47/3381

P-1 (48-)

TOMO I

ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM U ORGANO EXPRESIVO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION

1877-1901

Víctor PLIEGO DE ANDRES

INVESTIGACION BIBLIOGRAFICA

R.C.S.M.M.
1986-1987

R². 73.845
26-12-02

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR

P L A N G E N E R A L

1. EL INSTRUMENTO.
   1.1. Definición.
      La lengüeta libre.
      Los pedales.
      La expresión.
   1.2. Antecedentes y Parientes del Harmonium.
   1.3. Resumen histórico de los avances técnicos más importantes.
   1.4. Descripción organográfica del Harmonium.
      El aparato de aire.
      Teclado, válvulas y secreto.
      Registros cantantes.
      Registros auxiliares.
   1.5. Fabricación y difusión del Harmonium.
      Fábricas de Harmoniums.
      El empleo del Harmonium.
      Los métodos de Harmonium en España.

2. ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM.
   2.1. Datos biográficos.
   2.2. La obra de Antonio López Almagro.
      Catálogo.
      Resumen.

3. EL HARMONIUM EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION.
   3.1. El Harmonium en los Reglamentos de la Escuela.
   3.2. Los programas de Harmonium en la Escuela.
   3.3. Las alumnas de Harmonium en la Escuela.
      Maria Luisa Chevallier y Supervielle, alumna distinguida.
   3.4. Los Harmoniums de la Escuela.

4. LA MUSICA PARA HARMONIUM.
      Repertorio.
      Valoración.

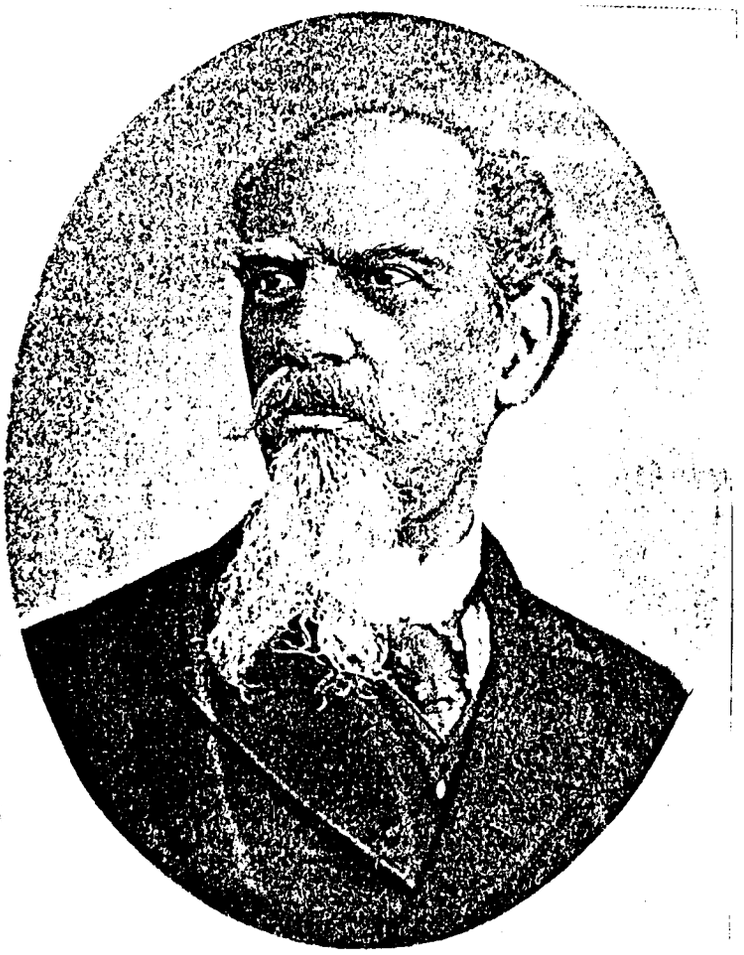
5. BIBLIOGRAFIA.

APENDICES.

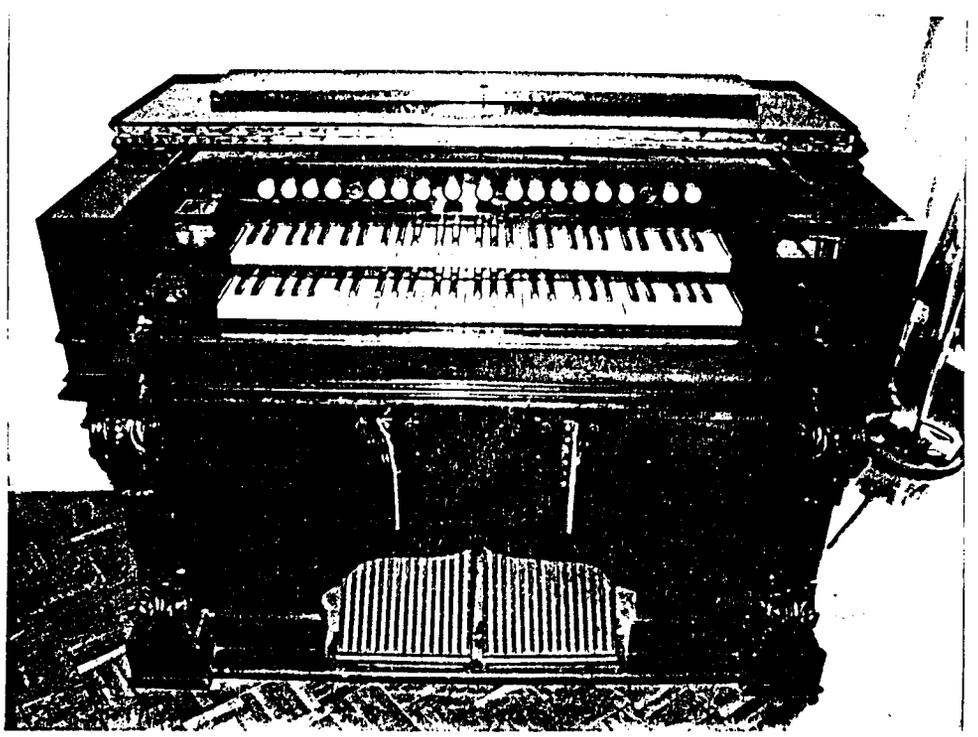
INDICE.

ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM U ORGANO EXPRESIVO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION

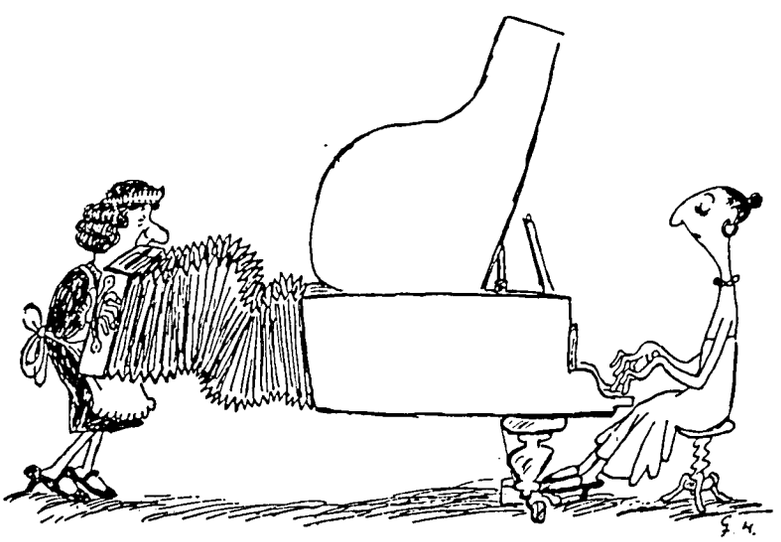
1877-1901



D. ANTONIO LÓPEZ ALMAGRO.



1. EL INSTRUMENTO.



(Dibujo de Gerard Hoffnung, Hoffnung's Acoustics, Dobson, London 1959)

1.1. Definición.

El HARMONIUM es el nombre de un instrumento patentado por Alexandre-François Debain (1809-1877) en París en 1842. Posteriormente el mismo término paso a emplearse para aludir genéricamente a una gran familia de instrumentos relacionados con el invento de Debain y cuyas características esenciales son tres:

1ª Son instrumentos de tecla.
2ª Su sonido es producido por la vibración de lengüetas libres.
3ª El aire es proporcionado por una fuellería que por lo general se acciona con los pies.

Esta familia se subdivide en dos grandes grupos según actuen los fuelles por insuflación o por aspiración. En el primer caso los fuelles impulsan el aire en dirección a los juegos de lengüetas y en el segundo lo aspiran a través de estos. El modelo de insuflación es el que surge en Francia y se generaliza en Europa. A veces este modelo recibe el nombre genérico de orgue expressif (BRENER II). El modelo de aspiración se desarrolló en Estados Unidos por lo que recibe el nombre de órgano americano, aunque en su país se le suele llamar cottage, cabinet o parlour organ (OWEN). Este modelo se difundió por Gran Bretaña y Alemania, donde tuvo casi la misma importancia que el modelo francés.

La lengüeta libre.

Las lengüetas libres son "aquellas que vibran libremente a uno y otro lado del plano determinado cuando están en reposo" (OLAZABAL, 115)

Fig. 1: Lengüeta libre. Ilustración procedente de MUSTEL.

Hay otros dos tipos de lengüetas: Batientes, que baten contra el soporte que las sujeta, y dobles, que chocan entre sí. La ventaja de las lengüetas libres sobre estas últimas, es que no varían su frecuencia de vibración, como les ocurre a las otras, aunque la corriente de aire decrezca o aumente, lo cual les permite efectuar crescendos y diminuendos sin que se altere la afinación (BRENER II). Variando las proporciones del tamaño de las lengüetas, así como la forma de su soporte y caja de resonancia se pueden obtener diferentes efectos tímbricos. Son muy resistentes a la desafinación.

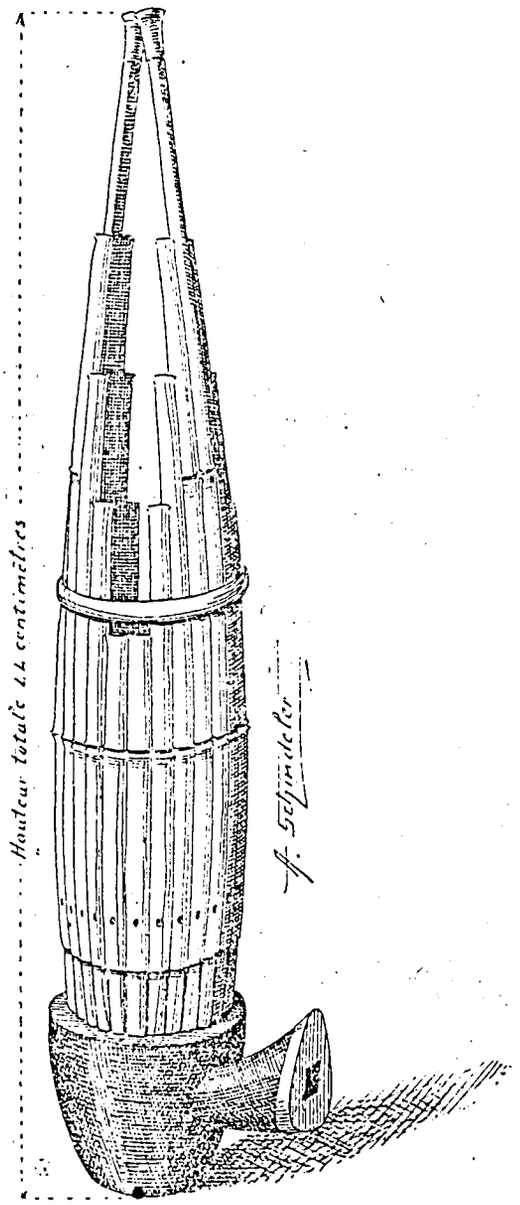


Fig.2: Sheng (sic.) tomado de MUSTEL.

Las lengüetas libres se conocían desde la antigüedad en el sudeste asiático, donde constituyen la la importante familia de los órganos de boca, conocidos en China (sheng), Japón (Shô), Laos (Khen), Vietnam (Mbuat), Birmania (Fulu), Borneo, Bangladesh (TRANCHEFROT, 283). En el siglo XVII MERSENNE, reproduce un dibujo de un órgano de boca en el tercer libro de L'Harmonie universelle (Paris, 1637) (BRENER II). En 1723 Filippo BONANNI publica, en la lámina 138 de su Gabinetto Armonico (Roma), también un dibujo de un órgano de boca bajo el nombre de Tam Kim.

Algunos construcctores románticos quisieron ver el origen de la lengüeta libre la guimbarda. El primero de ellos fue Bernard Eschenbach, inspirador del "Anemecorde" (1789) de Schnell. Propuso sustituir las cuerdas del arpa eólica por lengüetas, siguiendo el modelo de la guimbarda. La diferencia en la forma de producir el sonido le resultaba intrascendente frente a la afinidad estructural y además no prestó atención a las posibilidades expresivas (BRENER II). Algunos tratadistas aceptaron esta teoría y la divulgaron durante todo el XIX, como es el caso de nuestro don Antonio LOPEZ ALMAGRO que en su Método de Harmonium... (1872) afirma que "la lengüeta libre no es otra cosa que la guimbarda perfeccionada." Sin embargo, dejando aparte la guimbarda, que pudo influir más o menos sobre la imaginación romántica muy inclinada a los exotismos, parece ser que la lengüeta libre se divulgó gracias al órgano de boca chino que llegó a Rusia en la segunda mitad del XVIII (SACHS I, 387). Por esas fechas había en San Petersburgo un músico llamado Johann Wide* que tocaba este instrumento y que pudo ser así conocido por el doctor y físico Christian Gottlieb Kratzenstein de Copenhagen, que experimentó con este principio sonoro en sus intentos de construir una máquina parlante (entre 1863 y 1870).

* Inventor del "violín de clavos" (SACHS I: 384).

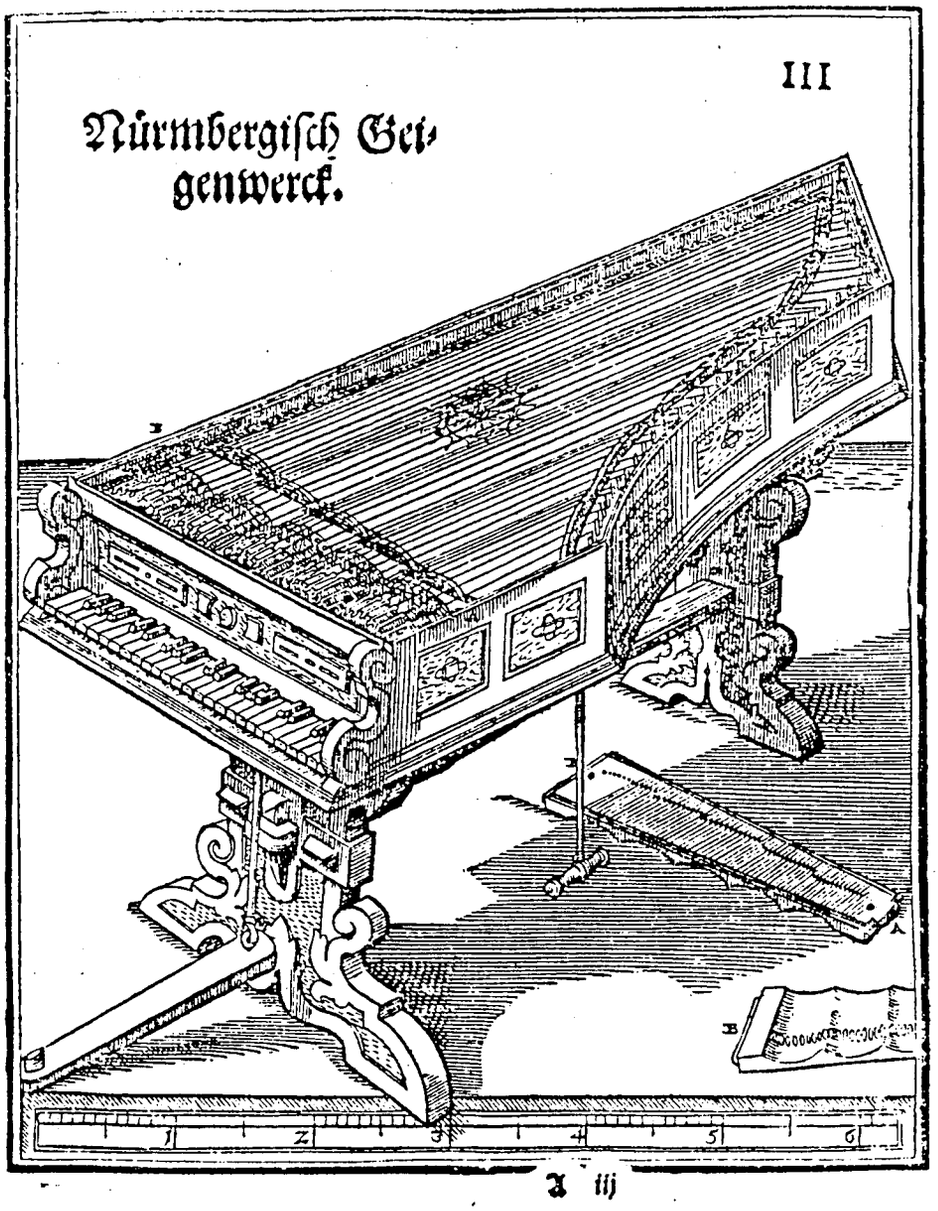
Parece ser que el doctor Kratzenstein animó a su vez a su compatriota, el constructor de órganos Kirschnigk, a que intodujera las lengüetas libres en algún órgano. El físico Chladni elogió las posibilidades dinámicas de las lengüetas de Kirschnigk (BRENER).

Los Pedales.

En el Harmoniun los pedales sirven para accionar los fuelles que proporcionan el aire que produce el sonido. Este sistema tiene la particularidad, que no ha sido lo suficientemente destacada, de que el intérprete se basta por sí solo para tocar el instrumento, utilizando ambas manos para el teclado. Ello ofrece varias ventajas. En primer lugar ya no es necesaria la asistancia de un entonador (persona encargada de accionar los fuelles) como ocurría con los órganos. Es esta una solución práctica e industrial. El sentido económico del hombre romántico se impone y al mismo tiempo su espíritu individualista. El intérprete puede expresarse musicalmente empleando todos los recursos, pues controlando él mismo los fuelles, y con ello la presión del aire, puede ejecutar los matices de intensidad a su gusto. Muchos elogios se han dedicado a las posibilidades expresivas del Harmonium, pero por lo general se olvida que este recurso no podría haber sido explotado sin el invento previo de la fuelleria de pedal. Por otra parte, este mecanismo dota al instrumento de su carácter íntimo y doméstico, que propiciará su difusión por salones y por conventos de religiosas. El artista puede hacer música en privado, incluso para el solo, bajo la sagrada inspiración de las musas, sin la impertinente presencia de ninguna otra persona.

En los siglos XIII y XIV ya existían organos portativos que podían ser accionados por una sola persona, con el inconveniente de disponer de una sola mano para el teclado, pues con la otra debían ~~tenía~~ que accionar el fuelle de cuña ~~que~~ que tenía el instrumento por la parte de atrás. Pero en estos instrumentos, antes que la preservación de lo individual, lo que se busca el la movilidad. El primer instrumento de tecla que encontramos con un pedal para accionar el mecanismo que produce el sonido, es el Geigenwerk que muestra PRAETORIUS (fig.4) en la lámina tercera del libro segundo, De organographia, de su célebre tratado Syntagma Musicuym (Wolfenbüttel, 1636). Este instrumento es una especie de zanfoña u organistrum perfecionado, en el cual ~~para~~

Fig.3: Miniatura del Codex Squarcialupi Cod.Pal.87), s.XIV, que representa a Landini tocando un órgano portativo. Tomada de MUNROW.



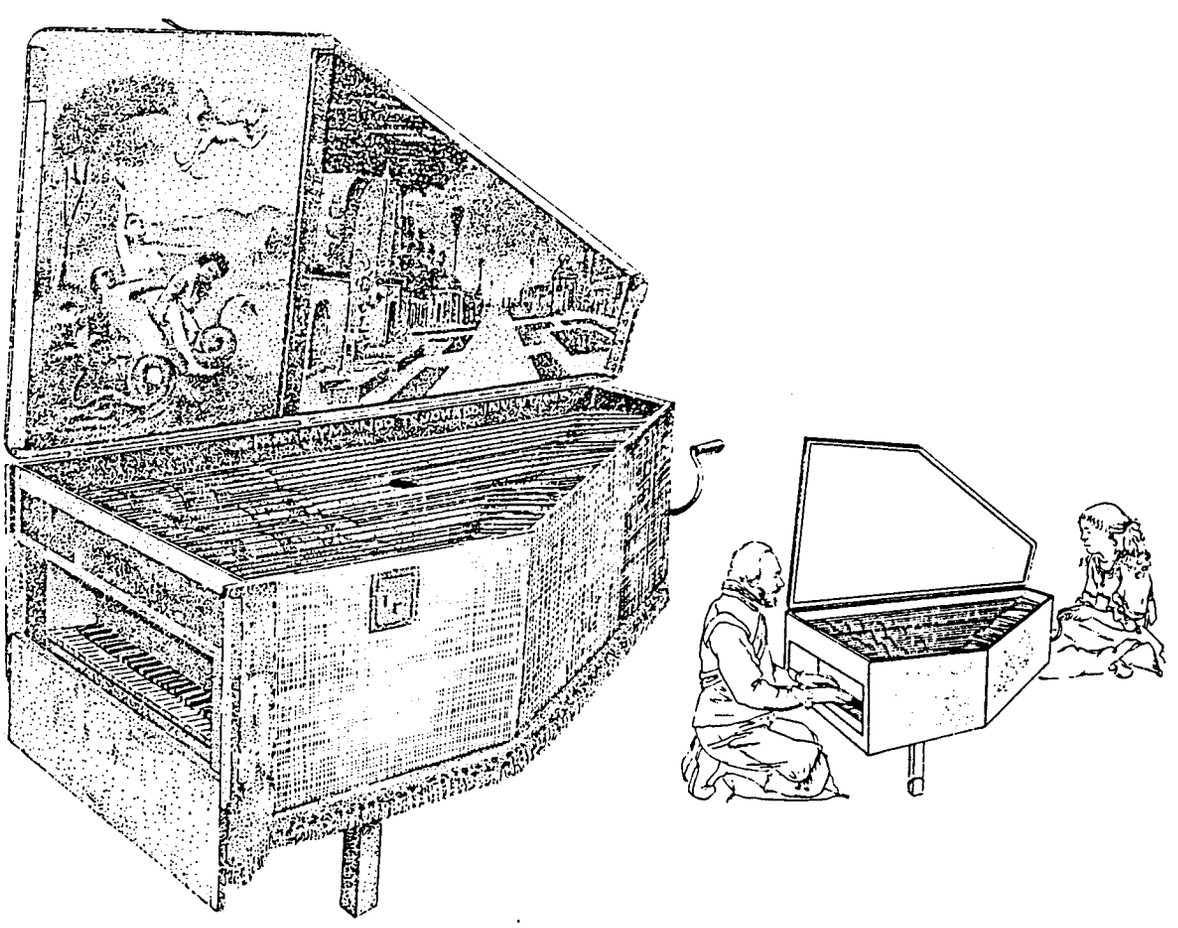


Fig.4: arriba, Geigenwerk de PRAETORIUS (1636), lám. III. Abajo, Geigenwerk de Raimundo Truchado (1625), Museo de Instrumentos del Conservatorio de Bruselas (DIAGRAMM: 249).

para disponer de las dos manos para el teclado, se ha adaptado un pedal que pone en marcha el mecanismo rotativo de fricción. Sin embargo, tampoco en este instrumento ni en esta época tenía mayor importancia el que el tañedor fuera autosuficiente, como se observa en el hecho de que el Geigenwerk de Raymundo Truchado (1625) conservado en el Museo de Instrumentos del Conservatorio de Bruselas no tenga ningún mecanismo de pedal parecido. Al contrario, presenta una manivela en la parte opuesta al teclado, que ha de ser necesariamente accionada por una segunda persona.

Los mecanismos impulsados por pedal eran conocidos en su aplicación a diversos aparatos (torno, rueca,...) utilizados en oficios artesanales. La necesidad de aplicar este mecanismo a los instrumentos de la familia de los órganos no surge hasta el romanticismo. En el catálogo del Museo de Instrumentos de la "Staatliche Hochschule für Musik" de Berlín, podemos ver un regal del siglo XVIII al que han aplicado unos pedales para que el tañedor accione los fuelles (fig.5).

Fig.5: Regal con pedales del siglo XVIII. Catálogo de la colección de instrumentos antiguos de la Escuela Superior y Estatal de Música de Berlín (lám.30, nº349) (SACHS III).

En otro catálogo podemos encontrar dos órganos portátiles de comienzos del siglo XIX que se accionan con pedales (fig.6). El sistema de fuelles y pedales de uno de ellos guarda una estrecha relación con el del orgue expressif de Grenié (1810). Sin embargo, este mecanismo no tuvo excesiva repercusión sobre los organos de tubos y quedó restringido de manera característica a los Harmoniums.

El sistema de pedales no siempre era bien acogido por los compradores por las dificultades que entrañaba para su accionamiento, y por eso algunos constructores a veces hacían modelos de Harmonium con una palanca o manivela para dar aire con el auxilio de una segunda persona. El constructor de Harmoniums de Madrid Sr.Tetau hizo algunos modelos con "una palanqueta para entonar, pues a los sacristanes de pueblos pequeños les cuesta dar el aire" (MATA, 1859: 11). Posteriormente se aplicó a comienzos de siglo la electricidad para accionar los fuelles.

Otro inconveniente de los pedales es que impedía el empleo del -- teclado de contras en los instrumentos, teclado que había adquirido ya un amplio desarrollo en los órganos del siglo XIX y que había influído mucho en la literatura musical organística. Sin embargo, también se hicieron algunos instrumentos tipo Harmonium con una octava de contras, en cuyo caso estaban dotados de una palanca para dar aire por una segunda persona. Un instrumento de este tipo es el Mediofón Dumont de quince juegos y medio que aparece en el Catálogo Ilustrado de Pianos, Organos y demás instrumentos de salón del Comercio General de Música de D.Antonio ROMERO y ANDIA (p.50) (V. Apéndice I).

Es curioso observar que la aparición y desarrollo de la máquina de coser doméstica, que también se hace funcionar con los pies, coincide cronológicamente (1830 Thiminnier, 1845 Howe, 1851 Wilson y Singer, 1852 Grover) con el Harmonium.

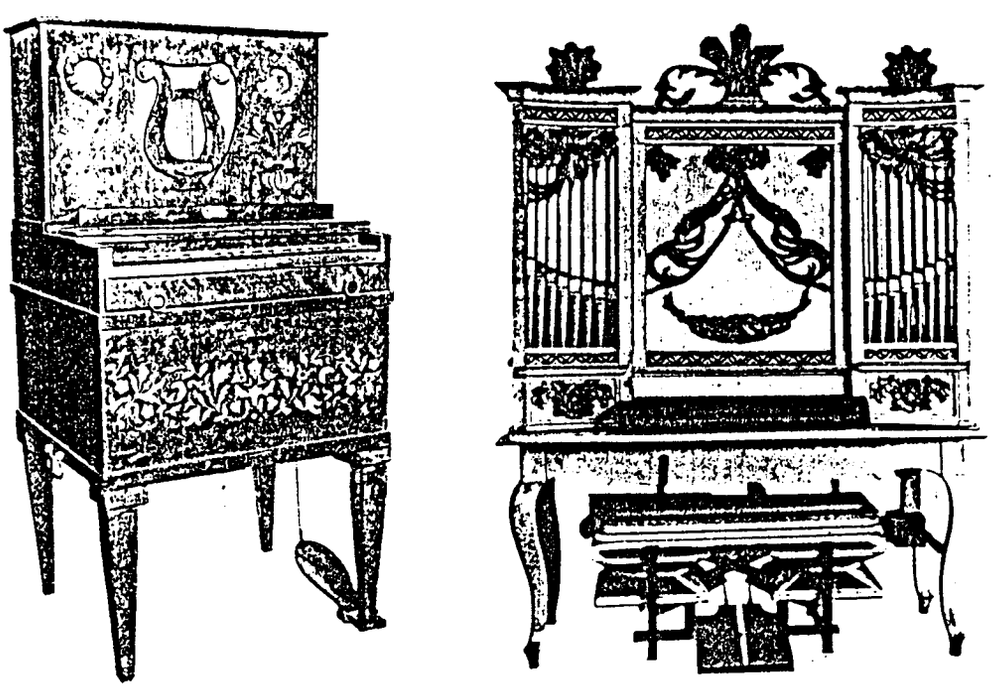
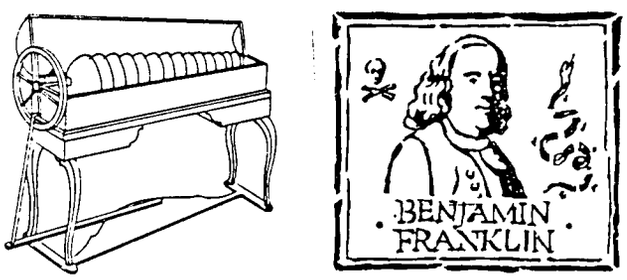


Fig. 6: Organos portátiles de comienzos del siglo XIX (reproducciones). Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo-Maximiliana de Leipzig (núms. 257 y 258) (GERNHARDT).

También hubo otros instrumentos del siglo XVIII a los que se aplicó un mecanismo de pedal. Tal es el caso de la "armónica de copas" (fig.7) (glass harmonica) en su versión perfeccionada por Benjamín Franklin (1861) (SACHS[I], 386). Los precursores del piano tuvieron diversos registros que se accionaban con la ayuda de rodilleras, desde 1770, o pedales (1783 John Broadwood) (SACHS[I], 377). En el clave se había aplicado un siglo antes un sistema de pedal que permitía tener "varios registros distintos a palcer, y todos rápidos y expeditos", pero dicho artificio, que no entraba dentro de los gustos del siglo XVII, no tuvo éxito (SACHS[I], 360).

Fig.7: "Glass harmonica" de Benjamin Franklin (1761), tomada de DIAGRAM (p.129).



La Expresión.

La expresión es la cualidad que permite al instrumento hacer matices dinámicos. La efusión emocional romántica exige el dominio y sometimiento de la fuerza expresiva de los matices, desde el fortissimo hasta el pianissimo más contrastado. El sentimentalismo del siglo XIX es variable y contrastante, pero sin perder la flexibilidad y la continuidad que emana del yo. El arte como expresión está envuelto en una irradiación voluble que al mismo tiempo ha de reafirmar todo su poder sobrenatural. El hombre romántico se enfrenta a una naturaleza a la que trata de doblegar. Por eso, en la manifestación musical surge un enorme interés por los instrumentos que producen el sonido musical. A través de su perfeccionamiento el artista-ingeniero trata de controlar todas las posibilidades sonoras. La extensión de los instrumentos se amplía. Diversos mecanismos permiten al ejecutante dominar aspectos técnicos. Las familias instrumentales se desarrollan a la búsqueda de nuevos timbres y de nuevos registros. Las posibilidades dinámicas crecen y la orquesta sinfónica, romántica por excelencia, adquiere unas grandiosas proporciones. El artista, para poder liberar totalmente su inspiración, tiende a buscar el supercontrol de la materia sonora a través del ingenio mecánico aplicado a los instrumentos. Desde este punto de vista, el Harmonium cristaliza todo el ideal romántico con mayor perfección que ningún otro instrumento. En primer lugar se trata de un instrumento de tecla para las dos manos y así pone a disposición del ejecutante toda la extensión de los sonidos que se utilizan musicalmente, con la ventaja sobre los restantes instrumentos

de teclado, si esceptuamos el piano, de que dispone de unas mayores posibilidades expresivo-dinámicas, de las cuales carecen tanto el órgano como el clave. El piano, que será el competidor del Harmonium, frente a sus posibilidades dinámicas, tiene el inconveniente de la discontinuidad de su sonido, que por ser percutivo, no se sostiene con constancia tras producirse y ello perjudica el ambiente de continuidad y las necesidades expresivas que requiere el espíritu de la época. Además el Harmonium cuenta con el auxilio de múltiples registros que tratan de emular la diversidad tímbrica de la ideal orquesta sinfónica. En teoría el Harmonium representa el sugestivo ideal técnico del romanticismo, con el control absoluto de la extensión, la tímbrica y la dinámica, a la vez que obedece también a los ideales estéticos de individualismo, expresividad, continuidad, libertad y poder, con la interrelación que entre ambos aspectos se establece. Los tratadistas de la época suelen insitir en la expresión exclusivamente desde el punto de vista técnico-dinámico, como hace por ejemplo LÓPEZ ALMAGRO en su Monografía del Harmonium (1888), en la cual dedica el capítulo tercero ha establecer un "Juicio paralelo entre el Harmonium y los demás instrumentos de teclado".

La expresión del Harmonium es posible gracias a las características dinámicas de las lengüetas libres, cuya afinación no sufre con las variaciones en la amplitud de las oscilaciones, variaciones que se provocan produciendo una mayor o menor presión de la corriente de aire gracias a los pedales. Este sistema es exclusivo de los instrumentos de lengüetas libres. Sin embargo el Harmonium también posee otros recursos expresivos, es decir, que afectan a la intensidad sonora del instrumento, que también fueron usados en los órganos, y que se basan el en cierre o apertura de tapas sobre la caja de resonancia. Podemos considerar que es un antecedente de este sistema la española "arca de ecos" que aparece por primera vez en 1665 en el órgano del convento de San Francisco de Vitoria, realizado por Fray José de Echevarría, organero importantísimo en la configuración del órgano ibérico barroco (JAMBOU). Sin embargo, este mecanismo, así como el contraeco, la suspensión, los registros de "voy y vengo", obedeció a una estética de la dinámica preocupada por el contraste de masas del diálogo musical ~~de~~ barroco, y no por los cambios expresivos progresivos y graduales. En el clasicismo surge el interés por una exacta gradación dinámica en la escuela de Mannheim. En esa época se adapta al naciente piano un registro, swell, que levanta una tapa sobre las cuerdas al objeto de graduar su sonido (SACHS, 377). El sistema fue perfeccionado por Burkart Shudi, de Londres, que creó el venetian swell (1760), consistente en una caja con persianas que se abrían gradualmente por medio de un pedal

(SACHS, 420). Dicho sistema no tardó en aplicarse a las cajas de los órganos. Muchos órganos antiguos fueron dotados de este sistema, la caja de expresión, durante todo el siglo XIX y aún el XX, al objeto de adaptar los viejos instrumentos a las nuevas necesidades expresivas. Víctor Mustel aplicó un registro parecido, con un sistema mecánico neumático perfeccionado, al Harmonium en 1855 con el nombre de forte-expressif (MUSTEL, LOPEZ ALMAGRO III). A finales de siglo Alexandre adaptó una caja de expresión a un potente Harmonium (COWEN).

El sistema Mediofón de Dumont (ROMERO, 42) también era algo parecido (V. Apéndice I). Era un Harmonium con ciertos juegos provistos de tubos, que hacían las veces de caja de resonancia, "cubiertos con grandes válvulas que los cierran herméticamente o los abren a voluntad por medio de las rodilleras, haciendo pasar el sonido del pianísimo al fortísimo con elasticidad asombrosa".

Hubo otros sistemas expresivos basados en la adición progresiva de un mayor número de juegos, pero tuvieron poco éxito ya que la sonoridad (subjetiva) sólo crece con el logaritmo de la intensidad (objetiva). Un sistema así se inventó a mediados del XIX en Alemanía para su aplicación al órgano. Se llamó Rollschweller y consistía en un pedal "que ponía en rotación un gran cilindro; unos salientes, distribuídos sobre su superficie, empujaban todos los registros, uno despues del otro, causando así un rápido crescendo desde un registro débil hasta el tutti" (SACHS, 420). No hay que olvidar que el órgano analítico no sólo buscaba la variedad tímbrica, sino que también buscaba, en la multiplicidad de juegos, una variedad sonora.

Alphonse MUSTEL, al hablar de la historia del orgue-harmonium dedica una especial atención a los organeros que trataron de buscar sistemas expresivos y menciona que en la primera mitad del siglo XVIII un francés afincado en Rotterdam, Jean Moreau, obtuvo el efecto de crescendo y decrecendo con la intervención progresiva de más tubos. En Alemanía, Schröter investigó en la misma dirección. Para A. MUSTEL la característica esencial del Harmonium es la expresión y en segundo lugar el hecho de que las lengüetas libres no aparezcan asociadas a tubos de resonancia. Si así ocurre, prefiere incluir el instrumento en la categoría de los órganos de tubos. Sin embargo, yo me ratifico en la definición expresada en primer lugar. Lo que caracteriza el sonido del instrumento son las lengüetas libres, y lo que caracteriza su estructura y recursos expresivos, aparezcan estos explotados o no, es la circunstancia de entonar (=dar aire) con los pies. La aparición eventual de tubos, pienso que obedece a un capricho inspirado en la estética visual, y es por ello una cuestión más bien accesoria.

1.2. Antecedentes y parientes del Harmonium.

Presento aquí una relación más o menos completa de instrumentos relacionados de alguna manera con el Harmonium, ya sea por compartir con él algunas características o por representar la investigación en algunos principios en los que luego este se basará. Algunos son antecedentes directos y otros simples indagaciones. El criterio de ordenación seguido es el cronológico.

Regales: Aparecen en el siglo XV. Son órganos portátiles con un teclado para tocar con las dos manos. El sonido es producido por lengüetas batientes carentes de tubo o cuerpo de resonancia completo. Para entonar era necesaría la intervención de una segunda persona (fig.8).

Organino de Filippo Testa, 1700: Fue una especie de regal de lengüetas libres, que construyó para el Vaticano (MUSTEL). No se ha conservado ningún ejemplar (OWEN).

Organo de Jean Moreau, mediados del XVIII: Al parecer, este organero francés afincado en Rotterdam construyó órganos capaces de expresión con la entonación progresiva de más o menos tubos. El alemán Schröter investigó también en esta dirección (MUSTEL).

Organo de los hermanos Buron de Angers, 1769: Tenía un mecanismo especial para enfler ou diminuer los sonidos (MUSTEL).

Piano organisé de Jean-André Stein, 1772: Este constructor de órganos hizo un instrumento mixto, piano-órgano, con un flautado susceptible de expresión, obedeciendo a una mayor o menor presión de los dedos (MUSTEL).

Organochordium de Kirschnigk, 1782-1789: El doctor Chritian Gottlieg Kratzenstein, que investigaba las posibilidades de las lengüetas libres que había conocido probablemente en San Petersburgo a través de Johann Wilde, animó a Kirschnigk, organero de Copenhagen, para que las aplicara en su instrumento. Este ~~instrumento~~ era una combinación de pianoforte y un juego de lengüetas libres (OWEN) que gracias a un pedal hacía pasar el sonido de una debilidad casi inaudible hasta una fuerza asombrosa (BRENER I).

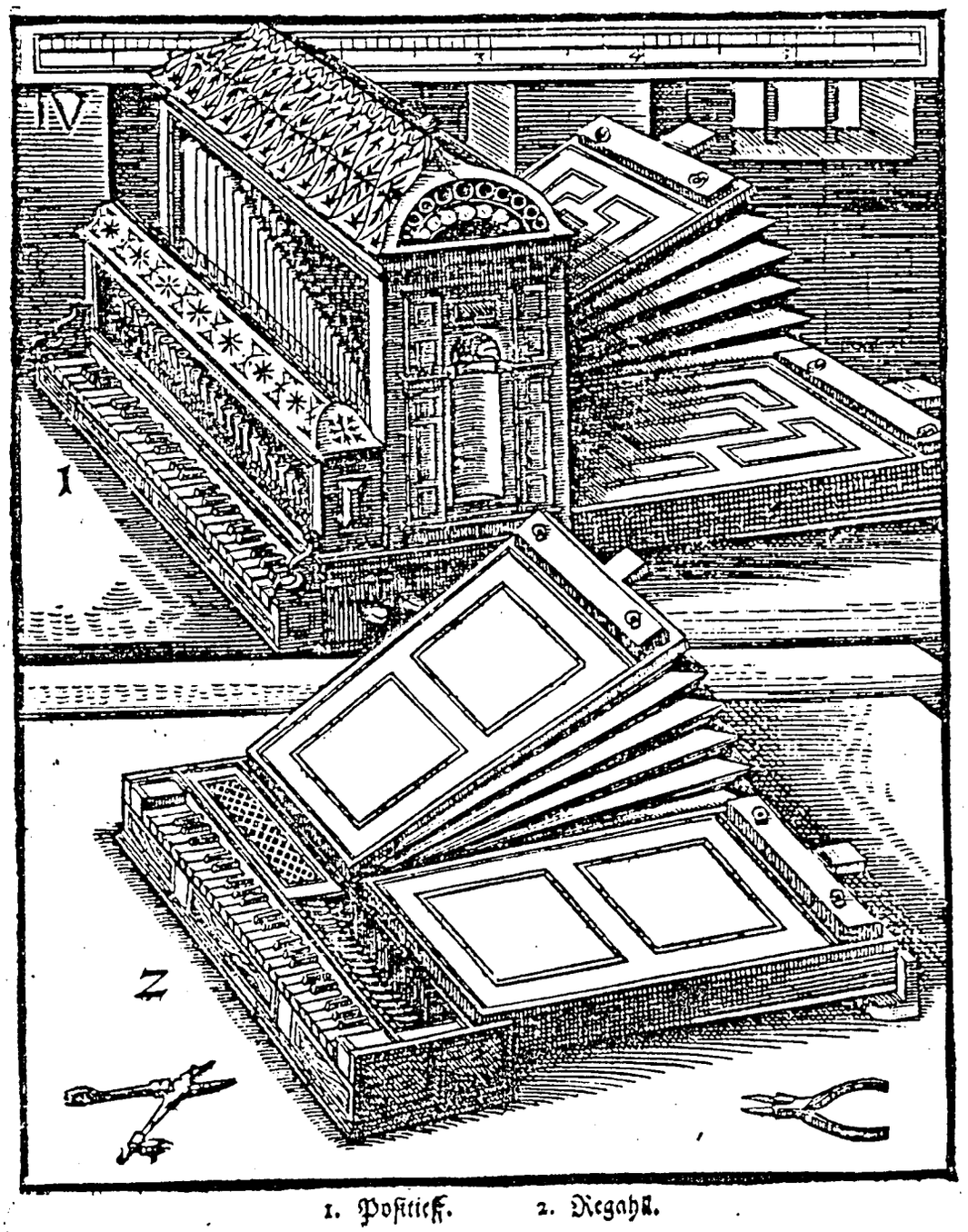


Fig.8: 1. Positivo y 2. Regal. Lámina IV De organographia, PRAETORIUS, Syntagma Musicum (1636).

Anemocorde de Johann Jakob Schnell (nacido en 1740), París 1789: Consistía este instrumento en una especie de arpa eólica (Athanasius Kircher, 1650-TRANCHEFORT) abastecida de aire por unos fuelles y controlada por un teclado. Este instrumento está lejanamente emparentado con el Harmonium, por la influencia que tuvo sobre la aeolina de Eschenbach (ca. 1860) (BRENER II).

Orchestrion de Rackwitz y Vogler, Holanda 1789: El abate Georg J.Vogler (1749-1814) conoció en Suecia el Organochordium, se interesó por las posibilidades expresivas de las lengüetas libres y encargó al constructor sueco de órganos Rackwitz, que además había sido ayudante de Kirschnigk, que introdujera un juego de este tipo, probablemente con resonadores, en el órgano portátil que bautizó con el nombre de Orchestrion (OWEN). Posteriormente el abate Vogler hizo introducir un juego de este tipo en el órgano del convento carmelita de Frankfurt am Main (BRENER II). El abate Vogler se interesó mucho por la organería y propuso en Darmstadt en 1800 el Symplifikationssystem (SACHS I, 419) que fracasó.

Aéro-clavicorde de Schnell y Tschirski, 1790: Era un modelo de Anemocorde perfeccionado (SACHS II).

Panharmonicon de Johannn Nepomuk Maelzel, Viena 1807: Este instrumento era un complicado organillo automático con diversos juegos. Alguno de lengüetas libres, inspirado al parecer por el Orchestrion de Vogler (OWEN). Este instrumento fue exhibido y vendido en París en 1807 (BRENER II).

Reed organ de Ebenezer Goodrich (1782-1841), Boston ca.1809: Este constructor de órganos hizo un instrumento de lengüetas para el artista Gilbert Stuart, inspirado, según dice, en el sheng que había importado Stuart como curiosidad. También puede haberse inspirado en el Panharmonicon de Maelzel, mostrado por su hermano William en EE.UU. entre 1811 y 1812. De Goodrich se conocen algunos órganos de cámara en los que combina lengüetas libres y tubos. Se conserva uno que data de 1815 en la Smithsonian Institution de Washington, pero sin su juego de lengüetas (OWEN).

Orgue expressif de Gabriel-Joseph Grenié (1757-1837), París 1810: El nombre de este instrumento, seguramente por contener el adjetivo "expresivo", se convirtió en Francia en una denominación genérica para aludir a la familia de instrumentos tipo Harmonium y es considerado generalmente como el antecedente más directo del Harmonium típico. Este instrumento presenta como aportación esencial y novedosa la fuellería con depósito y doble bomba de cuco accionada por los

.../...

pies, lo que permite variaciones dinámicas, gracias al control de la presión del aire a través de los pedales. Ello era posible únicamente empleando lengüetas libre (OWEN). Este instrumento es el primero que posee la características definitorias de los Harmoniums (teclado, lengüetas y fuellería de pies) pero Alphonse MUSTEL considera que es un error hablar de este instrumento como antecedente directo del Harmonium, pues sobre los juegos de lengüetas presenta unos tubos de resonancia (no son sonoros porque no son imprescindibles)(fig.9). Según Fétis (Cfr.BRENER I) Grenié ya había experimentado con lengüetas libres en 1798. En la carta de patente Grenié cita los descubrimientos de Erard y de Vogler y la obra L'Art du facteur d'orgues (1766-1778) de Bedos de Celles como punto de partida de sus investigaciones (BRENER II). Es posible que también le influyera el Panharmonicon de Maelzel exibido en París en 1807 (BRENER I).

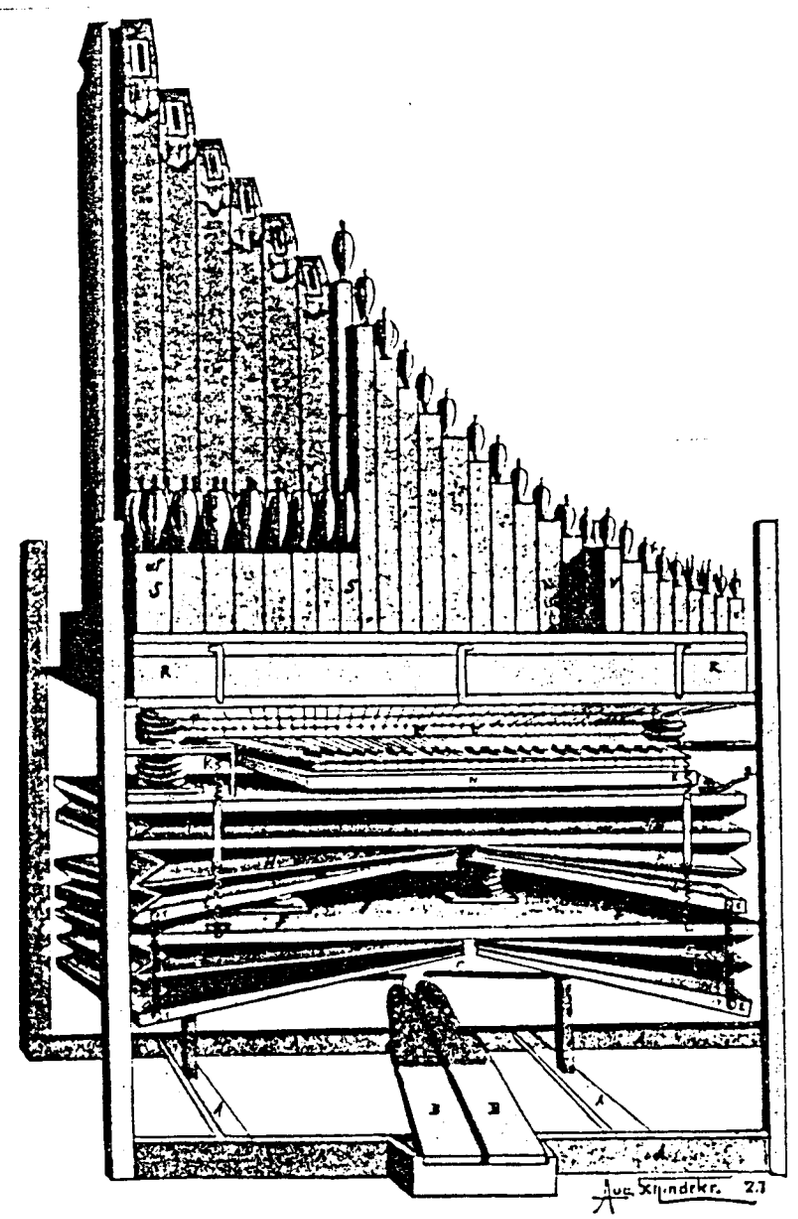


Fig.9: Orgue expressif. Facsímil del dibujo original de Grenié. Archives du Conservatoire de Arts el Métiers. Tomado de MUSTEL.

Según LOPEZ ALMAGRO (IV: 9) en 1827 se aplicó un sistema parecido al órgano construído para la catedral de Beauvais. El órgano de la derecha en la fig.6 presenta un sistema de fuelles parecido.

Al parecer tanto Erard como Girard, también experimentaron en esta dirección a principios de siglo. Los hermanos Girard demandaron en 1803 una patente de invención de un sistema para aumentar o disminuir a voluntad el sonido de los órganos sin alterar el timbre (MUSTEL).

Aeoline de Eschenbach y Schlimbach, Königshofen ca.1810: Bernhard Eschenbach (1769-1852) era un rentista de Königshofen en Grabfelde (Unterfranken) que al igual que Schnell tomó como punto de partida de sus investigaciones el arpa eólica de Kircher. Aunque sin confirmar, cabe dentro de lo posible que Eschenbach conociera el aminocorde de Schnell que al parecer emigró a Ludwigsburg (Würtemberg) a causa de la revolución francesa, donde pudo poner a la venta su instrumento. Sustituyó las cuerdas vibrantes por lengüetas libres tomando como modelo la guimbarda, cuyo principio sonoro, como señala Sachs, confundió. El sobrino de Eschenbach, Johann Gaspar Schlimbach (1777-1861), constructor de órganos y piano construyó hacia 1810 un instrumento siguiendo los experimentos de su tío, que bautizó el invento con el nombre de Aeolina por analogía con "violín". El instrumento se entonaba por unos fuelles accionados por rodillas, y es considerado como el antecesor directo del Harmonium en Alemania, aunque su creador no le dió mucha importancia (BRENER I). Por la misma época J.H. Förstner, organero Mannheim, también experimentaba con lengüetas libres (OWEN).

Organo-Lyricon de St.Peru, 1810: Era una mezcla de Harmonium y Piano (MARCUSE).

Aeolina de Eschenbach, Königshofen 1813: Instrumento parecido a la Aeoline o acaso el mismo, datado por MARCUSE en 1813.

Organo violine de Eschenbach, Königshofen 1814: Idem. datado por SACHS hacia 1814.

Euphonium de Johann Lorenz Schiedmayer, Stuttgat 1816: Schiedmayer era un constructor de pianos que patentó este instrumento en 1816. Al parecer era un órgano de lengüetas, pero su firma no se dedicó a la construcción de auténticos Harmoniums hasta treinta años más tarde (OWEN).

Reed organ, patentado por Aaron Merill Peasy de Boston, 1818: Esta primera patente de un órgano de lengüetas americano contiene lo que probablemente es la primera referencia a la posibilidad de accionar las lengüetas por absorción (OWEN).

Physharmonika de Anton Haeckl, Viena 1818: BRENER (I), MARCUSE y SACHS datan este instrumento en 1818 y MUSTEL y OWEN en 1821. Era un pequeño instrumento inspirado en la Glass harmonica de Benjamin Franklin (fig.7) y de ahí su nombre. Tiene cuatro octavas (de do3 a do7) y dos pedales; el izquierdo para accionar el fuelle y el derecho para accionar una tapa expresiva (BRENER I). Este instrumento se hizo muy popular por los conciertos de Hieronimus Prayer (BRENER II) citados por Manuel de la MATA. Este último autor afirma que sólo tenía dos octavas y media y que por ello era necesario el auxilio del piano tocado con la mano izquierda, mientras que con la derecha se tocaba la Physharmonika puesta debajo del anterior. También MUSTEL y MARCUSE nos cuentan que se combinaba con el piano. Una particularidad técnica importante en este instrumento es que los juegos están directamente debajo de las teclas (Fig.10: el teclado ocupa toda la longitud del instrumento) (BRENER I) gracias a lo cual se elimina el sistema de reducción que todavía se aprecia en el orgue expressif de Grenié, lo cual permitirá la introducción de las mejoras propuestas por Napoleon Fourneaux en 1836.

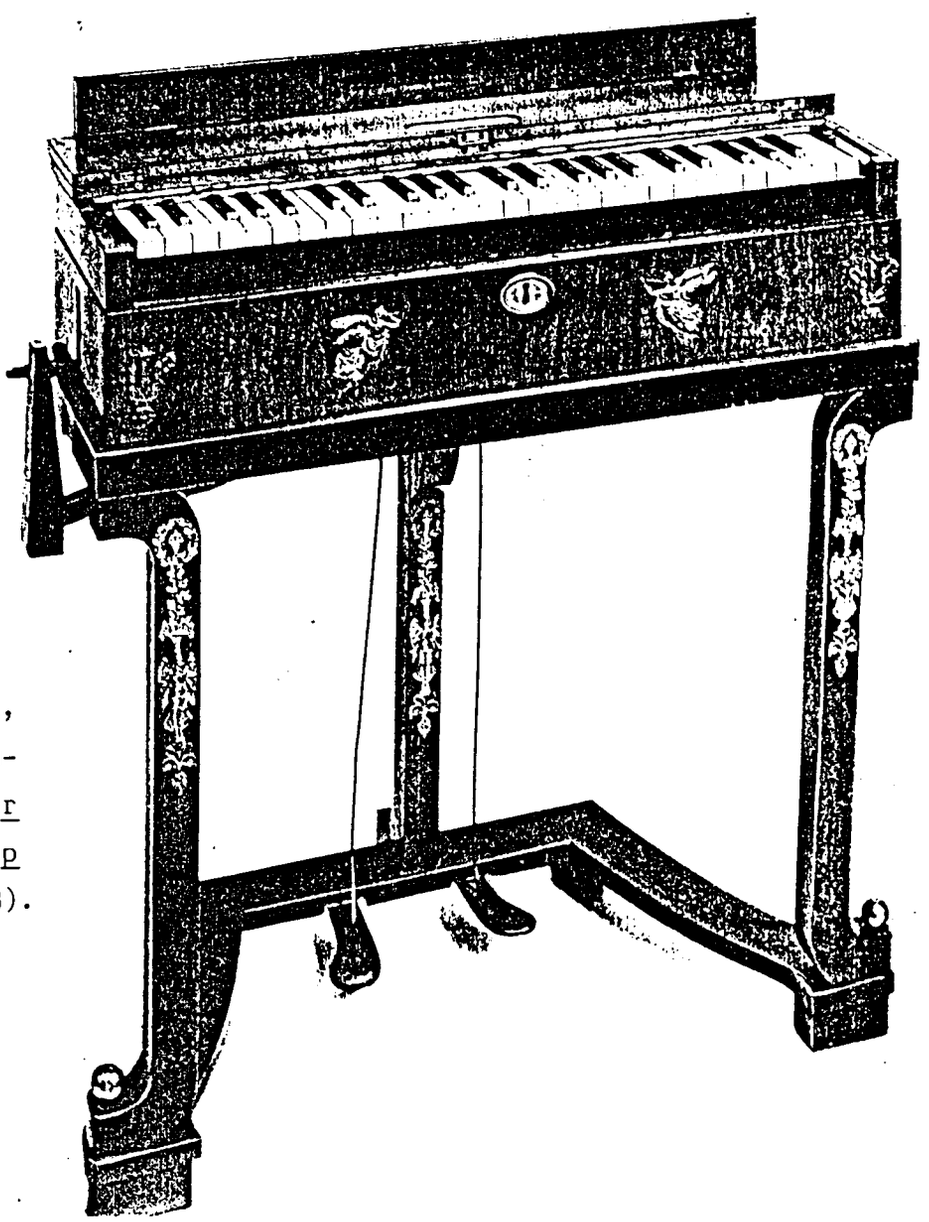


Fig.10: Physharmonika de Haeckl, Viena ca. 1823. Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig, nº313 (GERNHARDT: Tafel 48).

Aeolodikon de Voit de Schweinfurt, 1820: Como Eschenbach no era un constructor profesional de instrumentos, cedió sus descubrimientos a Voit de Schweinfurt que en 1820 patenta el Aeolodikon, instrumento inspirado en la Aoelina (BRENER II). Voit añadió una fuellería a pedales formada por dos bombas de cuco y un depósito (1820) (MUSTEL). Según Alphonse MUSTEL y de acuerdo a las fechas que él expone, la Physharmonika de Haeckl aparece un año más tarde inspirada en este instrumento. SACHS (II) afirma que hacia 1820 se empleaba una Aeolina en la iglesia de Schweinfurt para acompañar los cantos.

Aeolodicon de Friedrich Sturm (1797-1883) de Suhl (Turingia), finales años veinte: Este instrumento es también una derivación de la Aeoline (SACHS II) de Eschenbach y presenta dos novedades técnicas importantes. Tiene un juego de cuatro pies que cubre desde el sol3 hasta el fa7 dentro de un teclado de sies octavas con una extensión desde el fa1 hasta el fa7. Además todo el instrumento se encierra por vez primera en una caja con forma de piano (fig.11). Spontini y otros músicos de Berlín elogiaron las posibilidades expresivas de este instrumento (BRENER I).

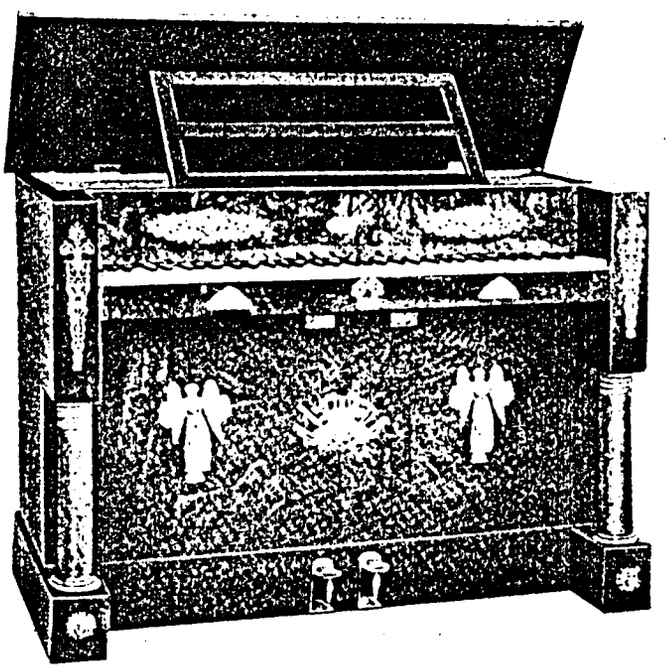


Fig.11: Aeoldicon de Sturm, ca.1835 (reproducción). Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig, nº321 (GERNHARDT: Tafel 56).

Este instrumento también se denominó Windharmonika y Aeolodion (MARCUSE).

Melodika de Wilhelm Vollmer e hijo, Berlin ca.1820: Es una especia de Aeolina (SACHS II).

Aeolina de boca de Christian Ludwig Buschmann, Berlin 1821: También conocido como Mundharmonika (en español "armónica") este instrumento no tiene

no tiene teclado y se sopla con la boca. Emplea lengüetas libres dobles que suenan combinadas tanto al soplar como al aspirar (SACHS I: 387). Este invento ha dado lugar a una importante familia de instrumentos relacionada lejanamente con los Harmoniums.

Fig.12: Retrato de Christian Friedrich Ludwig Buschmann según un óleo de Cornelius Suhr propiedad de la familia Buschmann (MGG).

Zieharmonika de C.F.L. Buschmann, Berlin 1822: También se llamó Aeolina de mano y consiste en un instrumento de lengüetas, sopladas y aspiradas por medio de un fuelle manual, que dió lugar a los acordeones. Posteriormente el instrumento fue perfeccionado en Viena en 1829 por Demian (SACHS I: 387) y más tarde se le dotó de un teclado parecido al del piano, de donde surgió el piano-acordeón.

Fig.13: Handharmonika de tipo alemán (MGG: Tafel 67).

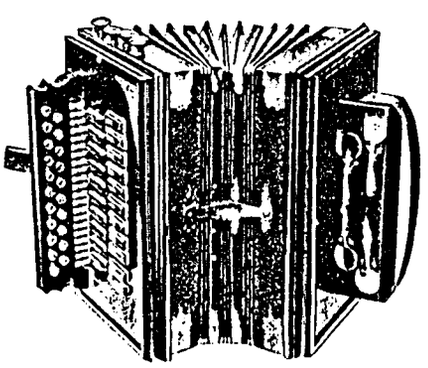
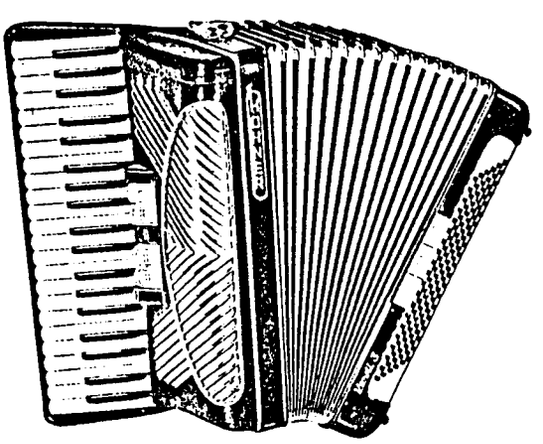


Fig.14: Handharmonika de estilo vienés (MGG: Tafel 67).

Fig.15: Piano-Acordeón HOHNER → (MGG: Tafel 67).



Buttelsadt
Aeolsklavier de Schortmann, ca.1822: Instrumento tipo aeolina (SACHS II).

Aeolpantanlon, Józe Dlugosz, Varsovia 1824: Este instrumento es una mezcla de piano y aeolina. En 1825 Chopin lo tocó en público (SACHS II y MARCUSE).

Aeolo-Melodicon de Fidelis Busnner, 1824: Variante de la Aeolina (MARCUSE).

Aeolodikon de Van Raay, Amsterdam 1825: Instrumento tipo Aeolina (SACHS II). Carl Schmidt en Pressburg y Sebastian Müller en Ausburg hicieron instrumentos parecidos (BRENER I).

Aeolsharmonika, 1828: Instrumento similar a la Aeolina (SACHS II).

Kallistorgano de Silvestre, 1828: Instrumento de teclado y lengüetas (SACHS II).

Oeriphone de Johann Christian Dietz, Paris 1828: Variante de la Aeolina (SACHS II). Tambíen llamado Aerophone. Las lengüetas están provistas de unas cajas de resonancia abovedadas (BRENER I). Era propiamente una Physharmonika perfeccioanada. MARCUSE la data en 1830.

Concertina de Charles Wheatsone, Londres 1829: Este constructor de instrumentos había patentado en esos años diversos modelos de órganos de lengüetas con los nombres de Aeolina y Symphonium (OWEN). La concertina es una variante del acordeón o Handharmonika alemán, con un fuelle manual de sección octogonal. Este instrumento se introdujo en el continente a partir de 1846 (SACHS II) dando lugar a otros instrumentos como el bandoneón y la bandonika.

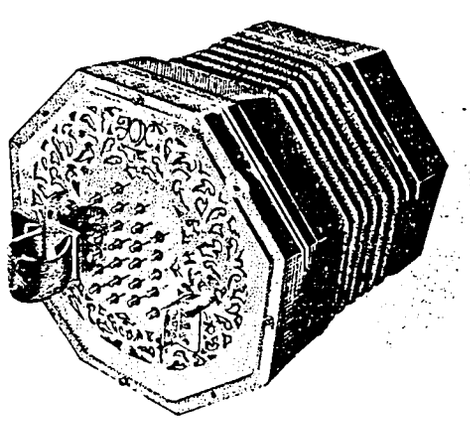


Fig.16: Concerina inglesa (ilustración de DIAGRAM: 80).

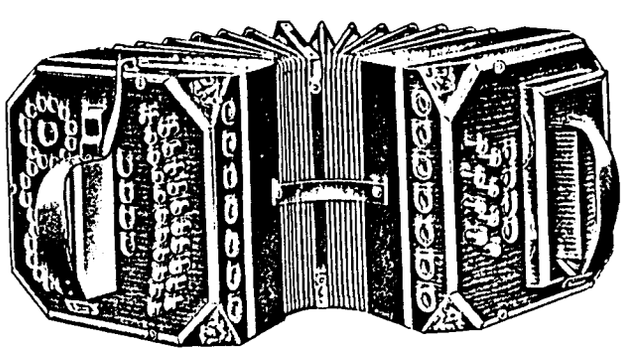


Fig.17: Bandonika, variante de la concertina (MGG: Tafel 67).

Aerophones de Jacob Alexandre (1804-1876), París 1829: Con estos instrumentos comienzan las actividades de este importante constructor, que posteriormente fundaría la firma Alexandre Pére el Fils, en la que colaboró Martin de Provins (BRENER II).

Typotone de Pisonnat, París, 1829: Diapasón compuesto por una lengüeta libre (LOPEZ ALMAGRO IV: 10).

Harmoniumklavier de C.S. Warmholz, Eisleben, 1830: Mezcla de Aeolina y Pianoforte (SACHS II).

Apollolyra de Ernst Leopold Schmidt, Heiligenstadt im Eisfeld, 1831: Instrumento de lengüetas libres en forma de lira (SACHS II).

Seraphina de Lewis Zwahlen, New York, 1832: También llamdo Harmonicon organ, de este instrumento no se sabe nada más (OWEN).

Viola a cembalo de Giulio Maria Pomi, Varallo 1833: Instrumento de lengütas libres (SACHS II).

Seraphina de John Green, 1833: Variante de la Aeolina (SACHS II).

Poïkilorgue de Aristide Cavaillé-Coll, Tolouse, 1833: OWEN afirma, siguiendo seguramente a MUSTEL, que este instrumento , antes que el de Grenié, es el verdadero precursor del Harmonium francés, por la carencia de cuerpos resonadores. El Poïkilorgue era un instrumento portátil con un sólo juego de lengüetas y con una variante de la fuellería de Grnié (OWEN). Tenía cinco octavas y dos pedales, uno para accionar la bomba y otro para controlar la corriente de aire del depósito, según las intenciones del artista, de forma instantánea. Su timbre era parecido al de hautbois y basson y Lefébure-Wély defendió su introducción en salones y conciertos (MUSTEL). Aristide construyó varios instrumentos de este tipo entre 1841 y 42 para su utilización en iglesias. Más tarde cedió su invento a Alphonse Mustel, para dedicarse sólo a la construcción de órganos de tubos. Este instrumento también llamó la atención de Rossini que lo introdujo en una parte de Robert le diable y se encargo de la presentación del instrumento en París (OWEN), en la Exposición Universal de 1834 (MARCUSE).

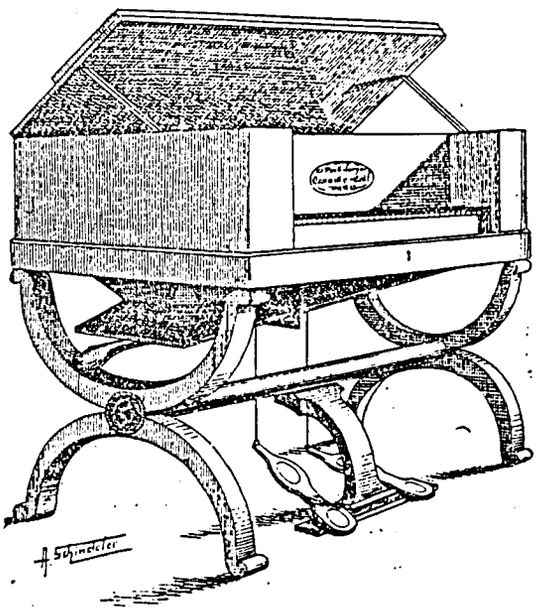
Orgue piano de Théodore Achille Müller, Paris 1834: Era una mezcla de piano y orgue expressif (SACHS II). Müller había sido discípulo de Grenié (BRENER II).

Organino de Alexandre-François Debain (1809-1877), Paris 1834: Era este un pequeño instrumento, construído hasta 1840, precursor del Harmonium, y patentado por el mismo inventor más tarde (MARCUSE). Tenía un solo juego que sonaba en octavas acopladas (BRENER I).

Physharmonika de Buschmann, Hamburg 1836: En este instrumento aplicó el sistema de succión y compresión con dobles juegos de la aeolina de mano (inv. en 1822) (BRENER I).

La Seraphina de John Green es un instrumento de compresión inventado hacia 1830 bajo el nombre de Royal seraphine. En 1833, su constructor publicó un folleto explicativo Concise Intruccions for Performing on the Royal Seraphine or Organ (Londres, 1833). La denominación de este instrumento tuvo algún exito y se aplicó a diversos instrumentos aparecidos en EE.UU. en la década de los cuarenta (OWEN).

Fig.18: Poïkilorgue de Aristide Cavaillé-Coll (1833) según MUSTEL.



Harmoniphon de Lecrosnier y Tremblai, París 1836: Era una pequeña physharmonika de dos octavas que se soplaba con la boca (MARCUSE/SACHS II).

Roking melodeon de James A.Bazin, Isle of Jersey, anterior a 1836: También llamado lap organ, era este un instrumento de succión pequeño, con un máximo de tres octavas, originalmente tocado con teclado de botones como el del acordeón. Se accionaban los fuelles balanceando las manos o los codos al mismo tiempo que se tocaba. Abraham Prescott adoptó este diseño y en 1836 empezó a construir en Concorde un lap organ de tres octavas con teclado normal. Este instrumento es el antecesor del órgano americano (OWEN).

Melophone de Leclerc, París 1837: Es un instrumento de lengüetas libres sin teclado y con forma de guitarra (BRENER II). Tal vez fuera parecido al instrumento de Brown (1850) que aparece en la fig.19.

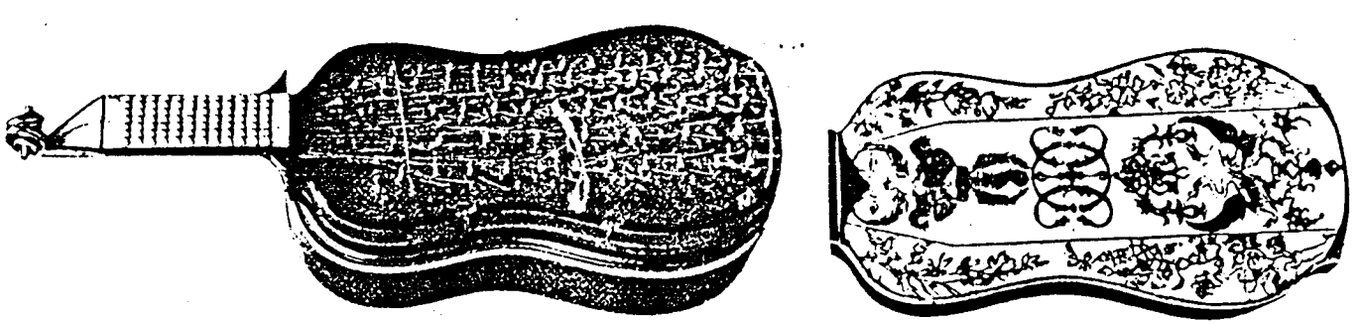
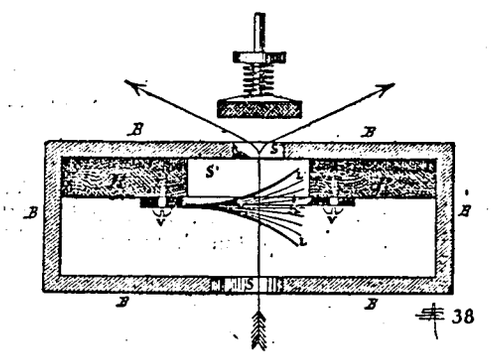


Fig.19: Instrumento de Brown (ca.1850). Reproducción. Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig, nº332, Tafel 57 (GERNHARDT).

Orgue expressif de J.-B. Napoléon Fourneaux, 1836: En este año Fourneaux compra la fábrica de órganos de Chameroy y empieza a construir órganos expresivos con algunas novedades importantes, que dan comienzo a los verdaderos progresos que conduciran a la invención del Harmonium (LOPEZ ALMAGRO, IV). Este organero contruirá instrumentos de dos teclados y de dos juegos, introduciendo por vez primera uno de 16 pies. El teclado superior acciona el juego de 8 pies y el inferior el de 16 pies con el de 8 acoplado. Forneaux es también el inventor del sommier à cartouches (secreto de cartuchos) que consiste en la adición de unas cajas cilíndricas verticales sobre las lengüetas (MUSTEL). LOPEZ ALMAGRO (II) atribuye al mismo inventor una novedad importante. Forneaux coloca la vávula de las lengüetas en la parte opuesta a la que reciben el aire, mejorando así la rapidez de su respuesta (fig.20). Hasta entonces las válvulas interrumpían la corriente de aire, siguiendo el modelo del órgano, antes de que esta llegara a las lengüetas.

Fig.20: Lengüeta y válvula según la disposición de Forneaux. Ilustración procedente de MUSTEL.



Pansymphonium de Peter Singer, Salzburg 1839: Instrumento también llamado Polyharmonium (MARCUSE).

Elodikon de Heinrich Baltzer, Frankfurt 1840: Instrumento con un teclado desde fa1 hasta fa7 (SACHS II).

Aeolina de Böllermann, Dresden 1842: Combinación de la aeolina y el pianoforte. El gobierno de Sajonia premió la invención con una subvención de 100 táleros (SACHS II). El instrumento también se llamó Aeolodikon o physharmonika.

Melodium de Jakob Alexandre (1804-1876), París 1841: En una especie de Harmonium en el que se aplicó el mecanismo de percusión inventado por Louis-Pierre-Alexandre Martin, de Sourdun, también conocido como Martin de Provins, socio de Alexandre (MATA). SACHS (II) define este instrumento como Harmonium de viaje.

Harmonium de Alexandre-François Debain, París, 1842: Este instrumento es el Harmonium clásico característico, enriquecido con cuatro juegos partidos, dos de 8 pies, uno de 4 y otro de 16 (BRENER I) gracias a la invención de reunir bajo una misma válvula la desembocadura de diversos juegos (MUSTEL).

Panharmonium de Debain, París, 1844: Es un Harmonium perfeccionado con el añadido de los registros de grand jeu, prolongement y expression (BRENER I). La prolongación, controlada en principio por la rodilla, era un invento de Martin de Provins (BRENER I). El nombre de este instrumento no tuvo éxito (BRENER I).

Melophilon de Piron, París, 1846: Se trata de un Harmonium modificado (SACHS II).

Violo-clave de Morin de la Guerinière, 1847 (SACHS II).

Harmonino, Debain, París, 1851: Instrumento presentado en la Exposición Universal de Londrés de 1851, para tocar encima del piano (MARCUSE).

Harmonicorde de Debain, París, 1851: Reunión de Harmonium y piano en un mismo instrumento (MATA/SACHS II).

Harmoniflûte de Bouton, París, 1852: Instrumento tipo piano acordeón con cuatro o tres octavas (SACHS II). En España Antonio Romero editó dos métodos escritos por Enrique CAMPANO. Uno para armoniflauta a una mano (fig.21) y otro para armoniflauta a dos manos (fig.22). El sistema a dos manos se basa en un pedal que acciona el fuelle, dejando así las manos libres para el teclado.

Fig.21: Armoniflauta a una mano. Ilustración del Método elemental... de CAMPANO.

Reed organ de Jeremiah Carhart de Buffalo, New York, 1846: Con este instrumento se patentan por primera vez los fuelles de succión (OWEN).

Aeolodeon instrumento patentado por Rufus Nutting en 1848 (OWEN).

MANEJO DEL FUELLE.

El fuelle, se pone en movimiento con el pié derecho, cuya planta se coloca sobre el pedal teniendo el talon descansando sobre el pavimento.

Siendo el fuelle el que, por la presion que comunica al aire, pone en libracion las lengüetas metálicas que están en el interior del instrumento y produce el sonido, su manejo es sumamente interesante, pues equivale al pulmon en los cantantes, oradores etc.

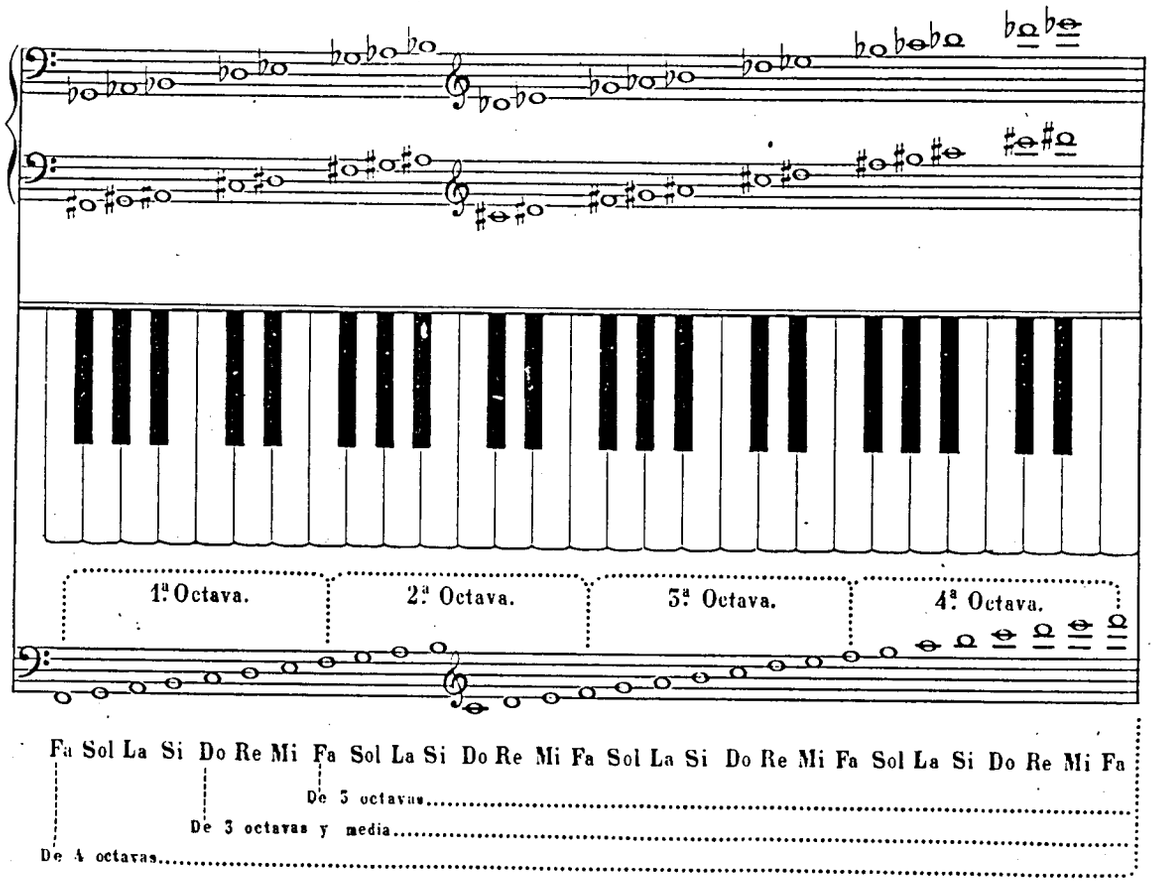
Por medio del impulso que se dá al aire con el fuelle se prolongan los sonidos y se matizan de diversos modos haciéndolos pasar por todos los grados de fuerza de que es susceptible este simpático instrumento, resultando de su acertada gradnacion bellísimos efectos de sonoridad y de espresion; por lo que además de

Fig.22: Una página del Método Elemental de Armoniflauta a dos manos... de Enrique CAMPANO.

los cuales son indispensables, al menos los relativos á la notacion y al valor de las figuras; los que carezcan de ellos podrán adquirirlos comprando la *Gramática musical* por *Romero* que vendemos á 6 rs. en Madrid y 7 en Provincias franca de porte, y aún mejor haciéndose con el *Método de Solfeo* por *Romero y Valero*, que tambiem expendemos á 30 rs. en Madrid y á 36 en provincias franco de porte.

TECLADO DEL ARMONIFLAUTA

DE 3, DE 3 Y MEDIA Y DE 4 OCTAVAS DE EXTENSION (1)



Todos los ejercicios preliminares se estudiarán: 1º haciéndo todas las notas fuerte; lo cual se consigue impulsando con fuerza el fuelle.

2º Haciéndolas piano ó sea impulsando el fuelle suavemente.

---

(1) La mayor parte de los armoniflautas de una mano son de 3 octavas ó lo mas de 3 y media; los de 4 octavas suelen ser con pié para tocarse con las dos manos.

Algunos armoniflautas tienen uno ó dos registros llamados *voz humana ó trémolo, y voz celeste*, los que empleados con oportunidad dan agradable variedad á los sonidos de este simpático instrumento.

Fig.23: Extensión de las armoniflautas según CAMPANO. La plancha de esta página es la misma en sus dos métodos. Autógrafo del editor.

JOAQUIN DIAZ

KANTES DJUDEO-ESPANYOLES

(Fig.24: Carátula de un disco de Joaquín Diaz editado por Tecnosaga (Madrid 1986) con una muchacha tocando la armoniflauta.)

Accordion-orgue de Busson, 1953: Este invento de Busson fue patentado por Titeaux y Rousseau (MARCUSE). Puede tratarse de la armoniflauta a dos manos. SUBIRA afirma que la armoniflauta era una especie de acordeón órgano (p.667).

Harmonium de doble expresión de Víctor Mustel(1815-1890), París 1853: Este instrumento es el Harmonium ordinario de Debain a cuatro juegos adicionado con los mecanismos de doble expresión, fuertes expresivos y metaphone y con los juegos de musette, voz celeste, barítono y arpa eólica. También puede haberlo sin metaphone, ni fuertes expresivos , ni arpa eólica (ALMAGRO III). Hay que advertir que el metaphone es un invento de Charles Mustel, hijo de Víctor, que no apareció hasta 1878 (BRENER II) y asimismo el fuerte expresivo es una invención que BRENER(I) sitúa en 1859(MUSTEL en 1855). En el Catálogo Ilustrado de ROMERO (Apéndice I) podemos ver (Págs.56-59) dos modelos de Mustel.

Melodina de J.L.N. Fourneaux Jeune, París 1855 (MARCUSE).

Claviaccord de Ludovico Gavioli, París 1855: Harmonium transportable (SACHS II).

Organo Americano de J.Estey (1814-1890), Brattleboro (Vermont USA) 1856: Estey funda la fábrica de cottage organs Estey & Co. y empieza a fabricar instrumentos de succión en masa (BRENER I). A partir de 1860 con la aparición de la fábrica de Mason & Hamlin de Boston la producción crece enormemente (BRENER I). El sonido del órgano americano era más suave y parecido al del órgano, aunque con una respuesta más lenta (SACHS I: 388). La influencia de la producción americana se hizo sentir en Europa, donde en 1865 J.P.Nyström funda una factoría de órganos de succión en Karlstadt (Suecia), de la cual saldrá Theodor Mannborg que funda otra fábrica en Alemania en Borna (Salonia) que posteriormente, en 1894, trasladará a Leipzig.

Fig.25: Organo Americano modelo "Liszt" de Mason & Hamlin tomado del programa de un concierto de 1889 (BRENER II).

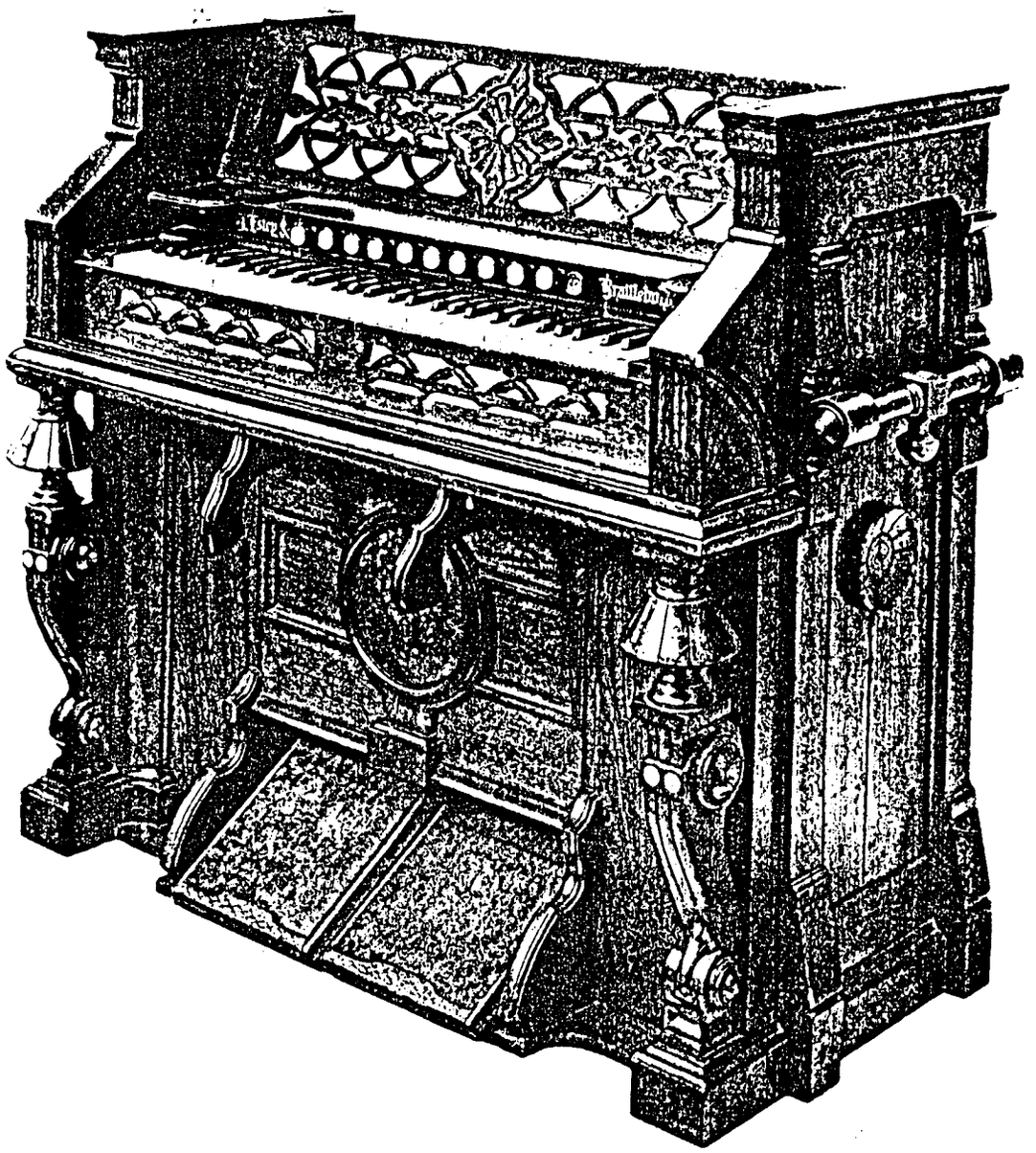


Fig.26: Organo Americano de Estey & Co. (ca.1871). Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig (nº3232, Tafel 60) (GRENHARDT).

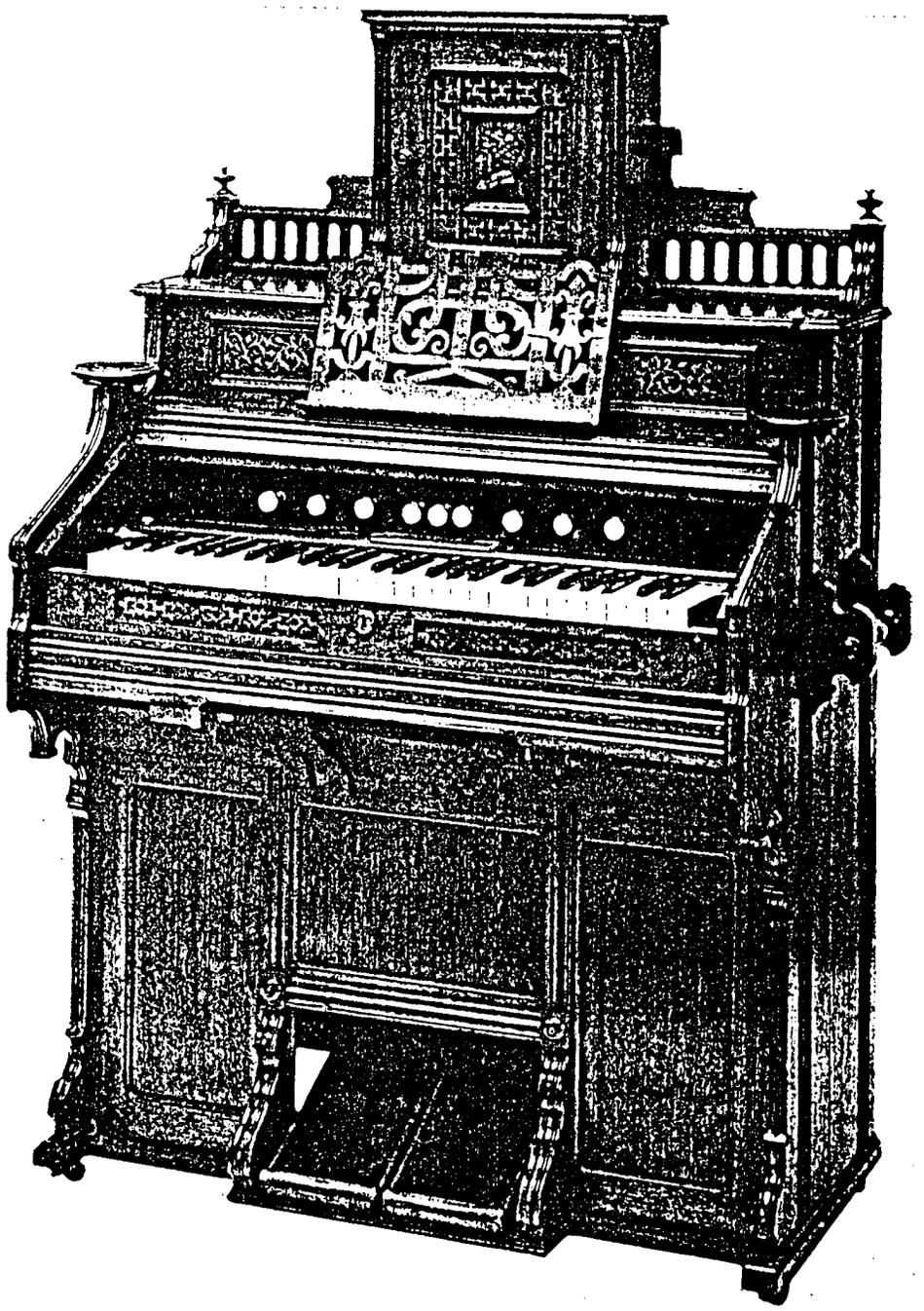


Fig.27: Harmonium de succión construído por Mannborg en Sajonia en 1889. Catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig (nº3783) (GERNHARDT).

Kartonium de J.A. Teté, Nantes 1861: Era un Harmonium automático de aspiración que funcionaba con un cartón perforado (SACHS II).

Melodi-orgue de William Edwuard Gedge, 1861 (MARCUSE).

Orchestrina di Camera de W.E.Evans, Londres 1862 (SACHS II).

Cecillium de Quentin de Gromard, 1866: Imitación del Melophone (SACHS II).

Pansymphonium de Robert Lechleitner, Lechtal (Tirol) 1873 (SACHS II).

Alexandreorgel de E.Alexandre, París 1874: Instrumento de succión (SACHS II).

Concert Harmonium de Schiedmayer, 1881: En este instrumento con 24 registros daba conciertos en San Petersburgo un músico ruso llamdo Hlavatch (OWEN).

Vocalion de James Ballie Hamilton, Worcester (Massachusetts) 1886: Instrumento característico por su sonido potente y parecido al del órgano, producido por unas lengüetas inusualmente anchas. En 1890 Hamilton vendió sus derechos sobre el invento a la New York Church Organ Co. Posteriormente la firma Mason & Risch de Worcester también construyó Vocalions y desde 1910 también la firma Aeolian a la que Mason & Hamlin cedió sus derechos (OWEN).

Organophone de Sèdiva, Rusia 1885: Instrumento experimental empleado para analizar los semitonos (SACHS II).

Orgue-celesta de MUSTEL, París 1886: En 1886 la familia Mustel patentó la celesta y poco despues construyeron un instrumento que combinaba Harmonium y celesta (BRENER I). MATA cita el Harmonium-celesta en 1859 pero no puede tratarse del mismo instrumento.

Mediophone de Dumont y Lelièvre, 1889 (MARCUSE): Estos instrumentos aparecen en el Catálogo Ilustrado... de ROMERO (Apéndice I: p.42 y ss.). Las lengüetas están dotadas de unos tubos parecidos a los del órgano, que hacen de caja de resonacia, y que gracias a una abertura regulable permiten efectos expresivos.

Harmoniphrase de Dumont y Lelièvre, París 1889 (MARCUSE/SACHS II): Eran los Harmoniums de Dumont que, dotados de este aparato, realizabán acordes para facilitar el acompañamiento armónico. ROMERO también comercializó este sistema en España(Apéndice I: P.52 y ss.) con el nombre de Harmonifra.

Claviphone de Dumont y Lelièvre, París 1889: Instrumento presentado en la Exposición Universal de París y cuyos antecesores eran el Calviaccord de Gavioli y el Pianon de Kuhn (1873) (SACHS II).

Enharmonium: Denominación dada por Hans von Bülow al Harmonium del japonés Shohé Tanaka en 1889 (MARCUSE). Probablemente era un instrumento de influencia norteamericana.

Organochordon de Buschmann, 1890: Era una mezcla de Piano y Harmonium con tres manuales y un pedal (MARCUSE), por lo que es de suponer que tenía alguna manivela o palanca para que una segunda persona entonara.

Phonorium de Estey, ca.1890: Harmomiun de succión con dos manuales y pedalier y con una fachada de tubos de apariencia (OWEN).

Parlour organ: Organo Americano del último cuarto de siglo, que se caracteriza por su caja decorada con multitud de elementos decorativos, de acuerdo a los gustos burgueses de la época (OWEN).

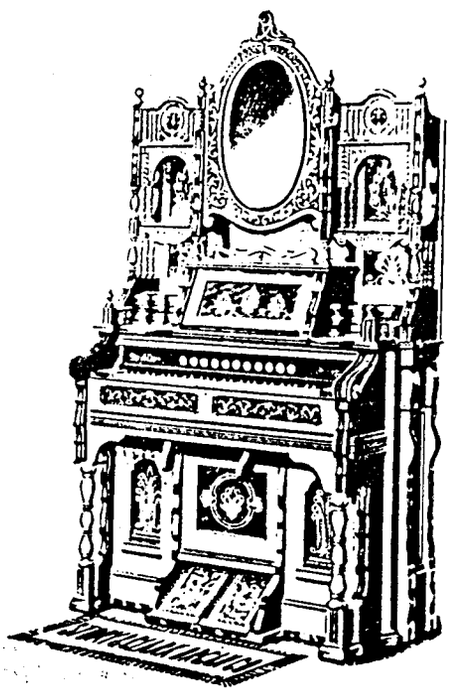


Fig.28: Parlour organ de Story & Clark Chicago 1895 (OWEN).

Harmonium de Mannborg, 1900: Este constructor presentó en la Exposición Universal de París un instrumento de tres manuales y pedalier (BRENER II), con sistema de succión y compresi

Organ-pedal-harmonium de Schiedmayer, ca.1900: Con palanca o manivela para entonar una segunda persona o con ayuda de la electricidad (BRENER II).

Harmoniumzither de M.L.Buschnigg, Leipzig 1902 (SACHS II).

Organotron de la firma Everett, USA: Se trata de un Harmonium con amplificación eléctrica (OWEN).

Aeolian Orchestrelle de Aeolian Co.: Era un organillo en el que el "tañedor" controlaba la registración, el tempo y la intensidad del sonido, mientras que la música estaba programada en una banda de cartón perforado (BRENER II). A finales de siglo ya se habían divulgado diversos instrumentos automáticos de pequeño tamaño con nombres como Mechanical Orguinette y Chautuaqua Organ (OWEN).

La aparición de los organillos automáticos marca el declive del Harmonium. El hombre romántico en su búsqueda de la libertad a través del ejecicio del poder industrial suplanta finalmente al artista por el ingeniero. El instrumento adquiere en algunos casos una complejidad tal con el añadido del pedal, que incluso pierde con ello su elogiada capacidad expresiva. La aparición de instrumentos eléctricos y el abaratamiento de los pianos, gracias a los progresos técnicos de la producción en masa, son factores que influyen también en la decadencia del Harmonium (OWEN). Se siguen experimentando nuevas combinaciones, como, por ejemplo, las de lengüetas y tubos (Alexandre y algunos Americanos) , al objeto de renovar el instrumento, pero ni el exotismo ni la sofisticación logran detener el declive (OWEN).

Otros instrumentos de esta familia, de los cuales tenemos noticias dispersas son el Accordeon Tremblant (cit. por LOPEZ ALMAGRO I, 1873), el Aeolo-Melodicon de Fidelis Busnner, 1824 (MARCUSE), el Angelophone (cit. por MATA , 1859), Aeolsharfe (SACHS II), el Choraleon, 1819 (SACHS II), el Choriphone, la Cithare-Harmonium, Harmonichorde, Harmoniorgel, Harmoniton , y Harmonium-cital, citados por MATA (1859), el Harmoniumpianino de Buschmann (SACHS II), Marmotine (MATA, 1859), Melodina y el Trylodeon de Broomann(SACHS II), instrumento en el que la expresión se controla con la presión sobre las teclas que abre más o menos registros. LOPEZ ALMAGRO (I, 1973) cita por su parte a otros inventores de instrumentos: Leopoldo Sauer de Praga, Kober de Viena, Schleinbach de Ordruff, Rich de Thurth y Grucker et Schott.
(¿ Reich de Türth-Nüremberg? BRENER II)

Fig.29: Acme Quenn Parlor Organ de comienzos del siglo XX (DIAGRAM: 87). →

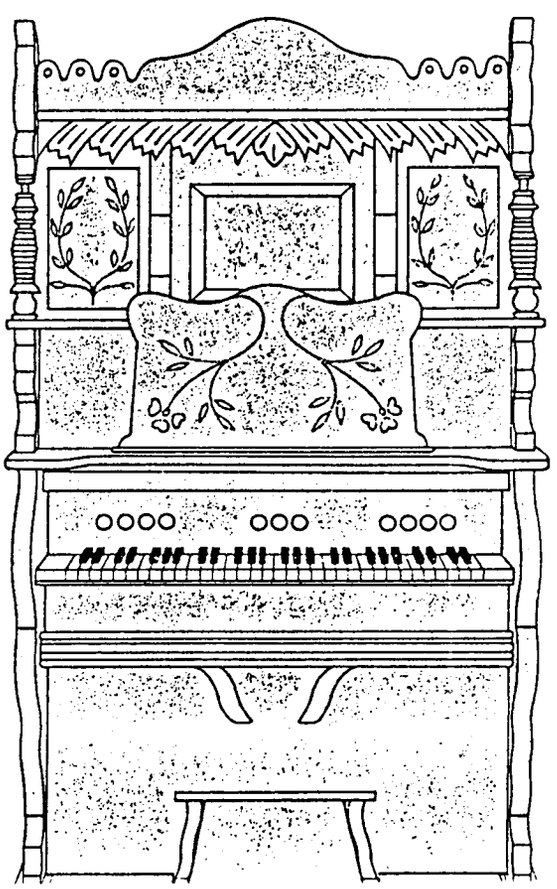
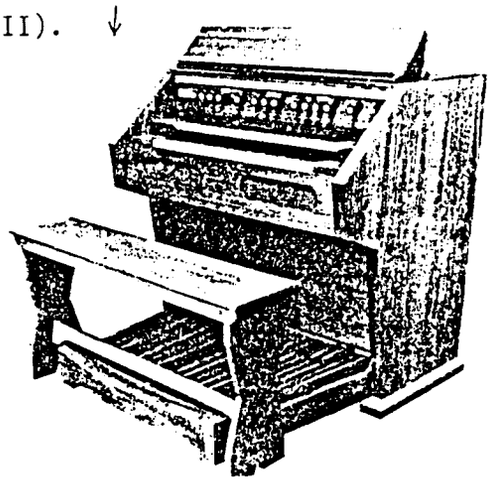


Fig.30: Harmonium eléctrico de succión construído por Jacot Reed Organs, Birminghamm, 1975 (BRENER II). ↓



Manuel de la MATA menciona un aparato llamado Armoniphone que nada tiene que ver con el Harmoniphon de Lecrosnier y Tremblai (1836, V. pág. 23) pero que sí esta relacionado de alguna manera con la inteligencia que crea el Harmonium. El propio Sr. MATA nos explica (art.10) en que consiste el invento: "es un aparato que se ajusta sobre el teclado y mediante pistones forma acordes completos para acompañar el canto llano en todos los tonos y modos." Seguramente este aparato no era exclusivo del Harmonium, sino que podía aplicarse a cualquier tec ado. Sin embargo, su invención obedece al mismo ideal estético industrial del Harmonium. Se trata de ampliar los poderes del músico a través de la mecánica, facilitando la resolución de problemas meramente técnicos. A través del automatismo el artista se enfrenta a la naturaleza desde otra prespectiva, en la que el Harmonium y el Armoniphone forman un frente común. No es un automatismo independiente, como el que habían idealizado los filosofos mecanicistas del XVIII en la imagen del autómata, sino un automatismo supeditado al artista, dentro de un sistmea interpretativo tradicional (ARACIL) antes de llegar a la esterilidad de los organillos automáticos.

También se han construído Harmoniums como modelos para experimentos y demostraciones acústicas: Helmholtz, Gustav Engel, Shôhei Tanaka, Carl Eitz, Oettingen (BRENER II).

→ Falta comentar las cambinaciones de PIANO y HARMONIUM.

1.3. Resumen histórico de los avances técnicos más importantes:

s. XIII Organos portativos (INDIVIDUALES).

s. XV Regales con lengüetas batientes SIN TUBOS. 1576: TECLADO PARTIDO.

s. XVII Geigenwerk con PEDALES para accionar el mecanismo.

1665 Arca de Ecos de Fray José de Echevarría.

s. XVIII Regal con PEDALES.

1750 Se divulgan por Europa las LENGÜETAS LIBRES del órgano de boca.

1760 Venetian swell (caja de EXPRESION).

1782 Organochordion primer instrumento de lengüetas libres con EXPRESION.

1810 Fuellería con DEPOSITO y DOBLE BOMBA (Orgue Expressif de Grenié) accionada con PEDALES y susceptible de EXPRESION.

1810 Lengüetas libres SIN TUBOS de resonancia en la Aeolina de Eschenbach.

1818 DESAPARECE LA MECANICA DE REDUCCION en la Physharminika de Haeckl.

1818 Primera referencia al sistema de SUCCION en una patente de Aaron Merill.

1822 Se desarrolla un sistema de SUCCION-COMPRESION con los instrumentos de Buschmann (armónicas y acordeones).

1827 Aparece un JUEGO DE 4 PIES en el Aeolodicon de Sturm que además tiene una CAJA EN FORMA DE PIANO.

1828 CAJAS DE RESONANCIA abovedadas en el Oeriphone de Dietz.

1833 Se reunen la FUELLERIA de Grenié y las lengüetas libres SIN TUBOS en el Poïkilorgue de Cavaillé-Coll.

1836 Novedades del Orgue expressif de Fourneaux,

JUEGO DE 16 PIES,
DOS TECLADOS,
SECRETO DE CARUCHOS,
VALVULAS DETRAS DE LAS LENGÜETAS.

1841 Martin de Provins inventa la PERCUSION para Alexandre.

1842 Debain patenta el HARMONIUM con CUATRO JUEGOS PARTIDOS y UNA VALVULA PARA VARIOS JUEGOS.

1844 Debain añade la EXPRESION, EL GRAN JUEGO y LA PROLONGACION.

1846 Jeremiah Carhart patenta el EE.UU. un instrumento de SUCCION.

1853 Víctor Mustel patenta un instrumento con NUEVOS JUEGOS (Musette, voz celeste, barítono y arpa eólica) y DOBLE EXPRESION.

1856 Empieza a divulgarse el ORGANO AMERICANO.

1859 Mustel inventa el FUERTE EXPRESIVO (según BRENER?).

1861 Aparece el Kartomiun, Harmonium AUTOMATICO.

1878 Charles Mustel inventa el METAFONO y el ARPA EOLICA de mano derecha.

1889 Sistema MEDIOFON de Dumont y Lelièvre.

1890 Instrumento con pedal de CONTRAS (Organochordon de Buschmann).

s. XX Se aplica la ELECTRICIDAD a los fuelles y a la amplificación.

1.4. Descripción organográfica del Harmonium.

La descripción del Harmonium se divide en cuatro partes:

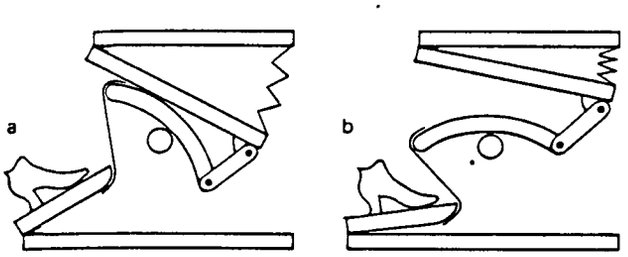
A) Aparato de aire (fuelles, conductos, depósito y arca de viento).
B) Teclado, válvulas y secreto (que en este caso, al contrario que en el órgano, guardan una estrecha relación, ya que no se interpone entre estas partes la mecánica de reducción).
C) Registros cantantes (lengüetaría y mecanismo).
D) Registros auxiliares (mecanismo).

Por lo general las divisisiones del Harmonium en distintas partes suelen ser deudoras de la organería y separan teclado y secreto. Por razones metodológicas prefiero la división aquí expuesta, como a continuación se verá.

El aparato de aire.

El aparato de aire está compuesto por los fuelles y conductos que proporcionan el viento necesario para la excitación sonora de la lengüetas. Este aparato está constituido por los fuelles, conductos, depósito y arca de viento, pero también incluye el mecanismo de pedales que sirve para accionar los fuelles por movimiento alternativo de los pies.

Fig.31: Mecanismo de pedales para accionar los fuelles (DIAGRAM: 87).

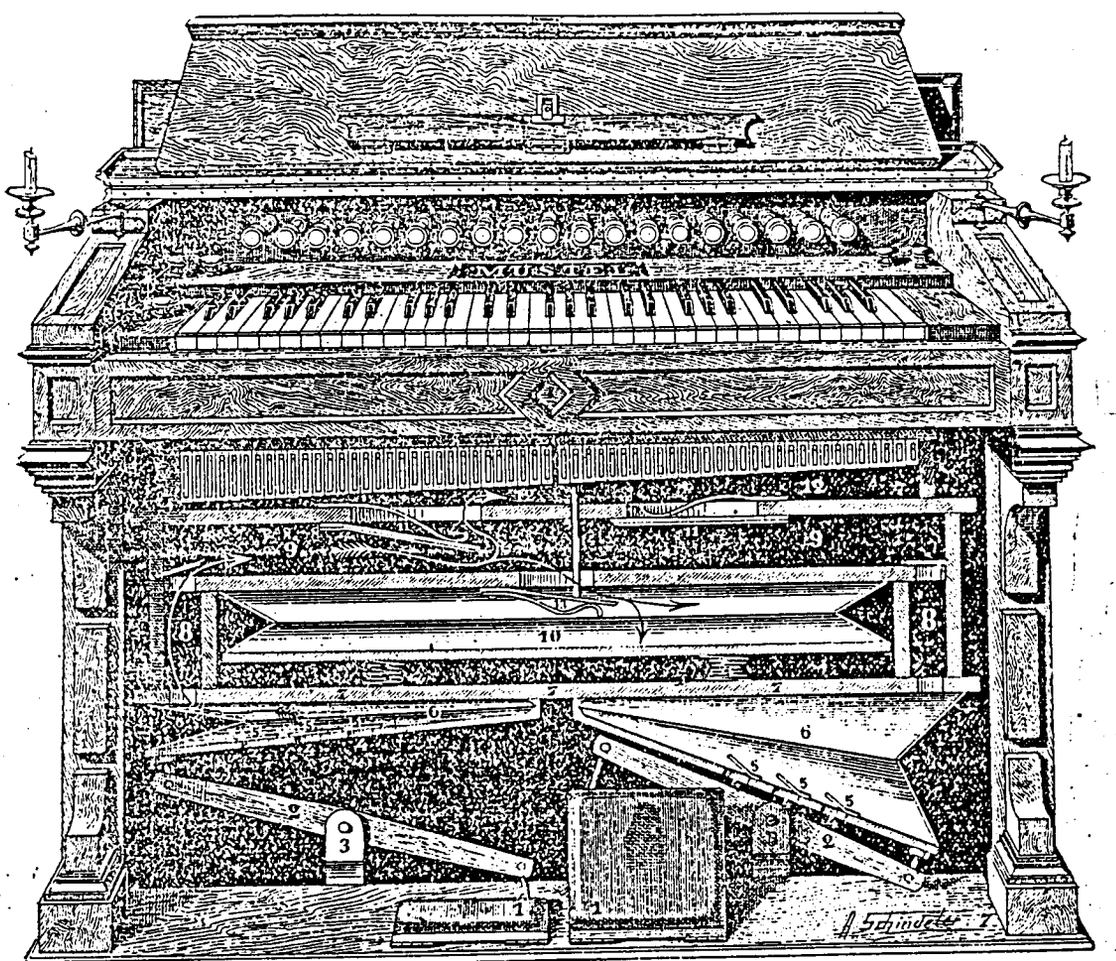


LOPEZ ALMAGRO advierte en su Método... (1ª ed., pág. 16) que el asiento no debe ser horizontal, sino que debe tener un desnivel de 3 o 4 cms. hacia adelante, para favorecer el apoyo mientras se "pedalea".

El sistema de fuelles ocupa toda el cuerpo inferior del Harmonium (fig. 32). Los fuelles de compresión son dos y tiene forma de cuña, y dado que se mueven alternativamente a veces se les llama fúlles de cuco, por su similitud con el sistema que produce el efecto correpondiente en los relojes de cuco. Por su función (bombear aire) también se les llama fuelles bomba. Estos fuelles tienen las válvulas de aspiración o gatos por donde entra el

.../...

aire al instrumento. Este, impulsado por los fuelles, sigue su camino por los conductos laterales (fig.32, nº8) hasta llegar a la caja de viento (fig.32, nº9) situada sobre el depósito y debajo del secreto. LOPEZ ALMAGRO (I: 13) llama erroneamente al arca de viento "secreto" ("o cámara") (V. fig.33). En la pared superior del arca de viento están las válvulas de los registros que permiten o impiden el paso del aire al secreto. En la pared inferior del arca de viento está la válvula de la expresión, que comunica el aparato del aire con el depósito. Este fuelle está dotado de unos resortes y sirve para disponer de un aire de reserva (reservoir) para que la corriente de aire no se vea afectada por la impericia del tañedor con los pedales. El depósito tiene en el fondo una válvula de seguridad que se abre cuando se ha saturado su capacidad.



L'intérieur de l'instrument ci-dessus représenté en coupe n'est pas rigoureusement conforme à la réalité C'est une exposition conventionnelle extrêmement simplifiée du rôle de la soufflerie et de sa fonction dans l'harmonium

Légende

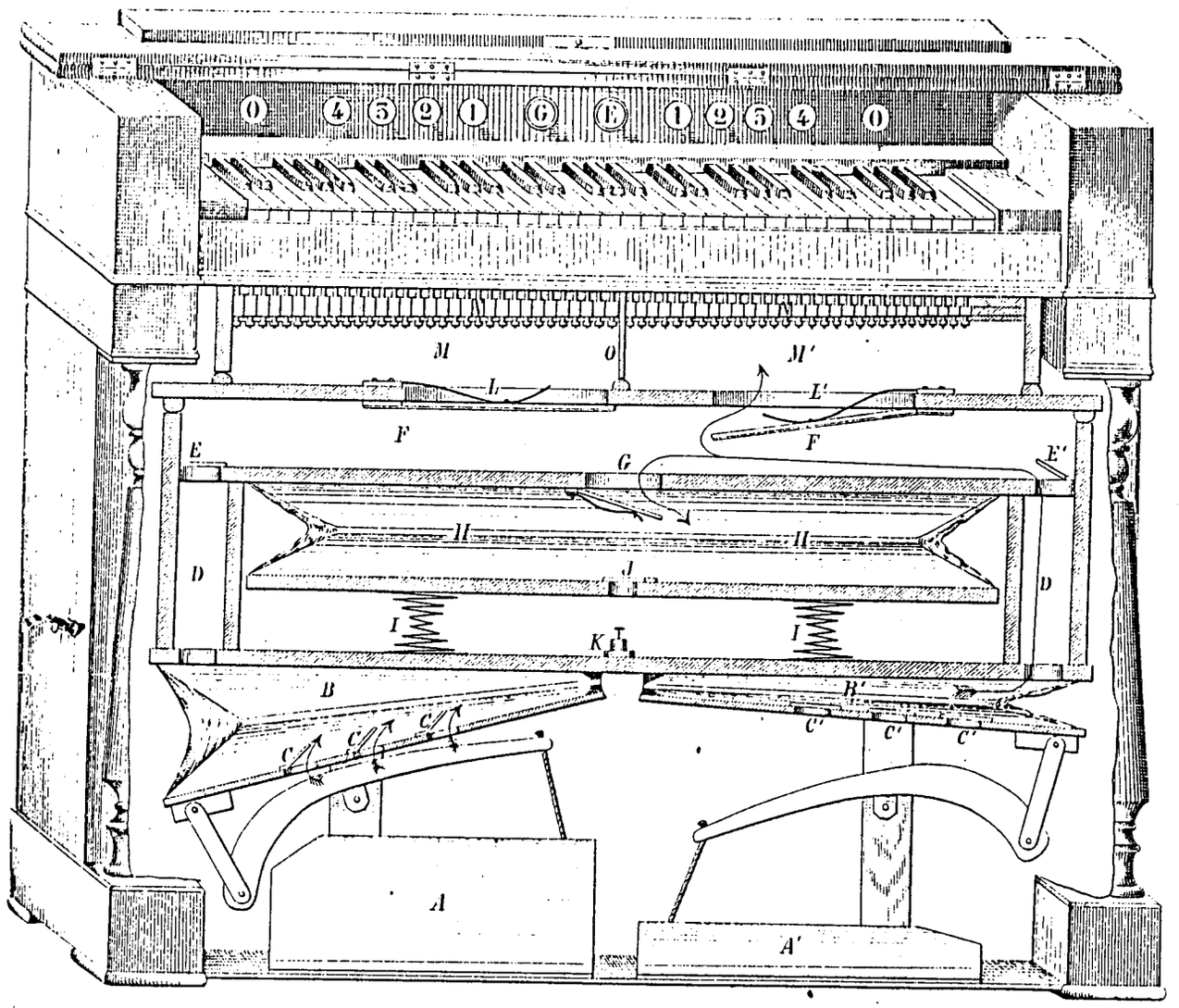
1 Pedales
2 Balanciers
3 Axes
4 Events
5 Soupapes d'aspiration
6 Pompes ou soufflets
7 Panneau fixe qui porte les pompes
8 Porte Vent conduisant le vent dans le sens indiqué par la flèche.
9 Cuisse a vent
10 Reservoir
11 Soupapes des Cuyes
12 Cuyes et sommier
13 Soupape du reservoir
14 Pilote qui gouverne la soupape du reservoir

Fig.32: Harmonium de Mustel desprovisto de la pared frontal. Grabado procedente de MUSTEL.

En la próxima página aparece la fig.33 que reproduce la lámina del interior de Harmonium publicada por LOPEZ ALMAGRO en su Método... (1ª ed.). La firma es del editor.

En la página siguiente se reproduce la paǵina 13 del mismo método, con la explicación que el autor hace del aparato de aire. La firma también es del editor.

INTERIOR DEL HARMONIUM.



ESPLICACION.

A. Pedal en ascenso.
B. Fuelle abriendo.
C. Válvulas de fuelle dando entrada al aire.
D. Tubos conductores.
E. Válvula de tubo conductor, cerrada.
F. Secreto ó cámara.
G. Válvula de entrada al depósito.
H. Depósito.
I. Muelles que egercen presion sobre el depósito.
J. Válvula de desahogo.
K. Piston que abre la válvula de desahogo.
L. Válvula de entrada al medio-juego grave, abierta.
M. Medio-juego grave.
N. Cajas de lengüetas.
O. Division de los dos medio-juegos, grave y agudo.

A'. Pedal en descenso.
B'. Fuelle cerrando.
C'. Válvulas de fuelle cerradas.
E'. Válvula de tubo conductor, abierta.
L'. Válvula de entrada al medio-juego agudo, abierta.
M'. Medio-juego agudo.

CAPITULO III

Aparato del aire

El aparato del aire está formado: 1.° por dos fuelles; 2.° por el depósito; 3.° por el secreto ó cámara.

Los fuelles se ponen en movimiento por medio de dos planchas movibles colocadas en la parte inferior delantera del Harmonium, sobre las que descansan los piés, y reciben el nombre de *pedales*.

La accion alternativa de los piés, en un movimiento regular y acompasado, van inflando y vaciando consecutivamente ambos fuelles.

El aire recogido por ellos, pasa por dos *tubos conductores*, colocados verticalmente á los dos lados del depósito, y ocupa la cámara ó secreto.

El depósito es una gran caja situada entre este y los fuelles, cuyas cuatro paredes verticales están construidas de una manera especial que permite á la plancha inferior, que la sirve de fondo, ascender ó descender, segun que el aire contenido necesita menor ó mayor cavidad. En su plancha superior hay practicada una abertura por donde el aire que ha llegado hasta el secreto, penetra y hace descender la inferior hasta llegar las paredes verticales á su mayor tension; en cuyo caso, una válvula colocada en el fondo, llamada de seguridad ó desahogo, se abre y deja salida al aire, evitando un rompimiento. La plancha inferior está constantemente impelida hácia arriba por dos fuertes muelles, con cuya presion, el aire depositado se ve precisado á salir al secreto, por la misma abertura de entrada, en el momento que desaparece la fuerza que lo hizo penetrar.

Se llama *secreto* ó *cámara*, al espacio comprendido entre la plancha superior del depósito y la que, sobre ella, cierra los compartimentos de las lengüetas.

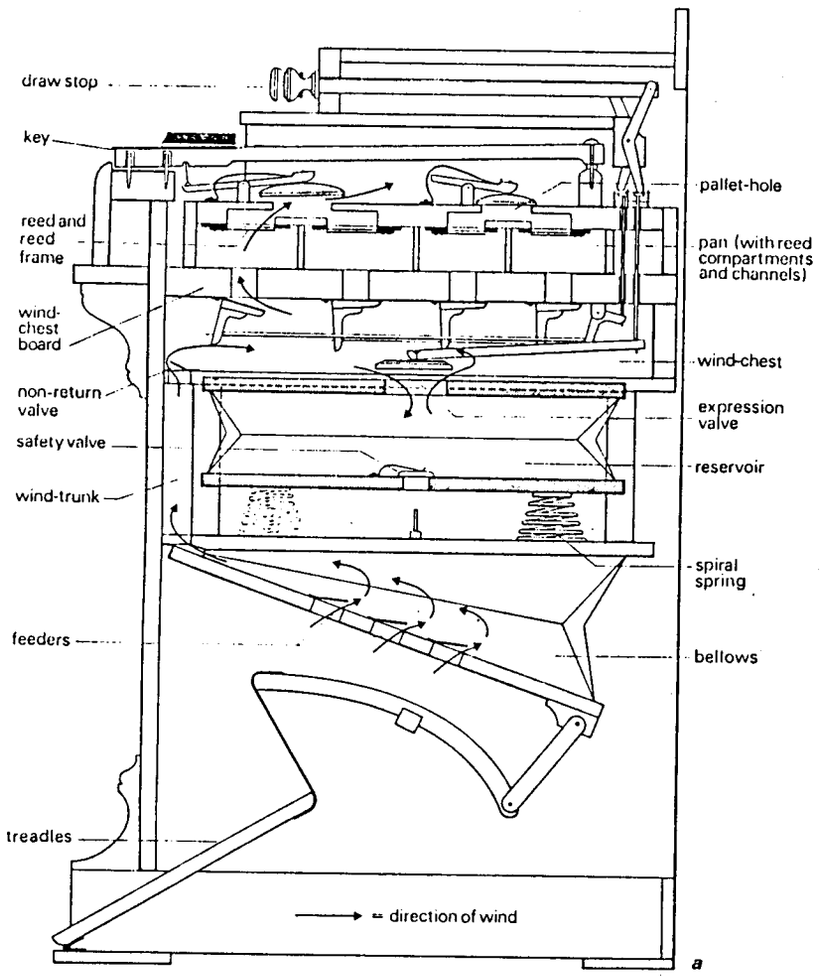
Entra el aire en su recinto por los dos *tubos conductores*, y no tiene otra salida que á las cajas de las lengüetas, en las que es distribuido por el ejecutante, con el auxilio de los registros.

La accion del depósito está destinada á compensar la desigualdad del movimiento de los fuelles. Una vez lleno, tiene constantemente á disposicion del secreto su contenido, que pasa á alimentar los juegos, tan pronto como falta ó se debilita la corriente establecida por los fuelles; y por lo tanto, el sonido no se interrumpe aunque los piés se detengan breves instantes.

El aparato del aire es la respiracion, el verdadero agente vital del Harmonium; y su estudio exige, por parte del discípulo, un detenimiento especial, como la más interesante de las partes constitutivas de este instrumento.

Editor, Antonio Romero.—Preciados, 1, Madrid

En el apartado dedicado a la definición y también en el de los antecedentes y parientes ya se ha dicho que hay una rama de esta familia de instrumentos que se caracteriza por tener un aparato de aire que actúa sobre las lengüetas por aspiración. Estos instrumentos se suelen llamar órganos americanos, y no Harmoniums, aunque pertenecen a una misma familia. El sistema de aspiración presenta como ventaja un sonido más potente, pero tiene el inconveniente de ser un poco tardo en la respuesta, y el no poder contar con el invento de la expresión. Dado que el aire circula en dirección inversa, las válvulas están en orden invertido respecto al sistema de compresión (fig.34). Encima del secreto están las válvulas de los registro, y debajo, en el arca de viento, las del teclado. Me permito indicar que no es correcto llamar secreto (pan) a esta caja, como aparece indicado en la ilustración (fig.34 b). La disposición de los fuelles en un plano vertical, hace que los instrumentos de succión tengan unas proporciones más estrechas y alargadas que los instrumentos de compresión. También he observado que presentan unas rejillas debajo del teclado (V. figs. 25, 26, 27, 28 y 30) que supongo sirven para facilitar la entrada del aire vivo y permitir por otro lado una mejor proyección del sonido. Estas características externas permiten identificar los instrumentos de una y otra clase.



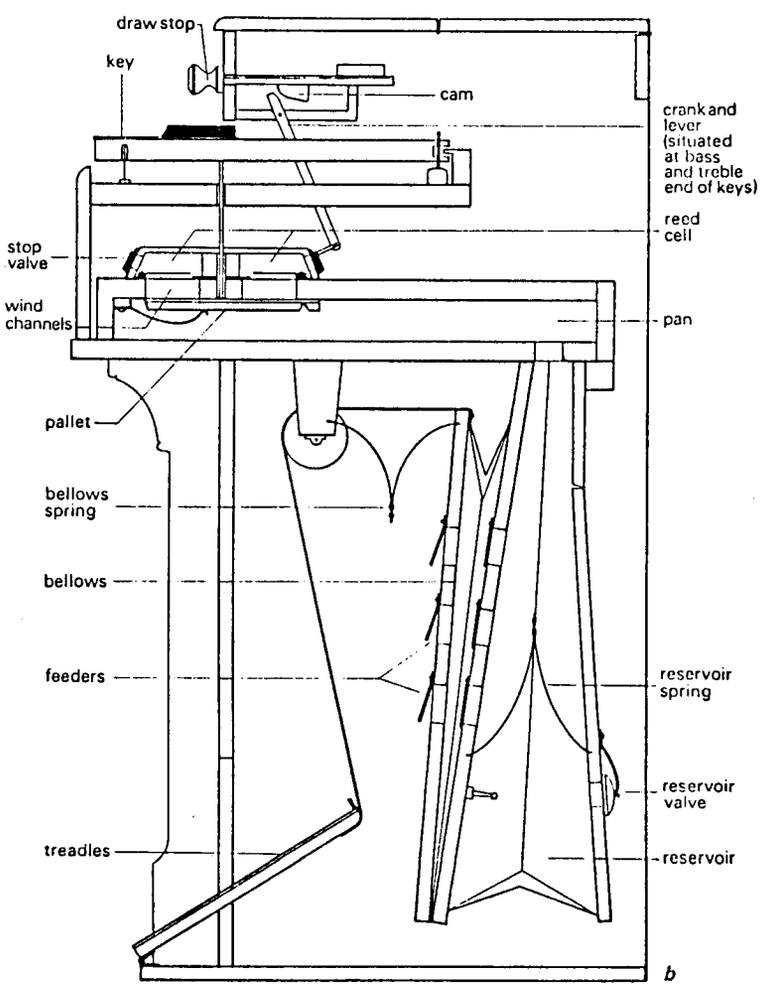


Fig.34: a-Sistema de compresión, b-sistema de succión. Ilustración tomada del Grove... (BRENER II y también OWEN).

Teclado, válvulas y secreto.

Estos elementos se agrupan en torno a la caja de válvulas. Esta es el espacio comprendido entre la tapa superior del secreto, sobre la que se apoyan las válvulas, y en plano del teclado (V. fig.34 a).

El teclado de un Harmonium normal suele tener cinco octavas, partido entre el mi4 y el fa4, de forma que sobre la mitad grave solo actúan los juegos graves, y sobre la mitad aguda los agudos. Hay instrumentos de dos teclados, que no por ello dejan de ser partidos.

EXTENSION DEL HARMONIUM

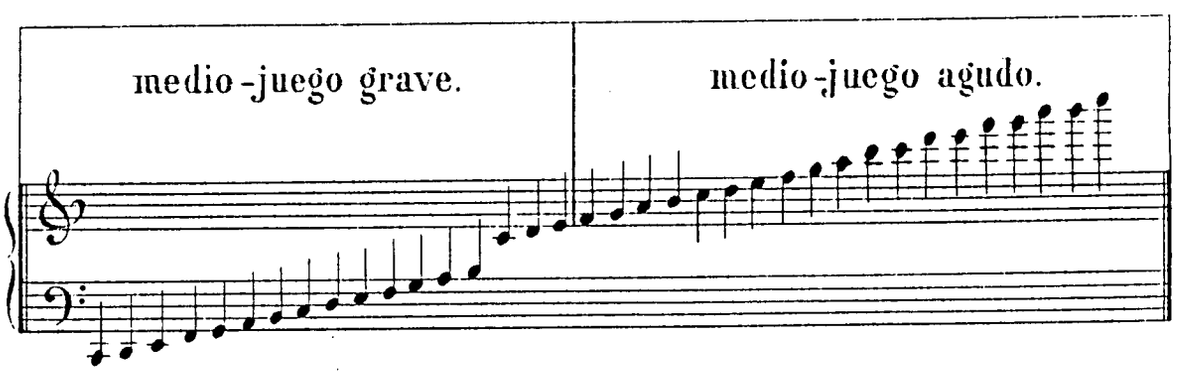


Fig.34: Extensión del Harmonium (tomada de LOPEZ ALMAGRO I: 14).

Las teclas están sujetas por un resorte que actúa directamente en la cola (fig.35) o a través de las válvulas (fig.34). Al bajar una tecla esta abre de forma inmediata una o dos válvulas de las que hay sobre el secreto. Estas válvulas corresponden todas a una misma nota en diversos juegos. Una misma válvula cierra o abre el paso a dos o más lengüetas, según el sistema inventado por Debain en 1848.

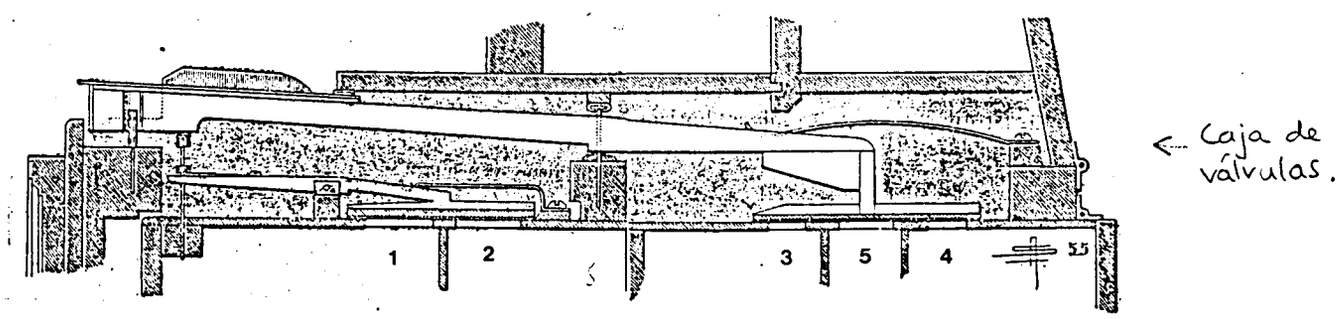


Fig.35: Tecla con sus dos válvulas correspondientes. Ilustración tomada de MUSTEL. La tecla corresponde a una nota del registro grave de un Harmonium de Mustel de seis juegos, como el que aparece en la pág. 56 del Catálogo Ilustrado... de ROMERO (apéndice I). El compartimento 1 corresponde al juego de Cor anglais, el 2 al de Bourdon, el 3 al de Clairon y el 5 al de Harpe Eolienne.

Las lengüetas se encuentran situadas en las aberturas que cubren las válvulas o ventillas. Conmo ya hemos visto, una sola tecla puede controlar dos ventillas. La delantera para los juegos 1 y 2 (a veces 6) y la posterior para los juegos 3 y 4 (a veces 7 y 5 también). Para que la lengüeta suene hace falta que el aire pasa a través de abertura abierta por la válvula, y para ello es preciso que haya la necesaria presión en el compartimento del secreto correspondiente. Estos compartimentos se dividen por medios juegos y son controlados por las válvulas de los registros que se encuentran en la cara inferior del secreto, dentro del arca de viento. El secreto viene a ser una caja de distribución que reparte el aire, que han dejado entrar los registros, a sus notas correpondientes. El sistema es al revés que en el órgano, pues en él, el secreto distribuye el aire que entra controlado por el teclado de los canales de cada nota (hay uno por nota) a los juegos que estén abiertos. Otra diferencia considerable respecto al órgano, es que los cuerpos sonoros, las lengüetas, se encuentran dentro del mismo secreto, según la disposición introducida por Forneaux en 1836, al objeto de mejorar la velocidad de respuesta del instrumento (V. fig.20).

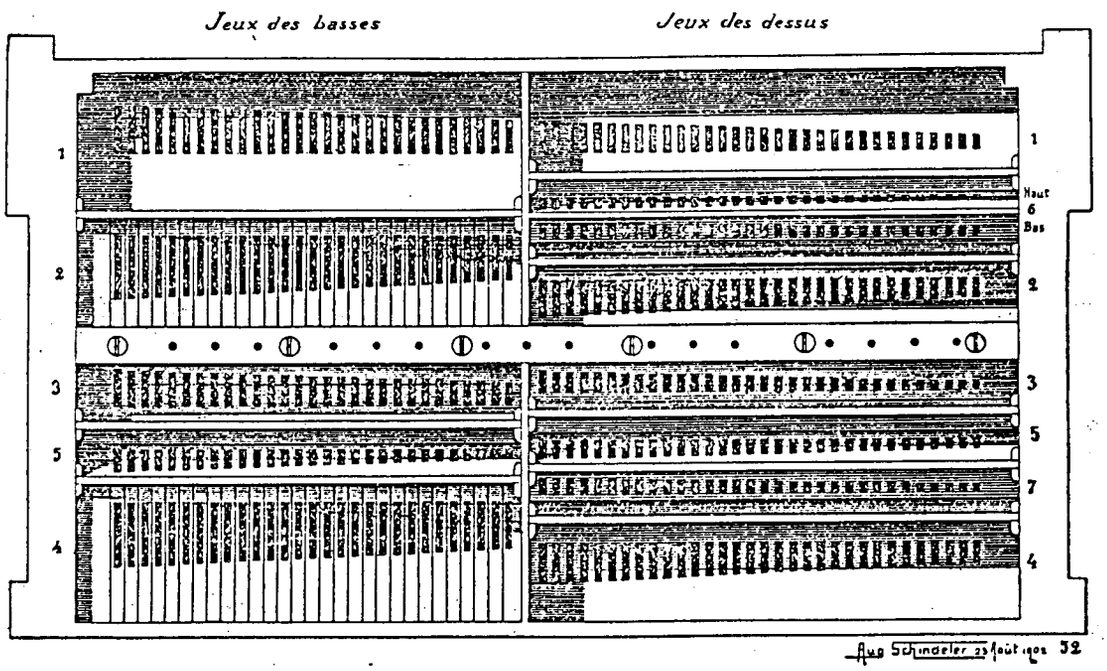


Fig.35: Interior del secreto de un instrumento de Mustel de seis juegos, visto desde abajo. Grabado tomado de MUSTEL. Cada canal se corresponde a un medio juego. Obsérvese como todos están partidos por la mitad. La numeración se refiere a los juegos correspondientes. Los primeros están en la parte frontal del instrumento. El sexto de mano derecha está formado por dos hileras de lengüetas, ambas incluidas en un mismo compartimento.

El teclado de los instrumentos de succión presenta algunas diferencias respecto al de los instrumentos de compresión. Tambíen tiene cinco octavas, pero en vez de ir desde el dol hasta el do7, tiene una extensión que va desde el fa1 hasta el fa7. El teclado está partido en este caso entre el si3 y el do4 (BRENER II).

Registros cantantes.

Los registros cantantes son aquellos que unas vez abiertos suenan tocando el teclado. Si no se abre ninguno, nó sonara el teclado aunque se toque. Hay varios y cada uno tiene asigando un número y un nombre. Pretenden dotar la instrumento de una variedad tímbrica que le permita competir con el órgano emulando a la orquesta. Cada registro cantante correponde a un medio juego de lengüetas. Parece ser que son las proporciones de las lengüetas lo que determinan el timbre particular de cada juego. LOPEZ ALMAGRO afirma (I: 11) que es la forma especial de la caja o marco que contiene la lengüeta, lo que determina su timbre especial. Ello también influye en el sonido del juego, así como su localización dentro del secreto. Los que se encuentran en la parte anterior del instrumento suelen ser los más sonoros. Los juegos pueden tener distintas tesituras según su número de pies, igual que en los órganos. Las lengüetas tienen una longitud que oscila entre los doce centímetros y unos escasos milímetros, para las más pequeñas (BRENER II).

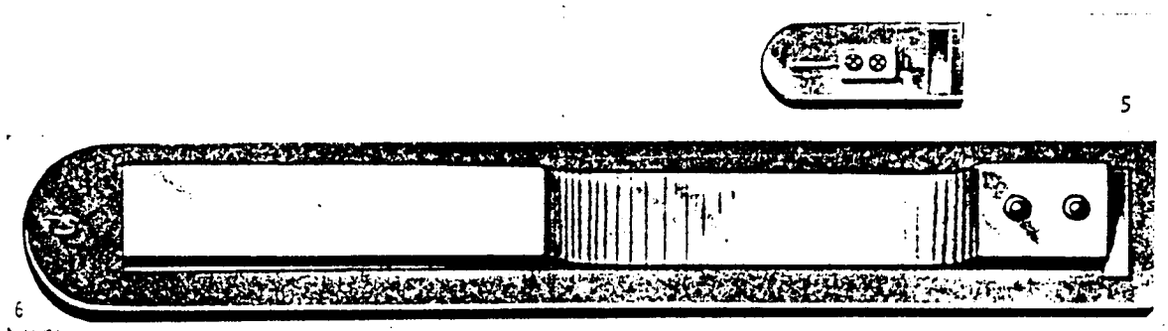


Fig.36: La lengüeta más grande (do grave del 6. Kontrabass de 16') y la más pequeña (fa agudo del juego 5. Waldflöte de 2'), ambas a tamaño natural, procedentes de la fábrica de Harmoniums de Pegau (Sachen) fundada en 1911 por Theodor Mannborg. Fotografía tomada de BRENER I.

Los distintos juegos entran en acción cuando, al tirar de la palanca correspondiente, se abre una válvula en la parte inferior del secreto,

.../...

permitiendo al aire entrar desde el arca de viento al compartimento del secreto correspondiente a ese medio juego. El mecanismo se compone de diversas palancas y escuadras que transmiten la acción desde el tirador hasta la válvula del arca de viento, pasando a través o por detrás del secreto.

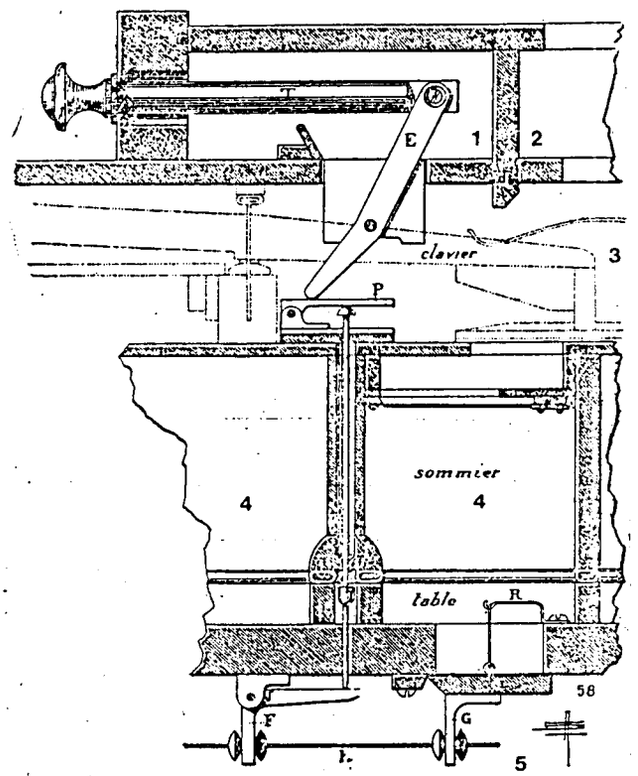


Fig.37: Mecanismo de un registro cantante según un grabado tomado de MUSTEL. Al sacar el tirador T se acciona la palanca E que hace descender la báscula P oprimiendo la varilla que cruza el secreto y acciona la escuadra F conectada por medio de un tiraje I con otra escuadra G adosada a la válvula del registro que es retenida por el resorte R. 1) Caja de los registros, 2) caja de los fuertes, 3) caja de las válvulas, 4) secreto y 5) arca de viento.

La caja donde están los tiradores de los registros con sus mecanismos correspondientes se llama caja de los registros. Está situada sobre la caja de las válvulas, debajo de la tapa del instrumento. Este queda así dividido en los siguientes compartimentos, de arriba a abajo:

CAJA DE LOS REGISTROS.
CAJA DE LAS VALVULAS (donde se introduce el teclado).
SECRETO (con sus compartimentos y juegos de lengüetería).
ARCA DE VIENTO (con las válvulas de los juegos).
DEPOSITO.
BOMBAS Y PEDALES.

A veces la parte de atrás de la caja de los registros está separada como en la fig.37 y sirve para el aparato de los fuertes.

Los juegos presentan la particularidad de estar partidos en dos mitades, una grave y otra aguda, cada una de las cuales se acciona con un tirador distinto. Esta disposición la introduce Debain en 1842 en su Harmonium, pero este era un sistema que ya había sido aplicado desde finales del siglo

.../...

XVI a los órganos ibéricos. El registro partido aparece por primera vez en 1576 en Zaragoza en un órgano de Guillaume de Lupe y el sistema no tarda en difundirse por la península a través de Toledo, Cuenca, Segovia y El Escorial (JAMBOU). El teclado partido aparece como una solución para poder contar con mayores recursos tímbricos en un reducido espacio. Es pues un recurso práctico e ingenioso que enriquece las posibilidades expresivas del instrumento. Es curioso señalar que tanto esta disposición, como el arca de ecos, que es hasta cierto punto una predecesora de la preocupación expresiva, se desarrollan en España.

El modelo clásico de Harmonium patentado por Debain tiene cuatro juegos (= ocho medios registros). La numeración de los juegos comienza por aquellos cuyas hileras se encuentran en la parte anterior del instrumento. Los cuatro juegos básico son los siguientes:

1º- Es de 8 pies. En la mano izquierda se llama Cor anglais y en la derecha Flute. Según LOPEZ LAMAGRO (I: 69) es de caracter tierno y delicado.

2º- Es de 16 pies. En la m.i. se llama Bourdon y en la m.d. Clarinette. De carácter solemne, tiene una respuesta un poco tardona (LOPEZ ALMAGRO I).

3º- Es de 4 pies. En la m.i. se llama Clairon y en la m.d. Fifre. Este juego tiene un sonido penetrante y LOPEZ ALMAGRO recomienda no tocarlo en solitario (I: 69).

4º- Es de 8 pies. En la m.i. se llama Basson y en la m.d. Hautbois. Es un juego de carácter agreste, tímido y tierno, que LOPEZ ALMAGRO asocia a cantos campestres (I: 69).

A estos juegos no tarda en añadirse otro en 1844, que es compuesto y como no tiene además hileras propias, tampoco tiene un número adjudicado:

Grand Jeu: Es un solo registro colocado por la parte central del instrumento que al abrirlo conecta los cuatro primeros juegos en las dos mitades haciendo un efecto como de órgano pleno. Su mecanismo es bastante simple y se limita a actuar en la caja de los registros, como se puede ver en el grabado de la fig.38. El tirador que está en primer término es el del GJ, que al accionarse baja, con la palanca que hay conectada a su cola, la báscula P que acciona por medio del brazo GJ el eje A conectado a su vez por medio de otros brazos a las báculas de los medios registros correspondientes, que son así puestos en acción sin que salgan los tiradores. Este registro se accionaba al principio con un tirador o rodillera, pero posteriormente se hizo con talonera (BRENER II). LOPEZ ALMAGRO afirma (III: 23) que en los instrumentos de doble expresión también conecta los fuertes expresivos.

MECANISMO DEL GRAND JEU

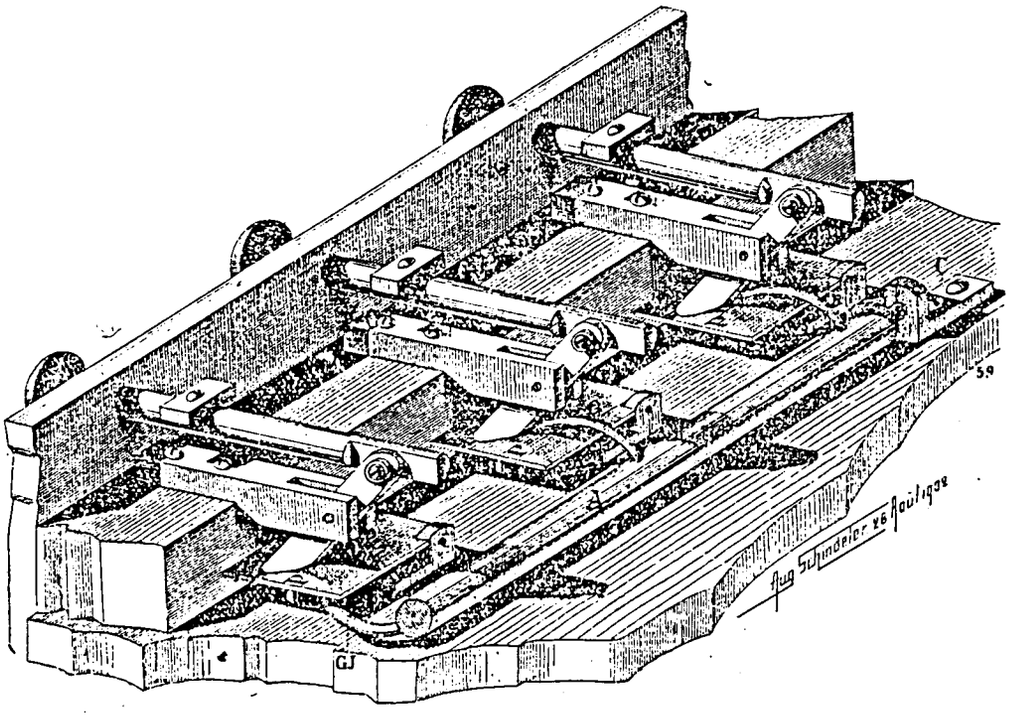


Fig.38: Mecanismo del Grand Jeu según un grabado tomado de MUSTEL.

Los cuatro primeros juegos pueden recibir en inglés los siguientes nombres (BRENER II) en instrumentos de compresión:

GRAVES	AGUDOS
1. Diapasson bass	1. Diapasson treble
2. Bourdon bass	2. Doble diapasson treble
3. Clarion bass	3. Principal treble
4. Basson bass	4. Oboe treble

En español los nombres son la traducción de los franceses: Corno inglés, flauta, bordón, clarinete, clarín, pífano, bajón o fagot y oboe. La registración se indica poniendo los números correspondientes dentro de un círculo (como propone Karg-Elert según BRENER II) sobre la pauta de mano izquierda o derecha que corresponda. El Grand Jeu se indica con una G. En 1853 Victor MUSTEL amplió el Harmonium con nuevos juegos que continuan la numeración y, que para distinguirse de los registros anteriores, suelen indicarse con signos encerrados en un cuadrado, pues es habitual ofrecer en las partituras una doble designación para que la pieza pueda ser ejecutada con el instrumento de que se disponga (LOPEZ ALMAGRO III: 25).

Los nuevos registros que se añadieron al Harmonium a partir de 1853 fueron:

5º- El número de pies y carácter es distinto en una mano respecto a la otra. En la mano izquierda tiene 2 pies y se llama Harpe éolienne. El colocar un juego tan agudo en la mano izquierda permite que las tesituras de los medios juegos se crucen. En la mano derecha hay un juego de 16 pies que sirve para producir efectos parecidos, pero a la inversa. Se llama Musette y LOPEZ ALMAGRO (III: 17) afirma que su sonido es parecido al del oboe, pero más dulce, y también al de las cuerdas prima y segunda cel violoncello. Lo recomienda para aires campestres y pastorales y para melodías apasionadas.

6º- En la mano derecha es un juego de 16 pies llamado Voix céleste. Está compuesto por dos hileras de lengüetas (V.fig.35, pág.45) afinadas de modo que se produzcan unas suaves pulsaciones. Este sistema era exclusivo de Mustel (LOPEZ ALMAGRO III: 17) y algunos constructores intentaron imitarlo acoplando a una sola hilera de este juego, la de otro registro, pero esta solución no tuvo un resultado muy bueno. Se abrevia también "VC". En algunos instrumentos aparece excepcionalmente un 6º juego en la mano izquierda. Es de 16 pies y se llama Contrebasse o Violine. Se designa con el número 6 en la m.i. o con una "C" (BRENER I). No sé si es de Mustel.

7º- Es un juego de mano derecha de 32 pies, llamado Baryton. Al parecer de LOPEZ ALMAGRO (III: 18) tiene un timbre sonoro robusto y varonil. Amplía considerablemente las posibilidades del teclado al disponer de un juego tan grave en la mano derecha. Ninguno de 32 pies aparece en la izquierda. Este suele ser el último juego que tienen los Harmoniums normales de MUSTEL, pero en algunos instrumentos aparece otro más, junto con el 6º de mano izquierda antes comentado. Se trata de un 8º registro,

8º- Es un juego de 8 pies llamado Harpe éolienne de m.d., pero que difiere del que lleva ese nombre en quinto lugar m.i. En este caso es un juego temblante de dos hileras parecido a la voz celeste. Sólo aparece excepcionalmente en instrumentos de gran tamaño. Fue presentado por Mustel en la Exposición Universal de París de 1878 (LOPEZ ALMAGRO III: 18). Su carácter es calificado de sublime, aéreo y celestial.

LOPEZ ALMAGRO ofrece algunos datos contradictorios sobre estos último juegos en su Monografía... pues afirma que el Harpe éolienne de m.i. también es un juego de dos hileras, así como en Baryton de m.d. (III: 13-14). BRENER (II) por su parte habla de una voz humana que es un juego de dos hileras en octava. Mustel, en su Harmonium de dos teclados y ocho juegos denomina Cromorne al 7º juego de 32 pies del segundo teclado (V. Catálogo Ilustrado... de ROMERO, apéndice I). En el mismo instrumento aparece un juego de Contrebasson de 16 pies,

p. 59

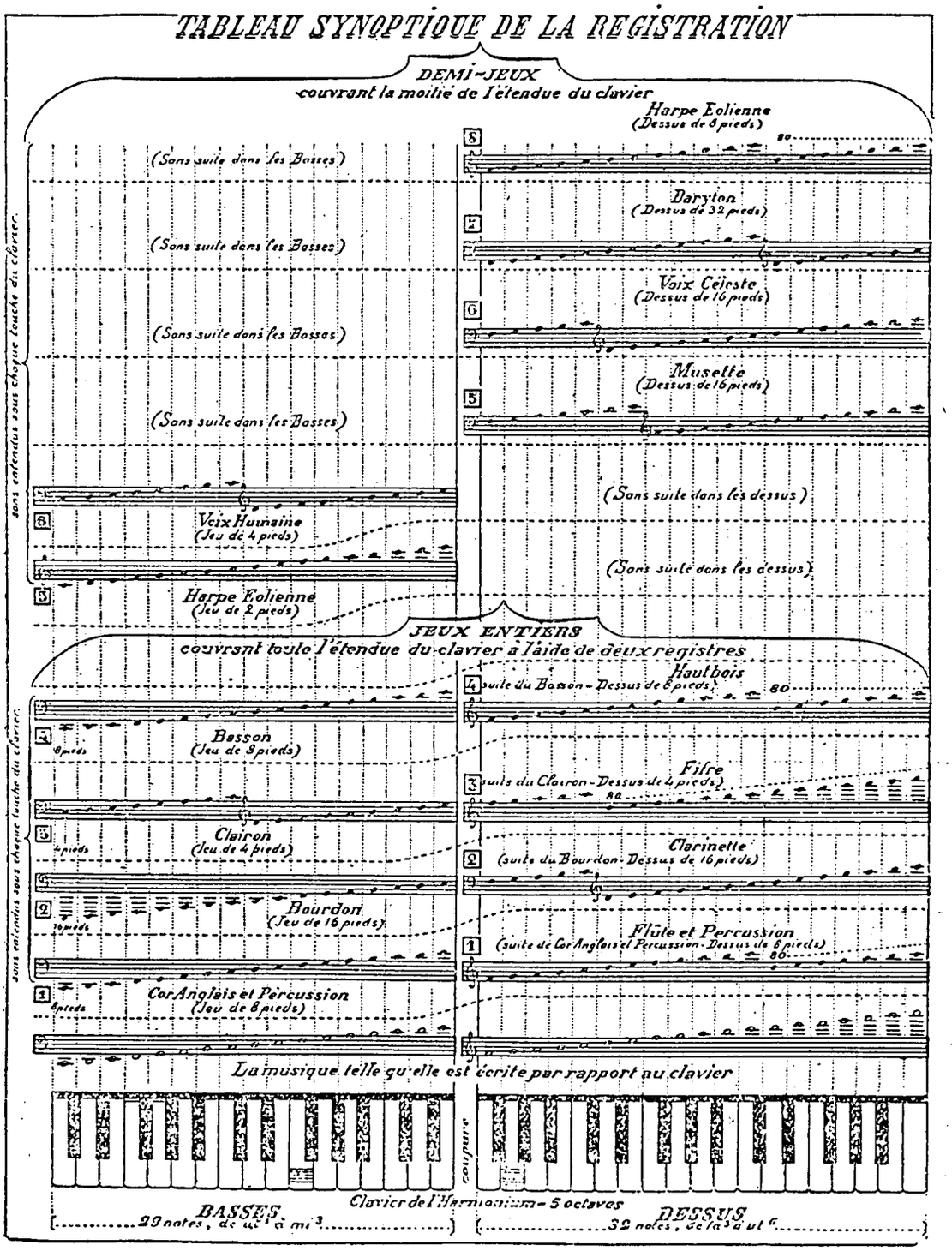


Fig.39: Tabla sinóptica de los registros cantantes y su extensión, tomada de MUSTEL.

con el número cinco en el segundo teclado. LOPEZ ALMAGRO (II: 71) menciona otros juegos como una segunda flauta, segundo clarinete, saxofón, dulciana, gaita (musette?), soprano y violoncello. En el Catálogo... de ROMERO (apéndice I) podemos ver en los modelos de Dumont otros diversos registros. Pero, en resumen, los juegos habituales son los siguientes:

	GRAVES		AGUDOS	
Juegos del Harmonium clásico patentado por Debain en 1842.	① *Cor anglais*	8'	① *Flûte*	8'
	② *Bourdon*	16'	② *Clarinette*	16'
	③ *Clairon*	4'	③ *Flageolet (Fifre)*	4'
	④ *Basson*	8'	④ *Hautbois*	8'
Juegos añadidos por Mustel en el Harmonium de doble expresión (1853-1878).	5 *Harpe éolienne*	2'	5 *Musette*	16'
	C ó 6 *Contrebasse (Violone)*	16'	6 *Voix céleste*	16'
			7 *Barylon*	32'
			8 *Harpe éolienne*	8'

Combinando los juegos se pueden obtener diversos efectos que a su vez se multiplican si combinamos diversamente cada medio teclado.

COMBINACIONES PRINCIPALES DE UN HARMONIUM DE CUATRO JUEGOS

Registros graves.					Registros agudos.			
2	1			Imita el juego de fondo del órgano de iglesia.	1	2		
4	1			Imitacion de la voz humana	1	4		
				Imita el flageolet	2	3		
0	4	5		Imita el clarin.	Imita la gaita	5	4	0
5	2	1		Imita el juego lleno del órgano de iglesia	1	2	3	
4	5	1		Imita el violoncello.				
4	3	2	1	Equivale al gran juego.	1	2	3	4

Fig.40: Tabla de combinaciones extraída de LOPEZ ALMAGRO I: 75. La "0" se refiere al fuerte (V. registros auxiliares).

Manuel de la MATA propone en su Método... la misma combinación para la imitación de violoncello, y también la de flageolet, con el añadido del fuerte. Además indica que para pastorelas y montañesas produce un buen efecto colocar colocar en la m.i. el juego 1 y en la m.d. el 2.

LOPEZ ALMAGRO indica algunas susticiones (III: 26-27) para hacer si no se dispone de un instrumento de doble expresión y en la partitura no se indica una doble registración.

Baryton	se sustituye por Musette o Clarinette en octava baja.
Musette	se sustituye por porel Hautbois en octava baja o por el Clarinette.
Voix céleste	se sustituye por el Clarinette que puede estar combinado con la Musette.
Harpe éolienne	se sustituye si está en m.d. por la Flûte más el Hautbois, y si está en m.i. por el Clairon en octava alta.
7 + 4	se sustituye por 5 + 3 en octava baja.

Con relación a los registros cantantes, cabe señalar que el número de ellos suele ser mayor en la mano derecha que en la izquierda. El mismo fenómeno se produjo en los registros partidos del órgano español del siglo XVII y desde finales del XVI.

En los instrumentos de succión los registros también se numeran, pero colocando las cifras dentro de un octógono u óvalo (BRENER II) para diferenciarlos de los de los instrumentos de compresión. Es corriente que los órganos americanos se construyeran con un sólo juego que imita al órgano de tubos, dado que eran instrumentos más populares y comerciales, alejados de la sofisticación de los Harmoniums artísticos franceses. Sin embargo los instrumentos de succión también desarrollaron su propia familia de juegos. A continuación se reproduce una tabla tomada de BRENER I con algunos nombres germanizados.

Juegos del Harmonium de succión normalizado.

GRAVES		AGUDOS	
① *Diapason*	8′	① *Melodia*	8′
③ *Viola*	4′	③ *Flöte*	4′
		④ *Seraphone (Oboe)*	8′
		⑤ *Vox jubilans*	8′
⑥ *Äolsharfe*	2′		
⑦ *Subbass (C–c)*	16′		

Otros juegos añadidos posteriormente a instrumentos perfeccionados.

② *Bourdon (Fagott)*	16′	② *Clarinette*	16′
④ *Basson (Engl. Horn)*	8′		
		⑦ *Baryton*	32′
⑧ *Äolsharfe*	8′	⑧ *Äolsharfe*	8′
⑨ *Horn oder Gemshorn*	4′		

○ Registersignen für das Saugluftsystem (erweitertes Normalharmonium). Signs indicating the registering on instruments built on the suction-system (enlarged Normal Harmonium).

F . . . . . Baßhälfte / Bass-keys . . . . . *h* / *b*

(Teilung / Division)

*c*₁ . . . . . Diskanthälfte / Treble-keys . . . . . *f*₄

(1) Diapason etc., ruhiger, mildvoller 8′ / Diapason etc., soft, mellow 8′

(1p) Diapason dolce etc., sehr still, mild-rund 8′ / Diapason dolce etc., very quiet, mellow-round 8′

—

(3) Viola (od. Prinzipal) kräftig / Viola (or Principal) powerful

(3p) Viola dolce, sehr dezentes Begleitregister / Viola dolce, very discreet obligato stop

—

—

—

(6) Äolsharfe, ätherisch-schwebender 2′ / Eolianharpe, ethereal tremulant 2′

(7) Subbaß 16′, fundamental C—H (12 Töne) / Subbass 16′, fundamental C—B (12 tones)

Melodia (1)

8′ Melodia dolce (1p)

dunkel streichend 16′ Clarinette / resembling the sombre tone of strings 16′ Clarionet (2)

etwas spitz, hell 4′ Flöte / somewhat shrill, clear 4′ Flute (3)

—

mild-sonor, streichend 8′ Oboe / mellow-sonorous, resembling strings 8′ Seraphone (4)

sehr scharf prononziert 8′ Schalmei / very sharply pronounced 8′ Musette (4f)

Summationsstim. v. (4)+(1) / Summation-stop of (4)+(1) füllig, schwebend 8′ Vox jubilans / full, tremulant 8′ Vox celeste (5)

(Vh) Vox humana — Vibrato

(F) Expression

(OK) Oktav-Koppel, **durchgehend** von unten nach oben / Octave-Coupler, having ascending effect throughout

□ Registersignen für das doppelexpressive Druckluftsystem (Kunstharmonium). Signes de registration pour le système à compression à double expression (Harmonium d'Art, Type Mustel).

C / *Ut* . . . . . Baßhälfte / Moitié de basse . . . . . *e*₁ / *mi*₁

(Teilung / Division)

*f*₁ / *fa*₁ . . . . . Diskanthälfte / Moitié de soprano . . . . . *c*₄ / *ut*₄

1P Percussion 8′, hochwichtiges Hammerspiel, origin. Mischstim. / Jeu de marteaux très important, Voix estompée originale

1 Cor anglais 8′, rund, etwas dick / rond, légèrement fort

2 Bourdon 16′, mächtig tubaartig / puissant, à la tuba

3 Clairon 4′, sehr aparter Nasalklang / son nasal très original

4 Basson 8′, sehr expressiver Celloklang / ton de violoncelle très expressif

5 Harpe éolienne 2′, ätherisch, sehr expressiv / éthéré, très expressif

Prol Prolongement, automatisch C—H (12 Töne) / Prolongement automatique Ut—Si (12 tons)

0 Forte expressif (pneu-automatisch) / (pneu-automatique)

F Forte fixe

Méta Métaphone

Percussion 8′ 1P

flötenartiger Holzton, Flûte 8′ / ton de bois flûté, 1

üppig, doch stumpf, Clarinette 16′ / riche mais émoussé, 2

flageolettartig, hell, pikant, Fifre 4′ / ton de flageolet, clair, piquant, 3

expressiver, heller Oboeklang, Hautbois 8′ / ton de hautbois clair, expressif, 4

dünner, nobler Nasalklang, Musette 16′ / son nasal faible, noble, 5

weihevoll, mystisch, warm-schwebend, Voix céleste 16′ / solennel, mystique, trémulant, 6

eminent wichtige, wundervolle Solo- u. Mischstim., Baryton 32′ / voix mêlée et de solo, merveilleuse, très importante, 7

ätherisch, sehr diskrete Violinschwebestim., Harpe éolienne 8′ / Voix trémulante de violon, très discret, éthéré, 8

(pneu-automatisch) Forte expressif / (pneu-automatique) 0

Forte fixe F

(nur im Pianospiel zweckmäßig) / (seulement pratique dans le jeu piano)

Métaphone Méta

Klangwandler, der alle Streicher in Bläser umfärbt / Changeant de ton transformant tous les sons à cordes en sons à vent

— Doppelexpression — Expression / — Double expression — Expression (E) — Doppelexpression — / — Double expression —

9974

(Fig.41: Tabla tomada de KARG-ELERT.)

Registros Auxiliares.

Estos registros son mecanismos que sirven para para ciertos efectos que, sin producir directamente el sonido, que proviene de las lengüetas controladas por los registros cantantes y por el teclado, lo afectan de diversas maneras provocando variaciones. MATA los denomina "registros de adorno". Los registros auxiliares más habituales son los siguientes:

Expresión y doble expresión.
Percusión.
Fuertes fijos y expresivos.
Sordina.
Metáfono.
Prolongación.
Trémolo o vibrato.
Melody attachment (enganche melódico).
Cópula.

Algunos autores también incluyen en esta categoría el Grand Jeu ya que no tiene un juego de lengüetería propio.

LA EXPRESION.

Antes de llegar al sistema de expresión corriente hay que mencionar otros sistemas de expresión que se aplicaron a los instrumentos tipo harmonium sin mucho éxito. En primer lugar se suele mencionar la expresión a la mano que consiste en un sistema que permite graduar la intensidad del sonido según la presión que se ejerce sobre las teclas. Este sistema funcionaba abriendo progresivamente un mayor número de juegos (BRENER I). La pulsación debía ser muy firme y el sistema cayó en desuso por la dificultad de su aplicación en notas y acordes tenidos en los que que no se debía variar la intensidad (LOPEZ ALMAGRO IV: 39). MATA menciona un sistema parecido, controlado por unas rodilleras que van abriendo gradualmente todos los registros del lleno. Hay que advertir, sin embargo, que la sensación sonora crece con el logaritmo del estímulo y por ello un sistema tal de adición produce un efecto muy poco perceptible. No se si la expresión a la mano es el mismo sistema "double touch" del inglés Augustus L.Tamplin mencionado por BRENER (II).

LOPEZ ALMAGRO habla de una expresión a la mano (I: 72) que nada tiene que ver con el sistema hasta aquí comentado. Consiste en una regla que se coloca bajo la mitad grave del teclado, disminuyendo el calado de las teclas y así la abertura de las válvulas y la entrada del aire y con ello

la intensidad sonora. El sistema se trata más bien de una sordina, que este autor confunde aquí con la expresión a la mano.

MATA por su parte habla además de una expresión a pedal. Mientras que con el pedal izquierdo se abastece de aire el instrumento, con el derecho se controla la expresión. Evidentemente se trata de una phyharmonika y la expresión que se menciona es una especie de caja de expresión.

La expresión, tal como la concibe Debain en 1844, consiste en una válvula que cierra en paso entre el arca de viento y el depósito (fig.32 nº13, pág.38 y fig.34 a, pág.43) de forma que la presión que se ejerza en los pedales se reflejará directamente, a través de las bombas, en la intensidad del sonido. LOPEZ ALMAGRO advierte que con la expresión conectada sólo se deben accionar los pedales al mismo timepo que se pulsa una tecla para no forzar las válvulas ni las lengüetas (I: 55). Los efectos modificando la intensidad que se pueden realizar, según el mismo autor (I: 54), son de continuidad, de aumento y disminución y de articulación.

Este registro es el más elogiado del Harmonium por su facultad de permitir realizar matices. El Harmonium "sin expresión es un instrumento incoloro, monótono y falto de gracia" afirma LOPEZ ALMAGRO (III: 3).

La expresión es un registro que no existe en los instrumentos de succión habitualmente. La expresión para la succión, es decir, la transmisión directa del aire desde las lengüetas al fuelle de succión, se desarrolló tardiamente, limitando el efecto del depósito a su cuarto superior con una válvula transversal, pero el efecto no era igual de bueno que para el sistema de succión (BRENER II). Ello, unido a las características sociológicas de la difusión del órgano americano (OWEN), hizo que esta familia se desarrollara sin la expresión.

La expresión simple se indica con una "E" en un círculo o con una "F" en un octógono para los instrumentos de succión, en caso de contar con este recurso.

El siguiente paso en el perfeccionamiento de la expresión fue la aparición de la doble expresión, inventada por Víctor Mustel en 1853 y presentada en la Exposición de 1855 (LOPEZ ALMAGRO II: 4). Este mecanismo permite controlar por medio de unas rodilleras la expresión de cada medio teclado con independencia entre sí. En el modelo de Mustel de dos teclados (V. apéndice I), cada rodillera afecta a un teclado completo. La rodillera izquierda actúa sobre el teclado inferior y la derecha sobre el superior (LOPEZ ALMAGRO II: 23-24), pero este es un caso especial. Las rodilleras están sujetas con unos ganchos y mientras no se sacan queda el sistema fuera de funcionamiento y la válvula de expresión permanece abierta, permitiendo el paso del aire al depósito. Al sacar las rodilleras el sonido baja a un pianísimo y sólo crece

al separar las rodilleras. Este sistema es exclusivo de los Harmoniums de compresión. El mecanismo de este sistema se encuentra situado en el arca de viento, que se divide para ello horizontalemnte en dos cajas con con un tabique que reparte el aire a cada medio teclado a través de dos válvulas, que regulan el paso de aire independientemente y así el volumen sonoro de cada mitad.

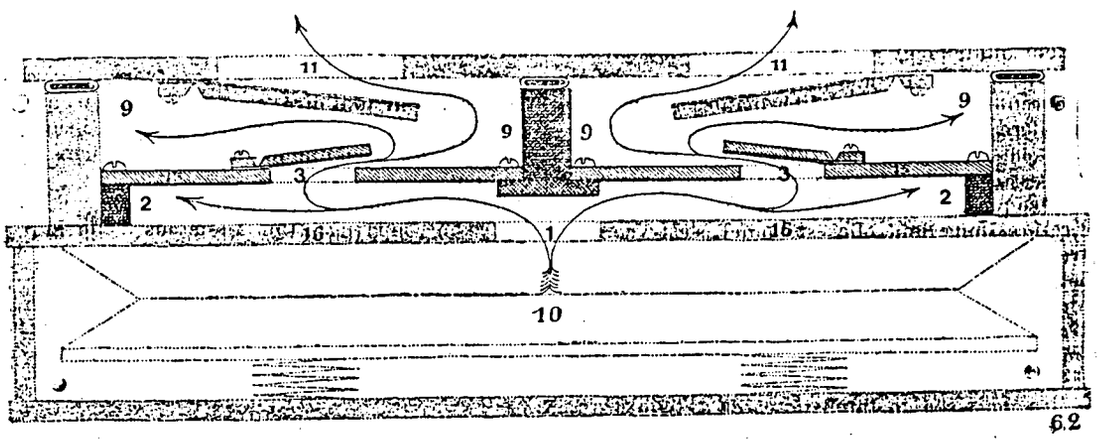
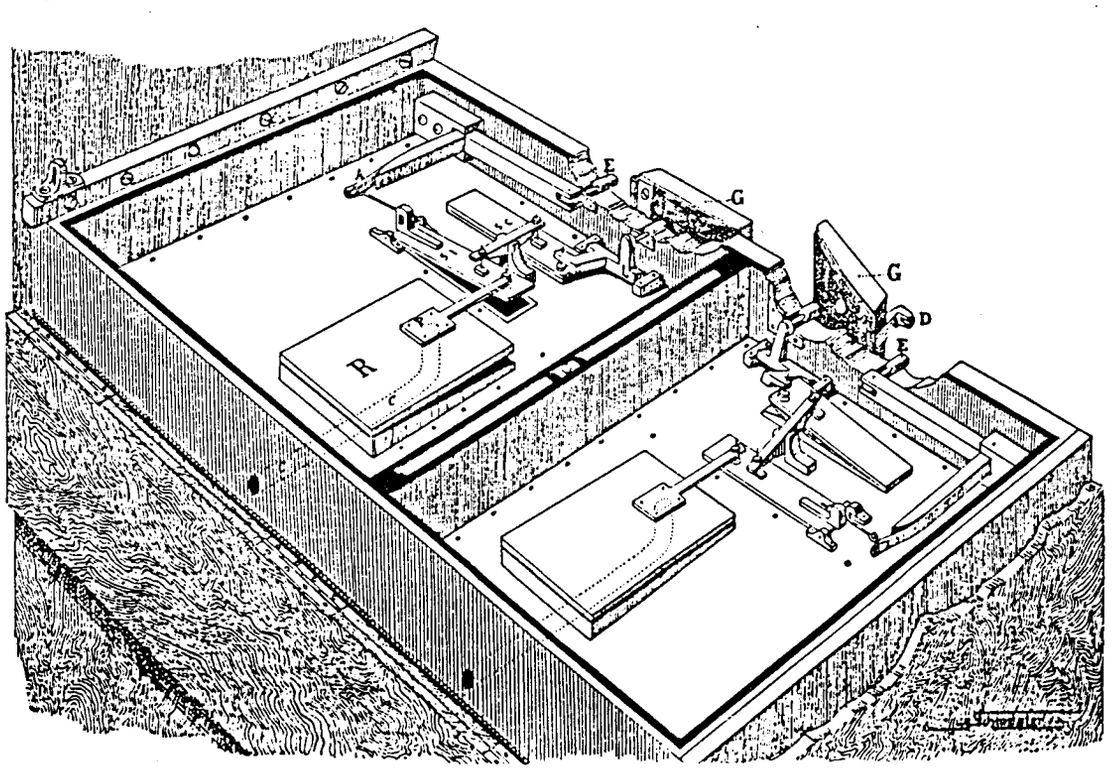


Fig.42; División del arca de viento para acoger el mecanismo de doble expresión. 1) Comunicación entre el depósito y el arca de viento, 2) recinto inferior del arca de viento, 3) válvulas de la doble expresión, 9) recinto superior del arca de viento, dividido en dos mitades y en el cual se encierra el mecanismo de la doble expresión, 10) depósito, 11) válvulas de los registros cantantes que comunican los recintos superiores del arca de viento con los compartimentos de los juegos, 16) separación entre el depósito y el arca de viento. Grabado tomado de MUSTEL.

Fig.43: Mecanismo de la doble expresión, según un grabado tomado de MUSTEL.



EXPLICACION DE LA FIG.43: Se ve el compartimento superior del arca de viento abierto. La mitad aguda (la posterior) presenta el mecanismo fuera de servicio con la rodillera G cerrada, que de este modo empuja un botón que actúa sobre la palanca L, que cierra entonces el fuelle de compensación S.C. que a su vez, por medio de la báscula de compensación, mantiene abierta al máximo la válvula de la expresión S.I. En el compartimento de la mitad grave (delantero) se observa la rodillera abierta y en disposición de actuar. Por medio de la palanca D la rodillera G empuja el botón E que actúa sobre la escuadra F que por medio del resorte A tira con un tirante de la palanca B abriendo la válvula de expresión, que esta conectada al fuelle de compensación S.C. y que regula su actuación según la presión del aire que procede de la fuellería, y tambíen a un fuelle regulador R, que conecta con la presión ambiental por medio del conducto C .

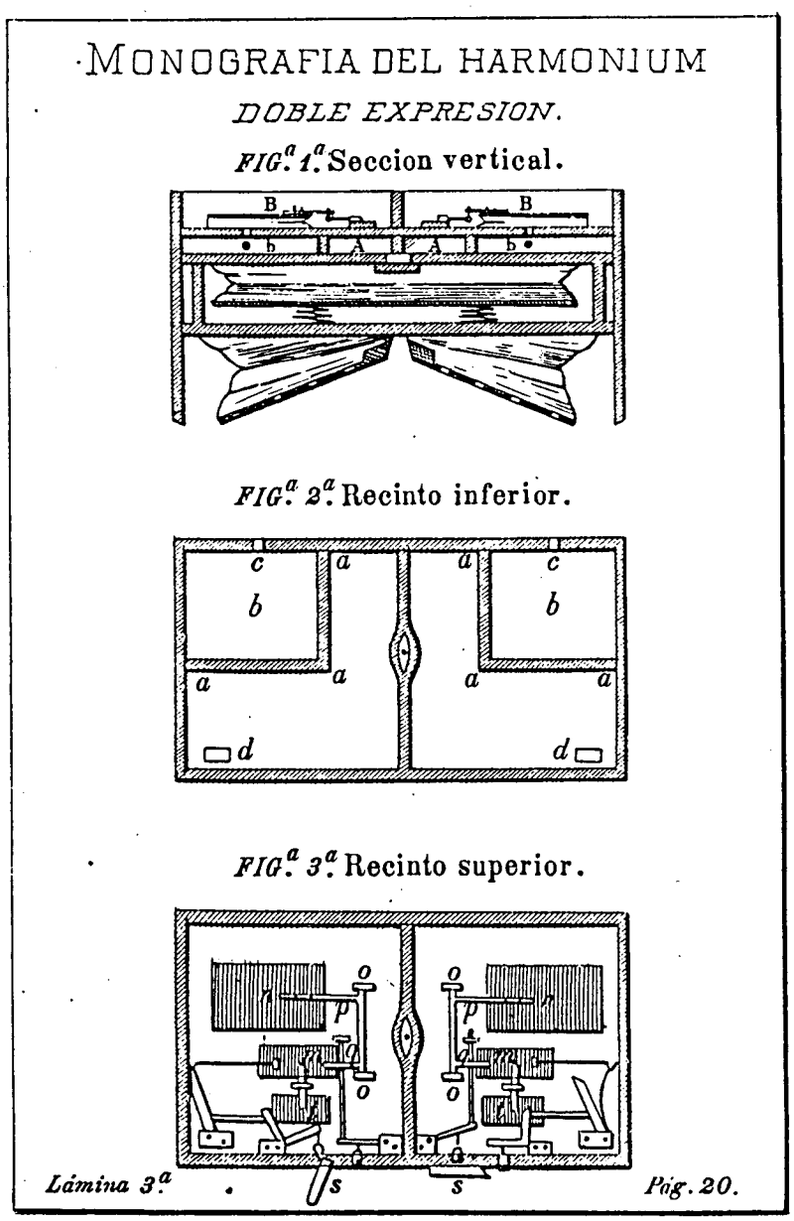


Fig.44: Sistema de doble expresión según una lámina tomada de LOPEZ ALMAGRO (IV). B) recinto superior, A) recinto inferior, b) conductos del fuelle regulador con su abertura c) al exterior, d) entradas del aire desde la fuellería, S) rodilleras, t) fuelle compensador, m) válvula de la expresión, n) fuelle regulador, o-o) árbol de unión entre la válvula y el regulador con sus brazos correspondientes p) y q).

"La combinación de este ingeniosísimo mecanismo, tiene por objeto establecer una lucha de fuerzas contrarias, que da por resultado la fijeza de la válvula en el grado que se considere conveniente para producir el sonido con la intensidad apetecida y siempre en relación directa con la presión del aire" (LOPEZ ALMAGRO IV : 21).

LA PERCUSION.

Este registro consiste en unos macillos que golpean, al bajar la tecla y abrir la válvula, la lengüeta correspondiente para mejorar la respuesta del sonido, que en el Harmonium es un poco tardo. "Con su auxilio el Harmonium rivaliza en presteza con el piano, respondiendo con extremada precisión a las ejecuciones más rápidas y vivas" (LOPEZ ALMAGRO I: 71). La percusión se adhiere normalmente a los juegos número uno que aparecen entonces con dos tiradores cada uno. Cor anglais y Cor anglais et percussion, y Flûte y Flûte et percussion. Los juegos con percusión se señalan con el signo "1P" dentro de un círculo. La percusión, como casi todos los registros auxiliares, es propia de los instrumentos de compresión. En los de succión sólo se ha experimentado (BRENER II). Este recurso es invención de Martín de Provins, que lo patentó el 10 de septiembre de 1841. Posteriormente se asoció con Alexandre (LOPEZ ALMAGRO I: 4) y este mecanismo se aplicó al Melodium.

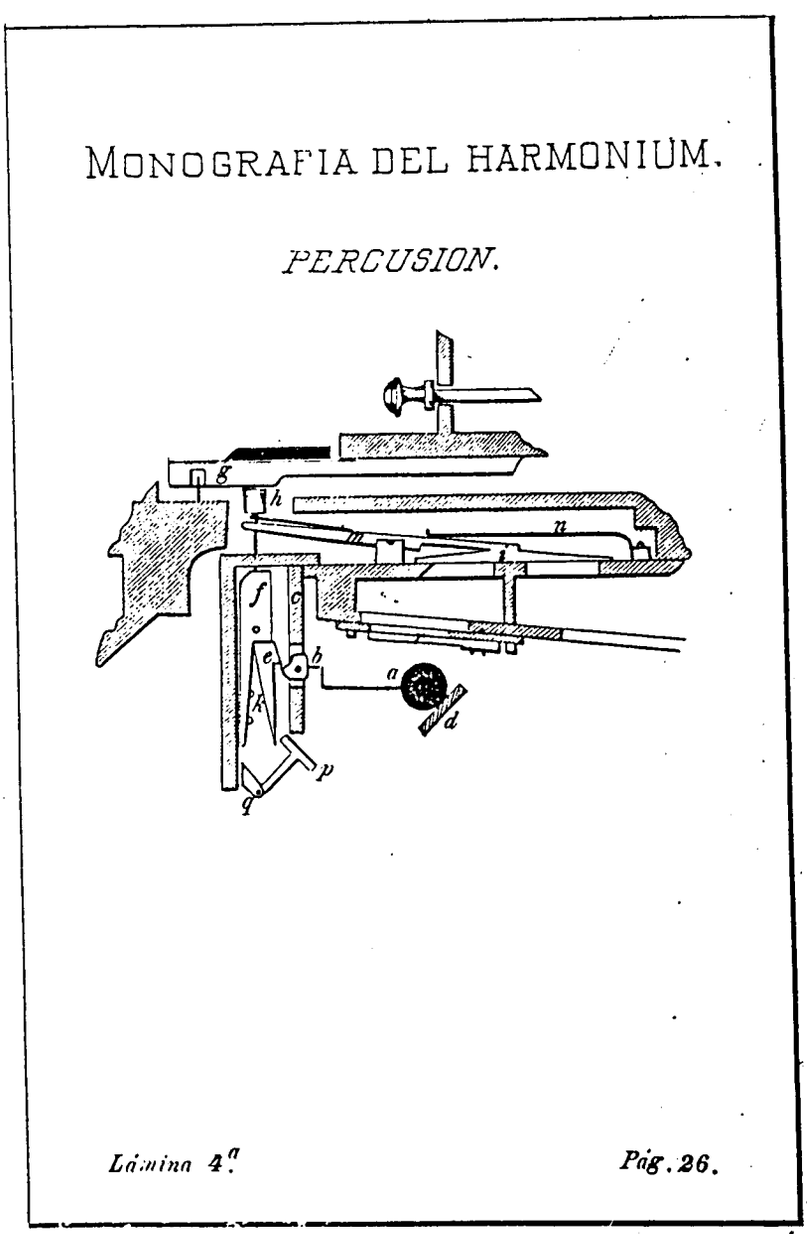


Fig.45: Mecanismo de percusión según una lámina tomada de LOPEZ ALMAGRO (IV); g) tecla, h) pistón, m) báscula que abre la ventilla i), n) resorte que cierra la ventilla, f) corredera, e) pieza de escape sujeta por el muelle k) y engranada en la nariz o picaporte de la nuez b) que, sujeta en su soporte c), gira levantando el mazillo de plomo guarnecido de fieltro a), que golpea la lengüeta r) y luego cae sobre su regleta de reposo d); p) plancheta de supresión que al girar sobre q) empuja la cola de la pieza de escape e), anulando su efecto (LOPEZ ALMAGRO IV: 26) cuando no está conectado el mecanismo de percusión.

LOS FUERTES.

Son estos unos registros destinados a reforzar los sonidos del Harmonium. El sistema sencillo original consiste en la aprtura de la tapa de la caja armónica que hay sobre los juegos de lengüetas posteriores, dejando salir el sonido a través de una caja que hay detrás de la de los registros (V.fig37, pág.47, y fig. 35, pág.44). El sistema es similar al del arca de ecos española o al de la caja de expresión posterior. Este mecanismo no afecta a los dos primeros juegos por su situación recóndita, practicamente debajo del teclado. Hay un registro de fuerte para cada mitad del teclado y se indica con una "O" dentro de un círculo. Es uno de los primeros registros auxiliares que se incorpora al Harmonium. En algunos casos está accionado por unas rodilleras, una para cada mitad, lo que permite una gradación de la abertura ("eco, contraeco y suspensión"). El registro fuerte de tirador se llama en francés forte fixe. En la Exposición de 1855, Víctor Mustel presentó (MUSTEL) un sistema de este tipo perfeccionado con el nombre de forte expressif, que consistía en un aparato neumático compuesto de dos fuelles que, al hincharse obedeciendo a la presión del aire, abrían las tapas de la caja correspondiente sin que el intérprete se viera obligado a separar las manos del teclado (LOPEZ ALMAGRO III: 21). Al igual que el forte fixe, este sistema excluye a los dos primeros juegos. El signo del forte expressif es también una "O" que se distingue por estar en un cuadrado o por tener añadidos estos signos: < > . El sistema de fuertes, más que la intensidad, cambía el brillo del sonido, en opinión de BRENER (II).

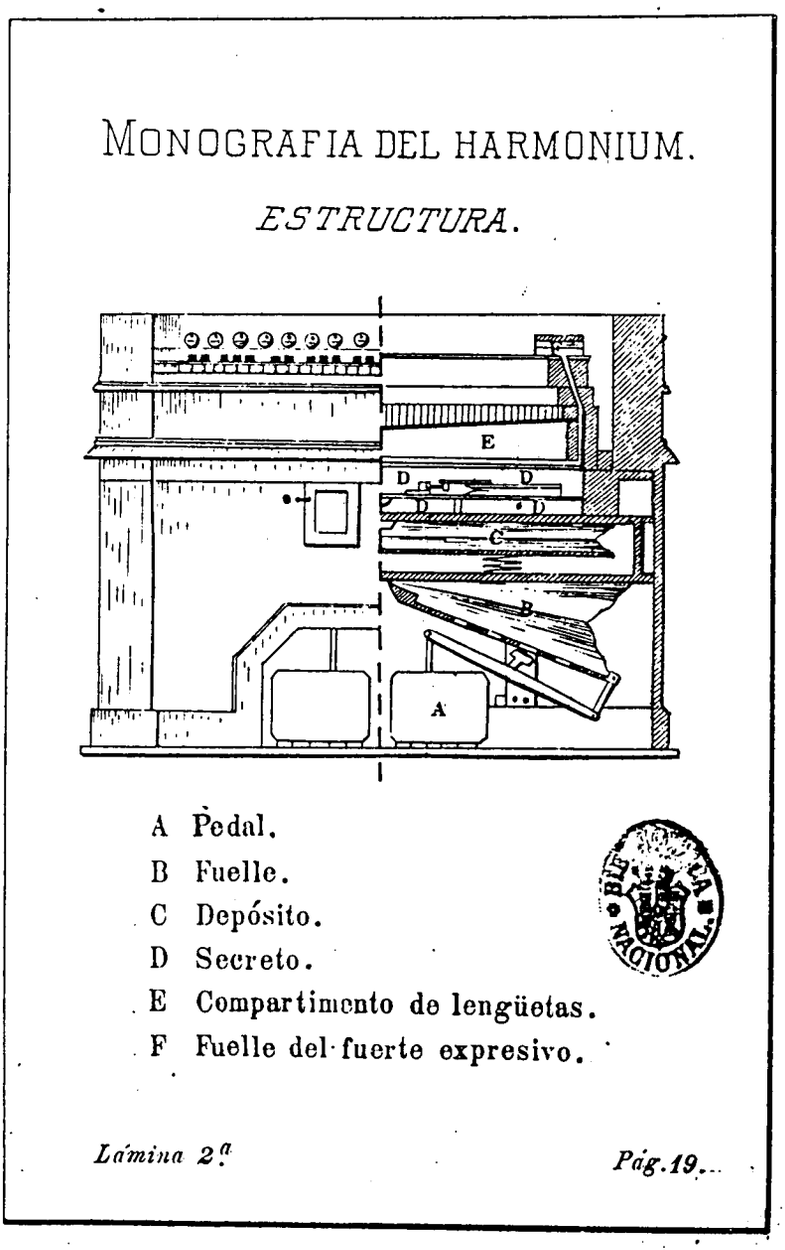


Fig.46: Lámina tomada de LOPEZ ALMAGRO IV, en la que se observa el fuelle del fuerte expresivo.

EL METAFONO.

Este registro es invención de Charles Mustel, hijo de Víctor, y data de 1878. Es tambíen un registro partido que se ha de combinar necesariamente con los fuertes fijos, ya que consiste en un cuero flexible que se sitúa sobre la abertura de los fuertes, oscureciendo el sonido de los juegos claros (LOPEZ ALMAGRO IV; 38), aumentando y redondeando la sonoridad "con un carácter de sombría expresión y profunda melancolía " (LOPEZ ALMAGRO III: 22). BRENER (II) indica sin embargo que se trata de un mecanismo tipo celosía.

LA SORDINA.

En los Harmoniums de expresión simple los graves oscurecen a los agudos (LOPEZ ALMAGRO II: 20) y para resolver este problema Martin de Provins inventó en los años cuarenta la sordina simple, que afecta al primer juego de mano izquierda, corno inglés, disminuyendo su intensidad, para resolver la desigualdad limitando la abertura de las ventillas con una regleta y disminuyendo con ello la corriente de aire y así la intensidad del sonido. Este registro se indica con una "S". Es superflua en los instrumentos de doble expresión y en los de succión es sustituída por los registros dulces (BRENER II). En los Harmoniums de doble expresión hay un registro de pianísimo que se pone junto con E y G y equivale a tener cerradas las rodilleras (LOPEZ ALMAGRO II: 24). A veces aparece una sordina general*que debilita todos los juegos graves (LOPEZ ALMAGRO III : 20). MATA habla del <u>celeste</u>, que es un mecanismo que sólo permite abrir los registros a medias, y de una <u>mussette</u>, que sirve para apianar. También menciona la sordina referida a la mano izquierda.

LA PROLONGACION.

Un inconveniente del Harmonium es que su sistema de expresión, debido a los pedales de entonación, es incompatible con el teclado de pisas propio de los órganos, empleado con asiduidad por los compositores románticos del género. En sustitución de este teclado aparece el mecanismo de prolongación que tiene como objeto el sostener notas del registro grave sin la necesidad de man tener pulsadas las teclas correspondientes. LOPEZ ALMAGRO (I: 72) indica que este mecanismo podía afectar a toda la extensión del instrumento a través de dos rodilleras, una para cada mitad del teclado, y también señala, sin más detalles, que podía haber tres tipos distintos de prolongación (I: 73): dulce, fuerte y dulce junto con fuerte. En otro punto (IV: 12) afirma que era un invento de Martín de Provins. BRENER (II) nos indica que este aparato consiste en un tirador indicado "Prol." que actúa sobre la octava grave manteniendo retenida la tecla bajada hasta que se pulsa otra. Con el talón izquierdo se interrum-

---

* que también es invento de Martín de Provins (LOPEZ ALMAGRO IV: 12).

pe el efecto de este registro (<u>talonnière</u>: "Tal."). El mecanismo aquí descrito fue al parecer invento de Auguste Mustel (1842-1919), hijo segundo de Víctor Mustel (MUSTEL), que perfeccionó el sistema anterior hasta este punto en colaboración con el organista Alexandre Guilmant, que fue un importante difusor de los intrumentos de la casa Mustel.

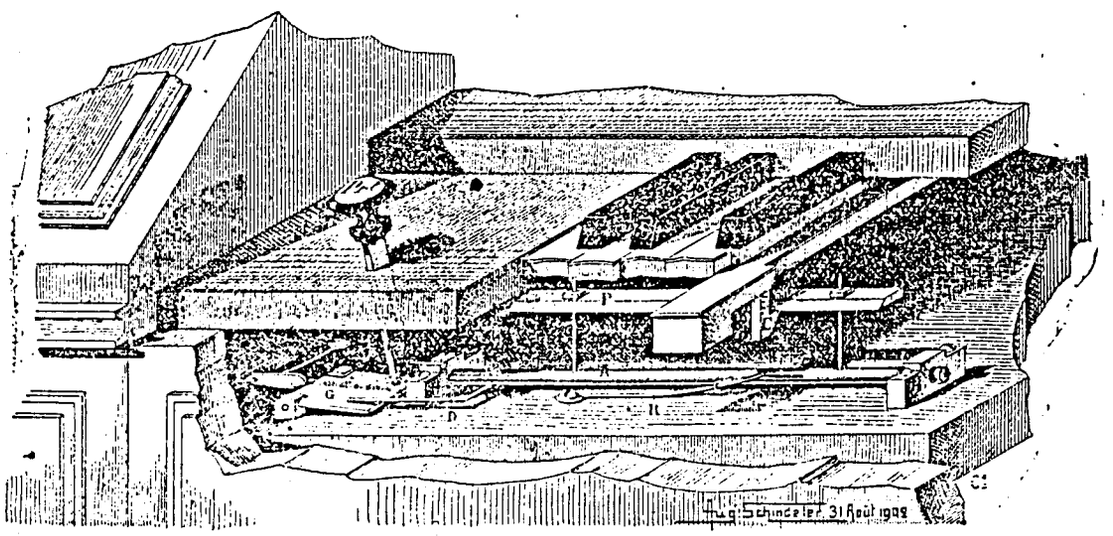


Fig.47: Sistema de prolongación perfeccionado según un grabado tomado de MUSTEL. La palanca del registro "Prl."(prolongación)baja la tabla G que está sujeta hacia arriba por un resorte y que a su vez permite en descenso del brazo D conectado al eje A que, por efecto del resorte R, gira hacia delante deplazando la regla P bajo los enganches C de las teclas, que por medio de ellos quedan sujetas a la regla de una en una, pues en cuanto se baja otra, su propio gancho desplazará la regla liberando las notas enganchadas, para seguidamente engancharse ella misma.

EL TREMOLO.

Hay que advertir que esta denominación en inexacta, aunque esta generalizada. El trémolo es un batir de dos sonidos la distancia mínima de una tercera. El efecto al que se refiere este registro es el vibrato, <u>tremblant</u> en francés, temblor en castellano según la denominación de MATA. LOPEZ ALMAGRO lo llama trémolo según la costumbre más extendida. Nos explica (I: 71) que se trata de una válvula intermitente que interrumpe la corriente de aire de un juego en particular, que tiene que tener su registro normal cerrado. Ello nos hace suponer que esta válvula estaba en la comunicación entre el arca de viento y el compartiemnto correpondiente del secreto. Sólo afectaba al medio juego agudo y LOPEZ ALMAGRO afirma que es de escasa aplicación por monótono y falto de expresión.

Manuel de la MATA recomienda evitar el "temblor" junto con el registro cuarto. BRENER (I) advierte que es uno de los inventos más antiguos que aparece en el Harmonium y explica que en los Harmoniums de succión el vibrato se produce con una rueda de válvulas que rota dentro de un tmabor a través del cual pasa la corriente de aire.

El "temblor" no tiene sentido en caso de que el instruemnto tenga expresión, ya que el mismo esfecto y con matices, se puede producir accionando con temblor de la punta del pie los pedales de entonación.

EL ENGANCHE MELODICO.

El enganche melódico, melody attachment, es un dispositivo inventado en Londrés en 1864 por W.Dawes (BRENER II) que permite destacar la melodía del Harmonium por encima de su acompañamiento armónico . Este mecanismo estaba asociado a un registro cantante, y se hizo muy popular en Inglaterra. Esta enfatización de las líneas melódicas tiene un especial significado en los instrumentos de succión, carentes (por lo general) de expresión.

El mismo inventor creó posteriormente, en colaboración con Ramsden, el mecanismo de pedal bass (BRENER II) del cual no tengo más detalles.

LA COPULA.

La cópula es un aparato propio de los instrumentos de dos teclados y sirve para acoplar el primero al segundo, pero no al revés. Es un registro auxiliar que también actúa por mitades (LOPEZ ALMAGRO I: 141).

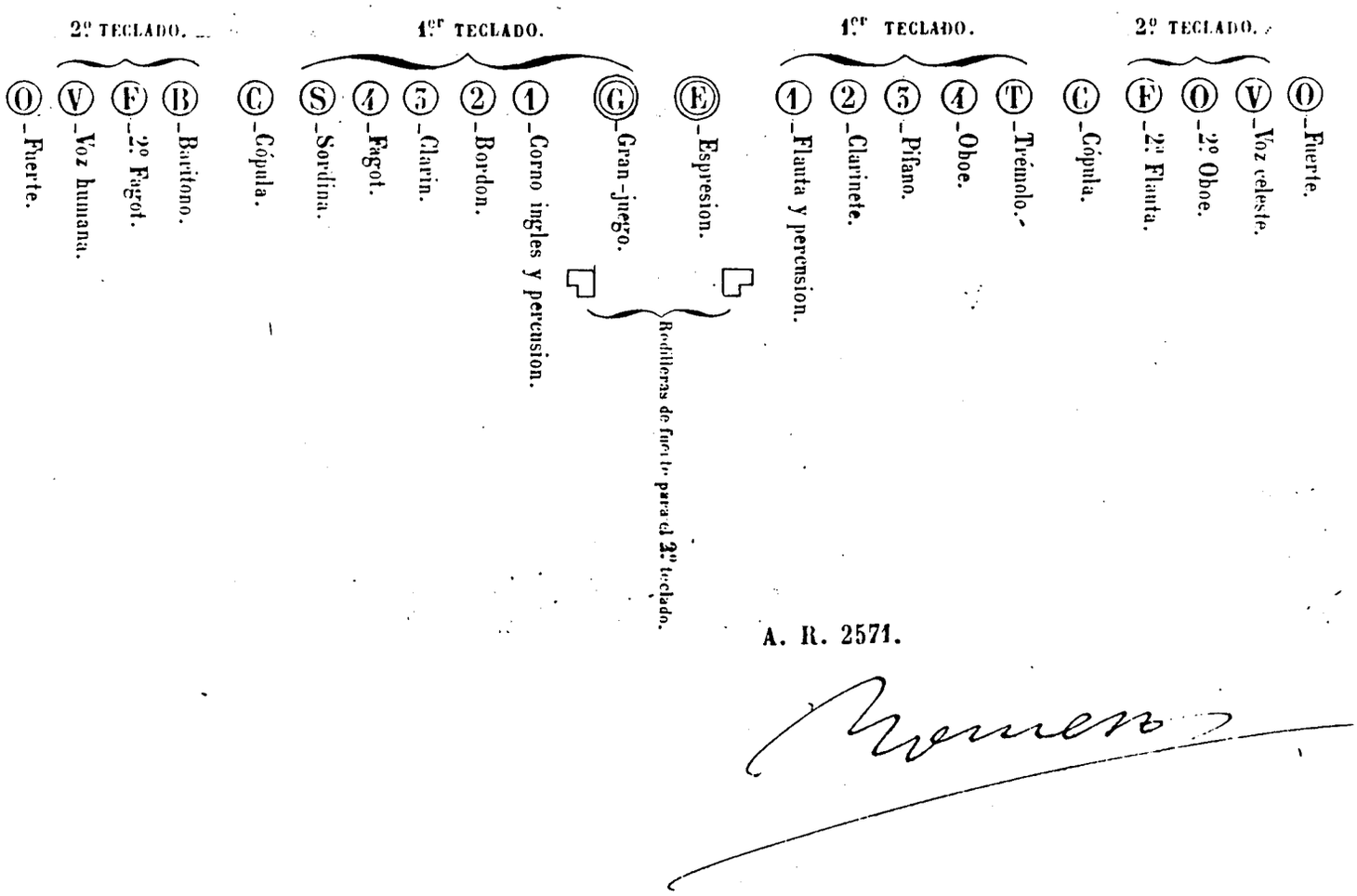
Plantillas de los registros de los modelos de Harmoniums típicos.

Disposicion de todos los registros de un Harmonium de cuatro juegos.

Fig.48 (Tomada de LOPEZ ALMAGRO I: 74).

PLANTILLA de los registros de un harmonium

de dos teclados, 6 juegos, 22 registros y 2 rodilleras de fuerte.



A. R. 2571.

Fig.49 (Tomada de LOPEZ ALMAGRO I: 141. Firma del editor).

Otros modelos de dos teclados se pueden ver en el apéndice I. El Harmonium de la Escuela Nacional de Música también es de dos teclados, modelo Alexandre (V.§ 3.4.).

PLANTILLA DE LOS REGISTROS DE UN HARMONIUM PERFECCIONADO O DE DOBLE EXPRESION, TIPO MUSTEL, CON SEIS JUEGOS Y MEDIO Y 24 REGISTROS Y DOS RODILLERAS

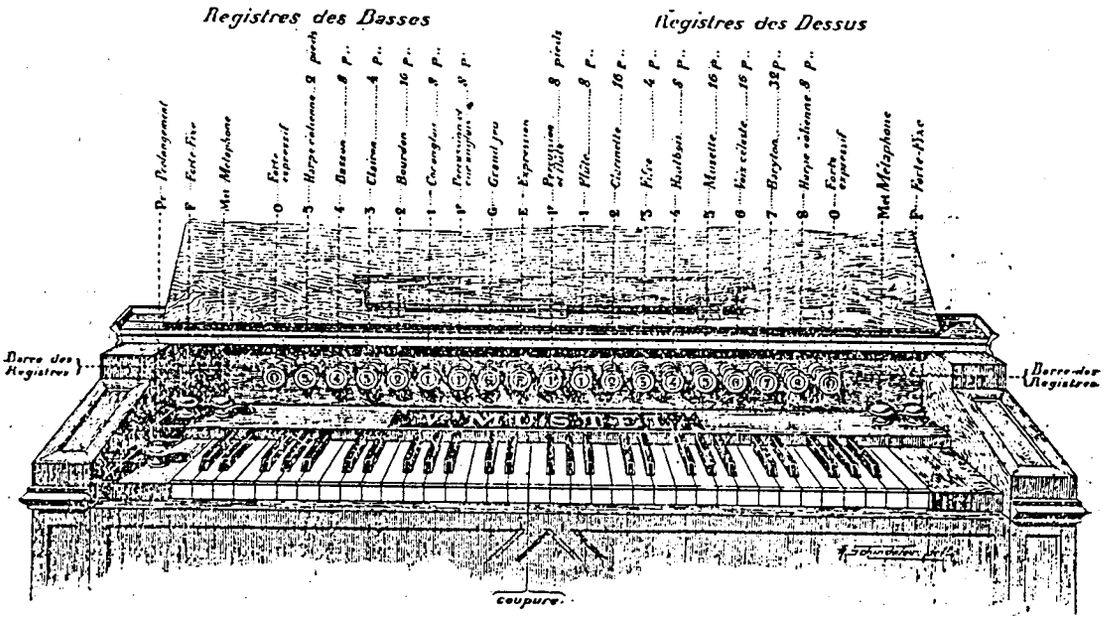


Fig.50 (Tomada de MUSTEL. V.apéndice I, págs. 56 y 57).

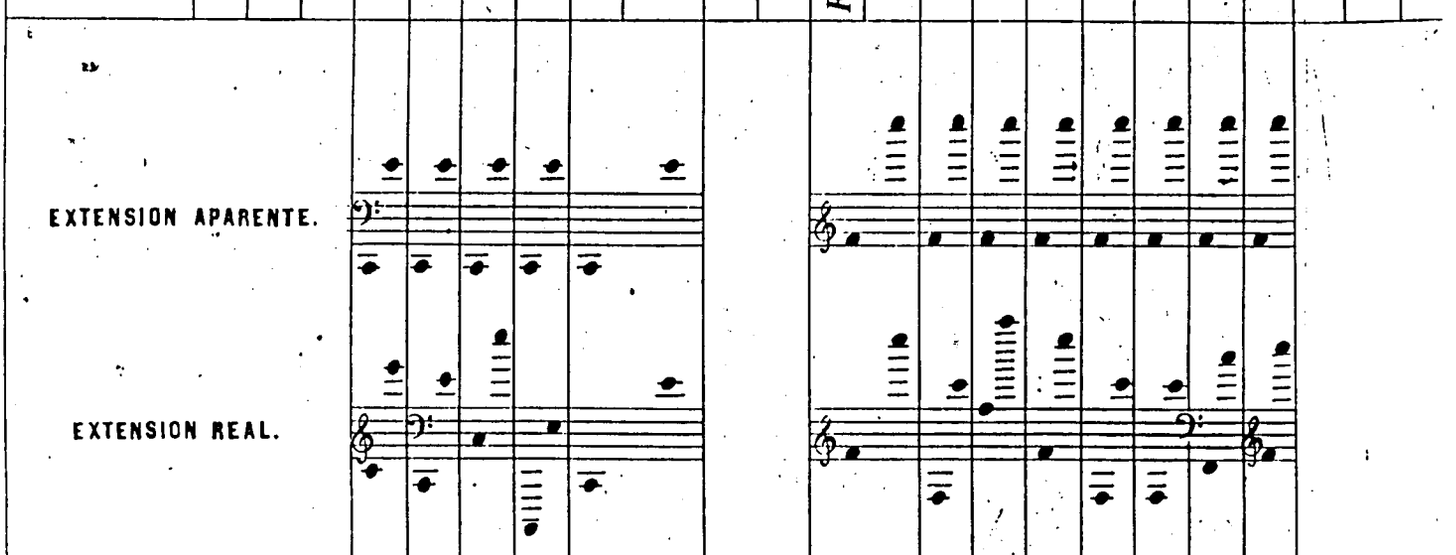
	Registros a la mano izquierda										Registros a la mano derecha											
REGISTROS.	0	M	𝄋	5	4	3	2	1	1	G	E	1	1	2	3	4	5	6	7	8	𝄋	M	0
TIMBRES.	Forte fixe	Metaphone	Forte expressif	Harpe eolienne	Basson	Clairon	Bourdon	Cor anglais	Cor anglais et percussion	Grand jeu	Expression	Flute et percussion	Flute	Clarinette	Fifre	Hautbois	Musette	Voix céleste	Baryton	Harpe eolienne	Forte expressif	Metaphone	Forte fixe
EXTENSION APARENTE.																							
EXTENSION REAL.																							
PIES.				2	8	4	16	8				8		16	4	8	16	16	32	8			
VIBRACIONES.				512	128	256	64	128				128		64	256	128	64	64	32	128			

Fig. 51 (Tomada de LOPEZ ALMAGRO III: 13)

1.5. Fabricación y difusión del Harmonium.

La difusión y popularización del Harmonuim no va sólo ligada a factores estéticos y sociológicos, sino que está promovida por los fabricantes y comerciantes de instrumentos que se ven favorecidos por los avances industriales.

Fábricas de Harmoniums.

Es en Francia, país en el que se perfecciona el Harmonium, donde aparecen los primeros constructores industriales de Harmoniums. Probablemente es Jacob Alexandre (1804-1876), que ya en 1829 desarrolla una actividad semi-industrial (BRENER II), el primero que se interesa por la producción en serie de instrumentos. Su fábrica es una de las primeras que crecerá, especialmente con las mejoras técnicas aportadas por Martín de Provins en la década de los años cuarenta. Debain (1807-1877), diseñador del modelo típico de Harmonium, le sigue en importancia. Víctor Mustel (1815-1890) funda también una importante factoria en 1853 y aporta importantes perfeccionamientos al instrumento, pero su producción es más sofisticada y reducida. LOPEZ ALMAGRO en su Monografía.. indica en 1888 las siguientes cifras de producción de firmas francesas:

Firma	Instrumentos construidos
Alexandre Pére & fils	118.000
Debain	40.000
Dumont & Lelievre	25.000
Christophe & Etienne	20.000
Mustel	800

El mismo autor cita los nombres de otros constructores franceses: Richard, Martin, Rodolphe y Merklin, este último alemán.

BRENER nos aporta datos sobre constructores y fábricas en Alemania. En 1847 funda Ph.J.Trayser una fábrica en Stuttgart. Los constructores más importantes serán Paul y Julius Schiedmayer, que, tras instruirse en las factorias de Alexandre y Dabain, fundan en 1853 su propia fábrica en Stuttgart. Otros fabricantes del ámbito alemán son Aloys Maier (1846, Fulda), G.F.Steinmayer (1847, Oettingen), que a partir de 1860 se especializó en la construcción de modelos de ensayo con pedales, Strauber (1869, Berlín), Hermann Bruger (1872, Bayreuth) y Hörügel (1893, Leipzig). En Viena trabajaran Joseph Ullmann (1839) y Theophil Kotykiewicz (1852) (BRENER I).

Otros constructores en Europa son H.Balthasar-Florence en Bélgica (1870, Namur), Barnett y Samuel & Sons en Inglaterra y en Italia Guiseppe Mola (1862, Turín) (BRENER I).

En EE.UU. se produce un importante desarrollo de la producción industrial de instrumentos de succión (Los datos están tomados principalmente de OWEN). Entre 1840 y 1859 se patentan 39 órganos de lengüetas (reed organs) en la Oficina de Patentes Estadounidense. En la segunda mitad de siglo se conocen hasta 247 compañías constructoras de reed organs en EE.UU., algunas de ellas, sin embargo, de pequeña importancia. Los pioneros en la fabricación de estos instrumentos son Prescott, Prince, Carhart, Carpenter de Brattelboro y Shoniger de New Haven. En 1856 Carhart patenta una máquina para producir lengüetas en masa y a un bajo coste, con lo cual la producción se instrumentos se abarata y estos llegan a superar al piano como instrumento doméstico durante más de cincuenta años. A partir de mediados de siglo aparecen importantes firmas como Estey, Riley, Burditt de Brattelboro, Chicago & Erie, Daniel I.Beatty de New Jersey y Tot Wayne Organ Co., S.D. & H.W. Smith de Boston (fabricantes del Smith American Organ) (OWEN). La primera fábrica importante de EE.UU. es la de cottage organs de Estey & Co., fundada en 1856 en Brattelboro por J.Estey (1814-1890) y que en 1881 ya había manufacturado 100.000 instrumentos. A partir de 1860 se incorpora a la producción la firma Mason & Hamlin de Boston (BRENER I). Otra compañía importante es la de W.W. Kimbal de Chicago, que en 1922 ya había producido 403.390 instrumentos (OWEN).

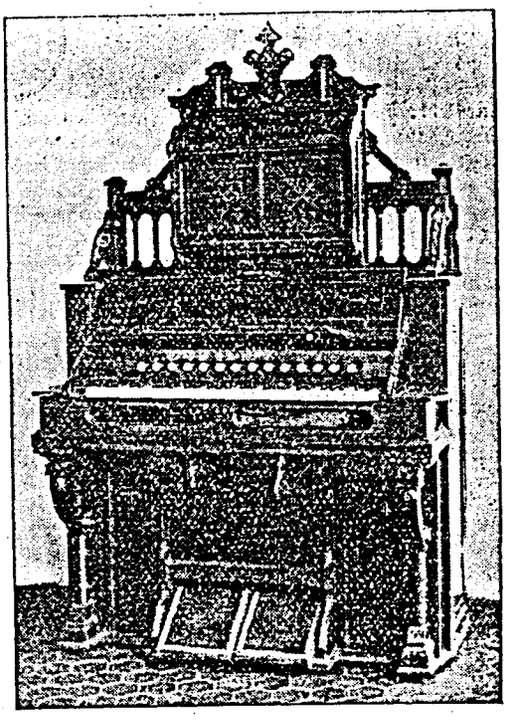
La influencia de la producción masiva de EE.UU. no tarda en hacerse sentir en Europa, donde el sistema se succión cobrará una importancia equiparable a la del sistema de compresión. En 1865 J.P.Nyström empieza a construir instrumentos de succión en Karlstad, Suecia. En esta fábrica se formará Theodor Mannborg (1861-1930), que en 1889 funda en Borna, Sajonia, una fábrica de instrumentos de succión que posteriormente, en 1894, se trasladará a Leipzig (BRENER II). En Gran Bretaña los instrumentos de succión tuvieron una gran difusión, aunque la producción nacional fue muy limitada por lo que se importaron numerosos instrumentos de EE.UU. (OWEN).

En España hay noticias de tres fabricantes de Harmoniums. Manuel de la MATA nos indica en el prólogo de su Método... (1859:1) que "nuestro compatriota Sr.Testau los ofrece al público (Traviesa de la Parada nº8, principal, Madrid) tan completos y prefectos como los que pueden salir de las fábricas de París de los señores Debain y Alexandre." A principios de siglo también los fabricaba la casa Bernareggi, Estela y Cia. de Barcelona, constructora de pianos, como se deduce de unas fotografías que ilustran el artículo sobre el "Harmonio"

.../...

en la Enciclopedia Universal Espasa-Calpe (fig.52). En la Ilustración Musical Hispano-Americana aparecen anunciados a partir de 1890 pianos de esta firma en la publicidad del almacén de música de Juan Bautista Pujol y Cia., junto con "órganos de iglesia, capilla y salón", que seguramente eran Harmoniums, aunque no sabemos si de esta misma firma (fig.53).

Harmonio de cuatro octavas y seis registros
(Modelo Estela-Bernareggi, Barcelona)



Harmonio de cinco octavas y catorce registros
(Modelo Estela-Bernareggi, Barcelona)

Fig.52: Harmoniums de la empresa Estela-Bernareggi. Fotografías tomadas de la EUEC. Por sus proporciones estrechas y por la presencia de unas ventanas bajo el teclado, podemos suponer que se trata de modelos de instrumentos con el sistema de succión. El modelo de la derecha tiene además la caja con la decoración típica del modelo de salón americano.

JUAN B.TA PUJOL & Co

Por mayor — EDITORES — Por menor

PUERTA DEL ÁNGEL, 1 Y 3, BARCELONA

Música de todos géneros y de todos los países.
Órganos de Iglesia, Capilla y Salón.
Importantísima sección de instrumentos para Orquesta y Banda Militar.
Gran taller de reparaciones.

DEPÓSITO DIRECTO DE LOS PIANOS

BERNAREGGI, ESTELA Y COMP.A

MODELOS SUPERIORES — PRECIOS DE FÁBRICA

Estos pianos son de Sistema Norteamericano y pueden competir con todos los de igual sistema introducidos hasta la fecha en España.

EXPEDICIONES Á PROVINCIAS Y AMÉRICAS

Fig.53: Anuncio del almacén de música de Juan Bautista Pujol y Cia. en el que se citan los pianos de la casa Bernaggi-Estela de Barcelona, tomado de la Ilustración Musical Hispano-Americana nº84, pág.583, año 1890.

Ya en este siglo, entre 1911 y 1925, funcionó en Valladolid, carretera de Salamanca 39, duplicado, una fábrica de "órganos y armoniums" de Quintín Rufiner (LAMA: 199). No he encontrado de momento más datos sobre constructores de Harmoniums en España. Sin embargo, es probable que no hubiera fábricas importantes en nuestro país, ya que la cifra de instrumentos importados de Francia debía ser bastante elevada. En el Catálogo del Gran Almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa, abastecedor de SS.MM. y AA.RR. con fecha de 1 de mayo de 1857 se anuncian exclusivamente Harmoniums de Alexandre, que, como se vió antes, era la fábrica más productiva en esa época. A finales de siglo, en el Catálogo Ilustrado de pianos, órganos y demás instrumentos de salón del Comercio General de Música de Antonio Romero y Andía se anuncian instrumentos de Dumont, Lelièvre & Cie. y de Mustel (V.apéndice I) que eran fábricas francesas que seguían en importancia a la antes citada. Es curioso observar que en la portada de su catálogo, ROMERO anuncie "órganos y demás instrumentos de salón", cuando estrictamente hablando, no aparece en el interior ningún órgano. Las primeras páginas se dedican a pianos, para pasar a continuación a los Harmoniums, que les siguen en importancia. De ello se deduce que con"órganos" ROMERO se refiere a los Harmoniums, a los que seguramente prefiere llamar de esa forma por razones comerciales y propagandísticas, como si la denominación de "órganos" fuera acompañada de un mayor prestigio. En Barcelona también comercializó Harmoniums, en la última década de XIX, el comercio de R.Maristny, como se manifiesta en los anuncios publicados en la Ilustración Musical Hipanoamericana de esas fechas (fig.54). El primer anuncio de esta casa aparece por primera vez en el nº61, del 30 de julio de 1890, pág.307. No tengo datos concretos sobre los instrumentos de que se trata. Es curioso observar que, junto a las casas de música, se anunciaban en estas páginas, además de diversos medicamentos y productos de cosmética, también máquinas de coser, cuyo paralelismo con el Harmonium ya he indicado antes (V.§ 1.1., pág.9).

Fig.54: Anuncio tomado de la Ilustración Musical Hispano-Americana, nº84, pág.583.

El empleo del Harmonium.

El Harmonium se difundió en dos ambitos claramente diferenciados, el doméstico y el de la iglesia. Por otro lado también se difundió, al margen de la delimitación anterior, como instrumento portátil de viaje, en modelos reducidos y plegables. Los factores que intervienen en su difusión son industriales (perfeccionamientos técnicos), económicos (producción en masa y abaratamiento), sociales (prestigio y monumentalidad), musicales (instrumento práctico y resistente) y estéticos (posibilidades expresivas en toda su extensión). Estos factores contribuyeron a que el Harmonium se divulgara a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, principalmente como instrumento de salón burgués. LOPEZ ALMAGRO (III) afirma que "su empleo no es hacer el acompaña-- miento de una sinfonía, como generalmente se cree, ni suplir la falta de órgano en una capilla u oratorio; su puesto está en el elegante salón aristocrático, en el estudio del compositor, en el modesto retiro del aficionado..."

Fig.55: Dibujos de Gerard HOFFNUNG que ilustran perfectamente la doble utilización, religiosa y doméstica, del Harmonium. El dibujo de la derecha está tomado The Hoffnung Companion to Music y el de la izquierda de Hoffnung's Musical Chairs, London, Dobson-Putnam.

El instrumento destinado al salón se distingue del destinado a la iglesia, por contar con el registro de percusión, según explica LOPEZ ALMAGRO en este párrafo añadido en la segunda edición de su Método... (II: 6):

En la presente obra solo nos proponemos estudiar el Harmonium de cuatro juegos ó de expresion simple, que es el modelo más generalmente conocido por la aplicacion que de él se hace, así en salones como en capillas ú oratorios. Conviene, sin embargo, hacer una distinción entre estas dos aplicaciones, puesto que siendo esencialmente diferentes las necesidades de estos dos géneros, exige cada uno de ellos cualidades distintas en el instrumento que haya de dedicarse á uno ú otro uso.

El Harmonium de salon debe tener indispensablemente *percusion*, porque con ella se obtiene la instantaneidad de sonido, la facultad de moderar el ataque segun el vigor ó delicadeza que se desee, y toda esa multitud de bellos y graciosos efectos que forman el encanto principal de la música elegante. En el Harmonium de capilla, considerado más propiamente como instrumento acompañante, no es tan necesario este requisito; el género que á él se confía, por regla general tranquilo y reposado, no exige tanta diversidad de matices. Por otra parte, serían completamente inútiles este y otros recursos estando dichos instrumentos, salvas excepciones, en manos de pianistas ú organistas que no han hecho los estudios necesarios para sacar partido de ellos; pues no se ha de perder de vista que el piano, el Harmonium y el órgano, son instrumentos que, aunque con algunos puntos de contacto, se diferencian esencialmente y necesita cada uno de ellos estudios especiales.

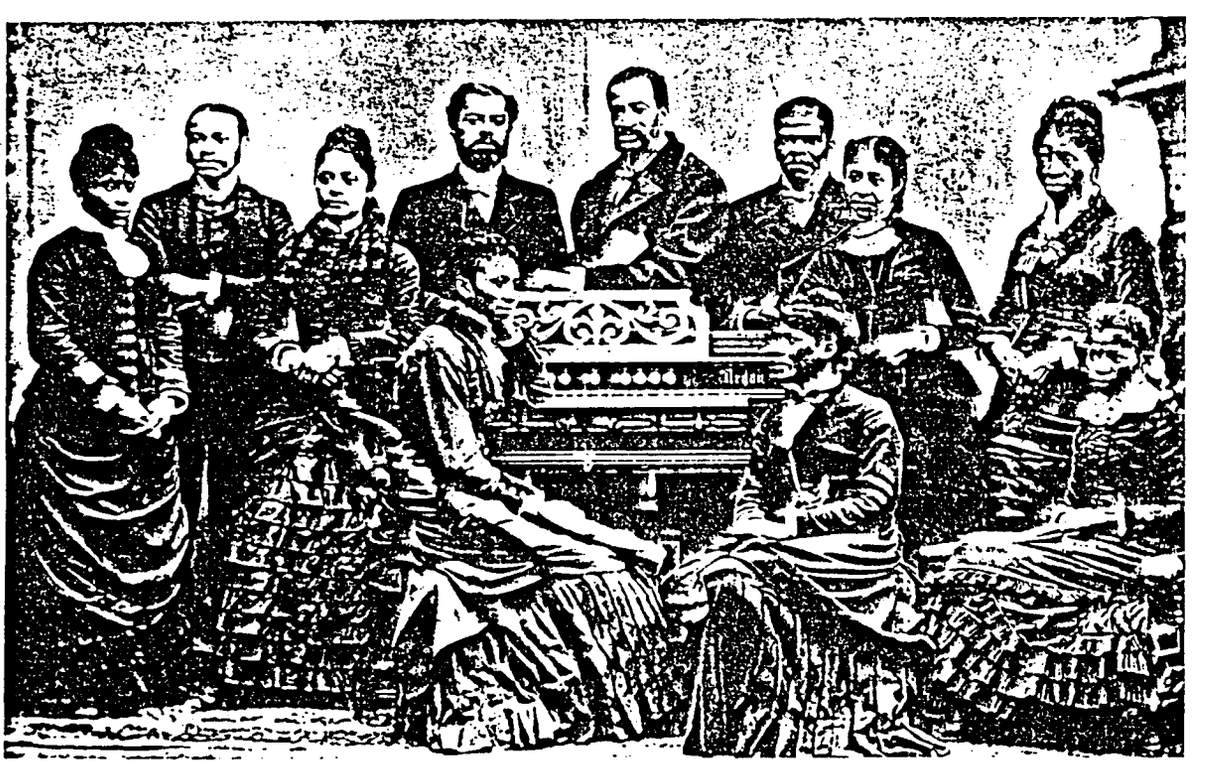
Dans cet ouvrage nous nous proposons seulement d'étudier l'Harmonium à quatre jeux ou à expression simple, qui est le modèle le plus généralement connu par la application qu'on en fait dans les salons ainsi que dans les chapelles et les oratoires. Il faut cependant établir une distinction entre ces deux aplications, puisque les néccessités de ces deux genres exigent, pour chacun d'eux, des qualités essentiellement distinctes dans l'instrument que l'on doit employer pour l'un ou l'autre usage.

L'Harmonium de salon doit être indispensablement à percussion, parce que avec lui on obtient l'instantanéité du son, la faculté de modérer l'attaque, selon la vigueur ou la délicatesse que l'on désire lui donner, et en un mot tous ces beaux et gracieux effets qui forment le charme principal de la musique élégante. Dans l'Harmonium de chapelle, considéré plutôt comme instrument accompagnateur, cette condition n'est pas aussi nécessaire; le genre qu'on lui confie est généralement tranquille et calme et n'exige pas autant de diversité de nuances. D'autre part toutes ces ressources seraient complétement inutiles car ces instruments, sauf quelques exceptions, se trouvent la plus part du temps entre les mains de pianistes ou organistes qui n'ont pas fait les études nécessaires pour en tirer parti; on ne doit pas perdre de vue que le piano, l'Harmonium et l'orgue, sont des instruments qui quoique ayant quelque ressemblance, diffèrent essentiellement entr'eux, et doivent être, par conséquent, l'objet d'études spéciales.

El destino que se diera a uno u otro instrumento también se refleja muchas veces en la decoración de la caja, como se puede observar comparando el modelo de la fig.28 (pág.33) con el de la fig.55 derecha (pág.67). La terminología americana parlour or cabinet organ es bastante expresiva en este sentido.

En Madrid, el ejemplar del Método... de Antonio LOPEZ ALMAGRO que se conserva en la Biblioteca Musical Municipal (I-3) es donación del Conde de las Navas, por lo que podemos suponer que este aristocrático personaje o algún familiar suyo, tuvo un Harmonium en sus salones.

La importancia del Harmonium en los salones burgueses no sólo fue paralela a la del piano, sino que en algunos países como EE.UU. y GB la supera. El sentido práctico e industrial norteamericano creó un modelo más manejable, sencillo y económico que el francés y que el propio piano. Además la cultura musical anglosajona, unida a las las prácticas religiosas protestantes, es mucho más amplia que la de los países latinos, donde la música es ejercio casi con exclusividad de los especialistas. El culto protestante es además una extensión de la oración doméstica en colectividad. De esta forma el Harmonium se trasplanta como instrumento doméstico se trasplanta con toda naturalidad a las iglesias de la cultura anglosajona, mientras que en la órbita católica es antes una sustitución del órgano. En 1891 aparece en Quedlinburg un libro de M.ALLIHN titulado Die Hausinstrumente Klavier und Harmonium y en 1908 otro en Berlin, escrito por W.LUECKHOFF titulado Die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik und das Harmonium, según unas referencias bibliográficas tomadas de Alfred BRENER (I). El Harmonium de succión, reed organ, se divulgó en EE.UU. y GB no sólo en los salones de forma masiva, sino también en las parroquias. Parece ser que también acompañó a menudo los primeros negro spirituals (Fig.56).



The Fisk Jubilee Singers in 1875

Fig.56: Fotografía tomada del New Grove... (1980), "spiritual".

Me inclino a pensar que los instrumentos de succión son los que han pervivido hasta tiempos más recientes por su enorme difusión, que además es un poco posterior a la de los Harmoniums franceses. En la película de Los hermanos Marx en el Oeste (Go west, 1940), todavía aparece un número musical a cargo de la bella protagonista, Diana Lewis, escrito con órgano americano por Bronislau Kaper. En la serie televisiva de La Familia Monster (The Munsters) también aparece un instrumento de succión con una caja gótica y con tubos de apariencia formando parte del decorado de la Mansión Moster en la Colina del Pájaro Burlón.

La difusión de instrumentos de esta familia en modelos de viaje también debió ser muy importante. Desde el principio habían existido modelos reducidos, que se desarrolaron principalmente en el área germana, como son los instrumentos de Eschenbach y Haeckl (V.§ 1.2.). Los franceses, aunque en sus experimentos proceden con instrumentos de gran tamaño (orgues expressives) emuladores de los órganos de tubos, no tardan en construir versiones de pequeñas dimensiones. La simplicidad del aparato se prestaba a ello y, como no, también la economía. La armoniflauta (V.págs.25 a 29) era un instrumento sencillo y pequño, de este tipo, que debió tener una gran difusión como se demuestra por el hecho de que tenga un repertorio propio, como señala SUBIRA (pág. 667), y de que incluso se publicaran tres métodos para este instrumento en nuestro país (V. próximo apartado). Su versatilidad, resistencia a las desafinaciones, reducido tamaño y economía contribuyeron sin duda a su popularización dentro de un subgénero musical un tanto caprichoso.

En el Catálogo... del comercio de CARRAFA se anuncian órganos fabricados por Alexandre (págs.20 y 21) en una versión económica con un sólo registro de expresión, para "viajes, misiones y ultramar". Podemos ver diversos modelos de Harmoniums portátiles y de viaje de la colección del Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal (V. el apéndice II). En 1881 la casa america Mason & Hamlin contruyó una Baby Organ y ciertamente estos instrumentos por su sencillez y reducido tamaño son cercanos a lo infantil. Como ya anuncia CARRAFA, los instrumentos portátiles fueron llevados a las misiones y se extendieron por Japón y la India desde EE.UU. (OWEN). En la India surgió una producción nacional de Harmoniums portátiles cuya existencia también cita TRANCHEFORT (288). Fue también un instrumento propio de los pioneros norteamericanos (OWEN).

El desarrollo de actividades concertísticas de este tipo de instrumentos ha sido más bien escaso. Por lo general los conciertos públicos eran gratuitos y servían para promocionar la comercialización de los instrumentos. Tal es el caso de las giras realizadas por Alphonse Mustel hacia 1900 con el Harmonium d'Art de su tío Víctor Mustel (BRENER I).

En Berlín, Carl Simon, un comerciante especializado en Harmoniums y música para ellos, fundó en 1911 una sala de conciertos dedicada exclusivamente al Harmonium, en la cual tocaba regularmente Paula Simon-Herliz un instrumento perfeccionado de Tizt (BRENER I). En Madrid, Antonio López Almagro, autor de varios métodos para este instrumento, se asoció con Antonio Romero, clarinetista y propietario de un importante comercio de música que también poseía una pequeña sala de conciertos en la que es de suponer que López Almagro promocionaría los instrumentos en venta. El repertorio para este instrumento es limitado y se debe por lo general a los virtuosos de la especialidad como es el caso, en España, de López Almagro. Su utilización doméstica se basa en un repertorio de adaptaciones de diversos lieder y fragmentos de ópera. Por lo general las adaptaciones y arreglos son consustanciales a la esencia del Harmonium, ya que es un instrumento caracterizado por sus fabricantes y estudiosos por su versatilidad y capacidad de imitación tanto de la orquesta como de cualquier instrumento en particular o de la voz. PEDRELL nos dice: "El maestro López Almagro ha sabido hallar, y este es su gran mérito, el secreto de la música que conviene a un instrumento tan enojoso para la mayoría de sus cultivadores, pero que en manos suyas se convierte por arte de encantamiento en masa vocal que expresa como expresan las voces humanas, y que subyuga con todos los prestigios de la orquesta". Como se observa en este pasaje, la "música que conviene" al Harmonium no es música intrínsecamente propia de sus particularidades, sino que obedece, siguiendo una estética romántica pura, a referencias externas más bien literarias o descriptivas como son las imitaciones, que además procuran encontrar la máxima fidelidad. El "Juicio paralelo entre el Armonium y los demás instrumentos de teclado", al que LOPEZ ALMAGRO dedica un capítulo de su Monografía... (IV) y que además se publicó en dos partes en la Ilustración Musical Hispano-Americana (Nº8, págs.58 y 59 y Nº9, págs.66 y 69), trata principalmente de elogiar esta versatilidad que, en cierta manera, nubla su propio carácter. Este mismo autor (I: 10) afirma que se amalgama bien con el arpa, con la orquesta y especialmente con el piano y violín, "de cuyo trio resulta una de las más bellas combinaciones", aunque sólo he encontrado escasos ejemplos de este tipo de combinaciones. En las primeras décadas del siglo XX tuvo alguna aplicación en las orquestinas de salón como sustituto de los instrumentos de viento. Para más detalles sobre el repertorio, cuyo estudio resulta importante para una correcta valoración de la difusión del instrumento, me remito al capítulo correspondiente (4).

BRENER señala que en algunos casos (I) el Harmonium también se utilizó para acompañar las películas mudas. OWEN indica que se introdujo en los teatros con muy poco éxito.

El Harmonium se convirtió en materia de conservatorios durante una época (BRENER II), como ocurrió en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (V.3).* La aparición de una literatura didáctica es también una buena muestra de la importancia alcanzada por este instrumento (V. el siguiente apartado). BRENER (II) nos da algunas referencias bibliográficas osbre este tema:

BOEHM, E.: Das Harmonium im akademischen Unterricht, Berlin, 1895.
LUEKHOFF: Op.cit.

Berlín debió ser un importante foco en la difusión de Harmonium, pues desde 1900 se publicó en esta ciudad una revista dedicada a este instrumento "Das Harmonium" dirijida por el mencionado Lükhoff (ANGLES/PENA).

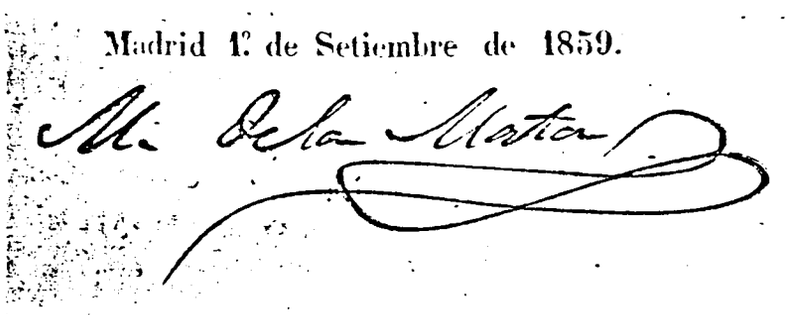
El Harmonium alcanzó su máxima perfección en el primer cuarto de siglo, según BRENER (II) y empezó a declinar definitivamente hacia 1930 (ibídem.). Su empleo práctico, resistencia y manejabilidad, al margen de sus sofisticadas posibilidades, fue suplantado por los populares órganos eléctricos que hoy en día ya se han divulgado enormemente, también en todos los tamaños, para todo uso, sin constituir un propio género musical caracterizado. La multinacional YAMAHA, al igual que los comerciantes de hace un siglo, organiza conciertos públicos para la promoción de estos instrumentos versátiles.

* Cesar Franck llegó a ser profesor de Harmonium durante algunos años en el Conservatorio de París.

os métodos de Harmonium en España.

Son tres los autores españoles que han escrito métodos para el armonium: Manuel de la MATA, Antonio LOPEZ ALMAGRO y J.SUÑE SINTES.

El primero que aparece es el Método Completo de Harmonium de anuel de la MATA, op.40, publicado al parecer por el propio autor en 1959 egún se deduce de la fecha, 1 de septiembre de 1859, que aparece impresa el prólogo. Manuel de la MATA nació en 1828 en el Burgo de Osma (Soria) ACAL) y fue profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación, luego lamado, a partir de la revolución de 1868, Escuela Nacional de Música y Declación, donde tuvo en cargo de Secretario-Contador desde 1868 hasta 1893, fea en que le sucedió Pedro Fontanilla (SOPEÑA). Publicó además un célebre etodo de piano.



g.57: Autógrafo de Manuel de la MATA al final del prólogo de su Método Completo de Harmonium (pág.3) en el ejemplar de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (S 676).

El método de MATA surge en conexión con el fabricante de Harmoums Sr.Testau, de quien es MATA quien nos da noticia. "No hay ningún método en español. El Sr.Tetau, al vender los órganos de su fábrica, da con ellos n pequeño manuscrito instructivo a petición de los compradores, para que de ta manera puedan enterarse algún tanto de lo que compran." También nos dice, haciendo gala de generosidad: "Creo que a la vista de este nuevo método, ersonas más competentes que yo trataran de publicar otros, con lo que el ar- ganará mucho y de lo cual los verdaderos aficionados quedaran agradecidos."

En la próxima página aparece la fig.58 que reproduce la portada l Método Completo de Harmonium de Manuel de la MATA, que es el primero que e publica en España, y en la siguiente se indica el contenido del mismo.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

MÉTODO COMPLETO

DE

HARMONIUM

(ORGANO ESPRESIVO)

BIBLIOTECA

ARREGLADO Y COMPUESTO

POR

MANUEL de la MATA

Propiedad del autor

Op. 40.

Pr. 60 Rs.

MADRID.

Se hallará de venta en casa del autor, calle de Valberde, 38 principal,

y en varios almacenes de musica.

METODO COMPLETO DE HARMONIUM

de Manuel de la MATA

1959

C O N T E N I D O

Artículo 1º Del Teclado.
Artículo 2º De la pulsación y estilo que conviene al Harmonium.
Artículo 3º De los registros.
Artículo 4º De las pisas o pedales y del asiento.
Artículo 5ª De la expresión.
Artículo 6º De la digitación (orden de los dedos)(sustitución).
Artículo 7º Combinaciones y efectos que pueden producirse con los registros.
Artículo 8º De los diversos efectos que se obtienen con la ayuda del registro de expresión:

Creciendos y decreciendos.
Temblor.
Ecos.

Artículo 9º De la manera de combinar los registros en el discurso de una pieza musical.
Artículo 10º Del teclado de trasposición y del Harmoniphone.
Artículo 11º Del mecanismo del instrumento resumido de un método de órgano melodium publicado por Miolan en París.
Artículo 12º De la manera de arreglar cualquier accidente o entorpecimiento del instrumento, y (de) su afinación.

11 Ejercicios Preliminares para conseguir la independencia de los dedos.
3 Pequeños Estudios para acostumbrarse a tocar sin el registro de expresión (el primero es de Fessy).

Estudios con expresión: Nº1 de Mozart.
Nº2
Nº3 de Muller.
Nº4 de Stern.
Nº5 de Miolan.
Nº6 de Bellini.

Estudios para los registros,

Nº1 del oboe, de Miolan.
Nº2 del Fagot.

.../...

Nº3 del clarinete.
Nº4 del octavín y clarinete.
Nº5 del temblor, de Lefebure-Wely.
Nº6 de imitación del Violoncello, de Desjardin.
Nº7 de imitación de la gaita, de Lefebure-Wely (m.i. 3 + "0", m.d. 2).
Nº8 de la percusión. Romanza de Donizetti.
Nº9 de efectos de eco y temblor, de Lefebure-Wely.
Nº10 Fantasía de Miolan.
Nº11 En el bosque. Andante Pastoral.
Nº12 de trémolo y digitación.

Dúo para Harmonium y piano sobre motivos de la Lucia.

----ooOoo----

En el año 1872, según consta en la dedicatoria (Murcia, 1º de agosto de 1872), aparece el Método Completo Teórico-Práctico de Harmonium (Organo Expresivo) de don Antonio LOPEZ ALMAGRO, editado por Antonio Romero y Andía. En un catálogo de esta casa editorial ≈1843 (incluido al final de un ejemplar de la Biblioteca del Real Conservatorio Supeior de Música de Madrid, 1/6830), aparece nombrado como Nuevo MétodoCompleto de Harmonium, Organo Expresivo o Melodium. En esta primera edición ya se indica en portada "derecho de traducción reservado" y no tarda en aparecer una segunda edición con texto bilingüe, en francés y español, de la que se harán varías reimpresiones. Seguramente se vió animado a preparar la segunda edición gracias al premio recibido en la Exposición Universal de Viena de 1873.

En la próxima página aparece la fig.59, que reproduce la portada de la primera edición del método de LOPEZ ALAMGRO, en la siguiente la fig.60 con la página de la dedicatoria, firmada por Antonio Romero, el editor (ejemplar de la B.C. 1/39) y por último la fig.61 que reproduce el índice de esta obra.

AL Sr. D. MARIANO SORIANO FUERTES. (77)

MÉTODO COMPLETO

TEÓRICO PRÁCTICO

DE

Harmonium

(ÓRGANO EXPRESIVO)

POR

A. LOPEZ ALMAGRO.

PROPIEDAD.

DEPOSITADO.

PRECIOS FIJOS:

Madrid ..... 60 rs.
Provincias ... 70 „
Ultramar ..... 80 „

DERECHO DE TRADUCCION RESERVADO

ANTONIO ROMERO, EDITOR.
MADRID
Calle de Preciados nº 1.
ALMACEN DE MÚSICA E INSTRUMENTOS.

Imp. y Lit. de N. Gonzalez, Silva 12 Madrid

iq. 59)

AL ILMO. SEÑOR

D. MARIANO DE SORIANO FUERTES,

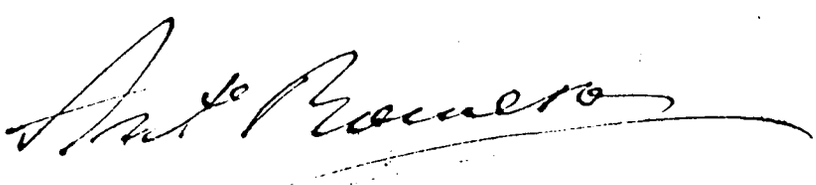
CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ORDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA VENERANDA DEL SANTO SEPULCRO, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ARCADE DE ROMA BAJO EL NOMBRE DE ERÁCLITO RODOPEO, QUIRITE ROMANO, ACADÉMICO HONORARIO EN LA SECCION DE COMPOSITORES DE LA DE SANTA CECILIA DE ROMA, SÓCIO HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, DE LA DE ARTISTAS DE COIMBRA Y DE LA CORAL «LES ENFANTS DE PARÍS,» SÓCIO CORRESPONSAL DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, DE LA IMPERIAL DE CHERBOURG Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

En testimonio de admiracion y prenda de sincera amistad.

SU PAISANO

EL AUTOR.

Murcia 1.° de Agosto de 1872.



EDITOR, ANTONIO ROMERO.—PRECIADOS, 1, MADRID.

(Fig.60)

ÍNDICE

	Págs.
Prólogo	5
PRIMERA PARTE.	
Introduccion	9
Nociones elementales	11
Lengüeta libre	11
Teclado	12
Aparato del aire	13
Registros	14
Interior del Harmonium.	
Posicion del discípulo	16
Ejercicios preparatorios	16
Ejercicios de mecanismo	18
Paso del pulgar	31
Escalas	33
Arpegios	39
Ejercicios de notas repetidas	45
Ejercicios de trino	46
Digitacion por sustitucion	48
SEGUNDA PARTE.	
Introduccion	53
Expresion	54
Ejercicios de continuidad	54
Ejercicios de aumento y disminucion	5
Ejercicios de articulacion	6
Diversas acentuaciones	6
Carácter y propiedades de los registros	6
Registros auxiliares	7
Expresion á la mano	7
Prolongacion	7
Sordina	7
Fuerte	7
Rodilleras	7
Combinaciones	7
Coleccion de estudios en todos los tonos mayores y menores	7
Nocturnino	10
Plegaria	10
Scherzo	10
Serenata	11
Canto de amor	11
Sueño del alba	11
¡Vencer ó morir!	11
Regreso á la patria	12
Un paseo por Venecia	12
Idilio	13
Marcha fúnebre	13
Harmonium de dos teclados	14
María. — Melodía á dos teclados	14

El índice de este método se puede completar, en cuanto a los ejercicios que contiene, de la forma que sigue:

Método Completo de Harmonium

de Antonio LOPEZ ALMAGRO

1 8 7 2

E J E R C I C I O S

P R I M E R A P A R T E

Ejercicios preparatorios (Posición Fija)	1 a 4
Ejercicios de mecanismo (Posición Fija)	5 a 50
De Elisión (despalzamiento estrechando)	51 y 52
De Extensión (desplazamiento abriendo)	53 a 80
De paso de pulgar	81 a 100
Escalas diatónicas (Empieza en DOM)	101 a 124
Escalas cromáticas	125
Arpegios en 1ª posición	126 a 149
Arpegios en 2ª posición	150 a 173
Arpegios en 3ª posición	174 a 197
Ejercicios resumen	198
Ejercicios de notas repetidas	199 a 203
Ejercicios de trino	204 a 208
Digitación por sustitución	209 a 220

S E G U N D A P A R T E

Ejercicios de continuidad	1 a 10
Ejercicios de aumento y disminución	11 a 20
Ejercicios de articulación	21 a 26
Diversas acentuaciones	27 a 30
Estudios en todos los tonos (29)	31 a 60
(DOM, lam, SOLM, mim, REM, sim, LAM, fa#m, MIM, do#m, SIM, sol#m, FA#M, re#m, DO#M, la#m, DObM, labm, SOLbM, mibm, rebm, sibm, LAbM, fam, MIbM, dom, solm, FAM, rem)	
12 pequeñas piezas de salón	61 a 72

El prólogo, escrito por Mariano Soriano Fuertes, paisano de LOPEZ ALAMGRO, así como la dedicatoria, son suprimidos en la segunda edición. En esta se recomponen las páginas del texto, ordenándolas en dos columnas, la de la izquierda en castellano y la de la derecha en francés. Las páginas de música son exactamente las mismas que las de la primera edición. En cuanto al contenido del texto, sólo cambia en la introducción

.../...

que se ve ampliada con mejores y más datos dobre la historia del instrumento. Mientras que en la primera edición afirma que la lengüeta libre "no es otra cosa que la guimbarda perfeccionada" (I: 9), en la segunda edición ya menciona al "órgano chino llamado cheng, anterior a la era cristiana y formado por tubos de bambú". También es destacable el hecho de que en la primera edición hable de Alexandre y Debain (I: 10) de cuyas "fábricas salen los mejores instrumentos que hasta ahora se conocen" y no cite para nada a Victor Mustel, que ya se había dado a conocer unos años antes. En la segunda edición rectifica esta omosión y dedica multitud de elogios al máximo perfeccionador del Harmonium (II: 4 y 5). Seguramente cuando hizo esta reedición ya había redactado su método para El Harmonium de Doble Expresión y es posible que apareciera simultáneamente. En la introducción de la primera parte, además de añadir datos históricos más exactos y completos, suprime algunos párrafos de carácter poético como este que sigue, tomado de la página 10 (I):

El Harmonium, á la altura que actualmente se encuentra, es uno de los más poderosos agentes de la música. En él se puede prolongar el sonido haciéndole pasar con la mayor rapidez, del piano al fuerte, filándole, reforzándole, sometiéndole, en fin, á todos los grados de la más delicada acentuacion. Su diversidad de registros le hace susceptible de variar de timbre á voluntad del ejecutante, cuya condicion es una de sus principales excelencias. Si se le considera como instrumento melódico, puede figurar dignamente entre los que mejor cantan. Su voz es la voz del sentimiento: tierna y candorosa, si en uno de sus más delicados registros se ejecutan lánguidos y apasionados temas; potente y enérgica, si á su gran lleno se le confia un coral varonil y majestuoso. Como instrumento armónico, no tiene rival; ninguno como él se presta á la ejecucion de las más complicadas combinaciones. Una sucesion de acordes en los agudos de algunos de sus registros, parece un coro de ángeles cuyo suavísimo eco se aleja, se aproxima, se ensancha, se debilita y completa la ilusion de una armonía celeste que se pierde en el espacio. En sus centros y graves, las armonías toman un carácter altamente religioso, espléndido; semejante á los pomposos cánticos de una numerosa masa de voces; y considerado como instrumento expresivo, raya á la altura de los que con más verdad responden á una rigurosa ortografía musical.

El Harmonium, hábilmente manejado por un artista conocedor de sus poderosos recursos, da el resultado de una pequeña orquesta impulsada por una sola voluntad, cuyos sorprendentes efectos de matiz, dulzura y precision, le hacen aparecer como el más simpático, el más grande, el más útil de todos los instrumentos músicos.

Las diversas tiradas de la segunda edición del método se indentifican por las portadas, aunque es posible que algunas fueran rehechas sólo para cambiar algún dato, como la dirección de la casa Romero, que en esos años, comienzos de los ochenta, se traslada de la calle Preciados 1 a Capellenes Nº10.

(Próxima pagina fig.62 con una portada de la segunda edición.)

MÉTODO
DE
HARMONIUM

A. Lopez Almagro

SEGUNDA EDICION.

MADRID

Propiedad.

Pr: fijo 20 Pts.

A. ROMERO EDITOR

PROVEEDOR DE LA REAL CASA

Calle de Capellanes Nº 10.

Almacen de Música, Pianos, Organos y otros Instrumentos de Salon.

2571

F. Echevarria.

(Fig.62)

Es posible que exista una primera impresión (de la 2ª ed.) con el domicilio del editor en Preciados, ya que la portada de la Escuela de Harmonium, completada con posterioridad a la aparición de la segunda edición del método, indica la dirección de la calle Preciados. Suponemos que esta portada es posterior a la segunda edición del método, pues en ella aparece este con el título ya en dos idiomas. También podría ser que este título que aquí aparece fuera una anticipación de un proyecto en vías de realización. La portada que aparece en la fig.62 es la primera que he localizado. Sospecho que se hizo para indicar la nueva dirección en Capellanes Nº10. En el interior, en los pies de imprenta todavía aparece la dirección de la calle de Preciados (B.M. I-184). La siguiente portada es de un ejemplar procedente de la Bilioteca Nacional (M 3362) y en ella (Capellanes) se indica que "Esta obra ha sido premiada en las Exposiciones de Viena (1873) y París (1878)" y también que su autor es "Profesor de Harmonium en la Escuela Nacional de Música y Declamación". Este texto ya pertenece a la Escuela de Harmonium que recibió un premio en Viena como podemos leer en la Memoria...escrita para ser presentada en la Exposición Universal...de 1892 (pág. 324). Por último aparece en la Bilioteca del Conservatorio (4Gombau 7500) una última reimpresión de la segunda edición hecha seguramente a comienzos de siglo por la casa Dotesio aprovechando las mismas planchas de Romero.

Depues de publicar el método y tal vez antes de hacer la segunda edición, LOPEZ ALMAGRO publicó, probablemente inspirado por las necesidades de su actividad docente, comenzada al parecer hacia 1875, 10 Estudios de Velocidad para Harmonium (B.M. I-184 y B.C. S 4908).

Nº1 DOM	Nº6 FAM
Nº2 LAbM	Nº7 DOM
Nº3 SOLM	Nº8 DOM
Nº4 REM	Nº9 solm
Nº5 SIbM	Nº10 lam

Obsérvese que en la portada del ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio se ha rectificado la dirección del editor con un sello de imprentilla (fig.63 en la próxima página).

En 1880, según consta en la fecha de la introducción (Madrid, 1 de agosto de 1880), publica LOPEZ ALMAGRO un tercer libro titulado El Harmonium de Doble Expresión por Antonio López Almagro, profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Complemento al método de Harmonium del mismo autor. Traducción francesa de Oscar Camettant, Officier d'Academie, Diretteur de l'Institut Musical de Paris. (B.N. M 4049).

10 Estudios

DE VELOCIDAD

PARA HARMONIUM

POR

A. Lopez Almagro.

Propiedad.

ROMERO Y MARZO, EDITORES.
MADRID.
CAPELLANES, 10. nº MADRID

Pr: 50 Rs: Fijo.

Almacen de música, pianos, órganos, é instrumentos de todas clases.

R.º - 51338
24-V-82

(Fig.63)

En portada aparece el domicilio de Preciados. En la introducción justifica la publicación de este nuevo libro, para explicar los nuevos adelantos y perfeccionamientos del Harmonium. "No puedo dejar de tributar un público testimonio de admiración al ilustre perfeccionador del Harmonium, Mr.Victor Mustel.." declara LOPEZ ALAMGRO veinticinco años despues de que este saltara a la fama. "Victor Mustel es el perfeccionador del Harmonium." "Un Mustel es para los aficionados...lo que un... stradivarius para un violinista." En este volumen, que representa el virtuosismo instrumental, su autor habla del Harmonium refiriéndose a "su pobreza...en manos profanas". "No basta ser pianista, son necesarios conocimientos especiales." "La base del lucimiento del piano descansa sobre el mecanismo, cada día más complicado y difícil, y bastante por si sólo para consumir muchos años de ímprobo y perseverante trabajo; mientras que el Harmonium, si bien necesita un mecanismo más correcto, no exige tanta dificultad y brilla más principalmente por los recursos de que dispone, cada día más abundantes por los adelantos de la industria." Una opinión similar es vertida en la segunda edición del método que, como ya se ha dicho, es probable que sea contemporánea de esta obra, y donde afirma (pág.6) que "el piano, el Harmonium y el órgano son instrumentos que, aunque con algunos puntos de contacto, se diferencian esencialmente y necesitan cada uno de estudios especiales".

Con el Harmonium de doble expresión compone , junto con el Método... y los Diez Estudios..., la Escuela Completa de Harmonium que comprende esos tres libros, y que fue premiada en la Exposición de París, 1878, y de Barcelona, 1888 (PEDRELL). Sólo del primer libro hemos encontrado reedición y reimpresiones. Ello demuestra que la difusión de este instrumento fue a nivel elemental y que pocas personas se dedicaron a cultivarlo con virtuosismo. El mismo autor publicó con Romero un Método Completo Teórico-Práctico de Acordeón en 1876 (B.N. M 2017) que se comenta en el capítulo dos, dedicado a la persona de LOPEZ ALMAGRO.

Otro libro de texto, que conecta con la literatura didáctica de Harmonium, es la Monografía del Harmonium. Memoria escrita para las oposiciones a la plaza de catedrático...en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid celebradas en abril de 1888. Esta fue publicada el mismo año por Romero (B.N. M 7/99).

(En la próxima página aparece la fig.64 con la portada de la Escuela Completa de Harmonium que en realidad no se publicó en un único volumen. Esta portada contiene el Harmonium de Doble Expresión, cuyo índice aparece en la página siguiente, fig.65.)

ESCUELA
ÉCOLE DE D'HARMONIUM
POR
PAR
A. LOPEZ ALMAGRO

2571. MÉTODO DE HARMONIUM. / MÉTHODE D'HARMONIUM — Pts. Fijs. 80.ps

5360. ESTUDIOS DE VELOCIDAD / ÉTUDES DE VÉLOCITÉ. — Pts. Fijs. 50.ps

5599 EL HARMONIUM DE DOBLE EXPRESION / L'HARMONIUM À DOUBLE EXPRESSION — Pts. Fijs. 80.ps

PROPIEDAD PARA TODOS LOS PAISES DEL EDITOR
PROPIÉTÉ POUR TOUS PAYS DE L'ÉDITEUR

D. ANTONIO ROMERO ANDIA

MADRID, CALLE DE PRECIADOS, Nº 1.

Lit. de Santos G. Ruiz, Sta Clara 8. Madrid.

(Fig.63)

ÍNDICE.

(INDEX.)

	Página.
Prólogo	3
PRIMERA PARTE.	
Descripcion y clasificacion de registros	10
Musette	17
Voix celeste	17
Baryton	18
Harpe eolienne á la mano derecha	18
Harpe eolienne á la mano izquierda	19
Doble expresion	19
Forté expressif	21
Metaphone y forté fixe	22
Grand jeu	23
Sustitucion de registros	25
SEGUNDA PARTE.	
Doble expresion	29
Andante mosso	30
Andantino	32
Allegretto	35
Rondó	37
Montañesa	45
Larghetto appassionato	48
¡Voló al Cielo!	51
Canto del Bardo	56
¡¡Pátria mia!!	60
Sueño de un ángel	63
Danza vasca	68
Serenata oriental	74
Fiesta de aldea	78
Angelus	86
La Zambra	89
Pensamiento elegíaco	97
Andante cantabile	102

	Page.
Préface	3
PREMIÈRE PARTIE.	
Description et clasification des registres	10
Musette	17
Voix celeste	17
Baryton	18
Harpe eolienne à la main droite	18
Harpe eolienne à la main gauche	19
Double expression	19
Forté expressif	21
Metaphone et forté fixe	22
Grand jeu	23
Substitution des registres	25
SECONDE PARTIE.	
Double expression	29
Andante mosso	30
Andantino	32
Allegretto	35
Rondó	37
Montagnarde	45
Larghetto appassionato	48
¡Envolé au Ciel!	51
Le chant du Barde	56
¡¡Ma patrie!!	60
Le rêve d'un ange	63
Danse basque	68
Sérénade orientale	74
La fête du village	78
Angelus	86
La Zambra	89
Pensée élégiaque	97
Andante cantabile	102

Hasta 1942 no aparece otro método para Harmonium, escrito por J.SUÑE SINTES, profesor de órgano de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, titulado Método para el estudio del Armonio y publicado por la editorial Boileau (B.N. Mp 1158/10). Está dividido en tres partes, la primera dedicada a la "Disposición y Funcionamiento", la segunda con "Ejercicios especiales y de adaptación de la técnica del piano" y con "Ejercicios para practicar el manejo de los fuelles" y la tercera compuesta por "24 Estudios".

En 1963 M. de Andrés publica un folleto titulado Armonium infantil "Benjamín Guerrini". Método para tocar sin conocimiento de Música (Madrid, Grafispania. El copyright es de 1961 by Acordeones Guerrini S.A., Zarauz). El instrumento a que se refiere este método se puede ver fotografiado en la portada (fig.65) y consiste en un pequeño teclado de dos octavas que seguramente suena unas lengüetas libres sopladas electricamente, según se observa por el enchufe. Este folleto, de escaso valor musical, se presta a ciertas reflexiones. Por una parte este método surge en estrecha relación con una fábrica de instrumentos, al igual que el primer método de Manuel de la MATA. El de Antonio LOPEZ ALMAGRO surge, no en conexión con un fabricante, pero si con un vendedor. La aparición de métodos está relacionada, como se puede ver, por lo general con intereses comerciales. Por otra parte, el "Benjamín Guerrini" conecta con la importante tradición de instrumentos pequeños, que siempre han gozado de una gran popularidad, y que hoy en día continúa con los organillos eléctricos, que ya no funcionan con mecanismos y que han alcanzado la miniaturización. La importancia estético musical y cultural de estos instrumentos es difícil de evaluar, pero sin duda es considerable.

En la segunda mitad del pasado siglo fueron las armoniflautas los instrumentos pequeños que se popularizaron, como se demuestra por la publicación de algunos métodos para ellas. La armoniflauta, como ya se ha explicado (págs.25 a 29), aunque se parece más a un acordeón, está relacionada con el Harmonium cuando se toca "a dos manos". Ya en 1858 aparece en España un primer Método para armoni-flauta..., por el Capitán de Infanteria don Emilio Herrera y Ogeda, que fue premiado a raíz de esta obra por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada, donde se publicó este método, con el título de Socio de Mérito. Este libro fue impreso en 1858 en la litografía del Comercio en Granada, coincidiendo con la aparición del primer método de Harmonium de Manuel de la MATA, 1859.

Fig.65: Portada del Método de M. de Andrés. Madrid, 1963 (B.N. Leg.672/47).

La armoniflauta descrita por el capitán HERRERA es "a una mano", tiene una extensión de tres octavas, de FA a FA, y dos registros (válvula y juego). Este autor atribuye su invención a Mr.Mayermarix. Aunque se trata del instrumento a una mano, lejanamente emparentado con el Harmonium, creo que es interesante reproducir el contenido de este método, para observar el criterio pedagógico, muy próximo al solfeo, ya que dedica muchas páginas a la explicación de los signos musciales, y el particular repertorio de este caprichoso instrumento.

METODO DE ARMONI-FLAUTA

por Emilio HERRERA Y OGEDA

Granada, 1858

INDICE DE LA MATERIAS QUE CONTIENE ESTE TRATADO

Preliminar.
Principios elementales de la Música (5).
PRIMERA PARTE

I. Del Armoni-flauta, descripción del mismo, su carácter, cualidades y modo de servirse de él (10).
II. De la digitación. Observaciones sobre el modo de colocar los dedos sobre el teclado, y algunos ejercicios y sucesiones (13).
III. Valores y Medición. Valores de las notas y mudas; modos de aumentarlos y disminuirlos. Compases. Modo de hechar el compás. Accidentales y lecciones para medir el compás (15).
IV. Ejercicios. Ejercicios progresivos, sucesiones de terceras, sextas y octavas (21).
V. Signos diversos. Rayas de repetición y finales. Párrafos, signos de llamada y otros (28).
VI. Términos músicos (29).
VII. Abreviaturas. Signos para abreviar las notas y compases (30).

SEGUNDA PARTE

I. Diapasón, Tono y Modo. Sucesión y orden que guardan los sonidos. Formación de los Tonos y Modos. Colocación de las alteraciones en la clave. Escalas mayores y menores por todos los tonos (34).
II. Estudios (45).
III. Transposiciones. Modo de transportar a todos los tonos (50).
IV. Acordes y Arpegios. Se dan a conocer por todos los tonos (52).
V. Adornos en general. Apoyaturas, Trinos y Mordentes, Grupetos y ejercicios para los trinos (60).
VI. Ligados. Diferentes modos de ligar o unir los sonidos (65).

COMPLEMENTO
Piezas arregladas para Armoni-flauta.
El Delirio o Sueño, Rosellen (68).
Amor, Wallenstein (68).
Polka Mazurka (69).
Ultimo pensamiento, Weber (70).
La Traviata, Romanza de Tiple, Verdi (70).
Lucia di Lammermor, Aria Final, Donizetti (71).
El Trovador, Aria del Suplicio, Verdi (77).

----ooOoo----

Más tarde, alrrededor de los años sesenta, Antonio Romero publica dos métodos de armoniflauta escritos por Enrique CAMPANO; Método elemental de armoniflauta, melodiflauta o anexopiano a una sola mano, y Método elemental (y progresivo) de armoniflauta a dos manos, aplicable al anexo-piano, la celestina y demás instrumentos análogos. La portada de este último se puede ver en la próxima página, fig.66. Ambos métodos se encuentran en la Biblioteca del Conservatorio (1/7040, 256 y 257). SUBIRA (667) menciona que en la Biblioteca del Palacio Nacional hay un repertorio de obras para este instrumento, repertorio que tal vez tenga algo que ver con alguno de los instrumentos de la colección de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid. Este mismo autor cita un Metodo per harmoniflüte a due mani escrito, en italiano y francés, por BRETONNIERE. En la Biblioteca del Conservatorio he encontrado también una Serenata(ms.) para canto obligado de armoniflute y acompañamiento de piano por Soledad de BENGOECHEA con letra de la excma.Sra.Dña. Rosario Zapater de Otal (B.C. 4/350). Precisamente a esta señora, autora de la letra, dedica LOPEZ ALMAGRO su melodía para canto y arpa El Ruscelino (1872).

En su Monografía... LOPEZ ALMAGRO nos ofrece una relación (pág.48) bastante extensa de métodos de Harmonium publicados fuera de España:

LEFEBURE WELLY: Método completo teórico y práctico para Harmonium.
BRISSON: Escuela de Harmonium.
ENGEL: Tratado práctico de Harmonium.
BRUENAU: Gran Método Completo de Organo Expresivo.
FRELON: El Arte del Organo Expresivo. Método dividido en dos libros.
LEYBACH: Método completo. Dividido en tres partes.
VILBAC: Método completo teórico-práctico.
MRONEN: Método de Organo Expresivo. Dividido en seis partes.
RISS: Gran Método de Organo. Dividido en dos libros. El primero dedicado al Harmonium de expresión simple y el segundo al de doble expresión.

Método Elemental
DE
ARMONIFLAUTA
A DOS MANOS

APLICABLE AL ANEXO-PIANO, LA CELESTINA

Y DEMAS INSTRUMENTOS ANÁLOGOS

POR

ENRIQUE CAMPANO.

Pr. fijo: 20 rs.

Propiedad. Depositado.

ANTONIO ROMERO, EDITOR.

Madrid. Calle de Preciados nº 1.

Almacen de música, pianos, órganos é instrumentos de todas clases.

Á.R.1630.

Pº 25388
12-5-6

(Fig.66)

En el mismo lugar (IV: 48) cita LOPEZ ALMAGRO otros autores de métodos: Miné, Schmitt, Battman, Desjardins, Braun, Fessy, Benda, Gameza, Schulty y Wachs. También cita aquí el método de Manuel de la MATA que es muy posible que aún no conciera al publicar su propio método antes de trasladarse a Madrid.* Un ejemplar del método de VIBALC, Méthode Compléte d'harmonium suivie d'Etudes Progressives embrassant toutes les combinaisosn de cet instrument par Reanud de Vilbac (Enoch & Cia. editeurs, Paris), procedente de una donación del Conde de las Navas, se puede encontrar el la Biblioteca Musical Municipal (I-5).

Es posible que Romero editara los métodos de CAMPANO para armoniflauta al mismo tiempo que vendía estos instrumentos.

* Sin embargo, LOPEZ ALMAGRO no menciona el método de MIOLAN citado por MATA.

47/3381

P-1 (484)

TOMO II

ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM U ORGANO EXPRESIVO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION

1877-1901

Víctor PLIEGO DE ANDRES

INVESTIGACION BIBLIOGRAFICA

R.C.S.M.M.
1986-1987

R: 73.845
26-12-02

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA MADRID

2. ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM.

D. ANTONIO LÓPEZ ALMAGRO.

Fig.67: Retrato de D.Antonio López Almagro aparecido en la portada de la Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº 45, Barcelona, 22 de noviembre de 1889, pág.169.

2.1. Datos Biográficos.

Tres son las biografías publicadas de este personaje. La primera que aparece es la de Baltasar SALDONI, que en el volumen III, Madrid 1880, de su Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles publica (págs.197 a 199) los siguientes datos biográficos sobre Antonio López Almagro:

S E P T I E M B R E

(N. §) **Dia 17, 1839.** Nace en Murcia D. Antonio Lopez Almagro. A los diez años recibió las primeras lecciones musicales de D. Julian Gil, director de la orquesta de aquel teatro, y despues las de piano de D. Juan Diego Manresa, que, á pesar de ser ciego, era organista de várias iglesias de aquella capital. Hijo el Sr. Lopez Almagro de padres acomodados, y habiendo hecho sus primeros estudios en la música únicamente por adorno, siguió cultivándola arrastrado por su grande inclinacion á ella, y bajo su propia direccion, sin más auxilio que buenos métodos, estudió armonía, composicion, y posteriormente el órgano expresivo. En 1854 empezó á dar á luz sus primeras composiciones, escribiendo una coleccion de mazurkas de concierto para piano, algunos nocturnos y fantasías sobre motivos de várias óperas para el mismo instrumento, y sucesivamente tres conciertos para armonium y piano, y un crecido número de producciones entre trios, cuartetos, sonatas, melodías de canto y otras del género de salon.

Estimulado por la idea de fomentar la aficion á la música y proporcionar á la clase pobre un medio gratuito de enseñanza en este ramo, fundó en 1866, despues de muchos esfuerzos y sacrificios, y teniendo por sí sólo que vencer los infinitos obstáculos que desgraciadamente se encuentran en nuestra patria cuando se busca proteccion para el arte, la Sociedad filarmónica de Murcia ; y siendo elegido director de ella, estableció en su seno clases gratuitas de solfeo, enseñanza coral y piano. Durante la corta pero brillante vida de esta Sociedad, el Sr. Lopez dedicó su particular esmero á la mejor organizacion de ella, y sin aspirar á otra recompensa que llegar al fin que se habia propuesto, y hasta con perjuicio de sus propios intereses, la consagró todos sus cuidados y atenciones, ya organizando y dirigiendo todos sus conciertos, además de tomar parte en ellos como ejecutante en el armonium, ya formando é instruyendo un numeroso cuerpo de coros que diese más amenidad á éstos, y ya, en fin, desempeñando la enseñanza de las clases.

En este último período ha escrito gran número de coros á voces solas y con acompañamiento, entre los cuales figuran como más notables una *gran cantata*, escrita para la inauguracion de la Sociedad filarmónica de Cartagena, ejecutada con buen éxito en aquella ciudad en la noche del 7 de Junio de 1869 por una gran masa coral, y por la cual se concedió á su autor el título de Sócio de mérito de la referida Sociedad, y una Misa solemne á tres, ejecutada en la iglesia de San Juan Bautista en 7 de Junio de 1868, de cuya composicion se lee en el periódico titulado *La Paz*, de Murcia, del 10 de dicho mes y año, un análisis muy acertado, y un elogio muy merecido.

Fusionada la Sociedad filarmónica de Murcia con otra de igual índole, aunque de distinto género, el señor Lopez sigue siendo director de la seccion filarmónica establecida en ella.

En 1869 escribió una sinfonía á grande orquesta, titulada *El Thader*, ejecutada por la sociedad de Conciertos que dirigió M. Skoczdopole en los jardines del Buen Retiro, en 21 de Agosto de 1869, que mereció los honores de la repeticion, habiendo insertado el periódico de Madrid *La Esperanza*, del 23 de este mes y año, un artículo del autor de esta obra, dando á conocer en él las bellezas y el mérito de dicha cómposicion, lo propio que hizo pocos dias despues *El Correo de la Moda*, Madrid 2 de Setiembre de 1869, escrito y firmado por D. Vicente Cuenca.

Pasado algun tiempo vino el Sr. Lopez á Madrid á establecerse, y dándose á conocer ya en el teatro con alguna zarzuela, ya publicando un método de órgano expresivo, y tambien como profesor de este instrumento, componiendo várias obras, fué al fin nombrado en 20 de Junio de 1877 profesor auxiliar de piano de la Escuela nacional de música.

En 1886 aparece publicada otra biografía de Antonio López Almagro en el libro de ARTEAGA Y PEREIRA Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la música... (Barcelona). Firmada por F.P. (Felipe Pedrell) viene a reproducir literalmente la de SALDONI con algunas transformaciones y supresiones y con el añadido de un párrafo nuevo al final. Suprimidas son algunas referencias que daba SALDONI sobre las primeras obras de López Almagro, así como otras referidas a las críticas de prensa. La reseña de La Paz es totalmente suprimida y las de la Esperanza y el Correo de la Moda aparecen sin la indicación exacta de la fecha. Las transformaciones, aparte de las que son meramente literarias, se refieren a dos fechas. SALDONI afirma que López Almagro funda la Sociedad Filarmónica de Murcia el año 1866. Felipe PEDRELL, que al parecer copia a SALDONI, señala en cambio la fundación de dicha sociedad en 1860. ¿Error de copia tal vez? La otra discrepancia se refiere a la fecha de su nombramiento como profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación. SALDONI afirma que se produce el día 20 de junio de 1877 (profesor auxiliar de piano), mientras que PEDRELL la sitúa en el año de 1875.

El párrafo añadido por PEDRELL en 1886 es el siguiente (ARTEAGA Y PEREIRA, pág.571):

En 1873, establecido ya en Madrid, escribió López Almagro su *Método de armonium* que fué publicado por la casa editorial de Romero, y, sucesivamente, una colección de estudios para el mismo instrumento y el *armonium de doble expresión*, cuyos tres libros forman la *Escuela completa de armonium*, obra la más importante que se ha publicado para este instrumento; ha sido premiada en las exposiciones universales de Viena (1873) y París (1878), y hoy sirve de texto en la ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.

En 1875 fué nombrado profesor de dicha escuela, donde fundó la enseñanza de su instrumento favorito cuya clase dirige en la actualidad.

En esta última época ha escrito gran número de obras para armonium que con gran éxito se han ejecutado en los conciertos de Madrid, unas veces por su autor, que figura entre los primeros concertistas de la corte, y otras por sus aventajadas discípulas. Todas sus composiciones se distinguen por su inspiración melódica y por la novedad y brillantez de los efectos propios del instrumento para que están escritas. Entre las más fáciles y sencillas hay una de la que se han estampado miles y miles de ejemplares en la casa editorial de Romero y que es generalmente conocida así en España como en el extranjero; titúlase: *El Canto de amor*, y no hay aficionado que no la conozca y no la sepa de memoria.

El maestro López Almagro ha sabido hallar, y este es su gran mérito, el secreto de la música que conviene á un instrumento tan enojoso para la mayoría de sus cultivadores, pero que en manos suyas se convierte por arte de encantamiento en masa vocal que expresa como expresan las voces humanas y en masa orquestal que subyuga con todos los prestigios de la orquesta. En la música y en la ejecución de López Almagro, en una palabra, se sienten las bellezas que el alma de un artista de corazón puede revelar á otra alma, comunicándose mágicamente todas las vaguedades sublimes del lenguaje de los sonidos.

F. P.

Este último párrafo también contiene otra imprecisión al afirmar que López Almagro escribió su Método... en 1873, una vez establecido en Madrid, ya que el mismo está fechado todavía en Murcia y en 1872 según consta en la dedicatoria. En el libro de ARTEAGA Y PEREIRA se incluye además un retrato de López Almagro, el primero que se publica, en la lámina XVII que se reproduce en la próxima página, fig.68. En la Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº45, Barcelona, 22 de noviembre de 1889, publica de nuevo PEDRELL una biografía de López Almagro en la cual, tras reproducir la ya publicada por ARTEAGA Y PEREIRA, añade al final nuevos datos actualizados en este párrafo que seguidamente reproduzco:

En 1875 fué nombrado profesor supernumerario de dicha Escuela en la enseñanza de su instrumento favorito, y en abril de 1888, después de brillantísimos ejercicios de oposición, mereció por unanimidad el título de catedrático de número en la clase que con beneplácito y elogio de todos dirige en la actualidad.

Entre los ejercicios antedichos debemos consignar, especialmente, la memoria escrita para las oposiciones á la cátedra de armónium que es una extensa é importante *Monografía* del citado instrumento, de la cual los lectores de la *Ilustración Musical* conocen algunos muy notables extractos. Comprende la *Monografía* del maestro López Almagro. I: Historia evolutiva del armónium desde su orígen hasta el presente; II: Descripción detallada del armónium perfeccionado; III: Juicio paralelo entre el armónium y los demás instrumentos de teclado; IV: Reseña de las obras más notables publicadas para armonium; V: Programa de la enseñanza de armónium. En esta utilísima memoria, impresa en la casa editorial A. Romero. A., de Madrid y que lleva intercalados en el texto de páginas 55, ocho grabados para la debida ilustración de la materia, preséntase todo lo útil, lo teórico y lo práctico referente á la misma.

Al verificarse en los primeros meses de este año las oposiciones para la cátedra de armonía, que dejó vacante á su fallecimiento D. Rafael Hernando, la cual obtuvo D. Valentín Arín, el señor López Almagro actuó de secretario del jurado.

En 1881 entró nuestro biografiado á formar parte como socio de la importante casa editorial fundada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero Andia, hoy perteneciente á la Excma. Sra. doña Fernanda Conde, viuda de Romero, en donde continúa como jefe de la primera sección de la misma, encargado de la parte editorial, instrumentos y salón de Conciertos, en cuyo último cargo es el representante que hace los honores de la casa á las personas reales cuando asisten ya á las sesiones de cuartetos, especialmente S. A. R. la Serma. Sra. Infanta, D.ª María Isabel Francisca, que gusta de conversar con nuestro biografiado sobre el bellísimo arte, ya á otras sesiones.

En esta última época ha escrito gran número de obras para armónium que con gran éxito se han ejecutado en los conciertos de Madrid, unas veces por su autor, que figura entre los primeros concertistas de la corte, y otras por sus aventajadas discípulas. Todas sus composiciones se distinguen por su inspiración melódica y por la novedad y brillantez de los efectos propios del instrumento para que están escritas. Entre las más fáciles y sencillas hay una de las que se han estampado miles y miles de ejemplares en la casa editorial de Romero y que es generalmente conocida así en España como en el extranjero; titúlase: *El Canto de amor*, y no hay aficionado que no la conozca y no la sepa de memoria.

El maestro López Almagro ha sabido hallar, y este es su gran mérito, el secreto de la música que conviene á un instrumento tan enojoso para la mayoría de sus cultivadores, pero que en manos suyas se convierte por arte de encantamiento en masa vocal que expresa como expresan las voces humanas, y en masa orquestal que subyuga con todos los prestigios de la orquesta. En la música y en la ejecución de López Almagro, en una palabra, se sienten las bellezas que el alma de un artista de corazón puede revelar á otra alma, comunicándose mágicamente todas las vaguedades sublimes del lenguaje de los sonidos.

FELIPE PEDRELL.

Fig.68: Lámina procedente de ARTEAGA Y PEREIRA, Celebridades Musicales..., Barcelona 1886, en la que se reproduce un retrato de Antonio López Almagro.

En la biografía de la Ilustración Musical... PEDRELLindica que en 1875 López Almagro fue nombrado profesor supernumerario de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Albert TORRELLAS, en su Diccionario de la Música Ilustrado, también reoge esta fecha, añadiendo que fue nombrado profesor de Harmonium. En la Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892 (Ministerio de Fomento e Instrucción pública, Ducazcal, Madrid 1892), se menciona a López Almagro como Profesor Honorario nombrado el 26 de junio de 1875. La figura de "Maestro Honorario" ya aparece en el Reglamento órganico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación de 1857 (Art.100). El nombramiento pudo estar debido a la publicación de su Método... Los profesores honorarios podían dar clases gratuítas. No sabemos si López Almagro hizo así o si ya en 1875 empezó a enseñar Harmonium de forma extraoficial. Hay que advertir que no aparece ninguna alumna oficial de Harmonium hasta el año 1877. En la Memoria ...para la Exposición Universal de París de 1878, se menciona a López Almagro entre el Profesorado Activo, como Profesor de Número de Piano y Organo Expresivo desde el 20 de junio de 1877. Esta fecha coincide exactamente con la de SALDONI. Luisa LACAL, en su Diccionario de la Música cita a López Almagro como Profesor Auxiliar de Piano. Es posible que López Almagro diera clases de piano para completar su horario lectivo ya que las alumnas de Harmonium (V.capítulo 3) eran escasas. Sin embargo no he encontrado entre los alumnos de piano premiados ninguno que se cite como alumno suyo. SOPEÑA (239) lo cita como profesor interino de piano en 1877. La oposición a la Cátedra de Harmonium se verifica sin ningún lugar a dudas en abril de 1888 * como consta en la Monografía... publicada por Romero. En el Libro de Actas de las Oposiciones Públicas celebradas en la Escuela Nacional de Música y Declamación, años 1849 a 1891, manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio, aparecen detallados los ejercicios de la oposición que realizó Antonio López Almagro. La página correspondiente se reproduce en la fig.69 de la próxima página. La caligrafía no es ni de López Almagro ni del secretario de la Escuela, Manuel de la Mata.

*[el día 28 de abril (Anuario... I)]

Oposiciones á la Cátedra de Harmonium

Abril 1888

Meditacion para Harmonium escrita por D. Ignacio Rogiero para ser ejecutada á primera vista 4 copias — falta el original.

Una pieza de ampliacion y obra de reduccion con el trabajo respectivo —

Bajete para ser armonizado á cuatro partes y melodia para acompañarse en el Harmonium — el original de D. Rafael Hernando y los dos trabajos de la oposicion

Pieza destinada á colocar los registros correspondientes del instrumento

Repertorio de las piezas y de las piezas presentadas por el opositor. único opositor

D. Antonio Lopez Almagro.

Fig.69.

Parece ser que a D.Antonio López Almagro no le hizo ninguna gracia el tener que opositar, como se deduce en una nota a pie de página, de la Redacción, publicada en le Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº8, Barcelona, 15 de mayo de 1888, junto con la primera entrega del fragmento de su Monografía..., escrita con ocasión de la oposiciones, que en dicha revista apareció. La nota es la siguiente:

(1) Una de las condiciones impuestas al opositor, el maestro D Antonio López Almagro, en los ejercicios próximamente celebrados para la provisión de la plaza de profesor de armonium de la *Escuela Nacional de Música y Declamación*, era la de escribir una Memoria de la cual ha tenido la dignación de facilitarnos los fragmentos que hoy insertamos y leerán con gusto los lectores de la ILUSTRACIÓN MUSICAL, quienes se preguntarán, sin duda, ¿por qué se ha visto ridículamente obligado á probar *su aptitud* en oposición formal el ilustrado profesor que ha creado en España la enseñanza del armonium, que ha venido desempeñando con el carácter de *supernumerario-propietario* desde el año 1875 la clase que *fundó* de dicho instrumento en la citada Escuela, que ha producido las obras de texto indispensables, y que presentaba comprobantes lógicos de *su aptitud* en el mero hecho de haber conseguido diez ó doce premios primeros ganados por otros tantos discípulos suyos, aplaudidos en conciertos públicos?

¿Por qué? Pues, por lo de siempre; *¡cosas de España!*

La verdad es que el *caso* del maestro López Almagro es curioso y original.

Como era absurdo que existiese una enseñanza sin haber catedrático numerario de ella, se pensó, al fin, en crear la plaza indicada. Cuando llegó tarde y mal el momento deseado, sin embargo, la Ley, encarándose con el Sr. profesor *supernumerario propietario*, título que nada significa, debió decirle:—Oiga V., Sr. mío: para cumplir el reglamento, si V. quiere la plaza, tendrá que hacer oposición y *probar su aptitud para enseñar* ejecutando varias piezas de dificultad á la perfección, otra de repente, poner las voces á un *bajete*, idem el acompañamiento á una melodía y realizar otros trabajos de índole parecida. (Afortunadamente la Ley no le exigió bailar sobre la cuerda floja). A todo esto, el señor López Almagro (no sabemos si lo hizo), argumentando á la Ley ó al Director general, le hubiera podido hacer notar la improcedencia de esta oposición y la imposibilidad de hacer ejercicio alguno pertinente á su *caso* especial, por cuanto la creación de la enseñanza aludida y la práctica de doce años con feliz resultado, como debe constar en la documentación de la misma Escuela, eran suficiente garantía, etcétera, etc.

La Ley ó el Sr. Director, como si lo viéramos, debió objetarle al Sr. profesor supernumerario:—V. tiene todo el derecho de justicia, sí, señor, pero le falta el derecho reglamentario, el derecho de la Ley, y ese es el que va V. á adquirir con la oposición.—Y á esto no había más que replicar ¡desdichada Ley la que no puede estar de acuerdo con la Justicia, y desdichados los que están sometidos á una Ley que se aplica ciega y mecánicamente á todos los casos, venga bien ó mal aplicada!

En fin, *relis notis*, hizo la oposición y los que podían haberle hecho la competencia tuvieron el buen acuerdo y la atención de dejarle solo. A todo esto la Ley, diría:—Pues, señor, no lo ha hecho mal—y se quedaría tan satisfecha... hasta otra vez.

Hay más, todavía, en el caso del Sr. López Almagro, y es que existe la circunstancia agravante de que hay en la Escuela Nacional profesores numerarios que han entrado á ocupar sus puestos *sin oposición*, sin concurso y sin poder pretestar servicio alguno en favor de la enseñanza que desempeñan, y sí, solamente, en virtud de una real orden. Pero como todo esto es en puridad absolutamente anti-reglamentario, cabe la posibilidad de que un día hubiese, por cualquier causa, una revisión de expedientes, y se quedasen en la calle sin derecho á nada.

Sea lo que quiera de esto, de todos modos el Sr. López Almagro con muy buen acuerdo ha preferido la oposición para que no haya nunca nada en que reparar y poder decir que está en su puesto con tanto derecho como el primero, puesto que ha creado la enseñanza de la clase de armonium, la ha servido durante 12 años con brillantez, como debe constar de la certificación honrosa y justísima que, sin duda, le habrá expedido el Director.—(*N. de la R.*)

Seguramente está escrita por Pedrell, reflejando opiniones manifestadas por el propio López Almagro.

Probablemente López Almagro ejerció su magisterio en la Escuela hasta 1900, fecha en la que sólo queda una última alumna oficial de Harmonium, y el la cual publica LACAL su Diccionario de la Música, donde afirma ya que Antonio López Almagro "era" profesor de dicha Escuela. En la Memoria del curso de 1900 a 1901... VII, ya no aparece López Almagro en la relación del personal docente. Ildefonso Jimeno de Lerma, profesor de órgano, asume la enseñanza del Harmonium.

SUBIRA (667) indica que López Almagro falleció en 1904. Este mismo autor señala como fecha de su nacimiento el año 1838, que es uno menos que el que dice SALDONI.

Los datos sobre la vida privada de López Almagro son escasos. Por la Memoria...para la Exposición Universal de París de 1878, sabemos que en esas fechas vivía en la calle Bailén 12, 3º. En el Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación IV del año 1898 se indica que entonces residía en la calle Princesa 30, principal.

Su colaboración con Antonio Romero y Andia en la empresa comercial y editorial de este último, debió ser importante. A la muerte de Romero (1815-1885) queda al frente de la empresa, que pasa a ser de la viuda de Romero, Dña.Fernanda Conde, como señala PEDRELL. LACAL publica que en 1898 se extinguió la casa Romero, cuyo fondo editorial de 15.000 obras paso a la recién fundada casa Almagro y Cia., que amplió dicho fondo publicando otras 3.000 obras. No sé si López Almagro se dedicó exclusivamente al campo editorial, o si continuó desarrollando actividades comerciales. Tampoco sé cuando desaparece la casa editorial Almagro y Cia. Romero había sido nombrado Académico de Bellas Artes en 1873, y era además profesor de clarinete en la Escuela Nacional (LACAL).

La crítica de SALDONI sobre el estreno del Ihader aparecida en la Esperanza, Madrid 23 de agosto de 1869, nos refleja la impresión que le produjo López Almagro a su primer biógrafo. Reproduzco a continuación algunos párrafos de la misma:

"...aunque no es más que un mero aficionado, ha compuesto ya otras varias (obras) de diferentes estilos."

"...este excelente trabajo, que tanto honra a su autor, mucho más aún por la circunstancia, muy atendible y laudable, de ser este, como ya se ha dicho, un mero aficionado."

"El público hizo justicia (...) haciendo repetir la sinfonía."

"...autor a quien no tenemos la honra de conocer, pero le rogamos encarecidamente continúe trabajando, puesto que es joven y que ha principiado de un modo tan envidiable..."

López Almagro debió tener alguna relación especial, tal vez luego oscurecida, con Mariano Soriano Fuertes, a quien dedica la primera edición de su Método. Tal vez fuera quien le introdujo en la Escuela Nacional de Música de Madrid. También debió tener amistad con Manuel Fernández Caballero, murciano y contemporaneo suyo (1835-1906), que además estudió también con Julián Gil, cuñado suyo, en Murcia (GOMEZ AMAT: 174). Es pues casi seguro que se conocían desde niños, aunque Fernández Caballero se traladó pronto a Madrid. López Almagro hizo varios arreglos sobre temas de Fernández Caballero.

Otros datos anecdóticos sobre López Almagro:

Por el Discurso leído en la inaguración del curso escolar de 1878 a 1879 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 2 de octubre de 1879 por su director D.Emilio ARRIETA, sabemos que D.Antonio López Almagro regaló "una hermosa urna para las votaciones" (Estaría contento por tener~~ya~~ alguna alumna oficial de Harmonium).

López Almagro intervino en la interpretación de "Ayes del pueblo en la sentida muerte de S.M. la Reina Doña Mercedes de Orleans y Borbón" compuesta por Arrieta, según consta en el Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el miercoles 2 de octubre de 1878 a las dos de la tarde con motivo de la inaguración del curso escolar y reparto de premios adjudicados en los concursos públicos... de dicho año. La ejecución estuvo dirijida por el Sr.Inzenga, cantada por la Srta. Valero y demás alumnas de su clase, y acompañadas por los alumnos de la clase de violín, violoncello y contrabajo, y por los profesores Sres. Zabalza y López Almagro. Esta es la única intervención en público de López Almagro de la que hay constancia. Sin embrago es muy probable que promocionará los Harmoniums del comercio de Romero con conciertos en el salón que allí había.

Estas dos informaciones están extraídas de la Memoria... del año de 1892.

B.C. = Biblioteca del Conservatorio de Madrid.
B.M. = Biblioteca Musical Municipal.
B.N. = Biblioteca Nacional.

2.2. La obra de Antonio López Almagro.

Catálogo.

LIBROS DE TEXTO.

Escuela Completa de Harmonium, 1872-1880. Se compone de tres libros como ya se ha comentado en el capítulo dedicado a los métodos de Harmonium en España (V.págs.76 a 87).

Método Completo Teórico-Práctico de Harmonium (Organo Expresivo), primera edición, Antonio Romero, editor, Madrid, agosto de 1872 (en la dedicatoria). Con prólogo de Mariano SORIANO FUERTES. Contiene explicaciones, ejercicios, estudios y una colección de doce piezas para Harmonium (V. índices en las págs. 79 y 80). B.C. 1/39 (Rº28598, autografíado por el editor), 1/222 (Rº28599, falta) y 1/6830 (Rº28597, incompleto, Sigill.Provinciae Agustin Matritensiss. SS.Cor is Jesu, ms.5 ptas.-2 de dicbre.1914). 148 págs.

Método de Harmonium, segunda edición, Antonio Romero, editor, calle Capellanes Nº10 (dentro indica Preciados Nº1), s.a. (ca.1880). Edición bilingüe en castellano y francés. Sin el prólogo de Soriano Fuertes. 151 págs. B.M. I-184 (encuadernado con otros) y B.N. M 3362 (con una portada distinta, en la que se indica : "esta obra ha sido premiada en las Exposiciones Universales de Viena (1873) y París (1878)". Esta segunda edición fue reimpresa posteriormente por la casa Dotesio, Madrid, utilizando las planchas de Romero. B.C. 4 Gombau 7500 (Rº46174).

Los Diez Estudios de Velocidad para Harmonium, ca. 1875, aunque se incluyan en la Escuela Completa de Harmonium no son libro de texto (V.OBRAS PARA HARMONIUM).

El Harmonium de Doble Expresión por --- profesor de Armonium en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Complemento al Método de Armonium del mismo autor. Traducción francesa de Oscar Camettant, Officier d'Academie, Diretteur de l'Institut Musical de París, Antonio Romero y Andia, editor, Preciados 1, Madrid, agosto de 1880 (en la introducción), edición bilingüe, en castellano y francés. B.N. M 4079 (autografiado por el editor) y B.M. I-184 (encuadernado con otros).

Monografía del Harmonium. Memoria escrita para las oposiciones a la plaza de catedrático numerario de dicha enseñanaza en la Escuela Nacional de Música y Declamación celebradas en abril de 1888, Salón Romero, casa editorial, Capellanes Nº10, teléfono 691, Madrid, 1888, 55 paáginas y ocho grabados (cuatro hojas de láminas). B.N. M 1873 y M 7/99 (con dedicatoria autógrafa del autor a Barbieri).

Contenido de la Monografía del Harmonium (1888):

I. Historia evolutiva del Harmonium desde su origen hasta el presente.
II. Descripción detallada del Harmonium perfeccionado.
PRIMERA SECCION-Estructura.
A.-Aparato Neumático.
B.-Secreto.
C.-Lengüetas, Juegos.
D.-Teclado, Registros.
SEGUNDA SECCION-Efectos musicales.
A.-Sonoridad general.
B.-Registros cantantes.
C.-Timbres.
D.-Registros auxiliares.
III. Juicio paralelo entre le Harmonium y los demás instrumentos de teclado.
IV. Reseña de las obras más notables publicadas para el Harmonium.
V. Programa de la enseñanza de Harmonium.

El capítulo III. de esta Monografía..., "Juicio paralelo...", fue publicado en dos entregas en la Ilustración Musical Hispano-Americana, dirijida por Felipe PEDRELL, editada por Torres y Seguí, Barcelona, Año I, Núms. 8, 15 de mayo de 1888, y 9, 30 de mayo de 1888. B.C.

Método completo teórico-práctico de Acordeón, Romero, editor, Preciados 1, Madrid (fecha manuscrita en portada: junio 76). B.N. M 2017. Contenido:

Prólogo.
Plan de la obra.
PRIMERA PARTE.
Posición.
Sonido.
Escritura musical.
Variedad de Acordeones.
SEGUNDA PARTE.
Escalas y ejercicios practicables en todos los Acordeones.
TERCERA PARTE, colección de piezas.
1. Norma.
2. Profeta.
3. Trovador.
4. Luisa Miller. Coro de cazadores.
5. I Puritani.
6. Canto Nacional austríaco de Haydn.
7. Sonámbula.
8. Lucrecia.
9. Ave María.
10. Mazurka.
11. Canto Nacional de Inglaterra.
12. Vals.
13. Canto Nacional de Italia.
14. Polka.
15. Jota.
16. Marcha Real.
17. Marsellesa.

Fantasía sobre motivos de Fausto escrita para dos acordeones de escala cromática.

Al final del método de acordeón se indica: "se hacen arreglos de piezas de ópera y zarzuela para Acordeón." Es curiosa la poca importancia que da LOPEZ ALMAGRO al acordeón en comparación con el Harmonium, para el cual requiere (V.pág.85) "conocimientos especiales". Sobre el Acordeón afirma, en el prólogo de su método para este instrumento, "que tratándose de un instrumento de puro deleite y entretenimiento, debe eliminarse de su enseñanza la parte enojosa que siempre lleva en sí todo plan asiduo, preciso y riguroso." "El discípulo podrá dedicarse al estudio como y cuando mejor le plazca, considerando el cultivo del instrumento más bien como un medio agradable de entretener sus ocios que como un estudio formal y severo." Hay que recordar que el Acordeón tuvo un carácter mucho más populachero que el Harmonium y por supuesto, hasta fechas muy posteriores no se incluyó su enseñanza en los conservatorios, en el presente siglo, cuando ya había decaído el Harmonium. Romero también editó en 1873 un Método elemental y progresivo de Acordeón escrito por AGUADO, y otro de concertina, escrito por Higinio MARIN Y LOPEZ.

Antonio LOPEZ ALMAGRO también publicó el siguiente ARTICULO:

"María Luisa Chevalier y Superville" en la Ilustración Musical Hispano-Americana, año II, Nº45, Barcelona, 22 de noviembre de 1889, pág.171. Se trata de un artículo dedicado a una distinguida alumna suya (V.cap.III). B.C.

OBRAS PARA HARMONIUM

En su Método de Harmonium incluye LOPEZ ALMAGRO una colección de doce piezas para este instrumento, que es la primera que se publica (Romero, 1872). Está compuesta por las siguientes piezas:

Nocturnino.	Canto de Amor.	Un paseo por Venecia (Barcarola).
Plegaria.	Sueño del Alba.	Idilio.
Scherzo.	Vencer o Morir.	Marca fúnebre
Serenata.	Regreso a la Patria.	María (melodía para dos teclados).

De estas piececitas, como señala PEDRELL en su biografía del maestro LOPEZ ALMAGRO (V.pág.96), el "Canto de Amor" alcanzó una gran popularidad, como lo demuestran las numerosas publicaciones y arreglos que del mismo se hicieron, para Harmonium, para piano, para piano y recitado, para violín y piano, para violoncello y piano, y para guitarra.

Diez Estudios de Velocidad para Harmonium, Romero y Marzo, editores, Madrid, s.a. (ca.1875, V.págs.83 y 84). B.M. I-184 (encuadernado con otros) y B.C. S 4908 (Rº51338, con sello de "Mª Luisa Chevalier Chevallier, Madrid, Valver-

de 1ª, con anotaciones a lápiz y encuadernado con otros). 44 págs.

Arabesco para Harmonium (A mi discípula la Srta.Asunción de Ondátegui), Romero y Marzo, editores, calle Preciados Nº1, Madrid, s.a. (en la portada han escrito a mano "7 de octubre 78"). 4 págs. B.C. 4/762 (Rº12747).

Romanza sin palabras para Harmonium (A mi querido amigo D.C.de Sidorowitch), Andrés Vidal hijo, Madrid (en la portada firma Andrés Vidal hijo, 13 de febrero de 1879). 5 págs. B.C. 4/763 (Rº12747) y 1/13525 (Rº12689). Esta pieza se reeditó "para piano o Harmonium" en la Crónica de la Música, revista semanal y bilioteca musical, tomo 1º, NºXXXIII, octubre 1878-junio 1879. B.C. Dahmen 784 (son las mismas planchas de Vidal, falta la última hoja).

En El Harmonium de Doble Expresión (Romero, 1880) también aparece al final una colección de 17 piezas para Harmonium, que son las siguientes:

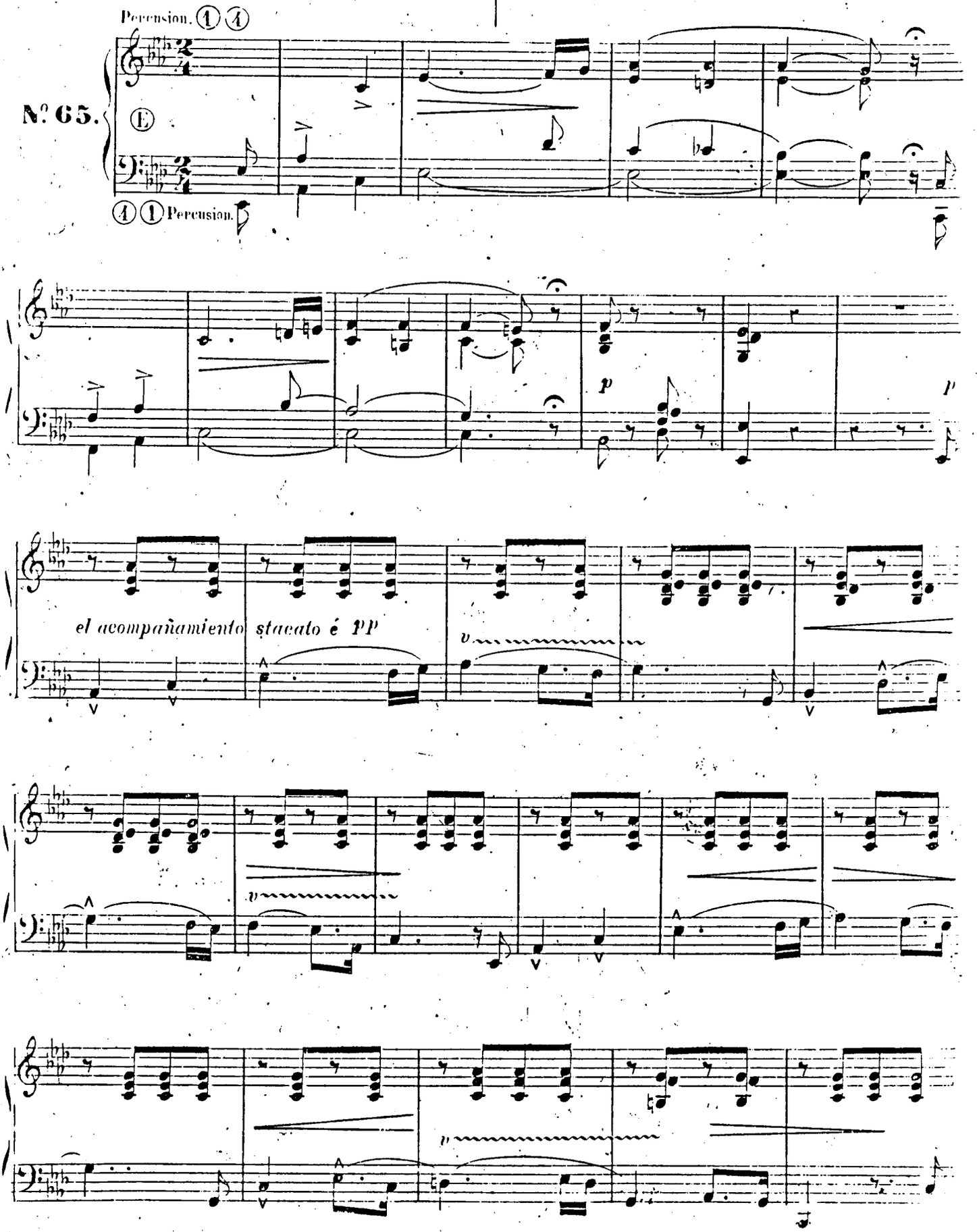
Nº1 Andante mosso (30).
Nº2 Andantino (32).
Nº3 Allegretto (35).
Nº4 Rondó (A mi amigo D.José María Avilés) (37).
Nº5 Montañesa (A mi amigo D.Adolfo Gascón) (45).
Nº6 Larghetto Appasionato (A mi discípula la Srta.DªCarmen Barbaza) (48).
Nº7 ¡Voló al cielo! (A mi discípula la Srta.DªIsabel Pastor Williams) (52).
Nº8 Canto del Bardo (A mi amigo D. Julián Calvo)(57).
Nº9 ¡¡¡PatriaMía!!! (A mi amigo D. Constantino Sidoro witch)(60).
Nº10 Sueño de un Angel (A mi discípula la Srta.DªAgueda Urra y Becerra) (63).
Nº11 Danza Vasca (A mi amigo D.José de Mondejar) (68).
Nº12 Serenata Oriental (A mi discípulo D.Emiliano Rodríguez Ayuso) (74).
Nº13 Fiesta de Aldea (A mi discípula la Srta.DªAsunción de Ondátegui) (78).
Nº14 Angelus. Oración (A sor María de Jesús, Religiosa Mercedaria)(86).
Nº15 La Zambra. Escena Morisca (A mi discípula la Srta.DªJulia LLorente) (89).
Nº16 Pensamiento Elegíaco (A mi amigo D.Eusebio Ruiz) (97).
Nº17 Andante Cantabile (A mi discípula la Srta.Dª Elena Quintanilla) (102).

En esta colección LOPEZ ALMAGRO ilustra el empleo de algunos registros según las sugerencias literarias del título de algunas piezas. El celeste para la Nº 7, ¡Voló al cielo!, el "baryton" en la Nº8, "Canto del Bardo" o la "musette" en la Nº5, "Montañesa".

116

CANTO DE AMOR. | CHANT D'AMOUR.

Larghetto. (M. ♩=72)



(Fig.70: "Canto de Amor" tomado del Método de Harmonium, 2ªed.)

Á MI DISCIPULA LA SRTA. D.ª ASUNCION DE ONDÁTEGUI.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

ARESTI

PARA HARMONIUM

POR

A. LOPEZ ALMAGRO

Propiedad.

Pr: 10 Rs:

ROMERO Y MARZO, EDITORES.
MADRID.
Calle de Preciados nº 1.
Almacen de música, pianos, órganos, é instrumentos de todas clases.
R. y M. 5331.

ROMERO Y MARZO
PRECIADOS 1. MADRID

(Fig.71)

Vals brillante de salón para Harmonium (A mi discípula Srta.Elena Quintanilla), Antonio Romero, editor, calle Preciados Nº1, Madrid, s.a. (la Srta. Quintanilla fue primer premio de Harmonium en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid en el año 1883). 8 págs. B.M. I-184 (encuadernado con otros) y B.N. M-Cª-516-36.

Andante Expresivo para Organo u Armonium, ms. autógrafo, firmado y fechado el 13 de abril de 1884. B.C. 3/494 (Rº5638, DESAPARECIDO).

En la Montaña. Invocación y Aire Campestre para Harmonium (A mi discípula la Srta.Matilde Chevalier), Antonio Romero, editor, Capellanes Nº10, Madrid, s.a. (La Srta.Chevalier fue premiada en la Escuela Nacional de Música en los años 1887 y 1888). 9 págs. [Esta pieza fue interpretada en público por la Srta. Capilla, alumna de la clase del Sr.Almagro, en la solemne distribución de premios celebrada en la Escuela Nacional de Música el día 22 de noviembre de 1899, según consta en el Anuario V (Imprenta de Ducazcal) de dicho año. La misma Srta. intrevino el año anterior en un ejercicio lírico dramático efectuado en la Escuela el día 2 de febrero de 1898 a las tres de la tarde, en el que interpretó una Serenata de Almagro (Anuario IV, 1898), que seguramente era la pieza de tal título incluída en el Método... (1872).] B.M. I-184 (encuadernada con otras).

Sonata para Harmonium, Antonio Romero, editor, Capellanes Nº10, s.a. (probablemente es de comienzos de los ochenta. El papel presenta al igual que el Vals brillante... una marca de agua con las iniciales de Romero, "A.R."). En tres movimientos. 23 págs. B.M. I-184 (encuadernada con otras).

ARREGLOS PARA HARMONIUM.

Romanza sin palabras de Mendelssohn Op.109 transcrita para Harmonium, litografía de F.Echevarría, s.a. B.N. Mp 34/1438.

Fantasía sobre motivos de Gli Hugonotti para Harmonium de Doble Expresión (Al distinguido artista D.Eduardo Amigó), Antonio Romero, editor, Capellanes Nº10, s.a. (A.R. 6868, papel con marcas de agua). B.N. M-Cª 510-12. 12 págs.

PIEZAS PARA PIANO SOLO

Memorias de tres flores: Margarita, Hortensia y Rosa. Mazurkas para piano solo, Pablo Martín Madrid, s.a. (en la portada pone escrito a mano "30 dic. 76"). B.C. 1/13769-70 (Rº12844). En la contraportada se anuncian otras obras del mismo autor para canto y piano (Mazurkas bailables para piano).

Quejas de Amor. Romanza sin palabras para piano (A mi querido amigo D.Pablo Martín), Pablo Martín, Madrid, s.a. B.C. 1/5581 (Rº28602 encuadernado con otros) y 4/5253 (en la portada pone a mano "21 agosto 77").

Canto de la noche. Romanza sin palabras para piano (A la distinguida pianista Dª Isabel Echevarría), Romero y Marzo, editores, Madrid, s.a. B.C. 1/5581 (Rº 28603, encuadernado con otros) y 1/5254 (con firma y fecha del editor en la portada, "3 de octubre 77"). 4/5253 (Rº42784).

Ecos Perdidos. Capricho para piano (A mi querido amigo D.Robustiano Montalbán) Romero y Marzo, editores, Madrid, s.a. (en la portada pone escrito a mano "3 dic. 77"). B.C. 4/5256. También en B.N. MP-Cª 3 nº 12 (autografiado por el editor, pone escrito en la portada "77"). R y M 5077. Calcografía de S.Moscardó. 5 págs.

Romanza sin palabras para piano, en el albúm de la Crónica de la Música, revista semanal y biblioteca musical, tomo 1º, octubre 1878-junio 1879, NºXXXIII, al comienzo de la pauta se indica "HARMONIUM O PIANO". Las planchas son las mismas de la Romanza sin palabras para Harmonium publicada por A.Vidal. B.C. Dahmen 784 (Falta la última hoja).

La Alborada. Nocturnino para piano (A mi querido amigo D.Francisco Pérez de Echevarría), Pablo Martín, Madrid, s.a. B.C. 1/5576 (Rº28593), 1/13194 (Rº 12403) y Dahmen 782 (3). 4/5255 (Rº 42784).

Cintra. Polka portuguesa para piano, Romero, editor, calcografía de F.Echevarría, Madrid, s.a. B.C. 1/5582 (Rº28601, encuadernada con otras).

El Abacá. Marcha filipina abayana (Al Excmo.Sr.D.Víctor Balaguer), Romero, editor, Capellanes 10, Madrid, s.a. (¿1894-1898?). B.C. 1/5576 (Rº28591, encuadernada con otras).

Canto de Amor. Melodía de Antonio López Almagro transcrita para piano por R.TABOADA Ob.61 (Al autor), Romero, editor, Madrid, s.a. 5 págs. B.C. 1/1808 (encuadernada con otras) y 1/5581.

ARREGLOS PARA PIANO.

Fantasía brillante para piano sobre motivos de la zarzuela "La Marsellesa" del mtro. Fernández Caballero, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. (en la portada está escrito a mano "27 marzo 77"). B.C. 4/5255. ("La Marsellesa" se estrenó en 1876 (GOMEZ AMAT: 176)).

Fantasía brillante para piano sobre motivos de la zarzuela "Las nueve de la noche" de los mtros. Fernández Caballero y Casares, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. (en la portada pone escrito a mano "3 de mayo 76"). B.C. 4/5257. ("Las nueve de la noche" se estrenó en 1875 (GOMEZ AMAT: 175/76)).

Gran Marcha Nupcial escrita por el mtro.P.Abanqués. Reducción para piano por Antonio LOPEZ ALMAGRO, B.N. V.ABANQUES Y GARCIA, Pedro Miguel.

CANTO Y PIANO.

A S.M. Don Alfonso XII de Borbón. Himno. Poesía de una dama española. Música de Antonio López Almagro, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. (¿1873?). 5 págs. B.C. 4/2250 (Rº19443).

Amor Inmortal, Pena y Alegría y Amor y Misterio (tres bonitas melodías para canto= Mazurkas bailables) piezas anunciadas en la contraportada de Memorias de tres flores, Pablo Martín, Madrid (¿1876?) (B.C. 1/13769).

¡Nos ti destare! (No te despiertes) (A la srta.DªCarmen Gumucio de Fernández Rico), A.Romero, editor, Madrid, s.a. Texto en español y en italiano. Poesía de Cayetano de ALVEAR. B.C. 1/13770 (Rº12844).

¡Mio Padre! ¡Padre mio! (canto y piano), Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. B.C. 1/9812 (Rº28600): Signatura equivocada.

La Azucana roja. Melodía para canto y piano, Albúm de la Ilustración Musical. B.C. Infante 13=601.

Ingratitud. Romanza, letra española de Antonio AMAO, letra italiana de Tomás SANT, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. 7 págs. B.N. Mp 13/1403.

Islas filipinas. Cantares Visayos. Lo-Lay de Ilo-Ilo. Balitao de Antique, transcritos por Antonio LOPEZ ALMAGRO, letra en castellano y tagalo. Taller de la Escuela de Artes y Oficios, s.a. (¿19--?). 7 págs. B.N. Mp 1/1419.

Los sobrinos del capitán Grant (Zarzuela en cuatro actos). Música del Mtro. D.M.F.Caballero. Reducción por D.Antonio López Almagro. Dúo de Ketti y Soledad, B.N. V. FERNANDEZ CABALLERO.

CANTO, ARPA Y PIANO.

Il Ruscellino. Romanza para canto, arpa y piano (A la Srta.DªRosario Zapater. Poesía de una dama española, música de A.López Almagro), manuscrito, partitura y particellas. Partitura con fecha y firma del autor, en Murcia, 28 de noviembre de 1872. V.fig.72. B.C. 4/3526 (Rº31079).

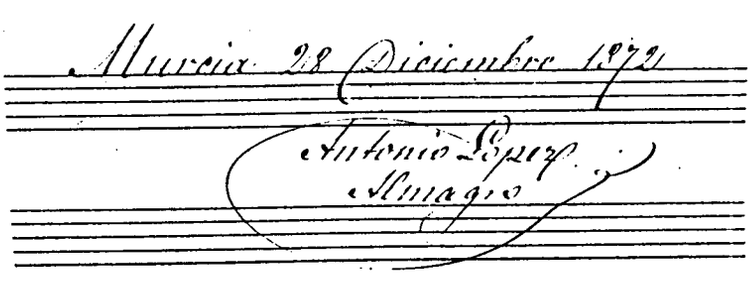


Fig.72: Autógrafo de Antonio López Almagro al final del manuscrito de Il Ruscellino.

PIANO Y RECITADO.

Las piezas de este género son diversas adaptaciones del Canto de Amor, aparecido por primera vez en la colección de piezas para Harmonium que cerraba el método para dicho instrumento (1872).

Canto de Amor. Melodía para piano con recitado, Romero y Marzo, editores, Madrid, s.a. (¿1877?). 4 págs. B.C. 3/2130.

Canto de Amor, poesía de R.Gil. Música de A.López Almagro (A mi amigo el distinguido artista D.Miguel Valdés), A.Romero, editor, Madrid, s.a. 5 págs. Está en DOM (en la Método... aparece en LAbM) y ampliada. B.C. 1/9812 y 4/2251.

Canto de Amor. Melodía para piano con poesía de R.Sánchez Madrigal para recitar, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. B.C. Taltavull 128 y 260.

Canto de Amor. Melodía para piano con poesía para recitar compuesta por R. Sánchez Madrigal, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. B.C. Dahmen 785 (En la contraportada se anuncian versiones de Harmonium, piano, piano y recitado, violín y piano, y violoncello y piano.

Canto de Amor. Melodía con poesía recitada. Poesía 1ª de R.Sánchez Madrigal. Poesía 2ª de Pedro de Madrazo, (en la partitura la poesía 2ª es de José Moreno; al final del cuaderno aparece "El Delirio de Abelardo", Melopeya dedicada a la Srta. DªI. de A. para recitar con la melodía "Canto de Amor", escrita por Pedro de Madrazo), es una nueva edición basada en la de Romero, Alamgro y Cía., Madrid, s.a.(posterior a 1898). Pone 3/8 equivocadamente. Está en LAbM, como en el Método. Está ampliada. B.C. Casal Chapí 2650 (9). En la portada se anuncian versiones para canto y piano, piano con recitado, Harmonium, violín y piano, violoncello y piano y para guitarra.

PIEZAS VOCALES Y RELIGIOSAS.

Oda al descubrimiento de América, obra citada por SUBIRA (667) y no localizada.

Gran Cantata, interpretada el 7 de julio de 1869 con ocasión de la inauguración de la Sociedad Filarmónica de Cartagena, citada por SALDONI (V.pág.95), no localizada.

Misa Solemne, interpretada el 7 de junio de 1868 en la Iglesia de San Juan Bautista según SALDONI (V.pág.95). No localizada.

Despedida a la Virgen para coro de tiples con acompañamiento de órgano o piano, Antonio Romero, editor, Madird, s.a. B.C. 4/2252 (Rº18440). Escrita a dos voces.

Salve Regina a tres voces con acompañamiento de órgano o piano, Antonio Romero, editor, Madrid. s.a. B.C. 4/2253 (Rº18441).

Flores a María. Letra de J.Pérez Zúñiga. Música de A.López Almagro, Almagro y Cía, editor, Madrid, s.a. (posterior a 1898). 10 págs. Falta comprobar a qué género corresponde. B.N. Mp64/1233.

Cuatro villancicos para canto y piano u órgano (Nº1 Gloria a Dios, Nº2 El Establo, Nº3 El viaje de los Reyes, Nº4 Reunidos en el Portal de Belén), Unión Musical Española, Madrid, s.a. (¿19--?). B.C. Casal Chapí 2635 (Rº 51132, con anotaciones a lápiz citando a Máximo y a Pepe).

OBRAS DIVERSAS.

El Táder. Sinfonía (versión de piano sólo), Allegro moderato / Andante / Allegro spiritoso. Tranquilo. Animato. Tranquilo, E.Villegas, sucesor de C.Martín, Madrid, s.a. (la sinfonía fue estrenada el 21 de agosto de 1869 por M. Skoczdopole al frente de la Sociedad de de Conciertos, en los jardines del Buen Retiro). 15 págs. B.C. 4/5258 (Rº42783).

Obertura del Táder, particellas del Archivo de la Sociedad de Conciertos (partitura, 8 violines primeros, 8 violines segundos, 5 violas, 5 violoncellos, 5 contrabajos, 1 flauta, 1 flautín, 2 obóes y 2 clarinetes). B.C. A.S.C. 127.

El Cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia, publicados por Pedro DIAZ CASSOU, y los maestros Antonio LOPEZ ALMAGRO, profesor de la Escuela Nacional de Música, y Mariano GARCIA LOPEZ, Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia, imprenta de Foetanet, Madrid 1900. Contenido:

(Literatura popular murciana, Vol.II.)

I. Canto del Labrador (voz).
II. "Er canto der que coge oja" (voz).
III. "Er canto der que está trillando" (voz y piano).
IV. Parranda del uno, tal como se ejecuta por la gente del pueblo, para tenor, timple, bandurría y castañuelas (y voz).
V. Parranda del tres (voz y piano).
VI. Malagueñas de la madrugada (voz y piano).
VIII.El paño (voz y piano).

No se detalla en qué consistió la colaboración de López Almagro, ni en qué piezas lo hizo. Tal vez compuso los acompañamientos pianísticos.

SALDONI (V.pág.95) menciona como primeras composiciones de López Almagro, en torno a 1854, unas piezas para piano (Mazurkas de concierto, nocturnos y fantasías sobre motivos de óperas), tríos y cuartetos, sonatas, melodías de canto y tres conciertos para Harmonium y piano. No he encontrado ninguna de estas piezas, ni tampoco la Gran Cantata ni la Misa Solemne, que cita este autor.

Tampoco he localizado ninguna de las versiones del Canto de Amor (V.pág.112) editadas para Harmonium (fuera del método), para piano (si es que hay otra versión distinta de la arreglada por TABOADA, V.pág. 110), para canto y piano, para violín y piano, para violoncello y piano o para guitarra.

A través de las dedicatorias podemos componer una relación amistades de López Almagro:

Eduardo Amigó, distingido artista (Fantasía sobre ...Gli Hugonotti).
José María Avilés (Rondó).
Víctor Balaguer, Excmo.Sr. (El Abacá. Marca filipina).
Julián Calvo (Canto del Bardo).
Isable Echevarría, distinguida pianista (Canto de la Noche).
Adolfo Gascón (Montañesa).
Carmen Gumucio de Fernández Rico (¡Nos ti destare!).
Sor María del Carmen de Jesús, religiosa mercedaria (Angelus).
Pablo Martín (impresor) (Quejas de Amor).
José de Mondejar (Danza vasca).
Robustiano Montalbán (Ecos Perdidos).
Francisco Pérez Echevarría (impresor?) (La Alborada).
Eusebio Ruiz (Pensamiento Elegíaco).
Constantino Sidoro_witch (¡¡¡Patria Mía!!! y Romanza sin palabras para Harmonium).
Miguel Valdés, distinguido artista (Canto de Amor con poesía de R.Gil).
Rosario Zapater (Il Ruscellino).

Es curioso que sólo dedica una pieza a "una señora", Carmen Gumucio de Fernández Rico.

También en las dedicatorias aparecen varios discípulos:

Carmen Barbaza (Larghetto Apassionato). 80
Matilde Chevalier (En la Montaña). 87/88
Julia LLorente (La Zambra). 80
Asunción de Ondátegui (Fiesta de Aldea y Arabesco para Harmonium). 80/78
Isabel Pastor Williams (¡Voló al cielo!). 80
Elena Quintanilla (Andante Cantabile y Vals brillante de salón). 80/83
Emilio Rodríguez Ayuso (Serenata Oriental). 80
Agueda Urra y Becerra (Sueño de un Angel). 80

Resumen.

En total, la obra impresa que he localizado de Antonio LOPEZ ALMAGRO, junto a un solo manuscrito, se resume en:

LIBROS DE TEXTO:

2 Métodos de Harmonium (1872 y 1880).
1 Método de Acordeón (1876).
1 Monografía del Harmonium (1888).
1 Artículo sobre Matilde Chevalier y Superville (1888).

OBRAS PARA HARMONIUM:

12 piezas incluídas en el Método (1872).
17 piezas incluídas en el Harmonium de Doble Expresión (1880).
10 Estudios de Velocidad para Harmonium (ca.1875).
5 piezas para Harmonium editadas por separado (1878-1888?)
1 Sonata para Harmonium (18??).
2 arreglos para Harmonium (s.a.).
En TOTAL son 47 piezas para Harmonium.

PIEZAS PARA PIANO:

9 piezas para piano (1876-1898?).
(¿1876?).
? Mazurkas bailables editadas por Pablo Martín y no localizadas.
2 piezas originales de Harmonium adaptadas para piano (187? y 1878).
2 Fantasías sobre motivos de FERNANDEZ CABALLERO (1876 y 1877).
1 reducción de la marcha nupcial de ABANQUES (s.a.).
1 reducción de su sinfonía El Táder (187?).
En TOTAL son 15 piezas (9 originales y 6 adaptadas), aparte de las primeras piezas (mazurkas, nocturnos, fantasías y conciertos) citadas por SALDONI y no localizadas.

CANTO Y PIANO:

6 piezas(1873-19??), una no está localizada.
3 melodías editadas por Pablo Martín y no localizadas.
1 arreglo sobre temas de FERNANDEZ CABALLERO.

CANTO, ARPA Y PIANO:

1 manuscrito (1872).

PIANO Y RECITADO:

Diversas adaptaciones del Canto de Amor (187?).

PIEZAS VOCALES Y RELIGIOSAS:

1 Oda al descubrimiento..., citada por SUBIRA y no localizada.
1 Misa (1868) citada por SALDONI, no loclizada.
1 Gran Cantata (1869) idem.
3 piezas dedicadas a la virgen.
4 villancicos con acompañamiento de piano u órgano (19??).

OBRAS DIVERSAS:

1 Sinfonía (1869), editada en reducción para piano.
1 Cancionero panocho (1900).

Adaptaciones del Canto de Amor para diversos instrumentos, no localizadas.

La parte más importante de su obra está compuesta por sus piezas para Harmonium, la mayoría de las cuales están incluídas en los métodos. La obra para piano es más escasa aún así presenta mayor número de arreglos que la obra para Harmonium. Esta última es practicamente toda del género de salón, escepción hecha de un Angelus, dedicado a una religiosa. LOPEZ ALMAGRO ya había dejado claro (V.pág.67) en el Harmonium de Doble Expresión que no era partidario de la utilización de este instrumento en la iglesia, aunque Sor Maria de Jesús, seguramente estudió este instrumento para acompañar la liturgia en su convento. También es de destacar que, aunque LOPEZ ALMAGRO (I: 10) recomienda la combinación del Harmonium con la voz y otros instrumentos, sólo he encontrado composiciones de Harmonium en solitario, sin contar los conciertos para este instrumento citados por SALDONI. Una de las ventajas del Harmonium es la versatilidad de su empleo, que López Almagro no explota, pues dedica todo su esfuerzo a desarrolar las posibilidades técnicas intrínsecas del propio instrumento, apartando incluso los arreglos que tan abundantes son para este instrumento. Sin embargo, su obra para piano, aunque no es tan extensa, si que toca distintos géneros, piezas de salón, reducciones y fantasías, canto y piano (con arpa en una ocasión) y recitado y piano. Desde este punto de vista la obra para piano se desarrolla con mayor amplitud en competencia con el Harmonium, cuyo escaso éxito frente al piano, como se demuestra por el hecho de que el Canto de Amor se popularizara principalmente en las versiones pianísticas, quiza se deba a no haber sabido explotar las posibilidades de sus múltiples aplicaciones fuera de un único género instrumental y de salón. Los arreglos sobre temas de FERNANDEZ CABALLERO responden seguramente a una probable amistad entre ambos compositores (V.pág.102). De las piezas para canto y piano catalogadas, hay dos con texto en español e italiano y una en castellano y tagalo. La Romanza para canto,

arpa y piano tiene el texto también en italiano, obedeciendo a unos gustos operísticos entonces en boga en España, con cierto retraso. El piano y recitado es un género sobre el cual no tengo suficientes datos como para hacer una justa valoración, pero es llamativo y resulta muy romántico.

A pesar de que LOPEZ ALMAGRO rechaza el Harmonium como instrumento religioso, haciendo tal vez gala de un puritanismo conservador que prefiere dejar los avances de la industría al margen de las manifestaciones religiosas, no por ello abandona el género religioso que cultiva en forma polifónica vocal, con acompañamiento de piano u órgano. Supongo que el órgano sería para las interpretaciones en la iglesia, y el piano para las interpretaciones en concierto.

Su sinfonía es un caso aislado en su obra y su temprana fecha nos hace pensar en grandes ambiciones juveniles. Su estreno le dió a conocer en Madrid y seguramente fue un punto a su favor para entrar como profesor en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.

Sorprende que al final de su vida, un compositor tan alejado de cualquier nacionalismo, colabore en la elaboración de un cancionero.

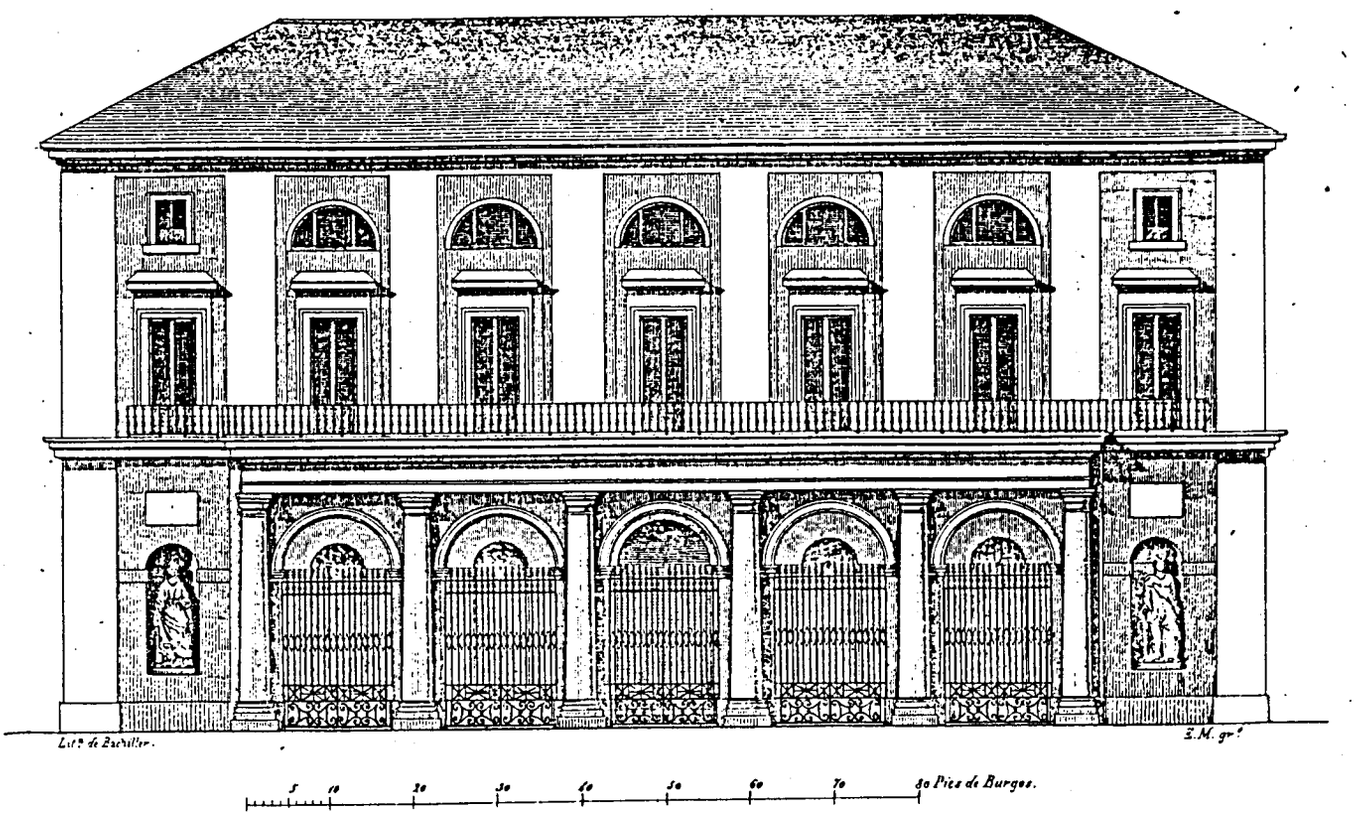
Los títulos de sus piezas son por lo general de tipo literario, aunque sus composiciones para Harmonium nunca llevan voz. Las pastorelas eran piezas habituales para Harmonium inspiradas el la musette (ya aparece una el el Método de MATA) y en LOPEZ ALMAGRO aparecen como Montañesa y En la Montaña. Romanzas, sueños, cantos y nocturnos de tipo amoroso son lo más habitual. También hay algunas piezas de carácter épico y otras orientales (Arabesco, Serenata oriental, Zambra) influídas quizás por las fiestas de moros y cristianos de Murcia y el arabismo de la región. Son curiosas las dos piezas sobre temas filipinos, inspiradas por la guerra contra EE.UU. (1894-1898) y la cintra portuguesa, especialmente si tenemos en cuenta que su autor no escribe ni una sola pieza de género popular español (escepción hecha de los villancicos).

Las piezas para Harmonium son compuestas en su mayor parte en la década de los años setenta y al parecer no se produce otra racha creativa de igual importancia, aunque compone algunas piezas al final de los ochenta y también al final de los noventa. Las piezas para piano son compuestas también en los años setenta (1876, 1877, 1878), en la época más prolífica de López Almagro que coincide con el comienzo de su actividad docente. Las obras religiosas vocales, aunque publicadas con posterioridad, probablemente fueron compuestas en la época de su actividad al frente de la Sociedad Filarmónica de Murcia, al final de los años sesenta.

De los 36 libros y cuadernos de LOPEZ ALMAGRO que se publicaron, la mayor parte aparecieron editados por Antonio Romero. Pablo Martín, a quien

López Almagro dedica una composición, publica cinco piezas para piano y otra para canto y piano. La litografía de F.Echevarría, que normalmente trabaja para Romero y a quien también dedica López Alamgro una obrita, publica un arreglo para Harmonium de este autor sobre una "Romanza sin palabras" de Mendelssohn. En la litografía de Andrés Vidal se publica también otra pieza para Harmonium del maestro Almagro. La casa Dotesio realiza a principios de siglo una reimpresión de la segunda edición del método de Harmonium. En el Taller de la la Escuela de Artes y Oficios se publica otra pieza para piano y canto, y el Cancionero Panocho se imprime en Foetanet (1900). La editorial Almagro y Cía. (1898) sólo publicará las Flores a María. Romero hace 10 publicaciones para Harmonium, 14 de otro tipo, además del Método...de Acordeón. Sin embargo es curioso que López Almagro, tan dado a las dedicatorias, no destine ninguna a Antonio Romero.

3. EL HARMONIUM EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION.



FACHADA DEL TEATRO REAL DE MADRID.
por la Plaza de Isabel 2.ª

Fig.73: La sede de la Escuela (Conservatorio) Nacional de Música y Declamación de Madrid desde 1852 hasta 1925. En el Aula 6 dió clase de Harmonium Antonio López Almagro. Grabado tomado de DIANA.

3.1. El Harmonium en los Reglamentos de La Escuela.

El Harmonium aparece como materia de enseñanza en la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1876 y ahí permanece hasta la fecha, aunque en nuestros días no haya alumnos de dicha especialidad. La aparación de esta asignatura está ligada a la restauración de la enseñanza de órgano, que se había impartido desde 1857, pero que había sido suprimida en 1868.

CRONOLOGIA:

1831 Se inagura oficialmente el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina el día 2 de abril (SOPEÑA: 231). No se enseña órgano.

1857 Dotación de 8000 reales anuales para la clase de órgano (Reglamento órgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S.M., Madrid, 5 de marzo de 1857. B.C. V. Memoria... de 1876).

1858 Se regula la enseñanza de órgano que aparece en el reglamento (Reglamento Organico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación, Madrid, Imprenta Nacional, 1858. 15 págs) incluida entre los estudios de aplicación (Art.5º). El estudio del órgano comprende mecanismo del instrumento, canto llano, composición fugada y libre e improvisación, realizándose esta enseñanza en un máximo de seis años (Art.11). Para matricularse en la clase de órgano se requiere haber aprobado un examen de piano y de armonía superior (Art.12) y para obtener el título de profesor se exigirá además haber estudiado gramática latina (Art.13). El sueldo del profesor de órgano se establece en 10000 reales, igual al del profesor de armonía, inferior al de los de canto y declamación, superior al de todos los demás instrumentistas. Este reglamento fue aprobado por Real Decreto el 14 de diciembre de 1875.

1868 Se disuelve el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación creando la Escuela Nacional de Música y Declamación y al mismo tiempo se suprime la enseñanza del órgano (Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno Provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música, 22 de dic. de 1868. V. la Memoria... de 1876). "Sería un absurdo pretender que el Estado debe costear la enseñanza de todas las especialidades y aplicaciones, teniendo una cátedra y un profesor para cada una de las infinitas subdivisiones de la ciencia y del arte", el Ministro de Fomento, Manuel Ruíz Zorilla.

1871 No aparece el órgano en el Reglamento de la Escuela Nacional de Música, aprobado por S.M. el 2 de julio de 1871.

1875 Antonio López Almagro es nombrado Profesor Honorario de la Escuela el día 26 de junio (Memoria... de 1892). No hay alumnas de Harmonium.
Los comentarios sobre la fecha exacta del nombramiento están en la pág. 99 del presente estudio.

1876 Se repone la enseñanza de órgano. Ignacio Ovejero (su retrato se puede ver en la fig.68, pág.98) es nombrado profesor numerario de dicha especialidad (SOPEÑA: 246).

1877 El 20 de julio Antonio López Almagro es nombrado (V.pág.99) profesor de número de piano y órgano expresivo (Memoria... de 1878). En el curso 77/78 aparecen las primeras alumnas oficiales de Harmonium (V. el siguiente §3.2.). Sin embargo no he encontrado ninguna referencia legal sobre la creación de esta enseñanza o sobre la reposición de la de órgano (en la cual, tal vez, se pueda introducir el Harmonium como "órgano expresivo").

1888 Antonio López Almagro gana la oposición para la cátedra de Harmonium el día 28 de abril (V. Anuario I, 1895).

1901 La última alumna oficial de Harmonium termina el curso y D.Ildefonso Jimeno de Lerma aparece como profesor numerario de órgano y Harmonium (Memoria..., 1901). En el art.2º del Reglamento del Conservatorio de ------ Música y Declamación, aprobado por Real Decreto de 14 de septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta de Madrid (Edición oficial, imprenta de la sucesora de M.Minuesa de los Rios, Madrid, 1901) aparece sólo la asignatura de órgano, y en el art.7º se establece que habrá una profesor numerario de órgano y Harmonium, sin aclarar si la conjunción es aquí aditiva o enumerativa.

1911 En el Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación, aprobado por Real Decreto de 11 de septiembre de 1911 y publicado en la Gaceta de Madrid el día 14 del mismo mes y año (Hijo de Gaisse, Madrid, 1911) no se menciona el Harmonium. Se habla de la enseñanza de órgano dentro de la sección de música (art.5º) como enseñanza principal (art.7º) y con un profesor numerario (art.35º).

1917 En el reglamento de este año, Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 25 de agosto y publicado en la Gaceta de Madrid el 28 del mismo mes y año (Copia mecanografiada en B.C.), se cita de nuevo al Harmonium aunque de forma contradicctoria. Mientras que aparece enumerado dentro de las enseñanzas de instrumentos de la sección de música (art.4º), luego, en el capítulo III, "De la distribución de las enseñanzas" (en cursos)no se le menciona para nada. Se indica que hay seis cursos de órgano.

1942 En el Decreto de 15 de junio sobre Organización de los Conservatorios de Música y Declamación (B.C. copia mecanografiada) se establece (art.3º A, a) que habrá una cátedra numeraria de órgano y Harmonium. Una vaz más nace la ambigüedad de la conjunción imprecisa.

1966 Reglamentación General de los Conservatorios de Música, decreto 2618/1966 de 10 de septiembre. En el art.5º, tres, g, se establece que los tres primeros cursos de Harmonium se encuadran el el Grado Medio y en el apartado cuatro, d, que los dos últimos, cuarto y quinto, serán de Grado Superior. Al mismo tiempo se establecen siete cursos de órgano; los cinco primeros de Grado Medio, y los dos últimos de Grado Superior. Vemos pues que son enseñanzas independientes.

1968 Se publican los programas de fin de grado de Harmonium (cursos 3º y 5º) en el Reglamento de Exámenes y programas de fin de grado de los Conservatorios de Múscia Oficiales, orden de 21 de junio de 1968, Anexo II, B.O.E. del día 29 de julio de 1968 (B.C.).

Despues de López Almagro (1876-1900) no ha vuelto a haber ningún profesor especializado en Harmonium y, hasta donde sé, tampoco más alumnos de esta materia, a pesar de que existe, incluso hoy según el reglamento de 1966 la posibilidad de expedir una titulación (título de Instrumentista, Profesor o Profesor Superior) de Harmonium. Dicha enseñanza quedó asumida legalmente por los profesores de órgano. Relación de estos, tomada de SOPEÑA (246):

Ramón Jimeno (numerario)	1857
Ignacio Ovejero (numerario)	1876
Teresa Sarmiento (auxiliar)	1883
Ildefonso Jimeno de Lerma (numerario)	1892
José Moreno Ballesteros (interino)	1904
Bernardo Gabiola (numerario)	1911
Jesús Guridi (numerario)	1944
MªJosefa Valverde (Numerario interino)	1961
José Mª Manara (numerario)	1964

...

En resumen, la enseñanza de Harmonium se introduce en la Escuela Nacional de Música en 1877 y se constituye en cátedra en 1888. En 1900 desaparece el catedrático, y con él la última alumna, de la especialidad, pero a partir de esa fecha el Harmonium aparece en casi todos los reglamentos hasta llegar a nuestros días como una enseñanza vigente pero inexistente, asumida por los profesores de órgano desde 1900.

3.2. Los programas de Harmonium en la Escuela de Música.

Como se observa en la fig.74, que reproduce el índice del orden y clasificación de las obras que constituyen la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música y Declamación (Memoria... de 1892: 328) ya en 1873 existía en dicha biblioteca un apartado de la sección V, piano (Música de salón), dedicado al Harmonium, y otro dedicado al Harmonium y piano. Al igual que en la obra de López Almagro, no existe ninguna referencia al género de Harmonium y canto. Estos apartados de la bilioteca, si es que tenían algún contenido, como podemos suponer de la distinción que establecen, son una primera aproximación a un repertorio o programa de obras para Harmonium, que entonces procedía principalmente de autores extranjeros (franceses).

El primer programa de esta enseñanza que aparece publicado, es el que LOPEZ ALAMGRO incluye al final de su Monografía (págs.53 a 55) en 1888. Dicho programa dividía la enseñanza en seis cursos de la siguiente manera:

PRIMER AÑO:

Método de López Almagro en su parte comprendida desde la pág. 1ª hasta la 42, que contiene: Posición del discípulo. Nociones elementales. Ejercicios de posición fija sobre cinco teclas. Ejercicios de elisión en intervalos de sextas, séptimas y octavas. Ejercicios de terceras en paso de pulgar. Escalas y arpegios en movimiento lento.

Páginas 51 a 66 del mismo método, que contienen: Empleo del registro de expresión. Ejercicios de continuidad. Ejercicios de aumento y disminución de intensidad.

Once lecciones melódicas (obra 19) de Lefébure-Welly.

SEGUNDO AÑO:

Páginas 31 a 50 del mismo método, que contienen: Ampliación de escalas y arpegios. Escalas cromáticas. Escalas diatónicas en terceras. Ejercicios de notas repetidas, trinos y digitación por sustitución.

Páginas 67 a 105 del mismo método, que contienen: Ejercicios de articulación. Conocimiento de los registros y treinta estudios expresivos en todos los tonos mayores y menores

Alguna de las doce fantasías originales (obra 26) de Lefébure-Welly.

TERCER AÑO:

Diez Estudios de Velocidad de López Almagro.
Quince Invenciones a dos voces de Bach.
Páginas 107 a 150 del método, que contienen doce estudios melódicos.
Alguna obra de fácil ejecución de Lefébure-Welly, Lebeau o Durand.

CUADRO SINÓPTICO

que sirve de guía al Indice del orden y clasificación de las obras que constituyen la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

1.° de Enero de 1873

- **I Sección.—Elemental....**
  - Solfeo.—Teoría.—Rudimentos.
  - Escuela del Canto.
  - Métodos en instrumentos de tecla.
  - Ejercicios y estudios en instrumentos de tecla.
  - Métodos, estudios y ejercicios en instrumentos.....
    - De cuerda y arco.
    - De cuerda punteada.
    - De viento en madera ó caña.
    - De viento en el metal.
    - De percusión.
  - Tratados de harmonía, composición, instrumentación, etc.
  - Tratados literario-crítico-históricos, musicales.
  - Relación de la Música con las demás Bellas Artes.
- **II Sección.—Religioso....**
  - Primero.—Vocal.....
    - Misas con piano, órgano y otros instrumentos.
    - Cantos religiosos con piano, órgano, etc.
  - Segundo.—Instrumental..... Obras orgánicas ó pianísticas y con ídem.
- **III Sección.—Dramático...**
  - Operas.—Canto y piano.
  - Operas.—Piano solo.
  - Piezas de ópera.....
    - Canto y piano.
    - Piano solo.
  - Zarzuelas.....
    - Canto y piano.
    - Piano solo.
  - Piezas de zarzuela....
    - Canto y piano.
    - Piano solo.
  - Obras mímico-escénicas. (Bailes coreográficos.)
- **IV Sección.—Canto. (Música de salón.).....**
  - Canto y piano.
  - Canto á voces solas.
  - Canto.—Piano y más instrumentos.
- **V Sección.—Piano. (Música de salón).....**
  - Piano.
  - Piano á cuatro ó más manos.
  - Dos ó más pianos.
  - Harmonium.
  - Harmonium y piano.
  - Piano concertante en dúo, trío, cuartetos, etc., etc., con toda clase de instrumentos.
  - Piano concertante con orquesta.
- **VI Sección.—Baile.....**
  - Piano solo.....
    - Valses.
    - Rigodones.
    - Polkas.
    - Polkas-Mazurkas.
    - Habaneras, Schottisch, etc., etc.
  - Piano á cuatro manos.—Toda clase de bailes.
  - Piano con canto.—Idem.
  - Piano con instrumental.—Idem.
- **VII Sección.—Instrumental..**
  - A solo.
  - Conjunto, dúos, tríos, cuartetos, etc., hasta la orquesta.
  - Instrumental con orquesta.
  - Instrumental con canto.
- **VIII Sección.—Orquesta.....**
  - 1.° Religioso.
  - 2.° Dramático.
  - 3.° Canto.
  - 4.° De concierto.
  - 5.° Militar.
  - 6.° Baile.

(Fig.74: Tomada de la Memoria del año 1892. B.C. S 869.)

CUARTO AÑO:

Quince invenciones a tres voces de Bach.
Corales del mismo autor.
18 Estudios Artísticos de Lefébure-Welly (obras 104, 112 y 113).

"El Harmonium de Doble Expresión" en su parte comprendida desde la página 1ª hasta la 36, para el conocimiento y aplicación de este sistema.

Alguna de las transcripciones de Frelon.
Alguna obra de Mayllí.

Lectura de música impresa o manuscrita de fácil ejecución.

QUINTO AÑO:

Cuatro Fugas de Bach.

Páginas 37 a 105 de "El Harmonium de Doble Expresión", que contienen 14 piezas para la práctica de los elementos del sistema perfeccionado.

Obras de Mayllí y otros autores.

Transportes fáciles.

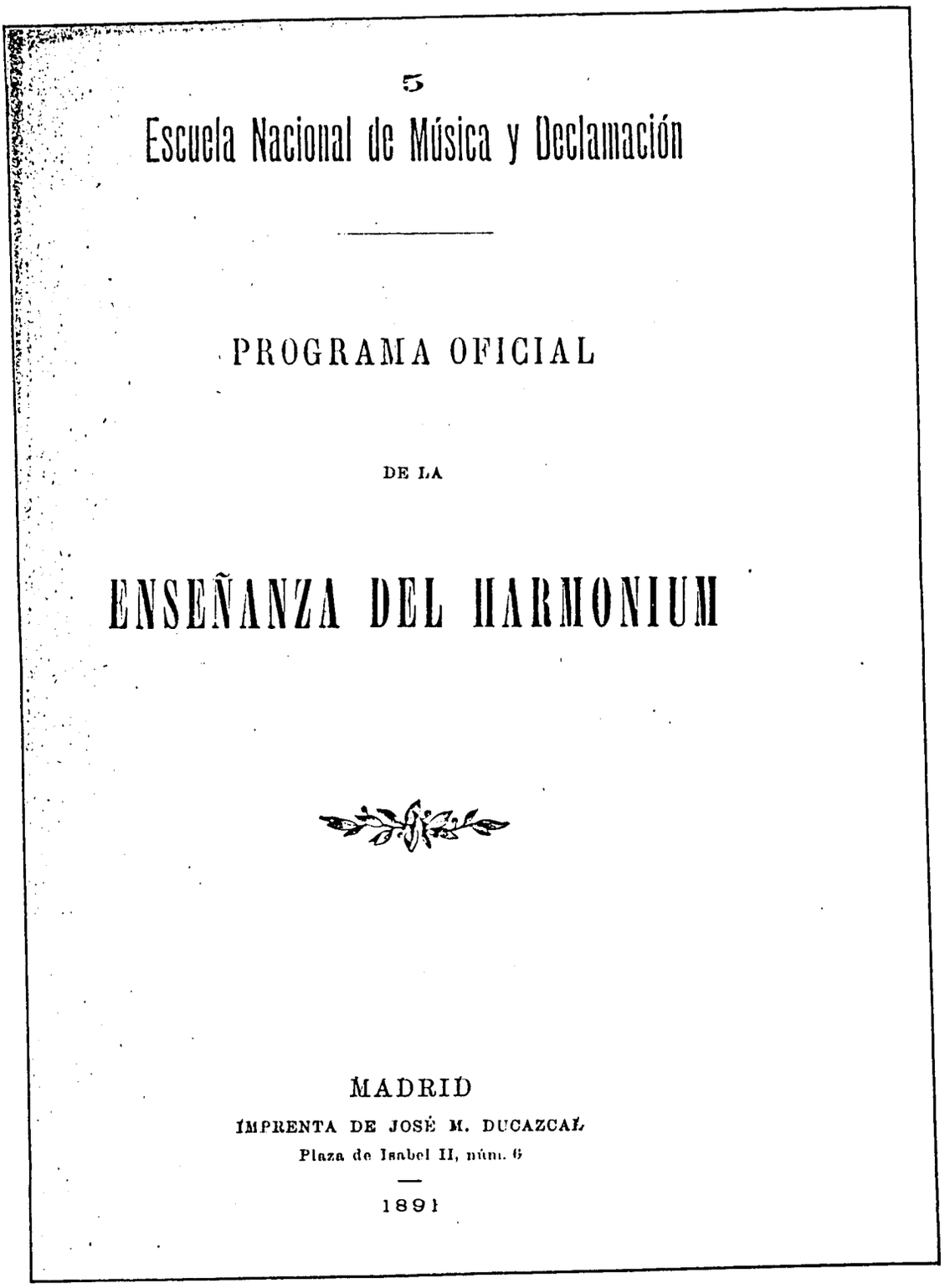
SEXTO AÑO:

Seis Fugas de Bach transportadas a todos los tonos.

Diez obras de Guilmant.
Transcripciones clásicas.
Obras en distintos géneros escogidas de los autores que han escrito con más acierto para este instrumento.

Como se ve la mayor parte del programa se compone de obras de Bach y López Almagro junto con otras de artistas franceses.

En 1891 la imprenta de José M.Ducazcal, Plaza de isabel II, nº6, publica el Programa Oficial de la Enseñanza del Harmonium de la Escuela Nacional de Música y Declamación que, a diferencia del publicado en la Monografía, se reduce a sólo cinco años. El programa de los tres primeros es practicamente el mismo. Este programa se reproduce en las tres páginas siguientes, 126 y 127(V.fig.75). Tiene 4 págs. y procede de la Biblioteca del Conservatorio, donde está encuadernado con otros.



5

Escuela Nacional de Música y Declamación

PROGRAMA OFICIAL

DE LA

ENSEÑANZA DEL HARMONIUM

MADRID
IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL
Plaza de Isabel II, núm. 6

1891

Fig.75: B.C.

PRIMER AÑO.

Método de López Almagro, en su parte comprendida desde la página 1.ª á la 42.

Escalas y arpegios en movimiento lento. Páginas de la 53 á la 62 del mismo Método.

Once lecciones metódicas (op. 19) de Lefébure Wely.

SEGUNDO AÑO.

Páginas 33 á la 52 del mismo Método.

Páginas de la 63 á la 103 del mismo Método.

Conocimiento de registros y 30 estudios expresivos en todos los tonos mayores y menores.

Alguna de las 12 pequeñas fantasías originales (op. 26) de Lefébure Wely.

TERCER AÑO.

Diez Estudios de velocidad, de López Almagro.

Quince invenciones, á dos voces, de Bach.

Páginas de la 105 á la 148 del mismo Método, que contienen 12 Estudios de salón.

Les Chants du soir (op. 50) de Lefébure Wely.

CUARTO AÑO.

Cuatro fugas de Bach.

Diez y ocho Morceaux de salón, 1.º 2.º et 3.º

Suites (op. 104, 112 y 123) de Lefébure Wely.

Transcripciones clásicas de Frelón.

Alguna de las obras de Maylli.

Lectura en música impresa y manuscrita.

QUINTO AÑO.

Cuatro fugas de Bach.

El Harmonium de doble expresión, de López Almagro, que contiene: 17 Grandes Estudios característicos de salón; conocimiento de las mejores obras que se han escrito en el género, de Durand, Lebeau, Guilmant y otros.

Transportes.

NOTA. Los que ingresen en esta Enseñanza habiendo terminado la del Piano, pueden empezar por el tercer año.

Hasta 1968 no aparece otro tercer y último programa, referido también a cinco cursos, pero detallado solamente en dos de ellos, correspondientes a los finales de grado que se producen en el tercer año, fin de Gredo Medio, y en el quinto año, final del Grado Superior. Estos programas aparecen publicados en el Reglamento de Exámenes y Programas de fin de grado de los Conservatorios Oficiales de Música, orden de 21 de junio de 1968, Anexo II, B.O.E. del día 29 de julio de 1968 (separata, págs.12 y 13, B.C.). Su contenido es el siguiente:

ARMONIO

Curso III

1. Los ejercicios de mecanismo y técnica que determine el Tribunal, de los programados por el Conservatorio examinador.
2. Seis de las «Invenciones», a tres partes, de J. S. Bach.
3. a) Cuatro obras elegidas entre las siguientes: «Largo», de Tartini; «Marcha religiosa», de Gluck; «Ave verum corpus», de Mozart; «Postludio», de Haendel; «Priere», de Lemmens; «Berceuse», de Wolf; «Un petit jeu», de Reger; «Motetto», de Sgambati; «Recueillement» (op. 23), de Guilmant; «Ofertorio IV. Elevación IV. Comunión III. Salida II. Versos XX y XXII» de Boëllman («Horas místicas»); «Marche», de Dupont; «Antienne», de Maillochaud; «Elevation», de Vandes Plas; «Offertoire», de Long; «Eglogue», de Collin.
b) Dos obras de las características indicadas en a) originales de autores españoles nacidos antes del siglo XIX.
4. Una «Suite», una Sonata en varios tiempos o una Partita original de un autor nacido antes del siglo XVIII (excluido J. S. Bach).

Curso V

1. Seis Preludios y Fugas (éstas a cuatro o cinco voces) de «El clave bien temperado», de J. S. Bach.
2. Cuatro obras elegidas entre las siguientes: «Chanson D'Enfant», «Meditation» y «Pastorale», de Guilmant; «Marche nuptiale», de Widor; «Agnus Dei», de Sgambati»; «Sortie», de Lemmens»; «Ein Epielchen», de Reger; «Toccata» (op. 98), de Lemare; «Noël suisse», de Daquin; «Les muses dans la forêt», de Flagni; «Salida V», de Boëlmann.
3. Dos obras de las características indicadas en 2. originales de autores españoles nacidos en los siglos XIX o XX.
4. Una de las «Suites» o Partitas, de J. S. Bach, o una obra en varios tiempos, de dificultad semejante, original de un autor nacido en los siglos XIX o XX.

Es este un programa más amplio y detallado que los de López Almagro. Siguen apareciendo Bach y los autores franceses de Harmonium, a los que se suman otros y piezas adaptadas, no originales, para Harmonium. La desaparición de los métodos de López Alamgro de este programa, demuestra que se trata ya de una asignatura alejada de la enseñanza. Por ejemplo, el método para clarinete de Antonio Romero, contemporáneo de López Alamgro, sigue estando presente en la actualidad en los programas del Conservatorio. De hecho, no he localizado ninguna alumna oficial de Harmonium despues de 1901. También se observa una importante incursión del repertorio litúrgico que, por su sencillez, es más abundante en tercero que en quinto.

3.3. Las Alumnas de Harmonium en la Escuela Nacional de Música.

A través de los estadillos del alumnado publicados en memorias, discursos de inaguración y anuarios, he podido reconstruir la estadística de alumnos y alumnas matriculados. LLama la atención que principalmente las personas matriculadas en este instrumento eran señoritas, que por otra parte eran de lo más abundante en este centro educativo proclive a los géneros de salón. Lo curioso es que en órgano, siendo este un instrumento tan cercano al Harmonium y que, de hecho, requería menos esfuerzo por no tener que pedalear unos pedales de entonar, había principalmente alumnos, y muy escepcionalmente alguna alumna.* Por eso, la referencia a los sexos de los alumnos de Harmonium y la comparación de su número con los de órgano, puede ser interesante.

Fig.76: Acuarela de una alumna de la Escuela Nacional de Música y Declamación, vestida de uniforme, 1876 (B.C.).

Hubo alumnos de Harmonium desde el curso 77/78 hasta el de 1900/1901. En la próxima página aparece una tabla con las cifras de alumnas y alumnos matriculados en Harmonium y en órgano.

* Quizá para las señoritas era un inconveniente mover las piernas sobre el teclado de contras, además de que su intervención en la liturgia, aunque sólo fuera desde el órgano, no debía estar muy bien vista.

CIFRAS DE ALUMNAS Y ALUMNOS QUE ESTUDIARON HARMONIUM Y ORGANO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION DE MADRID ENTRE LOS AÑOS 1877 Y 1901

NUMERO DE ALUMNOS/AS MATRICULADOS/AS

	HARMONIUM		ORGANO	
CURSOS	ALUMNAS	ALUMNOS	ALUMNAS	ALUMNOS
1877/1878	2 (una libre)	-	-	12
1878/1879	2 (una libre)	-	-	12
1879/1880	1	-	-	12
1880/1881	2	-	-	8
1881/1882	2	-	-	10
1882/1883	5	3	-	10
1883/1884	5	2	-	13
1884/1885	6	1	2	12
1885/1886	7	1	1	7
1886/1887	5	2	2	18
1887/1888	6	1	-	14
1888/1889	6	4	-	15
1889/1890	5	3	-	10
1890/1891	3	3	-	17
1891/1892	8	4	1	17
1892/1893	4	1	1	12
1893/1894	6	2	-	11
1894/1895	5	1	-	15
1895/1896	2	2	-	14
1896/1897	3	7	-	16
1897/1898	2	3	-	11
1898/1899	2	4	-	10
1899/1900	1	6	-	17
1900/1901	1	-	-	

Las FUENTES de los datos expuestos en la página anterior son las siguientes:

1876/1877 Discurso leido en la inaguración del curso escolar del año 1877 a 1878 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 2 de octubre por su director D.Emilio Arrieta (Arrieta fue director de la Escuela desde el 16 de diciembre de 1868 hasta el 27 de febrero de 1894, SOPEÑA), Imprenta de José M.Ducazcal, Plaza de Isabel II nº6, Madrid, 1878. B.C. (V. Memoria de 1892, S 869).

1877/1878 Discurso leido en la inaguración del curso escolar del año 1878 a 1879...por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1879. B.N. CªV 447 nº76, o CªV 2876-25.

1878/1879 Discurso leido en la inaguración del curso escolar del año 1879 a 1880...el día 2 de octubre de 1880 por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1880. b.C. Roda leg.141-1378 o bien leg.159-1614.

1880/1881 Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada a la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1892. B.C. S 869 (también hay una maqueta, incompleta, de esta publicación).

1881/1882 idem.

1882/1883 Escuela Nacional de Música y Declamación. Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883 a la una de la tarde con motivo de la distribución de los premios adjudicados en concursos públicos de este año, Imprenta de josé M.Ducazcal, Madrid, 1883. B.C.

1883/1884 Discurso leido en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar 1883 a 1884 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 22 de noviembre por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1884. B.C.

1884/1885 Discurso leido en la...distribución de premios...curso escolar de 1884 a 1885...Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1885. B.C. (V. Memoria de 1892, S 869).

1885/1886 Memoria de 1892, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1886. B.C. S869.

1886/1887 Discurso leido en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1886 a 1887 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1887 a las dos de la tarde por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1887. B.C.

1887/1888 Discurso leido en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1887 a 1888 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 25 de noviembre de 1888 por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1888. B.C.

1888/1889 Discurso leido en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 188 a 1889 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1889 por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1889. B.C.

1889/1890 Discurso leido en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1889 a 1890 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1890 por su director D.Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1890. B.C.

1890/1891 Discurso leido en la solemne distribución...el día 22 de noviembre de 1891 por...Emilio Arrieta, Imprenta de José M.Ducazcal, Madrid, 1891. B.C.

1891/1892 Discurso leido en la solemne distribución...el día 22 de noviembre de 1892 por...Emilio Arrieta, Ducazcal, Madrid, 1982. B.C.

1892/1893 Discurso leido en la solemne distribución...el día 22 de noviembre de 1893 por ...Emilio Arrieta, Viuda de J.Ducazcal, Madrid 1893.B.C.

1893/1894 Discurso leido en la solemne distribución...el día 22 de noviembre de 1894 por...Jesús de Monasterio (Jesús de Monasterio es nombrado director de la escuela el 27 de febrero de 1894 y ocupa dicho cargo hasta el día 16 de enero de 1897, en que le sucede Ildefonso Jimeno de Lerma , SOPEÑA), Imprenta de la viuda de J.Ducazcal, Madrid, 1894. B.C.

1894/1895 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año I-1894 a 1895, Imprenta de los Hijos de J.Ducazcal, Madrid, 1895. B.C.

1895/1896 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año II-1895-1896, Imprenta de los Hijos de J.Ducazcal, Madrid, 1896. B.C.

1896/1897 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III-1896-1897, Imprenta de los Hijos de J.Ducazcal, Madrid, 1897. B.C.

1897/1898 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año IV-1897-1898, Imprenta de los Hijos de J.Ducazcal, Madrid, 1898. B.C.

1898/1899 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año V-1898-1899, Ducazcal, Madrid, 1899. B.C.

1899/1900 Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año VI-1899-1900, Ducazcal, Madrid, 1900. B.C.

1900/1901 Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso de 1900 a 1901...Año VII, Ducazcal, Madrid, 1901. B.C.

En la relación de personal docente ya no aparece LOPEZ ALMAGRO. Ildefonso Jimeno de Lerma entonces director (16.1.1897-15.9.1901, SOPEÑA) aparece como profesor numerario de órgano y Harmonium.

1901/1902 Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso de 1901 a 1902..., Imprenta Colonial, Madrid, 1902. B.C.
Ya no aparece ningún alumno de Harmonium y a Ildefonso Jimeno de Lerma ya sólo se le cita como profesor de órgano.

NOTA: Los folletos procedentes de la B.C. en los que no se cita la signatura, es porque no la tienen ya que se encuentran en un apartado especial. Sólo aquellos que no se encuentran en este apartado son citados con la signatura necesaria para su localización. Las Memorias para las Exposiciones Universales son especialmente interesantes por reunir muy diversa información.

De estas mismas fuentes he extraído una relación de los alumnos premiados en la especialidad . El primer premio de esta especialidad en la Escuela Nacional de Música y Declamación se concede en 1883. Antes ya se habían dado algunos premios de órgano en los años 1858, 1860, 1861, 1868, 1881 y 1882.

PREMIOS CONCEDIDOS EN LA ESPECIALIDAD DE HARMONIUM.

Curso	Premio	Alumno
1882/1883	1º	Elena Quintanilla y Fábregas
1883/1884	1º	Rosa Izquierdo y González
	2º	Concepción LLanderal y Valencia
1884/1885	1º	Concepción LLanderal y Valencia
1886/1887	1º	Antonio González Simpson
	2º	Matilde Chevalier y Superville
	2º	Eloisa García y Gamero
	Accésit	Pilar Gómez y Riera
1887/1888	1º	Matilde Chevalier y Superville
1888/1889	2º	Canuto Berea y Rodrigo
	2º	Igancio Busca y Sagastizágal
1889/1890	1º	Canuto Berea y Rodrigo
	2º	Concepción González Varela
	2º	Ana Vidal y Cruz
1890/1891	1º	Concepción González Varela
	2º	Antonio Puig y Ruiz-Junes
	Accésit	Angela Pérez y Menéndez
1891/1892	1º	Antonio Puig y Ruiz-Junes
	2º	Angela Pérez y Menéndez

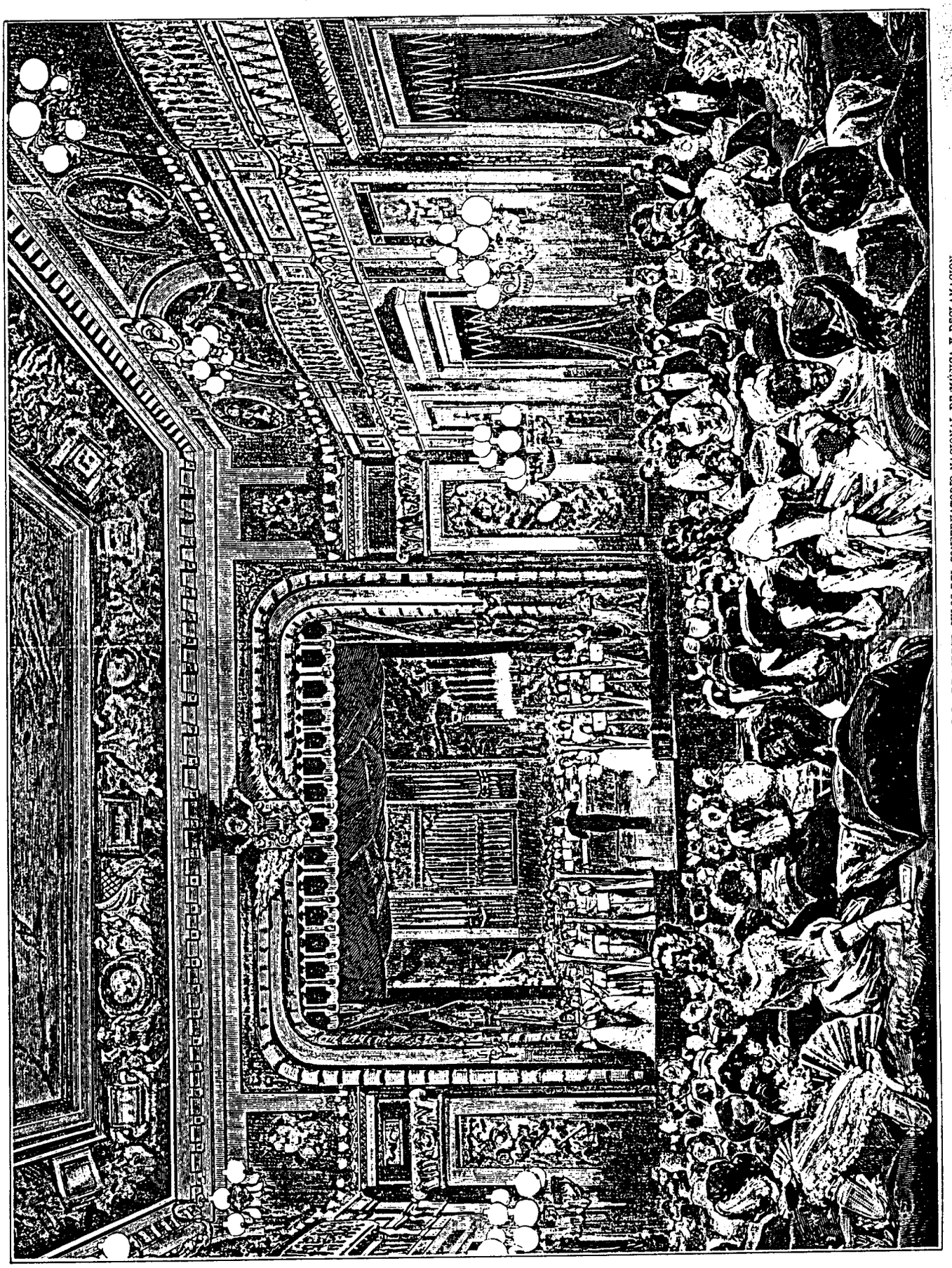
1892/1893	1º	Angela Pérez y Menéndez
	2º	Carmen Alcaide y Caracuel
	2º	Aniceto José Luna y Aguirre
1893/1894	1º	Aniceto José Luna y Aguirre
1894/1895	1º	Carmen Alcaide y Caracuel
1895/1895	1º	Francisca Estradas y Acedos
	2º	Ana Aceña Díaz Guerra
1896/1897	1º	Francisca Estradas y Acedos
1897/1898	2º	Flora Capilla y Cartaya
1898/1899	1º	Flora Capilla y Cartaya
1899/1900	2º	Concepción Martín y San Miguel
1900/1901	1º	Concepción Martín y San Miguel

El premio recibido por Matilde Chevalier en 1888 también consta en una "lista de alumnos premiados de la Escuela Nacional de Música y Declamación" publicada en la Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº12, Barcelona, 15 de julio de 1888 (B.C.). A Matilde Chevalier le dedicó López Almagro su pieza para Harmonium titulada En la Montaña. También Elena Quintanilla, la primera alumna que consiguió un premio, es objeto de dos dedicatorias. Pero donde más discípulos de Antonio López Almagro con dedicatorias aparecen , es en el Harmonium de Doble Expresión (1880). Concretamente, en las dedicatorias de esta obra, aparecen un total de ocho discípulos (V.págs. 106 y 114). Es curioso que en ese año tuviera López Almagro ya tantos discípulos, pues solo había una alumna matriculada oficialmente (¿Elena Quintanilla?) en la Escuela. Probablemente López Almagro diera clases privadas y no oficiales.

En los ejercicios lírico-dramáticos que se efectuaban normalmente en la Escuela, sólo he encontrado dos intervenciones de una misma alumna de López Almagro, la Srta. Capilla, que precisamente en los dos años que gana premio, actúa en público.

En el "Programa del Ejercicio lírico-dramático por los alumnos de esta Escuela" que tuvo lugar el miércoles 2 de febrero de 1898 a las tres de la tarde (Anuario IV) vemos que la Srta.Capilla, alumna de cuarto año de la clase del Sr.Almagro, interpretó el "Appasionato para Harmonium" de D'haubel, y a continuación la "Serenata" (del método) de Almagro. Al año siguiente, en la "Solemne distribución de Premios" celebrada el 22 de noviembre a las tres y media de la tarde (Anuario V), la misma alumna interpretó "En la Montaña, Invocación y aire campestre para Harmonium" de Almagro.

(En la próxima pág. Fig.77: Nuevo Salón de Actos de la E.N.M.D. a finales del siglo pasado. Grabado procedente de un calendario.)



MADRID.—CONCIERTO VERIFICADO EN LA NUEVA SALA DE ESPECTACULOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACION.

Fig.77 (tomada de un calendario)

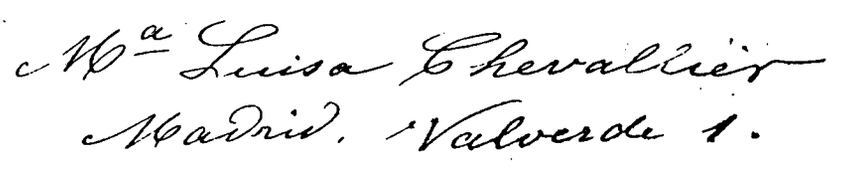
Maria Luisa Chevallier y Supervielle, alumna distinguida.

En el mismo número (Nº45) de la Ilustración Musical Hispano-Americana (Barcelona, 22 de noviembre 1889) en el que PEDRELL publicó una biografía de López Almagro, aparece un artículo de éste, dedicado a su alumna Maria Luisa Chevallier(pág.171) con un retrato incluido (pág.172). En este artículo indica López Almagro que Maria Luisa obtuvo primer premio de Harmonium en 1886. No he encontrado constancia de este premio en dicha fecha, aunque sí aparece Maria Luisa con primer premio de Solfeo en 1878 (V.discurso de Arrieta de ese año) como alumna del Sr.Reventós. Matilde Chevallier, premiada en 1887 y 1888 como indico en las págs.133 y 134, era la hermana de Maria Luisa, como el propio López Almagro indica en su artículo. A esta hermana, Matilde, está dedicada la obra En la Montaña.Invocación y aire campestre. Es curioso que no haya encontrado ninguna pieza dedicada a Maria Luisa, lo cual puede indicar que el catálogo que he confeccionado está incompleto.

MARÍA LUISA CHEVALLIER Y SUPERVIELLE.

Fig.78: Retrato de MªLuisa publicado en la Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº45, Barcelona, 22 de noviembre de 1889. Pág.172. B.C.

Fig.79: Firma de MªLuisa procedente de la portada de un ejemplar de los Diez Estudios de Velocidad para Harmonium de LOPEZ ALMAGRO. B.C. S 4908 (encuadernado con otros).



MARÍA LUISA CHEVALLIER

Y SUPERVIELLE

Nació en Madrid el 25 de mayo de 1870, de padres franceses pertenecientes á dos distinguidas familias de la vecina república. Siendo su madre una pianista bastante notable en la categoría de aficionada, tuvo la niña ocasión de respirar desde sus primeros pasos una atmósfera musical, que fue causa de que, conocida su aptitud muy pronto, fuese iniciada desde sus más tiernos años en los primeros conocimientos del arte que con poderosa influencia la atraía instintivamente. En vista de sus rápidos progresos, hechos con suma facilidad, se pensó en darle una educación musical en toda regla y, al efecto, fué presentada en la Escuela Nacional de Música y Declamación, donde, previo examen, ingresó en octubre de 1878, aprobando dos años de solfeo y otros dos de piano, y siendo inscrita en la clase del Sr. Reventós para estudiar el tercero y último de solfeo y en la del malogrado Compta para proseguir el estudio del piano. Al año siguiente de 1879 obtuvo, por término de asignatura, el primer premio en la enseñanza de solfeo y sucesivamente el segundo premio de piano en 1881 y el primero en 1882, cuando contaba doce años. Dotada de una organización fina y sensible, de una inteligencia clara y de una aplicación poco común en niñas de su edad, fué bien pronto reconocida como notable entre las sobresalientes de la Escuela y llamó la atención en cuantos actos se presentó como tal alumna, obteniendo todas las notas de sobresaliente y siéndole adjudicados todos sus premios por unanimidad de votos. Varias veces, refiriéndome á sus excelentes condiciones como discípula aprovechadísima, he dicho: «nunca la encontré desprevenida para atacar una dificultad, ni la vi vacilar para vencerla, ni tuve que hacerla dos veces una advertencia». Aserto que he visto corroborado con la opinión de sus otros maestros. Cuando se dispone de tales cualidades, se está en el camino que conduce á los horizontes más lejanos y más luminosos del arte, y por él se la ve avanzar con la rapidez del que sabe á dónde se dirige, y con el paso firme y seguro del que marcha por terreno conocido.

En el verano de 1882, encontrándose con su familia en la Exposición de Burdeos, fué invitada para dar dos audiciones en la instalación que en ella tenía la casa Pleyel Wolff y C.ª de París, y fué tal el éxito que alcanzó *la españolita* (por este nombre se la entendía) que el representante de la citada fábrica de pianos, admirado de tan precoz talento, la suplicó, y obtuvo la promesa, de que al pasar á París, á donde se dirigía, visitaría los almacenes de esta famosa casa constructora, donde sería conocida por el importante círculo de artistas que la frecuentan. Así se verificó pocos días después, haciéndose oír en la sala Pleyel, y varios profesores del Conservatorio de París que la oyeron, mostraron gran interés en que ingresara en aquel establecimiento para que pudiese ostentar un premio ganado en dicho centro; pero siendo para ello forzosa la permanencia en aquella capital durante todo el curso, y debiendo regresar sus padres á Madrid, donde la atención de su establecimiento comercial hacía indispensable su presencia, no fué posible atender este consejo. Antes de abandonar la capital de Francia monsieur Wolff, el atento y distinguido jefe de la casa Pleyel, la hizo generosa oferta de poner á su disposición un piano de cola en donde quiera que se encontrase y quisiera dar concierto.

De vuelta en Madrid, la Srta. Chevallier, que no pensaba que la posesión del primer premio de piano debía significar término del estudio, sino muy al contrario, origen y punto de partida para acometer trabajos más importantes y elevarse á esferas más amplias, trató de reanudar sus tareas; pero habiendo ocurrido, desgraciadamente, el fallecimiento de su maestro D. Eduardo Compta, cuya pérdida nunca será bastante sentida, se dirigió á Don Carlos Beck, del cual recibió lecciones de perfeccionamiento durante tres años.

En 1884 ingresó en la clase de armonía de D. Rafael Hernando, y, al mismo tiempo, en la de armónium que tiene á su cargo el que suscribe, haciendo el estudio de estas asignaturas con más brillantez, si cabe, que había hecho las anteriormente cursadas, y obteniendo el primer premio en ambas, en un mismo día, en junio de 1886. Para el ejercicio de armónium, además del repertorio que excedía con mucho al reglamentario, presentó veinticuatro fugas de Bach transportadas de memoria en todos los tonos, cuyo detalle dará á conocer á los inteligentes la aptitud excepcional de la artista en que me ocupo. En esta época empezó á tomar lecciones de acompañamiento con el distinguido profesor de violoncello Sr. Mirecki, bajo cuya dirección ha estudiado un abundante repertorio, y posteriormente, en noviembre de 1888, ingresó en la clase de perfeccionamiento de música de cámara que dirige D. Jesús de Monasterio, en la que se ha distinguido durante el año que ha asistido, por su gran facilidad para repentizar las obras más difíciles, una de sus cualidades más salientes. También ingresó en 1887 en la clase de composición que dirige el ilustre maestro Arrieta, en la cual cursa actualmente el cuarto año.

Durante la gran Exposición internacional que acaba de celebrarse en la capital de Francia, María Luisa Chevallier fué solicitada por el gran constructor de armóniums, Mr. Mustel, para que diese dos audiciones en su instalación, las que efectivamente tuvieron lugar en la galería de honor, ejecutando varias obras de armónium, de piano en un gran cola que la casa Erard puso á su disposición, y otras de combinación de ambos instrumentos en unión de su hermana Matilde, que también es muy notable artista. Tanto en estas dos audiciones, que fueron muy elogiadas por la prensa parisién, como en otras celebradas en la sala Erard y diferentes centros artísticos de París, mereció siempre los más encomiásticos juicios de los

maestros é inteligentes que la escucharon. Posteriormente, encontrándose en agosto último en la estación balnearia de Royan, cedió á las instancias de Mr. Jehin, director de los conciertos del gran casino, dejándose oir en dos sesiones de música clásica organizadas expresamente para aprovechar su casual cooperación. El éxito fué tan completo que ha sido solicitada por la empresa de fiestas del gran casino para la serie de conciertos que ha de celebrarse en aquel precioso teatro en el verano de 1890.

Finalmente, después de haber tomado parte en gran número de conciertos, sabiendo siempre distinguirse, y de haber sido recibida varias veces en audiencia por S. M. la Reina y S. A. la Infanta D.ª Isabel para escucharla en el piano y en el armonium, la sociedad de cuartetos que dirige el insigne Monasterio ha pretendido su concurso para la serie de sesiones que actualmente se están celebrando en el Salón-Romero, y bien conocidos son los triunfos que allí ha obtenido por haberse hecho eco de ellos toda la prensa madrileña. Los éxitos alcanzados por la Srta. Chevalier en estas sesiones clásicas, que constituyen la más elevada gerarquía de la música *di camera* en España, forman su consagración en el arte, elevándola al rango de artista de primera fuerza; pues debe tenerse en cuenta que, cuando aun es casi una niña, ha venido á ocupar de una manera digna, brillante y á satisfacción de cuantos han tenido el placer de oirla, el puesto en que tantos lauros alcanzaron maestros tan consumados como Guelvenzu y Tragó, y donde tan difícil es sostener el nivel de los excelentes artistas que forman la citada sociedad.

María Luisa Chevallier es modesta, pero con la modestia sincera que acompaña siempre al verdadero talento, y sus incesantes éxitos jamás sirvieron para envanecerla, ni hacerla concebir la falsa idea de haber llegado al dominio de su arte: por el contrario, fueron causa para alentarla más y más en el estudio. Hay que suponer, pues, que no se dormirá sobre sus laureles, y que sus triunfos de hoy la estimularán á seguir con creciente fe el activo ejercicio del arte, que para ella es como un sagrado culto, y en el cual la esperan muchos días de gloria.

ANTONIO LÓPEZ ALMAGRO.

3.4. Los Harmoniums de la Escuela.

En la ya varias veces citada Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892 B.C., S 869) se contiene una relación del "Material de Enseñanza que posee la Escuela" en la cual, entre los instrumentos de teclado, aparecen "un órgano expresivo con pedalier", "un Armonium" y otro "idem. de dos teclados y pedalier". Como curiosidad mencionaré que también aparecen un "teclado transpositor" y un "Anexo Pedal de Obradors (sic.)" (?).

Actualmente, en el Aula 1 (primera planta) del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva un Harmonium de dos teclados. Probablemente se trata del que aparece mencionado en la memoria, si es que por "pedalier" se entienden los pedales de entonar (pero ¿y el Harmonium citado a secas? ¿No tendría "pedalier?). El instrumento en cuestión está en bastante buen estado, aunque no se utiliza normalmente.

Se trata de un instrumento de "Alexandre, Pere et Fils" según la placa que tiene incrustada en la tapa (Fig.83) en la cual se lee: "Médaille d'Honneur a Alexandre Pere et Fils- Exposition Universelle de 1855- Paris.".

Tiene dos teclados de cinco octavas de DO a DO, 19 registros, seis juegos y medio y dos rodilleras. Se trata de un Harmonium francés, con sistema de compresión y doble expresión. Su plantilla es como sigue:

MANO IZQUIERDA	Grand Jeu	Expression	MANO DERECHA
1. Percussion ou Cor Anglais			1. Percussion ou Flüte
2. Bourdon			2. Clarinette
3. Clairon			3. Fifre
(falta la indicación)			VOZ HUMANA
COPULA			COPULA
- Harfe Eolienne			3. Musette
4. Basson			(falta la inscripción)
O. Forte Expressif			4. Basson
			O. Forte Expressif

La plantilla de este instrumento es muy parecida a la del Harmonium perfeccionado (V.pág.62). La indicación que falta en la mano derecha se correspondería a la Voix céleste. En la que falta en el lado izquierdo podría haber un Fagot. A pesar de la inscripción, el modelo de este instrumento tiene que ser necesariamente posterior a 1855, ya que precisamente dicho año presentó Victor Mustel las innovaciones de la doble expresión y del fuerte expresivo (V.pág.36) por vez primera.

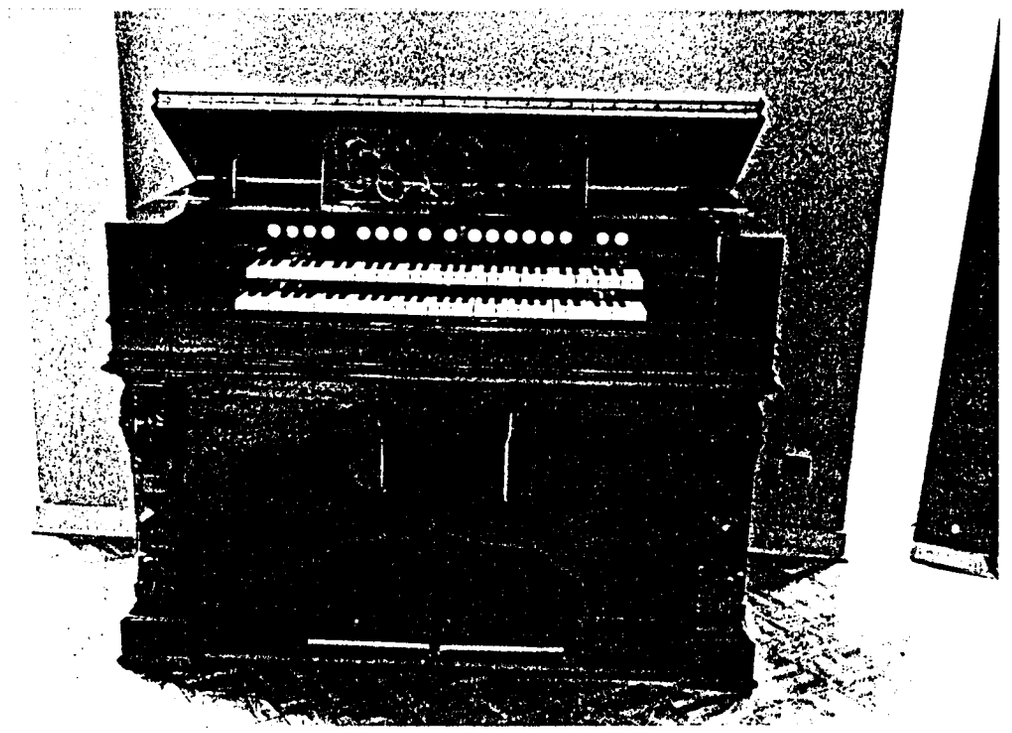


Fig.80: El Harmonium del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Aula 1) abierto.

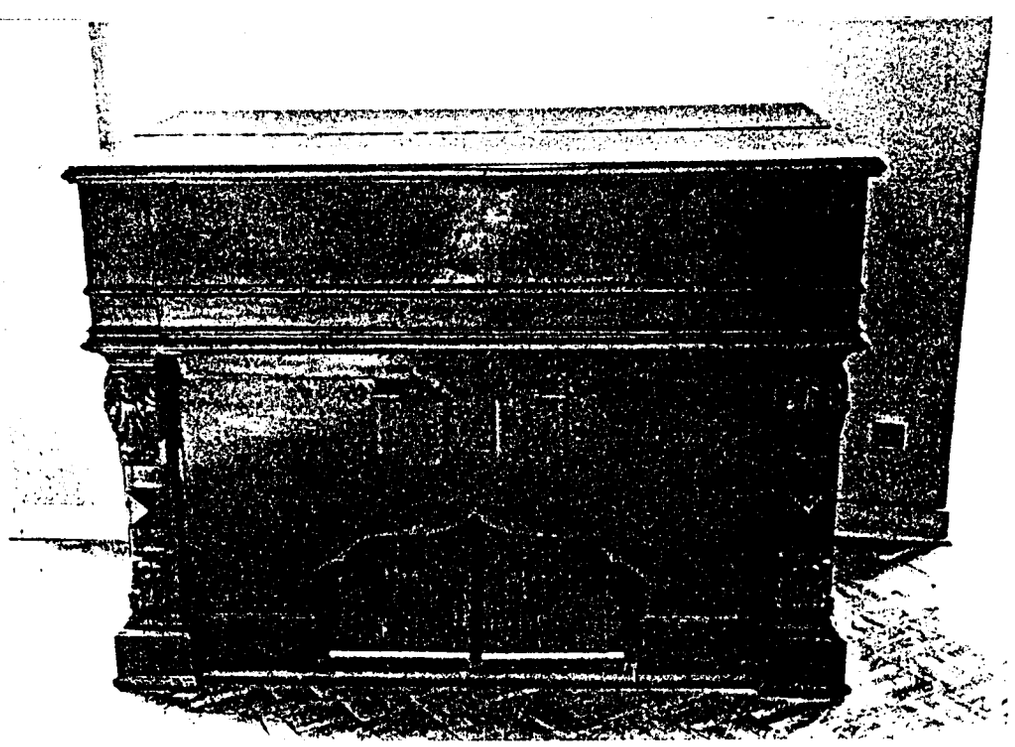


Fig.81: El mismo instrumento cerrado.

Fig.82: Otro aspecto del mismo instrumento. Fotografiado con gran angular.

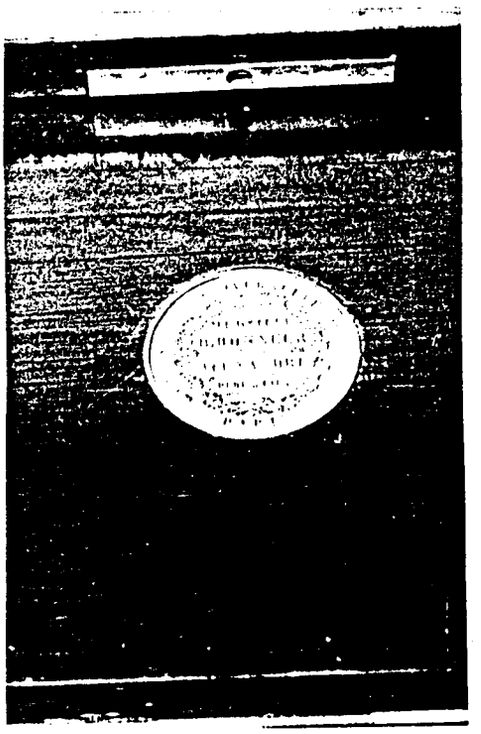


Fig.83: Detalle de la placa que tiene en la tapa superior.

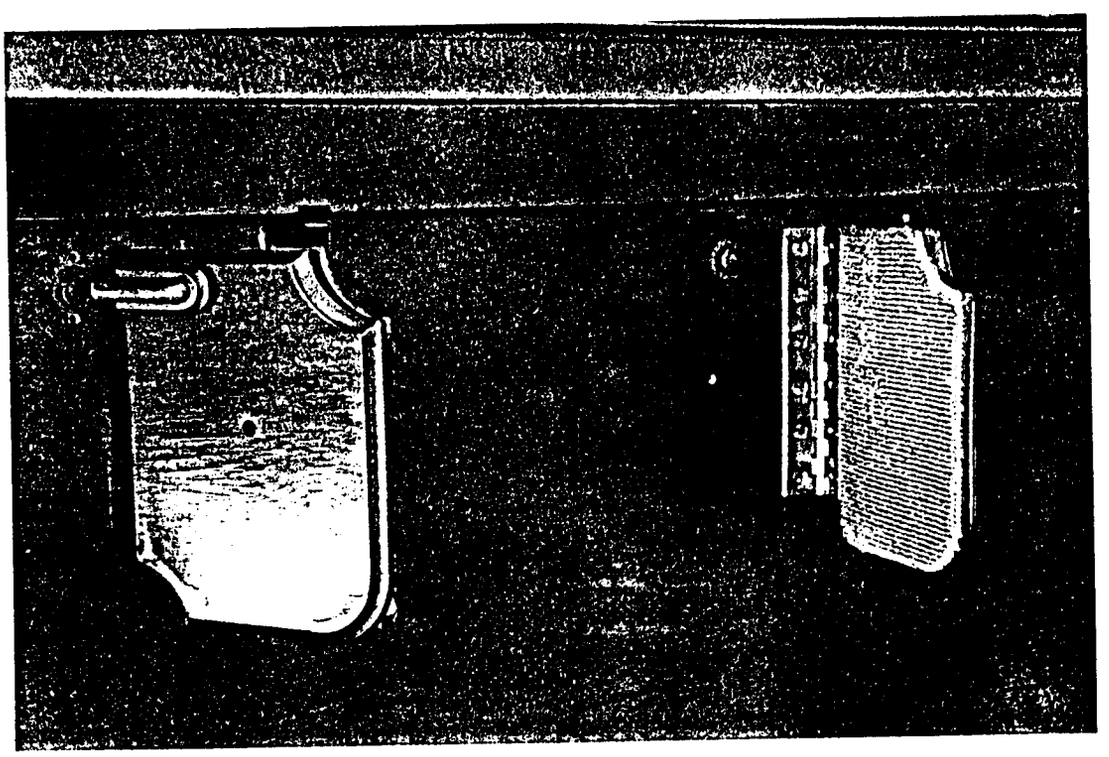


Fig.84: Detalle de las rodilleras.

4. LA MUSICA PARA HARMONIUM.

Los instrumentos de Alexandre no eran comercializados por la casa Romero, a la que tan estrechamente estaba ligado López Almagro, según se deduce de su catálogo ilustrado (V.apéndice I) en el que sólo aparecen instrumentos de Dumont y Mustel. Hay que advertir que este catálogo, con el domicilio de la calle Capellanes, no es anterior a 1890.

Donde sí aparecen instrumentos de Alexandre es en el catálogo del "Gran Almacén de Música e Instrumentos Musicales" de Bernabé CARRAFA, abastecedor de SS.MM. y AA.RR. fechado el 1 de mayo de 1857. En este catálogo aparecen seis modelos de Harmoniums fabricados por Alexandre.

1. Modelo económico de cuatro octavas (FA a FA).
2. Modelo de cinco octavas, con un juego y expresión..."para viajes, misiones y ultramar".
3. Modelo de cinco octavas con dos fuelles y expresión.
4. Modelo de dos juegos y ocho registros.
5. Modelo de cuatro juegos y doce registros.
6. Modelo de seis juegos y diecinueve registros.

Los precios van de 800 a 10000 reales.

Repertorio.

Este capítulo es menos exhaustivo que los anteriores y en él sólo se pretende ofrecer una primera aproximación a la música para Harmonium a través de un pequeño sondeo en su repertorio. Una primera discriminación de esta música se establece distinguiendo entre la música escrita especialmente para Harmonuim, la escrita indistintamente para Harmonium u órgano (a veces piano) y las adaptaciones hechas para Harmonium de composiciones que originalmente no fueron escritas para él.

OBRAS ESCRITAS ESPECIALMENTE PARA HARMONIUM:

Autores españoles:

CRUZ, Antonio de la: Tres adagios expresivos para armonium ("1. El último adios, 2. Melancolía, 3. El canto del cisne"), Op.97. Romero, editor, calle Preciados (antes de 1880), Madrid, s.a. A.R.3058. Dedicada al Sr. Don Anotnio López Almagro. B.N. Mp 31/1438 (con autógrafo del editor). 6 págs.

ESPI ULRICH, J.: Serenata Española Nº2, compuesta y arreglada para violín, piano y Harmonium (ad libitum), Ejecutada con gran éxito por la Sociedad de Conciertos de Madrid. A.Romero, editor, Madrid. Partitura, parte de violín, parte de Harmonium y reducción para piano solo. ¿Tocaría Almagro el Harmonium en el estreno?

GOBERNA, Roberto: Ilusiones. Improvisación para Armonium, Sindicato Barcelonés Dotesio, sucesores de Hijos de Andrés Vidal y Rogel, Barcelona, s.a. (Precio fijo 2'50 pts.). B.N. Mp 37/18.

GURIDI, Jesús: Pequeñas piezas para armonio ("1. Improvisación, 2. Preludio, 3.Fantasía, 4. Villancico").

PINILLA, M: Marcha religiosa, para armonio. Casa Erviti ⌈editorial, San Sebastian, anterior a 1953 (fecha en la que aparece en catálogo).

LOPEZ ALMAGRO: V.Catálogo de obras en las págs.105 a 110.

Autores no españoles:

GUILMANT, A: Scherzo capriccioso para piano y armonium. B.M. K 688.

LAFEBURE WELLY (1817-1869): Aparecen varias obras en el albúm de MªLuisa Chavellier y Supervielle conservado en B.C.(S 4908)que son,

Les Chants du foyer, morceaux pour Harmonium par Lefebure-Wély (Organiste du Grand Orgue de St.Sulpice) ("1. à son élève Madame Morin, 2. à son élève Madame la Contesse de CHATEAUBOURG, 3. á son élève Mademoiselle Jeanne Viallas, 4. Marche a Mr.

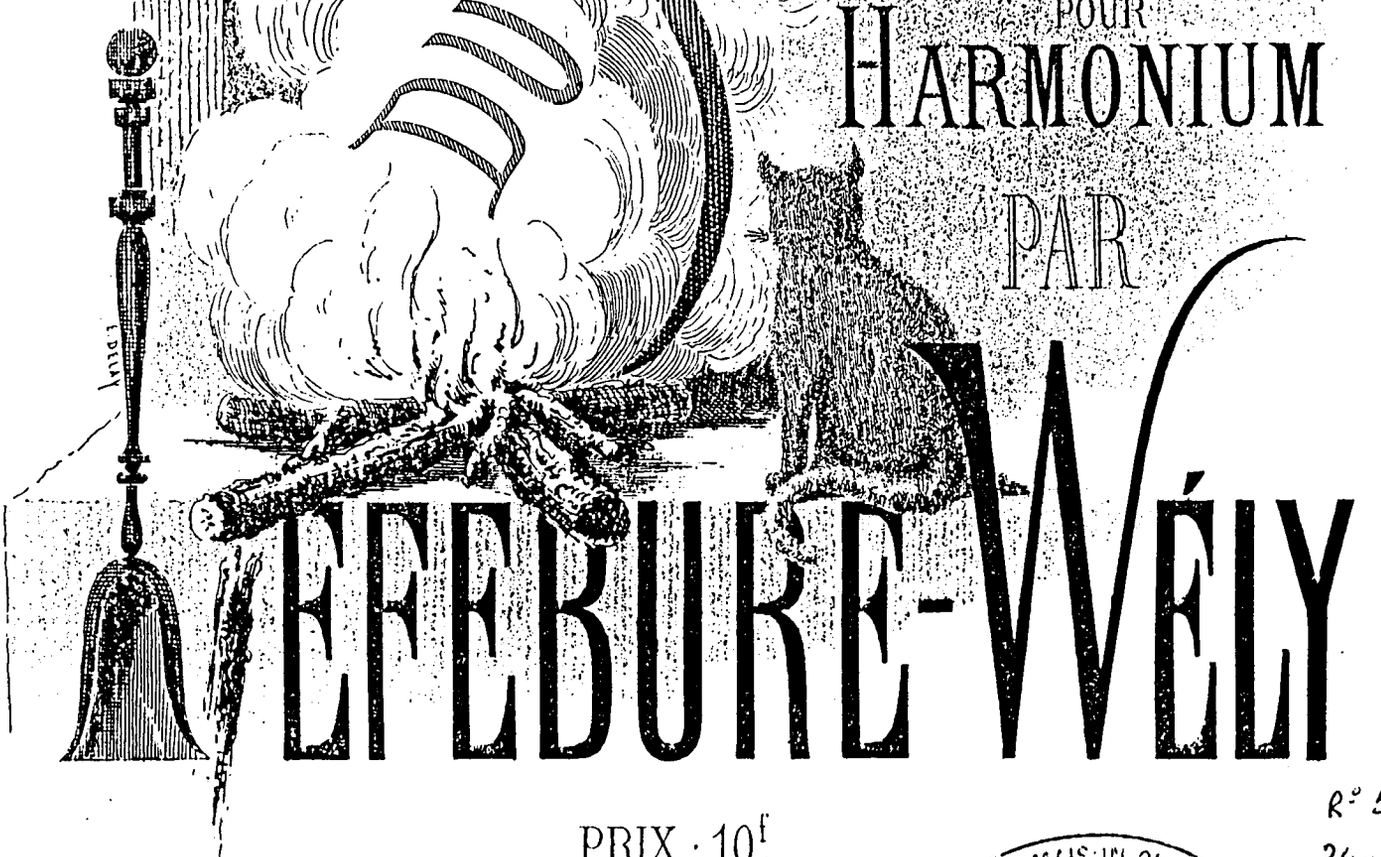
.../...

Les Chants du Foyer

MORCEAUX POUR HARMONIUM

PAR

LEFÉBURE-WÉLY



PRIX : 10f.

Rº 51.339
24-V-82

ANCIENNE MAISON CHORON
BRANDUS
SUCCR DE RÉGNIER-CANAUX
ÉDITEURS DE MUSIQUE PUBLIQUE
80, Rue Bonaparte PARIS

(Fig.85)

Ancienne Maison Choron-Règnier-Canaux, 80, r. Bonaparte et 1, r. de Mézières, près St. Sulpice.

Leon Grus), Ancienne Maison Choron-Règnier-Canaux, Paris, s.a. 12 págs.

1re. Suite de Moreaux de Salon pour L'Harmonicorde o pour Harmonium par Lefébure-Wély (Organiste du Grand Orgue de la Madeleine), Op.104, A.GRAAF, París 1879. Contiene:

Nº1 Pélerinage (à son Elève Mme. Juliette Duchannoy).
Nº2 Le Retour des Epouses (à son ami Vauthrot).
Nº3 La Désepérance (à son Elève Mme.Henriette Monchet).
Nº4 Air de Ballet (à son ami E.Batiste).
Nº5 Montgnarde (à son Elève Mlle. Louise Chaudesaigues).
Nº6 Marche des Gardes (à Mlle. J.Lion).

2e Suite de Morceaux de Salon pour L'Harmonicorde ou pour l'Harmonium par Lefébure-Wely (Organiste du Grand Orgue de la Madeleine), Op.112, GRAAF, París, s.a. Contiene:

Nº1 L'Angelus, pastorale (à son élève Madame la Baronne de Noirmont).
Nº2 Roma, Sabato Sancto (à Henry Grenier).
Nº3 Napoles, Prère sur le Vésuve (a mon ami Alfred Lebeau).
Nº4 Renevie (à Madame Morel).
Nº5 Invocation (à son Elève Madame A. Chevalier). ← *
Nº6 Naples, Tarantelle (à son Elève Mlle. Alice Cabamus).

3ne. Suite de Moreaux pour Harmonicorde ou Harmonium par Lefebure-Wely (Ex Organiste de S.Roch et de la Madeleine), Op.123, A.GRAFF, Paris, s.a. contiene:

Nº1 La prise de voile. Andante (á son élève Mlle.Louise Guénée).
Nº2 Le guet. Ronde (à Madame A.Debain).
Nº3 L'Ange du sommeil. Adagio (à son élève Mlle.Alice Cabamus).
Nº4 La nuit de noël. Serénade Espagnole (à son Elève Mlle.Louise Chausdesaigues).
Nº5 Romance sans paroles (à son élève Mlle.Laure Busso).
Nº6 La provencale (à son élève et ami Mr.Xavier Arcos).

PRESTAT, M.: Marche Nuptiale. Duo pour Harmonium (ou Harmonium-Célesta) et piano, Collection Mustel, Mustel Editeur, Facture d'Harmoniums et Célestas, Paris. B.M.

ROSSINI: Pequeña Misa Solemne (voces, piano y Harmonium).

VIERNE, Louis: 24 pièces en style Libre, 1913.

WEILL: Die Dreigroschenoper (participa el Harmonium en la instrumentación), 1928.

OBRAS PARA HARMONIUM U OTRO INSTRUMENTO:

ALVAREZ, Fermín (1833-1898): Plegaria. Canción a la Santísima Virgen, acompañamiento de piano o Harmonium. B.C. 3 199. Copia manuscrita encuadernada con otras.

CHACON, Emma:

Jubilate Deo, cuaderno de música religiosa de fácil ejecución para el culto en las capillas, conventos, colegios, etc. Contiene 14 composiciones breves para piano o Harmonium. Impulso, Bilbao, 1953. B.N. Mp 76/32.

Cantate Domino, cuaderno de música religiosa de fácil ejecución. Consta de 21 composiciones breves para Harmonium o piano y para canto con acompañamiento. Impulso, Bilbao, 1946? 38 pág. B.N. Mp 76/33 o Mp 76/34 (con autógrafo).

DIEZ, Estiquiano C.M.F.: Albúm de piezas para órgano o armonio, Grafispania, Madrid, 1968. 63 págs. B.N. Mp 13/1406.

FRANCK, César: L'Organiste, 1896-1900. Esdición española de ERVITI, San Sebastian. 2 vols.
Cesar Franck llegó a ser profesor de Harmonium en el Conservatorio de Paris (OWEN).

GURIDI, Jesús: Fantasía para órgano o armonio, editada en la Antología del P.Nemesio Otaño, Erviti, San Sebastian.

OTAÑO, P.Nemesio: Antología orgánica práctica, obras de organistas españoles contemporáneos (Aguera, Arabazola, Arín, Beobide, Cumellas, Ramón Diaz, Elorza, Erausquin, Garaizábal, Gibert, Guridi, Lambert, Ruiz de Manzanares, Mas y Serrac, Turina, Ugarte, Urteaga, Usandizaga, Valdés), Erviti, casa editorial, San Sebastian. 2vols.

THOMAS, Juan Mª: Rosetón, colección de doce piezas en MI para órgano (pedal ad libitum) o Harmonium, Erviti, San Sebastian, 1853.

TORRES, E: Cantos Intimos, colección de obras fáciles para Harmonium u órgano, Erviti, San Sebastian. 3 vols.

En general, todas las piezas de la colección de órgano editadas por ERVITI son adaptables al Harmonium y así se anuncia en el catálogo editorial "OBRAS PARA ORGANO O ARMONIO", que se reproduce en la próxima página tomado de la contraportada de la citada obra de THOMAS.

OBRAS PARA ORGANO O ARMONIO

EDITADAS POR CASA ERVITI

Antich F. — **Colección de veinte interludios**, para puntos de meditación.

Arabaolaza G. — **Salterio orgánico**, para la Santa Misa armonizada. Breves piezas muy fáciles. Obra dividida en dos volúmenes.
1.° vol.—10 piezas muy fáciles (Preludio, Ofrecimiento, Petición, Meditación, Aspiración, Plegaria, Postludio, Canción, Esperanza, Final).
2.° vol.—10 volúmenes fáciles. (Entrada, Petición, Anhelos, Deprecación, Evocación, Navidad, Plegaria, Acción de gracias-Alabanzas a Dios, Final).

Boellmann L. — **Horas Místicas.**—Obra dividida en dos volúmenes.
1.° vol.—52 piezas fáciles. (Entradas, Ofertorios, Elevaciones, Comuniones, Salidas, Versos)
2.° vol.—48 piezas fáciles. (Entradas, Ofertorios, Elevaciones, Comuniones, Salidas Versos)

Carreras D. J. — **Salmodia orgánica.**—Conteniendo sesenta y cuatro versos sobre los ocho tonos.

Clurana T. — **Paso fugado n.° 1.**
» — **Paso fugado n.° 2.**
» — **Paso fugado n.° 3.**
» — **Paso fugado n.° 4.**

Echegoyen T. — **El Nacimiento del Niño Jesús**, pastorela.

Fornet J. — **Ofertorio**, para las festividades de la Santísima Virgen.

Franck (César) — **E Organista.**—Obra dividida en dos volúmenes:
1.° vol.—59 piezas de mediana dificultad. (Edición revisada por Ch. Tournemire).
2.° vol.—30 piezas de mediana dificultad. (Edición revisada por Ch. Tournemire).
» — **Pieza heroica para órgano.**

Gorriti F. — **Cuarteto para instrumentos de arco.**—Reducción para armonio u órgano.

Mingote B. — **Versos del 4.° tono**, para gloria.

Mir J. — **Te Deum laudamus**, 15 versos.

Múgica T. — **Marcha religiosa**, Ofertorio para órgano.

Otaño N. — **Antología orgánica práctica.**—Obras de organistas españoles contemporáneos. (Agueras, Arabaolaza, Arin, Beobide, Cumellas, Ramón Díaz, Elorza, Erausquin, Garaizábal, Gibert, Guridi, Lambert, Ruiz de Manzanares, Más y Serrac nt, Otaño, Rodríguez, Romeu, Sancho Marraco, Tafall, Torres, Turina, Ugarte, Urteaga, Usandizaga, Valdés).
Obra dividida en dos volúmenes conteniendo la biografía de cada autor.
1.° vol.—40 piezas. (Intermedios, Preludios Ofertorios, Meditaciones, Elevaciones, Comuniones, Entradas, Postcomunio, Versos, Finale y Salidas).
2.° vol.—42 piezas. (Interludios, Preludios, Ofertorios, Meditaciones, Elevaciones, Comuniones, Postcomunio, Finales o Salidas)

Pelegrín Leive (J.) — **Salmodia para vísperas**, (juego de 3: versos fáciles para vísperas por los ocho tonos).

Plasencia (J. Bta.) — **Fuga**, para órgano.

Pintilla M. — **Marcha religiosa**, para armonio.

Santesteban (J.A. — **Cantos vascos**, en forma de corales.
» — **Colección de versos cortos.**

Santesteban (J.A.) — **Ofertorio n.° 1**, en mi bemol.
» — **Ofertorio n.° 2**, en si bemol.
» — **Ofertorio n.° 3**, en re.
» — **Ofertorio n.° 4**, en la mayor.

Thomás J. M.° — **Roseton.**—Colección de 12 piezas fáciles en Mi (pedal ad libitum) (Entrada, Ofertorio, Canción, Arabesco, Imprecación, Berceuse, Lamentación, Gavota, Meditación fúnebre, Villancico, Letanía, Tocatta diafónica).

Torres E. — **Cantos íntimos.**—Colección de obras fáciles para armonio u órgano. Obra dividida en tres volúmenes.
1.° vol.—20 piezas fáciles. (Entrada, Gradual, Ofertorio Victimæ Paschali, Elevación Victimæ Paschali, Plegaria, Comunión, Gradual, Ofertorio, Elevación, Plegaria, Comunión, Procesión, Interludio, Postludio, Nostalgia, Scherzo Ofertorio, Meditación, Canción elegíaca, Canción, Deo gratias).
2.° vol.— 10 piezas. (Entrada festiva (Kyrie Altissime) Gradual (Lauda Sión) Ofertorio (Lætentur Cœli), Elevación, Cantinela, Tres impresiones fúnebres, Ofertorio, Alleluia).
3.° vol —10 piezas. (Suavis Dominus), Gradual (Surrexit Christus), Ofertorio, Elevación, Meditación (Gabriel Angelus locutus est Mariæ). Comunión, Intermedio, Impresión Teresiana, Plegaria, Final).

Torres E. — **El Organista Español.**—Colección de 20 obras de mediana dificultad. (Adviento Ofertorio-Stella matutina, Navidad-Ofertorio Allegro, Meditación, Epifanía Ofertorio, Pastoral, Ofertorio Pascual, Plegaria, Cantus misticus, Plegaria, Ofertorio, Berceuse, Lamento, Andante, Oracion, Gradual, Tres meditaciones).

Vergés J. — **Gradual.**
» — **Ofertorio n.° 2**, en fa.
» — **Ofertorio n.° 4**, en re mayor.
» — **Cantantibus Organis.**—Antología orgánica de varios organistas españoles contemporáneos. Piezas de mediana dificultad:
1.° vol.—8 piezas de mediana dificultad por *Juan B. Lambert* (Entrada, Elevación, Meditación, Plegaria, Comunión, Ofertorio, Gradual, Final).
2.° vol.—10 piezas de mediana dificultad por *T. Garbizu.* (Entrada Meditación, Gradual, Ofertorio, Evocación, Oración, Improvisación, Canción, Interludio, Final).
3.° vol.—10 piezas de mediana dificultad por varios autores: Arabaolaza, G. Bastida, Mocoros, Urteaga, Zubizarreta. (Anhelos Aspiración, Largo, Ofertorio, Plegaria, Oración, Andantino, Pastorela, Comunión, Salida).
4.° vol.—9 piezas de mediana dificultad por *J. M.ª González Bastida.* (Entrada, Nostalgia, Meditación, Elevación, Plegaria, Elegía, Interludio, Benedictus, Final).
5.° vol.—9 piezas de mediana dificultad por *M. Rodríguez.* (Entrada, Coral, Ofertorio, Elevación, Plegaria, Meditación, Marcha, Tocata, Final) En prensa.
6.° vol.—9 piezas de mediana dificultad por *Eduardo de Gorosarri.* (Noel Vasco, Adoración (Improvisación). Benedicamus Domino, Carillon, Cantabile, Ofertorio, In memoriam, Marcha nupcial). En prensa.

La SCHOLA CANTORUM también editó (Editions de la Schola Cantorum et de la Procure Générales de Musique, 76 bis, rue des Saints-Péres, Paris VII et Saint-Leu-La-Forèt, Seine-Et-Oise) hacia los años cincuenta, según me consta de momento, una colección titulada Les Cahiers de L'Organiste, compuesta de diversas piezas sencillas, de tipo religioso, adaptadas para órgano según el título, pero con indicaciones de Harmonium en las pautas.

ARREGLOS Y ADAPTACIONES PARA HARMONIUM:

BRISSON: La Caridad, célebre coro religioso de Rossini arreglado en trío para piano, órgano expresivo y violín. Romero Editor, Madrid, Catálogo editorial de 1873. B.C.

GOUNOD: 75 corales de Bach transcritos para Harmonium, citado por LOPEZ ALMAGRO (IV: 30).

GREISSLE, Félix: Seis piezas orquestales Op.16 de SCHOENBERG, arregladas para orquesta de cámara (el Harmonium sustituye al viento) en 1925 con el beneplácito del autor (BRENER II).

KARG-ELERT, Sigfrid: Modernes Harmonium Album, 28 piezas escogidas y adaptadas. Peters, Leipzig. B.C. 1/6241. V.pág. 150.

REINHARD: Duo Album, Peters, Leipzig. Adaptaciones de autores clásicos y románticos para dos Harmoniums. 4 Vols. B.C. 4/393. V.pág. 151.

OFFENBACH, Joh.Andre von: Album für Harmonium (A. Religiöse Lieder, B. Sätzen aus klasischen Werken, C. Verschiedenes, D. Volks- u.a. Vaterlandslieder), adaptaciones de autores varios, alemanes principalmente. B.C. S 2261.

RUIZ, E.: Marcha fúnebre de CHOPIN para piano y Harmonium u órgano expresivo, Romero, editor, Madrid, catálogo editorial de 1873. B.C.

SCHOENBERG, Arnold: Valses de Strauss, arreglados para piano, Harmonium y cuarteto de cuerda, para el Verein für Musikalische Privataufführung in Wien, en el que Alban Berg tocaba el Harmonium.

STAPF: Harmonium Album, Peters, Leipzig. 4 Vols. (los 4 primeros de una colección de 10). Divide las piezas en "A. Lieder, B. Música religiosa, C. Música de Opera, D. Piezas Orquestales". V.pág.150. B.C. y B.M. K 318 y 303.
Ernst,

BIBL, Rudolf: Harmonium Album, Vols. V a X.Completa la colección iniciada por STAPF. V.pág.siguiente, 150.

EDITION PETERS

HARMONIUM-MUSIK

HARMONIUM-ALBUM 10 Bände / Band I—IV bearbeitet von Stapf, Band V—X bearbeitet von Bibl.

Band I No. 384a

A. Lieder.

BEETHOVEN, An die Hoffnung.
MOZART, Das Veilchen.
SCHUBERT, Ständchen.
WEBER, Wiegenlied usw.

B. Kirchenmusik.

BACH, O Haupt voll Blut.
HÄNDEL, Judas Maccab.: Seht, er kommt.
— Messias: Er weidet seine Herde.
— — Wie lieblich ist der Boten Schritt.
MOZART, Ave verum corpus.
GEISTL. LIEDER: Integer vitae usw.

C. Opernmusik.

GLUCK, Iphigenie auf Tauris: Chor.
MOZART, Don Juan: Menuett.
— Zauberflöte: In diesen heilgen Hallen.
— — O Isis, Chor; Arie.
WEBER, Freischütz: Leise, leise.
— Oberon: O, wie wogt.
— Preciosa: Einsam bin ich; Im Wald.

D. Instrumentalmusik.

BACH, Gavotte Edur.
BEETHOVEN, And.a.d. Klav.-Son. Op.26.
HAYDN, Andante a. d. Symph. No. 2 usw.

Band II No. 384b

A. Lieder.

BEETHOVEN, Opferlied.
REICHARDT, Kennst du das Land.
SCHUBERT, Lindenbaum. Morgengruß.
WEBER, Mädchen a. d. erst. Schneegl. usw.

B. Kirchenmusik.

BORTNIANSKY, Ich bete an.
GRAUN, Auferstehn, ja auferstehn.
HÄNDEL, Samson: Trauermarsch.
HAYDN, Gebet zu Gott: Dir nah ich mich.
— Jahreszeiten: Komm, holder Lenz.
HELLWIG, Selig sind.
PERGOLESE, Stabat mater: Duett.
ROMBERG, Glocke: Goldner Friede.
SCHUBERT, Pax vobiscum usw.

C. Opernmusik.

BELLINI, Norma: Duett.
BOIELDIEU, Weiße Dame: Chor.
HÄNDEL, Rinaldo: Laßt mich mit Tränen.
MÉHUL, Joseph: Ich war Jüngling.
MOZART, Melodien aus Don Juan usw.

D. Instrumentalmusik.

BEETHOVEN, And. a. d. Son. Op. 14 No. 2.
HAYDN, Adagio und Menuett usw.

Band III No. 384c

A. Lieder.

HIMMEL, Vater ich rufe dich.
MOZART, Wie herrlich s. d. Abendstunden.
REICHARDT, In einem Tale friedlich.
SCHUBERT, Linden Lüfte sind erwacht.
— Sah ein Knab ein Röslein.
— Wie schön bist du (Männerchor.)
WEBER, Du Schwert an meiner Linken.

B. Kirchenmusik.

ASTORGA, Stabat mater: Fac me plagis.
BACH, Matth.-Passion: Was mein Gott will.
— — — Wenn ich einmal soll scheiden.
BEETHOVEN, Die Himmel rühmen.
BORTNIANSKY, Ehre sei Gott i. d. Höhe.
HÄNDEL, Messias: Pastorale usw.

C. Opernmusik.

AUBER, Stumme von Portici.
CHERUBINI, Wasserträger: Ha, segne
MÉHUL, Joseph: Gott Israel usw.

D. Instrumentalmusik.

BACH, Gavotte (G dur).
BEETHOVEN, Andantino.
— Andante a. d. Klavier-Sonate Op. 57.
— Larghetto a. d. zweiten Symphonie.
HAYDN, Menuett a. d. Kaiserquart. usw.

Band IV No. 384d

A. Lieder.

KUHLAU, Über allen Wipfeln ist Ruh.
MOZART, Erwacht zum neuen Leben.
SCHUBERT, Am Bach viel kleine Blumen.
— Gute Ruh. Manche Trän.
SCHUMANN, Aus meinen Tränen.
— Wenn ich in deine Augen.
WEBER, Schöne Ahnung ist erglommen.

B. Kirchenmusik.

ASTORGA, Stabat mater: Duett.
BACH, Matth.-Pass.: Bin ich gleich von dir.
— — — Ich bin's, ich sollte büßen.
BEETHOVEN, Gott, deine Güte reicht.
HAYDN, Die Sach ist dein, Herr Jesu Christ.
— Schöpfung: Holde Gattin.
MOZART, Messe G dur: Kyrie usw.

C. Opernmusik.

BEETHOVEN, Egmont: Freudvoll u. leidv.
CHERUBINI, Wasserträger: Mädchen voll.
GLUCK, Iphigenie auf Tauris: Chor.
MÉHUL, Joseph: Ach mußte der Tod.
MOZART, Don Juan: Wenn du fein fromm.
— Zauberflöte: Zum Ziele führt usw.

Band V No. 384e
29 Kompositionen von Mendelssohn.

Band VI No. 384f
32 Kompositionen von Beethoven.

Band VII No. 384g
39 Kompositionen von Schubert.

Band VIII No. 384h
37 Kompositionen von Mozart.

Band IX No. 384i
17 Kompositionen von Bach.
19 Kompositionen von Händel.

Band X No. 384k
21 Kompositionen von Chopin.
21 Kompositionen von Schumann.

No. 3459 MODERNES HARMONIUM-ALBUM herausgegeben von Karg-Elert

1. LISZT, Der Papst-Hymnus.
2. WAGNER, Lohengrin-Vorspiel.
3. — Tannhäuser-Pilgerchor.
4. GRIEG, Im Balladenton Op. 65.
5. — Psalm: Wie bist du Op. 74.
6. SINDING, Altes Lied Op. 71.
7. — Sonnenaufgang Op. 71
8. HALVORSEN, Vasantasena: Hymne.
9. MOSZKOWSKI, Romanze Op. 42.
10. — Siciliano Op. 42.
11. STOJOWSKI, Idylle Op. 25.
12. — Zwielicht Op. 29.
13. SGAMBATI, Präludium Op. 36.
14. — Mailied Op. 36.
15. — Hymnus Op. 36.
16. MENDELSSOHN, A., Schönheit Op. 42.
17. — Der kurze Frühling Op. 42.
18. — Tag und Nacht Op. 42.
19. WOLF, Gebet.
20. — Schlafendes Jesuskind.
20a. — — (Bearbeitung für Kunstharm.)
21. REGER, Benedictus Op. 59.
21a. — — (Bearbeitung für Kunstharm.)
22. KARG-ELERT, Klösterliche Melodie
23. — Fernsicht Op. 102.
24. — Abendgefühl.
25. WICK, Kyrie eleison.
26. SCHARTEL, Alraune Op. 20.
27. BAUER, Stimmen der Nacht.
28. PFORDTE, Expansion.

BRAHMS-ALBUM
No. 3652.

AUS DEM DEUTSCHEN REQUIEM.
1. Selig sind, die da Leid tragen
2. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
3. Wie lieblich sind deine Wohnungen

VIER MARIENLIEDER Op. 22.
4. Der englische Gruß 6. Marias Wallfahrt
5. Marias Kirchgang 7. Marias Lob

8. Die Mainacht: Wann der silberne Mond
9. Wie bist du, meine Königin
10. Sandmännchen: Die Blümelein, sie
11.—16. Sechs ausgewählte Walzer a. Op. 39.

GRIEG-ALBUM
No. 2733.

1. Menuetto aus Op. 6.
2. Wächterlied aus Op. 12.
3. Vaterländisches Lied aus Op. 12.
4/5. Albumblätter aus Op. 28.
6. Letzter Frühling aus Op. 34.
7/8. Volksweise, Melodie aus Op. 38.
9. Einsamer Wanderer aus Op. 43.
10/11. In der Heimat, Liebeslied aus Op. 43.
12/13. Åses Tod, Solveigs Lied a. Peer Gynt.
14/15. Die Prinzessin, Dichters letztes Lied.
16/17. Dem Lenz, Die alte Mutter.
18/20. Lieder: Heimat, Glaube usw.

JENSEN-ALBUM
No. 3265.

1/2. Widmung, Romanze aus Op. 33.
3/4. Menuett, Ungarisch aus Op. 33.
5/6. Ländler, An der Wiege aus Op. 33.
7. Abendlied aus Op. 33.
8. Nachmittagsstille aus Op. 17.
9. Nachtgesang aus Op. 17.
10/11. Gelübde, Deingedenken aus Op. 8.
12. Feld-, Wald-, Liebesgötter a. Op. 43.
13. Adonisklage aus Op. 44.
14/15. Ländler aus Op. 46.
16/17. Lieder: Lehn deine Wang usw.
18. Dolorosa: Wie so bleich ich geworden.

SINDING-ALBUM
No. 3257.

1. Albumblatt aus Op. 31.
2. Tempo di Menuetto aus Op. 31.
3. Chant sans paroles aus Op. 31.
4. Pomposo aus Op. 24.
5. Allegretto aus Op. 24.
6. Allegretto aus Op. 25.
7. Tempo giusto aus Op. 25.
8. Canto funebre aus Op. 62.
9. Danse ancienne aus Op. 62.
10. Melodie aus Op. 32.
11. Im Volkston aus Op. 32.
12. Chanson aus Op. 34.

TSCHAIKOWSKY-ALBUM
No. 3248.

1. Canzonetta aus Op. 35.
2. Feuillet d'Album aus Op. 19.
3. Nocturne aus Op. 19.
4. Am Kamin aus Op. 37a.
5. Lied des Schnitters aus Op. 37a.
6. Helle Nächte aus Op. 37a.
7. Barcarolle aus Op. 37a.
8. Die Ernte aus Op. 37a.
9. Herbstlied aus Op. 37a.
10. Chant sans paroles aus Op. 2.
11. Chant sans paroles aus Op. 40.
12. Chanson triste aus Op. 40.

WAGNER-ALBUM I
No. 3442a.

1. RIENZI, Chor der Friedensboten.
2. — Gebet.
3. HOLLÄNDER, Lied des Steuermanns.
4. — Sentas Ballade.
5. — Kavatine des Erik.
6. TANNHÄUSER, Lied d. jung. Hirten.
7. — Pilgerchor.
8. — Kavatine des Wolfram.
9. — Aus dem Finale.
10. — Pilgerchor.
11. — Gebet der Elisabeth.
12. — Lied an den Abendstern.

WAGNER-ALBUM II
No. 3442b.

1. LOHENGRIN, Vorspiel.
2. — Elsas Traum.
3. — Lohengrins Ankunft.
4. — Gebet des Königs.
5. — Elsas Gesang an die Lüfte.
6. — Feierlicher Zug zum Münster.
7. — Brautchor.
8. PARSIFAL, Vorspiel.
9. — Abendmahlsszene.
10. — Chor der Blumenmädchen.
11. — Karfreitagszauber.
12/13. Lieder: Schmerzen, Träume.

WAGNER-ALBUM III
No. 3442c.

1. TRISTAN, Vorspiel.
2. — O sink hernieder.
3. — Einleitung zum 3. Akt.
4. — Isoldens Liebestod.
5. MEISTERSINGER, Am stillen Herd.
6. — Einleitung zum 3. Akt.
7. — Quintett.
8. — Wach auf.
9. — Walthers Preislied.
10. WALKÜRE, Siegmunds Liebeslied.
11. — Brünnhildes Todesverkündigung.
12/13. SIEGFRIED, Waldweben usw.

Printed by Poeschel & Trepte, Leipzig, Germany

DUO-ALBUM.

REINHARD

Band I.

		Pag.
1.	Bach, Wohltemperirtes Klavier: Praeludium	3
2.	Händel, Suite № 12: Gigue	6
3.	Gluck, Belagerung von Cythera: Menuett	11
4.	Haydn, Schöpfung: Mit Würd' und Hoheit	13
5.	Mozart, Zauberflöte: In diesen heil'gen Hallen	18
6.	Beethoven, Trio G dur Op.1 № 2: Adagio	19
7.	Weber, Lied: Was bricht hervor	24
8.	Schubert, Deutsche Tänze Op. 33 № 11	27
9.	Mendelssohn, Kinderstücke Op. 72 № 2	30
10.	— Paulus: Jerusalem, die du tötest	32
11.	Schumann, Phantasiestücke Op. 12: Warum?	34
12.	— Symphonie Es dur Op. 97: Dritter Satz	36
13.	— Bilder aus Osten Op. 66 № 4	40
14.	Grieg, Lyrische Stücke Op. 38: Melodie	44
15.	— Lyrische Stücke Op. 43: Erotik	46

Band II.

		Pag.
1.	Bach, Orchestersuite D dur: Arie	3
2.	Händel, Konzert H moll: Larghetto	5
3.	Gluck, Orpheus: Gavotte	8
4.	Haydn, Morgengebet	10
5.	Mozart, Klaviersonate № 15 C dur: Andante	14
6.	Beethoven, Mignon: Kennst du das Land	18
7.	Weber, Freischütz: Thema aus der Ouverture	20
8.	— Freischütz: Wie nahte mir	21
9.	Schubert, Aufenthalt: Rauschender Strom	22
10.	— Der Wanderer: Ich komme vom Gebirge her	26
11.	Mendelssohn, Paulus: Sei getreu	29
12.	— Elias: Dann werden die Gerechten	32
13.	Schumann, Jugendalbum Op. 68: Kl. Studie	34
14.	— Jugendalbum Op. 68: Erinnerung	36
15.	— Klavierkonzert Op. 54: Intermezzo	37

Band III.

		Pag.
1.	Bach, Weihnachts-Oratorium: Choral	4
2.	Händel, Violinsonate A dur: Adagio, Allegretto	6
3.	Gluck, Orpheus: Ballett	10
4.	Haydn, Trio № 1: Adagio	11
5.	Mozart, Klarinettenquintett: Larghetto	16
6.	Beethoven, Klavierkonzert Es dur: Melodie	22
7.	Weber, Preciosa: Die Sonn' erwacht	26
8.	Schubert, Ave Maria	28
9.	— Des Mädchens Klage: Der Eichwald braust	30
10.	Mendelssohn, Das erste Veilchen	32
11.	— Auf Flügeln des Gesanges	35
12.	Schumann, Paradies und Peri: Einleitung I	38
13.	— Paradies und Peri: Einleitung II	40
14.	— Paradies und Peri: Schlaf nun und ruhe	42
15.	— Paradies und Peri: Doch horch wie Vesperruf	46

Band IV.

		Pag.
1.	Mozart, Veilchen: Ein Veilchen auf der Wiese	4
2.	— Streichquartett № 6 C dur: Andante	6
3.	Beethoven, Violinsonate F dur Op. 24: Adagio	12
4.	— Violoncellosonate A dur Op. 69. Adagio	17
5.	— Klaviersonate C moll Op. 13: Adagio	18
6.	Weber, Preciosa: Es blinken so lustig	22
7.	Schubert, Lied: Du bist die Ruh	26
8.	— Litanei: Ruhn in Frieden	28
9.	Mendelssohn, Frühlingsglaube: Die linden Lüfte	29
10.	— Schilflied: Auf dem Teich	31
11.	Schumann, Widmung: Du meine Seele	34
12.	— Lotosblume: Die Lotosblume	37
13.	— Sonntags am Rhein: Des Sonntags	39
14.	— Er ist's: Frühling läßt sein blaues Band	42
15.	— Ständchen: Komm in die stille Nacht	44

In der Edition Peters erschien:
№ 3443 a/b **Wagner-Duo-Album, 2 Bände**
herausgegeben von **Sigfrid Karg-Elert.**

RELACION NOMINAL DE DIVERSOS AUTORES QUE HAN COMPUESTO O ARREGLADO OBRAS PARA HARMONIUM:

ALLIHN, Max
BIRD
BUCK
DVORAK
CLARKE
DUBOIS
LISZT
BOELLMAN
BRISSON
COLLIN
DAQUIN
DUPONT
FLAGNI
FRELON
GORRITI
GUILMANT
IVES
LANG
LEBEAU
LEFEBURE WELY
LEMARE
LEMENS
LEYBACH
LOPEZ ALMAGRO
LUECKHOFF, Walter
MAILLOCHAUD
MAYLLI
MERKEL
OVEJERO, Ignacio (Meditación para Harmonium, escrita para ser ejecutada a primera vista en las oposiciones de Harmonium. V. pág. 100)
PEARCE
PINILLA, M.
RAFFY
REGER, Max
REINHARD, August
SGAMBATI
STRAWINSKY ("Las bodas")
RIEHM, W.
RIMBAULT
RUIZ, Enrique
THOMAS, José Mª
TORRES, Eduardo
WEBERN
VANDES PLAS
VIERNE, Louis
VIERNE, Réne
WIDOR
ZUNDEL

Esta relación puede servir de punto de partida a futuras y más amplias investigaciones.

Valoración.

A partir del somero repertorio que acabo de exponer se pueden extraer algunas primeras impresiones o conclusiones provisionales.

a) Parece evidente que el repertorio del siglo pasado se compone principalmente de obras del género de salón compuestas, aún por organistas, especificamente para Harmonium. Suelen tener una cierta extensión, aunque son piezas breves (dos o más páginas), y un relativo grado de dificultad. Los arreglos son pocos. Los compositores son principalmente franceses.

b) En este siglo aparecen en España y Francia varias colecciones de piezas facilísimas y muy breves (en torno a una pagina), de carácter religioso escritas para órgano o Harmonium indistintamente. Se adaptan piezas clásicas a este género religioso. Las adaptaciones están en igualdad, o acaso superan a las composiciones originales. La Plegaria de Fermín ALVAREZ anticipa este género que en el presente siglo será el más abundante. El género de salón desaparece totalmente.

c) Los albumes editados por Peters nos hablan de una tradición distinta en los países germanos, que es posible que conecte, aunque no tengo pruebas de ello, con géneros parecidos en los píses anglosajones. Predominan las adaptaciones de piezas orquestales clásicas, que así se divulgaban en un ambiente social de una cultura musical mayor que en los países latinos y más inclinado a la lectura y conocimiento de una amplia literatura musical. Los lieder y arreglos de ópera ocupan también un lugar importante como repertorio para las prácticas musicales familiares. Hay también un género religioso basado en adaptaciones. No aparecen composiciones originales.

Es curioso observar que la aplicación del Harmonium para usos religiosos, que al parecer nace en los países protestantes en el siglo pasado, y que sin duda desarrolló entonces su propio repertorio de características técnicas elementales, en el presente siglo acapare todo el repertorio de este instrumento, completamente, en paises latinos, que al principio, viendo al Harmonium como instrumento de salón, fueron poco propensos a su introducción en la iglesia, hasta tal punto que no se cultive ningún otro género, mientras que en los países nórdicos se desarrolla un repertorio, aunque basado en adaptaciones, mucho más amplio. Por una parte se observa un retroceso desde el virtuosismo a un elemental utilitarismo, mientras que por otro lado, a partir de un utilitarismo inicial, se desarrolla poco a poco un repertorio de adaptaciones bastante considerable y de mayor repercusión social.

d) La intervención del Harmonium en diversos conjuntos instrumentales, ya sea en propiedad o por adaptación, parece que es un hecho más bien esporádico.

e) Los arreglos religioso van unidos a una indeterminación instrumental, pueden ser para Harmonium u órgano, según las disponibilidades, mientras que los géneros domésticos alemanes están destinados más específicamente al Harmonium, por su versatilidad tímbrica y capacidad emuladora de la orquesta.

f) En los años cincuenta se desarrolla en España una literatura religiosa para Harmonium u órgano bastante considerable como una consecuencia tardía de la posguerra. Superada la situación de precariedad se promueve una campaña de fortalecimiento moral en la que la música religiosa juega su papel. Tras unas décadas, en las que se ha abandonado y olvidado totalmente el género de salón, ahora se puede aplicar el Harmonium a la iglesia sin que tenga connotaciones profanas. El método de SUÑE se inscribe en esta corriente.

g) El empleo del Harmonium en las orquestinas parece inscribirse en la primera mitad del presente siglo.

5. BIBLIOGRAFIA. Sólo menciono la bibliografía que he consultado directamente.

ANGLES: V. PENA.

ANUARIOS:

Entre los años 1895 y 1900 se publicaron en la Escuela Nacional de Música y Declamción, mientras fue director de la misma D. Jesús de Monasterio, seis anuarios, cuya relación y referencia biliográfica exacta se encuentra en la pág.132. B.C.

ARACIL, Alfredo:

Música sobre máquinas y máquinas musicales..., Fundación Juan March, Serie Universitaria, Nº214, Madrid 1984. 62 págs. Trata fundamentalmente de máquinas automáticas, aunque contiene datos interesantes sobre estética y mecánica en conexión con la música.

ARTEAGA Y PEREIRA, F.de:

Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la música..., Barcelona, 1886. B.C. 1/9417 (S 201 falta). Contiene una biografía de López Almagro firmada por F.P. (Felipe PEDRELL). V.pág.96.

BONANNI (al final)

BRENER, Alfred:

I. "Harmonium" en Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enziklopädie der Musik, Band 5., Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1956. B.C.

II. "Harmonium" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley SADIE, Macmillan Publischers, London, 1980. B.C. Es la traducción del artículo de la MGG, con algunas variantes.

CAMPANO, Enrique:

I. Método elemental de armoniflauta, melodiflauta o anexopiano a una sola mano, Antonio Romero, editor, Madrid, s.a. B.C. 1/1740 (256).

II. Método elemental (y progresivo) de armoniflauta a dos manos, aplicable al anexo-piano, la celestina y demás instrumentos análogos, Antonio Romero editor, Madrid, s.a. B.C. 1/1740 (257).

CARRAFA, Bernabé:

Catálogo comercial, del Gran Almacén de Música e Instrumentos Músicos de Bernabé CARRAFA, Abastecedor de SS.MM. y AA.RR., Madrid, 1 de mayo de 1857. B.C. M 4/92.

CUENCA, Vicente:

Crítica sobre el estreno del Táder, aparecida en El Correo de la Moda el 2 de septiembre de 1869. B.N. E-R 3896-39/9 (f ta).

En la Hemeroteca Nacional no lo hay. En la Municipal también falta (817/1). Citado por SALDONI.

DIAGRAM GROUP:

Musical Instruments of the World, an Illustrated Encyclopedia, Paddington Press, 1976.

DIANA, Manuel Juan:

Memoria Histórico -Artística del Teatro Real de Madrid, Imprenta Nacional, Madrid, 1850. B.C. Sirve para hacerse una idea del edificio que fue sede de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

DISCURSOS:

de ARRIETA y uno de MONASTERIO, leidos en la Escuela Nacional de Música y Declamación con ocasión de diversos actos públicos. En las págs. 131 y 132 se encuentra una relación completa de ellos, junto con su localización. Contienen estadillos sobre las cifras de alumnos matriculados.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ESPASA-CALPE, Barcelona, 1923.

GERNHARDT, Klaus, HENKEL, Hubert y SCHRAMMEK, Winfried:

(Katalog von) Orgelinstrumente Harmoniums, catálogo del Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig, Vol. 6, Breitkopf & Härtel, primera edición, Wiesbaden, 1984. B.N.M 9710.

GOMEZ AMAT, Carlos:

Historia de la música española. 5. Siglo XIX, Alianza Editorial, 1984. No habla ni del Harmonium ni de López Almagro, pero tiene datos sobre Fernández Caballero, que tuvo alguna relación con López Almagro.

HERRERA Y OGEDA, Emilio:

Método para armoni-flauta, Litografía del Comercio, Granada, 1858 (fecha escrita a mano). B.N. M 2128. 80 págs.

JAMBOU, Louis:

"El órgano en la península ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética" en Revista de Musicología, Vol.II-1979-nº1, págs.19 a 46, Madrid, 1979. B.C. De aquí he sacado los datos para establecer un paralelismo entre ciertas características técnicas del Harmonium y del órgano ibérico.

KARG ELERT:

La tabla que aparece en la pág. 54 está tomada del Modernes Harmonium Album, Peters, Leipzig. B.C.

LACAL, Luisa:

Diccionario de la Música, establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, Madrid, 1900. B.C.

LAMA, Jesús Angel de la:

El Organo en Valladolid y su Provincia; Catalogación y Estudio, Caja de Ahorros provincial de Valladolid, Publicación de la Obra Cultural, Valladolid, 1982. Menciona una fábrica de Organos y Harmoniums.

Libro...

Libro de Actas de las oposiciones Públicas celebradas en la Escuela Nacional de Música, manuscrito, años 1849 a 1891. B.C.

LOPEZ ALMAGRO:

I. Método Completo Teórico - Práctico de Harmonium, primera edición. 1872

II. Método de Harmonium, segunda edición.

III. El Harmonium de Doble Expresión. 1880

IV. Monografía del Harmonium. 1888

Para las referncias bibliográficas exactas V.pág.103 y ss., Catálogo de obras, libros de texto. V. pág. 73 y ss.

MATA, Manuel de la:

Método Completo de Harmonium, Madrid, 1859 (en el prólogo). 76 págs. B.M. I 178. B.C. S 676. V pág. 73 y ss.

Memoria...

1876 Memoria presentada por la Escuela Nacional de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia, Instrucción pública, Imprenta y Fundición de J.Antonio García, Madrid, 1876. B.C.

1878 Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878, Instrucción Pública, Imprenta y Fundición de la Viuda e Hijos de J.A. García, Madrid, 1878. b.C.

1892 Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892, Ministerio de Fomento, Instrucción Pública, Imprenta de Ducazcal, Madrid, 1892. B.C. S 869.

Estas memorias son sumamente interesantes por la diversidad de datos que contienen. No tienen nada que ver con las memorias anuales que empiezan a publicarse en el ahora Conservatorio, a partir de 1901, como continuación de los Anuarios. V.pág.132.

MUNRROW, David:

Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance, aus dem englischen (1976) übersetzt von Edith und Wolfgang RUL. Moeck Verlag, Celle, 1980.

MUSTEL, Alphonse:

"L'ORGUE-HARMONIUM", en Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire, dirijida por Albert LAVIGNAC, Deuxiéme Partie, Librairie Delagrace, Paris, 1927. B.C.

OLAZABAL, Tirso de:

Acústica Musical y organología, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954. B.C.

OWEN, Barbara:

"Reed Organ" en The New Grove Dictionary of Musical Instruments ed. by Stanley SADIE, Macmillan Publishers, London (1st. ed.), 1980. B.N. y B.M.

PEDRELL, Felipe:

"Antonio López Almagro" en la Ilustración Musical Hispano-Americana, año II, Nº45, Viuda de D.Juan Trilla y Torres, editores-propietarios, Barcelona, 22 de noviembre de 1889. Págs.169 a 170. B.C.

PENA, Joaquín y ANGLES, Higinio:

Diccionario de la Música Labor, Labor, Barcelona, 1954. B.C.

PRAETORIUS, Michael:

Syntagma Musicum II. De organographia, Part I and II. Edition of 1619 translated and edited by David Z.CROOKES, Oxford University Press, 1986.

(REGLAMENTOS: V. págs. 120 a 122)

ROMERO Y ANDIA, Antonio:

Catálogo ilustrado de pianos, órganos y demás instrumentos de salón, Comercio General de Música de Antonio Romero y Andia, Calle de Capellanes Nº10 (posterior a 1890). B.N. M6/92. V. el apéndice I.

SACHS, Curt:

I. Historia Universal de los Instrumentos Musicales, ediciones Centurión, Buenos Aires, 1947. B.C.

II. Reallexikon der Musikinstrumente (primera edición, Berlín, 1913), Georg Olnu Verlag, Hildesheim, 1979. B.N.

III. Sammlung alten Musikinstrumente bei den Staalichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibende Katalog, Julius Baul, Berlín, 1922. B.N. M 4483.

Indagaciones infructuosas en PARADA y BARRETO (1868) y en VILLALBA MUÑOZ (1914). vs bil. [illegible]

SALDONI, Baltasar:

Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles..., edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto TORRES, con índices completos de personas, materias y obras, Ministerio de Cultura, I.N.A.E.M., Centro de Documentación Musical, Madrid, 1986. López Almagro aparece en el vol. III de 1880. B.C.

"El Thader" en la Esperanza, periódico monárquico que se publica todas las tardes escepto domingos, Imprenta de LA ESPERANZA a cargo de D.A. Pérez Dubrull, Madrid, 23 de agosto de 1869. Hemeroteca Municipal 65/2.

SOPEÑA IBANEZ, Federico:

Historia crítica del Conservatorio de Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967. B.C.

SUBIRA, José:

Historia de la Música Española e Hispanoamericana, Salvat, Barcelona, 1953. B.C.

SUÑE SINTES, J.:

Método para el estudio del armonio..., Boileau, Barcelona, 1942. 97 págs. B.N. Mp 1158/10. V. contenido en la pág. 88.

TORRELLAS, Albert:

Diccionario de la Música Ilustrado, Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, s.a. 2 vols. B.C.

TRANCHEFORT, François-Rene:

Los instrumentos musicales en el mundo, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

MICHELS, Ulrich;

Atlas de Música I, versión española de Gunther VOGEL, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

VILBAC:

Méthode Compléte d'Harmonium suivie d'Etudes Progressives..., Enoch & Cia. editeurs, País, s.a. B.M. I-5.

BONANNI, Filippo:

Antique Musical Instruments and their Players, 152 Plates from Bonanni's 18th century "Gabinetto Armonico," with a new Introduction and Captions by Joan Rimmer. Dover Publications INC. New York, 1964.

A P E N D I C E S

I. Catálogo Ilustrado de pianos, órganos y otros instrumentos de salón del Comercio General de Música de Antonio Romero y Andia.

II. Colección de Armoninas del Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid.

III. Otros instrumentos pequeños.

IV. Distintivos del Profesorado de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (1876).

A P E N D I C E P R I M E R O

Catálogo Ilustrado de Pianos, Organos y demás instrumentos de salón del

COMERCIO GENERAL DE MUSICA DE ANTONIO ROMERO Y ANDIA
Calle Capellanes nº 10, Madrid.

(Procede de la B.N., M 6/92)

Reproduzco a continuación las págs. 35 a 59
de dicho catálogo, que son las que
tratan de Harmoniums.

Datación aproximada: años noventa
del pasado siglo.

El sistema Mediophon de Dumont aparece
en 1890 (V. pág. 32).

IVL 6
92

El Gran Catálogo general de las obras editadas por esta Casa, se divide en seis partes:

PRIMERA PARTE.—*Obras de enseñanza.*

SEGUNDA PARTE.—*Obras para piano.*

TERCERA PARTE.—*Obras para canto.*

CUARTA PARTE.—*Obras religiosas.*

QUINTA PARTE.—*Obras para diversos instrumentos.*

SEXTA PARTE.—*Obras para banda militar.*

Se remite gratis y á vuelta de correo á quien lo pida.

Gran Salon de Conciertos.

COMERCIO GENERAL DE MUSICA

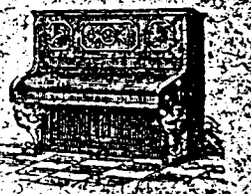
DE

ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

CATÁLOGO ILUSTRADO

DE

PIANOS, ÓRGANOS Y DEMAS INSTRUMENTOS DE SALON.



Calle de Capellanes, n.° 10.—MADRID.

(ANTES PRÍNCIPE.)

DUMONT, LELIÈVRE & C.IE

LES ANDELYS (FRANCIA).

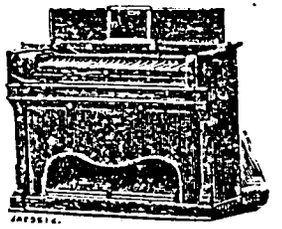
Esta importante Casa productora ha realizado numerosas y muy importantes mejoras en la fabricacion de harmoniums, habiendo conseguido hermanar en ellos la perfeccion, belleza y solidez con la baratura.

Entre los diferentes inventos debidos á los Sres. Dumont, Lelièvre y Compañía, merecen citarse como de un resultado positivo y utilidad generalmente reconocida: 1.°, el perfeccionamiento del aparato del aire, que consiste en cubrir todas las uniones de piel y madera con anchos filetes de cobre, sujetos con tornillos para impedir las desencoladuras por efecto de la humedad ó el calor; 2.°, el sistema mediofon, que consiste en la adicion de tubos resonantes, que aumentan la sonoridad del instrumento; y 3.°, el sistema harmonifras, por el cual se armoniza cualquier frase mecánicamente.

En el sitio correspondiente se encontrará la explicacion de estos dos sistemas.

DUMONT.

HARMONIUMS DE CAPILLA.



Números 1, 2 y 3.

NÚM. 1. Cuatro octavas de *do* á *do*, 1 juego, 1 pedal, sin registros, teclado fijo, caja de roble viejo.

Este modelo tiene las teclas del tamaño natural, como las de los pianos, y es de excelente sonoridad para cualquier capilla, reuniendo las ventajas de poco volúmen y reducido peso.

Alto, 0,80 m.—Ancho, 0,90 m.

Pesetas, 200.

NÚM. 2. Cinco octavas de *do* á *do*, 1 juego, 1 registro (expresion), teclado fijo, dos pedales, caja de roble viejo.

Alto, 0,80 m.—Ancho, 1,08 m.

Pesetas, 300.

DUMONT.

NÚM. 3. Cuatro octavas de *do* á *do*, 1 $^1/_2$ juegos, 2 registros (expresion y voz celeste), 2 pedales, teclado transpositor, caja de roble.

Alto, 0,80 m.—Ancho, 1,08 m.

Pesetas, 300.

NÚM. 4. Cuatro octavas de *do* á *do*, 1 $^1/_2$ juegos. 6 registros, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.	Expression. 1	Flûte.
S	Sourdine.	V	Vox angelique.
		T	Tremolo.

Alto, 0,80 m.—Ancho, 1,08 m.

Pesetas, 400.

NÚM. 5. Cuatro $^3/_4$ de *do* á *sol*, 1 $^1/_2$ juegos, 7 registros, transpositor, caja de roble con columnas.

1	Cor anglais.	Expression. 1	Flûte.
S	Sourdine.	V	Vox celeste.
F	Fuerte doble.	T	Tremolo.

Alto, 0,92 m.—Ancho, 1,25 m.

Pesetas, 500.

DUMONT.

NÚM. 6. Cinco octavas, 2 $^1/_2$ juegos, 11 registros, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.	G	Grand jeu.	1	Flûte.
2	Bourdon.	E	Expression.	2	Clarinette.
S	Sourdine.			V	Vox celeste.
F	Forte.			T	Tremolo.
				F	Forte.

Alto, 1,02 m.—Ancho, 1,25 m.

Pesetas, 700.

NÚM. 7 (1). Tres $^1/_2$ juegos, 15 registros, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.		Echo celeste.	1	Flûte.
2	Bourdon.	E	Expression.	2	Clarinette.
3	Clairon.	G	Grand jeu á	3	Fifre.
S	Sourdine.		la rodilla.	4	Hautbois.
F	Forte.			V	Vox celeste.
				T	Tremolo.
				F.	Forte.

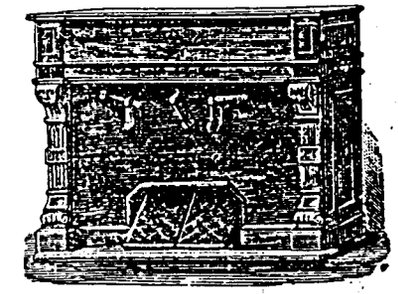
Alto, 1,03 m.—Ancho, 1,28 m.

Pesetas, 900.

---

(1) Desde el número 6 todos tienen 5 octavas.

DUMONT.



Números 8 y 9.

NÚM. 8. Cuatro $^1/_2$ juegos, 17 registros, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.		Expression.	1	Flûte.
2	Bourdon.		Echo celeste.	2	Clarinette.
3	Clairon.		Grand jeu.	3	Fifre.
4	Violoncelle.			4	Voix celeste.
V	Voix de basse.			V	Voix humaine.
S	Sourdine.			T	Tremolo.
F	Forte.			F	Forte.

Alto, 1,05 m.—Ancho, 1,30 m.

Pesetas, 1.100.

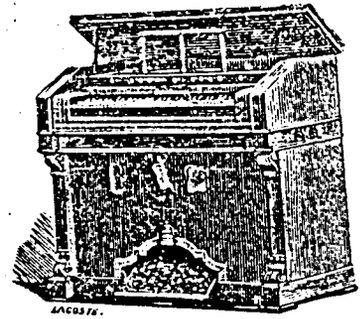
NÚM. 9. Cinco $^1/_2$ juegos, 19 registros, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.		Echo celeste.	1	Flûte.
2	Bourdon.	E	Expression.	2	Clarinette.
3	Clairon.	G	Grand jeu á	3	Fifre.
4	Basson.		la rodilla.	4	Hautbois.
V	Violoncelle.		Rodilleras	V	Voix humaine.
V	Voix de basse.		expresivas.	V	Voix celeste.
S	Sourdine.			T	Tremolo.

Alto, 1,10 m.—Ancho, 1,35 m.

Pesetas, 1.300.

DUMONT.



Número 10.

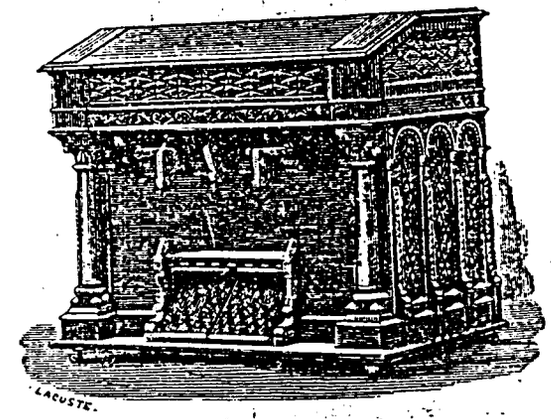
Seis $^1/_2$ juegos, 21 registros, 3 rodilleras, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais.	Concert angelique.	1 Flûte.
2	Bourdon.	Expression.	2 Clarinette.
3	Clairon.	Echo celeste.	3 Fifre
4	Basson.	Grand jeu á la rodilla.	4 Hautbois.
5	Contrebasse, 16 piés.		5 Musette, 16 piés.
V	Vois de basse.		V Voix celeste, 8 id.
S	Sourdine.		S Saxophone, 32 id.
T	Tremolo.		H Harpe-eolienne, 16 id.
			T Tremolo.

Alto, 1,15 m.—Ancho, 1,40 m.

Pesetas, 1.600.

DUMONT.



Número 11.—Estilo romano.

Esta forma se hace de ordinario con caja lisa.

Ocho $^1/_2$ juegos, 23 registros, tres rodilleras, transpositor, caja de roble.

1	Cor anglais	8 piés.	Concert angelique.	1	Flûte..... 8 piés.
2	Bourdon	16 »	Expression.	2	Clarinette ..... 16 »
V	Voix de basse..	8 »	Echo celeste.	V	Voix celeste... 8 »
B	Baruphone.....	32 »	Grand jeu.	S	Saxophone..... 32 »
V	Violoncelle....	8 »			Violeta (combinacion).
4	Baryton.....	8 »		4	Flûte suisse.... 8 »
5	Contrebasse....	16 »		5	Hautbois..... 16 »
3	Clairon.....	4 »		3	Fifre..... 4 »
C	Cor de nuit....	8 »		H	Harpe-eolienne. 16 »
T	Tremolo.....	4 »		T	Tremolo..... 16 »

Alto, 1,20 m.—Ancho, 1,50 m.

Pesetas, 2.000.

DUMONT.

SISTEMA MEDIOFON.

Buscando el medio de dar á los sonidos del harmonium mayor amplitud y más diversidad de timbres, llegó Mr. Dumont al descubrimiento de este sistema, formando un nuevo instrumento, rico en efectos y de gran utilidad para los templos. Los sonidos del órgano mediofon se producen todos con lengüeta, como en el harmonium ordinario, pero una parte de sus juegos está provista de tubos ó cajas resonantes, que á la vez que aumentan la intensidad y mejoran el timbre por la doble vibracion de la lengüeta y de la columna de aire contenida en el tubo, dan mayor sensibilidad á todos los efectos de expresion. Los tubos están cubiertos con grandes válvulas, que los cierran herméticamente ó los abren á voluntad por medio de las rodilleras, haciendo pasar el sonido del

pianísimo al fortísimo con elasticidad asombrosa, en los dos medios juegos ya juntos ó separadamente. El cambio que se opera en los timbres á medida que se abren ó cierran las rodilleras da al sonido un carácter desconocido hasta ahora en los harmoniums, y lo transforma desde un eco remoto y dulcísimo hasta una sonoridad metálica y penetrante.

DUMONT.

Números 1, 2 y 3.

NÚM. 1. Siete ½ juegos, 21 registros, 3 rodilleras, caja de roble, estilo renacimiento ó decorado con tubos ficticios, teclado transpositor.

Juegos de fondo.	Cor anglais....	8 piés.	Concert angelique. Expression. Echo celeste.	Juegos de fondo.	Flûte..... 8 piés.
	Bourdon.....	16 »			Clarinette..... 16 »
	Voix humaine..	8 »			Voix celeste... 8 »
	Violoncelle....	8 »			Saxophone.... 32 »
Juegos con tubos	Baryton.....	8 piés.		Juegos con tubos	Flûte suisse.... 8 piés.
	Contrebasse....	16 »			Hautbois..... 16 »
	Clairon.....	4 »			Fifre..... 4 »
	Cor de nuit....	8 »			Harpe-eolienne. 16 »
	Tremolo.....	4 »			Tremolo..... 16 »

Alto, 1,50 m.—Ancho, 1,45 m.

Pesetas, 2.500.

NÚM. 2. Ocho ½ juegos, 23 registros, 3 rodilleras, caja de roble, igual al anterior, con el aumento de violeta y voz de bajo.

Pesetas, 2.700.

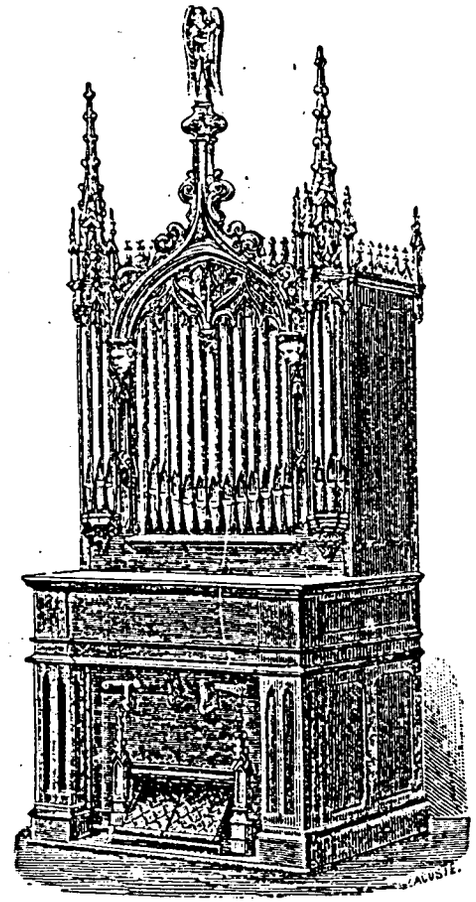
NÚM. 3. Diez ½ juegos, 25 registros, 3 rodilleras, transpositor.

Juegos de fondo.	Cor anglais....	8 piés.	Echo celeste. Expression. Concert angelique.	Juegos de fondo.	Flûte..... 8 piés.
	Bourdon.....	16 »			Clarinette..... 16 »
	Voix de basse..	8 »			Voix celeste.... 8 »
	Baruphone.....	32 »			Saxophone .... 32 »
	Violoncelle....	8 »			Violette..... 8 »
Juegos con tubos.	Baryton.....	8 piés.		Juegos con tubos.	Flûte suisse.... 8 piés.
	Contrebasse....	16 »			Hautbois..... 16 »
	Clairon.....	4 »			Fifre..... 4 »
	Cor de nuit....	8 »			Harpe-eolienne. 16 »
	Voix humaine..	4 »			Voix humaine.. 16 »
	Tremolo.....	4 »			Tremolo..... 8 »

Este modelo tambien se construye con caja de estilo gótico y con frente de tubos ficticios, sin alteracion de precio.

Pesetas, 3.000.

DUMONT.



Número 4.—Estilo gótico.

NÚM. 4. Doce $^1/_2$ juegos, 26 registros, 3 rodilleras, caja de roble viejo encerado, estilo gótico, modelo rico.

Cor anglais....	8 piés.	Echo des montagnes.		Flûte.....	8 piés.
Bourdon.....	16 »	Concert angelique.		Clarinette.....	16 »
Voix de basse..	8 »	Echo celeste.		Voix celeste...	8 »
Baruphone.....	32 »	Expression.		Saxophone....	32 »
Violoncelle....	8 »	Grand jeu.		Violette.....	8 »
Baryton.....	8 piés.			Flûte suisse....	8 piés.
Contrebasse....	16 »			Hautbois.....	16 »
Clairon.....	4 »			Fifre.....	3 »
Cor de nuit....	8 »			Harpe eolienne.	16 »
Voix humaine..	4 »			Voix humaine..	16 »
Harpe-eolienne.	2 »			Tremolo.....	8 »

Pesetas, 4.000.

Este modelo se hace tambien en estilo romano ó renacimiento, por igual precio.

DUMONT.

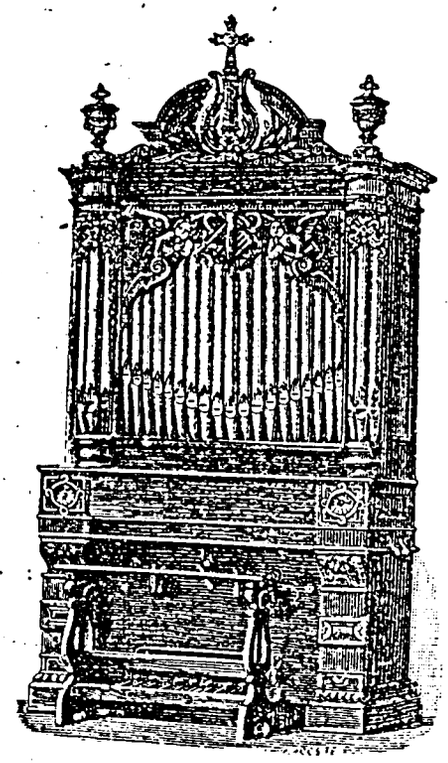
MODELOS ESPECIALES.

Mediofon de 7 1/2 juegos, 21 registros, 3 rodilleras, composicion igual al número 1.

Modelo rico, estilo Luis XIII, propio para conciertos.

Pesetas, 3.000.

DUMONT.



Mediofon de 15 ½ juegos, 26 registros, 3 rodilleras, teclado de piés con tres juegos especiales y palanca para dar aire por segunda persona.

Composicion igual al número 4, más un trémolo á la mano izquierda y tres juegos de combinacion.

Modelo rico en estilo renacimiento, propio para iglesias.) Este modelo se hace en estilo gótico, como el número 4, sin alteracion de precio.

Alto, 3,50 m.—Ancho, 1,65 m.—Ancho de costado, 1,05 m.

Pesetas, 5.000.

DUMONT.

SISTEMA HARMONIFRAS.

El órgano harmonifras es un harmonium del sistema ordinario, que como tal puede utilizarse, provisto de un mecanismo interior por medio del cual se convierte, á voluntad, en acompañador mecánico. Un boton pone en accion este aparato; seis indicadores señalan la octava en que debe tocarse, segun el tono en que esté escrita la frase que se desea armonizar, y ejecutada ésta con un solo dedo resulta perfectamente acompañada, sin la menor incorreccion en la armonía.

Este ingenioso instrumento está llamado á prestar un utilísimo servicio en las capillas y pequeñas iglesias de las aldeas y pueblos donde no puedan contar con la asídua asistencia de un organista. El más inexperto, con tal de que conozca un poco la clave de *sol*, puede servirse de él, pues al efecto se dá con el instrumento una instruccion que guíe en su manejo, y una misa y demás piezas necesarias para el culto; lo cual no es obstáculo para que en el momento en que se presente un organista pueda aprovecharlo como órgano ordinario.

Con el objeto de vulgarizar este instrumento, se construyen tres modelos, á precios baratísimos, que reunen todas las condiciones apetecibles de sonoridad y solidez; pero además puede aplicarse el aparato á un harmonium cualquiera de los anunciados en este Catálogo, desde el número 5 en adelante, mediante el aumento de 150 pesetas.

DUMONT.

NÚM. 1. Cuatro $^3/_4$ octavas, 1 $^1/_2$ juegos, 1 registro (voz celeste), dos pedales, caja de roble, modelo igual al número 3, transpositor.

Alto, 0,85 m.—Ancho, 1,20 m.

Pesetas, 450.

NÚM. 2. Cuatro $^3/_4$ octavas, 2 juegos, 2 registros (voz de bajo, voz celeste), dos pedales, caja de roble, igual modelo, transpositor.

Alto, 0,85 m.—Ancho, 1,20 m.

Pesetas, 500.

NÚM. 3. Cuatro $^3/_4$ octavas, 3 juegos, 10 registros, transpositor, caja de roble.

Cor anglais.	Forte double.	Flûte.
Bourdon.	Grand jeu.	Clarinette.
Voix de basse.		Voix celeste.
Sourdine.		Tremolo.

Alto, 1,00 m.—Ancho, 1,25 m.

Pesetas, 850.

DUMONT.

HARMONIUMS DE SALON.

NÚM. 1. Modelo de artista, 6 1/2 juegos, 15 registros, gran juego á la rodilla, 2 rodilleras expresivas, caja de palo santo.

1 Cor anglais y percusion.	8 piés.	Expression.	1 Flûte y percusion.....	8 piés.
2 Bourdon.....	16 »		2 Clarinette.....	16 »
3 Clairon.....	4 »		3 Fifre.....	4 »
4 Basson.....	8 »		4 Hautbois.....	8 »
H Harpe-eolienne.....	2 »		5 Musette.....	16 »
S Sourdine.			C Celeste.....	16 »
			B Baryton.....	32 »
			T Tremolo.....	16 »

Alto, 1,15 m.—Ancho, 1,40 m.

Pesetas, 1.625.

NÚM. 2. Modelo de concierto, 7 1/2 juegos, 19 registros, gran juego á la rodilla, 2 rodilleras expresivas, forma de piano, caja rica de palo santo con esculturas; mueble muy elegante.

1 Cor anglais y percusion.....	8 piés.	Expression.	1 Flûte y percusion..	8 piés.
2 Bourdon.....	16 »		2 Clarinette.....	16 »
3 Clairon.....	4 »		3 Fifre.....	4 »
4 Cor de nuit.....	8 »		4 Hautbois.....	8 »
V Violoncelle.....	8 »		5 Musette.....	16 »
C Contrebasson....	16 »		6 Celeste.....	16 »
H Harpe-eolienne...	2 »		7 Baryton.....	32 »
S Sourdine.....	8 »		H Harpe-eolienne...	16 »
T Tremolo.....	8 »		T Tremolo.....	8 »

Alto, 1,52 m.—Ancho, 1,38 m.

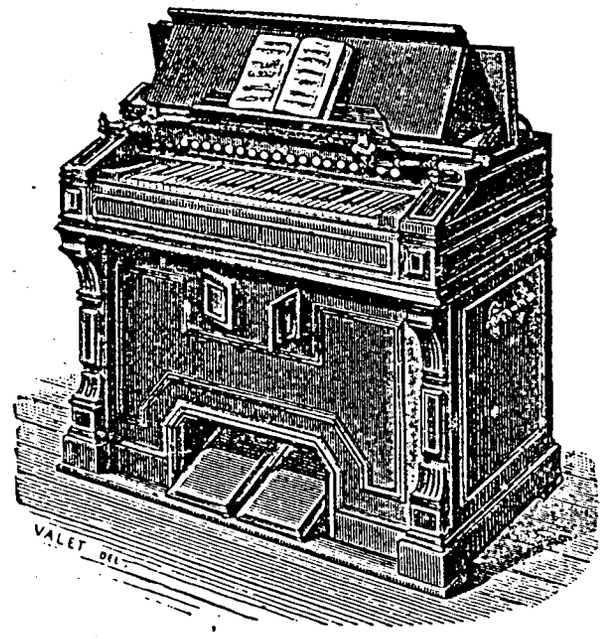
Pesetas. 2.000.

VICTOR MUSTEL.

PARÍS.

Este ilustre constructor está reconocido como el primero y sin rival en la fabricacion de harmoniums. Todos los fabricantes de todos los países lo declaran así y siguen sus huellas y aceptan sus inventos é imitan su factura, sin que nadie haya podido hasta ahora llegar á la perfeccion y bondad de sus instrumentos. Mustel es el inventor de la *doble expresion*, y de los registros de *fuertes expresivos*, *harpe-eolienne*, y *metaphone;* pero lo que dá á sus instrumentos un valor real de gran importancia, es la perfeccion suma de su construccion y la abundancia de cualidades artísticas. En ellos se encuentra gran sonoridad, dulzura, diversidad de timbres, afinacion exacta, instantaneidad de sonido en todos los registros y en todos los grados de intensidad, mecanismo perfeccionado é inalterable por su sólida construccion, y, en una palabra, cuanto puede desear el más delicado artista. Mustel solo construye harmoniums de factura verdaderamente artística; es decir, instrumentos de concierto, enriquecidos con todos los adelantos de que es inventor, y por lo tanto, todos de sistema de doble expresion, por medio de la cual se puede dominar, á voluntad, la fuerza del sonido en la mano derecha ó en la izquierda independientemente, haciendo salir el canto sobre su acompañamiento, un diseño del bajo sobre la combinacion general armónica ó imprimir expresion distinta y separada á cada una de las dos manos.

MUSTEL.



Número 1.

NÚM. 1. Seis juegos, 22 registros, 2 rodilleras, doble expresion dividida por medios juegos, caja de madera negra mate, imitacion ébano, tapa á dos aberturas.

1	Cor anglais percusion	8	piés.
1	Cor anglais sin percusion	8	»
2	Bourdon	16	»
3	Clairon	4	»
4	Basson	8	»
5	Harpe-eolienne	2	»
	Forte expressif.		
	Metaphone.		
	Forte fixe.		

Expression.
Grand jeu.

1	Flûte percusion	8	piés.
1	Flûte sin percusion	8	»
2	Clarinette	16	»
3	Fifre	4	»
4	Hautbois	8	»
5	Musette	16	»
6	Voix celeste	16	»
7	Baryton	32	»
	Forte expressif.		
	Metaphone.		
	Forte fixe.		

Alto, 1,00 m.—Ancho, 1,25 m.

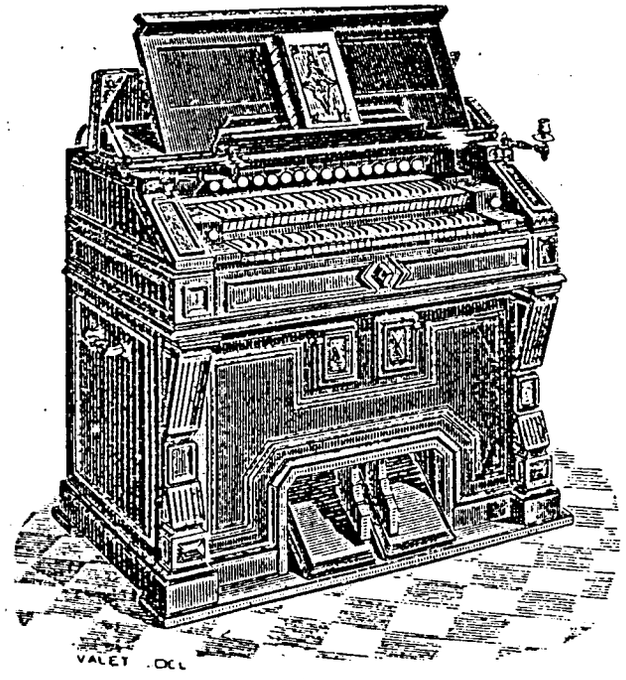
Pesetas, 5.000.

Núm. 2. Seis $^1/_2$ juegos, 23 registros, 2 rodilleras, doble expresion. Igual forma, dimensiones y composicion que el anterior, con el aumento de un registro de *Harpe-eolienne* de 8 piés á la mano derecha.

Modelo verdaderamente de artista.

Pesetas, 5.500.

MUSTEL.



Número 2.

NÚM. 3. Ocho juegos, 16 registros, 2 teclados, 2 prolongaciones, 2 rodilleras, 2 taloneras, doble expresion dividida por juegos enteros, caja imitacion ébano, mecanismo perfeccionado.

JUEGOS DEL PRIMER TECLADO.				JUEGOS DEL SEGUNDO TECLADO.			
17 notas prolongacion.	1	Cor anglais percusion	8 piés.	Expression. Grand jeu.	61 notas. 3	Clairon	4 piés.
	1	Cor anglais pianissimo	8 »		4	Basson	8 »
	2	Bourdon	16 »		5	Contrebasson	16 »
44 notas continuacion.	1	Cor anglais percusion	8 piés.		44 notas prolong. 7	Cromorne	32 »
	1	Cor anglais sin percusion	8 »		8	Harpe-eolienne	8 »
	2	Bourdon	16 »			Forte expressif.	
	6	Voix celeste	8 »			Forte fixe.	

Alto, 1,07 m.—Ancho, 1,28 m.

Pesetas, 7.500.

A P E N D I C E S E G U N D O

La Colección de Armoninas del Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid

*

(Se compone de cuatro instrumentos)

Agradezco a la Biblioteca Musical y a Doña Juanita Espinós la ayuda prestada para la confección de este breve catálogo.

A R M O N I N A F R A N C E S A P L E G A B L E

Adquirida por D.Víctor Espinós
Fundador de la Biblioteca
DEBAIN, París

EXTENSION: Tres octavas (de DO a DO).

DIMENSIONES:
Altura: 70 cms. (altura del baúl: 36 cms.)
Longitud: 63 cms.
Anchura: 32 cms.

Tiene dos juegos y cinco registros enteros que de izquierda a derecha son los siguientes:

Hautbois - Flute - Forté - Celeste - Tremolo

Tiene dos fuelles, uno debajo de cada pedal. El aire sube por los soportes laterales que son huecos. El instrumento se recoje dentro del baúl que abierto hace de peana.

F O T O G R A F I A S

M E L O D I N A D E E B A N O

INSCRIPCION: Está en la tapa por dentro y dice "Breveté Mélodina, Ostroróg, París".

PROCEDENCIA: Capilla de la Casa de Campo. Donación del Concejal Sr. Muriño.

EXTENSION: Cuatro octavas (de DO a DO).

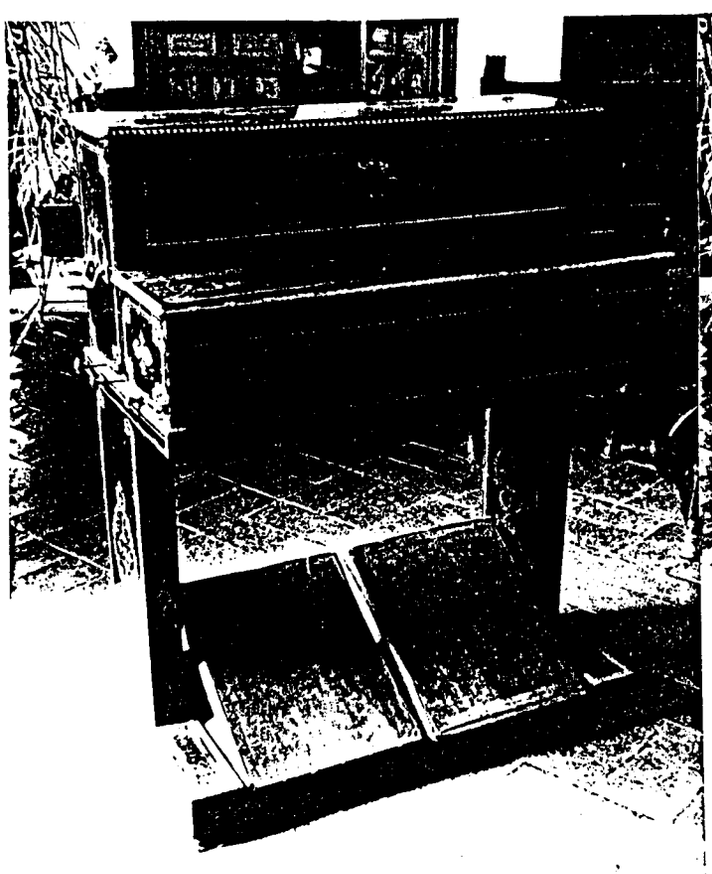
DIMENSIONES:
Altura: 95 cms.
Longitud: 75 cms.
Anchura: 37 cms.

Tiene tres registros enteros que salen por el lado izquierdo. Les falta la inscripción.

Tiene dos fuelles, uno debajo de cada pedal.

Se puede desmontar muy fácilmente separando los distintos cuerpos que componen el instrumento, sujetos sólo con pestillos. En cima del teclado, en la testa, hay un fuelle depósito.

F O T O G R A F I A S



HARMONINA BREVETE

INSCRIPCION: En la misma placa del registro central pone "Harmonina Breveté, Debain a Paris".

PROCEDENCIA: Donación de S.A.R. el Infante Don Alfonso de Borbón.

DIMENSIONES:

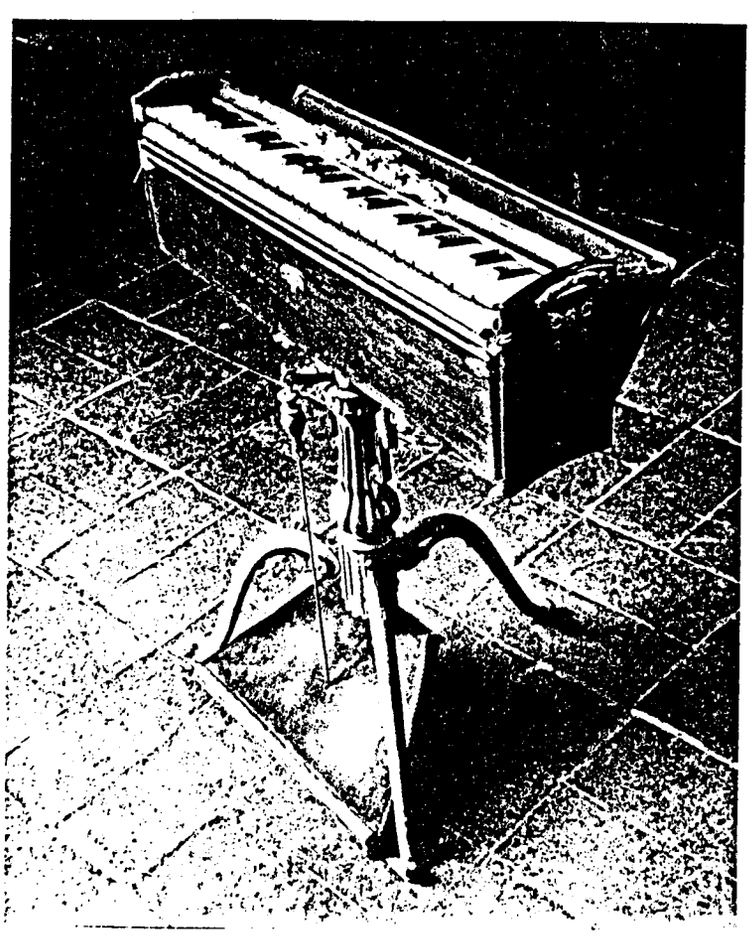
Altura: 82 cms. (altura de la caja superior: 18 cms.)
Longitud: 55 cms. (caja superior)
Anchura: 11 cms. (idem., la del pie es de 55 cms.)

EXTENSION: Tres octavas (de FA a FA).

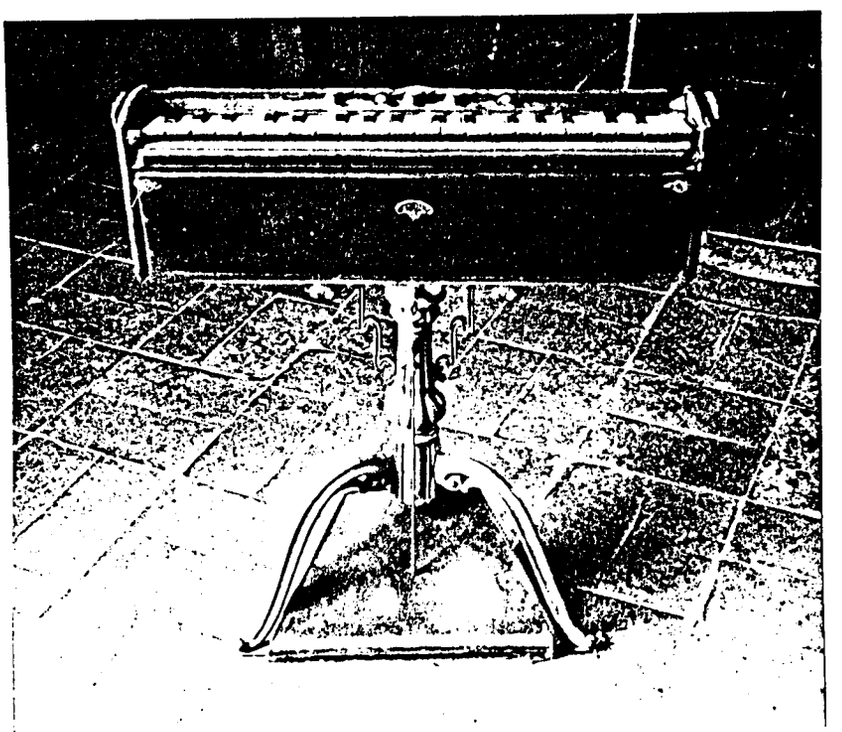
Es un instrumento de un juego con cino registros enteros que son, de izquierda a derecha:

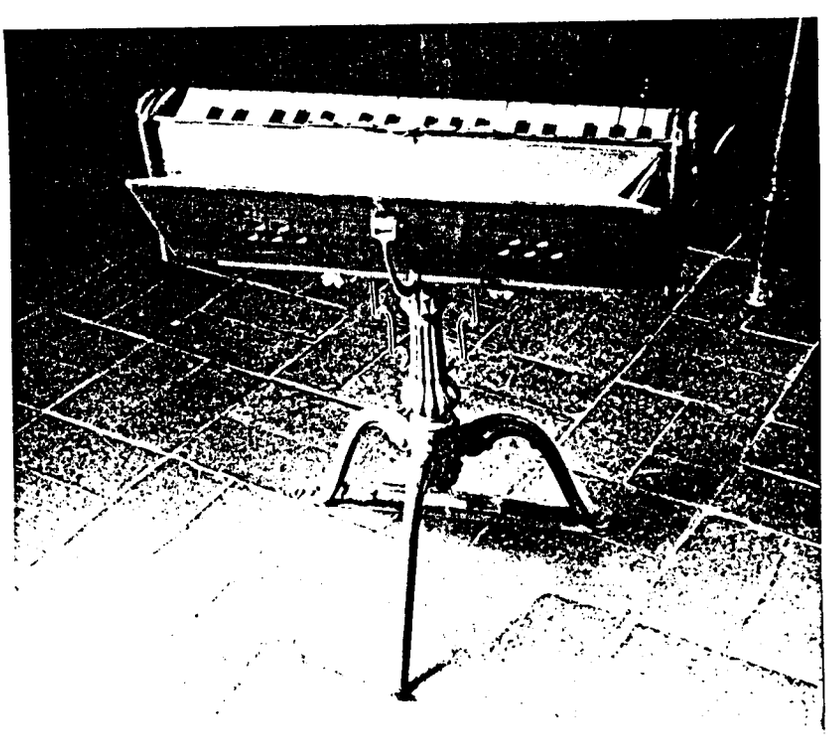
Crescendo - Trémolo - SGDE - Celesta - Forte fixe
< T C F

Tiene dos fuelles de cuña, el de bombeo se despliega por la espalda y el de depósito por el frente. El fuelle bomba es accionado por una palanca vista que se mueve con el pedal.



HARMONINA BREVETE VISTA
POR DELANTE Y POR DETRAS





Este instrumento está relacionado con la armoniflauta a dos manos (V.págs.25 a 28) y es casi igual a la "Reminetta" de Müller (comienzos XX)(V.apéndice III).

ORGANO DE ENSAYO AMERICANO

INSCRIPCION: En la tapa, por dentro, pone "Carlofischer, Pipetone Folding Organ, New York City, U.S.A.".

PROCEDENCIA: Era llevado por Ofelia Nieto en sus giras. Donación de Angeles Otein (?).

EXTENSION: Cinco octavas (de FA a FA).

DIMENSIONES:

Altura: 70 cms.

Longitud: 89 cms.

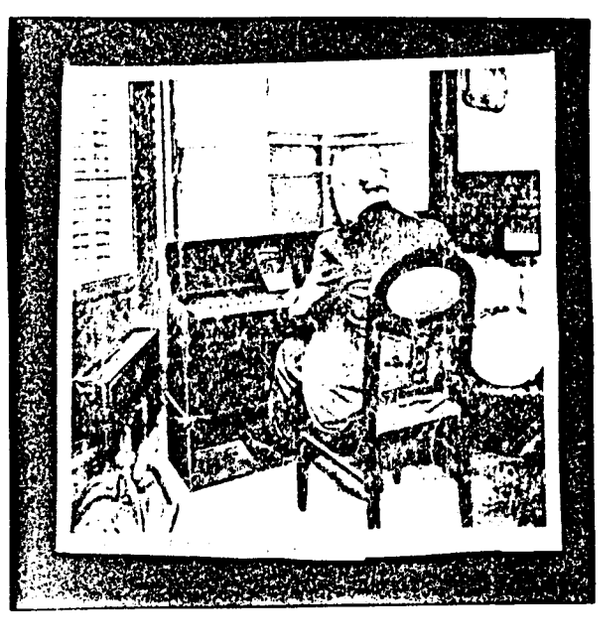
Anchura: 27,5 cms.

Tiene dos rodilleras, un juego y ningún registro.
El sistema de aire es de succión (tipo americano).

El instrumento se pliega en un baúl de viaje que tiene 48 cms. de altura.

FOTOGRAFIAS

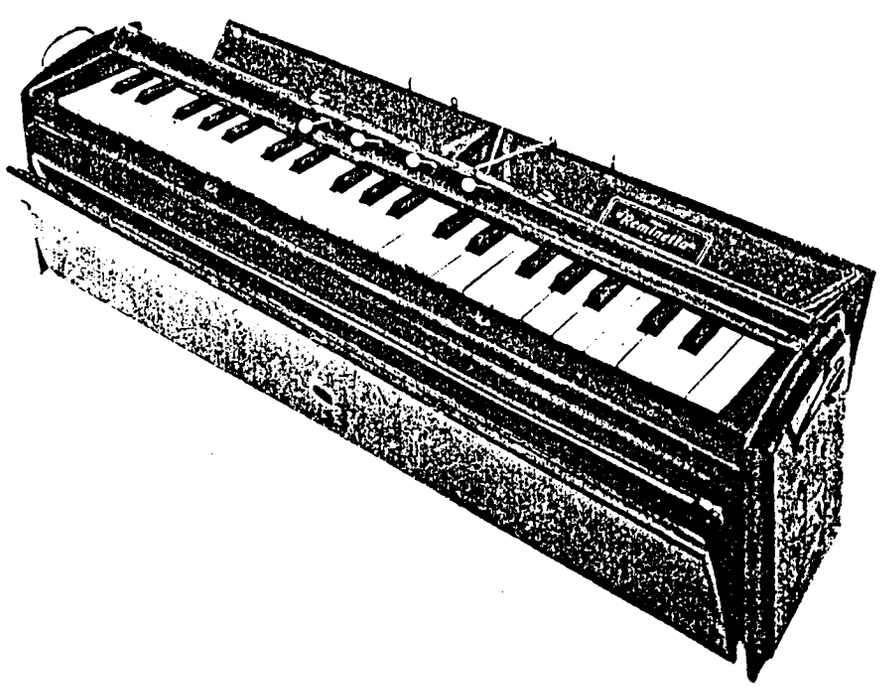
La foto de la derecha es un recorte de prensa del Albúm de fotos y recortes de la Biblioteca Musical.



A P E N D I C E T E R C E R O

Otros instrumentos pequeños

Instrumento de Müller de comienzos del siglo XX, perteneciente al Museo de Instrumentos de la Universidad Carolo Maximiliana de Leipzig, Nº 4544 (GERNHARDT). Obsérvese su parecido con la Harmonina de Debain perteneciente al Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid. En este caso tiene un registro menos, media octava menos (empieza en DO) y le falta el soporte (o ¿tal vez se coloca en las rodillas, como la armoniflauta a una mano, mientras que con la otra se entona?). En la etiqueta se lee "Reminetta".



PHYSHARMONIKA CON TRES REGISTROS

Procede del catálogo de la Exposición de Instrumentos Musicales Populares presentados por ISMAEL, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, 21 a 29 de abril de 198 , pág.39, indicada como "Armonio". Ismael PEÑA. B.N. M 72/21. Extensión de tres octavas y dos notas (de Do a RE).

ARMONIO

Tiene tres octavas. Pedales tirados por cuerdas.
Pieza del s. XIX.

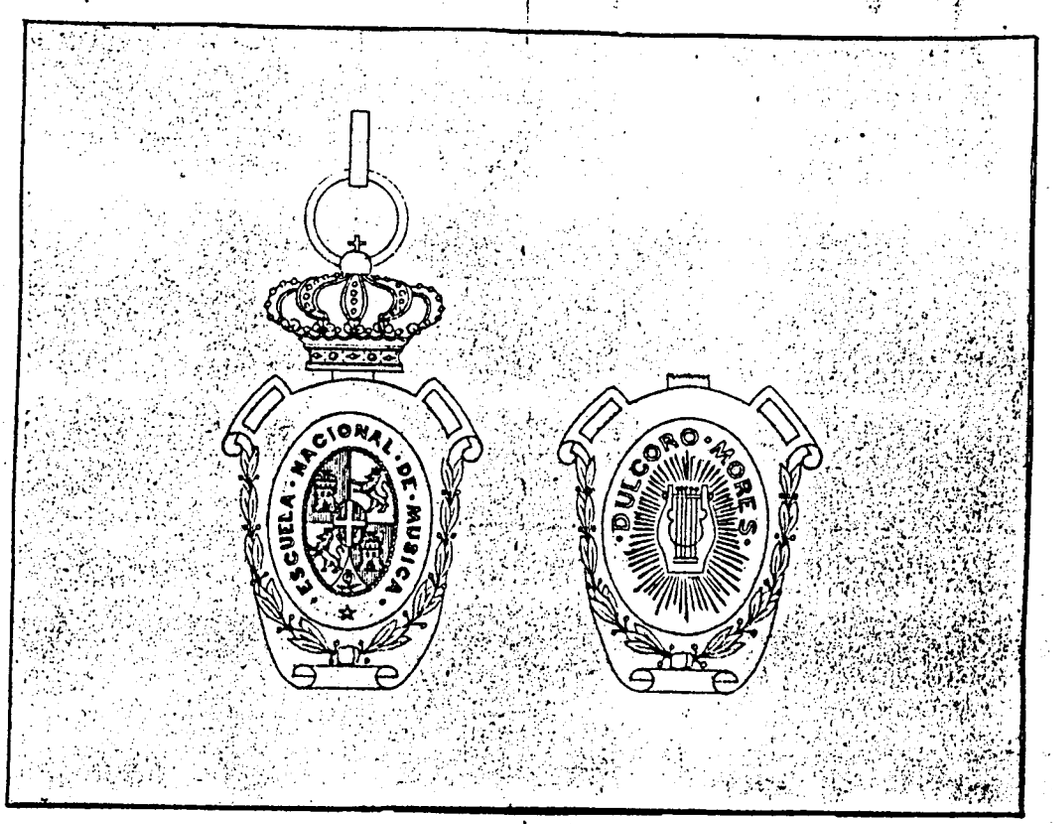
A P E N D I C E C U A R T O

Distintivos del Profesorado de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid

B . C .

*

M E D A L L A



5

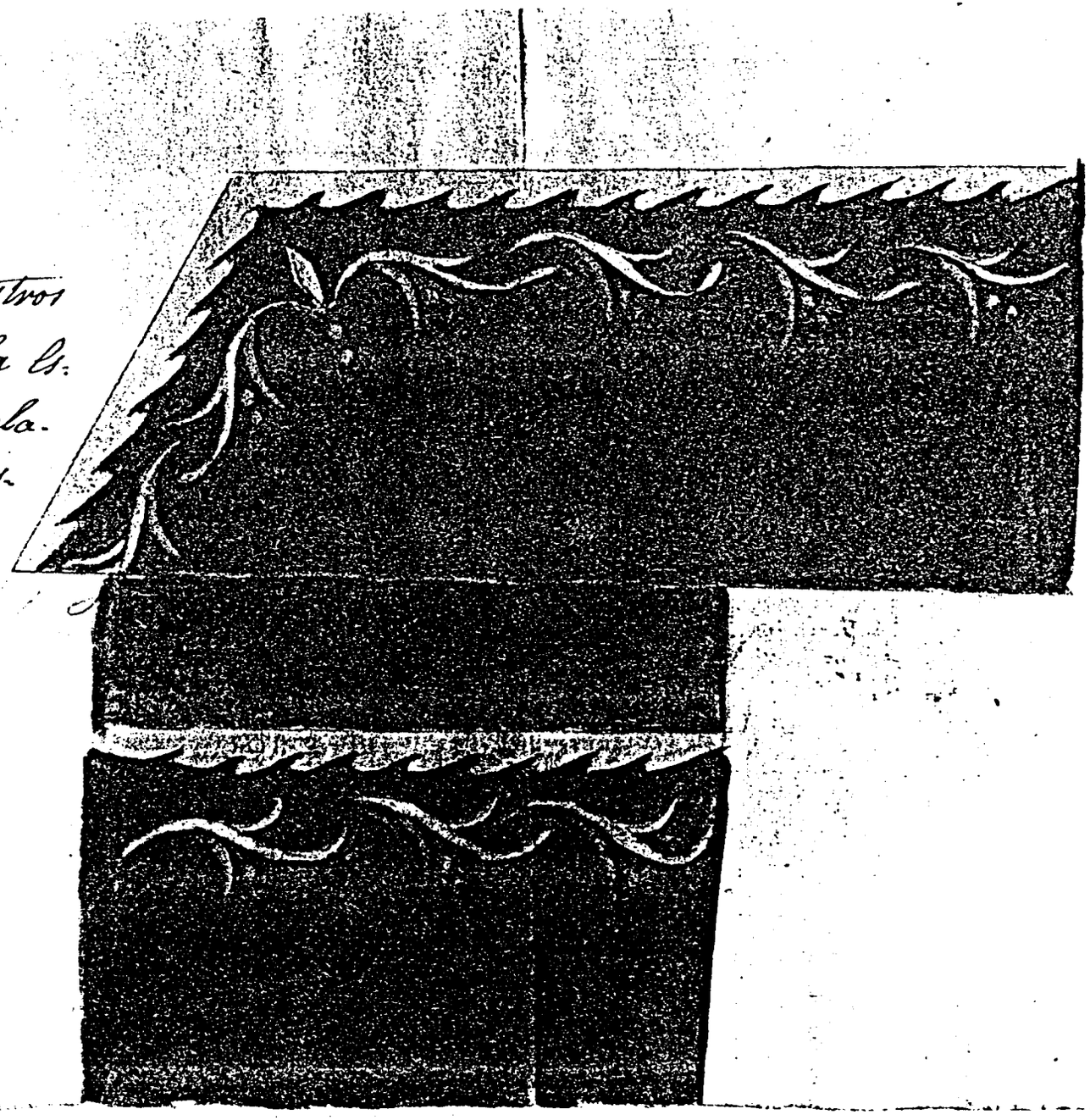
Medallas de plata sobredorada, que usa el Profesorado de esta Escuela en los Actos públicos, autorizadas por la Superioridad con fecha 3. de Junio de 1871.

Madrid 1.° de Noviembre de 1876.

El Sr.

Manuel de la Mata

Maestros
anexos á la Es-
cuela de Decla-
macion, e ins-
trumentista
del Real Con-
servatorio.



ENTORCHADO

ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM U ORGANO EXPRESIVO EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION (1877-1901)

---

i n d i c e

pág.

1. EL INSTRUMENTO. 3
   1.1. Definición. 4
      La lengüeta libre. 4
      Los pedales. 6
      La Expresión. 10
   1.2. Antecedentes y Parientes del Harmonium. 13
   1.3. Resumen histórico de los avances técnicos más importantes. 36
   1.4. Descripción organográfica del Harmonium. 37
      El aparato de aire. 37
      Teclado, válvulas y secreto. 44
      Registros cantantes. 46
      Registros auxiliares. 55
   1.5. Fabricación y difusión del Harmonium. 63
      Fábricas de Harmoniums. 63
      El empleo del Harmonium. 67
      Los métodos de Harmonium en España. 73

2. ANTONIO LOPEZ ALMAGRO, CATEDRATICO DE HARMONIUM. 94
   2.1. Datos biográficos. 95
   2.2. La obra de Antonio López Almagro. 103
      Catálogo. 103
      Resumen. 115

3. EL HARMONIUM EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION. 119
   3.1. El Harmonium en los reglamentos de la Escuela. 120
   3.2. Los programas de Harmonium en la Escuela. 123
   3.3. Las alumnas de Harmonium en la Escuela. 129
      Maria Luisa Chevallier y Supervielle, alumna distinguida. 136
   3.4. Los Harmoniums de la Escuela. 139

4. LA MUSICA PARA HARMONIUM. 143
      Repertorio. 144
      Valoración. 153

5. BIBLIOGRAFIA. 155

A P E N D I C E S 160

TERMINOSE DE REDACTAR EL PRESENTE
ESTUDIO, EN LA VILLA Y CORTE
DE MADRID, EN EL DOMICILIO
DEL AUTOR, EL DIA 20
DE MAYO DE 1987,
DEDICADO A
SAN BER-
NARDI-
NO
*

SÍNERIS
REVISTA DE MUSICOLOGÍA
Nº 3 JUNIO 2012

Antonio López Almagro, entre amigos

Relaciones que enriquecen la vida y el arte

José López Rico

Antonio López Almagro (1839-1904) fue compositor, editor de música y catedrático de harmonium en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid durante los años en que esta enseñanza se impartió separada de la de órgano (1888-1901). Pero, además de sus cualidades profesionales, reunió otros valores humanos, entre los que quiero destacar su facilidad para relacionarse, crear y mantener amigos, a los que solía dedicar sus obras. Muchos de sus amigos (Barbieri, Soriano Fuertes, Antonio Romero, Fernández Caballero, Isaac Albéniz, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, etc.), estaban entre los más célebres de la música de su tiempo.

Antonio López Almagro (1839-1904) was a composer, music publisher and harmonium teacher at the Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid during those years when the harmonium studies were taught separately from those of organ (1888-1901). Besides his professional life he was devoted friend to many artists to whom he dedicated each of his works. Many of his friends (Barbieri, Soriano Fuertes, Antonio Romero, Fernández Caballero, Isaac Albéniz, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, etc.) were among the most celebrated in the music scene of that time.

Al investigar la biografía de Antonio López Almagro me sorprendió gratamente descubrir una personalidad dotada de cualidades excepcionales que le hacían ser apreciado por las personas que le conocían.[1] El Diario de Murcia, de 19 diciembre 1885, escribía: "El señor López Almagro que es una eminencia en el arte, es de los pocos murcianos que no tienen en Murcia más que amigos y admiradores: lo cual se lo ha granjeado él mismo, con las dos grandes y verdaderamente envidiables cualidades que le adornan: mérito y virtud".

Me fijaré aquí especialmente en la virtud de la amistad, entendida en un sentido amplio, que abarca tanto la que surge en los primeros años de la escuela (y que suele durar toda la vida, como sentimiento íntimo, aunque las circunstancias vitales y el desarrollo personal de cada uno de los amigos ponga en evidencia que apenas nada les une ya), como la que tiene una duración fugaz, a causa de encuentros fortuitos que, sin embargo, despiertan simpatía hacia la otra persona, a la que parece que conocemos desde siempre. Dentro de los distintos tipos de amistad tiene mayor relevancia para nuestro propósito la que se basa en intereses profesionales comunes, reforzados por una relación afectiva. Cuando hablo de intereses me refiero, naturalmente, a que les interesan las mismas cosas. Esta amistad es especialmente fructífera, pues al ligar a personas que comparten las mismas aficiones les permite intercambiar conocimientos y opiniones que estimulan la creatividad individual y colectiva. Esto se manifiesta con frecuencia en el mundo de las artes y de las ciencias, donde se habla de grupos, círculos, escuelas, generaciones… que pasan a la historia por el valor acumulado por todos los componentes sin que cada uno pierda su valor singular.

De que tenía muchos amigos se percató el crítico musical Antonio Peña y Goñi al oír tanto aplauso (sin que a su juicio la obra lo mereciera) en la primera representación de *El Hidalguillo de Ronda*, la obra lírico-dramática con que López Almagro se estrenó en Madrid; y así lo hizo constar en *La Ilustración Española y Americana* de 15 de octubre de 1875, añadiendo al comentario: "Esto le honra ciertamente".

[1] Un amplio resumen biográfico puede verse en la revista *Música y Educación*, en su nº 89, de marzo de 2012.

Los amigos murcianos

López Almagro nació en 1839, el año del "abrazo de Vergara". Esta coincidencia histórica, que no pasa de ser una anécdota, pudo tener su trascendencia simbólica en toda una generación que creció con el deseo de reconciliación y paz duraderas para superar los bandazos políticos con que se inauguró el siglo XIX en España y permitir relaciones de hermandad entre personas con diferentes ideas políticas y religiosas.

A los diez años López Almagro comenzó a recibir sus primeras lecciones de música del maestro Julián Gil Yuncas. Aquí conocería a dos de sus primeros amigos relacionados con dicha disciplina: Manuel Fernández Caballero y Acisclo Díaz Rochell; con quienes mantendrá una larga amistad.

Antonio López Almagro con Fernández Caballero en 1901

Con Fernández Caballero (1835-1906), ahijado de su maestro, conviviría poco tiempo, pues este salió de Murcia a los quince años para estudiar en el Conservatorio de Madrid. Su precocidad y brillantez en varias facetas del arte musical despertaría la admiración de Almagro, cuatro años menor que él. No se vieron durante varios años; Fernández Caballero marchó a Cuba, y cuando regresó, en 1871, estaba ya curtido para seguir cosechando triunfos, como los había cosechado antes de marchar. López Almagro se establece en Madrid en 1875 y su antiguo condiscípulo es un compositor de éxito que le prestaría su apoyo en esos primeros años en que el porvenir se le presentaba incierto. En 1876 Almagro se inspira en Fernández Caballero para componer una *Fantasía brillante para piano sobre motivos de la zarzuela "Las nueve de la noche"*, y en 1877 una *Fantasía brillante para piano sobre motivos de la zarzuela "La Marsellesa"*. También en este año reduce para piano varios fragmentos de *La Marsellesa* y de *Los sobrinos del Capitán Grant*. Más tarde, en 1883, ambos colaboraron en la composición de la música de la zarzuela *El Capitán Centellas*. En 1884 Fernández Caballero emprende una gira por Portugal y Sudamérica, pero la amistad seguirá muchos años más. "Almagro y Cía" será el editor en exclusiva de la obra de Fernández Caballero, y

cuando, en 1901, todos los músicos importantes se fotografíen para escenificar la unión de la Sociedad de Autores Españoles y la "Contrasociedad" aparecerán en el centro del grupo los dos amigos, con altísimos sombreros; Almagro más envejecido, con barba blanca y marcadas ojeras.

A Acisclo Díaz (1837-1887), que había formado una notable banda de música con los niños de la Casa de Misericordia de Murcia, Almagro le animará a que se presente al concurso de bandas que organiza en Madrid, en junio de 1887, la Sociedad *El Gran Pensamiento*. Le recibe en la capital junto con otros paisanos y le pone en contacto con los estamentos oficiales, presentándole al director de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Los pequeños artistas obtienen el primer premio del certamen para bandas civiles, prolongan su estancia en Madrid, y Almagro será el encargado de organizar varios actos para agasajarlos. Desgraciadamente, Acisclo Díaz pudo disfrutar poco el triunfo, pues murió ese mismo año.

Otro amigo de la infancia es Julián Calvo García (1835-1898). Julián Calvo, que permanece en Murcia como organista de la Catedral, es el cronista que airea en la prensa local los éxitos de su amigo en Madrid. Por él sabemos cómo empezó la afición de Almagro al armonio, en 1854, con uno de dos juegos de la fábrica de Alexandre que trajo a Murcia don José Ramírez (constructor de pianos); y a quien en 1857 Almagro compró uno de cuatro juegos, muy buenos, de la fábrica de Mr. Merklin-Schutze, constructores del gran órgano de la Catedral de Murcia, con el que aprendió por sí solo a darle vida propia a este instrumento, aún casi desconocido en España. Y añade Julián Calvo:

> Se podrá objetar: ¿Dónde ha aprendido a estudiar el harmónium, y con qué maestros, el Sr. López Almagro? Pero quien desde la niñez ha seguido paso a paso la carrera de tan ilustrado artista, podría probar que si en un principio hizo sus estudios de una manera rutinaria, como un aficionado cariñoso, y que la música sólo le sirviera, entonces, de un entretenimiento, después su indiscutible talento llamado para la propaganda de tan sublime instrumento, tuvo que hacer grandes sacrificios y desvelos, para conseguir un estudio tan meditado y fundamental, como pudieran hacerlo los Sres. Lefebure Welly, Jorge Lik, Reinaldo de Vilbac y otros no menos esclarecidos artistas.

> El Sr. López Almagro no ha sido de los que se han bastado a sí mismo, sino que buscó con quién consultar, observar y aprender útilmente, siendo una prueba de su talento los dos métodos que tiene publicados, que, sin exageración, son de lo mejor que se conoce en toda Europa, habiendo sido reconocidas la superioridad de las doctrinas que tales obras contienen por grandes maestros, tanto alemanes, italianos como franceses, hasta el punto de ser el de doble expresión traducido y adoptado en el conservatorio de París.[2]

Julián Calvo publica una detallada información sobre los ejercicios de oposición que tuvo que superar Almagro para obtener la cátedra de Harmonium y en otra ocasión hace un comentario muy extenso sobre la nueva obra de su amigo, *Sonata para harmonium*.[3] En general, es mucha la información que he obtenido de esta fuente tan directa, y son numerosas las ocasiones en que he encontrado los nombres de Julián Calvo y López Almagro unidos en una noticia. Sin duda, estuvo junto a él en la fundación de la Sociedad Filarmónica y Coral, pues es el autor de la música del himno inaugural.

A la misma generación (la de un grupo de notables músicos murcianos nacidos entre 1830 y 1840) pertenecen Mariano Marco Ramos (conocido como Mariano Padilla) y Mariano García López, nacidos en 1836. Ambos gozarán de la amistad de López Almagro y colaborarán con él en algún momento de su carrera.

Mariano Padilla (1836-1906) fue quizá, entre los artistas murcianos de esa época, quien alcanzó más relieve internacional. Marchó a estudiar a Florencia y, muy joven todavía, había actuado como barítono en varios teatros italianos, incluida la Scala de Milán. Ya en 1862 la revista *El Museo Universal*, de 23 de febrero, contenía un interesante resumen biográfico suyo. A Murcia volvía con frecuencia y la admiración hacia él era unánime. Tenemos noticias de algunas de esas visitas en que su nombre aparece ligado al de López Almagro; por ejemplo, en el concierto popular que se celebró el 26 de agosto de 1867 en el salón de la casa de don Joaquín Codorniu, con los balcones abiertos a la plaza llena de público; o en los dos conciertos, el 5 y el 12 de julio de 1868, organizados por Javier Fuentes y Ponte en el Teatro de los Infantes para reunir fondos con destino a la construcción

[2] En *El Diario de Murcia*, de 12 de mayo de 1888.
[3] En *El Diario de Murcia*, de 29 de marzo de 1890.

del "monumento a la gloria de los artistas murcianos célebres". En el segundo de ellos, Padilla ejecutó un nocturno titulado *Adiós a Murcia*, escrito expresamente para esa noche por López Almagro, en cuya interpretación el barítono no pudo disimular su emoción. Sabemos que en su repertorio incluyó alguna obra de su amigo, como la romanza *Più che mai*, que interpretó el 1 de septiembre de 1868 en el teatro Les Bouffes de Saint Antoine de París.

Hay constancia de que perduró la amistad: una noticia de *La Paz de Murcia*, de 26 de junio de 1875, nos sitúa al matrimonio Mariano Padilla-Desirée Artôt cantando en una misa celebrada en la iglesia de San Juan Bautista, acompañados al armonio por López Almagro. Y *El Diario de Murcia*, de 24 de junio de 1880, incluía entre sus noticias breves: "Mariano Padilla, antes de partir, ha ido a despedirse de López Almagro".

La amistad con Mariano García López (1836-1906), maestro de capilla de la Catedral de Murcia, también arrancaría en los años de aprendizaje, y se les sitúa en ocasiones juntos, como en la visita de Barbieri y Soriano Fuertes, de la que hablaré después. Pero no tenemos una prueba material de colaboración entre ellos hasta finales de siglo, cuando ambos se aproximaban a la vejez. Pedro Díaz Cassou (1843-1902), abogado y escritor, estudioso de las tradiciones murcianas, sentía que los tradicionales cantos de Murcia y su huerta no tuvieran música y "pensó en un murciano que a su fama musical uniese el cariño a la tierra y el recuerdo de todo lo que en ella hay de artístico y bello" y acudió a López Almagro y a Mariano García para que hiciesen la transcripción musical de esos cantos populares.[4] Díaz Cassou publicó dos libros en que se transcriben los cantos populares de Murcia en un apéndice musical: *Pasionaria Murciana* (1897), con los cantos tradicionales de la Semana Santa, y *El Cancionero Panocho* (1900), donde se recogen los cantos que acompañaban las tareas de la huerta. No consta el grado de colaboración de cada uno de los coautores.

[4] *El Diario de Murcia*, de 28 de agosto de 1896.

El Harmonium de Doble Expresion

L'Harmonium à Double Expression

POR / PAR

A. Lopez Almagro.

Profesor de Armonium de la Escuela Nacional de Musica y Declamacion,
DE MADRID.

Complemento — Complément

al método de Harmonium del mismo Autor — de la méthode d'Harmonium du même auteur

Traduccion francesa de — *Traduit au français par*

Oscar Comettant

Officier d'Académie, Directeur de l'Institut Musical de Paris.

Precio fijo 20 Pesetas. — Prix fix 20 Francs.

Propiedad para todos los Paises, del Editor. — *Propriété pour tous Pays del Editeur.*

ANTONIO ROMERO Y ANDIA Preciados 1. MADRID.

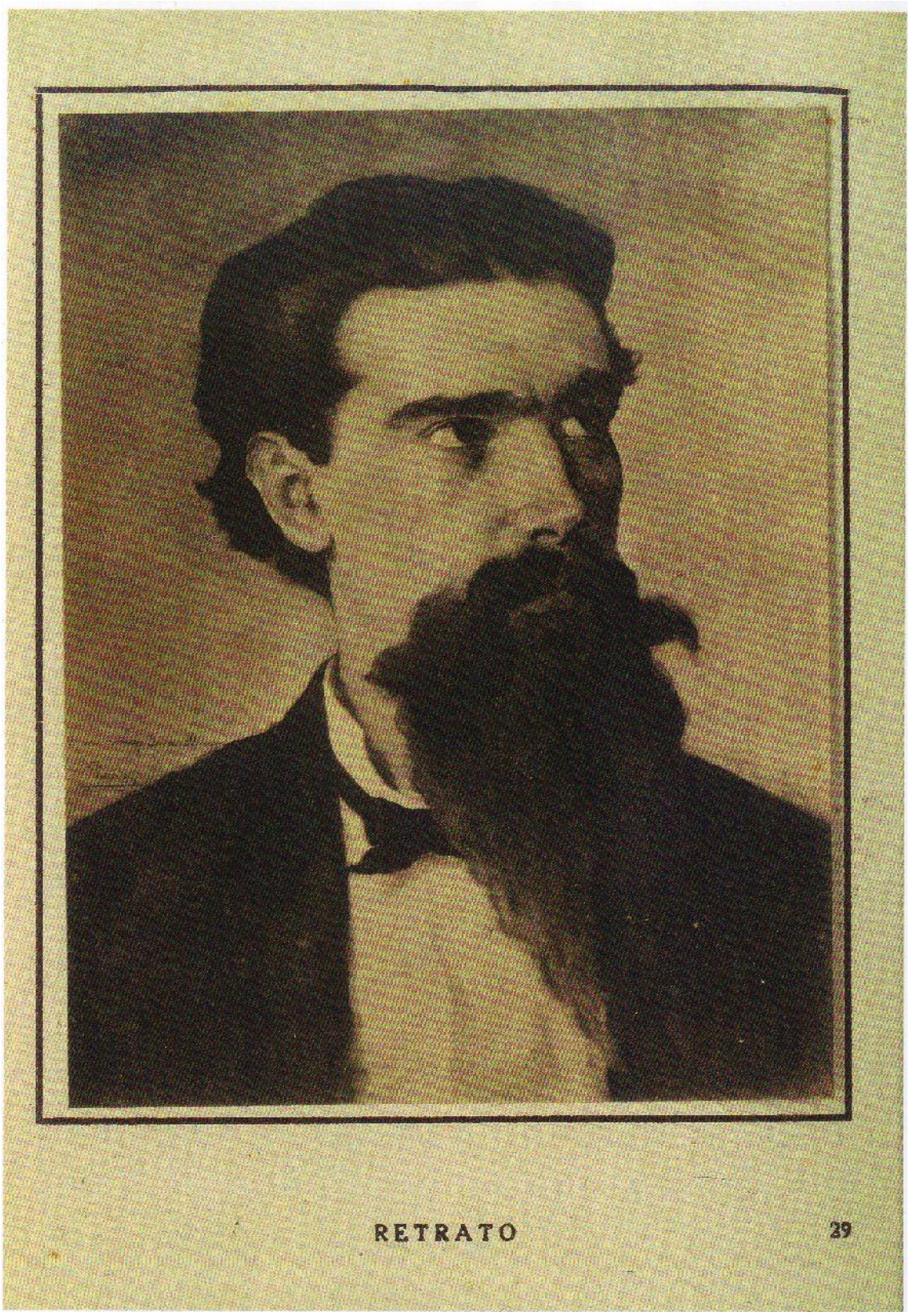
No puedo extenderme mucho en describir otras relaciones de amistad con los músicos murcianos de la época. Sólo quiero resaltar que en 1861 López Almagro contrajo matrimonio con María de la O Lacárcel Caballero, de tan sólo 17 años, también aficionada a la música, y ambos formaron un hogar abierto al arte; sobre ellos escribió Martínez Tornel:

> Mientras vivió en Murcia, su estudio de la calle de San Cristóbal y Pinares era el centro de los profesores y aficionados a la música, porque en aquella casa había dos artistas de mérito siempre a quienes el amor y el arte unieron en indisoluble lazo: el Sr. López Almagro y su esposa Dª María de la O Lacárcel Caballero que tocaba admirablemente el violín.[5]

En esa casa se fraguó la idea de constituir la Sociedad Filarmónica y Coral de Murcia, "El Orfeón", de la que López Almagro fue el director. Se constituyó en enero de 1867 y él se ocupaba de enseñar los conceptos musicales básicos a los jóvenes y de conjuntar los coros, una tarea agotadora. Pero también esto le valió muchos amigos. Puede decirse que en la Sociedad Filarmónica, que celebraba conciertos todas las semanas, se relacionó con todos los aficionados a la música que existían en Murcia en aquellos momentos. Los periódicos de la época daban cuenta de los que actuaban cada semana, y se repetían los nombres de los más expertos: Joaquín Codorniu, José Quercop, José María Avilés, José Leante, Ángel Mirete, Mariano Esbrí, Francisco Jover, Juan Diego Manresa, Jubés, Ortiz, Benavent, Villegas, Moñiz, Brugarolas… y las señoritas Juana Marín Baldo, Mariana Ramírez, Juana Cobos, Josefa Madramany, Dolores Martínez…

Entonces López Almagro no pasaba de ser un aficionado a la música, su verdadera profesión era la de comerciante; en concreto, de venta de tejidos al por mayor, ocupación que siguió ejerciendo hasta 1872, año en que se dedicó por entero a la música. También en el terreno profesional tenía muchos amigos (Pérez Trigueros, Cachia, Servet, Grech…) que eran los principales responsables de la asociación denominada "La Concordia", ligada al gremio del comercio, que existe todavía y es la encargada de la procesión del Santo Entierro.

[5] *El Liberal*, 13 agosto 1904.


RETRATO
29

No puedo omitir, entre sus amigos murcianos, al patriarca de la prensa en esa Región, José Martínez Tornel (1845-1916), fundador de El Diario de Murcia en 1879. Este periódico, que perduró casi un cuarto de siglo, daba diariamente noticia detallada de todo lo que sucedía en la ciudad y su huerta, pues Tornel conocía personalmente a casi todos sus conciudadanos. Cuando López Almagro venía a Murcia tenía información de todos sus movimientos. En 1894 el maestro Almagro pasó varios meses en la fonda del Verdolay reponiéndose de una enfermedad; ese verano compuso una "Barcarola", con versos de Martínez Tornel, para que fuese interpretada por la banda de la Casa de Misericordia, dirigida por Francisco Fresneda; se interpretó el 14 de julio de 1894, en una velada en el Jardín de Floridablanca con motivo de las fiestas de la Virgen del Carmen, pero me ha sido imposible localizar la partitura. Para perfilar la barcarola, se reunían a merendar en La Luz (potaje y olivas), según contaba años después Tornel.

Desde las páginas de El Liberal, donde Tornel siguió escribiendo tras el cierre de El Diario de Murcia, dio la noticia de la muerte de su amigo en un artículo en el que traza su perfil biográfico y revela datos que reflejan un conocimiento profundo, fruto de la amistad:

> [...] en su vida de artista todo lo subordinó a su familia y a su hogar. Era muy trabajador y emprendedor, como lo demostró cuando estuvo al frente bastantes años de la casa editorial de música de Romero, y en el desempeño solícito de su clase, y en la propia producción artística; pero cuando el gran pianista Planté[6] le propuso con gran interés hacer una correría artística por Europa y América, que le hubiera producido tanta honra como provecho, no la aceptó por no abandonar su casa.[7]

[6] Francis Planté (1839-1934) fue un gran pianista, a quien se comparaba con Rubinstein. Fue un niño y un anciano prodigio. Comenzó a actuar en público con ocho años y estuvo haciéndolo hasta unas semanas antes de su muerte, en diciembre de 1934, con 96 años de edad.

Es probable que López Almagro le visitase en un viaje que realizó a París en el verano de 1889 y del que daba cuenta *El Diario de Murcia*, de 7 de julio. Además de visitar la Exposición Universal de París, con especial atención a las novedades musicales, el viaje cubriría otros objetivos, entre los que no faltarían las visitas a Oscar Comettant, adaptador al francés del *Método de Harmonium*, y a Ana G. de Zubino, estudiante de canto con Gounod y amiga de María de la O Lacárcel, según consta en la correspondencia de ésta con Barbieri. También acompañaría a sus alumnas las hermanas Chevallier en las audiciones que dieron en esas fechas en las instalaciones del constructor de armonios Mr. Mustel y en la sala Érard.

[7] *El Liberal*, 13 de agosto de 1904.

He de hacer referencia también a dos amigos poetas que colaboran en la obra musical de López Almagro, aunque son muy escasas las noticias que he podido recabar, pese a que existen biografías de los dos, muy célebres en su época.

Ricardo Gil (1858-1908) siendo muy joven escribió para él una balada, *Dar posada al peregrino*, que se interpretó en Murcia en 1874; no he podido encontrar ni la letra ni la música. Y también unos versos para ser recitados con la música del *Canto de amor*.

Ricardo Sánchez Madrigal (1844-1925) también compone versos para el *Canto de Amor* y para la última obra conocida del maestro Almagro, *Los Siete Dolores de la Santísima Virgen*, compuesta en 1903 en su retiro de Villarejo del Valle.

Barbieri, Soriano y Romero le ayudan a establecerse en Madrid

Una amistad decisiva para la carrera musical de López Almagro fue la que mantuvo con Barbieri y con Soriano Fuertes.

En Semana Santa de 1872 visitaron Murcia Francisco Asenjo Barbieri, Mariano Soriano Fuertes, Eduardo Mariátegui y Luis del Castillo. Barbieri rondaba los 50 años y era ya un músico consagrado con más de 40 zarzuelas estrenadas. Mariano Soriano Fuertes, 55 años, murciano de nacimiento, también había conseguido muchos triunfos en la música (el mayor, quizá, con la zarzuela *El Tío Caniyitas*; era fundador de revistas musicales, director de escuelas de música y de teatros, y había escrito una *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*; se interesaba, además, por la política, llegando a ser teniente de alcalde del Ayuntamiento de Madrid. Eduardo de Mariátegui era comandante de ingenieros militares, director propietario de los periódicos *El Museo de la Industria* y *El Averiguador*. Y Luis del Castillo era secretario de embajada (hacia finales de siglo era embajador en Japón).

En Murcia les recibieron varios amigos; entre ellos, Javier Fuentes y Ponte, omnipresente en toda reunión cultural y en cuanto significase exaltar los valores de Murcia, aunque él era madrileño de nacimiento y se encontraba aquí en razón

de su profesión de ingeniero técnico de obras públicas del ferrocarril; José María Avilés, un músico murciano ansioso por aprender de tan insignes maestros; y Mariano García López, maestro de capilla de la Catedral, que quería obsequiar a Soriano Fuertes interpretando el *Miserere* compuesto por su padre, conocido por "el de don Indalecio". Otras personas se sumarían al grupo, como el pintor Eduardo Rosales, que bajó de su retiro en la hospedería de la Fuensanta para conocer las procesiones, ya célebres, particularmente por las imágenes de Salzillo.

Por la correspondencia de López Almagro con Barbieri, que se conserva en la Biblioteca Nacional, sabemos que reinó un buen ambiente entre ellos, pues empezaron a ponerse motes: Así, Mariano Soriano Fuertes, que en realidad se apellidaba Soriano Piqueras, pero quiso seguir utilizando los apellidos del padre, será para los amigos "Flojos". Mariátegui, Coronel de Ingenieros del Ejército, será "el soldao". A Barbieri le conocerán por "Guandalini", que era su séptimo apellido. López Almagro será "el murcianico". Y al músico murciano José María Avilés le llamarán "6/4". Será motivo de chanza también la nueva obra de Javier Fuentes y Ponte, *Murcia que se fue*; rebautizada *El duro que se fue*, pues les parecería excesivo el precio en relación a la calidad.

Los visitantes escucharon a López Almagro interpretar al armonio y, por lo que cuenta Julián Calvo quedaron gratamente impresionados:

> Sus adelantos e inspiraciones artísticas se propagaron con la mayor rapidez, hasta que habiéndole oído los Sres. Barbieri, Soriano Fuertes, Mariátegui y otras eminencias, observaron que el Sr. Almagro (así le nombran los profesores de Madrid) tocaba el armónium de distinta manera que los buenos artistas de la corte, y a tanto llegó, que sabedor el gran artista y célebre editor señor D. Antonio Romero del mérito singular de mi buen amigo, le comprometió para que trabajara un gran método para dicho instrumento.[8]

A raíz de esta visita, López Almagro liquida sus asuntos mercantiles, se dedica por entero a la música y ya en otoño tiene redactado su *Método completo*

[8] *El Semanario Murciano*, 10 de abril de 1881.

teórico-práctico de Harmonium, que entrega al editor Antonio Romero. Por la dedicatoria del autor a Mariano Soriano Fuertes, "en testimonio de admiración y prenda de sincera amistad", y por las frases elogiosas con que éste prologa la obra, deducimos la importancia que la visita de Semana Santa de 1872 tuvo en la carrera profesional de López Almagro. Barbieri y Soriano Fuertes influirán también para que se cree una cátedra de Harmonium en la Escuela Nacional de Música y Declamación, pero en esto tendrán poco éxito, porque Hilarión Eslava considera prioritario establecer la enseñanza de órgano. No obstante, a partir de octubre de 1877, Almagro podrá enseñar a manejar el armonio a los alumnos de la Escuela Nacional que lo deseen, porque es contratado como profesor auxiliar de piano.

Con la publicación del *Método de Harmonium* surge una nueva amistad, esencial también en la vida de López Almagro, con el profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid, editor de música y vendedor de instrumentos musicales don Antonio Romero y Andía (1815-1886). A partir de 1876, cuando López Almagro está establecido definitivamente en Madrid, Romero publica muchos de sus trabajos: *Diez estudios de velocidad para harmonium*, *Método completo teórico-práctico de acordeón*, piezas breves como *Canto de la noche*, *Ecos perdidos* y *Canto de amor* (trascrito para piano por el Sr. Sidorowitch) y varias reducciones para piano de fragmentos de zarzuelas de éxito, en particular de Fernández Caballero, Barbieri y Oudrid. En 1880 Romero le publica *El harmonium de doble expresión*, complemento del método y obra fundamental, que incluye 17 lecciones para practicar que son verdaderas piezas de concierto. En 1881, Almagro entra a formar parte de la empresa de Antonio Romero como socio. Poco después se inicia la transformación del viejo teatro de la calle Capellanes en una moderna sala de conciertos, obra en la que intuyo la participación activa de López Almagro, pues dos de los artífices, el arquitecto Marín Baldo y el pintor Piccolo, son murcianos. Entre los años 1884 y 1896 el Salón Romero fue el centro de la actividad musical de Madrid. Almagro, era el responsable de dicha sala de conciertos y ejercía otras funciones ejecutivas dentro de la empresa; la relación con Antonio Romero tuvo que ser muy afectuosa, pues varios meses después de la muerte de éste (el 7 de

octubre de 1886) escribía a un amigo: "En la casa comercial el día es triste por demás, por el recuerdo de nuestro bueno y querido don Antonio".

Tras el fallecimiento de Antonio Romero, Almagro siguió como gerente de la empresa, propiedad mayoritariamente de la viuda. Cuando esta murió y los herederos pretendieron liquidar el negocio, él y otro empleado decidieron fundar "Almagro y compañía", seguramente por motivos sentimentales más que económicos.

El Salón Romero, un lugar para hacer amigos

Su destacado cargo en Casa Romero, especialmente en el salón de conciertos, le reportó amistad con personalidades singulares de la época. Sirvan los ejemplos que trataremos a continuación.

Constantino de Sidorowitch, a quien dedicó la *Romanza sin palabras*, además de notable músico, era secretario de la embajada rusa en Madrid. Fue traductor al francés y al ruso de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, y en buena parte responsable de que se conozca en Europa a nuestro poeta. Adaptó al piano el *Canto de amor*.[9]

Carmen Gumucio, de Fernández Rico, a quien va dedicado *¡Non ti destare!* ("*No te despiertes*"), era hija de la condesa de Cumbres Altas que, en efecto, se encontraba entre lo más encumbrado de la nobleza. Carmen era muy aficionada al teatro y se hizo construir uno en su casa, de cuya inauguración daba cuenta *La Ilustración Hispano-Americana*.[10]

A Eduardo Amigó (1836-1902) dedicó *Fantasía sobre motivos de Gli hugonotti*. Amigó fue músico de cámara de Isabel II, quien llegó a crear para él una cátedra de Harmonium en el Real Conservatorio de Madrid, aunque a los pocos meses la revolución de 1868 le obligó a exilarse con la reina a París. Cuando regresó a España se instaló en su Barcelona natal, donde organizaba frecuentes conciertos, que incluían muchas de las composiciones para armonio de López

[9] Rubio Jiménez, Jesús.: *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española*. en www.cervantesvirtual.com.
[10] De fecha 27 de febrero de 1881.

Almagro. Parece ser que en sus últimos años se trasladó a Buenos Aires, donde murió en extrema pobreza.[11]

Sabemos que también mantenía amistad con el doctor Letamendi y con su sobrino y sucesor, el doctor Forns. En una tarjeta dirigida por el maestro Almagro a Barbieri "…tiene el gusto de presentarle al portador Sr. Forns que le hablará de un asunto que se refiere a nuestro común amigo el insigne Letamendi". Letamendi (1825-1897) era un personaje verdaderamente insigne: catedrático de Anatomía en Barcelona, de Patología general en Madrid, académico de la Real de Medicina, Senador del Reino, escritor, compositor de música… Parece ser que llegó a estrenar alguna de sus composiciones en el Salón Romero y una Misa de Réquiem en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial en 1888. Su sobrino y continuador, el doctor Rafael Forns, se inclinaba, en cambio, por la pintura, pues era un buen dibujante, pintor y coleccionista de arte.[12]

Otro catalán conocido en la época fue Víctor Balaguer (1824-1901), personaje típicamente romántico, periodista, poeta y dramaturgo (en castellano y catalán), miembro de la Real Academia Española y político (diputado, senador y ministro de Ultramar y Fomento). En estos cargos mostró gran preocupación por los problemas etnográficos y por el progreso técnico de las Islas Filipinas. López Almagro le dedicó la marcha filipina *El Abacá*.

Al Salón Romero también acudía en alguna ocasión un poeta murciano que adquirió gran prestigio en Madrid, don Antonio Arnao (1828-1889). Era igualmente una personalidad polifacética que, además de desempeñar cargos de responsabilidad en la administración pública, fue miembro de la Real Academia Española y de la de Bellas Artes de San Fernando en la Sección de Música. Era asiduo en las tertulias literarias y en los conciertos musicales, y se casó con una profesora de música y cantante, doña Sofía Vela y Querol. Escribió muchos poemas

[11] Noticias biográficas sacadas de Internet: www.aportes.catalunyatango.com/amigo.html.
Begoña Gimeno Arlanzón, en un artículo publicado en el *Anuario Musical nº 61*, de 2006, hace referencia a un concierto de Amigó en Zaragoza, en 1888, en el que interpretó *Fiesta de Aldea* y *Zambra morisca*.

[12] En Internet, en la http://bdh.bne.es/bnesearch/, he encontrado un interesante trabajo escrito por el doctor Angel Pulido en 1898: *Datos para la biografía del doctor D. José de Letamendi y Manjarrés*. Existe una Fundación Letamendi-Forns en Barcelona, de la que puede obtenerse información en la red.

para ser cantados con música de Schubert y, en general, puede decirse que casi todos los principales músicos de su tiempo pusieron música a sus poemas (Emilio Arrieta, Tomás Bretón, Jesús de Monasterio, Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí…). López Almagro era once años menor que él y, en su juventud, sentiría admiración por sus poemas, que se publicaban en las revistas murcianas *La Lira del Tháder*, *La Palma*, *La Vega*… Ya el título de la sinfonía *El Tháder* (1869) parece inspirarse en la obra de Arnao *Ecos del Tháder* (1857). Una vez en Madrid le conocería personalmente y es posible que no fuese ajeno a la publicación por Antonio Romero de las "Melodías" de Schubert, con letra de Arnao. Por su parte, López Almagro puso música a tres de sus poemas: *Ingratitud*, *Amor inmortal* y *Amor y misterio*.[13]

Pese a la diferencia de edad, Almagro sintonizó muy bien con Juan Pérez Zúñiga (1860-1938), autor de la letra de alguna de sus últimas composiciones religiosas, como *Flores a María* y del villancico *En el portal de Belén*. Pérez Zúñiga era un hombre singular, a quien sus editores nos presentan así:

> abogado, violinista, profesor de música, colaborador en más de un centenar de revistas y diarios españoles, autor de unas veinte mil poesías festivas, cincuenta comedias, treinta obras de carácter narrativo y varias zarzuelas, y esporádico colaborador en cine y varietés, es uno de los humoristas más representativos del género festivo finisecular.

Quizá se conocieron en el Conservatorio, donde Pérez Zúñiga cursó sus estudios musicales, y continuaron su amistad en el Salón Romero, centro de relación social para los aficionados a la música. El Almanaque Musical del Salón Romero para 1885 arranca con un "Juicio del año" en el que el humorista da muestra de su gran dominio de la terminología musical.

No pretendo detenerme en ello, pero la relación tuvo que ser estrecha y cordial con todos los que habitualmente utilizaban el Salón Romero: Jesús de Monasterio y demás componentes de la Sociedad de Cuartetos, que tenía allí su sede; Tomás Bretón y miembros de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que utilizaban el salón para los ensayos; los integrantes de la Sociedad Artístico-

[13] El profesor Santiago López Gómez pretendió hace unos años rehabilitar la figura de este ilustre murciano olvidado en su tierra, en *Antonio Arnao: vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*. Academia Alfonso X el Sabio, 1987.

Musical de Socorros Mutuos, de la que él fue secretario varios años; el conde de Morphy y su Instituto Filarmónico; la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, para la que Almagro daba clases de harmonium, etc. Me consta también su amistad con Isaac Albéniz, quien colaboró en los actos de agasajo a la banda de niños de la Casa de Misericordia de Murcia.

Pero, al margen del Salón Romero, me ha resultado muy interesante una amistad que arranca de los años en que López Almagro vivía aún en Murcia. Se trata de la señorita Rosario Zapater, a quien dedica *Il Ruscellino*, romanza para canto, arpa y piano, poesía de "una dama española", cuyo manuscrito está fechado en Murcia el 28 de diciembre de 1872. Al indagar quién fue Rosario Zapater y Laca he encontrado una rica personalidad que merecería un estudio biográfico aparte. Según esas investigaciones, nada exhaustivas, dominaba cuatro idiomas, tocaba admirablemente el arpa y el piano, y cantaba con verdadero primor. Era poetisa, autora de libretos como *Gli amanti di Teruel*, estrenada en Valencia con música del maestro Aguirre. Publicó un Prontuario de lectura y música, con el que pretendía enseñar a los niños a leer las letras y las notas musicales al mismo tiempo. Colaboró en diferentes periódicos y revistas con los seudónimos de "una dama española" (es, por tanto, la autora de la letra del *Himno* que el maestro Almagro dedicó a S.M. Alfonso XII) y "Mario Halka". Viuda ya del brigadier Otal, ingresó en el convento madrileño de la Asunción con el nombre de Sor María del Perpetuo Socorro.[14]

Otros amigos y discípulos

No voy a extenderme en identificar a todas las personas con quienes me consta que mantuvo amistad. Además de a varias de sus discípulas y a un discípulo, tiene dedicadas obras "a mi amigo D. Eusebio Ruiz" (*Pensamiento elegíaco*), "al distinguido artista D. Miguel Valdés" (*Canto de amor*), "a mi querido amigo D. Francisco Pérez Echevarría" (*La alborada*), "a mi querido amigo D. Pablo Martín (*Quejas de amor*), "a mi querido amigo D. Robustiano Montalbán" (*Ecos perdidos*), "a mi amigo D. José de Mondéjar" (*Danza Vasca*), "a la distinguida pianista Dª

[14] *La Época*, 16 de enero de 1886.

Isabel Echevarría" (*Canto de la noche*), "a sor María de Jesús, Religiosa Mercedaria" (*Angelus*)… Esta última pudo ser alumna suya cuando estaba en el mundo con el nombre de Carmen Meer y Rameau. A él le dedicaron obras: Manuel Benavente (*Scherzo*); Antonio Oller (*Ofertorio*); Cosme José de Benito (*A Madrid me vuelvo*) y Robustiano Montalbán (*A la caída de la tarde*).[15]

Como hemos dicho, comenzó a dar clases en la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1877 como profesor auxiliar de piano, y en 1888 obtuvo la cátedra de Harmonium, que ejerció hasta su jubilación en 1901. Además de la relación de mayor o menor afecto con el profesorado, durante todos esos años tuvo muchos alumnos, mujeres sobre todo, a los que trató y le trataron con cariño. Extraordinariamente agradable debió resultar para él la "sesión escolar" protagonizada por sus alumnas de quinto año, dedicada íntegramente a interpretar su música. Al terminar, le regalaron una gran corona de laurel y oro, con anchas cintas de los colores nacionales en las que se leía: "Al distinguido maestro D. A. L. Almagro. Madrid, 14 febrero 1886. Recuerdo de sus discípulas agradecidas, las señoritas Ondátegui, Quintanilla, Llanderal, Chevallier (Dª. Luisa y Dª. Matilde) y Rivera". Él las obsequió con dulces y pastas. En esta sesión hubo que repetir, a petición del público, las composiciones del maestro Almagro *¡Patria mía!* y *Voló al cielo*.[16]

Me consta que siempre le gustó apoyar a los jóvenes, participando con ellos en veladas, para que fuesen adquiriendo soltura ante el público. Esa finalidad tenían las "sesiones escolares" en el Salón Romero, organizadas por la Asociación de Profesores y Aficionados a la Música, de cuya junta directiva formaba parte Almagro; en ellas los intérpretes eran los alumnos más aventajados de la Escuela Nacional de Música y Declamación, pero también algunos profesores les acompañaban. También acogió en el Salón Romero al grupo de jóvenes intérpretes

[15] De estas dedicatorias tuve noticia al consultar el trabajo inédito sobre la enseñanza del harmonium en el Conservatorio del profesor Víctor Pliego de Andrés, que ahora está accesible en la red

[16] Él correspondió con afecto a sus alumnas, dedicándoles algunas de sus composiciones. *Arabesco para harmonium* y *Fiesta de Aldea*, están dedicadas a Asunción de Ondátegui. *En la montaña*, a Matilde Chevallier. *Sonata para harmonium*, a María Luisa Chevallier. *Vals brillante de salón* y *Andante Cantabile*, a Elena Quintanilla. *Zambra*, a Julia Llorente. *Sueño de un ángel*, a Águeda Urra y Becerra. *¡Voló al cielo!*, a Isabel Pastor Williams. *Larghetto appasionato*, a Carmen Barbaza. *Serenata Oriental*, a Emiliano Rodríguez Ayuso.

"Música clásica di camera", formado por José Tragó, Enrique Fernández Arbó, Pedro Urrutia, Rafael Gálvez y Agustín Rubio.[17]

Un apoyo especial prestó al joven murciano Antonio Puig Ruiz-Funes (1870-1920), discípulo de Julián Calvo y alumno aventajado de Tragó, Monasterio y Zabalza en la Escuela Nacional, donde optó sin éxito a la cátedra de piano. López Almagro quiso dejarlo como sustituto en su cátedra de harmonium mientras él disfrutaba de una licencia de estudios en el extranjero, pero la situación duró sólo unos meses. Antonio Puig marchó a Portugal como concertista y profesor, y después regresó a Murcia, donde participó con un grupo de ilustres murcianos en la fundación del Conservatorio de Música, en 1918.

Desde un punto de vista puramente humano, 1901 fue un año horrible para López Almagro. Ante la actitud monopolista de la pujante "Casa Dotesio" no tuvo más remedio que vender la empresa "Almagro y compañía", continuadora de "Casa Romero"; a la actividad de edición y venta de instrumentos musicales le había dedicado veinte años de trabajo. Y el Real Decreto de 20 de septiembre de 1901 restructuró el ahora llamado Conservatorio de Música y Declamación, fundiendo en una sola cátedra las enseñanzas de órgano y harmonium. Con fecha 1 de enero de 1902 se le declaró excedente.

Enfermo y moralmente vencido, se retiró a un pueblecito del Valle del Tiétar, Villarejo del Valle. Ya no tenía mucha importancia dejar a sus amigos; la mayoría de ellos había muerto (Acisclo Díaz, Julián Calvo, Soriano Fuertes, Barbieri…) y los que quedaban estarían más para ser consolados que para consolar.

Aquí su vida sería de recogimiento y oración, sin olvidar la música, música religiosa, dolorida (*Los Siete Dolores de la Santísima Virgen*). Pero todavía quedaba tiempo para hacer nuevos amigos y así se desprende de su testamento ológrafo, en el que nombra albaceas a sus "buenos amigos" los párrocos de Villarejo, Cuevas y

[17] Agustín Rubio Sánchez (1856-1940) era también murciano y notable violonchelista. Pueden consultarse datos biográficos en un artículo de Ana María del Valle Collado en la revista *Opus Música.* (www.opusmusica.com/022/rubio.html). El maestro Almagro ya había actuado con Tragó, Rubio y Navas, interpretando la *Serenata* de Saint-Saëns, en una velada en el Círculo Nacional de la Juventud (*El Imparcial*, 20-3-1881).

San Esteban. Esto hace pensar que realzaba con su música las celebraciones religiosas de las "Villas del Barranco".

Después de esta enumeración que he hecho, larga pero incompleta, me he dado cuenta de que me olvidaba de su amigo más íntimo: "el Harmonium", que le acompañó desde los quince años hasta su muerte. Ha escrito Annie Marquier: "Cualquier músico nota perfectamente que su instrumento musical 'tiene alma'…".[18] Puede o no creerse, pero también lo notaban quienes le escuchaban. Su amigo Julián Calvo escribía: "Tiene el don de ser único en saber sacar los efectos más sorprendentes y delicados en tan precioso instrumento, logrando siempre fascinar a cuantos le oyen".[19] Como la amistad también requiere decir al amigo cosas agradables, López Almagro escribió:

> El Harmonium, a la altura que actualmente se encuentra, es uno de los más poderosos agentes de la música. En él se puede prolongar el sonido haciéndole pasar con la mayor rapidez, del piano al fuerte, filándole, reforzándole, sometiéndole, en fin, a todos los grados de la más delicada acentuación. Su diversidad de registros le hace susceptible de variar de timbre a voluntad del ejecutante, cuya condición es una de sus principales excelencias. Si se le considera como instrumento melódico, puede figurar dignamente entre los que mejor cantan. Su voz es la voz del sentimiento: tierna y candorosa, si en uno de sus más delicados registros se ejecutan lánguidos y apasionados temas; potente y enérgica, si a su gran lleno se le confía un coral varonil y majestuoso. Como instrumento armónico, no tiene rival; ninguno como él se presta a la ejecución de las más complicadas combinaciones. Una sucesión de acordes en los agudos de algunos de sus registros, parece un coro de ángeles cuyo suavísimo eco se aleja, se aproxima, se ensancha, se debilita y completa la ilusión de una armonía celeste que se pierde en el espacio. En sus centros y graves, las armonías toman un carácter altamente religioso, espléndido; semejante a los pomposos cánticos de una numerosa masa de voces; y considerado como instrumento expresivo, raya a la altura de los que con más verdad responden a una rigurosa ortografía musical.

[18] MARQUIER, Annie: *El maestro del corazón*. Barcelona, Luciérnaga 2010, p. 289.
[19] *Diario de Murcia*, 2 septiembre 1892.

El Harmonium, hábilmente manejado por un artista conocedor de sus poderosos recursos, da el resultado de una pequeña orquesta impulsada por una sola voluntad, cuyos sorprendentes efectos de matiz, dulzura y precisión, le hacen aparecer como el más simpático, el más grande, el más útil de todos los instrumentos músicos.

Se amalgama bien con el arpa, con la orquesta y especialmente con el piano y el violín; de cuyo trío resulta una de las más perfectas combinaciones instrumentales.[20]

José López Rico

[20] López Almagro, Antonio. *Método completo de Harmonium*, p. 10.

Copyright imágenes:

Antonio López Almagro y Fernández Caballero, en 1901 (detalle).

El Harmonium de doble expresión de Antonio López Almagro, texto conservado en el Conservatorio Superior de Madrid.

Antonio López Almagro retratado por el pintor Eduardo Rosales.

Esta publicación de *Síneris. Revista de musicología* (www.sineris.es), registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.