



La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)

El estudio de la actividad de la Sociedad de Cuartetos de Madrid tiene como objeto un intento de aproximación al problema de la difusión de la música de cámara en España durante la segunda mitad del siglo XIX. El análisis de la evolución de esta agrupación a lo largo de su amplia trayectoria, que se extiende durante más de tres décadas, pone de manifiesto su contribución decisiva a la divulgación del repertorio clásico-romántico europeo, al tiempo que revela el escaso reflejo de este género en los intereses de la mayor parte de los compositores españoles coetáneos.

La música de cámara en España durante el siglo XIX ha sido, hasta fechas recientes, uno de los capítulos menos investigados en los estudios musicológicos del período, debido fundamentalmente, a la marginación de este repertorio por la mayoría de los compositores españoles de la época, frente a los géneros de la zarzuela y la música de salón para piano y voz con acompañamiento. El análisis de cuestiones como la interpretación y recepción de la producción camerística, nos ha permitido, no obstante, constatar a partir de los años sesenta y sobre todo durante la década de 1870, una transformación de la sensibilidad estética de público y crítica, que posibilita la paulatina asimilación de obras clásicas y románticas, hasta la equiparación con el resto de Europa. En dicha evolución, la Sociedad de Cuartetos, tras su creación en 1863, desempeña una función pedagógica crucial, cuya revisión resulta imprescindible.

The aim of this study of the Quartet Society of Madrid is to address the issue of the dissemination of chamber music in Spain during the second half of the nineteenth century. An analysis of its evolution over more than three decades reveals its decisive contribution to the popularisation of the European classical-romantic repertory, despite the lack of interest in this genre shown by the majority of the Spanish composers of the time.

1. Antecedentes

Una breve síntesis de la actividad musical a través de sus distintas etapas, desde inicios de siglo hasta la constitución de la Sociedad de Cuartetos, nos revela, sin embargo, un panorama caracterizado por el abandono del repertorio camerístico para cuerda, en contraste con el florecimiento del género experimentado en el siglo XVIII, especialmente durante el reinado de Carlos IV, quien mantiene junto con los infantes don Luis y don Gabriel, y otros representantes de distintas casas nobiliarias como la de Alba y Benavente, estrechas relaciones con compositores del momento y practica una incipiente actividad de importación de ediciones londinenses y parisinas.

Durante el reinado de Fernando VII, se interrumpe, por el contrario, la práctica de este repertorio. Los salones de la aristocracia experimentan

en este período un retroceso debido a la disminución de recursos originada por la Guerra de la Independencia. Como consecuencia, se reduce la organización de eventos musicales y la importación de partituras. El cambio en la demanda social, incrementado con la paulatina expansión del salón burgués¹, que cobra auge a partir de la segunda década, en conexión con las exigencias generadas por la modificación del gusto, propicia una transformación en el repertorio interpretado, en el que pasa a predominar la pequeña pieza vocal y la pieza de carácter para solista, en detrimento de la ejecución de cuartetos y sonatas de piano². En el ámbito doméstico de los salones se ejecutan caprichos, fantasías y variaciones, generalmente sobre óperas italianas, series de danzas para pianoforte, dúos de cuerda o viento y cuerda, y piezas vocales con acompañamiento, como canciones españolas y arias italianas, y en Palacio, a partir de la recuperación de la actividad musical, especialmente después del matrimonio del monarca con María Cristina de Nápoles, se interpretan sainetes, fragmentos de ópera italiana, canciones españolas, rondós y variaciones de bolero para violín o pianoforte. Por

último, en botillerías y cafés, junto a piezas de moda, variaciones operísticas y danzas diversas son popularizadas por pequeñas agrupaciones de cámara, formadas generalmente por violín, flauta, piano y guitarra.

Antecedentes de la Sociedad de Cuartetos en la ejecución de música de cámara para cuerda en Madrid durante esa época, se remontan al año 1822, en que tienen lugar sesiones nocturnas de interpretación de cuartetos en el piso principal de la Botillería de Canosa, establecimiento abierto a finales del siglo XVIII en la Carrera de San Jerónimo. Según relata Esperanza y Sola³, sus ejecutantes eran Vaccari⁴ (primer violín), Rueda⁵ (violín segundo), Asensio (viola), y Brunetti⁶ (violoncello). Peña y Goñi señala que no participaba ningún pianista, y que Vaccari y Brunetti interpretaban solos. El precio era de diez reales cada sesión, por abono⁷. El local cerró hacia 1838. Por otra parte, el Viernes Santo, en el Oratorio del Olivar, se ejecutaban las *Siete Palabras* de Haydn, obedeciendo a la costumbre de sustituir las actividades músi-

¹ Véase Celsa Alonso: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Música Hispana (Madrid: ICCMU, 1998), p. 80 y ss.

² Sin embargo, a diferencia de España, en Europa, junto a este tipo de piezas, continúan componiéndose cuartetos, y desde el cambio de siglo, se establecen los conciertos públicos de música de cámara, aunque con limitadas audiencias, primero en París, donde en 1802 el Cuarteto Habeneck inaugura una tradición que será continuada por el Cuarteto Baillot desde 1814, incrementándose en la década de 1830 con las formaciones de los hermanos Tilman (1834), Bohrer (1830), o Dancla (1838), entre otros. En Viena, el Cuarteto Schuppanzigh, patrocinado por Razumovsky, no sólo introdujo las obras de Beethoven desde 1808, sino que continuó la difusión del repertorio de Haydn y Mozart, a través de diversas giras. En Inglaterra, a la eclosión editorial producida con la publicación de este repertorio, hay que sumar la inclusión de cuartetos en los programas de la Sociedad Filarmónica, nacida en 1813. Véase J.-M. Fauquet: "La Musique de chambre à Paris dans les années 1830" en P. Bloom (ed), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties* (Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1987), pp. 299-326.

³ José María Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical*, tomo I (Madrid: Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906), pp. 32-33.

⁴ Francesco Maria Vaccari, violinista de Carlos IV, formó parte de distintas orquestas. Tras la creación del Real Conservatorio en 1830, figura como Adicto Facultativo de esa institución (14-VII-1831). Se exilió más tarde, estableciéndose en Londres, donde editó varias composiciones, algunas destinadas a su esposa, la cantante Luisa Brunetti.

⁵ Peña y Goñi señala a Ortega en lugar de Manuel Sánchez Rueda, quien fue nombrado Adicto Facultativo del Real Conservatorio el 30 de julio de 1833. Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Madrid: Imp. de El Liberal, 1881), p. 514. Juan Guillermo Ortega perteneció a una reputada dinastía de constructores de violines, en la que destacaron su padre Silverio Ortega y su hermano Mariano. Ocupó diversos puestos como el de primer violín de la Real Capilla y primer violín y director de la orquesta del Teatro de la Cruz.

⁶ Francisco Brunetti, hijo de Gaetano Brunetti, fue violoncellista de diversas orquestas. En 1830 es designado Maestro de Violoncello del Real Conservatorio, y un año más tarde Adicto Facultativo. Escribió varias composiciones para este instrumento.

⁷ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 514.

co-teatrales durante la Cuaresma por conciertos vocales e instrumentales, desde la Real Orden de 1786⁸.

Similar repertorio al de los salones es el ejecutado en liceos y otras sociedades recreativas⁹, cuya expansión corresponde al período de la Regencia de María Cristina¹⁰. En el transcurso de la etapa isabelina, época de esplendor de los salones, el desarrollo de la actividad camerística seguía siendo muy limitado¹¹, como manifiesta su escaso reflejo en la creciente actividad editorial¹², predominando aún a mediados de siglo composiciones para cuerda basadas principalmente en series de variaciones sobre tema operístico. La difusión del repertorio clásico continúa siendo prácticamente inexistente, y se reduce a determinadas iniciativas particulares, como las academias organizadas en 1855 por el profesor de piano Manuel Mendizábal para divulgar entre sus alumnos las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, o el proyecto anunciado un año después, de establecimiento de unos conciertos clási-

cos relacionados con fiestas gastronómicas, patrocinados por un integrante acaudalado de los círculos madrileños¹³. Por otra parte, hay que señalar las sesiones organizadas por Francisco Frontera de Valldemosa y Juan María Guelbenzu en Palacio después de 1844, en las que intervienen diversos artistas de renombre¹⁴. Finalmente, en los cafés, cuya actividad musical experimenta un gran desarrollo, principalmente en la década de 1860, y concretamente en los cafés-concierto¹⁵, además de interpretarse piezas virtuosas para piano y violín, pequeños conjuntos ejecutan fragmentos operísticos y de piezas populares, así como de sinfonías y de obras de cámara.

Castro y Serrano, en su estudio sobre la Sociedad de Cuartetos titulado *Los Cuartetos del Conservatorio*¹⁶, publicado en 1866, describe en el Capítulo II las dificultades de difusión del género camerístico:

han reducido la música clásica o *sabia*, como algunos le dicen, o alemana, como la apellidan otros, al estado de una especie de heráldica sólo conocida de anticuarios y eruditos, y sólo utilizada o apreciada para los que escudriñan los fundamentos de la historia. [...] Si se formase una estadística bibliográfica de música clásica, se vería que son muy pocos los españoles que poseen ejemplares de una parte de ella, y éstos para piano exclusivamente.

⁸ Véase Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Española*, 4. Siglo XVIII (Madrid: Alianza Música, 1985), p. 316.

⁹ Un ejemplo nos lo proporciona una crónica relativa a un concierto del violinista, por entonces niño, Jesús de Monasterio, en el Liceo de Burgos en 1844, en el que se señala que interpretó "la sinfonía del Barbero de Sevilla, junto a otras piezas, finalizando la función con un fandango". *La Iberia Musical* 63 (8-VIII-1844), p. 251.

¹⁰ Se interpretan oberturas operísticas arregladas para piano a cuatro manos, fantasías y variaciones de carácter virtuosístico, arias y dúos, danzas para piano y canciones españolas. Véase Alonso: *La Canción Lírica...* p. 202 y ss.

¹¹ Se iniciaba la velada con una obertura, seguida de arias italianas, fantasías para piano, danzas y otras piezas de carácter virtuoso, sin apenas nada de música de cámara para cuerda. Alonso: *La Canción Lírica...*, p. 215 y ss.

¹² Los anuncios en la prensa nos indican el tipo de repertorio interpretado por cuartetos de cuerda u otras combinaciones instrumentales como la flauta, y compuesto, en su mayor parte, por adaptaciones de óperas. Un ejemplo es el anuncio del Almacén de música de Carrara publicado en *La Iberia Musical* en 1843, en el que se especifican, entre otros, arreglos de *La Sonámbula*, de Bellini, *Ana Bolena*, de Donizetti, *Los Hugonotes*, de Meyerbeer, etc. *La Iberia Musical*, 6 (5-II-1843), p. 8.

¹³ Curiosamente, estas sesiones musicales, previstas para los jueves a partir de la primera semana de julio, no se llevaron a cabo debido a problemas en el apartado gastronómico. *La Zarzuela*, 18 (2-VI-1856), p. 143; 21 (23-VI-1856), p. 168.

¹⁴ El violinista Jesús de Monasterio interpreta con Valldemosa en mayo de 1856 su *Fantasia sobre Aires Nacionales*, dedicada a la Reina. *La Zarzuela*, 18 (2-VI-1856), p. 143.

¹⁵ Véase Emilio Casares: "El café concierto en España", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* (Madrid: Editorial Complutense, 1994), pp. 1286 y ss.

¹⁶ José de Castro y Serrano: *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la Música Clásica* (Madrid: Centro General de Administración, Imp. de T. Fortanet, 1866), pp. 27-33. Sobre esta obra, dedicada a los miembros de la Sociedad, Galdós redactó un artículo publicado posteriormente en *La Nación*, 67, (6-IV-1866).

Las partituras arregladas al cuarteto, apenas se encuentran en ninguna parte. [...] El que tiene un quinteto de Mozart, arreglado para tocar, lo cuenta como si poseyese la dalia negra o la medalla de Othon. [...] Qué público saborea esos tesoros y difunde, siquiera en relación, su conocimiento. A nada de esto puede contestarse: sólo en Madrid y Barcelona habrá media docena de casas que de vez en cuando ofrezcan leves muestras del género; en el resto nos contentaríamos con reunir otras tantas. Hay, pues, imposibilidad física de que el cuarteto sea conocido entre nosotros.

Posteriormente, Esperanza y Sola, en uno de sus numerosos artículos sobre las sesiones ofrecidas por la Sociedad de Cuartetos, resume el panorama general de la música de cámara anterior a la constitución de la agrupación en 1863, en los siguientes términos:

No hace muchos años aún, el hablar de música clásica en nuestra tierra era, salvo contadísimas excepciones, motivo punto menos que seguro de atraerse una sonrisa compasiva, cuando no burlona, amén del calificativo de pedante [...]. Haydn, Mozart y Beethoven eran desconocidos para muchas gentes, incluso las que se decían aficionadas [...]. Recuerdo a este propósito haber oído contar a mi queridísimo e inolvidable maestro Esclava, que allá en Sevilla se reunían varios amigos y profesores a tocar cuartetos y estudiar las maravillosas concepciones de los maestros mencionados; y que si por acaso un inevitable compromiso les hacía admitir en aquel pequeño cenáculo del Arte algún intruso (*rara avis*, por lo demás), el medio más seguro e inevitable de deshacerse de él era (¡hoy nos parecería inverosímil!) ejecutar cualquiera de las admirables *Siete Palabras* de Haydn. Pronto las fauces del oyente empezaban a dar muestras de su elasticidad, y no bien dejaba de sonar el último acorde, el recién venido ponía pies en polvorosa. [...] la música *di camera* estaba reducida a canciones, en las que podía dudarse si era la letra o la música lo más insulso; a temas con variaciones interminables en el piano, que hicieron exclamar en una ocasión a Nicasio Gallego: 'Esto ya no es tema, es manía', a romanzas sin palabras, y la mayor parte de las veces sin ninguna otra cosa más, como las calificaba Lenz, o a alardes gimnás-

ticos (que a esto estaban reducidas la mayor parte de las llamadas *fantasías*), hechos para alucinar a los incautos y proporcionar de paso un baño ruso al infeliz que tenía la pretensión de lucirse con ellas. [...] no era de extrañar que inteligencias poco y mal educadas, y sentidos viciados y estragados, fuesen refractarios o, por lo menos, no comprendiesen las bellezas de la música alemana¹⁷.

Una excepción dentro de la precariedad de esta etapa la constituyen las sucesivas sesiones privadas de cuartetos que, desde la segunda década, venían celebrándose en las residencias de Basilio Montoya¹⁸, y posteriormente, de los ex ministros de Fernando VII, Juan Gualberto González¹⁹ y José de Arnalde, así como las organizadas después en los domicilios de Salvador Albacete²⁰ e Isidoro Díaz. Participaban en estas reuniones, los violinistas Juan Guillermo Ortega, Juan Eusebio Díez²¹, Rafael

¹⁷ Esperanza y Sola: "Los cuartetos del Conservatorio" *La Ilustración Española y Americana*, nº VI (15-II-1880) pp. 105-106.

¹⁸ En su residencia se celebraban reuniones todos los lunes, desde los años veinte. En ellas se realizaban bailes y se jugaba al monte. Véase Alonso: *La Canción Lírica...* pp. 81-82.

¹⁹ Tenían lugar en la Calle Cañizares, junto al Oratorio del Olivar. Antonia de Monasterio destaca, en sus anotaciones biográficas sobre su padre, el papel de estas reuniones en el proyecto de creación de la Sociedad de Cuartetos. José Subirá: *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos*, Separata del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes, (1972), p. 31.

²⁰ Descritas por Fernández Arbós, estas reuniones eran semanales y en ellas intervenían Pérez Zúñiga, Lanuza y Julio del Busto. Enrique Fernández Arbós: *Arbós* (Madrid: Ediciones Cid, 1963), p. 17. De Albacete, señala Esperanza y Sola, en uno de sus artículos, que "así toca con *amore* un cuarteto de Haydn como deshace severo un entuerto administrativo [...]". *La Ilustración Española y Americana*, nº V, p. 100.

²¹ Nacido en Lugo, ejerció como primer violín de la Capilla de la Catedral de esa ciudad, en sustitución de su padre. En 1828, se traslada a Madrid, donde desempeña el mismo puesto en las orquestas de los Teatros Príncipe y de la Cruz. En 1833 obtiene por oposición la plaza de violín de la Real Capilla, así como el nombramiento de Profesor de Violín y Viola del Conservatorio, tras la renuncia de Pedro Escudero. Ocupa este cargo hasta 1868. Destacan, entre su producción, sus *28 ejercicios para violín*, además de algunas piezas para este instrumento.

Pérez²², y desde niño, Jesús de Monasterio²³, los violoncellistas Ramón Rodríguez Castellanos²⁴, José Antonio Campos²⁵ y el aficionado José de Aranalde, y como violas Juan Fernández Casariego, Basilio Montoya y Juan Gualberto González. No había intervención de piano. Según describe Peña y Goñi, Haydn, Beethoven y Mozart eran casi exclusivamente los autores interpretados, concediéndosele al primero la máxima admiración. También se ejecutaban algunas piezas de Cromer y Onslow, mientras que Mendelssohn, al que trató de introducir luego Monasterio, era rechazado por Juan Gualberto González, quien lo consideraba "revolucionario, iconoclasta, y músico *del porvenir*". Otras sesiones fueron las celebradas en el domicilio del director Vicente Bonetti, en las que participó a finales de la década de 1840 Tomás Lestán²⁶.

²² A partir de 1863 formará parte de la Sociedad de Cuartetos como segundo violín.

²³ Nació en Potes el 21 de marzo de 1836. Comienza sus estudios musicales con su padre, y los continúa posteriormente en Palencia y Valladolid (con José Ortega Zapata). A partir de 1843, recibe en Madrid las enseñanzas de Antonio Daroca, José Vega y Juan Guillermo Ortega. Ese año ofrece diversos conciertos en Madrid y otras ciudades. Completa su formación con Bériot en el Conservatorio de Bruselas entre 1850 y 1852, estudiando también con Fétis, Lemmens y Gevaert. Después de lograr el Premio de Honor de Violín, emprenderá una brillante carrera como concertista. Realiza dos giras por Europa en 1854, y entre 1861-62. Posteriormente, fue designado Director de la Sociedad de Conciertos (1869-76), miembro de la Academia de Bellas Artes (desde 1873), Profesor de la enseñanza de Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara de la Escuela Nacional de Música (1887), donde ejercía como Profesor Numerario de Violín desde 1857, y Director de esa institución (1894-97). Compuso, desde 1849, numerosas obras para violín, voz y piano, música coral, y piezas orquestales destinadas a la Sociedad de Conciertos.

²⁴ Posteriormente fue violoncello de la Sociedad de Cuartetos.

²⁵ Fue violoncello de diversas orquestas de Madrid. El 20 de junio de 1868 fue designado Profesor Numerario de la Escuela Nacional de Música, cargo del que cesó por defunción el 28 de julio de 1876.

²⁶ Intervino como violín primero en los inicios de su carrera profesional, antes de ejercer como violista, puesto que desempeñó a partir de 1863 en la Sociedad de Cuartetos.

A estas reuniones seguirán, posteriormente, las de Santiago de Masarnau, y las de Juan María Guelbenzu²⁷, a las que asiste también el violinista Monasterio. Esperanza y Sola describe las veladas celebradas por ambos pianistas en el colegio dirigido por los hermanos Vicente y Santiago de Masarnau²⁸, en el ex convento de las Vallecas de la calle de Alcalá, dedicadas a la interpretación de obras clásicas. Relata, asimismo, las efectuadas más tarde con frecuencia semanal en el domicilio de Guelbenzu²⁹ de la plazuela de las Descalzas, rememoradas con anterioridad por Castro y Serrano³⁰. Éstas tenían lugar los domingos de invierno, en horario de primeras horas de la noche, y en ellas se daban a conocer sonatas y cuartetos, ante un número escogido de amigos, entre los que asistió Glinka³¹. Galdós se refiere a dichas reuniones

²⁷ En junio de 1856 *La Zarzuela* informa de la celebración de estas reuniones semanales. *La Zarzuela*, n° 19 (9-VI-1856), p. 151.

²⁸ Suponen una continuación de las veladas celebradas anteriormente en París, donde se reunían en su domicilio de la rue Saint-Georges. Masarnau había implantado ya a su vuelta a Madrid, entre 1829 y 1837, sesiones dominicales en su casa, donde se rendía tributo a los clásicos.

²⁹ Nacido en Pamplona el 27 de diciembre de 1819, había estudiado con Prudent gracias a la insistencia del violinista Alard, en París, ciudad donde estableció relación con Alkan y Masarnau, entre otras personalidades (según Esperanza y Sola estudia con Zimmerman, y conoce a Thalberg y Liszt). Profesor de piano de la Corte, después de su regreso a España en 1844, ejercía también el cargo de primer organista de la Real Capilla, plaza a la que ascendió en 1855, después del fallecimiento de Pedro Albéniz. Guelbenzu formará parte, además, de la Sociedad la España Musical y será nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1873. Fue distinguido con numerosas condecoraciones (Gran Cruz de Isabel la Católica en 1881). Fallece el 8 de enero de 1886. Escribió numerosas obras (diversas obras para piano, motetes, melodías para canto, etc.). En 1887, y por iniciativa de la Infanta Isabel, se reúne para su publicación, una colección de 18 piezas inéditas para piano y canto, y para piano. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1886), p. 67; n° XV (22-IV-1887), p. 266.

³⁰ Castro y Serrano: *Los Cuartetos del Conservatorio...*, pp. 17-19.

³¹ Desde la *Gaceta Musical de Madrid*, en un artículo en que se alude al origen de la Sociedad, se subraya la trascendencia de las reuniones celebradas por Guelbenzu, a las que asistió, según se informa, Glinka. *Gaceta Musical de Madrid*, 24 (17-III-1866), pp. 96-97.

en uno de los *Episodios Nacionales*, el titulado *Prim*: “iba Rodrigo Ansúrez a casa de su protector; admiraban sus adelantos Guelbenzu, Monasterio y no pocas damas que en el arte veían el más noble de los lujos. Se improvisaban conciertos amenísimos; tocaban Monasterio y Rodrigo con Guelbenzu admirables sonatas clásicas de violín y piano”³².

Las sesiones convocadas por Guelbenzu, merecedoras en la época, según señalan Castro y Serrano, y Esperanza y Sola, de la denominación de *refugio del buen gusto*, fueron el precedente directo de las actividades de la Sociedad de Cuartetos, cuyo proyecto de creación se hará efectivo a la vuelta de Monasterio de Europa en 1862. Castro y Serrano escribe de estas reuniones:

Pero el señor Guelbenzu [...] es de esos artistas que aman el arte por el arte; cuya circunstancia le alentó, aún contra el parecer de muchos, a ensanchar la esfera de su tertulia dominical, y exhibió ante el público, rodeado de cuatro comprofesores, en esa especie de “matinés” de confianza donde se dan cita cada quince días los aficionados de Madrid, y que, por celebrarse en el saloncito de ensayos de la academia nacional de música y declamación, se conocen con el nombre de CUARTETOS DEL CONSERVATORIO. Tal es el origen e historia de estas fiestas³³.

Esperanza y Sola afirma de estas sesiones: “De ellas nació la idea de la *Sociedad de cuartetos*, de la que habían de ser valiosos e imprescindibles elementos Guelbenzu y Monasterio, que perfeccionado ya en el divino arte, y lleno de gloria, adquirida, no sólo en Bruselas, donde residió largo tiempo, sino en otras capitales de Europa, había vuelto a la madre patria y fijado en ella su residencia”³⁴.

³² Benito Pérez Galdós: *Episodios Nacionales. Prim* (Madrid: Alianza Editorial, 1978), p. 911.

³³ Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio...*, p. 20.

³⁴ *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1886), p. 67.

2. El nacimiento de la Sociedad de Cuartetos

Tras su regreso definitivo a Madrid, una vez finalizada su segunda gira europea de conciertos, en la que tuvo ocasión de interpretar en Bruselas y Weimar diversos cuartetos de Beethoven y Schubert³⁵, Monasterio, quien había asimilado a través de Bériot los principios técnicos e interpretativos de la Escuela franco-belga, entre ellos, el interés por la música de cámara, preocupado por las deficiencias del ambiente musical en España, emprende el proyecto de constitución de la Sociedad de Cuartetos, dedicada a la difusión de este repertorio, y de cuya organización tenemos noticia a finales de 1862³⁶. Forma parte de la Sociedad como segundo violín, Rafael Pérez, concertino de la orquesta del Teatro Real³⁷. Asimismo, se suma a la agrupación el violista Tomás Lestán González, quien, tras sus inicios como violín segundo en los Teatros del Príncipe, del Circo y del Real, desempeñaba la plaza de primer viola en esta orquesta, siendo el primero en dar a conocer en Madrid la viola de amor, instrumento con el que tocó el aria de tenor de *Los Hugonotes*³⁸. Ramón Rodríguez

³⁵ Monasterio se refiere a estas sesiones en sus anotaciones. Véase S.A.J. (J. Alarcón): *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio* (Madrid: Atlas, facsímil de Razón y Fe, 1910), pp. 63 y 65.

³⁶ En noviembre de 1862, José María de Goizueta informa desde *La Época* que “[...] se ha organizado ya otra [sociedad] de más trascendencia para el desarrollo del arte, con el título de *Sociedad de cuartetos*”. *La Época* (4-XI-1862).

³⁷ Más tarde formó parte de la Sociedad de Conciertos, de la que ejerció también como segundo director. El 19 de febrero de 1874 toma posesión, tras el cese de Pedro Urrutia, del puesto de Profesor Auxiliar de Violín de la Escuela Nacional de Música, cargo que desempeña hasta su fallecimiento el 11 de marzo de 1884. Compuso diversas obras, entre las que destacan unas variaciones dedicadas a Monasterio, su *Cuarteto en Mi bemol* y numerosas piezas de baile.

³⁸ Nacido en Valencia el 7 de marzo de 1827, era conocido por Plo, apellido de su padrastro. Tras una formación itinerante, en la que estudia violín con Fontanellas en Valladolid y Courtier en Santiago de Compostela, ingresa en 1838 en la clase de Violín impartida por

Castellanos ejerció el puesto de violoncellista de la Sociedad. Discípulo de Juan Antonio Rivas, con quien estudió en el Conservatorio de Madrid, formaba parte también de la orquesta del Teatro Real³⁹. Según informa la prensa, estos tres instrumentistas venían reuniéndose con Monasterio para interpretar sesiones dedicadas al repertorio camerístico desde 1861⁴⁰. En abril de 1862, participaron Monasterio, Castellanos y Guelbenzu en el ciclo de cuatro conciertos clásico-religiosos celebrados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Conservatorio de Madrid, ejecutando un Trío de Mendelssohn. En la Memoria correspondiente a esa temporada de dicha asociación, Hernando agradece su colaboración, al tiempo que elogia a los intérpretes "a quienes felicitamos ardientemente, porque ya en el trío de Mendelssohn hicisteis comprender a todos, que la vulgar acepción que se quiere dar por algunos, cuando dicen *música sabia*, es tan ridícula, cuando vulgar su procedencia"⁴¹

Juan Eusebio Díez en el Conservatorio de Madrid. Será posteriormente también director de orquesta de numerosas compañías en diversas ciudades como La Coruña, Gijón y Salamanca. Primer viola de la Sociedad de Conciertos, en 1879 ingresa como viola en la Capilla Real. Realizó numerosas composiciones: música para baile, arreglos de óperas para viola y para orquesta destinados a la Sociedad de Conciertos, y dos obras didácticas para viola: *Estudio para viola o Método elemental de viola* y *Nociones generales de viola de amor*. Desarrolla una extensa labor pedagógica en la Escuela Nacional de Música y Declamación, siendo designado sucesivamente Profesor Honorario de la clase de Violín (3-XII-1875), Profesor Sustituto (22-XII-1878), Profesor Auxiliar (17-III-1884) y Profesor Supernumerario de Violín y Viola (12-XII-1896), hasta su jubilación en 1900. Fue nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III. Fallece en abril de 1908.

³⁹ El 8 de enero de 1870 será designado Profesor Auxiliar de Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, hasta la incorporación como Profesor Numerario de Víctor Mirecki en 1874. Fallece a principios de septiembre de 1883.

⁴⁰ Vicente Cuenca. *El Artista*, n° 24 (30-XI-1866), p. 3; n° 35 (22-II-1868), p. 181.

⁴¹ Interpretaron en el Tercer Concierto (6-IV-1862), el Andante y Allegro Final del Trío en *Re menor*. Monasterio y Guelbenzu ejecutaron también en el Cuarto Concierto (12-IV-1862), la *Sonata* op 47 de

La propuesta de incorporación del piano al proyecto de la Sociedad, que inicialmente había sido concebida por Monasterio como formación de cuerda, partió, según manifiesta el propio Monasterio en sus anotaciones, de Basilio Montoya, quien era su tutor desde 1845. Las intervenciones pianísticas, que permitirán ampliar el repertorio de la Sociedad con la inclusión de cuartetos con piano, sonatas y otras piezas para piano y otro instrumento, y obras para piano solo, serán desempeñadas por Guelbenzu⁴², intérprete alabado por sus ejecuciones del repertorio clásico, especialmente de Beethoven. Peña y Goñi señala de sus características interpretativas:

Las condiciones generales de Guelbenzu, como pianista, le colocan en esa pléyade, por desgracia muy contada, de pianistas que fían el éxito más al alma que a los dedos, que quieren conmover y no asombrar, poetas del instrumento cuyas cuerdas hacen vibrar en las notas contenidas de la pasión, y que ocultan las mayores dificultades mecánicas vencidas, con el dulce y atractivo velo del sentimiento. Dejando aparte lirismos de forma, Guelbenzu es nuestro Planté y creo que en eso está dicho todo⁴³.

Esperanza y Sola lo describe como "eminente-mente clásico, de corrección irreprochable y del

Beethoven. *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 30 de abril de 1862 por D. Rafael Hernando. Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Segundo. 1861-1862* (Madrid: Imp. de J. M. Ducazcal, 1862), p. 13.

⁴² En el Número 43 de *Ilustración Musical Hispano-Americana*, se publicó una carta de rectificación redactada por Arrieta, en referencia al papel desempeñado por Guelbenzu en la fundación de la Sociedad de Cuartetos, como respuesta a la réplica provocada por su discurso pronunciado en el Conservatorio en la conmemoración de Arriaga. *Discurso leído por el Excelentísimo Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación don Emilio Arrieta y Corera, en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo Arriaga, el 25 de mayo de 1889. Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 42 (8-X-1889), pp. 147 y ss; n° 43 (21-X-1889), pp. 154-155; n° 45 (22-XI-1889), pp. 170-171.

⁴³ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 520.

más atildado buen gusto"⁴⁴, y "austero puritano del arte, incapaz de hacer el menor alarde de las dificultades de mecanismo, que magistralmente vencía; elegante en la manera de frasear"⁴⁵.

Según informa Peña y Goñi, "quedó fundada y organizada por Monasterio la Sociedad de Cuartetos en el mes de enero de 1863"⁴⁶. Basilio Montoya fue nombrado tesorero y archivero, funciones que desempeñará hasta su fallecimiento durante la Temporada 1884-85. Se proyecta la celebración de cuatro conciertos en el salón de ensayos del Conservatorio, conocido como el *salón pequeño*. Respecto al local, la prensa nos proporciona una descripción del salón, también clase de declamación: "Hay que subir una tortuosa escalera y atravesar dos crujeas y dos salones esterados de blanco, para llegar a otro en cuyo frente se descubre un pequeño teatro; el del salón del Conservatorio. Hay en él muchas sillas de humilde paja, ningún asiento de preferencia"⁴⁷. Pobremente decorado, constaba, según relata Esperanza y Sola, únicamente de una tarima para los intérpretes con cuatro atriles y un piano Pleyel⁴⁸.

El comienzo de las sesiones apenas fue anunciado en la prensa⁴⁹. Peña y Goñi destaca la ausen-

cia de motivaciones económicas para explicar la escasa difusión del inicio de las actividades de la Sociedad: "Como la idea que había presidido a la creación de la sociedad descartaba en absoluto toda mira industrial, no se dio mucha publicidad al nuevo centro artístico, y sus individuos se dirigieron con preferencia a determinadas personas, cuyos antecedentes abonaban, desde luego, los propósitos de aquellos dignos y desinteresados artistas"⁵⁰. En el anuncio de la inauguración se señalaban como propósitos de la Sociedad los siguientes:

No es ya sólo el género lírico-dramático el que nuestro público oye con gusto, como sucedía anteriormente [...] Hay un género —que llamaremos *íntimo*—, y que por su índole especial no tiene cabida en los teatros ni en los grandes conciertos. Para llenar ese vacío, que se nota en la capital de España se ha formado una Sociedad de Cuartetos, con el doble objeto de satisfacer los deseos de los aficionados a la música clásica y propagar el gusto a este bellísimo y delicado ramo del arte. Los inmortales nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, cuyas obras se han de ejecutar principalmente, son una garantía para los verdaderos amantes del arte.

Las cuatro sesiones tuvieron lugar los domingos 1, 8, y 22 de febrero y 8 de marzo. Comenzaron a la una de la tarde la primera y las restantes una hora después. La apertura del abono contó con 54 suscripciones para las cuatro sesiones y 5 para tres. El

⁴⁴ *La Ilustración Española y Americana*, n° II (15-I-1886), p. 27.

⁴⁵ *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1886), p. 67.

⁴⁶ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 515.

⁴⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, n° 2 (27-XII-1877), p. 7.

⁴⁸ *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (16-XII-1872), p. 743.

En otro artículo posterior, refiriéndose al traslado de las sesiones al Salón Romero, el mismo crítico amplía esta descripción: "por todo ajuar tenía una tarima donde los artistas se colocaban; los retratos de la Lema, mujer del inolvidable Ventura de la Vega, con el traje de la *Lucia di Lammermoor*, y el de Rubini, hecho un Edgardo, de la misma ópera, con unas patillas de chuleta que seguramente no soñó Walter Scott, y unas modestísimas sillas, en que, mal que bien, se acomodaba la gente, como en familia, se ha visto abandonado por no ser bastante a contener el numeroso público atraído por la fama de las sesiones musicales que allí se celebraban". *La Ilustración Española y Americana*, n° V (8-II-1893), p. 87.

⁴⁹ Esperanza y Sola señala, respecto a la primera sesión: "Ni un anuncio en las esquinas, ni una gacetilla en los periódicos, por rara

excepción mudos aquella vez, los había convocado". *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (16-XII-1872), p. 743. Ya en 1880, el mismo crítico vuelve a insistir en la carencia de publicidad de los conciertos, justificándola en los siguientes términos: "¡carteles! ¿Cree usted que la música clásica es como la revalenta arábica o las píldoras de Holloway, que necesitan reclamos todos los días? No, señor: los cuartetos deben anunciarse modestamente y oírse en familia, sin bombos ni estrépitos". *La Ilustración Española y Americana*, n° 5 (8-II-1879), p. 100. Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica...*, Tomo I, p. 188.

⁵⁰ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 516.

precio del abono era de sesenta reales y el de los billetes sueltos, veinte reales cada sesión. En el concierto inaugural se interpretó el siguiente programa: 1º *Cuarteto en Re*, op 18, de Beethoven. 2º *Sonata en Fa*, op 24, para piano y violín, de Beethoven, por Guelbenzu y Monasterio. 3º *Cuarteto en Sol*, op 77, de Haydn. José María de Goizueta escribe en *La Época* acerca de la sesión:

Nos limitaremos a consignar que la ejecución fue perfecta; en los cuartetos hubo toda la precisión, toda la pureza de acentuación, todo el sentimiento y toda la religiosa escrupulosidad, con que deben ejecutarse estas admirables producciones del genio. De la ejecución de la *sonata* basta decir los Sres. Guelbenzu y Monasterio, que fueron los ejecutantes, son los verdaderos intérpretes en España de este género de música. Los aplausos del público dieron a entender a los artistas que la ejecución de las piezas fue perfecta⁵¹.

La Correspondencia de España se hace igualmente eco del éxito:

Gran número de personas de nuestra aristocracia y cuanto de notable encierra el mundo musical de esta corte asistían a la función. Los aplausos eran incesantes y el público entusiasmado por el gran mérito de las obras y de los artistas encargados de ejecutarlas pidió y consiguió de éstos que repitiesen alguno de los tiempos de aquéllas. La sociedad de cuartetos presta un servicio al arte musical en España cuya mejor recompensa es la entusiasta acogida que ha tenido entre los amantes del arte musical⁵².

Esperanza y Sola señala que a dicha sesión acudieron unas sesenta personas, entre las que figuraron Hilarión Eslava⁵³, Nicomedes Fraile, Martín

Sánchez Allú, Dionisio Aguado, Francisco Asenjo Barbieri, Marcial del Adalid, Adolfo de Quesada y Ferraz, José Castro y Serrano, el poeta Antonio Arnao, Guillermo de Morphi, junto a altos dignatarios internacionales como el Embajador de Rusia o el príncipe Adalberto de Baviera, y numerosos estudiantes⁵⁴. Según refiere Peña y Goñi, "el minuetto de la preciosa sonata de Beethoven, obtuvo los honores de la repetición, y en cuanto a las obras del programa, su ejecución fue frecuentemente interrumpida por murmullos de mal contenido entusiasmo, y acogida al final con aplausos estrepitosos y unánimes. [...] El auditorio se compuso, en su mayor parte, de profesores y aficionados decididos y entusiastas"⁵⁵.

En el segundo concierto se interpretaron el *Cuarteto en Re*, op 18, de Beethoven, la *Sonata en Fa*, K. 376, de Mozart y el *Cuarteto en Do*, op 76, de Haydn. Según leemos en *La Época*, impresionaron especialmente al público las dos últimas obras, repitiéndose el último movimiento de la *Sonata* de Mozart y el "Andante con variaciones" del cuarteto de Haydn. Destaca la crítica la interpretación de Guelbenzu y Monasterio: "Los dedos del primero parecían forrados de seda; tal era la suavidad con que hería las teclas del piano y tan aterciopelado era el sonido que las hacía producir. El arco del segundo hería las cuerdas del violín como una delicadeza

⁵¹ *La Época* (4-II-1863).

⁵² *La Correspondencia de España* (8-II-1863).

⁵³ Eslava fue un asiduo a las sesiones de la Sociedad en sus primeras temporadas, como atestigua la correspondencia intercambiada con Monasterio desde Sevilla en los años 1872 y 1873. J. A. Ribó: *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie, Separata de Academia. Real Academia de Bellas Artes, (1958), pp. 110-111.

⁵⁴ "Y en tanto que en un grupo de jóvenes se hablaba de Joachim, Vieuxtemps, Beriot y Sivori, otro, compuesto de gente ya proveccta, se deleitaba con los triunfos que Asensio, Vaccari y Brunetti obtenían en los cuartetos que daban en la casa de la renombrada y ya histórica botillería de Canosa; referían las sesiones de casa de Sancha y de Aranalde, o pronunciaban con veneración el nombre de D. Juan Gualberto González [...] cuando la campana del vecino convento de la Encarnación dio la una. Un silencio profundo sucedió a la continua charla; acomodóse cada cual lo mejor que pudo en aquellas desvencijadas sillas, y las miradas todas se dirigieron al fondo del salón". *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII (16-XII-1872), p. 743.

⁵⁵ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática...*, pp. 515-516.

exquisita, que producía con sus sonidos estremecimientos de placer en el auditorio”⁵⁶. En la tercera sesión pudo Monasterio incluir una obra de Mendelssohn⁵⁷, el *Cuarteto en Re*, op 44. Se ejecutaron, además, el *Trio en Do menor*, op 1, de Beethoven y el *Cuarteto en Do*, op 76, de Haydn. El programa del último concierto de esa temporada lo constituyeron el *Cuarteto en Re*, op 44, de Mendelssohn, la *Sonata en Fa*, K. 376, de Mozart y el *Cuarteto en Sol*, op 77, de Haydn. Como en las anteriores sesiones, el éxito de la interpretación se manifestó en el auditorio, que “aplaudió ruidosamente al final de cada tiempo”⁵⁸. La Sociedad intervino, además, en esa primera temporada, en un concierto celebrado el 18 de abril en el gran salón del Conservatorio, a beneficio de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, interpretando el Primer movimiento del *Cuarteto en Sol* op 77 de Haydn y el “Tema con variaciones” del *Cuarteto en Do* op 76 de Haydn.⁵⁹

Peña y Goñi señala los resultados económicos de las cuatro sesiones: 5.580 reales por venta de suscripciones y billetes. Tras el descuento de los gastos (1.671 reales), los beneficios ascendieron a 3.909 reales, que después del reparto se redujeron a 781 reales y 80 céntimos⁶⁰. El mismo crítico explica anteriormente, acerca de los fines de la Sociedad, que Monasterio había transmitido a los otros componentes “la idea que se proponía desarrollar, en bien del arte y fuera por completo de

propósitos especulativos”. El éxito de crítica y público animó, pues, a los promotores de la empresa, a continuar en años sucesivos, prolongándose un número total de treinta y una temporadas, hasta su conclusión en 1894.

3. Desarrollo de la actividad de la Sociedad de Cuartetos

Después de esta primera serie, las temporadas de la Sociedad se desarrollan en años sucesivos, generalmente durante los meses comprendidos entre noviembre y marzo. Éstas serán las fechas más habituales, extendiéndose, en ocasiones, al mes de abril para las sesiones extraordinarias. Respecto al número de sesiones por temporada, tras el triunfo alcanzado en la primera, se amplió, a partir del segundo año, de cuatro a seis ordinarias, cifra variable, pero que predomina en la mayoría de las temporadas posteriores, y que, no obstante, fue pronto considerada insuficiente por público y crítica⁶¹. La periodicidad de las sesiones era quincenal y semanal⁶². Los conciertos se celebraban los domingos a las dos de la tarde. Las preferencias del público se ponen de manifiesto en la solicitud de repetición de uno o varios movimientos de cada obra, generalmente de los movimientos lentos o últimos, costumbre que es censurada repetidamente por críticos como Peña y Goñi⁶³. Además de las sesiones

⁵⁶ *La Época* (12-II-1863).

⁵⁷ Desde *La Época*, José María de Goizueta critica su inclusión, al tiempo que censura la obra frente a las de Mozart, Beethoven y Haydn. *La Época* (24-II-1863).

⁵⁸ *La Correspondencia de España* (9-III-1863).

⁵⁹ *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 3 de mayo de 1863 por D. Rafael Hernando. Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Tercero. 1862-1863* (Madrid: Imp. de J. M. Ducazcal, 1863), pp. 9 y 12.

⁶⁰ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática...*, pp. 516-517.

⁶¹ Al finalizar la Temporada 1866-67, Antonio Cordero escribe: “no podemos menos de denunciar, a fuer de justicieros, aunque con gran sentimiento, uno entre otros defectos que hemos notado en las sesiones que ha dado este año la *Sociedad de cuartetos* [...] Ese defecto consiste en que las sesiones son..., pocas”. A. Cordero Fernández. *Revista y Gaceta Musical* (4-II-1867), p. 34.

⁶² En las tres primeras temporadas predominó la frecuencia quincenal. A partir de la temporada de 1866 se alternan las sesiones cada quince y siete días.

⁶³ Peña y Goñi, en *El Imparcial*, señala en 1877: “los ejecutantes hicieron perfectamente en no repetir una pieza de tan difícil y fatigosa ejecución. Sería de sentir que el público de estas sesiones empezase

programadas dentro del abono, la Sociedad ofrecía cada año otras extraordinarias a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos o de diversas causas solidarias. Dentro de las primeras, en 1867 y 1868, continuando la tradición de sesiones dirigidas por Valldemosa en el Conservatorio durante la Semana Santa, interpreta las *Siete Palabras* de Haydn, precedidas de una meditación poética, cuyo texto corresponde a Antonio Arnao.

Por otra parte, la Sociedad, guiada por sus propósitos pedagógicos, amplía sus actividades ofreciendo sesiones fuera de Madrid, si bien éstas fueron limitadas debido a dificultades de financiación. En 1878, coincidiendo con el viaje realizado por Monasterio a Francia y Bélgica entre los meses de marzo y julio, la agrupación planea darse a conocer en París, proyecto que finalmente no se llevará a cabo por problemas económicos⁶⁴. En la primavera de 1882, la Sociedad parte hacia Lisboa para ofrecer tres conciertos durante el mes de abril, en los que Enrique Fernández Arbós sustituye a Manuel Pérez como violín segundo. Tras hacerse acreedores de un gran éxito ante numeroso público y la Familia Real, sus intérpretes son invitados a actuar en Palacio el 19 de abril, a través de la mediación de Juan Valera, y serán condecorados por el rey Luis de Portugal tres días más tarde⁶⁵.

a tener las exigencias del público de los Conciertos". *El Imparcial* (15-I-1877). Insiste Peña y Goñi en esta cuestión en 1878: "hacer repetir [...] nos parece un abuso, y bueno es que vaya entrando el público en reducir sus exigencias y en ser más sobrio en pedir repeticiones". *El Imparcial* (2-XII-1878).

⁶⁴ Guelbenzu se lamenta de esa cancelación en una carta a Monasterio fechada el 21 de mayo de 1878. J. A. Ribó: *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 128-129.

⁶⁵ Monasterio recibió la Encomienda de la Real Orden de Cristo, Guelbenzu la Encomienda de la Real Orden de la Concepción y los restantes miembros fueron nombrados Caballeros de esta última. Según las anotaciones del propio Monasterio, el balance económico de estos conciertos fue de 1.500 reales. Véase S.A.J.: *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 90-92, 96-97.

En cuanto a los componentes de la Sociedad, durante la trayectoria de la agrupación se produjo la incorporación o sustitución de algunos de sus miembros. Desde 1863, Juan Lanuza realiza numerosas colaboraciones como viola segunda en la interpretación de quintetos. Tras la partida de Guelbenzu a San Sebastián a consecuencia de la Revolución de 1868, y hasta su retorno en 1871, se encomiendan las intervenciones pianísticas a los profesores de la Escuela Nacional de Música Dámaso Zabalza⁶⁶ y Manuel Mendizábal⁶⁷. Otras sustituciones son las del violoncellista Ramón Rodríguez Castellanos por Víctor Mirecki y Laranal⁶⁸ a

⁶⁶ Nace el 14 de diciembre de 1835 en Irurita (Navarra). Tras estudiar en Pamplona y ejercer como Profesor de Solfeo y Piano en Francia, se instala en Madrid. En 1857 es designado Profesor Elemental del Conservatorio, cargo del que luego asciende a Profesor Numerario (16-XII-1868). Autor de diversas obras para piano (*Eco del monte Auza, El Canto de las montañas*, fantasías sobre *El Trovador, Norma*, etc.), en 1866 había intervenido en tres sesiones de la Sociedad, de cuyo debut informa Vicente Cuenca que "no pudo ser más lisonjero". *El Artista*, n.º 24 (30-XI-1866), p. 3. Peña y Goñi señala, a propósito de su labor en la Sociedad: "Dedicado principalmente a la enseñanza, sin tiempo para estudiar y en posesión de un nombre conquistado a fuerza de continuos trabajos, las proposiciones de la Sociedad de Cuartetos le obligaron a emprender un serio estudio de la música que en las sesiones del Conservatorio se ejecutaba. [...] se hizo aplaudir extraordinariamente, prestando un servicio a la Sociedad y saliendo incólume del arriesgadísimo paso de sustituir a Guelbenzu". Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 521. Muere el 27 de febrero de 1894.

⁶⁷ Nacido en Alegría (Guipúzcoa) el 9 de septiembre de 1817, Manuel Mendizábal y Sagastume había recibido sus primeras lecciones en Elgoibar y Tolosa, donde ejerció como organista y maestro de capilla, y luego en Madrid, en la clase de piano de Pedro Albéniz en el Conservatorio. Entre 1854 y 1857 desempeña las funciones de Maestro interino de la clase de Piano. El 9 de marzo de ese año es designado Maestro Numerario, labor que realizará a lo largo de cincuenta y dos años. Fue Director interino del Conservatorio a la muerte de Arrieta. Distinguido con numerosas condecoraciones, falleció el 28 de agosto de 1896.

⁶⁸ De origen polaco y antecedentes nobles, se educó en París, donde recibió clases de Franchome y obtuvo el Primer Premio del Conservatorio de París. Ya en España, fue primer violoncello de la Capilla Real y de las orquestas del Teatro Real y Sociedad de Conciertos. El 24 de noviembre de 1874 gana por oposición la plaza de Profesor Numerario de Violoncello de la Escuela Nacional de Música.

partir de 1875, y del segundo violín Rafael Pérez, retirado debido a problemas de salud, por Manuel Pérez⁶⁹ después de 1878. En 1865 se produjo la intervención, a petición del público, del cantante Mario, que interpretó un *Aria di chiesa* de Stradella, acompañado por Guelbenzu, y de Barbieri, que cantó una "soledad antigua y un tango de su composición", según recoge Monasterio en sus anotaciones⁷⁰. También intervinieron ocasionalmente otros intérpretes como Adolfo de Quesada (en 1868), Mariano Vázquez (1868), el violista y compositor Miguel Carreras (1869), el clarinetista y editor Antonio Romero (el 11 de enero de 1875 colabora en la ejecución del *Quinteto en La*, K. 581, de Mozart), el violoncellista Agustín Rubio (1881) y el violinista y luego director Enrique Fernández Arbós (participa en los conciertos ofrecidos en Lisboa en 1882).

Compuso diversas obras y fue condecorado con numerosas distinciones como la Real Orden de Carlos III, Caballero de la Legión de Honor y Oficial de la Academia Francesa.

⁶⁹ Manuel Pérez Badía nace en Madrid el 4 de julio de 1846. Tras comenzar sus estudios con su padre, y continuarlos más tarde con los profesores Lestán y Fischer, en 1857 pasa a recibir las enseñanzas de Monasterio en el Conservatorio. En 1863 recibe el Primer Premio, al tiempo que ingresa en la orquesta del Teatro Real. El 11 de abril de 1866 interviene en un concierto vocal e instrumental en el Conservatorio cuya interpretación es destacada por la prensa: "Tono brillante, arrojo para afrontar y vencer los más difíciles y escabrosos pasajes, -y en el violín hay pocos que no lo sean,- gusto y sentimiento en el *cantabile*, he aquí las dotes artísticas del Sr. Pérez, a quien auguramos un brillante porvenir, si sigue, sin apartarse un ápice, los consejos del Sr. Monasterio, que es uno de los primeros violinistas de Europa. Hoy, el Sr. Pérez, es ya notable. ¿Qué no llegará a ser continuando su camino como le ha empezado?". *Gaceta Musical de Madrid*, nº 28 (14-IV-1866), p. 114. Desempeña el puesto de concertino de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos. A partir de 1869 acude en primavera y verano como director de orquesta a teatros de provincia. Sustituye en 1878 a Facio en la representación de *La Favorita* en el Teatro Real, de la cual, por voto unánime, es nombrado director.

⁷⁰ Dicha intervención tuvo lugar en la sesión extraordinaria celebrada el 5 de marzo de 1865.

Con el paulatino crecimiento del público asistente a las sesiones de la Sociedad⁷¹, desde las primeras temporadas se evidencian las carencias de espacio del salón de conciertos. Ya en 1866, se señala desde *La Escena*: "Cada día es mayor el número de profesores y aficionados que asisten a los conciertos que, en el salón pequeño del Conservatorio, da la Sociedad de cuartetos, y apenas si se podía encontrar asiento el domingo"⁷². Ese mismo año, la prensa pone de manifiesto la necesidad de un nuevo local más amplio y autónomo o su sustitución por el salón grande del Conservatorio⁷³. El problema se agudiza durante la década siguiente. A propósito del comienzo de la Temporada 1873-1874, se indica desde *El Imparcial*: "Creemos inútil excitación ninguna a los aficionados a la música *di camera*, tanto más cuanto que

⁷¹ En el estudio estadístico de José María Provanza y Fernández de Rojas sobre la primera década, se indica un crecimiento del número de abonados desde 58 el primer año hasta 99 en la décima temporada, observándose una duplicación a partir de la tercera temporada. José María Provanza y Fernández de Rojas: *Cuadros Sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872), p. 6. A partir de 1873, el número continúa oscilando en torno a la centena de abonados a todas las sesiones, número al que hay que añadir el de billetes sueltos y abonos regalados, producto de cuya suma obtenemos una media de asistentes que en numerosos conciertos rondaba los doscientos por sesión, si bien, las cifras máximas correspondían generalmente a la última sesión, en la que se ejecutaban las piezas predilectas del público, como los *Cuartetos* op 76 de Haydn, la *Sonata* op 47 de Beethoven, y sobre todo el *Quinteto* K. 516 de Mozart.

⁷² *La Escena*, nº 14 (11-II-1866), p. 5.

⁷³ "El domingo último se vio que esta sociedad artística necesita un local más desahogado, si no ha de suspenderse, como sucedió ese día, la venta de billetes una hora antes de comenzar la sesión. [...] ¿No sería bueno ir pensando en el salón grande para que no queden defraudadas las esperanzas de los que acuden a tomar billetes a última hora? ¿No sería oportuno que la Sociedad de Cuartetos instalase una sala que llevara su nombre, dotando así a Madrid de un nuevo centro artístico permanente y que tuviera su autonomía, como ahora se dice? [...] banqueros hay en Madrid que podrían convertir en un hecho práctico nuestra excitación. ¿Quedará ésta desatendida?". *Gaceta Musical de Madrid*, nº 19 (8-II-1866), p. 76.

el pequeño salón del Conservatorio ha sido hasta hoy insuficiente para contener el numerosísimo público que allí acude a admirar las magníficas obras de los clásicos, ejecutados con una maestría incomparable"⁷⁴. En 1879, debido a la inauguración del gran salón-teatro de la Escuela Nacional de Música⁷⁵, se realizan algunas mejoras en el salón pequeño, entre las que destacan la desaparición del escenario, el entarimado del piso y la ampliación del espacio destinado a los ejecutantes. Sin embargo, y pese a estas reformas, la prensa sigue manifestando críticas a las condiciones del local, del que Monasterio desaprueba en sus anotaciones su "sonoridad excesiva y sus muchas resonancias".

A partir de 1884, las sesiones se trasladan al Salón Romero, situado en los Almacenes de Música de Antonio Romero de la Calle Capellanes Número 10, antes Café-Teatro de Capellanes, antiguo salón de bailes y de funciones, célebre por "sus bailes licenciosos, sus compañías dramáticas de último orden, y por sus funciones gimnásticas y jugadores de manos"⁷⁶. Inaugurado el 30 de abril de ese año con gran solemnidad, el salón, que estaba suntuosamente decorado, disponía de una capacidad para unas cuatrocientas cincuenta personas sentadas, ampliable a setecientos espectadores, y su escenario circular podía albergar hasta cincuenta intér-

pretes. Las sesiones de la Sociedad se reanudan el 26 de diciembre, tras una temporada de interrupción⁷⁷. En el anuncio del comienzo de esa temporada, la Sociedad explica la aplicación de una serie de reformas que afectarán a su funcionamiento y que ponen de manifiesto la preeminencia de sus fines pedagógicos. Respecto al cambio de local puede leerse:

La Sociedad aprovecha, para celebrar las sesiones, el ofrecimiento que de su espacioso y elegante salón de la calle de Capellanes le ha hecho el Sr. Romero y Andía, aceptándolo agradecida, no sólo por las excelentes condiciones acústicas de la sala, sino porque el considerable número de localidades permite fijar, para muchas de ellas, menor precio del que han tenido en los pasados años, poniéndolas así al alcance de los aficionados menos favorecidos de la fortuna. Esta consideración es la que más pesa en el ánimo de la Sociedad, por creer que, popularizando las obras de los grandes maestros, presta el mejor servicio al arte en nuestra patria.

Con el cambio de ubicación se establece, pues, una diferenciación de precios de las localidades⁷⁸.

⁷⁴ *El Imparcial* (17-XII-1873).

⁷⁵ Incendiado el 20 de abril de 1867, se inaugura el 5 de diciembre de 1879, con un concierto en el que la Sociedad interpretó la *Canzonetta* y el *Finale* del Cuarteto en Mi Bemol, op 12, de Mendelssohn. *Crónica de la Música*, nº 65 (18-XII-1879), p. 2.

⁷⁶ *El Diario Español* (1-V-1884). El local constaba de 484 metros cuadrados. El 24 de abril de 1884 tiene lugar una prueba acústica y de iluminación del salón de conciertos. En las dos zonas laterales, separadas por barandillas, se instalaron pianos y órganos. Anexos se situaban un gabinete regio, gabinete de artistas, salón de descanso, tocador, guardarropa y despacho de billetes. *Anuario del Salón Romero*.

⁷⁷ En el anuncio de la reanudación de las sesiones de la Sociedad, se señala únicamente que la interrupción fue debida "a causas ajenas a la voluntad de ésta". Enrique Sepúlveda, en un artículo titulado *Los Cuartetos*, se refiere al traslado de las sesiones, al tiempo que describe el Salón-Romero: "A menos de que existieran motivos —para mí desconocidos— no comprendo la razón que pudo ser causa de que la Sociedad de Cuartetos abandonase su clásico local en el Conservatorio. Allí permaneció años y años, cobijada por el techo ruinoso y las paredes desvencijadas del viejo salón de actos; y cuando el arte construyó, tabique por medio, otra sala más en armonía con el esplendor de los conciertos que celebraba, la Sociedad hizo mutis en las melodías y *andantes* de los grandes maestros, emprendió una *fuga* más precipitada que las de Bach, y se trasladó con armas e instrumentos al salón de Capellanes, donde actuó hasta su disolución. [...] por sus condiciones acústicas, por el lujo del decorado y por la abundancia de luces, satisfacía los deseos del más exigente". Enrique Sepúlveda: *El Madrid de los recuerdos* (Madrid: Imprenta de Navegación y Comercio, 1897. Reed. de la Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 1992), p. 168.

⁷⁸ Desde la primera temporada en el Salón, Año XXII (1884-85), se establecieron precios de abono de 25 y 15 pesetas, y de billetes sueltos de 5 y 3 pesetas. Para la 2ª Serie, de 12'50 y 7'50 pesetas para el abono, y de 5 y 3 pesetas para los billetes sueltos.

Los exiguos resultados económicos obtenidos por la Sociedad continuarán durante esta etapa, hasta el punto de llegar Monasterio a afirmar en sus anotaciones al concluir la Temporada de 1890: "En resumen, nuestra campaña de esta temporada, artísticamente ha sido gloriosa, pero pecuniariamente, desastrosa"⁷⁹. Otra novedad en el desarrollo de las actividades de la Sociedad será la organización de dos series de sesiones en algunas temporadas⁸⁰. En el anuncio de la Segunda Serie de ese año se indica que la Sociedad "creería faltar a un deber de justa correspondencia si no accediera a las reiteradas instancias que gran número de personas le han dirigido, pidiendo que se prorroguen las Sesiones". Éstas pasan a efectuarse los viernes, empezando a las nueve y finalizando aproximadamente a las once de la noche⁸¹. La Sociedad explica, asimismo, dicha modificación en el horario, en atención a las numerosas peticiones en este sentido realizadas por el público⁸². Por último, después de 1884 se regularizó definitivamente la periodicidad en la sucesión de sesiones, que pasó a ser semanal. Este proceso de reformas culminará con la aprobación de unas *Bases Fundamentales para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos*, el 18 de octubre por Monasterio, Lestán y Mirecki. En el texto se limita el número de socios a los componentes del cuarteto de cuerda. Se invita, por tanto, a Manuel Pérez (segundo violín) a com-

⁷⁹ Ese mismo año, se señala desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, en un número dedicado a la Sociedad con motivo de su actuación en Barcelona, que sus componentes "han persistido en su loable artística empresa, a pesar del escásimo resultado financiero obtenido". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 50 (18-II-1890), p. 2.

⁸⁰ En la Temporada de 1884-85, la primera serie constó de seis sesiones (más otra extraordinaria) y la segunda de tres.

⁸¹ Sepúlveda: *El Madrid de los recuerdos...*, p. 173.

⁸² En el anuncio de la temporada publicado en *El Liberal*, se destaca, junto al interés de la Sociedad por ofrecer obras nuevas, el cambio de horario, adaptado a su no coincidencia con las funciones en el Teatro Real. *El Liberal* (24-XII-1884).

pletar la Sociedad, que continúa bajo la dirección del primer violín, y cuya estructura básica supone, pues, una vuelta a los presupuestos iniciales de Monasterio, en su fundación. En cuanto a las colaboraciones de pianistas y otros instrumentistas, en el texto se establecen nuevas condiciones de contrato.

Pese al crecimiento en el número de asistentes a las sesiones después de 1884, Antonia de Monasterio, en los apuntes biográficos sobre su padre, señala acerca del público asistente a las sesiones, que éste continuó "conservando el sello de intimidad que tanto le gustaba a mi padre. Contaba con un público poco numeroso, pero muy entendido. [...] Porque él no quería tener ese público indiferente y compuesto —según su frase típica— de 'elegantes de oficio'⁸³. No obstante, este auditorio, inicialmente compuesto, como hemos mencionado anteriormente, en su mayor parte, por estudiantes, artistas y aficionados distinguidos, políticos y miembros de la Familia Real⁸⁴, pese a ser muy inferior al de otros géneros, experimentó un gran crecimiento gracias al impulso de las actividades de la Sociedad después del traslado al Salón Romero. Ya al finalizar la Primera Serie de la Temporada 1884-85, se indica desde *El Liberal* que "cantando en el Real el cuarteto de honor, el bonito salón de Capellanes [...] se llena de gente. Sin la competencia de la Teodorini o de Masini, hay muchos aficionados a la música clásica que desean oír a Monasterio y a Guelbenzu y tienen que quedarse en la calle"⁸⁵

Aparte de las sesiones celebradas en el Salón, la Sociedad ofrece también en la segunda mitad de esta década, varias series de conciertos fuera de la capital madrileña. En mayo de 1886, retorna a Lisboa

⁸³ Subirá: *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 33.

⁸⁴ En diciembre de 1892, se le ofrece la Presidencia de la Sociedad de Cuartetos a la Infanta Isabel de Borbón.

⁸⁵ *El Liberal* (24-I-1885).

para interpretar cuatro sesiones, pero dificultades en la organización aceleran la vuelta a Madrid antes de lo previsto, celebrándose solamente la primera⁸⁶.

El 27 de marzo de 1889, inicia una serie de tres sesiones en el salón de audiciones del Conservatorio de Música de Valencia⁸⁷. En esta ciudad se repiten los habituales triunfos.

En marzo de 1890, comienza la Sociedad una gira por Valladolid, Burgos, Bilbao, Barcelona y Zaragoza⁸⁸. En Barcelona, la Sociedad se presenta en el Teatro Lírico, ofreciendo dos sesiones de abono y una extraordinaria, de cuyo éxito se hace eco Felipe Pedrell en un extenso artículo, en el que repasa la trayectoria de la Sociedad, publicado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁸⁹. Tras volver a Madrid, ese mismo año reanuda la gira dirigiéndose a Asturias. Acompañados por Arche, llegan el 12 de septiembre de 1890 a Oviedo, donde ofrecen tres sesiones⁹⁰. El día 19 de septiembre, la

Sociedad parte hacia Avilés y Gijón⁹¹. A continuación, vuelven a Bilbao, actuando con gran éxito en el Teatro Nuevo, contratados por Dotesio⁹².

Durante esta etapa se incorporan nuevos colaboradores a las sesiones de la Sociedad. Después del fallecimiento de Guelbenzu a principios de 1886⁹³, se invita a José Tragó⁹⁴ y a Zabalza, y en 1889, a María

⁸⁶ Véase S.A.J.: *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 91-92.

⁸⁷ Las siguientes sesiones se programaron el 29 y 31 de marzo de 1889, y una sesión extraordinaria el 2 de abril. La última se suspendió, dedicándose a Monasterio un concierto a cargo de alumnos del Conservatorio, en el que intervino interpretando *Adiós a la Alhambra* y una *Mazurka* de Wieniawski. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 31 (23-IV-1889), p. 64.

⁸⁸ De la sesión ofrecida en Burgos el 4 de marzo, Monasterio destaca la escasez e incompreensión del público, comparándolo con el de Valladolid. Acerca de la primera de las sesiones celebradas en Bilbao con gran éxito, describe el triunfo obtenido con la interpretación del *Cuarteto en Re menor* de Arriaga. S.A.J.: *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...* pp. 92-93. La Sociedad actúa en el Teatro-Circo de Zaragoza el 19 de marzo de 1890.

⁸⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 52 (18-III-1890), p. 227. Se celebraron los días 13, 16 y 17 de marzo de 1890.

⁹⁰ J. G.: *El Carbayón* (15- 20-IX-1890). Las sesiones tuvieron lugar los días 14, 16 y 18 de septiembre. En la última, accediendo a los deseos del público, se interpretan dos transcripciones para violoncello de obras de Chopin y de Delsart, la *Polonesa en Mi bemol* y *Wals en Re bemol*, de Chopin, y *Adiós a la Alhambra* y *Rondó Liebanense* de Monasterio. De las sesiones celebradas en Oviedo, Monasterio señala el éxito del *Cuarteto en Mi*, op 81, de Mendelssohn.

⁹¹ De los conciertos en Avilés y Gijón, destaca el público numeroso de círculos industriales y el éxito de la *Sonata* op 47 de Beethoven y el *Cuarteto* de Mozart K. 458. S.A.J.: *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 93-94.

⁹² Ofrecieron cuatro sesiones los días 15, 17, 18 y 30 de septiembre de 1890. En la segunda colaboró Lope de Alaña, participando en la interpretación del *Quinteto* op 87 de Mendelssohn.

⁹³ En la primera sesión (22-I-1886), se eliminó del programa cualquier obra que exigiese la intervención del piano y se redactó una nota de duelo, según relata Esperanza y Sola: "el piano en que éste interpretaba, como él sólo sabía hacerlo, la música de los grandes maestros, aparecía mudo en el escenario, teniendo sobre el atril una corona de pensamientos y hojas de laurel, de la que pendían anchas cintas negras, que corrían por el teclado, y en las cuales lefase: *La Sociedad de Cuartetos a su insigne e inolvidable compañero Guelbenzu*". *La Ilustración Española y Americana*, nº V (8-II-1886), p. 78.

⁹⁴ Nacido en Madrid el 25 de septiembre de 1857, José Tragó y Arana estudió con Eduardo Compta desde 1868 en la Escuela Nacional de Música, y con Mathias en París a partir de 1875. Tras obtener, en 1878, el Primer Premio del Conservatorio, vuelve a España, haciéndose oír en numerosos conciertos, algunos en unión de Rafael Díaz Albertini. Actúa en 1878 con la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso, interpretando el *Concierto en Do menor* de Beethoven. Su formación en París culminará con la presentación en la Sala Pleyel a principios de 1880. Posteriormente actúa en la Sala Erard y con la Orquesta de Pásdeloup. Después del fallecimiento de Power, obtiene por oposición la cátedra de profesor de número de piano de la Escuela Nacional de Música (9-II-1886). Se presenta con la Sociedad de Cuartetos el 5 de febrero de 1886, logrando un gran triunfo. En la reseña biográfica que escribe Manuel García de Otazo en el Número 20 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* (15-XI-1888, pp. 153-154), resume sus características como intérprete en los siguientes términos: "como ejecutante y concertista, se encuentra a tanta altura, y es tal su organización singularísima, su especial pulsación, fuerte y aun fortísima unas veces, suave, delicada y medida hasta lo infinitamente apreciable otras, y su pasmoso mecanismo, que si estudiara asiduamente, y tal como lo viene haciendo, muchos años el insigne Planté, harían de él, sin duda alguna, un concertista preeminente y digno del aplauso universal de los países cultos". Esperanza y Sola califica a Tragó de "pianista de brillantez suma, de un mecanismo admirable y que domina y vence todas las dificultades con gran

Luisa Chevallier⁹⁵, quien acompañará en 1890 a la Sociedad en sus conciertos por diversas provincias. También intervinieron en las sesiones de la Sociedad el violinista Pedro Urrutia (1884), los pianistas Carlos Beck (1887) y Jenaro Vallejos (1890), y los violonistas Santiago Gálvez (1886) y Feliciano Cuenca (1889). Otras colaboraciones esporádicas partir de esta década son las de los violinistas Andrés Goñi y Manuel Pardo y del violoncellista Pedro Sarmiento, que interpretan el *Octeto* de Mendelssohn (Temporada 1884-1885), entre otros⁹⁶. Tenemos conoci-

maestría. Más en su terreno, a mi ver, en las obras clásicas modernas, Schumann, Rubinstein, Saint-Saëns sobre todo, han tenido en él un intérprete admirable y al que todo elogio es merecido". *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1889), p. 66.

⁹⁵ Nace en Madrid el 25 de mayo de 1870. Discípula de Compta en la Escuela Nacional desde 1878, obtiene el Primer Premio de Piano en 1882, actuando ese año en la Exposición de Burdeos y más tarde en la Sala Pleyel de París. Tras el fallecimiento de Compta, prosigue sus estudios con Carlos Beck y después de 1886 recibe lecciones de acompañamiento de Mirecki. En 1888 pasa a la Clase de Música de Cámara de Monasterio. De sus interpretaciones con la Sociedad de Cuartetos, en 1890 Peña y Goñi destaca "la finura y delicadeza con que interpreta la música de Mozart, Chopin, Schumann y Mendelssohn por ejemplo. En cambio, cuando ejecuta música de Beethoven, no consigue compenetrarse de igual manera con el espíritu de severa grandeza que llena las obras del gran maestro. ¿Y esto por qué? Pues es muy sencillo. Porque la música de Beethoven no cuadra enteramente con el carácter y especiales condiciones de la señorita Chevallier. La nota fina y delicada que posee, debe llevarla a estudiar con predilección a Mozart, a Chopin, a Schumann, a Mendelssohn y a sus homógenos. [...] si no llega a realizar de un modo completo aquella tendencia, uniendo a su habilidad mecánica el más exquisito sentimiento y una expresión admirable unida al gusto más delicado, por lo menos, ha demostrado conocer bien el instrumento y sus resortes técnicos, tener estilo musical, propio para la traducción del pensamiento del compositor y saber dar expresión y colorido a la obra musical". *La Crítica*, n° 7(30-XI-1890), p. 51.

⁹⁶ Otros colaboradores fueron los violoncellistas Rubio (1882: *Quinteto en Do* D. 956 de Schubert), Larrocha (1888) y Calvo (*Sexteto en Si bemol* op 18 de Brahms), los violinistas Sancho y Agudo (1889-1890: *Octeto en La* op 3 de Svendsen) y los contrabajistas Calvo, Castro y Torres (1889-1892: *Quinteto en La* D. 667 de Schubert). En la ejecución del *Septimino en Mi bemol* op 20 de Beethoven, en 1886, intervienen Federico Fischer, Font, Manuel Lucientes y Muñoz. El estreno por la Sociedad del *Quinteto en Si menor* op 115 de Brahms (5-I-1893) contó, además, con la participación del clarinetista Yuste.

miento, asimismo, de la invitación realizada a Albéniz para tomar parte en las sesiones en 1889 y 1890, a través de su correspondencia con Monasterio⁹⁷.

Las actividades de la Sociedad concluyen en 1894, debido a los problemas de salud que Monasterio venía arrastrando desde temporadas atrás⁹⁸. El último concierto se celebró el 5 de enero de 1894, interpretándose el siguiente programa: *Cuarteto en Re* op 11, de Tchaikovsky, *Quinteto en Si menor* op 115, de Brahms, y *Trio para cuerda en Si bemol* op 97 *Archiduque*, de Beethoven.

4. El repertorio

Respecto al repertorio interpretado, la Sociedad ejecutó un número total de 173 obras distintas, pertenecientes a 33 compositores, cuya programación obedeció a una evolución a lo largo de sus 31 temporadas de existencia. Durante las dos primeras décadas, el repertorio básico de la agrupación, reflejado en la estructuración tripartita de los programas, estaba formado por obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn⁹⁹, sien-

Cabe señalar, por último, las colaboraciones esporádicas en las giras, de instrumentistas como el violinista Goñi, antiguo alumno de Monasterio y el pianista Segura (Valencia, 1889), y el violinista Lope de Alaña (Bilbao, 1890).

⁹⁷ Ribó: *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 82-83.

⁹⁸ Según Esperanza y Sola, "lo endeble ya de su salud hizo retirarse a Monasterio para dedicarse a su cargo de Profesor de la Real Capilla de Palacio, a la enseñanza de violín en el Conservatorio (del que sería nombrado Director ese año), a sus puestos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Consejo de Instrucción Pública". Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical*, Tomo III, p. 409.

⁹⁹ Corresponde el mayor número de composiciones interpretadas por la Sociedad a Beethoven (36), Mozart (25), Haydn (14), Mendelssohn (17) y Schumann (13), Rubinstein (8) y Schubert (5). Las piezas más interpretadas (según número de ejecuciones) a lo largo de todas las temporadas, fueron: *Quinteto en Sol menor* K. 516 de Mozart (33), *Sonata en La* op 47 de Beethoven (29); *Cuarteto en Re menor* K. 421 de Mozart (23), *Quinteto en Si bemol Mayor* op 87 de Mendelssohn (22) y *Cuarteto en Mi bemol* op 16 de Beethoven (21).

do completado en los primeros años con interpretaciones más o menos esporádicas de composiciones de otros autores como Spohr y Weber¹⁰⁰. En esta fase es destacable, no obstante, la ejecución de obras de Martín Sánchez Allú, Rafael Pérez y Marcial del Adalid, en una sesión dedicada en 1868 a compositores españoles. En la temporada siguiente, se estrenan dos obras del cubano Nicolás Ruiz Espadero, en un concierto a cargo de Adolfo de Quesada.

Durante los años setenta se incrementa el número de autores interpretados, añadiéndose los nombres de Onslow, Rubinstein, Mayseder y Verdi. En 1872 se da a conocer una obra de Schumann, si bien el resto de su producción será ejecutado posteriormente.

A partir de comienzos de la década de 1880, se inicia una nueva etapa caracterizada por la renovación del repertorio programado¹⁰¹, especialmente después del traslado de las sesiones al Salón Romero. El proceso se intensifica desde 1889, coincidiendo con el nacimiento y competencia de nuevas agrupaciones camerísticas como la Socie-

dad de Música di Camera, que actúa también en el Salón-Romero, interpretando con gran éxito nuevas composiciones aún no escuchadas en Madrid¹⁰². En este período, la Sociedad de Cuartetos da a conocer obras de Schubert, Raff, Svendsen, Godard, Brahms, Saint-Saëns, Dvorak, Tchaikovsky y Grieg, entre otros autores. Dentro del apartado de compositores españoles interpretados figuran Arriaga, Bretón y Monasterio.

¹⁰² A finales de la década de 1880, el creciente interés por el repertorio camerístico se manifiesta en la creación de numerosas agrupaciones en toda España, que se suman a las surgidas en la década anterior, como las sociedades de cuartetos de Granada (1871), Barcelona (continuadora después de 1872, de las sesiones celebradas por Gimferrer, Magri, Vilar y Conde en 1866, estaba formada por Gimferrer, Maschek, Antonio y Domingo Lupresti y Leigh) o Vitoria (1879, integrada por Echarandio, Urrutia, Arbuló, Azua del Valle y Mendiola), así como las sesiones celebradas en el Instituto de Libre Enseñanza, especialmente entre 1878-1880. El 27 de abril de 1879, comienza una serie de tres sesiones, interpretadas por Rodríguez, Escobar, Hidalgo y Matamala. En 1880, comienzan las sesiones el 3 de febrero. Intervienen Nicolás Tragó, Rubio y Rey. La Sociedad de Música di camera a la que se dedica un artículo en este volumen, estaba formada por Arbós, Tragó, Rubio, Gálvez y Urrutia, y se constituye en el invierno de 1889. En febrero de 1889, los cuatro primeros celebran tres sesiones de música clásica en Oporto. En marzo de ese año, ofrecen un concierto en la sección de Bellas Artes, en el que interpretaron obras de Schubert, Schumann, Liszt, Ketterer Gottschalk, Chopin y Sarasate. Finalizaron interpretando con Gálvez el *Cuarteto en Sol menor* op.25 de Brahms. Ofrecen un total de tres sesiones de abono y otra extraordinaria en el Salón Romero durante la temporada de 1889, logrando un gran éxito de público y crítica. En la temporada siguiente, se programan seis conciertos, (18, 25 de noviembre, 2, 9, 16 y 23 de diciembre), con diez obras inéditas en Madrid, junto con obras clásicas y algunos solos a cargo de Tragó, Arbós y Rubio. Se disuelve por epidemia de gripe. Vuelve a actuar sólo durante el siguiente año. La temporada siguiente se anuncian seis sesiones (10, 17 y 24 de noviembre, 1, 8 y 15 de diciembre de 1890). Sustituye Agudo a Urrutia. Se anuncian, asimismo, obras inéditas de Mozart, Schumann, Rubinstein, Brahms y Grieg. En 1894, Arbós, Agudo, Rubio, Gálvez y Albéniz ofrecen una serie de conciertos en Palma de Mallorca en abril de 1894. Otras sociedades de cuartetos surgidas fuera de Madrid en estos años son la de Valencia, creada en marzo de 1890 para ejecutar conciertos cuaresmales, y formada por Goñi, Sánchez, Lluch y Calvo. En París, la Sociedad Española de Cuartetos, compuesta por Miquel, Sarmiento, Cepeda, Fernández, Francés y Giró, da a conocer obras españolas al público francés a finales de la década de 1880.

A partir de 1880 se incrementa el estreno de piezas de nuevos autores, siendo las más ejecutadas: *Cuarteto en La menor* op. 41 de Schumann (7); *Cuarteto en Re menor* de Arriaga (10); *Quinteto en Do* D.956 de Schubert (8); *Trio en Si bemol* D. 898 de Schubert (7); *Sonata en La menor* op. 19 de Rubinstein (6).

¹⁰⁰ El orden estaba determinado generalmente por la siguiente sucesión: En la primera parte se interpreta un cuarteto de Mozart, Beethoven o Mendelssohn, en la segunda, una sonata, generalmente para piano y violín de Haydn o Mozart, y muy frecuentemente la op. 47 de Beethoven, y en la última parte, predominan los cuartetos de Haydn y una vez por temporada se interpreta el *Quinteto* K. 516 de Mozart.

¹⁰¹ Se manifiesta en la ordenación y composición de los programas. A la incorporación progresiva de nuevas obras hay que añadir un cambio en la elección de las composiciones que figuran en la tercera parte: pasan a predominar cuartetos de Beethoven (destacan los del op. 18) y cuartetos o quintetos de Mendelssohn, Schumann y Schubert. En las partes anteriores se ejecutan obras de nuevos autores, especialmente desde mediados de la década de 1880.

En cuanto al repertorio para piano interpretado en las sesiones de la Sociedad, en el caso de Guelbenzu, Zabalza y Mendizábal está compuesto, durante la primera etapa, mayoritariamente por obras de Beethoven, además de algunas de Mozart, Mendelssohn y esporádicamente de otros autores como Weber. A estas composiciones hay que sumar las de autores nuevos, introducidos a comienzos de 1880 como Scarlatti (cuatro piezas ejecutadas por Zabalza). Este proceso de renovación se incrementa a partir de 1886 con la incorporación de Tragó y otros pianistas como Chevallier y Beck, quienes dan a conocer, entre otras composiciones, la *Gran Fantasía* D. 998 de Schubert (Tragó), la *Sonata en Si menor* y la *Sonata en Si bemol menor* de Chopin (Tragó y Chevallier), *Sonata en Do* op 111 de Beethoven (Tragó), *Sonata en Fa* y *Sonata en Sol menor* y *Carnaval* de Schumann (Tragó).

Respecto a la producción camerística de Haydn, en la prensa hallamos numerosos artículos que ponen de manifiesto la recepción durante el siglo XIX de sus composiciones. Con motivo de la finalización de la temporada de 1867-68, Vicente Cuenca realiza un análisis comparativo del repertorio ejecutado por la Sociedad, en un extenso artículo, publicado en *El Artista*. Señala acerca del compositor:

Haydn tiene una especie de encanto que le pone en contacto con las inteligentes mediocres; gusta de divertirse y reír con sus oyentes. Mozart reemplaza esa galantería amable y comunicativa por la elevación y la profundidad; [...] El uno fue el idolo de sus contemporáneos, y Haydn cuenta aún entre sus mayores apasionados y admiradores, todos los músicos instruidos y sensatos de nuestros días. [...] En la mayor parte de los cuartetos de Haydn, el *cantabile* y los pasajes melódicos, alternan con una especie de regularidad que el género no admite, que da un falso aire de música concertante, y que por consecuencia debilita el trabajo del compositor, en interés del pri-

mer violinista. [...] un estilo más popular, es decir menos sabio, ideas más accesibles, es decir, menos elevadas y menos profundas, ésta era la preferencia que se concedía en otro tiempo a los cuartetos de Haydn sobre los de Mozart, y que muchos aficionados les conceden hoy sin confesarlo¹⁰³.

Su aceptación por el público es descrita en *Crónica de la Música* en 1878: "Haydn no levanta en Madrid tempestades de aplausos, pero halaga y conmueve tranquilamente. Sus obras hacen siempre el efecto de instructivas y sabrosas conversaciones entre personas ilustradas, buenas, distinguidas y elegantes"¹⁰⁴. Semejantes opiniones manifiesta Esperanza y Sola a propósito del *Cuarteto en La* op 55, repetido al año siguiente¹⁰⁵. La mayor parte de su producción fue interpretada durante la primera década de la Sociedad¹⁰⁶. Destacó la ejecución de los cuartetos op 76 y 77, de los que alcanzaron gran éxito el *Cuarteto en Re* y el *Cuarteto en Do*¹⁰⁷ op 76 y el *Cuarteto en Sol* op 77, interpretados desde 1863 durante tres décadas. Otra de las obras

¹⁰³ *El Artista*, n° 35 (22-II-1868), pp. 181-182. La comparación entre Haydn y Mozart basada en la oposición de su capacidad expresiva, remite a la crítica francesa desde los años cuarenta. Véase Katharine Ellis: *Music criticism in Nineteenth-Century France: La revue et gazette musicale de Paris, 1934-80* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995), pp. 85, 89.

¹⁰⁴ *Crónica de la Música*, n° 8 (14-XI-1878), pp. 1-2.

¹⁰⁵ *La Ilustración Española y Americana*, n° VI (15-II-1880), p. 106.

¹⁰⁶ Se ejecutaron las siguientes obras: *Cuarteto en Re* op 50, *Cuarteto en La* op 55, *Cuarteto en Re* y *Cuarteto en Sol* op 64, *Cuarteto en Do* y *Cuarteto en Sol menor* op 74, *Cuarteto en Do*, *Cuarteto en Re menor*, *Cuarteto en Sol* y *Cuarteto en Si bemol* op 76, *Cuarteto en Sol* y *Cuarteto en Fa* op 77, *Sonata para piano y violín en Sol* op 73 y las *Siete Palabras*.

¹⁰⁷ Uno de los más aclamados fue el *Cuarteto en Do* op 76 (*Himno Austriaco*), especialmente su "Andante", de cuya recepción, con motivo de su ejecución en la segunda sesión de la temporada de 1863, señala *La Época*: "El auditorio, con el asombro pintado en el semblante, inmóvil, mudo ante aquella obra maestra del más grande de los genios, prorrumió en un estrepitoso aplauso, cuando, concluido el *andante* y libre ya de la mágica presión en que se hallaban todas sus facultades morales, pudo volver en sí". *La Época* (12-II-1863).

más admiradas es el *Cuarteto en Sol* op 64, cuyo "Adagio" es calificado de "elegante, gracioso y sentido"¹⁰⁸. Tras su repetición en 1890, Peña y Goñi ensalza al compositor, destacando su sencillez y originalidad¹⁰⁹. Respecto a las *Siete Palabras*¹¹⁰, con ocasión de su primera interpretación en la sesión extraordinaria celebrada a beneficio de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos el 13 de abril de 1867, fue recibida con éxito, si bien desde alguna publicación se abogaba por su ejecución en un templo en lugar del salón del Conservatorio¹¹¹.

En cuanto a las composiciones de Mozart ejecutadas por la Sociedad, destaca el *Quinteto en Sol menor*, K. 516, la obra más interpretada¹¹². De su predilección por el público, se hace eco continuamente la prensa¹¹³. Esperanza y Sola lo ensalza en los siguientes términos: "Sentimiento, pasión reconcentrada, dolor sublime en medio de una ciencia profundísima, admiración del artista, prodigio de saber para el escolástico, obra, al decir de un entusiasmado maestro, firmada Mozart en cada nota, y que sólo él pudo hacer"¹¹⁴. Peña y Goñi describe esta obra como "uno de los mayores triunfos de

Monasterio"¹¹⁵, cuyas interpretaciones causaban auténtico delirio entre el auditorio. La segunda obra más ejecutada de Mozart fue el *Cuarteto en Re menor* K. 421, interpretado por primera vez en 1865, y descrito por la crítica como "composición inspiradísima y delicada, cuya audición produjo extraordinario efecto en la concurrencia"¹¹⁶. También se dio a conocer durante la primera década el *Quinteto en Do menor*, K. 406 (en 1866). El *Quinteto en La*, K. 581 con clarinete se tocó, sin embargo, una sola vez, en 1875, interviniendo Antonio Romero. Entre su producción cuartetística, una de sus obras menos comprendidas fue el *Cuarteto en Re Mayor*, K. 499 *Hoffmeister*, ejecutado solamente cuatro veces, pues, según se nos indica en un artículo de 1878, "fue escuchado con agrado, pero sin entusiasmo"¹¹⁷. La interpretación del repertorio de sonatas para piano y violín, a cargo de Guelbenzu y Monasterio fue, por el contrario, insistentemente laureada por la crítica¹¹⁸. La Sociedad de Cuartetos dedicó una sesión conmemorativa al centenario del fallecimiento de Mozart, el 4 de diciembre de 1891¹¹⁹.

¹¹⁵ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática...*, p. 518.

¹¹⁶ *La Correspondencia Musical*, nº 306 (13-I-1887), p. 6.

¹¹⁷ *Crónica de la Música*, nº 9 (21-XI-1878), p. 1.

¹¹⁸ Temprano ejemplo de su recepción es la crítica publicada en *La Época* de la *Sonata en Fa* K. 376, que se interpretó en la segunda sesión de la temporada de 1863, en la que se señala: "la sonata de Mozart se distingue por su sencillez y por la purísima delicadeza de sus contornos. Así es que se necesita para su ejecución un sentimiento profundo del arte, la posesión acabada del instrumento y cierto instinto delicado que no se puede explicar ni, por consiguiente enseñar, y que ha de nacer con el artista. [...] Sólo un genio de primer orden puede concebir obras de este carácter; artistas como los ya citados pueden tan sólo interpretarlas como lo fue la sonata en cuestión". *La Época* (12-II-1863).

¹¹⁹ Se programaron dos de las primeras sonatas y la última obra del catálogo Köchel, y las dos piezas predilectas del público: el *Cuarteto en Si bemol* K. 458 y *Quinteto en Sol menor* K. 516. Anteriormente se efectuaron tres sesiones íntegramente compuestas por composiciones de Mozart, celebradas el 13 de diciembre de 1874, 12 de marzo de 1886 y 6 de diciembre de 1889. El 8 de enero de 1891, la Sociedad participó en una velada dedicada a Mozart en el Ateneo.

¹⁰⁸ *Crónica de la Música*, nº 10 (28-XI-1878), p. 2.

¹⁰⁹ "He aquí el arte músico en toda su adorable sencillez, despojado de todo atavío impertinente, herencia magnífica que asegura el porvenir en todos los siglos, pues bastará remontarse a Haydn para remediar los extravíos del mal gusto". *La Crítica*, nº 7 (30-XI-1890), p. 51.

¹¹⁰ Castro y Serrano dedica el Capítulo IX a esta composición en su obra sobre la Sociedad. Castro y Serrano: *Los Cuartetos del Conservatorio...*

¹¹¹ *Revista de Bellas Artes*, nº 29 (21-IV-1867), p. 230.

¹¹² Exigido por el público a lo largo de las temporadas, se ejecutó en un total de 33 sesiones, entre 1863 y 1891.

¹¹³ Un ejemplo es la descripción publicada en *El Tiempo*, con motivo de su repetición en enero de 1882: "Del *quinteto* de Mozart, nada puede decirse comparable a la realidad. La inspiración prodigiosa que se encuentra en esta composición, unida a la ejecución de los señores Monasterio, Pérez, Lanuza y Mirecki, forma un conjunto imposible de describir". *El Tiempo* (8-I-1882).

¹¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, nº VI (15-II-1880), p. 106.

Respecto a las obras de Beethoven¹²⁰, en su mayor parte fueron ejecutadas, como en el caso de las de los autores anteriores, durante la primera etapa de la Sociedad. Se ejecutaron los seis cuartetos op 18: en 1863 los cuartetos en Re y en Fa, y entre 1870 y 1874 los restantes. También se dieron a conocer los tres cuartetos que integran el op 59, compuestos en 1806 para Razumovsky, y que suponen el inicio de un nuevo estilo de cuartetos, en cuanto a la expansión de dimensiones y organización interna. El *Cuarteto en Mi bemol*, op 74, destacado por su carácter lírico, fue interpretado por primera vez en 1871. De los cinco últimos cuartetos, caracterizados por sus innovaciones estructurales, la Sociedad sólo interpretó el *Cuarteto en La*, op 132, uno de los más experimentales, sin embargo. En cuanto al *Quinteto en Do Mayor*, op 29, fue ejecutado en dos ocasiones en 1889.

De los tríos, la Sociedad dio a conocer durante la primera década el *Trío en Do menor*, op 1 y uno de los Tríos op 9: el *Trío en Do menor* (en 1886 interpretan el *Trío en Sol* del mismo opus). A mediados de la década de 1870, la Sociedad incrementa el repertorio de tríos de Beethoven con la ejecución del *Trío-Serenata en Re* op 8 y el *Trío en Mi bemol* op 1, que revela el predominio de procedimientos haydnianos. Ya en 1878 se ejecuta uno de los dos tríos con piano op 70: el *Trío en Re*, de carácter concertístico. Sólo en fecha tan lejana como 1893, la Sociedad da a conocer el *Trío con piano en Si bemol* op 97 (*Archiduque*). En las sesiones de la Sociedad se interpretaron también tres sonatas para piano y violín de Beethoven, las correspondientes a los op 12, 30 y 47¹²¹, todas ellas dadas a conocer durante la primera década. *La Sonata en La* op 47 “a

Kreutzer”, con una tendencia al estilo de concierto, y característica del denominado “periodo medio”, se interpreta por primera vez en 1864, convirtiéndose en una de las obras predilectas del público.

No todas las obras de Beethoven tuvieron la misma aceptación. Las sonatas para piano y violín, especialmente la *Sonata en La* op 47 y la *Sonata en Do menor* op 30, fueron, junto con la versión para cuarteto del *Quinteto en Mi bemol* op 16, rápidamente aplaudidas por público y crítica, situándose entre las obras más interpretadas por la Sociedad. Respecto al *Septimino en Mi bemol* op 20, ejecutado por vez primera en 1864, se hizo merecedor de excelentes críticas, entre las que destaca la realizada por Pérez Galdós en *La Nación* a propósito de su interpretación dos años después en el Conservatorio¹²². De la escritura cuartetística de Beethoven sobresale, como ya hemos señalado, la interpretación de los integrantes del opus 18. En 1886, con motivo de la ejecución del *Cuarteto en Mi bemol* op 74 *Las Arpas*, Esperanza y Sola manifiesta, sin embargo, su preferencia por la segunda etapa del compositor: “para nosotros la mejor, salvo el parecer de los que ven en las últimas obras de Beethoven lo más sublime de su poderosa inventiva, y el germen de la modernísima escuela musical”¹²³. Tras una nueva repetición de la obra a comienzos de 1890, el mismo crítico se hace eco de la incompreensión por un sector de público y crítica de la obra¹²⁴. Esta actitud se agudiza en el caso del *Cuarteto en La menor* op 132, ejecutado en fecha tan tardía como 1890, y sobre el que Esperanza y Sola escribe un intento de justificación por la inclusión

¹²⁰ Se le dedicaron sesiones el 20 de diciembre de 1874, 4 de febrero de 1877, 11 de enero de 1880, 5 de marzo de 1886, 14 de febrero de 1890 y 28 de noviembre de 1890.

¹²¹ No se interpretaron las sonatas de los op 23 y 24, ni la *Sonata en Sol* op 96.

¹²² “¿Qué tienen de común el contrapunto y la metafísica? Si Krause hubiera escrito en *tono menor o mayor*, podríamos esperar que Beethoven hiciera silogismos con semi-corcheas. Tal vez en la música hay más que música”. *La Nación*, nº 62 (11-III-1866). La Sociedad vuelve a interpretarlo en 1886.

¹²³ *La Ilustración Española y Americana*, nº V (8-II-1886), p. 79.

¹²⁴ *La Ilustración Española y Americana*, nº VII (22-II-1890), p. 111.

de dicha obra en el programa. Su estreno dio lugar a una controversia entre distintos sectores de público y crítica, siendo calificada por unos como producto de "las divagaciones propias de una imaginación que empieza a perturbarse"¹²⁵ y por otros como "una obra inmensa y digna por todos conceptos"¹²⁶. Esperanza y Sola resume el conjunto de reacciones provocadas por la obra, reconociendo, finalmente, cierta desconfianza:

algo deben tener las obras que en sus últimos tiempos escribió Beethoven, para que la admiración por ellas no sea tan unánime como la que causan las que en épocas anteriores produjo. [...] nótase que las ideas grandes, y sublimes a veces, que encierra, no tienen claridad necesaria para hacerse perceptibles desde luego; muchas de ellas son en extremo complicadas. [...] nada de particular tiene que, a pesar de su incontestable valía, corra la misma suerte que los demás Cuartetos que por aquellos mismos tiempos escribió Beethoven y figure raras veces en los programas de sesiones análogas a las de la Sociedad de Cuartetos. Porque, a la verdad, se necesita grande amor al arte para dedicarse al profundo y detenido estudio que necesita con la convicción de que el resultado no ha de corresponder a la labor que se emplea¹²⁷.

La inclusión de la obra en las sesiones es, no obstante, aplaudida, desde el punto de vista del fin pedagógico de la Sociedad¹²⁸. De la *Sonata para*

¹²⁵ *El País* (29-XI-1890).

¹²⁶ *La Crítica*, nº 8 (7-XII-1890), p. 60. En el artículo se justifica el retraso del estreno de la obra por sus dificultades técnicas.

¹²⁷ Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, pp. 23, 24, 27. La preferencia por el II Período de Beethoven y el rechazo a las obras de su última etapa, se inscribe dentro de la tradición francesa iniciada en los años treinta y asentada en los postulados críticos de Fétis, que culmina con el tradicionalismo clasicista de Botte, y que condiciona la recepción de autores posteriores. Véase Ellis: *Music criticism in Nineteenth-Century...*, pp. 101 - 119.

¹²⁸ "Pero nuestras dos Sociedades de música clásica tienen el deber moral de hacer oír lo que en las naciones más adelantadas es objeto de admiración o de aplauso. Esta es una forma de contribuir a la general cultura, y en las sesiones del Salón Romero hay que dar, al par que deleite, la instrucción". L. Navarro. *El Día* (29-XI-1890).

piano en Do menor op 111, interpretada por Tragó en 1891, pero dada a conocer un año antes en las sesiones de la Sociedad de Música de Cámara, el mismo crítico subraya "sus extrañas combinaciones rítmicas y sus dificultades mecánicas", pero reconoce la grandeza de la composición, pese a pertenecer al tercer estilo¹²⁹.

Las obras de Mendelssohn, autor muy admirado por Monasterio, obtuvieron una recepción muy favorable. Un artículo publicado en *El Imparcial*, con motivo de la celebración de una sesión dedicada al compositor el 20 de diciembre de 1889, resume la gran aceptación de este autor: "entre los compositores clásicos de música *di camera*, es tal vez Mendelssohn el que con más gusto oye nuestro público. La ternura y la melancólica suavidad que rebosa en las obras de este autor son siempre saboreadas con placer por los aficionados"¹³⁰ Esperanza y Sola describe al compositor, a propósito de la ejecución de su obra más interpretada, el *Quinteto en Si bemol Mayor* op 87:

Maestro en la forma como pocos, Mendelssohn imprime a todas sus obras un sello de distinción y elegancia; Ni una frase banal o incorrecta; ni una de esas ásperas combinaciones de sonidos, que tanto halagan a los afanosos de novedad y a los que ven en los últimos cuartetos de Beethoven el *summum* de la ciencia; bien que en este punto, mostraba tal aversión a ello el genio de que hablamos, que hasta se cuenta que aconsejaba a los artistas jóvenes no hicieran de las obras de Chopin su estudio cotidiano, dado que en ellas suelen encontrarse, a veces, esos choques a que tan refractario era aquél¹³¹.

¹²⁹ *La Ilustración Española y Americana*, nº II (15-I-1890), p. 30.

¹³⁰ *El Imparcial* (21-XII-1889). Anteriormente, se le había dedicado otra sesión, celebrada el 30 de diciembre de 1877.

¹³¹ En el mismo artículo censura las afirmaciones de Wagner sobre la música de Mendelssohn. *La Ilustración Española y Americana*, nº IX (8-III-1886), p. 151.

En 1889, el mismo crítico defiende a Mendelssohn en los siguientes términos: “Con perdón de un escritor transpirenaico, que asienta que los *adagios* de este autor recuerdan, a veces, la sonoridad que produciría un grupo de pordioseros pidiendo armoniosamente limosna, paréceme a mí que las obras de aquel maestro revelan, todo lo contrario”¹³². Las primeras obras interpretadas fueron los Cuartetos op 44 (entre 1863 y 1866). De la primera etapa del compositor (1822-29), con clara influencia de los últimos cuartetos de Beethoven, la Sociedad interpreta, durante las dos primeras décadas, el *Cuarteto en Mi bemol* op 12 (1864), el *Cuarteto en Fa menor* op 2 (1872) y el *Cuarteto en Si menor* op 3 (1875). También en esa primera fase se ejecutan otras obras como los Tríos con piano op 49 y 66 en Re menor y Do menor (1866 y 1879, respectivamente), la *Sonata para violoncello* op 45 (1874), y el *Quinteto de cuerda en Si bemol Mayor* op 87 (1876), mientras que el *Octeto en Mi bemol* op 20 fue dado a conocer después de 1880¹³³. De los tres cuartetos op 44, el *Cuarteto en Mi menor*, que fue muy repetido, provocó siempre auténtico entusiasmo en el auditorio, siendo considerado por Esperanza y Sola “el mejor de cuantos salieron de su pluma”¹³⁴, mientras que el *Cuarteto en Re Mayor*, primera composición del autor interpretada por la Sociedad¹³⁵, fue la única

obra repetidamente censurada por la crítica, que consideraba que “sus grandísimas dificultades, no están compensadas por su brillantez”¹³⁶. Excelente recepción tuvo el *Trio en Re menor* op 49, tras cuyo estreno en 1866 es calificado de “pieza delicadísima, rica de inspiración y de frases bellas y originales”¹³⁷, y destacado entre sus obras por la prensa por su carácter dramático, infrecuente en el autor. El *Cuarteto en Fa menor* op 2 fue otra de las obras más interpretadas, alcanzando una excelente aceptación por el público¹³⁸. Las mayores aclamaciones del público las mereció, sin embargo, el *Quinteto en Si bemol* op 87, a lo largo de las numerosas temporadas en que fue repetido¹³⁹. Respecto al *Octeto en Mi bemol* op 20, fue calificado de “obra inspirada, aunque lánguida en varios de sus pasajes. [...] sin embargo, de extraordinario mérito y digna en todo de figurar en el escogido repertorio de la Sociedad de cuartetos”¹⁴⁰.

Otro de los compositores interpretados durante la primera etapa de la Sociedad, y concretamente

¹³² *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1889), p. 63.

¹³³ Su fecha de estreno se retrasó hasta el 26 de diciembre de 1884. Se repitió sólo una vez más, esa misma temporada (16-I-1885).

¹³⁴ Fue estrenado en 1867. *La Ilustración Española y Americana*, nº V (8-II-1886), p. 79. De su aceptación es una muestra la siguiente crítica acerca de su interpretación en la tercera sesión de la temporada de 1886: “El entusiasmo del público no reconoció límites al oír ejecutar de tan admirable modo la obra mencionada, y los concurrentes no pararon hasta que hicieron repetir el célebre *scherzo*, en el que Monasterio realizó verdaderos prodigios de ejecución”. *La Correspondencia Musical*, nº 267 (11-II-1886).

¹³⁵ Como mencionamos anteriormente, su acogida por parte de la crítica, tras su primera ejecución en 1863, no fue favorable. Desde *El Imparcial* se señaló: “se resiente de la trabajosa y excesiva com-

plicación de que adolecen los compositores modernos de esta clase de música, que faltos de inspiración o de las dotes indispensables para competir con los antiguos, echan mano de recursos que no están reprobados por el arte, pero nunca usaron sus ilustres predecesores sino en momentos dados”. *El Imparcial* (24-II-1863).

¹³⁶ *La Escena*, nº 13 (4-II-1866), p. 1.

¹³⁷ *Revista de Bellas Artes*, nº 12 (23-XII-1866), p. 90.

¹³⁸ En *El Imparcial* se destaca la superposición de ritmos entre el piano y el terceto de cuerda “de un efecto delicioso y que ejecutado por los Sres. Guelbenzu, Monasterio, Lestán y Castellanos provoca siempre entusiasmas aclamaciones”. *El Imparcial* (13-I-1873).

¹³⁹ La prensa revela reiteradamente la predilección del público por esta obra. De su ejecución en diciembre de 1881 es la siguiente crítica: “El extraordinario éxito que obtuvo esta celebrada obra, no es para describirlo. El público, entusiasmado, pidió la repetición del *andante* con su grandiosa frase de *crescendo*, que tan bellísimo efecto produce”. *La Correspondencia Musical*, nº 49 (7-XII-1881), p. 5. En 1885 se indica: “El *andante scherzando* que constituye por sí solo una composición admirable, alcanzó muchos bravos y palmadas y fue repetido tras no pocas instancias del público”. *La Correspondencia Musical*, nº 216 (19-II-1885), p. 5.

¹⁴⁰ *La Correspondencia Musical*, nº 209 (1-I-1885), p. 3.

te, en la década de 1860, fue Spohr, uno de cuyos más de treinta cuartetos, de marcada herencia beethoveniana, la Sociedad dio a conocer en 1863¹⁴¹.

El 16 de febrero de 1868, la Sociedad de Cuartetos ofreció una sesión extraordinaria, a beneficio de los abonados, en la que se ejecutaron con gran éxito exclusivamente obras de compositores españoles: *Cuarteto en Mi bemol* de Rafael Pérez, segundo violín de la Sociedad, *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid, y *Sonata en Re* para violín y piano, de Martín Sánchez Allú. Vicente Cuenca realizó un análisis del programa en una extensa crítica de dicho concierto¹⁴²:

En el trabajo del Sr. Pérez, revélase en primer lugar un gran conocimiento de los requisitos indispensables que requieren esta clase de composiciones en extremo difíciles. En el estilo que domina toda la obra, nótase tal lujo de combinaciones armónicas, tal variedad de detalles, tal filigranado en los pasos de bravura de la composición temática, tal experiencia en el conjunto, tal elegancia en la forma melódica presentada siempre con una sobriedad extremada, que apenas se encontrará miembro alguno de sus frases que haga presentir la música dramática. Hasta en los pasajes más culminantes, domina ese buen gusto. La exposición de la idea fundamental, y el desenvolvimiento efectuado por el Sr. Pérez en su obra, además de no carecer de cierta novedad, contiene el don inapreciable para un compositor, de presentar un solo carácter lógico, naciendo únicamente de él los diversos modos del desarrollo armónico, cual si fueran diferentes fragmentos de un cuadro psicológico. Esta cualidad distinguidísima en trabajos semejantes, se reproduce con mayor fuerza y galanura en la segunda división de la obra del Sr. Pérez, perfectamente comprendida y llevada a cabo, que hizo repetir el público en medio de los más frenéticos aplausos, llamando a su autor a la conclusión, a fin de demostrarle su complacencia.

De la *Sonatina en Sol*, de Marcial del Adalid destaca el *andante*, al que considera "verdadera joya artística, en extremo graciosa, de una sencillez y una claridad tal, que arroba el alma por su encanto y belleza melódica".

La sesión terminó con la *Sonata en Re* de Martín Sánchez Allú, titulada *Ensayo* y dedicada a Monasterio, de la que subraya el "preciosísimo *andante*, delicioso trozo, escrito con una galanura y un estilo melódico de gran belleza artística", y el último movimiento, cuyo motivo recuerda, a su juicio, determinados cantos nacionales. En 1889, se vuelve a interpretar la obra. Esperanza y Sola escribe: "son caracteres distintivos la elegancia y la sencillez. Sin dejar de ser una realidad afortunada, es, más que eso, clara muestra de lo mucho y bueno que hubiera podido hacer Allú, de haber cultivado el género a que pertenece. En ella el primer *allegro* es, sin duda, el trozo más importante y más en carácter de toda la obra; el *andante*, aunque de menos valor, tiene una sentida melodía; el *scherzo* cautiva por la gracia que en él rebosa, y en el final decae el interés, cual sucede hasta en muchas de las composiciones de los grandes genios"¹⁴³.

El 27 de diciembre de 1868, Adolfo de Quesada da a conocer, en una sesión de la Sociedad, dos piezas de Nicolás Ruiz Espadero: la *Sonata en Mi bemol* para piano y la *Melodía* para violín y piano en Si bemol titulada *La caída de las hojas*, esta última acompañada por Monasterio.

En 1869, Mendizábal interpretó la *Sonata en Re menor* para piano op 49 de Weber, compositor del que se ejecutará otra obra en 1892: la *Sonata en Mi bemol* para piano y violín op 47. La última, muy aplaudida por el público, será juzgada desde *El Imparcial* como "una composición muy original e

¹⁴¹ La Sociedad interpretó el *Cuarteto en La menor* op 74 el 29 de noviembre de 1863, repitiendo la obra al mes siguiente.

¹⁴² Vicente Cuenca. *El Artista*, nº 35 (22-II-1868), pp. 183-184.

¹⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1889), p. 63.

inspirada”¹⁴⁴. Por su parte, Esperanza y Sola, tras su repetición al año siguiente, destacará de esta pieza “su poderoso instinto dramático que la hace aún más interesante y hermosa”¹⁴⁵.

La Sociedad ejecuta también durante este período, una composición de Onslow, autor conocido en Madrid gracias a la interpretación de algunas de sus obras en las sesiones de Juan Gualberto González y José de Aranalde. En 1870 incluye en su programación el *Cuarteto en Si bemol* op 21.

La introducción en el repertorio de la Sociedad de las obras de Schumann da origen a un prolongado debate entre sus defensores y detractores. En 1872 se da a conocer por primera vez una de sus composiciones: el *Quinteto con piano en Mi bemol* op 44. La desfavorable recepción de la obra a lo largo de distintas temporadas, se manifiesta reiteradamente en la prensa, desde la que se afirma, con motivo de su repetición en 1878, que “no ha producido en las tres o cuatro veces que se ha interpretado, ni producirá nunca probablemente, un gran entusiasmo en el público”¹⁴⁶. Esperanza y Sola defiende, esa misma temporada, al compositor, de los ataques de que es objeto en la prensa, ensalzando sus *lieder*, si bien critica sus composiciones camerísticas: “no merece tampoco que eche usted tan por los suelos al autor de unos *lieder* tan encantadores, pero como cuartetista y sinfonista, *abrenuncio*; y la prueba de que no hablo por el achaque

de criticar lo nuevo, la tiene usted en que los más fogosos partidarios suyos tienen que explicarle medio tratado de estética para probar que aquello que ha oído es bueno; lo que hay es que con frecuencia se confunde la originalidad con la extravagancia, de modo que lo más piadoso es pensar que el germen de la locura que lo llevó al sepulcro lo tenía en sí de mucho tiempo antes”¹⁴⁷. En un artículo, publicado en *Crónica de la Música* en 1879, se le califica de “verdadero continuador de los clásicos alemanes, pero con tendencias muy marcadas hacia las modernas, intrincadas y a veces exageradas combinaciones armónicas de Wagner”. En el mismo se señala que “las obras de Schumann se hacen algo pesadas y confusas en las primeras audiciones, y solamente después de muy oídas se consigue separar los temas de sus desarrollos, y darse alguna cuenta de la estructura y de los detalles”¹⁴⁸.

Excelente acogida por el público tienen las obras de Rubinstein, autor del que, en 1875, se dan a conocer dos obras: la *Segunda Sonata* para violín y piano op 19 y el *Primer Trio en Fa* op 15. La primera obtuvo un gran éxito en su estreno, aunque división en la crítica, una parte de la cual censura sus excesos formales¹⁴⁹. En la siguiente etapa se dará a conocer un mayor número de composiciones de este autor.

¹⁴⁴ Señala: “Sus tiempos, en particular el *andante*, recuerdan *Freyschütz*, obra maestra de Weber”. *El Imparcial* (3-XII-1892).

¹⁴⁵ *La Ilustración Española y Americana*, n° V (8-II-1893), p. 87.

¹⁴⁶ *Crónica de la Música*, Número 10 (28-XI-1878), p. 2. A propósito de la ejecución de esta obra, ya en 1890, por la Sociedad de Música de Cámara, se manifiesta la aceptación de la obra, pese a que no sea unánime la del autor: “Aunque no es Schumann todavía de los grandes maestros que tienen verdadera popularidad entre nuestros aficionados, en el concierto del lunes, al escuchar el quinteto, todos estuvieron unánimes en calificar la obra de portentosa y la interpretación de irrepachable”. *La Crítica*, n° 10 (21-XII-1890), p. 76.

¹⁴⁷ *La Ilustración Española y Americana* (8-II-1879), p. 101.

¹⁴⁸ *Crónica de la Música*, n° 31 (15-V-1879), p. 2. En este artículo, como en los anteriores, se revela continuamente la influencia de la crítica francesa, asentada en el concepto de “juste milieu” basado en la reinterpretación del II Período de Beethoven como modelo compositivo, definido por autores posteriores a Fétis, como Blanchard, Botte y Monnais, y manifestado en la censura de la obra instrumental de Schumann, considerada ejemplo de “decadencia”, *wagnerianismo* y excesos formales, hasta su defensa por Bannelier y su rehabilitación en la década de 1870. Véase Ellis: *Music criticism in Nineteenth-Century...*, pp. 160-170.

¹⁴⁹ El estreno el 3 de enero de 1875 suscitó gran interés, como pone de manifiesto *El Imparcial*: “La *sonata* de Rubinstein era esperada con gran curiosidad por ser desconocida para la mayor parte del auditorio. Todos los tiempos fueron aplaudidos, aunque nos pare-

En 1876 se interpreta el *Cuarteto en Mi menor* de Verdi, de cuya recepción señala Peña y Goñi en *El Imparcial* que "no tuvo éxito, aunque los ejecutantes salvaron, como saben hacerlo, las no pocas y pequeñas dificultades que tiene". Completa la descripción del estreno señalando: "Opiniones de dos distinguidos 'maestros'. Uno, muy conocido y muy apreciado por el público por su música fresca, viva y siempre agradable: 'esto es una reunión de escarabajos extraviados'. Otro: 'aquí no se sabe ni cómo empieza, ni cómo acaba'. Nuestra humilde opinión es que el cuarteto de Verdi es una sucesión de detalles, algunos buenos, pero en que no se ven enlaces, las grandes articulaciones ni las grandes líneas que dominan en la música *di camera* de los grandes maestros"¹⁵⁰.

Finalmente, en esta primera etapa de la Sociedad, se dio a conocer el *Trío en La bemol* op 32 de Mayseder (1877) y una composición de Tartini para violín y bajo continuo: el "Adagio" de la *Sonata Número 8* (1878). Este último será favorablemente recibido por el público, pese a los recelos iniciales de los críticos¹⁵¹. En 1885 se interpreta-

ció que en el primer *allegro* los aplausos se dirigían más a los ejecutantes que al compositor". Concluye señalando que la obra "había de dar seguramente motivo a no pocas discusiones entre los aficionados y aun los entre maestros, como en efecto las hubo. [...] Inclinémonos ante los grandes maestros, pero también diremos que no nos conformamos con la opinión de que la sonata de Rubinstein sea "el cantonalismo de la música", como dicen algunos intransigentes". *El Imparcial* (4-I-1875). En la última interpretación por la Sociedad (14 de noviembre de 1890), se defiende a la obra de críticas anteriores: "se advierte que es composición magnífica y de extraordinario efecto. [...] entra en el número de sus mejores obras, constituye un hermoso conjunto, nada oscuro ni intrincado". *La Crítica*, n° 6 (23-XI-1890), p. 42.

¹⁵⁰ *El Imparcial* (1-I-1877).

¹⁵¹ "El *adagio* de la octava sonata de Tartini produjo mucho más efecto del que esperaban los pocos que la conocían y que tenían en algún modo el contraste que podría producir aquella música escrita hace ciento cincuenta años, viniendo después de la sentida *romanza* de Mendelssohn. La entusiasta acogida del público justificó el dicho de Gevaert, que llama a Tartini el Beethoven del violín". *El Imparcial* (30-XII-1878).

rá otra obra del mismo autor: la *Tercera Sonata en Re menor*. Como en la anterior, se repitió el éxito de recepción¹⁵².

A finales de la década de 1870, los criterios de programación de la Sociedad son puestos en cuestión por algunos críticos, convirtiéndose en objeto de controversia en numerosos artículos¹⁵³. Entre los críticos que abogan por una mayor modernidad en la programación, destaca Juan Gómez-Landero y Moreno en *Crónica de la música* desde 1878. Esa misma temporada aboga por la introducción de composiciones nuevas, señalando que la Sociedad debe priorizar su función pedagógica sobre los gustos del público, pese al rechazo por éste de algunos de los compositores programados¹⁵⁴. Censura duramente la reiteración de determinadas obras en las sesiones pero defiende, sin embargo, la repetición anual del *Quinteto en Sol menor* K. 516 de Mozart. Estas críticas se incrementan a partir del inicio de la temporada de 1880-1881. En ellas reclama la ejecución de composiciones de Schubert y Schumann, así como de los últimos cuartetos de Beethoven:

Schumann y Schubert, autores completamente desconocidos en nuestro país, serán dentro de poco, cuando

¹⁵² El programa incluyó un apunte biográfico de Tartini y una breve descripción de la obra realizada por Monasterio. Del estreno de la *Tercera Sonata en Re menor*, la prensa señala "que fue estrepitosamente aplaudida y ejecutada de un modo incomparable por el Sr. Monasterio. Los tres tiempos produjeron singular efecto, y en todos rayó a extraordinaria altura". *La Correspondencia Musical*, n° 216 (19-II-1885), p. 5.

¹⁵³ *Crónica de la Música*, n° 100 (19-VIII-1880), p. 4.

¹⁵⁴ *Crónica de la Música*, n° 8 (14-XI-1878), pp. 1-2. "Nosotros creemos que se equivoca la Sociedad y se equivocan los artistas y aficionados que forman su público. Se trata de estudiar y de hacer conocer a los aficionados el mayor número posible de obras de dicho género. Que tres o cuatro obras de otros autores que se nos han dado a conocer en 17 años no han gustado tanto como las de los grandes maestros, es cosa fuera de duda, pero así y todo tenemos el derecho de conocer las que existen, y la Sociedad el deber de interpretarlas". *Crónica de la Música*, n° 14 (26-XII-1878), pp. 2-3.

alguien se tome el trabajo de dar a conocer (que no faltará) sus hermosas producciones, tan apreciados como Beethoven; pero no como el Beethoven de la Sociedad de Cuartetos, sino como el verdadero Beethoven, el Beethoven desconocido también aquí, es decir, el Beethoven que nos está vedado, Beethoven del *noveno* cuarteto en adelante. Algunos críticos, entre ellos uno que hace que escriba sobre música en *El Diario Español*, dice que el cuarteto de Schumann es desigual. Siempre que una cosa no se entiende por completo, parece desigual¹⁵⁵.

Estos artículos se caracterizan por su tono jocoso. En uno de ellos se llega a incluir una parodia sobre la conveniencia de grabar en un fonógrafo las obras interpretadas en las seis sesiones para ahorrarse el abono de las siguientes temporadas¹⁵⁶. Las exigencias a la Sociedad se resumen en dos peticiones: mayor variedad y mejor interpretación. Gómez Landero llega a proponer una lista de composiciones a incorporar en las sesiones, entre las que aparecen señalados, entre otras obras, los Tríos de Beethoven op 55, 61, 70 y 91, los Tríos D. 898 y D. 929, los cuartetos en Re menor D. 810, en Sol D. 887 o los Quintetos D. 956 y 667 de Schubert, y los cuartetos de Brahms op 80¹⁵⁷. En oposición a Gómez-Landero, en un artículo publicado en 1881 en *La Correspondencia Musical*¹⁵⁸, se realiza una defensa de los criterios de programación, basada en la necesidad de adaptación a las demandas del público. Ese mismo año, Peña y Goñi se hace eco de la recepción por parte de un sector del público y crítica, del repertorio interpretado por la Sociedad, en su descripción de las sesiones¹⁵⁹.

¹⁵⁵ *Crónica de la Música*, nº 116 (9-XII-1880), p. 2.

¹⁵⁶ *Crónica de la Música*, nº 116 (9-XII-1880), p. 2.

¹⁵⁷ *Crónica de la Música*, nº 118 (23-XII-1880), p. 1.

¹⁵⁸ *La Correspondencia Musical*, nº 2 (12-I-1881), p. 3.

¹⁵⁹ "Los beneficios que el arte musical y la cultura artística han obtenido de esta sociedad fundada por Monasterio son tan evidentes que no hay para qué especificarlos. Ciertamente es que la especie de monopolio que alguna parte del público pretende ejercer, creyendo

Pese a radicalizarse las posiciones enfrentadas entre Gómez-Landero y los partidarios más tradicionalistas de la Sociedad¹⁶⁰, a partir de 1881, con la incorporación de nuevas obras en los programas, el primero suaviza sus críticas, llegando incluso a felicitar a la Sociedad por introducir algunas novedades y especialmente a Monasterio por sus interpretaciones y como impulsor del cambio en la programación¹⁶¹.

Sobre la actitud de Monasterio ante la renovación del repertorio, su hija Antonia señala en los apuntes biográficos sobre el violinista: "Tuvo que lidiar con sus compañeros si éstos se negaban a tocar ciertas obras cuando éstas eran de las que no gustaban; y al imponer su voluntad, por inspirar sumo respeto, se salía con la suya, fiel a la norma que solía repetir: "Nuestra misión no es cosechar aplausos, sino educar el gusto del auditorio". Y también luchaba con tesón ante aquellas personas refractarias a ciertas novedades"¹⁶². Prueba de ello fue el descenso de público experimentado durante la Temporada 1882-83, en cuya programación se incluyeron diversas obras de Schu-

de buena fe que la asistencia a las sesiones da diplomas de inteligencia, se presta algo al ridículo. Hay, en efecto, abonados que conceptúan sacrílega o baladí toda la que se separa del estilo consagrado de los clásicos. Y hay quien se pasa las sesiones poniendo los ojos en blanco al oír los episodios fugados del cuarteto, y se escandaliza o indigna, y califica de música intrincada e incomprensible el menor escarceo de contrapunto, tratándose de un autor moderno". Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, pp. 521-522.

¹⁶⁰ La sucesión de bajas de conocidos compositores como suscriptores de la publicación fue una de sus consecuencias, según refiere Gómez-Landero. *Crónica de la Música*, nº 120 (6-I-1881), p. 3.

¹⁶¹ *Crónica de la Música*, nº 121 (13-I-1881), p. 3; nº 122 (20-I-1881), p. 2. En el Número 125 de la publicación, Gómez-Landero y Moreno ya no figura entre los redactores. En el Número 169, la primera crítica correspondiente a la nueva temporada se limita a indicar los autores interpretados en el programa. No ejerce crítica alguna. A partir de 1881 pasa a firmar una serie de artículos en *La Correspondencia Musical*, sobre la actividad musical en los salones madrileños.

¹⁶² Subirá: *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 32.

mann y Schubert, y del cual señala Monasterio en sus anotaciones: "Decididamente, el público de Madrid en general continúa siendo refractario a las novedades musicales". Esta circunstancia y los problemas de salud que sufrió el violinista durante toda la temporada, le llevan a señalar al concluir el último concierto: "Esta sesión estuvo más animada y concurrida que todas las anteriores ¿Será acaso la de despedida de la actual Sociedad de Cuartetos?". Asimismo, la prensa nos informa de la posición contraria de algunos de sus compañeros, como Guelbenzu¹⁶³. Arbós describe en sus memorias, a propósito de las posteriores sesiones de la Sociedad de Música de Cámara, las limitaciones en la programación impuestas por el público en la recepción de obras nuevas, subrayando especialmente la actitud crítica de Barbieri, del que indica: "También Barbieri protestaba de cada estreno, aunque fuese de Beethoven, si no eran obras de la primera época y que él conociera"¹⁶⁴. En el caso de los autores españoles, no siempre la actitud del público será favorable, como describirá Monasterio en sus anotaciones acerca de la sesión ofrecida el 11 de enero de 1889: "La concurrencia fue menor que en ninguna de las otras sesiones. La circunstancia de no ejecutar en ésta más que obras de autores españoles ahuyentó a una parte del público ¡¡¡Qué pobrísimo y desconsolador!!! Como contraste con mi nunca desmentido empeño en estimular y proteger a nuestros jóvenes artistas en general y a los compositores en particular".

¹⁶³ Desde *El Imparcial* se señala en 1875 que "El Sr. Guelbenzu llevó con brío la recargadísima parte de piano, poniendo en ello un verdadero empeño, cosa tanto más de agradecer cuanto que creemos que es verdaderamente refractario a esta clase de música, y que para él no hay más música que una cuyos profetas son Mozart, Beethoven y Haydn". *El Imparcial* (4-I-1875).

¹⁶⁴ Fernández Arbós: *Arbós...*, p. 207.

Uno de los objetivos expresados por la Sociedad en el anuncio de la inauguración de las sesiones en el Salón Romero en 1884, es el de renovar la programación: "Resuelta, además, a dar mayor variedad a sus programas, alternarán las obras que más estima el inteligente auditorio, con otras no oídas en Madrid y también de renombrados autores, entre ellas el célebre OTTETO (obra 20) de *Mendelssohn*, para instrumentos de cuerda, y el precioso 2º Trío (obra 80) de *Schumann*, para piano, violín y violoncello". Semejantes afirmaciones se repiten en los anuncios de temporadas posteriores. En 1886, Esperanza y Sola, tras analizar las dos posturas opuestas de crítica y público respecto a la programación, concluye proclamando la necesidad de apartarse del exclusivismo, y de obedecer al interés didáctico, así como su apoyo a la Sociedad¹⁶⁵. Una parte del sector más tradicionalista seguirá, no obstante, combatiendo la ejecución de algunas de las nuevas composiciones, especialmente de algunos autores como Schumann, negando la funcionalidad pedagógica de la sociedad. En 1887, con ocasión de la interpretación de su *Cuarteto en Fa* op 41, se señala desde *El Globo*: "nos parece más apropiada para una academia que para un auditorio que no acude a estas sesiones a aprender, sino a sentir las emociones que despierta lo bello"¹⁶⁶. Pese a estas críticas, la introducción de novedades es destacada por Esperanza y Sola con motivo de la finalización de la temporada de 1889:

dando ocasión con ello a que figurasen en los programas obras no conocidas y a las cuales no había sido dable dar antes cabida, y, sobre todo, a que Monasterio pudiese realizar el patriótico ideal, de consagrar un día a la música y a los músicos españoles, abriendo con ello un nuevo palenque a nuestros jóvenes compositores, como en no

¹⁶⁵ *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII (30-XII-1886), p. 395.

¹⁶⁶ *El Globo* (10-XII-1887).

lejanos tiempos lo hizo en conciertos del Príncipe Alfonso, [...] Y a este propósito, no estará de más el consignar que en ellos ha dominado el mismo espíritu ecléctico que en los de los años anteriores, es decir, hablando más en canto llano, que Monasterio, *alma mater* de la *Sociedad de Cuartetos*, ha proporcionado a sus oyentes música de todas las escuelas y para todos los gustos, rindiendo tributo al hacerlo a las distintas manifestaciones que el arte ha tenido en el género *di camera*, desde Haydn, hasta el actual momento histórico, en que se cuentan como dioses mayores de él, entre los vivos se entiende, Rubinstein y Brahms¹⁶⁷.

En 1891, con ocasión de la sesión conmemorativa del aniversario de Mozart, la Sociedad reitera, en las notas al programa, sus objetivos didácticos: "Esta Sociedad no abriga preferencias exclusivas, ni desconoce el valor inmenso de las obras de los grandes maestros que después de Mozart, y en determinadas ramas del arte, han podido realizar y han realizado indudables adelantos, y son justa y universalmente admirados y aclamados en los presentes días. Para el progreso artístico no hay meta definitiva, y el genio encuentra siempre abiertos nuevos derroteros para producir belleza". Ese mismo año, la agrupación da a conocer el mayor número de obras, y en los siguientes continuaron los estrenos, que culminaron con seis obras nuevas presentadas en la última temporada de 1893-94.

Será durante la década de 1880 cuando se estrene la mayor parte de las composiciones de Schumann. La Sociedad interpretó dos cuartetos del opus 41: *Cuarteto en La menor* (1880) y *Cuarteto en Fa* (1886), el *Cuarteto con piano en Mi bemol op 47* (1882) y el *Trío en Fa op 80* (1885). El *Cuarteto en La menor op 41* fue la composición más ejecutada del autor¹⁶⁸, siendo recibida desde su estreno favo-

rablemente por el público¹⁶⁹, al contrario que el *Cuarteto en Mi bemol op 47*¹⁷⁰. También es escuchado con aprobación¹⁷¹ el *Trío en Fa op 80*, especialmente sus dos movimientos intermedios¹⁷². Sin embargo, del *Cuarteto en Fa op 41*, objeto de recrudescimiento de las disputas entre detractores y partidarios del compositor, Esperanza y Sola señala:

vésele, [...] inhábil, para dar una forma fija y determinada a las ideas que atravesaban por su cerebro; y de aquí el que críticos autorizados y hasta ardientes apasionados suyos, no hayan vacilado ya [...] en reconocer que, [...] a veces escribía generalidades, envueltas en una forma vaporosa indefinida. [...] la vaguedad que en todo el Cuarteto reina, su tonalidad vacilante, y hasta, en ocasiones, su extraño y no definido ritmo. [...] es lo cierto que no es de las que se imponen desde el primer momento, y que no lleva ese sello de grandeza y de inspiración que en otras se siente, aunque no se explique¹⁷³

"¿Es que las corrientes reformistas han invadido ya la música *di camera*? Mucho lo tememos [...] Nunca nos pareció un genio; pero tal se va poniendo el arte, que a seguir por ese camino, habrá que desterrar a Mozart, Beethoven, Haydn y otros por el estilo. De todos modos, la sociedad hace bien en variar el repertorio; el público lo pide así y hay que darle gusto". *El Eco Nacional* (14-XI-1891).

¹⁶⁹ *La Correspondencia Musical*, n° 50 (14-XII-1881), p. 4.

¹⁷⁰ Del estreno informa la prensa en los siguientes términos: "El cuarteto en *mi b*, de Schumann, es una obra de primer orden que llenó de asombro a algunos inteligentes, pero que no fue quizás bien apreciada por todo el auditorio, a pesar de la perfecta ejecución que le cupo [...]. El gran cuarteto de Schumann exige más de una audición para ser debidamente comprendido, y por lo tanto esperamos que los mismos que ayer lo oyeron con cierta indiferencia relativa, lo han de escuchar más tarde con grandes manifestaciones de entusiasmo y regocijo". J. Aguilera. *La Correspondencia Musical*, n° 106 (11-I-1883), p. 3.

¹⁷¹ *El Liberal* (3-I-1885).

¹⁷² Desde *La Época* se critica, con motivo de su estreno, la incompreensión generalizada hacia el compositor: "Reúne, a mi entender tres cualidades características: grandeza, sentimiento y originalidad; por cierto no apreciadas mucho en cuanto valen [...] Entre nosotros, que desconocemos a Bach y Haendel, también es una novedad revolucionaria Schumann, y oímos con desdén unas cuantas obras suyas, sólo una vez, y al punto se le rechaza". *La Época* (4-I-1885).

¹⁷³ *La Ilustración Española y Americana*, n° IX (8-III-1886), p. 151.

¹⁶⁷ *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1889), p. 63.

¹⁶⁸ En 1891, con motivo de su favorable repetición, incluso desde las posiciones más críticas, se reconoce su aprobación generalizada:

La obra no acabó de ser aceptada. No obstante, pese a su desfavorable recepción¹⁷⁴, un sector de la crítica apoya a Monasterio al considerar necesario programar también estas obras.

Desde fines de los años ochenta comienza a manifestarse una paulatina aprobación por la crítica de la producción de Schumann. En 1888, Tragó interpreta el *Carnaval*, siendo recibida la pieza por el público con agrado¹⁷⁵. En 1891, a propósito del exitoso estreno de la *Sonata en Re menor* para violín y piano op 121¹⁷⁶, Peña y Goñi, en un extenso artículo publicado en la *Gaceta Teatral Española*, ensalza al compositor en los siguientes términos:

aunque otra cosa pretenda algún conspicuo zarzuelero, representa un papel muy importante en la música *di camera*. Su obra es producto de una facultad creadora de gran potencia estética. Es verdaderamente imposible juzgar de buenas a primeras la música de Schumann. [...] Es cierto que la música de Schumann carece de brillantez y está escrita sin preocuparse del efecto; pero la fuerza de concepción, la vaguedad que constituye su mayor mérito, llega al cabo a imponerse, produciendo impresiones que no se borran ni extinguen jamás¹⁷⁷.

¹⁷⁴ De la recepción de este cuarteto, señala la prensa: "su estilo y su factura, a pesar de estar hecha concienzudamente, la encuentra el público algún tanto oscura; pero dado el carácter de tan célebrimo maestro, se comprenderá que su deseo no fue hacer una obra maestra, sino ensanchar los horizontes a lo que en aquella época se llamaba *música de cámara*; [...] pero a medida que se vaya oyendo más, se irán apreciando sus raras como bellas cualidades". *La España Musical*, nº 2 (14-XII-1886), p. 26. Sin embargo, un año después, desde *El Imparcial* se afirma que "ese cuarteto y algún otro que del mismo autor nos han hecho oír no encaja con el gusto madrileño. Hay en esa obra de Schumann demasiadas nebulosidades que riñen de verse con los esplendores del cielo español". Continúa el artículo indicando que "la obra 41 de Schumann semeja a una riña de gatos". *El Imparcial* (10-XII-1887).

¹⁷⁵ *La Época* (29-XII-1888). Esperanza y Sola, pese a defender la obra, señala tras su estreno: "por su importancia relativa, debiera, en mi sentir, hecho pensar si habría sido más oportuno sustituirle en el programa por otra obra de más importancia del mismo autor". *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1889), p. 63.

¹⁷⁶ *El Imparcial* (7-XI-1891).

¹⁷⁷ *Gaceta Teatral Española*. Año I, nº 2 (Enero de 1892), p. 2.

En 1893, Tragó ejecuta la *Sonata en Fa menor* para piano op 29, considerada por Esperanza y Sola como una de las mejores de su autor, y digna de situarse entre los clásicos, al tiempo que pone de manifiesto la paulatina aceptación del autor, recogiendo las opiniones de críticos como Mastrigli: "es lo cierto que la intransigencia con que algunos miraron en un principio las composiciones clásicas de Schumann, ha ido cediendo, y la gran mayoría le ha considerado, con más o menos reservas, como el más inmediato heredero del gran Beethoven"¹⁷⁸. Con la interpretación de esta obra, Tragó consiguió uno de sus mayores triunfos en el marco de las sesiones de la Sociedad¹⁷⁹.

En esta segunda etapa se estrena la mayor parte de las obras de Rubinstein. *La Sonata en Re* op 18 para piano y violoncello, será recibida en 1886 con grandes aplausos¹⁸⁰. En 1887, tras la repetición de las dos sonatas, Esperanza y Sola llega a ensalzar la figura de Rubinstein por encima de la de Brahms, si bien reconoce desconocer aún gran parte de la producción del último¹⁸¹. Ese mismo año se ejecuta la *Sonata en Fa menor* op 49 para piano y viola. Sin embargo, del *Trio en Si bemol* op 53, interpretado en 1889, Esperanza y Sola escribe que "ni por su fondo, ni por su dudosa originalidad, ni por la brillantez algo de relumbrón de que adolece, puede contarse

¹⁷⁸ *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1894), p. 65.

¹⁷⁹ *El Imparcial* informa que salió a saludar más de diez veces ante las aclamaciones del público. *El Imparcial* (30-XII-1893).

¹⁸⁰ "entusiasmo hasta el delirio al auditorio, tanto por su admirable concepción, que participa, por igual, del gusto de la época y de la grandiosidad y la maestría de Beethoven, cuanto por su inmejorable ejecución". *La Correspondencia* (27-II-1887).

¹⁸¹ "De mayor importancia aún es sin duda la [figura] de Rubinstein, [...]. Las obras que de él se han oído en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, [...], son elocuente muestra de su gran valer. Ambas llevan impreso el sello de grandeza y severidad que caracteriza las obras de su autor; en ambas resalta la pasión y el sentimiento de que está dominado Rubinstein, así como la mucha ciencia que posee". *La Ilustración Española y Americana*, nº IX (8-III-1887), p. 162. En posteriores artículos modificará su opinión sobre el compositor.

entre sus mejores y más preciadas obras"¹⁸². En 1889 se interpreta también la *Melodía* para violoncello y piano op 3. Ya en 1891, se ejecuta la *Sonata en Sol* op 39 para violoncello y piano. La correspondencia de Monasterio con Barbieri revela la antipatía del segundo por este compositor, ante cuya obra no dudaba en levantarse e irse del concierto¹⁸³.

Otro de los autores cuyas obras son interpretadas a partir de 1880, es Joachim Raff. La Sociedad ejecuta el *Tercer Trío para cuerda en La menor* del op 155 (1880), la *Sonata para piano y violoncello en Re menor* op 183 (1885), y el *Cuarteto en Re* op 192 (1886). En 1891, Tragó interpreta *La Fileuse*. Con motivo del estreno del Trío, y pese a la expectación provocada por su fama en el resto de Europa, especialmente en Alemania, donde en cierto momento llega a ser ensalzado por encima de Brahms, la crítica desaprueba la pieza, censurando sus "extensas combinaciones armónicas, que a veces son intrincadas y fatigosas, y sus desarrollos tan lentos y tan largos de los temas, que producen frecuentemente el cansancio del auditorio"¹⁸⁴. La primera de las sonatas, sin embargo, fue

acogida con éxito por el público¹⁸⁵, al contrario que el *Cuarteto en Re* op 192, titulado *La Bella Molinera*, del que Esperanza y Sola afirma:

baste decir que el gran número de obras que compuso perjudicó, y no poco, a la bondad de muchas de ellas. [...] creía poder suplir las infidelidades que la suya le hacía, con procedimientos de escuela, naciendo de aquí la desigualdad que, miradas en conjunto, tienen sus composiciones, toda vez que al lado de unas de gran mérito, hay otras que no honran ciertamente la firma de su autor. Ni a aquéllas puede decirse que pertenece el cuarteto de *La Bella Molinera*, obra más bien de género que clásica, agradable y algún tanto desigual, [...] *La Molinera*, por más que tenga algunos trozos agradables, es descolorido¹⁸⁶.

Hasta esta segunda etapa, la Sociedad no había dado a conocer ninguna de las composiciones de Schubert. La primera obra en interpretarse es uno de los tres cuartetos últimos del compositor, el *Cuarteto en Re menor* póstumo, cuya ejecución tiene lugar en 1881. Le sigue, al año siguiente, el *Quinteto en Do* D. 956 para dos violoncellos, perteneciente a su último período, que fue muy repetido. En 1886, la agrupación estrena uno de los dos tríos escritos en 1827, el *Trío en Si bemol* D. 898, y un año después se escucha la *Gran Fantasía* para piano D.760. Sin embargo, hasta 1890 no se ejecutó el *Quinteto con piano en La*, D. 667, *La Trucha*.

Esperanza y Sola, con motivo del estreno del *Quinteto en Do Mayor* D. 956, defiende sus lieder, pero censura las obras instrumentales por su desequilibrio de proporciones y su carencia de una técnica de conclusión. En palabras de este crítico, "se echan de menos, a veces, falta de corrección y los últimos toques que todo artista da a su obra antes de entregarla al juicio público. De aquí las dimensio-

¹⁸² *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382.

¹⁸³ La correspondencia entre Monasterio y Barbieri nos revela un incidente producido por esta actitud. Véase Ribó: *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 90-92.

¹⁸⁴ *Crónica de la Música*, n° 68 (8-I-1880), p. 4. En el mismo artículo se señala: "Es indudable que las obras de J. Raff tienen grandísima aceptación en el extranjero, donde se interpretan frecuentemente con gran placer de los aficionados; pero es indudable también que no tienen esa exuberancia de ideas, siempre nuevas y frescas a pesar del tiempo, de los grandes maestros alemanes, [...] Raff representa, pues una lógica y natural decadencia". Esperanza y Sola escribe acerca de la obra: "Teníamos a este autor por compositor fecundo, dado el número de obras que ha escrito; conocíamos la fama que goza en su patria [...]. Pero ¡oh desilusión! Oímos el trío y vimos que ni correspondía a lo que esperábamos, ni tenía de grande más que el nombre, [...] ni era digno de figurar al lado de los demás autores con cuya música nos deleitábamos, y de los que lo separa un mundo. Poco, o nada profundo, y oscuro cuando quiere serlo, trivial y hasta vulgar en los motivos [...] Raff no es, a juzgar por esta obra, y aun dada la escuela en que milita, merecedor del renombre que tiene". *La Ilustración Española y Americana*, n° VI (15-II-1880), p. 106.

¹⁸⁵ Destacó el *andante*, que fue repetido entre grandes aplausos. *La Correspondencia Musical*, n° 216 (19-II-1885), p. 5.

¹⁸⁶ *La Ilustración Española y Americana*, n° IX (8-III-1887), p. 162.

nes exageradas de algunos de sus trozos musicales, los episodios inmotivados que en ellos introduce, la falta de plan y de equilibrio, que, en ocasiones, dañan a las verdaderas bellezas de que están sembrados¹⁸⁷. Sin embargo, la prensa describe la excelente recepción del *Quinteto*, ensalzando la pieza como "obra magnífica, colosal, en la que no se sabe qué admirar más, si los detalles y diseños de sus inspiradas melodías, o la combinación instrumental que da por resultado la más grandiosa sonoridad"¹⁸⁸. Desde *El Tiempo*, se califica al *Quinteto* de "admirable, lleno de preciosos detalles dramáticos y escrito de un modo magistral, que ha sido acogido con repetidas muestras de aprobación"¹⁸⁹. Esperanza y Sola lo juzga "de gran valer artístico, y merecedor de la fama que goza", si bien reitera sus críticas a "las dimensiones, harto largas, de algunos trozos, y que, son frecuente pecado en aquél, así como el desarrollo excesivo que dio a algunas ideas, que hagan, al menos para las gentes meridionales, que en algunos momentos sienta el oyente cierto cansancio"¹⁹⁰. Únicamente del *Trío en Si bemol* D. 898, Esperanza y Sola reconoce la perfección de sus proporciones y unidad formal, calificándolo de "obra maestra"¹⁹¹,

mientras que, respecto al *Quinteto en La* D. 667, estrenado con inmejorable recibimiento por parte del público¹⁹², y del que destaca sus melodías, vuelve a subrayar defectos formales¹⁹³.

De Grieg se interpretaron dos de sus sonatas para violín y piano: la *Sonata en Fa* op 8, en 1881, y la *Sonata en Sol menor* op 22, en 1893. Tras la presentación al público madrileño de la primera, se interpretó siempre con gran éxito¹⁹⁴. Esperanza y Sola describe esta Sonata, "escrita con facilidad y sin grandes pretensiones" como "melódica, bella en el fondo y en la forma, original sin caer en la extravagancia, y rica de novedades armónicas"¹⁹⁵. Volverá a ser interpretada en 1889, repitiéndose los elogios por público y crítica¹⁹⁶. Sobre la *Sonata en Sol menor* op 13, el mismo crítico niega en el autor la influencia del Conservatorio de Leipzig, y los consejos de Niels Gade, restringiéndola a los

de su pluma, y en la que más igualdad se nota". *Ilustración Española y Americana*, n° XLVIII (30-XII-1886), p. 398.

¹⁹² De su estreno, informa *El Imparcial* que "el público no cesó de aplaudir a los intérpretes de esa obra colosal y a la obra misma, una de las mejores y más acabadas del gran Schubert". *El Imparcial* (8-II-1890).

¹⁹³ "En dicho quinteto nótase, como en no pocas obras producciones del mismo autor, un desarrollo tal vez excesivo, que daña a la forma del mismo; pero, en cambio, [...] resalta en todo él un pensamiento noble y profundo, una manera de decir adornada de mil galas de lenguaje, y una inagotable fantasía, que se hace patente en las hermosas variaciones". *La Ilustración Española y Americana*, n° VII (22-II-1890), p. 111. Desde la *Gaceta Teatral Española*, sin embargo, se subraya su originalidad formal: "no puede menos de reconocerse que Schubert poseía un grado en eminente imaginación, gusto, invención y en profundo sentido poético. [...] Como forma, pocas obras se encuentran más distinguidas y originales que el quinteto de que nos ocupamos. En él hay frases apasionadas y delicadas, y sobre todo, una finura tal, que muy bien pudiera decirse que representa una forma nueva y original de este género de música". *Gaceta Teatral Española*, n° 18 (21-V-1892), p. 2.

¹⁹⁴ *El Tiempo* (8-I-1882).

¹⁹⁵ *La Ilustración Española y Americana*, n° VII (22-II-1882), p. 118.

¹⁹⁶ En *El Imparcial* se afirma: "acredita a Grieg de compositor de altos vuelos, original y brillante". *El Imparcial* (23-XI-1889).

¹⁸⁷ *La Ilustración Española y Americana*, n° VII (22-II-1882), p. 116.

¹⁸⁸ *La Correspondencia Musical*, n° 54 (11-I-1882), p. 4.

¹⁸⁹ *El Tiempo* (8-I-1882).

¹⁹⁰ Concluye: "si no puede ponerse en parangón con el de Mozart en *sol menor*, [...] ni tiene la distinción y elegancia del de Mendelssohn en *si bemol*; por lo bello, original y delicado de sus melodías; por sus combinaciones rítmicas, así como por la riqueza de detalles que contiene, forma con ellas una tríada de obras maestras". *La Ilustración Española y Americana*, n° VII (22-II-1882), pp. 115-118. En su repetición en 1885, se reitera su excelente recepción. *La Correspondencia Musical*, n° 211 (15-I-1885).

¹⁹¹ "Schubert [...], no daba a veces las convenientes proporciones a sus obras, siendo excesivo y lánguido el desarrollo de los episodios, con notorio perjuicio de la unidad, [...] o bien escribía al lado de páginas verdaderamente inspiradas, otras en que el genio no brilla, en verdad, a igual altura. Pues bien; en el trío de que hablo no pasa así, y bien puede decirse que es una de las obras de Schubert más perfectas, más delicadas y más interesantes que brotaron

cantos del pueblo noruego¹⁹⁷. La recepción de la obra fue magnífica por parte del público de las sesiones¹⁹⁸.

Dentro del repertorio para piano interpretado en las sesiones de la Sociedad, a partir de la década de 1880 se incorporan siete obras de Chopin. En 1882 Guelbenzu y Mirecki dan a conocer la *Polaca brillante* para piano y violoncello, op 3, recibida triunfalmente. En 1887, Tragó ejecuta el *Nocturno en Fa sostenido* y la *Gran Polonesa en La bemol*. Un año después Tragó ejecuta la *Sonata en Si bemol menor* op 35, obteniendo un clamoroso éxito¹⁹⁹. Acerca de la *Sonata en Si menor* op 58, interpretada en 1889 por María Luisa Chevallier, Esperanza y Sola critica su falta de inspiración, y la sitúa por debajo de sus Nocturnos, Valses y Polonesas, concluyendo que no está entre sus mejores obras²⁰⁰. En 1890 se interpreta la *Polonesa en Mi bemol* y un año después el *Nocturno en Fa*.

Entre las obras españolas programadas en esta etapa, la Sociedad de Cuartetos interpreta dos de los tres cuartetos de Arriaga, que habían sido llevados a Madrid por el compositor Cleto Zavala²⁰¹.

El 23 de enero de 1885, ejecuta el *Cuarteto en Re menor* de Arriaga²⁰², que es descrito desde *La Correspondencia Musical* como “obra admirable, cortada por el patrón clásico y digna de la fama de los más insignes maestros”. Continúa el mismo artículo señalando que “es un dechado de inspiración que deja gratísimamente impresionado el ánimo, y revela, desde luego, el genio musical de quien la concibiera. El sentimiento se desborda a raudales y nunca decae el interés de la composición”²⁰³. El éxito del cuarteto, especialmente sus movimientos *Allegro* y *Adagio con espressione*, repetidos “entre unánimes aplausos”, según la descripción publicada al día siguiente de su estreno desde *El Liberal*²⁰⁴, propicia su repetición en la segunda serie de esa misma temporada²⁰⁵. El *Cuarteto en Mi bemol* se interpreta el 21 de enero de 1887. Esperanza y Sola escribe de la obra: “Escrito con un aplomo y con una seguridad que no se conciben en un joven de diez y ocho años [sic] y de admirar en él tanto la feliz inspiración como el profundo saber que demuestra, admirable, así en el *minuetto*, verdadero modelo de gracia; así, por último, en el final, que aun cuando, tal vez, no tan simpático como el del otro cuarteto, es sin duda

¹⁹⁷ Después del estreno, Esperanza y Sola señala: “la verdadera fuente de su inspiración se encuentra, como ya le he indicado, en los cantos del pueblo [...]. Esos cantos, cuyas melodías, cuyos extraños giros armónicos y cuyos ritmos *sui generis* conserva Grieg con escrupulosa religiosidad, constituyen el alma de la mayor parte de sus composiciones, y son también, por los menos, factor importante aun en aquellas en que quiere seguir, sólo hasta cierto punto, la forma eminentemente clásica”. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1894), pp. 63-65.

¹⁹⁸ *El Heraldo de Madrid* (22-XII-1893).

¹⁹⁹ “Singularmente, el Sr. Tragó, en la marcha fúnebre de Chopin, fue objeto de una de las más grandes ovaciones que hemos presenciado en las veladas de la Sociedad de Cuartetos”, *El Globo* (28-I-1888).

²⁰⁰ *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382.

²⁰¹ Zavala y Lope de Alaña eran miembros de la comisión permanente de obras de Arriaga, formada también por E. de Arriaga, Raimundo Real de Tena, Cleto Alaña, Enrique de Diego, Federico García, Eusebio García, Miguel de Unceta, Federico Olivares, José Luis de Amón y José de Orueta. En 1884, la sociedad de música de cáma-

ra integrada por Alaña, Unceta, Olivares y García, en Bilbao, fue la primera en interpretar las páginas de Arriaga. De la repetición, el 10 de marzo de 1885, del *Cuarteto en Mi bemol*, *El Norte* describe su recepción menos entusiasta que en el *Cuarteto en Re menor*, excepto el Minuetto. Publicado en *La Correspondencia Musical*, n° 219 (12-III-1885), p. 7. En el verano de 1886 ejecuta los tres cuartetos.

²⁰² El programa de dicha sesión incluye la nota biográfica realizada por Fétis. Se repitieron el *Adagio con espressione* y el *Minuetto*.

²⁰³ Se describe, asimismo, el hallazgo casual por Emiliano de Arriaga del *Cuarteto* en un desván de una casa de Bilbao, después de buscar partituras del compositor en París, así como la posesión de un Motete por Barbieri. *La Correspondencia Musical*, n° 213 (29-I-1885), pp. 3-4.

²⁰⁴ En el mismo artículo se califica al cuarteto de “original, delicado y elegantísimo”. *El Liberal* (24-I-1885).

²⁰⁵ Tuvo lugar en la sesión celebrada el 6 de febrero de 1885. Se interpretó un total de 10 veces.

alguna más importante"²⁰⁶. Arrieta, en su discurso pronunciado con motivo de la celebración de una función consagrada a Arriaga en la Escuela Nacional de Música el 25 de mayo de 1889, elogia las obras de Arriaga, cuyas melodías, según afirma, "son siempre delicadas y elegantes, su armonía correcta y sólida, y el sentimiento de la forma que las distingue es una prueba más de la semejanza intelectual y creadora de los dos Juanes Crisóstomos, de Mozart y de Arriaga"²⁰⁷. En el Número 27 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, dedicado a Arriaga, el Padre Eustoquio de Uriarte realiza un estudio biográfico del compositor, que incluye el breve análisis de sus cuartetos trazado por Fétis²⁰⁸.

En enero de 1886, Zabalza ejecuta cuatro piezas de Scarlatti²⁰⁹: *Zarabanda en Sol menor*, *Minuetto en Sol Mayor*, *Sonata en Re Mayor* y *Burlesca en Sol Mayor*, con gran éxito. Esperanza y Sola las califica de "interesantes, sobre todo bajo el punto de vista histórico, logrando con ellas cautivar la atención del público y arrancarle no pocos aplausos"²¹⁰.

A fines de la década de 1880, y entre otros compositores ejecutados por la Sociedad, figuró Svendsen, del que se ejecutan el *Octeto en La* op 3

(1886), la *Romanza* para violín y piano op 26 (1887) y el *Quinteto en Do* op 5 (1888), con éxito de recepción de crítica y público. El *Octeto*, interpretado entre 1886 y 1889, fue recibido favorablemente, reclamándose la repetición de uno de sus movimientos²¹¹. Esperanza y Sola indica "que bien debe figurar entre lo mejor, más poético y más inspirado que se ha escrito en el género clásico en los tiempos que vivimos"²¹². La *Romanza* es descrita como "sumamente delicada y original bajo todos los conceptos"²¹³. En cuanto al *Quinteto*, se señala en *La Época*, tras su estreno: "aunque desigual, tiene, sin embargo, en el segundo tiempo, tema con variaciones, algunas bellísimas, de gran dulzura y delicadeza, que se interpretaron prodigiosamente"²¹⁴.

Respecto a Brahms, su primera obra dada a conocer por la Sociedad es el *Cuarteto en Sol menor* op 25, en 1887²¹⁵. Posteriormente interpretan el *Sexteto en Si bemol* op 18, el *Trío en Do menor* op 101 y el *Quinteto para clarinete en Si menor* op 115. Respecto al *Cuarteto en Sol menor*, la prensa indica que

²¹¹ *El Imparcial* (16-XI-1889).

²¹² *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382. Después de su estreno Esperanza y Sola escribe: "hay en él tal exuberancia de modulaciones, tal prodigalidad de pequeños y delicados detalles, que la idea melódica, abrumada y oscurecida por ellos, no se percibe a veces con la necesaria claridad. Sin embargo de ello, los tres tiempos de que consta (y en todos los cuales se muestra Svendsen gran conocedor de los instrumentos de cuerda, a los que arranca bellísimos efectos de sonoridad) son interesantes". *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1889), p. 63.

²¹³ *La Correspondencia Musical*, n° 311 (17-II-1887). Esperanza y Sola la califica de "verdadera joya, impregnada de profunda melancolía". *La Ilustración Española y Americana*, n° IX (8-III-1887), p. 159.

²¹⁴ *La Época* (29-XII-1888). Esperanza y Sola, pese a ensalzar la obra, censura el exceso de modulaciones, si bien destaca el tratamiento instrumental. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1889), p. 63.

²¹⁵ En la nota al programa se incluyó un apunte biográfico de Brahms, ensalzándolo como "uno de los más grandes compositores de Alemania".

²⁰⁶ A continuación, incluye la descripción del cuarteto realizada por Baillet. *La Ilustración Española y Americana*, n° IX (8-III-1887), p. 160.

²⁰⁷ *Discurso leído por el Excelentísimo Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación don Emilio Arrieta y Corera, en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo Arriaga, el 25 de mayo de 1889*, (Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1889). Publicado en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 42 (8-X-1889), pp. 147 y ss; n° 43 (21-X-1889), pp. 154-155.

²⁰⁸ Acaba concluyendo: "Es imposible imaginar nada más original, ni más elegante, ni con más pureza y corrección escrito que esos cuartetos, bien poco conocidos por desgracia". Enero de 1888. Publicado en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 27 (24-II-1889), p. 26.

²⁰⁹ La breve reseña biográfica del programa concluye señalando: "Distínguese, sobre todo, la música de Scarlatti, por una prodigiosa variedad de ideas y una gracia encantadora en sus melodías".

²¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, n° V (8-II-1886), p. 79.

“fue celebrado con singular entusiasmo”, describiéndolo como una “composición notabilísima y digna en todo de la fama de su popular autor”²¹⁶. Señala Esperanza y Sola:

De estilo severo a imponente, de sabor marcadamente beethoveniano y lleno de grandes efectos de sonoridad (méritos todos a los cuales no oscurecen ciertos choques de armonía algún tanto heterodoxos), es una página grandiosa. Originalísimo, lleno de fuego y de carácter, rico de inspiración y de un efecto irresistible, es un admirable trozo musical que sólo puede compararse con las mejores producciones del gran Beethoven, a cuyo lado ciertamente no palidece. [...] por lo que de Brahms conozco (y eso que no me ha sido dable hasta ahora oír su famoso *Requiem*, ni sus *Sextetos*, ni varios de sus famosos *Lieder*), aun aceptando que tenga, como tiene, alguno de los lunares que el último de aquéllos apunta, siempre será una poderosa individualidad, un compositor de primer orden y una figura notable en la historia del arte musical contemporáneo²¹⁷.

Sin embargo, la plena aceptación de sus composiciones no se producirá hasta fecha más tardía. El *Sexteto en Si bemol*, ejecutado por la Sociedad en 1889²¹⁸, vuelve a ser elogiado por Esperanza y Sola: “sería injusto de todo punto el no reconocer que el *Sexteto* es una composición de verdadera importancia, está escrito con sobriedad y gran conocimiento de los timbres de los instrumentos de cuerda, y es digno en un todo del renombre que goza su autor”²¹⁹. Desde *El Imparcial* se destaca el *Andante*, al tiempo que se hace eco de la incompreensión de la obra por parte del público: “bueno será hacer constar que, salvo dos pasajes del *allegro* inicial y la segunda mitad del *andante*, la obra

no satisfizo por completo a la mayoría del auditorio congregado en el Salón-Romero. En conjunto, el sexteto tuvo un *succés d'estime* y nada más”²²⁰.

El estreno del *Trio en Do menor* op 101 en 1891, excelentemente recibido por el público²²¹, dará lugar a una polémica, de la que Esperanza y Sola se hace eco en su crítica, describiendo las dos posiciones opuestas respecto a la recepción de la obra²²². Desde la *Gaceta Teatral Española*, Peña y Goñi ejerce una defensa en los siguientes términos: “si Brahms no se sujeta en este género de música a más patrón que el del número y distribución de los tiempos, y dentro de ellos ensancha, y a veces rompe los antiguos moldes para que luzca con más libertad su brillante inspiración, no por ello sería justo censurarlo. [...] no debe elogiarse por sistema lo antiguo”²²³. No obstante, Esperanza y Sola en 1893, fecha en que la Sociedad da a conocer el *Quinteto en Si menor*²²⁴, censura ciertos procedimientos constructivos del compositor, señalando al respecto:

²²⁰ “Sobre todo él brilla con luz esplendorosa, destello del genio de Brahms –según ya hemos indicado– la segunda mitad del *andante*, que tiene la dulzura y el sabor patético de una plegaria a dúo. [...] de todo parece que hay en ese trozo hermosísimo, que por sí solo bastaría para hacer la reputación de un autor [...] El *scherzo* tiene todas las trazas de un juguete musical, y el *rondó* [...], defraudó a medias las esperanzas del público; poco alegre, sí; pero gracioso, no”. *El Imparcial* (9-XI-1889).

²²¹ “causó verdadera sensación por el raro y difícilísimo ritmo de sus melodías, dando esto ocasión a los eximios y eminentes profesores citados para hacer gala de sus profundos conocimientos”. *El Eco Nacional* (16-XI-1891). Después de su repetición en 1891, desde *El Imparcial* se señala que, “como en la primera audición, produjo verdadero delirio. Es sin disputa de lo mejor que hemos escuchado en música *di camera*”. *El Imparcial* (21-XI-1891).

²²² Manifiesta la incompreensión hacia las combinaciones rítmicas y las “armonías enmarañadas y confusas”, presentes sobre todo en los dos últimos movimientos. *La Ilustración Española y Americana* (8-XII-1891). Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, pp. 49-52.

²²³ *Gaceta Teatral Española*, Año I, n° 2 (enero de 1892), p. 2.

²²⁴ Se ejecuta tan sólo tres años después de su composición.

²¹⁶ *La Correspondencia Musical*, n°309 (3-II-1887), p. 5.

²¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, n° IX (8-III-1887), p. 162.

²¹⁸ Había sido ejecutado años antes por Sarasate en una sesión privada en Madrid.

²¹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382.

es lo cierto que, en realidad, se ha tenido a Brahms por el continuador del autor de la *Novena sinfónica*, y que los últimos cuartetos de éste los ha mirado como los modelos más acabados. De esto y de la severidad que dicen tiene con sus propias obras, después de arduas tareas de corrección nace, a mi juicio, el que las más modernas que de él se conocen, sin dejar de revelar una inspiración fecunda, nutrida no pocas veces en los cantos populares de su patria, un estilo elevado, una originalidad grande en los ritmos y en las modulaciones, adolezcan a veces de un exceso de trabajo armónico y de un cierto modernismo, merced a lo cual cuesta trabajo al oyente encontrar, entre el cúmulo de detalles y de riquezas de contrapunto, la idea melódica, base y alma de toda aquella labor²²⁵.

El estreno fue, sin embargo, calurosamente aplaudido por el público²²⁶. Excelente acogida tienen las tres obras de Saint-Saëns²²⁷ dadas a conocer por la Sociedad a partir de 1888: el *Cuarteto en Si bemol* op 41 (1888)²²⁸, la *Sonata en Do menor* para piano y violoncello op 32 (1891)²²⁹ y el *Trío en Fa* op 18 (1892). Esperanza y Sola califica a Saint-Saëns

como "el compositor más serio y de más valer entre la juventud musical de la vecina Francia, cuando el afán de ser original a toda costa no le había hecho caer en rebuscamientos y gongorismos"²³⁰, después del estreno de la *Sonata*, composición de la que Peña y Goñi señala: "Es la sonata una obra digna de un talento tan claro y estudioso como el de Saint-Saëns"²³¹. Tras el estreno del *Trío*, Esperanza y Sola reproduce la opinión de Hanslik, al afirmar de Saint-Saëns que "después de Berlioz, es éste el primer músico que no siendo alemán ha escrito música instrumental pura, creando en dicho género obras de valor y originales, que por su importancia han traspasado las fronteras del país en que nacieron"²³².

Otra de las obras españolas dadas a conocer en esta etapa fue el *Trío en Mi* de Bretón²³³, dedicado al Conde de Morphy, que fue interpretado el 11 de enero de 1889, en una sesión dedicada a obras españolas, y repetido en dos ocasiones durante 1892. Anteriormente fue ejecutado en una sesión privada en el Palacio Real por Monasterio, Tragó y Sarmiento. Tras múltiples intentos, y tras vencer la reticencia inicial de Monasterio, según expresa en su *Diario*, Bretón logra que sea interpretado por la Sociedad de Cuartetos en la tercera sesión de la segunda serie de la Temporada 1888-1889²³⁴. La excelente recepción de la obra es relatada en un extenso artículo de *El Imparcial*, en el que se señala: "Exento de esas nebulosidades y de esas brumas

²²⁵ *La Ilustración Española y Americana*, nº IV (30-I-1894), p. 63. Semejantes apreciaciones son señaladas por críticos como Bannelier en Francia.

²²⁶ Desde *El Imparcial* se describe el estreno: "al terminar el *allegro* resonó unánime y cerrada, una explosión de aplausos en la sala. Luego en el curso del *adagio con sordino*, [...] oyéronse con frecuencia esos bravos por lo bajo que revelan la simultaneidad del entusiasmo y del deseo de no perder una nota, y al final estalló una verdadera tempestad de bravos y palmas. [...] Resulta, pues, justificada, la fama de que venía precedida el quinteto, a juzgar por la franca sanción que le otorgó anoche el público". *El Imparcial* (16-XII-1893).

²²⁷ Intervendrá en Madrid en octubre de 1890 con la Sociedad de Conciertos, agrupación con la que vuelve a colaborar en noviembre y diciembre de 1897.

²²⁸ En el programa de su estreno, se indica que el *Cuarteto* "es una de las producciones más reputadas e interesantes entre las varias que lleva escritas en tan delicado como difícil género", señalando seguidamente de sus obras que "no brillan por la profundidad del pensamiento, ni por la inspiración de sus melodías, pero muchas de ellas revelan gran talento, originalidad, viveza de imaginación y completo dominio de los recursos del Arte".

²²⁹ Desde *El Imparcial* se señala acerca del estreno de la *Sonata* que "se aplaudió mucho y merecidamente la sonata en *do* de Saint-Saëns, de la cual fueron repetidos dos tiempos". *El Imparcial* (21-XI-1891).

²³⁰ *La Ilustración Española y Americana* (8- XII-1891). Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, p. 52.

²³¹ *Gaceta Teatral Española*, nº 2, p. 2.

²³² *La Ilustración Española y Americana*, nº V (8-II-1893), p. 87.

²³³ Iniciada su composición el 13 de diciembre de 1886, coincide con las negociaciones del estreno de la ópera *Los amantes de Teruel*. La obra quedará finalizada el 1 de diciembre de 1887, con la composición del último movimiento. El *Scherzo*, en versión para orquesta, había sido dado a conocer por la Sociedad de Conciertos el 29 de enero de 1888.

²³⁴ Bretón. *Diario...*, pp. 672, 728, 764, 767.

en que los compositores de ultra-Rhin suelen envolver sus obras, el trío resulta diáfano, transparente e *inteligible*, sin dejar de ser clásico y puro. [...] Tiene el trío pasajes dulcísimos de plegaria, frases que son un idilio, notas brillantes que inundan de luz a quien las oye, trozos enteros que fascinan y subyugan”²³⁵. Esperanza y Sola describe el primer movimiento: “vigoroso, enérgico, bien desarrollado, y en el que las hermosas frases que contiene brillarían más de ser menos rico en armonía, y no querer el autor dar excesivo interés a todos y cada uno de los instrumentos a los cuales confía su interpretación”, ensalzando a continuación los movimientos centrales por su mayor claridad estructural²³⁶. En mayo de 1892, en un extenso artículo sobre Tomás Bretón, publicado en la *Gaceta Teatral Española*, Peña y Goñi realiza un breve análisis de los movimientos del *Trío*²³⁷. En diciembre de ese mismo año, la Sociedad ejecuta de nuevo la composición, repitiéndose el *scherzo*²³⁸, juzgado por Esperanza y Sola, como “el trozo de más valer y más saliente de la obra”²³⁹.

En 1889 se interpretan también composiciones de Godard y Dvorak. Del primero, se interpretó la *Sonata en Re menor* para violoncello y piano op 104, censurada, a juicio de Esperanza y Sola por su falta

de inspiración y melodismo poco definido²⁴⁰. Sin embargo, su ejecución, según informa *El Imparcial*, proporcionó grandes aplausos a Chevallier y Mirecki, especialmente en el *adagio*, movimiento considerado “el más brillante y fantástico de todos”²⁴¹. A diferencia del anterior, el *Cuarteto en La* op 163, interpretado en 1893, será ensalzado por Esperanza y Sola²⁴².

De Dvorak, se dio a conocer su *Quinteto en La* op 18²⁴³. Esperanza y Sola, tras lamentarse de la escasa información sobre el compositor, señala: “la impresión que me produjo fue la de estar escrito de mano maestra; ser labor fina, delicada, exenta de vulgaridades, abundante en bellezas y novedades rítmicas, y tal vez demasiado desarrollada en alguno de sus tiempos; obra, en fin, que tiene un sello especial que acusa la originalidad de su autor”²⁴⁴. Sin embargo, después de su repetición en 1890, la prensa destaca la incomprensión por parte del público, al tiempo que lo censura²⁴⁵.

²³⁵ Según describe el artículo, todos los movimientos fueron estrepitosamente aplaudidos, especialmente los centrales, recibiendo el autor una gran ovación tras el *Scherzo*. *El Imparcial* (12-I-1889).

²³⁶ “Siguese luego un *andante* melódico, cuyo motivo principal es bello y espontáneo, lo cual, unido a la mayor claridad que en todo él reina, hace que más fácilmente pueda apreciarse y avalorarse su no común mérito; luego viene el *scherzo*, que aunque menos original, tiene elegancia y detalles de buen gusto; y en cuanto al último tiempo, ya he apuntado antes, siquiera sea de ligero, mi impresión, lo cual no quitó que al terminarse se aplaudiera con entusiasmo”. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1889), pp. 63-66.

²³⁷ La introducción es una copia de la crítica publicada sobre el *Trío en Do menor* op 101 de Brahms, en el Número 2 de la *Gaceta Teatral Española* de ese mismo año. *Gaceta Teatral Española*, Año I, n° 17 (14-V-1892), p. 2.

²³⁸ *El Imparcial* (17-XII-1892).

²³⁹ *La Ilustración Española y Americana*, n° V (8-II-1893), p. 87.

²⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382. Vuelve a repetirse en 1892, haciéndose acreedor de semejantes críticas por Esperanza y Sola, quien insiste en que “no brilla ni por su clasicismo ni por su invención”. *La Ilustración Española y Americana*, n° V (8-II-1893), p. 87.

²⁴¹ *El Imparcial* (14-XII-1889).

²⁴² “Trabajo de verdadera importancia, [...] clásico por todos sus cuatro costados, sin perder por eso el carácter típico de la escuela francesa, revela una inspiración noble y espontánea, un profundo conocimiento del tecnicismo del arte, al par que un espíritu independiente”. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV, 30-I-1894, p. 65.

²⁴³ Monasterio, en sus anotaciones, describe su recepción: “produjo menos efecto del que se esperaba [...]. Sin embargo, la obra se oyó con interés, especialmente el primer *Allegro* y el *Andante* (Elegía) y fue bastante aplaudido. Esta obra no podía ser debidamente apreciada a la primera audición, pero espero que agrada más a medida que se conozca y hasta creo que quedará de repertorio”.

²⁴⁴ *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382.

²⁴⁵ “El quinteto de Dvorak no satisfizo por completo al auditorio. El *Allegro* pareció demasiado ruidoso, la elegía no tuvo el don de conmover a nadie, que sepamos, y el tiempo de vals pasó entre aplausos tímidos. Lo indiscutiblemente bueno de ese quinteto sólo tuvo una cosa, la ejecución”. *El Imparcial* (26-XI-1890).

Tres nuevos autores se dan a conocer en 1890: Delsart, Nawratil y Asioli. Del primero se ejecuta una transcripción para violoncello de la *Korrigane*, obra calificada de "miniatura a la manera de algunas composiciones de Delibes, llena de gracia y de humorismo"²⁴⁶. El *Quinteto en Do menor* op 17 de Nawratil es censurado por la crítica por su sencillez y escritura pianística, pero recibido favorablemente por el público²⁴⁷. La *Sonata en Do* para violoncello y piano del italiano Bonifazio Asioli, es juzgada "muy interesante. [...] habiendo alcanzado este laborioso y fecundísimo maestro una reputación muy merecida, principalmente por la expresión y gracia de sus melodías"²⁴⁸. Esperanza y Sola destaca su "sabor esencialmente italiano", evocador del Padre Martini y Pergolesi²⁴⁹.

Ese mismo año de 1890, se interpretan, en la tercera y última sesión ofrecida el 18 de septiembre en Oviedo, y a petición del público, dos composiciones de Monasterio para violín y piano: el *Adiós a la Alhambra* y el *Rondó Liebanense*. Monasterio había dado también a conocer en esta etapa, durante una sesión extraordinaria en 1883, su serenata para violín y piano titulada *Sierra Morena*²⁵⁰. Respecto al *Adiós a la Alhambra*, compuesta en junio de 1855 y la más célebre de su autor, fue descrita con motivo

de su estreno ante el público madrileño al año siguiente²⁵¹ como "preciosísimo *andante* que por sí solo basta para dar fama a dicha composición. El *Adiós a la Alhambra*, es una elegía morisca, verdadero reflejo de los cantos orientales"²⁵². El *Rondó Liebanense*, estrenado en 1857²⁵³, se hizo acreedor de grandes elogios por el público, tras su ejecución por Monasterio y María Luisa Chevallier. La prensa local nos proporciona la única descripción de la pieza: "empieza con un motivo tan ligero y movido como un rondó ruso que va adquiriendo a medida que se desarrolla, las proporciones de un brillante *allegro* de concierto, erizado de dificultades, que sólo un violonista de primera fuerza es capaz de vencer. El *Rondó* resulta muy lindo y está muy bien hecho"²⁵⁴.

La última obra dada a conocer por la Sociedad fue el *Cuarteto en Re* op 11 de Tchaikovsky, el 5 de enero de 1894. Acerca del estreno, señala Guerra y Alarcón que "únicamente mereció repetirse el *andante*, que tampoco tiene nada de notable"²⁵⁵. Esperanza y Sola critica de las composiciones de este autor la falta de concisión y cohesión formales propias de los grandes maestros, equiparándolo por

²⁴⁶ Es interpretada en Oviedo durante la gira de la Sociedad en 1890. *El Carbayón* (19-IX-1890).

²⁴⁷ Publicado en *La Crítica*, n° 5 (16-XI-1890), p. 36. Esperanza y Sola, pese a censurar su excesiva sencillez, acaba defendiendo la obra por su belleza. *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, p. 28.

²⁴⁸ *La Crítica*, n° 9 (14-XII-1890), p. 65.

²⁴⁹ Destaca la belleza de sus melodías, los giros y combinaciones armónicas de la obra, pero concluye calificando al autor de anticuado, "quizá de más valor histórico que real y efectivo, si se le mira bajo el prisma del criterio de los presentes tiempos". *La Ilustración Española y Americana* (30-I-1891). *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, p. 28.

²⁵⁰ Compuesta entre 1877-83, fue estrenada el 21 de febrero de 1883, y dos días más tarde presentada durante una sesión de la Sociedad en honor de los Reyes de Portugal.

²⁵¹ En su estreno ante el público madrileño (Teatro del Príncipe, 25-VI-1856), Monasterio presenta también la *Gran Fantasia sobre aires nacionales*. La popularidad de la obra se incrementa durante la gira internacional de Monasterio entre 1861-1862. El 22 de febrero de 1862, Monasterio visita en Berlín a Meyerbeer, quien le acompaña al piano en la ejecución de esta pieza y del *Concierto* para violín. Es interpretada seguidamente en Weimar, en marzo de 1862. *La Ilustración Española y Americana*, Núms. XLVII y XLVIII (16-XII-1872 y 24-XII-1872), pp. 743 y 758. El 26 de febrero de 1882, vuelve a interpretarse en el primero de los dos conciertos ofrecidos por Monasterio con la Sociedad de Conciertos esa temporada.

²⁵² *La Zarzuela*, n° 22 (30-VI-1856), p. 171.

²⁵³ Monasterio la da a conocer en una velada protagonizada por el pianista Antonio de Echenique celebrada el 21 de mayo de 1857.

²⁵⁴ De esta obra, que no hemos podido localizar, carecemos de referencias sobre el lugar y fecha de composición. Es interpretada durante su segunda gira por Centroeuropa. En Bruselas, la ejecuta el 4 de enero de 1862, en un Concierto de la Asociación de Artistas.

²⁵⁵ *El Heraldo de Madrid* (6-I-1894).

ello con Schubert y Raff, en contraposición a Brahms. Asimismo, cuestiona sus criterios de inspiración, alejados de los del Grupo de los Cinco. La recepción por el público fue, según informa, “más respetuosa que entusiasta”²⁵⁶.

5. La calidad interpretativa

En cuanto a las interpretaciones de la Sociedad, son aplaudidas por la crítica desde las primeras temporadas. Vicente Cuenca destaca en un artículo publicado en 1866, “que [la ejecución] ha sido esmerada, notándose en el conjunto una armonía perfecta en verdad y un respeto a la composición recomendable siempre, pero en esta clase de trabajos ineludible”²⁵⁷. Se subraya frecuentemente la unidad lograda por sus componentes. En 1889, después de los conciertos en Valencia, se apunta desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana*: “[...] no cabe ya más allá en el esmero, rigurosa exactitud, riqueza de colorido y precisión de ajuste; que al escucharlo tras un objeto que ocultase a los ejecutantes, sería difícil precisar el número de profesores que traducían un pezzo”²⁵⁸. Pedrell insiste en esta característica, tras las sesiones ofrecidas en Barcelona: “[...] han convenido en formar una sola individualidad cual si fuese una sola el alma que los uniera. Jamás se encuentra en ellos la menor discrepancia de entonación, de ritmo ni de color”²⁵⁹. Esperanza y Sola subraya, al finalizar esa misma temporada:

la esmerada interpretación de las obras, en las que los artistas parecían compenetrados del sentimiento y del estilo de los autores: sin que se notaran esos arranques de dudoso gusto, esas sonoridades estridentes, esos *rallentando* exagerados, esos pianísimos que influyen y obran más en los ojos que en los oídos del espectador; defectos no tan raros como a primera vista pudieran parecer. Como violinista, Monasterio ha hecho gala una vez más de la corrección del puro clasicismo, de la pasión y del vigor que de antiguo son en él notas características²⁶⁰.

Únicamente Gómez-Landero en sus artículos relativos a la programación, señalaba la necesidad de perfeccionar la interpretación de algunas de las nuevas obras incorporadas, especialmente las de Schumann.

El estilo interpretativo de Monasterio²⁶¹ al frente de la Sociedad es analizado en numerosos artículos a lo largo de la trayectoria de la agrupación.

²⁵⁶ “salvo el corto número de obras en que deliberadamente transcribió aires nacionales y populares, en las demás su musa no parece que se inspirara y fuera eco del país slavo [sic], que hoy enaltece su nombre, ni, por tanto, siquiera la ruta con tanta gloria iniciada por Glinka, y seguida luego por Moussorgsky, Borodine y al presente César Cui”. *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1894), p. 65.

²⁵⁷ *El Artista*, n° 24 (30-XI-1866), p. 4.

²⁵⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 31 (23-IV-1889), p. 64.

²⁵⁹ F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 53 (2-IV-1890), p. 234.

²⁶⁰ Comienza señalando: “No es posible conseguir una unidad tan perfecta en el conjunto; matizar todos y cada uno de los detalles sembrados por doquier en las obras; conseguir, en fin, una interpretación tan pura, tan clásica y tan perfecta, sin una voluntad inteligente que se imponga e imprima a los que le secundan su pensamiento y su modo de sentir; [...] es en el caso que nos ocupa el insigne maestro Monasterio”. *La Ilustración Española y Americana*, n° XLVII (22-XII-1889), p. 382.

²⁶¹ Respecto a las características de la interpretación de Monasterio, herencia de su formación en la Escuela franco-belga será su depurada técnica de arco, continuamente elogiada por la crítica, como ejemplifica la siguiente, efectuada a propósito de la ejecución de la *Sonata en Si bemol K. 454* de Mozart, en la sesión del 21 de diciembre de 1873: “electrizó al auditorio con la vehemencia y flexibilidad de su timbre claro y sonoro en el violín, ejecutando con una gran pureza de estilo la sonata. [...] Entonación perfecta y fuerza maravillosa y progresiva del timbre en el sonido, afinación exacta y elasticidad prodigiosa del arco debida a una gran flexibilidad en la muñeca, claro-oscuro, expresión verdadera de todos los acentos y de todos los matices, percepción clara y bien definida para el oído de los staccatos, picados y ligados, energía, dulzura, suavidad y volumen y elasticidad del sonido hasta hacer del instrumento un intérprete poderoso de todos los sentimientos y de todas las pasiones que la música puede expresar, he aquí las cualidades que resaltan a primera vista en el señor Monasterio y que hacen de este artista una de las grandes figuras del arte contemporáneo”. *El Arte*, n° 14 (4-I-1874), p. 4.

En el Capítulo XIV de su libro dedicado a la Sociedad, Castro y Serrano lo resume en los siguientes términos: "Exento de gesticulaciones, sobrio de movimientos, olvidado de toda pedantería volatinésca, anuncia antes de principiar que lo que va a oírse es serio y grave, ajustado a los preceptos de la ciencia, armónico con las prescripciones del buen gusto. [...] Él, que sabe mucho, sabe lo más difícil de todo, que es respetar a los maestros. Y como su arte consiste en traducir los pensamientos de los que fueron, no en alterarlos ni discutirlos"²⁶². La influencia de los criterios interpretativos desarrollados por Fétis en París y Bruselas, con el que estudió y más tarde colaboró Monasterio en sus *Conciertos Históricos*, es fundamental, en un momento caracterizado por la ausencia de una unidad de criterio en la cuestión de la interpretación adecuada para música clásica, la creciente preocupación desde mediados de siglo por la dicotomía surgida de la introducción de nuevas ideas interpretativas derivadas de la irrupción de numerosos virtuosos en el ámbito del género camerístico y la preservación de la tradición, y la problemática ligada a la adecuación de ambos estilos, fundamental en la expansión del repertorio tanto clásico como contemporáneo. Por una parte, el arquetipo tradicional defendido por Fétis y sus seguidores como Botte, se fundamenta en el repertorio clásico de Haydn, Mozart y Beethoven. En segundo lugar, la interpretación está determinada por la necesidad de aunar el respeto al carácter intrínseco de la obra y el talento individual del intérprete, manifestado en los más pequeños detalles. En este sentido, el ensayo sobre dinámica de Fétis de 1854, permite ciertas recreaciones de la partitura, sobre todo en lo referente a la traducción expresiva de sus indicaciones. El respeto a las indicaciones está subordinado,

²⁶² Castro y Serrano: *Los Cuartetos del Conservatorio...*, pp. 178-179.

en última instancia, a la intencionalidad expresiva o contenido expresivo del autor²⁶³. Antonio Cordero escribe en 1867 en la *Revista y Gaceta Musical*:

El Sr. Monasterio interpreta, ejecuta y hace ejecutar las obras mejores de los clásicos mencionados de una manera más perfecta, más variada, más bella, que las concibieron sus preclaros autores; la razón es obvia. Los adelantos que de entonces acá se han logrado en el claroscuro son indudables, y el Sr. Monasterio tiene la rara habilidad de aplicarlos todos a las obras predichas, sin desfigurar la forma tradicional de la concepción. [...] Siempre interesa, jamás hastía, y en su variadísima mezcla de acentos y matices, forma de cada frase una flor. Las desvía mejorándolas de tal suerte, que reflejan en la superficie pulimentada de su buen gusto, formando un conjunto mucho más bello del que los autores concibieron²⁶⁴.

Esperanza y Sola señala en su estudio biográfico sobre Monasterio publicado en *La Ilustración Española y Americana*, de las interpretaciones del violinista en la Sociedad que "de una manera inimitable las da a conocer, "no tan sólo cual ellos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación, como de Baillot decían sus contemporáneos"²⁶⁵.

Según expresa Peña y Goñi, "la suprema cualidad de Monasterio, fuera de su mecanismo admirable, es la verdad con que expresa lo que siente y la verdad con que siente lo que expresa. todo Monasterio está en la filosofía de esa frase. [...] Todos los matices más salientes de la individuali-

²⁶³ *Revue et Gazette musicale de Paris*. XXI/37 (10-IX-1854), p. 294. Citado en Ellis: *Music Criticism in Nineteenth-century...*, pp. 96-97.

²⁶⁴ A. Cordero y Fernández: *Revista y Gaceta Musical*, nº 5 (4-II-1867), p. 34. En otro artículo resume su estilo en los siguientes términos: "Corrección y elegancia suma en la manera de decir, conocimiento profundo de la obra que interpreta, y cuyas bellezas revela y realiza de modo admirable y gusto exquisito". *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII (30-XII-1886), p. 398.

²⁶⁵ Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, Tomo I, p. 43.

dad de esos grandes maestros, están en el sentimiento que a Monasterio inspiran, y que también ha llegado a comprenderlos, tiene que interpretarlos, como él los interpreta, magistralmente”²⁶⁶. También Bretón, pese a criticar en algunas ocasiones las interpretaciones de la Sociedad, en una carta dirigida a Monasterio desde Viena en 1883²⁶⁷, elogia sus sesiones, tras compararlas con las escuchadas en esa ciudad.

Uno de los análisis más extensos acerca de las interpretaciones de Monasterio en la Sociedad es la redactada por Pedrell en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, con motivo de las sesiones que la Sociedad ofreció en Barcelona en 1890:

Pocos, muy pocos, contadísimos artistas en Europa intérpretes de esas imperecederas obras, comprenden como Monasterio su *esencia íntima*. [...] pocos como él han repudiado con más digna y noble altanería el estrépito de ciertas *bravuras* concertantes; [...] sabe que el cuarteto es un problema que se ha de resolver, no por los prestigios de la ejecución, que en el cuarteto dependen siempre del conjunto, no por el efecto material o acústico, no haciendo frases hechas, no produciendo lugares comunes melódicos y armónicos, desinencias obligadas, conclusiones ruidosas que parecen *decapitaciones* de frases, no echando mano jamás de fáciles y muy asequibles resultados materiales, sino... no transigiendo, resuelve el problema por medio del sentimiento más exquisito y estéticamente justo²⁶⁸.

Esperanza y Sola sintetiza este concepto interpretativo, tras concluir la última temporada de la

²⁶⁶ Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España...*, pp. 518-519.

²⁶⁷ “comparadas Madrid y Viena, lo que a más altura se halla en la primera son sus admirables sesiones *di camera*. He oído todas las de Hellmesberg, que tiene excelentes condiciones de sonido, afinación y no mal gusto, y, sin embargo, le he encontrado al fin un si es no es amanerado”. Carta fechada el 10 de abril de 1883. Ribó: *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 93-94.

²⁶⁸ F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 53 (2-IV-1890), p. 234.

Sociedad en 1894: “Pasión, arte, delicadeza, profundo sentimiento, traducción fiel y exacta del pensamiento del autor, he aquí lo que ha distinguido, como siempre, a Monasterio”²⁶⁹.

La evolución a un estilo interpretativo posterior, caracterizado por la paulatina definición y consolidación del concepto de fidelidad estilística, cuya exigencia a los intérpretes se impone alrededor de 1880²⁷⁰, es puesta de manifiesto por Fernández Arbós, quien, influido más tarde por el magisterio de Joachim, escribe, respecto a Monasterio:

Interpretaba los cuartetos con verdadero entusiasmo y exaltación completamente meridional. De tanto en tanto, cuando se las había con Mozart o Beethoven, el estilo de Bériot solía hacer alguna aparición un tanto enojosa, pero en general su fino instinto y su naturaleza de artista le guiaban certeramente y hacían olvidar estos pequeños lunares. Tanto él como su arte eran eminentemente *latinos* [...]. Esto le llevaba a cambiar constantemente el matiz marcado por el autor, tanto en las obras de orquesta como en las de música de cámara. Se había impuesto varias reglas de expresión que respondían a su temperamento. [...] A pesar de estas inocentes genialidades, repito que ciertas obras las tocaba muy bien, y sobre todo los cuartetos²⁷¹.

Pese a estas ciertas libertades en las indicaciones de dinámica apuntadas por Fernández Arbós, el ajetamiento de la exhibición es destacado, en cual-

²⁶⁹ *La Ilustración Española y Americana*, n° IV (30-I-1894), p. 65.

²⁷⁰ En Francia, críticos como Botte (censura las modificaciones realizadas por Vieuxtemps de tempo, valor de las notas, que impiden limpieza, unidad y ritmo), y sobre todo Bannelier (crítica los glissandi y las recreaciones personales), habían contribuido a la idea de preservar la tradición cercana a las intenciones del compositor como la consideración primaria en la evaluación de las interpretaciones contemporáneas del repertorio clásico, particularmente desde Beethoven.

²⁷¹ Fernández Arbós: *Arbós...*, p. 20. En otro punto de su narración, Fernández Arbós vuelve a subrayar la tendencia de Monasterio a la recreación personal respecto a las indicaciones de la partitura como matices o incluso en ocasiones cortes o alteraciones armónicas, determinadas por los gustos del auditorio de la época. pp. 92-93.

quier caso, junto con la búsqueda de la precisión en afinación y acentuación musical, como una de las mayores preocupaciones de Monasterio, por Casals, en su relato acerca de su paso por la clase de Música de Cámara del Conservatorio, impartida por el violinista. Concluye Casals dicha narración afirmando que "la música en Monasterio no tenía nada que ver con una diversidad mundana, con un pretexto para la exhibición. Este inolvidable profesor sabía ganarse la devoción porque su arte y su enseñanza iban guiados en él por un ideal de noble grandeza"²⁷².

6. Conclusión

Finalizaremos señalando el reconocimiento de la crítica a la labor de difusión del repertorio clásico en España desempeñada por la Sociedad. La divulgación llevada por la agrupación, pese a restringirse a un público minoritario, en comparación con los de la ópera y la zarzuela, es continuamente destacada por la prensa. En 1866, apunta Arrieta en la *Gaceta Musical de Madrid*, con motivo del primero de los conciertos de Barbieri, el progreso experimentado en la educación de los gustos del público, destacando la función realizada desde varios años antes por Guelbenzu y Monasterio²⁷³. Ese mismo año, Vicente Cuenca, en *El Artista*, destaca los resultados de las actividades de la Sociedad, afirmando: "Lo no ha mucho se tenía por una hermosa utopía, es hoy una realidad indudable, y los profesores que a ello han contribuido, merecen un recuerdo de gratitud, por haber llevado a buen término la empresa con ánimo esforzado"²⁷⁴. Desde *La España Musical* se señala en 1867: "En pocos años

que lleva de fundación la Sociedad de cuartetos, ha logrado, si no popularizar un género de música, cuya apreciación reclama cierto grado de cultura y gran delicadeza de gusto, formarse al menos un público entusiasta, adicto, cariñoso, que le comprende y siente con él, y con él se extasía ante las incomparables bellezas de esas obras inmortales en cuya interpretación no tiene rival"²⁷⁵. Barbieri, en un artículo dirigido en julio de 1867 a *La Correspondencia de España*, a propósito de los criterios de programación de los conciertos de los Campos Elíseos, reconoce la labor de la Sociedad de Cuartetos en la educación de los gustos de público: "gracias a los excelentes trabajos de la Sociedad de Cuartetos, fue creciendo el número de adeptos a la buena música, y ya en la mente de todos se desarrollaba el deseo de oír las grandes sinfonías hermanas de los preciosos cuartetos con que nos regalaba dicha sociedad"²⁷⁶.

En el *Calendario Histórico-Musical*, publicado por Mariano Soriano Fuertes, correspondiente al año 1873, se subrayan las aportaciones de la Sociedad en los siguientes términos:

Los alemanes pueden estar orgullosos con las obras de sus ilustres hijos Mozart, Beethoven y Haydn; empero los españoles lo pueden estar también por los distinguidos intérpretes de dichas obras y que forman la *Sociedad de Cuartetos*. Hemos oído ejecutar la música instrumental de los antedichos clásicos autores, en Alemania, Bélgica, Inglaterra y Francia, y aunque perfectamente interpretada por profesores distinguidos, no la hemos oído tan

²⁷² *La España Musical*, nº 57 (21-II-1867), p. 4.

²⁷³ *Por qué no doy al público con más frecuencia en mis conciertos actuales de los Campos Eliseos la música de Haydn, Beethoven y Mendelssohn*. F. A. Barbieri, Madrid, 20 de julio de 1867. Publicado en *La Época* (27-VII-1) 867. En su *Carta a un joven compositor de música*, publicada en *El Imparcial* en 1878, recomienda el estudio de las composiciones de cámara clásicas: "si [hace Vd.] cuartetos y sonatas, no se cansé nunca de estudiar a Haydn, Mozart y Beethoven; si melodías di camera, ahí tiene Vd. las obras del incomparable Schubert". *El Imparcial* (18-II-1878).

²⁷² J. M. Corredor: *Pablo Casals cuenta su vida (Conversaciones con el maestro)*, (Barcelona: Editorial Juventud, 1975), p. 39.

²⁷³ *Gaceta Musical de Madrid*, nº 29 (21-IV-1866), p. 115.

²⁷⁴ *El Artista*, nº 24 (30-XI-1866), p. 4.

perfectamente sentida, tan magistralmente acentuada y con tan difícil facilidad sentida, como en el salón de la *Escuela nacional de música*. Los beneficios que ha reportado al arte la *Sociedad de Cuartetos*, pueden verse en el giro que han tomado los jóvenes compositores en sus nuevas obras desde el año 1864 hasta el presente, y el gusto que se ha desarrollado entre los aficionados a esta clase de música, tan partidarios antes del corte y ritmo melódico de la música italiana.

En una disertación publicada al año siguiente en *El Arte*, con el título de “¿Qué es la música clásica?”, Ricardo Benavent, tras analizar la definición del concepto de *clasicismo* aplicado a la Música, alaba la labor como pioneros de Monasterio y Guelbenzu en la difusión de este repertorio en España: “puede decirse que los señores Guelbenzu y Monasterio, fueron los que implantaron este género de música y

ha servido para ilustrar al público, para crearle un gusto más depurado, y a los artistas de profesión y aficionados para perfeccionarles en su escuela de composición y para crear en ellos la manera de acentuar, con verdadera conciencia, las obras que traten de ejecutar en los diferentes instrumentos”²⁷⁷. Esperanza y Sola realiza una última valoración de la trayectoria de la Sociedad de Cuartetos, en un artículo tras el fallecimiento de Monasterio: “Cuál fue el resultado, lo dice la campaña de treinta y un años de la *Sociedad de Cuartetos*, llevada a cabo con una perseverancia y un éxito de día en día más creciente. [...] Natural consecuencia de todo esto ha sido la verdadera regeneración del gusto músico, no en Madrid, sino en España entera, como auguraba Castro Serrano”²⁷⁸.

²⁷⁷ R. Benavent: “¿Qué es la música clásica? Su importancia y principales artistas que en ella se han distinguido”, *El Arte*, nº 16 (18-1-1874), pp. 3-4.

²⁷⁸ Continúa ensalzando a Monasterio como promotor de las actividades de la Sociedad: “y cuando ahora se ve acudir un numeroso público de todas clases sociales a oír, gustar y aplaudir la música clásica, bueno es señalar *quién nos trajo las gallinas* [...] y que todo se debe a la iniciativa primero y después a la labor ruda, perseverante y verdaderamente civilizadora del hombre a quien este escrito se consagra, el cual, por ello sólo, merece ocupar un puesto preeminente en la historia del arte en nuestra patria”. Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, Tomo III, pp. 407, 409.

ESTRENOS POR TEMPORADAS

Temporada I. 1863

Beethoven	Cuarteto en Re op 18 (1-II-1863). Sonata en Fa op 24 (1-II-1863).
Haydn	Cuarteto en Sol op 77 (1-II-1863).
Haydn	Cuarteto en Do op 76 (8-II-1863).
Mozart	Sonata en Fa K.376 (8-II-1863)
Beethoven	Trío en Do m op 1 (22-II-1863).
Mendelssohn	Cuarteto en Re op 44 (22-II-1863)

Temporada II. 1863-64

Beethoven	Cuarteto en Fa op 18 (15-XI-1863).
Haydn	Cuarteto en Re m op 76 (15-XI-1863)
Mozart	Cuarteto en Sol m. K.478 (15-XI-1863).
Beethoven	Sonata en Mi b op 12 (29-XI-1863).
Mozart	Quinteto en Sol m K.516 (29-XI-1863).

Spohr	Cuarteto en La m op 74 (29-XI-1863).
Beethoven	Sonata en La op 47 (10-I-1864).
Beethoven	Cuarteto, arreglo de la Sonata para piano en Re op 28 (24-I-1864).
Mozart	Sonata en La K.526 (24-I-1864).

Temporada III. 1864-65

Haydn	Cuarteto en La op 55 (20-XI-1864).
Mozart	Sonata en Si b K.454 (20-XI-64).
Mendelssohn	Cuarteto en Mi b op 12 (4-XII-1864).
Beethoven	Septimino en Mi b op 20 (18-XII-1864).
Mozart	Cuarteto en Re m K.421 (8-I-1865).
Haydn	Sonata en Sol M (22-I-1865).

Temporada IV. 1866

Beethoven	Sonata en Do m op 30 (28-I-1866).
Beethoven	Cuarteto en Mi m op 59 (4-II-1866).
Beethoven	Sonata en Do m op 10 (18-II-1866).
Mozart	Quinteto en Do m K.406 (18-II-1866).
Haydn	Cuarteto en Re op 64 (4-III-1866).
Beethoven	Sonata en Do m op 13 (11-III-1866).

Temporada V. 1866-67

Beethoven	Sonata en La b op 26 (25-XI-1866).
Haydn	Cuarteto en Fa op 77 (25-XI-1866).
Beethoven	Trío en Do m op 9 (2-XII-1866).
Mendelssohn	Trío en Re m op 49 (16-XII-1866).
Mozart	Cuarteto en Si b K.458 (27-I-1867).
Beethoven	Romanza en Fa op 50 (3-II-1867).
Mendelssohn	Capricho en La m op 33 (3-II-1867).
Haydn	<i>Las Siete Palabras</i> (13-IV-1867)

Temporada VI. 1867-68

Haydn	Cuarteto en Sol op 76 (17-XI-1867).
Mendelssohn	Cuarteto en Mi op 44 (17-XI-1867).
Mozart	Cuarteto en Re K.499 (15-XII-1867).
Beethoven	Sonata en Do sostenido menor op 27 (19-I-1868).
M. Adalid	Sonata en Sol (16-II-1868).
R. Pérez	Cuarteto en Mi b (16-II-1868).
M. Sánchez Allú	Sonata en Re (16-II-1868).

Temporada VII. 1868-69

Beethoven	Sonata en La op 2 (6-XII-1868).
Haydn	Cuarteto en Sol m op 74 (6-XII-1868).
Mozart	Cuarteto en Re K. 575 (27-XII-1868).
Espadero	Melodía en Si b <i>La caída de las hojas</i> . (27-XII-1868). Sonata en Mi b (27-XII-1868).
Weber	Sonata en Re m op 49 (10-I-1869).
Mendelssohn	Sonata en Si b op 45 (24-I-1869).
Beethoven	Sonata en Si b op 22 (31-I-1869).

Temporada VIII. 1870

Haydn	Cuarteto en Sol op 64 (2-I-1870).
Beethoven	Sonata en Mib op 7 (9-I-1870).
Mozart	Quinteto en Re K.593 (30-I-1870).
Beethoven	Cuarteto en La op 18 (6-II-1870).

Temporada IX. 1870-71.

Haydn	Cuarteto en Sib op 76 (11-XII-1870).
Mendelsson	<i>Romanza sin palabras</i> en Mi op 19 (18-XII-1870).
Onslow	Cuarteto en Si b op 21(18-XII-1870).
Beethoven	Cuarteto en Mib op 74 (8-I-1871).
Mozart	Sonata en Fa K.497 (29-I-1871).

Temporada X. 1871-72

Mendelssohn	Cuarteto en Fa m op 2 (7-I-1872).
Beethoven	Cuarteto en Si b op 18 (14-I-1872).
Schumann	Quinteto en Mi b op 44 (21-I-1872).
Guelbenzu	2 composiciones para piano (30-III-1872).

Temporada XI. 1872-73

Haydn	Cuarteto en Re op 50 (1-XII-1872).
Mendelssohn	Cuarteto en Mi op 81 (8-XII-1872).
Beethoven	Cuarteto en Do m op 18 (15-XII-1872).

Temporada XII. 1873-74

Beethoven	Cuarteto en Mi b, arreglo Quinteto op 16 (18-I-1874).
Beethoven	Sonata en Fa m op 57 (8-II-1874).

Mendelssohn Concierto para violín en Si m. op 64 (8-II-1874).

Temporada XIII. 1874-75

Haydn Cuarteto en Do op 74 (15-XI-1874).
 Beethoven Cuarteto en Sol op 18 (29-XI-1874).
 Mozart Sonata en Do m K.457 (29-XI-1874).
 Fantasía en Do m K.475 (3-I-1875).
 Rubinstein Sonata en La m op 19 (3-I-1875).
 Mozart Quinteto en La K. 581 (10-I-1875).

Temporada XIV. 1875-76

Mendelssohn Cuarteto en Si m op 3 (5-XII-1875).
 Rubinstein Trío en Fa op 15 (12-XII-1875).
 Beethoven Trío en Mib op 1 (2-I-1876).
 Mendelssohn Quinteto en Si b op 87 (2-I-1876).
 Beethoven Trío-Serenata en Re op 8 (13-II-1876).

Temporada XV. 1876-77

Verdi Cuarteto en Mi m op 31 (31-XII-1876).

Temporada XVI. 1877

Mayseder Trío en La b op 32 (4-XI-1877).
 Mozart Cuarteto en Fa K.590 (11-XI-1877).
 Mendelssohn Sonata en Re op 58 (2-XII-1877).

Temporada XVII. 1878

Beethoven Trío en Re op 70 (10-XI-1878).
 Mendelssohn *Romanza sin palabras* op 109 (29-XII-1878).
 Mozart Sonata en Re K.576 (29-XII-1878).
 Tartini 8ª Sonata violín y bajo continuo (29-XII-1878).

Temporada XVIII. 1879-80

Mendelssohn Trío en Do m op 66 (7-XII-1879).
 Beethoven Cuarteto en Fa op 59 (21-XII-1879).
 Raff Trío en La m op 155 (4-I-1880).

Temporada XIX. 1880-81

Schumann Cuarteto en La m op 41 (5-XII-1880).
 Mozart Cuarteto en Do K.465 (26-XII-1880).
 Schubert Cuarteto en Re m, póst. (16-I-1881).

Temporada XX. 1881-82

Grieg Sonata en Fa op 8 (4-XII-1881).
 Beethoven Cuarteto en Do op 59 (18-XII-1881).
 Schubert Quinteto en Do D.956 (8-I-1882).
 Chopin Polaca brillante para piano y violoncello op 3 (22-I-1882).

Temporada XXI. 1882-1883.

Schumann Sonata en La menor op 105 (3-XII-1882).
 Schumann Cuarteto en Mi bemol op 47 (25-XII-1882).
 Monasterio *Sierra Morena* (23-V-1883).

Temporada XXII. 1884-85

Mozart Sonata en Mi m. K.304 (26-XII-1884).
 Sonata en Re K.306 (26-XII-1884).
 Mendelssohn Octeto en Mib op 20 (26-XII-1884).
 Schumann Trío en Fa op 80 (2-I-1885).
 Mozart Sonata K. 448 (16-I-1885).
 Arriaga Primer Cuarteto en Re m. (23-I-1885).
 Raff Sonata en Re m op 183 (13-II-1885).
 Tartini 3ª Sonata en Re m. (13-II-1885).

Temporada XXIII. 1886

Beethoven Trío en Sol op 9 (22-I-1886).
 Scarlatti Zarabanda en Sol m. Minuetto en Sol M. Burlesca en Sol M. Sonata en Re M (29-I-1886).
 Schumann Cuarteto en Fa op 41 (19-II-1886).
 Rubinstein Sonata en Re op 18 (26-II-1886).

Temporada XXIV. 1886-87

Schubert Trío en Si b D.898. (10-XII-1886).
 Raff Cuarteto en Re op 192 (17-XII-1886).
 Svendsen Octeto en La op 3 (31-XII-1886).
 Arriaga Cuarteto en Mi b (21-I-1887).
 Schubert Gran Fantasia D.760 (21-I-1887).
 Brahms Cuarteto en Sol m (28-I-1887).
 Chopin Nocturno en Fa sostenido (10-II-1887). Polonesa en La bemol (10-II-1887).
 Svendsen Romanza op 26 (10-II-1887).

Temporada XXV. 1887 -88

Rubinstein	Sonata en Fa m op 49 (2-XII-1887).
Mendelssohn	Sonata en Mi op 6 (25-XI-1887).
Chopin	Sonata en Si bemol menor op 35 (27-I-1888).

Temporada XXVI. 1888-89

Saint-Saëns	Cuarteto en Si b op 41 (30-XI-1888).
Schumann	<i>Carnaval</i> op 9 (28-XII-1888).
Svendsen	Quinteto en Do op 5 (28-XII-1888).
Bretón	Trío en Mi (11-I-1889).
Godard	Sonata en Re m op 104 (31-III-1889).
Rubinstein	Melodía op 3 (2-IV-1889).

Temporada XXVII. 1889-90

Dvorak	Quinteto en La op 18 (25-X-1889).
Brahms	Sexteto en Si b op 18 (8-XI-1889).
Chopin	Sonata en Si m op 58 (8-XI-1889).
Beethoven	Quinteto en Do op 29 (15-XI-1889).
Rubinstein	Trío en Si bemol op 52 (29-XI-1889).
Schubert	Quinteto en La D. 667 (7-II-1890).

Temporada XXVIII. 1890

Chopin	Polonesa en Mi bemol (18-IX-1890).
Delsart	Transcripción para violoncello y piano <i>Korrigane</i> (18-IX-1890).
Monasterio	<i>Adiós a la Alhambra. Rondó Liebanense</i> (18-IX-1890).
Nawratil	Quinteto en Do m. op 17 (7-XI-1890).
Beethoven	Cuarteto en La m op 132 (28-XI-1890).
Asioli	Sonata en Do (5-XII-1890).

Temporada XXIX. 1891

Schumann	Sonata en Re m op 121 (6-XI-1891).
Brahms	Trío en Do m op 101 (13-XI-1891).
Saint-Saëns	Sonata en Do m op 32 (20-XI-1891).
Beethoven	Sonata en Do m op 111 (27-XI-1891).
Chopin	Nocturno en Fa (27-XI-1891).
Raff	<i>La Fileuse</i> (27-XI-1891).
Mozart	Sonata en Re K.1, Núm. 2. Sonata en Do K.1, Núm. 1. Rondó en La m K.511 (4-XII-1891).
Rubinstein	Sonata en Sol op 39. Barcarola (18-XII-1891).
Schumann	<i>Elevation. L'Oiseau prophète</i> . Sonata en Sol m op 22. Berceuse (18-XII-1891).

Temporada XXX. 1892

Saint-Saëns	Trío en Fa op 18 (18-XI-1892).
Weber	Sonata en Mi b op 47 (2-XII-1892).

Temporada XXXI. 1893-94

Godard	Cuarteto en La op 136 (4-XII-1893).
Beethoven	Trío en Si b. op 97 (8-XII-1893).
Brahms	Quinteto en Si m op 115 (15-XII-1893).
Grieg	Sonata en Sol m op 13 (22-XII-1893).
Schumann	Sonata en Fa m (29-XII-1893).
Tchaikovsky	Cuarteto en Re op 11 (5-I-1894).