

Frontera de Valldemosa's *Equinotación* and the Nineteenth-Century Textbook Controversies It Sparked

Antoni Pizà

Director, Foundation for Iberian Music
The Graduate Center, The City University of New York
apiza@gc.cuny.edu
ORCID ID 000-0003-0653-3572

Recibido 15-05-2024 / **Aceptado** 24-05-2024

Abstract. Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) published the first edition of his treatise, generally known as *Equinotación*, in 1837. The book purported to simplify musical notation by reducing the complex system of clefs to only three. From the moment it became public his clef method became controversial. First, it sparked a long controversy in the *Revue et gazette musicale de Paris* regarding the system's originality, usefulness, and possible plagiarism. Subsequent editions decades later also sparked debates and even a couple of lawsuits, as reflected in several articles in the *Gaceta musical barcelonesa*. At the bottom of these polemics and under the guise of music-theoretical arguments there were the commercial interests of the textbooks' authors.

Keywords. *Equinotación*, Francisco Frontera de Valldemosa, Jose Gil y Navarro, musical notation, textbooks, music theory and solfège methods, *Revue et gazette musicale de Paris*, *Gaceta musical barcelonesa*.

La *Equinotación* de Frontera de Valldemosa y las polémicas sobre los libros de texto que desató en el siglo XIX

Resumen. Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) publicó la primera edición de su tratado, generalmente conocido como *Equinotación*, en 1837. El libro pretendía simplificar la notación musical reduciendo el complejo sistema de claves a solo tres. Desde el momento en que se hizo público, su método generó diversas disputas. Primero, desató una larga polémica en la *Revue et gazette musicale de Paris* sobre la originalidad y utilidad del sistema, así como su posible plagio. Las ediciones posteriores, décadas después, también provocaron debates e incluso un



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

par de pleitos que se vieron reflejados en varios artículos en la *Gaceta musical barcelonesa*. En el fondo, la motivación de estas polémicas, bajo la excusa de argumentos teórico-musicales, fue la defensa de los intereses comerciales de los autores de los libros de texto.

Palabras clave. *Equinotación*, Francisco Frontera de Valldemosa, Jose Gil y Navarro, Notación musical, Libros de texto, Métodos de teoría musical y solfeo, *Revue et gazette musicale de Paris*, *Gaceta musical barcelonesa*.

Introduction: Masters and (Jealous) Disciples

In 1818, after a very eventful and adventurous life, the recently appointed professor of counterpoint and fugue at the Paris École royale de musique et de déclamation (the old, as well as the future, Paris Conservatoire), Antoine [Anton] Reicha (1870-1836) published his influential treatise *Cours de composition musicale*. Luigi Cherubini (1760-1842), also a budding textbook author and, at the time, composition professor and (after 1822) director of the reputed institution, immediately reacted negatively to this new textbook and opposed its publication, apparently on music-theoretical grounds. Reicha's approach embraced modality and polytonality among many other, at the time, unconventional ideas, but also because Reicha was not a French citizen, like Cherubini himself, was a protégé of King Louis XVIII who named him professor, and finally because a textbook meant sales (albeit small ones) and the consolidation of his professorship. To Cherubini's chagrin, however, Reicha's method soon became the standard composition textbook at the Conservatoire.

Ten years later, in 1828, Reicha accepted in his counterpoint and fugue class a talented student, Hippolyte Raymond Colet (1808-1851). Years later, in 1840, already a seasoned teacher, Colet was appointed professor of harmony at the Conservatoire. His appointment was preceded in 1837 by the publication of his hefty treatise of music theory, *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*, a successful attempt to replace Reicha's standard textbook at the Conservatoire. Thus, in just a decade, Colet's book competed and replaced Reicha's, as, earlier on, Reicha's and Cherubini had competed for a position of authority.



Figure 1: Francisco Frontera de Valldemosa

Colet's *Panharmonie* also created a bit of a controversy because his student, Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891), who had come to him recommended by Rossini, accused Colet and his textbook of having appropriated or even plagiarized his idea of simplifying the system of clefs by reducing them from seven (or more, in some cases) to only three. Soon enough, a driven Frontera de Valldemosa drafted a short treatise, *Nouveau moyen trouvé par F. F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*, and immediately in 1837 submitted it and registered it at the *dépôt légal* of the Bibliothèque nationale de France. He also wrote an indignant letter to the editor of the *Revue et gazette musicale de Paris* accusing Colet of plagiarizing his idea of reducing the clefs to only three. His former teacher, though, responded by denying the allegations and accused Frontera de Valldemosa of having learned about this novel idea from him, and not the other way around (see Appendix 1).

The controversy lasted a few months, and at once Adrien Adrien de La Fage (1801-1862) intervened. De La Fage was indeed a reputed composer and musicologist, who coincidentally had just written his own textbook, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1838)—Colet's direct competitor. To add another layer of complexity in this competitive world of textbooks, Frontera de Valldemosa also translated into Spanish the *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée* (1839) by Antoine Elwart (1808-1877), professor of counterpoint and fugue at the Conservatoire. The following table shows these competing textbooks

written by teachers and their students and competing for the attention of new students, subscriptions, and the adoption of institutions such as the Paris Conservatoire.

TABLE 1: Competing Textbooks

1802 – Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*

1818 – Anton Reicha: *Cours de composition musicale*

1835 – Luigi Cherubini / Fromental Halévy: *Cours de contrepoint et de fugue*

1837 – Hippolyte Raymond Colet: *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*

1837 – Francisco Frontera de Valldemosa: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*

1838 – Adrien de La Fage: *Manuel complet de musique vocale et instrumentale*

1839 – Antoine Elwart: *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée*

1845 – Antoine Elwart, trans. by Frontera de Valldemosa: *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano y de la transposición musical*

1. Frontera de Valldemosa's *Equinotación* and Its French Controversy

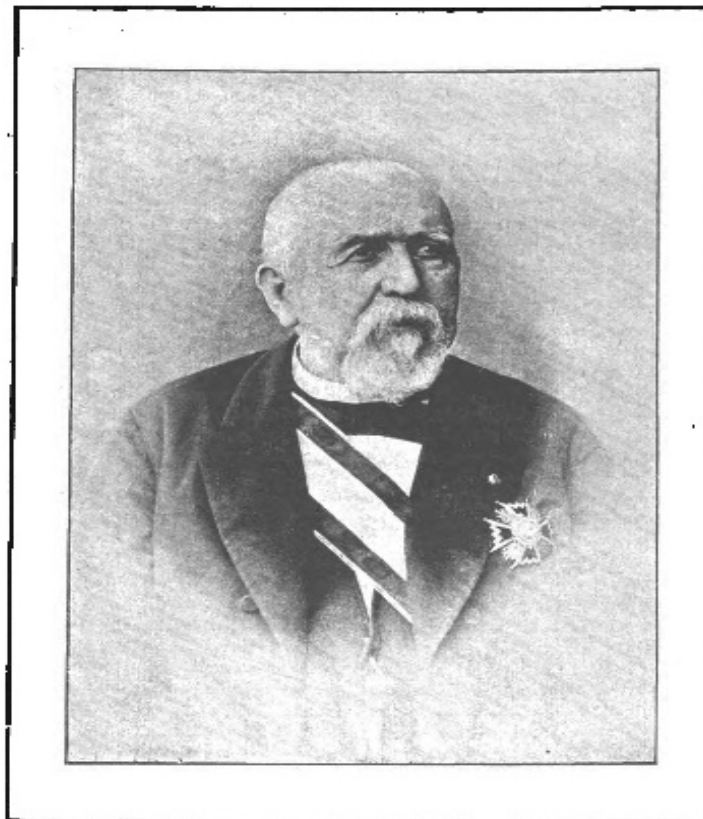
Francisco Frontera de Valldemosa is nowadays a pretty much-forgotten musician, but in his time he wielded much influence, especially as administrator and teacher. In addition to being a composer, he taught singing at the Madrid Conservatory and was the private teacher of many members of the Spanish royal family for many decades. A friend of Rossini and many important European composers, many sought his friendship and influence because of his proximity to the Spanish royal family. The following table outlines his life's highlights.

TABLE 5: A Chronology of Frontera de Valldemosa's Life

- **1807** Frontera de Valldemosa (F. de V.) is born in Palma de Mallorca
- **1815** Travels to Barcelona with Andrés Pavía, his stepfather who conducts the first performance of *L'italiana in Algeri* by Rossini. F. de V. absorbs his style (bel canto) with Marco Bordogni
- **1817** Pavía and his family go back to Palma de Mallorca
- **1824-30** F. de V. maestro al cembalo in operas in Palma (concerts at Baldomero Espartero's home)
- **1836** F. de V. moves to Paris and thanks to Bordogni gets to know Rossini, Balzac, Delacroix, Chopin, Sand, Paganini, Colet, Elwart, etc.
- **1837** *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano* (F. de V.)
- **1837** *La Panharmonie musicale* (Colet). Controversy in *Revue et gazette musicale*: Frontera, Colet, de La Farge.
- **1841** F. de V. moves to Madrid to teach singing to Isabel II and her family; he is appointed professor of singing at the Real Conservatorio de Música
- **1846** F. de V. appointed musical director of the Teatro del Palacio Real y de los Reales Conciertos
- **1850[?]** *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano* (Paris: Bernard Latte)
- **1851** Infanta Isabel de Borbón, La Chata, is born in Madrid and F. de V. composes in her honor the cantata *El voto de España*
- **1856-68** F. de V. forma part of the royal entourage that travels around Spain with Isabel II; he organizes many musical evenings at the Palacio Real
- **1858** *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves.*
- **1858** Infanta Isabel de Borbón received her first singing lesson from F. de V.

- **1860 Founding of Asociación Artístico-Musical de Socorros Mútuos**
- **1868 Infanta Isabel marries; fur months later the royal family goes into exile in Paris**
- **1868 F. de V. retires in Palma de Mallorca**
- **1879 F. de V. is appointed Académico de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando**
- **1891 F. de V. dies in Palma de Mallorca**

LA ILUSTRACIÓ CATALANA



DON FRANCISCO FRONTERA DE VALLEMOSSA

† a Palma de Mallorca'l dia 7 d'Octubre d'1891.

Figure 2: *Francisco Frontera de Valldemosa's Obituary in La ilustración catalana*

His *Equinotación*, which he claimed to have invented, was the work of his life, first sketched in 1837 and fully developed in 1858, it went through several editions and revisions. It presents, as mentioned earlier, a system to simplify the clef system by reducing it to only three clefs and, although it was not successful it was endorsed and reviewed positively by major teachers, theorists, and composers.

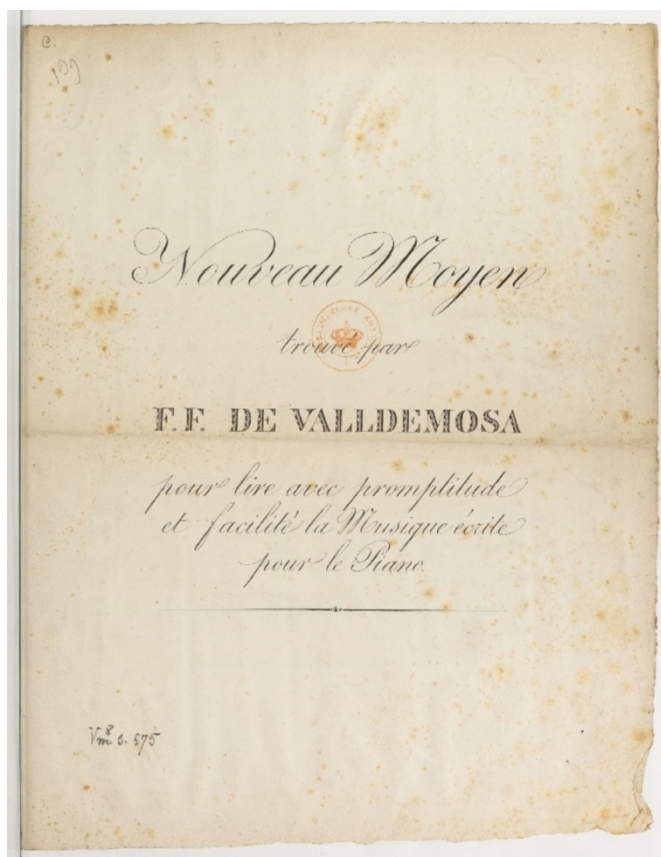


Figure 3: *Equinotación* 1837

Georges Kastner, for example, in the *Revue et gazette musicale de Paris* (April, 4, 1858, p. 112) called it an “ingenious system,” “exceptionally useful for pianists” (Kastner, 1858, p. 112; see References). *El león español* celebrated the publication (May 26, 1858) and *El mallorquín*, Valldemosa’s hometown paper, reprinted the article. *La Correspondencia de España* (June 24, 1864, p. 1) quoted A. Biaggi’s essay published in *Boccherini* (Florence, April 15, 1864), which called Valldemosa and his treatise “courageous.” A second article in *La correspondencia de España* (August 25, 1860, p. 3) stated that the treatise had “relevant merit (...), confessed and highly proclaimed by competent music periodicals such as *Il Pirata*, *L’Orphéon*, *La presse teatrale*, *La Gaceta musical* of Naples [*Gazzetta musicale di Napoli*], *L’Italia musicale*, and others” (quoted in Bover, 1868, p. 323-24). Additionally it received

the attention of *El Clamor público* (May 15, 1858, p. 3), *La Esperanza* (June 14, 1859, p. 4), *La España* (June 28, 1864, p. 4), *La Libertad* (June 29 1864, p. 3), *El Artista* (March 7, 1867, p.8), and *Revista y gaceta musical* (May 4, 1868, p. 4). Two contemporary music theory handbooks praised Valldemosa's *equinotación*, *Gramática musical* by J. M. Pérez González (1859) and *Gramática musical ó sea Teoría general de la música* by Antonio Romero (1861), but did not apply it. Furthermore, to secure his scholarly reputation, a few months after the publication of *Equinotación* the pioneer, nationalistic *Historia de la música española* by Mariano Soriano Fuertes incorporated a laudatory biography of Valldemosa, whose source was with all probability Valldemosa himself (Soriano Fuertes, 1859, pp. 357-61). Signed generically by an editor, the same text, with very small changes, was immediately reproduced on April 30 1859 in *Escenas contemporáneas* (Sánchez, 1859, pp.100-14). And yet a few months later, to top it all, the *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti* adapted the same text (Regli, 1860, pp. 212-13). Valldemosa's reputation as a scholar was thus solidified and internationalized, but it was Saldoni who cemented it in Spain by including him in his later *Diccionario biográfico* (Saldoni,1880, Vol. III, p. 206). The following table shows the different editions of the treatise (see also References).

TABLE 2: Different Editions of Frontera de Valldemosa's *Equinotación*

1837: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano.* This is only a sketch of the future system intended for the *dépôt légal* of the Bibliotheque nationale de France. It was fully developed in 1858. It includes the song “El Tríplici,” arranged for piano, generally attributed to Blas de Laserna (1751-1816). The bass (the left hand) is notated according to the *equinotación* principles: the bass f clef is notated on the fifth staff line instead of the usual f clef on the fourth staff line.

1850[?]: *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano.* Paris: Bernard Latte, n.d. The date of publication is uncertain. Publisher Bernard Latte was active from 1831-1855; José Subirá's papers (Fons Subira, Biblioteca Nacional de Catalunya) kept a copy of this item; Subirá settled for 1850, without any clear explanation. Dedicated to Queen Isabel II, the title page is in Spanish and the French paragraphs from 1837 are translated into Spanish. Bernard Latte (c.1805/c.1806-1876) was a respected French publisher and it is possible that Frontera de Valldemosa used his imprint for prestige, as a kind of vanity publication, but printed it anyway in Spain, not in France. In addition to “El Tríplici,” it includes “Arietta” for voice and piano (lyrics allegedly by Metastasio in Italian and Antonio Maria Segovia in Spanish and music by Frontera de Valldemosa), and “La jota aragonesa a cuatro manos” arranged by

Frontera de Valldemosa for piano four hands. All is notated according to the *equinotación* principles.

1858: *Equinotación, ó, Nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación, y se facilita la inteligencia de toda música escrita á dos ó más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes.* Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. This is Frontera de Valldemosa's fully developed treatise on *equinotación*.

1884: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert. The title is misleading. This pamphlet is by "M." and it is a critical appraisal of the *equinotación* system, not the method itself.

1888: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert. The title is misleading. This pamphlet is also by "M." and it is a critical appraisal of the *equinotación* system. A reprint of the above item.

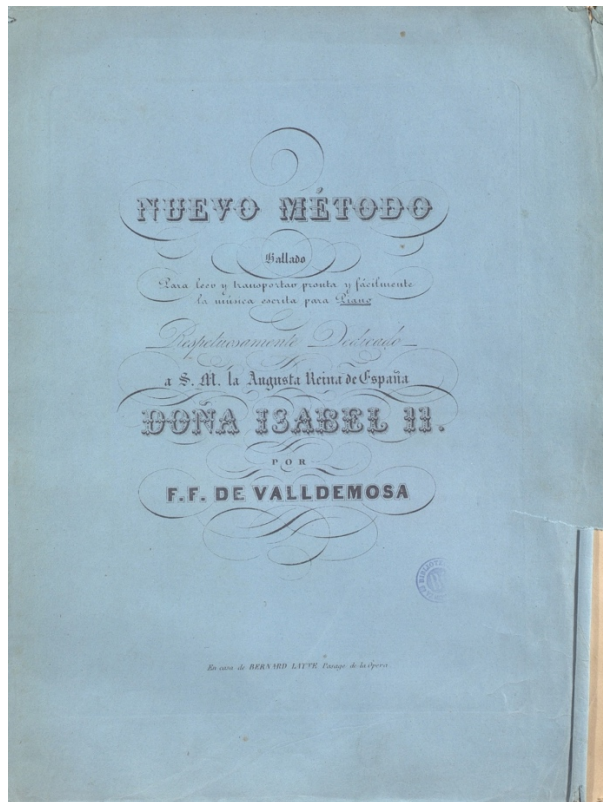


Figure 4: *Equinotación*, c.1850

The *Equinotación* sparked two major controversies. The first one involves Frontera de Valldemosa's protestation against Henry Colet and his *Panharmonie*; Colet's defense follows this; and it concludes finally with Andrien de La Fage's charges against both (Appendix 1 presents in full the writings published in the *Revue et gazette musical de Paris*). De La Fage's main argument is that this "*querelle des clés*" is in reality a bunch of "*risibles querelles*." He argues that neither Valldemosa nor Colet have invented anything since many theorists or "*unicleffiers*," as he calls them, have tried to simplify the clef system before them. The following tables summarize treatises that promulgated a reduction of the complex clef system. It is unlikely that Frontera de Valldemosa knew any of the treatises mentioned by de La Fage, but it is quite possible he was acquainted with Moretti's 1824 treatise, since it was written in Spanish and it was well-known in Spain.

TABLE 3: *Unicleffiers* According to Adrien de La Fage

1672: Thomas Salmon: *Essay to the Advance of Musick* (London)

1672: Matthew Locke: *Observations upon a Late Book entituled "Essay to the Advancement of Musick"* (London)

1672: John Wallis: *A Vindication of an Essay to the Advancement of Musick, from Mr. Matthew Lock's "Observations," by Enquiring into the Real Nature and Most Convenient Practise of that Science* (London)

1766: Abbée [Joseph] Lacassagne: *Traité general des éléments du chant* (Paris)

1767: Pascal Boyer: *Lettre à Monsieur Diderot, sur le projet de l'unité de clef dans la musique, et la réforme des mesures, proposés par M. l'abbé La Cassagne, dans ses "Éléments du chant"* (Paris)

1768: Abbée [Joseph] Lacassagne: *L'unicleffier musical, pour servir de supplement au Traité général, et de réponse à quelques objections* (Paris)

TABLE 4: Spanish-Language Treatises on Simplifying the Clefs System

1824: Federico Moretti, *Sistema uniclave, ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetandolas á una sola escala, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia. Por su individuo el caballero don Federico Moretti.* Imprenta de Indalecio de Sancha.

1837: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*

1850[?]: *Nuevo metodo: Hallado para leer y transportar pronta y fácilmente la música escrita para piano.* Paris: Bernard Latte.

1858: *Equinotación, ó, Nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación, y se facilita la inteligencia de toda música escrita á dos ó más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes.* Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M.

1859: Joaquín María Pérez González, *Gramática musical.* Imprenta de T. Fortanet.

1863: José Gil y Navarro, *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos.* Imprenta Española.

1884: *Equinotación, o sea Nuevo método de llaves (sin variar su figura).* Palma de Mallorca: Impr. de P. F. Gelabert

1885: Diego Fallon, *Arte de leer, escribir y dictar música. Sistema alfabético* Bogotá: Imprenta musical de Diego Fallon

1886: Gabriel Melitón Baños, *Gramática musical razonada dispuesta en cuatro lecciones ó sea Nuevo tratado teórico-práctico de solfeo.* Toledo: Imprenta y librería de Fando y hermano

1861: Antonio Romero, *Gramática musical ó sea Teoría general de la música: aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.* Antonio Romero.

2. Frontera de Valldemosa's Spanish Controversy with Gil y Navarro

As early as 1862, Spanish theorist and pedagogue Jose Gil y Navarro started drafting a new teaching method, *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos*, which began to be published in serialized form in 1863. Gil y Navarro intended his new method to be adopted by the Madrid Conservatory and even the Queen awarded him a substantial grant to develop and implement the new system. Soon a group of professors at the Madrid Conservatory (Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando, and Francisco Frontera de Valldemosa) drafted, against the Queen's opinion, a negative evaluation of the textbook. Thus they opposed the implementation and publication of Gil y Navarro's method, going as far as denying the respected former teacher of the Madrid Conservatory the use of the classrooms of the same institution to implement the new method (Appendix 2 presents in full the writings published in the *Gaceta musical barcelonesa*).

The controversy that ensued was published in the *Gaceta musical barcelonesa* in a series of articles and commentary pieces. It includes both sides of the controversy. On the one hand, the reviewers of Gil y Navarro's work (Eslava, Arrieta, Hernando, and Frontera de Valldemosa) explain the lack of need for such a method. Conversely, the textbook's author, Gil y Navarro, replies that the reviewers lack sufficient knowledge to evaluate his work. The reviewers, in their turn, feel insulted by that reply and take him to court. However, all is solved amicably (more or less) when Gil y Navarro asserts that his defense is not against the people but rather the ideas expressed in the review.

3. Conclusion: The Battle of the Textbooks

As mentioned, it is quite possible that Frontera de Valldemosa's *Equinotación* found inspiration in Federico Moretti's 1824 *Sistema uniclave, ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetandolas á una sola escala, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia. Por su individuo el caballero don Federico Moretti*. On the other hand, it is hard to assess whether Colet plagiarized Frontera de Valldemosa or viceversa. All things considered, if there is one thing the 1838 *querelle des clés* published in the *Revue et gazette musicale de Paris* (see Appendix 1) shows is how important textbooks were, and that the arguments went beyond musical-theoretical issues.

The same could be said for the subsequent 1865 controversy with José Gil y Navarro against Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando y Francisco Frontera de Valldemosa, published in the *Gaceta musical barcelonesa* (see Appendix 2). Under the guise of musical-theoretical arguments, it is clear that they all wanted their textbook to prevail and be adopted by the official institutions, including the Paris Conservatoire and the Madrid Conservatorio. All these authors had their textbooks and they did not want any possible competition. Their professional prestige, their ego, but also their finances were at stake.

In sum, in 1837, when Francisco Frontera de Valldemosa released the first edition of his treatise, commonly referred to as *Equinotación*, the book's goal was to simplify musical notation by limiting the intricate clef system and just using three. His ideas regarding the use of clefs became contentious as soon as they were made public. First, it caused a protracted debate on the system's uniqueness, value, and potential for plagiarism in the *Revue et gazette musicale de Paris*. Decades later, as evidenced by multiple articles in the *Gaceta musical barcelonesa*, subsequent editions of the *equinotación* also generated discussions and even a few legal actions. My contention in this paper has been that the financial objectives of the textbook authors were hidden beneath these polemics and arguments based on music theory. They wanted their ideas and their books to prevail over other textbooks in use.

Bibliography

- Bitard, A. (1878). *Dictionnaire de biographie contemporaine française et étrangère*. Maurice Dreyfus, Editeur.
- Baños, G. M. (1886). *Gramática musical razonada dispuesta en cuatro lecciones ó sea Nuevo tratado teórico-práctico de solfeo*. Imprenta y librería de Fando y hermano.
- Bover, J. M. (1868). *Biblioteca de escritores baleares*, Vol. I. Imprenta de P. J. Gelabert.
- Catel, Ch.-S. (1802). *Traité d'harmonie*. Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Cherubini, L. & Halévy, F. (1835). *Cours de contrepoint et de fugue*. M. Schlesinger.
- Choron, A.-E. & De la Fage, A. (1836-39). *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*. La Librairie Encyclopédique de Roret.
- Colet, H.-R. (1837). *La Panharmonie musicale*. Émilien Pacici.
- Colet, H.-R. (1838). *Revue et gazette musicale de Paris*, February 11, 5(6), 67-69.
- De la Fage, A. (1838^a). De la querelle des clés et de celle de MM. Collet [sic] et Vildemosa [sic], *Revue et gazette musicale de Paris*, February 25, 5(8), 81-84.
- De la Fage, A. (1838^b). *Revue et gazette musicale de Paris*, July 15, 5(28), 285-87.
- El Áncora*. (1884). November 10, p. 3.
- El Áncora*. (1887). October 21, pp. 2-3.
- El Correo nacional*. (1839^a). Madrid, December 31, p. 4.
- El isleño*. (1891). November 11, p. 4.
- El magisterio balear*. (1915). July 17, p. 2.
- El nuevo ateneo*. (1888). July 15, p. 7.
- Elwart, A. (1839). *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie*. Colombier.

- Elwart, A. (1845 & 1865). *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano y de la transposición musical*. Trans., F. F. de Valldemosa. Imprenta de Suarez / Antonio Romero Andia.
- Frontera de Valldemosa, F. (1837). *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*.
- Frontera de Valldemosa, F. (1838). *Revue et gazette musicale de Paris*, February 4, 5(5), 53.
- Frontera de Valldemosa, F. (1858). *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves*. Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, Impresor de cámara de S. M.
- Gil y Navarro, J. (1863). *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos*. Imprenta Española.
- Kastner, G. (1858). Compositions vocales et instrumentals de F. F. Valldemosa. *Revue et gazette de Paris*, April 4, 25(14), 112.
- La opinión* (1884). 11 November, p. 2.
- La Revue et gazette musicale de Paris*. (1839). November 21, 6(61), 488.
- Larouse, P., ed. (1866-1877). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Pierre Larousse.
- Llabrés Bernal, J. (1959). *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX, Vol. II (1821-1840)*. Societat Arqueologica Lul·liana.
- Lozano, F. (1858). *La España artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Madrid, May 3, pp. 208-16.
- M. (1888): *Equinotación o sea Nuevo método de llaves*. Vda é hijos de P. F. Gelabert. *Miscelánea de comercio, artes y literature*. (1820). January 28, (39), 4.
- Moretti, F. (1824). *Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música sujetándolas a una sola escala*. Imprenta de Indalecio de Sancha.
- Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Vol. II. Barcelona : Víctor Berdós y Feliu.
- Pérez González, J. M. (1859). *Gramática musical*. Imprenta de T. Fortanet.
- Pizà, A. & Martínez, M. L. (2019). L'amic mallorquí de Rossini. *L'avenç*, March, (455), 54-58.
- Pizà, A. & Martínez, M. L., eds. (2022). *Gioachino Rossini. La Veuve andalouse*. Edition Reichenberger.
- Pizà, A. (2020). The Querelle des clés: An Episode in Francisco Frontera de Valldemosa's Exuberant Life. *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero Santamaría; Sergi Zauner Espinosa, eds. Institut d'Estudis Medievals, 199-213.

- Reicha, A. (1818). *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Gambaro
- Regli, F. (1860). *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti*. Enrico Dammazo.
- Romero, A. (1861). *Gramática musical ó sea Teoría general de la música: aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*. Antonio Romero
- Saldoni, B. (1880). *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, Vol. III, (reprint, Madrid 1987).
- Sánchez, J. (1859): *Escenas contemporáneas*. Madrid: D. A. Vicente.
- Sarmiento, P. A. (2016): El sistema Fallon: método de notación alternativo para la enseñanza musical en Colombia (1867-87). *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, 20(30), 55-81.
- Sóller (1915^a) August 21, 1915, p. 5.
- Sóller (1915^b). July 24, p. 2.
- Soriano Fuertes, M. (1859/2007). *Historia de la música Española desde la venida de los fenicios hasta nuestros 1850* (Madrid/Barcelona: Martín y Salazar / Narciso Ramírez (reprint, Madrid 2007).
- Subirá, J. (1965). Pretéritos músicos hispánicos (Páginas históricas). *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, (20), 9-43.
- Trousset, J. (1884). *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*. Librairie Illustrée.

Appendix 1: The *Querelle des clés* (*Revue et gazette musicale de Paris*)

Francisco Frontera de Valldemosa's letter to the editor of *Revue et gazette musicale de Paris* (February 4, 1838, p. 53).

DE PARIS.

53

ailleurs. Jamais Rubini, Lablache et Mlle Grisi n'avaient produit plus d'effet que dans cette enceinte si décriée. On n'en saurait dire autant des toilettes des dames; mais il est trop manifeste que la *fashion* regrettera son élégant boudoir où l'on venait d'abord pour voir et être vu, sauf à écouter la musique par bénéfice d'inventaire. M.

CONCERT DE Mlle C. DE DIETZ.

Au point où en est arrivée Mlle de Dietz, après l'épreuve des grands salons qui déconcerte tout d'abord les grands talents non encore aguerris, vient l'épreuve du concert public, où l'on est partie intéressée, partie principale. C'est à recommencer avec la peur. Mlle Dietz s'en est fort bien tirée mercredi dernier. Ce doit être maintenant chose faite et acquise pour elle que l'assurance, au moins l'assurance apparente qui laisse à l'artiste des moyens suffisants pour rendre son intention des belles œuvres. Le public égoïste, qui veut avant tout être charmé, n'en demande pas davantage, et n'a pas recherché, en écoutant le beau fragment de concerto de Hummel, par exemple, si la jeune virtuose avait encore peur. Cet admirable morceau a été exécuté par elle de manière à faire sentir bien vivement la perte que l'art vient de faire dans la personne du célèbre compositeur, à nous faire regretter le temps où ce grand artiste avait trouvé la véritable fin du piano, toute la musique telle que l'instrument la peut donner, et le but qu'on a tant dépassé de nos jours. Ces fleurs répandues à profusion sur le clavier ont été présentées avec une exquise délicatesse dans toutes leurs nuances de mélodie, avec tous leurs parfums harmoniques. La bénéficiaire a joué ensuite, avec un talent égal, un grand duo fort éclatant à quatre mains avec M. Osborne et une fantaisie brillante pour piano seul de M. Kalkbrenner. Il ne lui reste plus maintenant qu'à subir l'épreuve du grand concert en plein théâtre.

M. Chevillard a fait entendre sur le violoncelle, avec un succès auquel il est accoutumé, une fantaisie tissée des cantilènes les plus touchantes de la *Sonnambula*. Enfin, sept symphonistes d'élite, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Tilmant, Chevillard et Durier, avaient ouvert la séance par un magnifique septuor de Beethoven.

M. Panofka a joué avec le talent que nous lui connaissons une élégie pour le violon de sa composition, dont les proportions larges reposent des variations et des caprices. C'est un exemple qu'il a donné conjointement avec son ami et compatriote M. Ernst, exemple qui mérite bien d'être imité.

Le chant était représenté par Ponchard et Mlle Janssens. Le premier a rendu la fraîcheur de voix et surtout d'intentions des premiers jours au duo et à l'air

de la *Dame Blanche*, chose merveilleuse quand on songe que cet artiste a bien dû chanter deux mille fois ces morceaux célèbres. Mlle Janssens est une élève fort remarquable du Conservatoire de Paris, où elle continue, bien que née en Belgique, à recevoir les leçons de nos habiles professeurs. Nous ferons remarquer à ce propos qu'on a exhumé un règlement inhospitalier anti-français, et surtout absurde, qui interdit aux étrangers l'admission à notre Conservatoire de musique, ce qui n'empêche pas, Dieu merci! Mlle Janssens d'y étudier, pour la plus grande gloire de l'école. On dit, il est vrai, que cette demoiselle n'y obtiendra jamais de prix. Cela lui importe fort peu à elle qui recevra ses prix des mains du public; mais il nous importe beaucoup, à nous autres Français, qu'on n'ait pas à nous reprocher des sottises brutales d'autant plus gratuites que, pour ces sortes de mesures, l'abrogation par désuétude commence régulièrement après le premier mois d'existence. G. L. P.

Monsieur le Rédacteur,

Je vous prie de vouloir bien insérer dans le prochain numéro la réclamation suivante.

M. Colet a, dans un ouvrage intitulé: *De la Panharmonie musicale*, imprimé, page 177, à propos d'un nouveau moyen pour supprimer la clef de *fa* dans la musique écrite pour le piano, une note ainsi conçue: « M. de Valldemosa, que Rossini a bien voulu nous adresser, vient aussi de trouver cette nouvelle clef, » dont il se sert pour faciliter la musique écrite pour le piano; il l'a publiée le 11 septembre 1837. »

Je dois déclarer que M. Colet a reçu de moi seul la connaissance de cette découverte, et que moi seul je suis auteur de cette innovation.

Je déclare, en outre, que je donnerai à cette affaire toute la suite nécessaire pour que M. Colet retranche de son ouvrage ce qu'il y a imprimé relativement au nouveau mode de clef, dont il ne doit la connaissance qu'à une communication officieuse de ma part, communication que nos rapports pouvaient alors motiver, mais qui jamais ne l'a autorisé à s'approprier ma découverte d'une manière aussi personnelle.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
Votre très-humble serviteur,
F. F. DE VALLEDEMOSA.

REVUE CRITIQUE.
LE POÈTE MOURANT

DE MILLEVOYE,
Musique de M. MEYERBER.

Il y avait à mettre une pareille poésie en musique

Hippolyte Raymond Colet's letter to the editor of *Revue et gazette musicale de Paris*; riposte to Frontera de Valldemosa's letter of February 4, 1838 (February 11, 1838, pp. 67-69).

DE PARIS.

67

ne devait pas en obtenir de moindres à l'Athénée. L'air de Marino Faliero lui a fourni une occasion nouvelle de montrer combien sa belle voix possède de ressources. Mademoiselle D'Hennin possède un talent éminemment dramatique; sa place est nécessairement marquée sur notre première scène lyrique. M. Ponchard a dit son air des Abencerrages avec pureté, et vérité d'expression. Si la voix de cet artiste, qui a fait si longtemps nos délices au théâtre et dans les concerts s'affaiblit, on peut dire qu'il conserve son talent. Dans cet air des Abencerrages, si simple, si naïf, où il ne faut que du sentiment pour émouvoir ses auditeurs, il ne peut exister de rivaux pour M. Ponchard. M. Billard paraît avoir peu l'habitude d'exécuter en présence d'un public aussi nombreux que celui de l'Athénée. Il était dominé par une vive émotion, et il avait le malheur de jouer un morceau de M. Hertz, dont les compositions pâles déplaisent de plus en plus aux amateurs de bonne musique. Enfin, M. Hauman, qui s'est fait entendre deux fois, est un violoniste de talent. Sans doute qu'il s'est demandé, lorsqu'il s'est agi de se faire un genre, une manière à lui, quels étaient les violonistes le plus en possession de charmer le public. Son jeu réunit à peu près toutes les séductions des violonistes célèbres. On trouve dans sa manière quelque chose de celle de M. Baillot, de celle de M. Lafont, de celle de M. Bériot surtout, et même aussi, et beaucoup trop selon nous, de celle de Paganini. M. Hauman plairait davantage aux véritables connaisseurs et aux amateurs superficiels, s'il voulait s'abstenir de faire des grimaces qui nous semblent insupportables: c'est un charlatanisme indigne d'un artiste de talent. Ses airs variés renferment des variations qui s'adressent spécialement et alternativement à chacune de ces deux classes bien distinctes de tout auditoire musical quel qu'il soit. Après des chants larges, après des traits brillants, dessinés avec une remarquable élégance, et dans lesquels sont abordées les difficultés de l'instrument, ce virtuose fait entendre les sons harmoniques, les pizzicato, et tous les tours de force paganiniens; mais il est vrai qu'il lui faut sous ce rapport encore beaucoup de travail pour arriver au point où le rival de Paganini, *Ernst*, est aujourd'hui; celui-ci se joue de ces difficultés, et M. Hauman les élabore avec peine. Nous sommes du reste loin de conseiller à l'un et à l'autre de ces deux artistes de perdre leur temps pour être imitateurs. Ils ont tous deux assez de talent pour être eux-mêmes, et le bon goût réprovera toujours ces tours de force imités. Pour finir, faisons la part de l'orchestre et de son habile chef, M. Vidal, dans le succès de la soirée, et disons que les ouvertures et les accompagnements du chant et des morceaux d'instruments ont été exécutés avec une intelligence, une précision et une verve qu'on

serait loin de s'attendre à rencontrer dans un orchestre d'amateurs.

Le soixante-huitième concert de l'Athénée musical est fixé au jeudi 22 février. S***.

A M. le Rédacteur de la *Gazette musicale*.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre Journal, vous avez inséré une lettre dans laquelle M. Valldemosa prétend m'avoir fait la communication officielle d'un nouveau mode de clé dont je me sers dans mon ouvrage intitulé la *Panharmonie musicale*.

Je déclare formellement que je n'ai reçu aucune confiance de M. Valldemosa, et que l'idée de ce nouveau système de clés m'appartient exclusivement.

En effet, M. Valldemosa, l'un de mes élèves, n'a détaché de tout le système que je propose qu'une seule clé, celle qui pouvait lui servir pour le piano, dont, je crois, il est professeur; et cela, après en avoir reçu la communication de moi, non officieuse, ni officielle, mais simple, sans prétention, sans défiance, comme j'ai communiqué mes nouvelles clés, ma nouvelle manière de chiffrer à plusieurs de mes élèves, avant que ma méthode eût paru; ils en feront foi au besoin. Mais pour agir avec le plus de franchise possible, je vais exposer ce qui a pu m'inspirer l'idée de tout réduire à la clé de *sol*.

J'avais remarqué depuis longtemps, en donnant des leçons de composition, que la plus grande difficulté que les élèves eussent à surmonter était d'abord la manière d'écrire les leçons d'harmonie sur les différentes clés d'*ut* et de *fa*, et ensuite la méthode de chiffrer des anciens. J'imaginai alors de simplifier l'un et l'autre de ces cas, et voici d'abord par quel travail j'arrivai à la découverte du premier, le nouveau système de clés.

Les maîtres de solfège nous apprennent qu'il existe trois clés: celle de *sol*, celle d'*ut* et celle de *fa*; ils nous disent aussi qu'une note quelconque prend le nom de la clé qui se trouve placée sur la même ligne, ou dans le même interligne qu'elle; et que la clé de *sol*, 2^{me} ligne, est celle qui sert de point de départ: ainsi, lorsque la clé de *sol* est placée sur la 1^{re} ligne, le *mi* devient un *sol*; si on y place au contraire la clé d'*ut*, le *mi* se change en *ut*, la clé de *fa* posée sur la 1^{re} ligne, convertirait de même le *mi* en *fa*. Si l'espace ne nous manquait, j'expliquerais ce qui a donné naissance à toutes les clés; et sans doute ce système, bien développé, serait d'un grand intérêt pour l'art; mais je dois produire d'abord ma réfutation.

Depuis longtemps on se servait plus rarement de la clé de contr'alto et de celle d'*ut*, 1^{re} ligne, qu'on rempla-

çait par la clé de *sol*, 2^{me} ligne : on supprimait même, mais à tort, celle de ténor (clé d'*ut*, 3^{me} ligne); il ne me restait donc que cette dernière clé à modifier, et celle de *fa*, 4^{me} ligne à effacer; mon raisonnement fut bien simple alors : le ténor a la même étendue que le *soprano*, la basse que le *contr'alto*; seulement la voix des hommes est naturellement une octave plus basse que celle des femmes; il me sembla donc qu'il me suffisait de conserver la clé de *sol*, 2^{me} ligne, et d'indiquer par un signe caractéristique, et pour servir de guide au compositeur qui doit toujours avoir égard au diapason des voix, que les notes que les hommes chantent sur les mêmes lignes que les femmes, sont rendues naturellement une octave plus bas; alors je traçai, pour le ténor et la basse, une clé de la forme d'un 8, qui devait se lire de la même manière que la clé de *sol*, 2^{me} ligne; ce 8 indiquait au compositeur que les notes écrites avec cette nouvelle clé étaient rendues une octave plus bas. D'ailleurs, ceux qui liront ma méthode verront tous les détails que je donne sur ce chapitre, afin de prouver qu'en simplifiant ainsi la manière d'écrire la musique, j'ai établi un système clair et précis. Je donnai à ma nouvelle clé la forme d'un 8, parce que quelques pianistes se servaient déjà de cette clé, pour désigner les passages qu'on devait lire une octave plus haut qu'ils ne sont écrits.

Ainsi, mon intention n'était pas de créer des clés à nouvelles formes, mais de prouver que la clé de *sol*, 2^{me} ligne, était suffisante, et pouvait toutes les remplacer. Mais pour que les chanteurs et les instrumentistes ne confondissent pas leurs parties, et pour ne pas détruire tout à fait le système adopté depuis si longtemps, je fus obligé de donner presque à chaque clé une forme distinctive. C'est ainsi que je choisis pour les hommes la clé de *sol*, 2^{me} ligne, sous la forme d'un 8, et que je conservai aux altos et aux basses, celles d'*ut* et de *fa*, correspondant toujours à celle de *sol*, 2^{me} ligne, et voici comment :

La clé d'alto se pose sur la ligne de *si*, et cette dernière note devient alors un *ut*, du nom de sa clé : mais en posant la clé d'*ut* dans l'interligne de la note qui porte le même nom, l'*ut* devait rester un *ut*, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie d'alto; de même, la clé de *fa*, posée sur la 5^{me} ligne, changeait le *si* en *fa*; sur la 4^{me} ligne, le *ré* devenait un *fa*; placée sur la 5^{me} ligne, le *fa* restait un *fa*, clé de *sol*, 2^{me} ligne, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie des basses. (Dans ma méthode, je prouve que cette nouvelle manière, ou plutôt cette manière primitive d'écrire la musique, réunit tous les avantages possibles.)

M. Valldemosa vint me demander des leçons d'harmonie de la part de Rossini, et je lui dis un jour que dans ma méthode je ramenait toutes les clefs à celle

de *sol*, deuxième ligne. Il m'approuva fort, et m'engagea vivement à établir ce nouveau système. Quand même je ne l'aurais pas initié alors dans tous les détails de cette innovation, n'était-il pas de son honneur, de sa loyauté, de s'abstenir, après une pareille confiance, d'en pénétrer les mystères. Sans crainte, sans défiance, je lui ai dit où était le trésor, et, à mon insu, dans la nuit, il est allé me le ravir; encore, n'a-t-il pas eu l'idée de fouiller jusqu'au fond pour se l'approprier en entier; et puis, au moment où mon ouvrage allait paraître, il fit rapidement autographier deux pages de musique, en annonçant comme sienne la découverte de cette clé, et il déposa les exemplaires voulus à la Bibliothèque. Il avait satisfait à la loi. Maintenant, voici les questions que je poserai à M. Valldemosa :

1^o Je lui demanderai si je ne lui ai pas dit le premier que je ramenait toutes les clefs à celle de *sol*, deuxième ligne; qu'il me jure le contraire sur l'honneur.

2^o S'il le désavoue, pourquoi donc n'a-t-il pas publié tout le système? Pour moi, je le remercie d'avoir bien voulu me laisser ce qui peut avoir réellement quelque importance, la seule chose que je revendique, c'est-à-dire l'idée générale de ne m'être servi que de la clé de *sol*, deuxième ligne.

3^o S'il en est besoin, dans un autre article, j'expliquerai à M. Valldemosa le mécanisme des clefs, dont il ne se doute pas même, à moins qu'il ne me prouve le contraire, s'il est assez théoricien pour entrer en lutte.

4^o J'ai déjà prouvé que ma nouvelle clé de *fa* dérive naturellement de mon système, tel que je viens de l'exposer. Si M. Valldemosa n'est point assez convaincu, je lui prouverai qu'elle dérive même du système de clefs des anciens, qu'il ne soupçonne pas même; mais si M. Valldemosa, pour prouver la vérité de ce qu'il avance, me répond seulement qu'il a trouvé cette clé, parce qu'il l'a trouvée, je n'aurai plus rien à dire; car l'opinion nous aura déjà jugés.

5^o Si cette nouvelle clé de *fa* dérive d'un système que M. Valldemosa ne revendique point, que me veut-il donc?

6^o Et puisqu'il me laisse l'honneur d'avoir trouvé le système général des nouvelles clefs, je lui demanderai ce qu'il répondrait si je plaçais la clé de *fa* dans le premier interligne, au lieu de la poser sur la cinquième ligne? A-t-il jamais pensé à cela? non! c'est pourtant une suite de mon système.

On sera peut-être étonné aussi que M. Valldemosa, au lieu de m'attaquer dans les journaux, n'ait point eu recours aux tribunaux. Je dois déclarer que c'était là son intention formelle, lorsqu'il s'est aperçu que les témoins qu'il voulait faire appeler ne pouvaient at-

tester que cette clef lui appartenait que parce qu'il le leur avait affirmé lui-même; car à force de le publier partout, il avait fini sans doute par se le persuader à lui-même. Maintenant si M. Valldemosa le désire, je m'engage à ne pas avoir d'autres témoins que ceux qu'il avait choisis. Quant à l'avocat, il faudra qu'il ait la bonté de venir travailler un an l'harmonie, et puis il pourra me défendre, en exposant devant le tribunal toutes mes théories musicales, si non, je le ferai moi-même.

Je dois faire observer enfin que M. Valldemosa, en annonçant dans les journaux que je devais mon nouveau mode de clef à une communication officieuse de sa part, a prouvé ainsi que je connaissais cette clef avant qu'il eût déposé les exemplaires à la Bibliothèque, et par conséquent, avant que la note qu'il extrait de mon ouvrage eût été rédigée et gravée.

Veillez, monsieur, insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro, et croyez à mes sentiments les plus distingués.

COLET.

NOUVELLES.

* * Décidément Mme Dorus-Gras remplira, dans *Cosme de Médici*, le rôle écrit pour Mlle Falcon, et cédera le sien à Mme Stolz. On espère que la représentation de ce grand ouvrage aura définitivement lieu dans le courant de ce mois. Puisse de nouveaux obstacles ne pas le dérober plus longtemps à la vive impatience du public, si justement excitée par le succès de la *Juive* et de *L'Éclair*.

* * Nous avons annoncé que l'Opéra avait engagé une élève de Bordogni et de Ponchard, Mlle Honorine de Paw. Cet engagement nous garantit pour trois années le talent de cette jeune cantatrice, dont on s'accorde à dire beaucoup de bien.

* * Mme Alexis a reparu vendredi dernier dans le Pas espagnol, que son indisposition avait fait supprimer depuis trop longtemps dans la *Muette*, et où sa grâce piquante excite une sensation si vive dans le public.

* * Les artistes du Théâtre-Italien, réfugiés à la salle Ventadour, réhabilitent la sonorité de la salle; en revanche, ils accusent le théâtre d'être cruellement glacé et surtout humide, ce qu'on parait, jusqu'à plus ample examen, attribuer aux conduits nécessités par le théâtre Nautique, et dont quelques ruptures auraient occasionné des infiltrations d'eau. Quoiqu'il en soit, on assure que les chanteurs sont obligés de faire, pendant la représentation, éponger plusieurs fois les loges où ils s'hébillent.

* * Jeudi soir, vers sept heures et demie, on a pu craindre sérieusement un incendie au théâtre italien, salle Ventadour: de nombreuses étincelles et même des flammes sortant d'une cheminée de cette salle avaient jeté l'épouvante dans les environs, et déjà un concours considérable de personnes s'enquerrait, rassemblées rue Neuve-des-Petits-Champs et place Ventadour, lorsqu'on apprit presque aussitôt que les pompiers de service au théâtre venaient de se rendre maître d'un feu qui avait éclaté dans l'un des conduits du calorifère. Alors chacun prit sa place dans la salle, et tout fut fini sans qu'il en eût résulté de dégât.

* * Demain, à la salle Ventadour, au bénéfice de Rubini, la reprise de *Lucia di Lammermoor*, et le premier acte de *Norma*, dans lequel l'admirable tenor chantera cet air de *Niobe*, qui a si bien inauguré la réouverture.

* * Le théâtre de la Bourse vient de mettre à l'étude l'opéra-comique en trois actes de MM. Planard et Paul Dupont, dont la musique a été confiée à M. Thoms. Cet ouvrage a pour titre: *un Perruquier de la Régence*. C'est Chollet qui remplira le principal rôle,

celui du perruquier, où on dit que le sentiment s'allie au comique et même parfois à la bouffonnerie. On parle aussi d'un rôle important pour Mlle Jenny Colon, et d'un autre qui servira au début du jeune Roger, qui s'est fait connaître d'une manière si brillante aux exercices du Conservatoire. Les autres personnages auront pour interprètes Henri, Fargueil, Mme Boulangier. Il paraît qu'on va presser vivement les répétitions; on voudrait pouvoir, comme diest les Italiens, *andar in scena* dans la première quinzaine de mars.

* * Pour l'aguerir contre les émotions de son premier début dans un rôle nouveau, on a fait paraître d'avance, cette semaine, M. Roger dans un rôle du répertoire courant, celui d'Horace du *Domino Noir*.

* * C'est dans le courant de la semaine prochaine que l'administration du théâtre italien espère offrir à son public d'élite la *Parisina* de Donizetti par Rubini, Tamburini et Mlle Grisi.

* * Grâce à la propagande musicale, dont nous nous applaudissons d'avoir pris l'initiative, les concerts particuliers ne sont pas moins à la mode que les concerts publics et les théâtres lyriques. Ne pouvant signaler à nos lecteurs toutes ces réunions où l'on se dispute nos artistes, nous choisissons du moins les principales, pour les enregistrer comme un témoignage de la faveur dont l'art jouit maintenant.

* * Mardi dernier a eu lieu au Casino-Paganini le concert de Mme San-Felice, douée d'une belle voix de contralto: la bénéficiaire a obtenu un succès légitime qu'elle a partagé avec ses auxiliaires, peu connus jusqu'à présent du public: un violoniste, M. Dubois; un harpiste, M. Marandi, et deux cantatrices, Mlles Maria Béanée et Zélia Bincourt.

* * Encore un procès auquel la distribution de la *Juive* a donné lieu. Nous annoncions dernièrement le jugement prononcé par le tribunal d'Anvers, pour décider entre deux cantatrices laquelle serait *Rachel*; jamais on n'avait vu peut-être depuis, les vierges chrétiennes, tant d'émulation pour le martyre. Ces dames se disputent toutes le privilège d'être plongées dans la chaudière bouillante, avec autant d'ardeur que les femmes juives la gloire d'être brûlées vives sur le bûcher de leurs époux. Le tribunal de Liège vient de maintenir Mme Saint-Ange, première chanteuse à roulades, en possession du rôle de la proscrie; quant à sa concurrente, qui refusait de jouer *Eudoxie*, la fille des Césars, elle a été condamnée à être princesse, avec dépens.

* * Lundi dernier, 5, un homme qui s'est rendu l'ami, et grâce à ses fonctions, constitué le patron et le protecteur de la plupart des gens de lettres et des artistes, M. Mitouillet, avoué de plusieurs théâtres et de la commission des auteurs dramatiques, avait ouvert son brillant salon à l'éclat de la magistrature et des arts. C'était un contraste curieux que ce rapprochement des hommes qui jouent la société et de ceux qui la divertissent. Cette fois-ci, du moins, les premiers en jugeant les seconds n'ont eu à remplir qu'une tâche fort agréable. Pas une condamnation n'a été prononcée; loin de là, tous les votes se sont réunis en faveur de plusieurs talents distingués, parmi lesquels nous citerons en première ligne M. Panofka, qui, soit comme compositeur, soit comme exécutant, se place toujours plus haut dans l'opinion. N'oublions pas la voix de Mlle Drouart, qui a chanté avec beaucoup de charme le bel air de la *Juive*: *Il va venir*; Mme Sainville-Gay, qui a dit avec un goût exquis plusieurs romances italiennes et françaises, et M. Rosenhain, jeune pianiste déjà célèbre, qui a excité des applaudissements mérités. Le jeune maître à la mode dans tous nos salons, M. Alary, tenait le piano.

* * M. Jules Janin poursuit le cours de ses ravissantes soirées d'artistes qui feraient défi à la puissance d'un prince; c'est comme un congrès de toutes les notabilités dont Paris est si fier et le reste de l'Europe si jaloux. Rien d'égal à l'aimable gaieté qu'apportent avec eux de pareils hôtes, si ce n'est la grâce délicate et la cordialité avec laquelle ils sont reçus. Dimanche dernier, un concert a précédé le bal, comme aux autres réunions. La supériorité de talents ne contribuait pas seule à l'intérêt de ce concert que rendait fort piquant la variété des genres: ainsi, par exemple, après avoir applaudi la voix fraîche, pure et suave du jeune Roger, l'Elleleveu en espérance de notre Opéra-Comique, on a tressailli aux accents passionnés et frénétiques d'un autre grand virtuose, ANNA! qui a chanté son grand air avec cet aplomb qu'on lui connaît, et qui empêche les Rubini et les Duprez de dormir. Dans un solo de violon, M. Ernst s'est encore surpassé. Interprète des impressions de l'assemblée, une bouche pleine de grâce lui a décerné les éloges les plus flatteurs.

* * M. Ernst donnera son premier grand concert jeudi, 4^{er} mars. Nous donnerons dans notre prochain numéro les détails du programme.

Adrien de La Fage's contribution to the Valldemosa-Colet's controversy (February
25, 1838, pp. 81-84).

REVUE
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-ELAZE, EDMÉ SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LÉPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. REILLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5^e ANNÉE. **N^o 8.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG.
fr. 8	Fr. 9	Fr. 10
6 m. 15	17	19
1 an. 30	34	38

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, fac-simile, de l'écriture d'auteurs célèbres et la gazette des artistes, MM. les abonnés de la Gazette musicale recevront gratuitement le dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de f. b. f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — De la querelle des clés, par J. Adrien de LA FAGE. — Lettre d'un contemplateur, par EDMÉ ST-HUGUÉ. — Garat, par BLANCHARD. — Lettre de M. Lablache. — Police correctionnelle. — Revue critique: Études de la musique de Damour et Burnett. — Nouvelles. — Annonces.

DE LA QUERELLE DES CLÉS
ET DE CELLE DE MM. COLLET ET VILLDAMOSA.

Il y a un an à pareille époque, il n'était bruit dans la capitale que de la querelle de MM. Huret et Fichet inventeurs l'un et l'autre de *clefs de sûreté*; ces deux mécaniciens occupaient tous les afficheurs de la capitale, et leurs contestations ne furent pas le moins amusant des divertissements du carnaval; aujourd'hui, ce sont d'autres *clefs* qui sont en question: MM. Collet et Villdamosa se disputent la primauté de ce qu'ils appellent l'honneur d'avoir trouvé le système des *nouvelles clefs*. Les *clefs* ne servent pas seulement à ouvrir les serrures ou monter les montres, ou bien à déterminer le nom des notes sur la portée musicale; elles s'emploient encore à défaut de sifflets proprement dits, et je crains fort que le public n'en fasse usage en ce sens pour terminer toute cette affaire et mettre d'accord les réclanants.

Je me propose de rendre prochainement compte de la *Panharmonie musicale* et de ce que M. Collet nomme

ses théories; si je ne le fais pas dès aujourd'hui, c'est que, par suite d'un de ces vieux préjugés qui, aux yeux de notre siècle, ne se rachètent que par un aveu sincère et sans arrière-pensée, j'ai conservé l'habitude de ne rendre jamais compte d'un ouvrage avant de l'avoir lu, et comme la *Panharmonie* de M. Colet est fort volumineuse, je n'ai pas pu encore acquitter ma conscience à cet égard. Je vais donc, quant à présent, me borner à dire mon avis sur la prétendue simplification des clefs qu'il propose.

Se moque-t-on de nous en présentant comme une nouveauté un usage que tous les éditeurs de musique de la capitale n'ont cessé d'employer pour toute la musique destinée aux amateurs, qui s'est gravée à Paris depuis plus de vingt ans? On ne peut vraiment s'empêcher de rire en voyant déclarer que l'on donnera toute la suite nécessaire à cette affaire. Qu'a-t-on donc de part ou d'autre, imaginé de nouveau? Tout le monde ne sait-il pas, qu'au lieu de clef d'*ut* quatrième ligne pour le ténor, on peut se servir de la clef de *sol*, et que dans ce cas la portée représente les sons une octave plus bas qu'ils ne sont écrits? Tout le monde ne sait-il pas que la clef de *sol* une fois adoptée pour le ténor, on peut écrire la basse dans la partie inférieure de la portée, sauf un fréquent usage des lignes supplémentaires? Eh bien, voilà ce que l'on ne craint pas de nous donner pour du nouveau: pauvres Fran-

çais! vous êtes donc aussi aisés à tromper en musique que dans le reste, et votre habitude de vous payer de mots s'étend donc exactement à tout!

Tous les auteurs qui ont proposé des simplifications dans la méthode de séméiographie musicale aujourd'hui en usage, se sont récriés contre la pluralité des clefs, et ont proposé d'y remédier par plusieurs moyens. L'idée de se servir uniquement de la clef de *sol* seconde ligne a été, si je ne me trompe, fournie pour la première fois par l'anglais, Thomas Salmon, dans un ouvrage publié en 1672 (1). Cet écrivain distinguait, comme M. Collet, chacune des parties par des lettres initiales du nom de chaque voix. Ce système fut attaqué par Matthieu Look (2), auquel Salmon répondit dans une lettre adressée au célèbre docteur Jean Wallis (3), mais sans détruire d'une manière satisfaisante les objections de Look.

Un autre *unicleffier* reprit l'idée de Salmon, dont peut-être il ne connaissait pas l'ouvrage: ce fut l'abbé Lacassagne qui, en 1766, proposa de nouveau l'unité de clefs (4); Pascal Roger renversa son système dans une lettre à Diderot (5), et la réponse de Lacassagne (6) n'ent pas plus de succès que celle que Salmon avait faite à son adversaire.

Depuis cette époque il a été plusieurs fois question de faire chanter les ténors sur la clef de *sol*, mais je crois que c'est Grétry qui en a le premier fait la proposition formelle; il voulait qu'on ne conservât que les deux clefs de *sol* et de *fa*, donnant la première au ténor et au soprano, et l'autre à la basse et à l'alto, qui aurait alors rendu les notes une octave plus haut qu'elles ne sont réellement écrites. Depuis cette époque, les éditeurs de musique, pour contenter les amateurs qui auraient refusé des morceaux écrits sur des clefs qu'ils ne voulaient pas prendre la peine d'étudier, firent graver les pièces d'ensemble ou chœurs, tantôt sur trois clefs de *sol* et une clef de *fa*, tantôt sur quatre clefs de *sol*.

Ce ne pourrait donc être que la forme nouvelle imposée à la clef de *sol* employée pour l'usage du ténor et de la basse dont MM. Collet et Villdamosa auraient à réclamer l'invention; le premier a pris le parti d'y renoncer, et il a eu raison, car il y a plus de quinze ans qu'un

graveur de Paris, nommé Joannès, me fit voir le pignon de cette nouvelle clef en forme de 8, dont il faisait usage pour marquer, dans la musique de piano, les passages écrits trop bas d'une octave, s'évitant ainsi l'emploi ordinaire du *tremblé* précédé du mot *octava* et suivi du mot *loco*. On n'a fait que détourner la clef *octave* de l'usage qu'en faisait le graveur Joannès en la considérant en sens inverse; et si quelqu'un dans tout cela avait à réclamer, ce serait certainement ce dernier; mais il paraît qu'aujourd'hui les graveurs sont plus sensés et plus habiles que les musiciens.

N'est-il pas vraiment déplorable de voir les colonnes des journaux de musique occupés de parcelles pauvretés, et faut-il que l'on rencontre des artistes assez peu soigneux de leur réputation, assez étourdis et assez oublieux du respect qu'on l'on doit au public, pour se présenter intrépidement comme inventeurs de ce que tout le monde sait et fait? Il faut vivre au dix-neuvième siècle et voir de ces choses; cela soit dit sans plaisanterie.

Faut-il maintenant donner mon avis sur l'usage, devenu fort commun et presque général en France, d'écrire les morceaux à plusieurs parties sur les seules clefs de *sol* et de *fa*? Je n'hésiterai pas à dire que cet usage, ainsi que beaucoup d'autres, n'a pas le sens commun et n'a jamais eu d'autre état que la paresse des amateurs ou l'ignorance des professeurs. La seule manière raisonnable de réduire tout le système à la clef de *sol* et à la clef de *fa*, est celle que l'on emploie assez fréquemment en Allemagne, et qui consiste à écrire le premier dessus et le contralto à la clef de *sol* en doubles notes sur une seule portée, et le ténor et la basse de la même manière à la clef de *fa*, absolument comme l'on fait pour un morceau d'orgue écrit à quatre parties. Lorsqu'il n'y a pas trop de variété dans la figure des notes de chaque partie et que les paroles se prononcent en même temps par toutes les parties, dans les *chorals* par exemple, cette manière n'a aucun inconvénient; mais l'on sent que hors de ce cas elle n'est pas praticable pour toute musique jointe à des paroles.

L'usage français n'est excusable que pour les éditeurs de musique qui ne sauraient débiter leur marchandise s'ils ne se conformaient au goût du public; il est donc probable que l'on continuera comme l'on a fait jusqu'ici; mais je n'en crois pas moins nécessaire de démontrer tout ce que cette habitude a de déraisonnable en ce qui concerne la musique en partition; car, pour ce qui est des parties séparées, il est indifférent que l'exécutant chante sur telle ou telle clef, pourvu qu'il exprime la pensée du compositeur.

Vous me mettez sous les yeux quatre parties écrites pour les voix ordinaires: les deux premières sont sur la clef de *sol*, quoique les clefs d'*ut* première et

(1) *An essay to the advancement of music, by casting away the perplexity of different clefs and uniting all sort of music, lute, viol, violins, organ, harpsicord, voice, etc. in on universal character.* London, 1672, in-8°.

(2) *Observations upon a late book entitled an essay to the advancement, etc.*

(3) *A vindication of an essay on inquiring into the root nature and most convenient practice of that sciency.*

(4) *Traité général des éléments du chant.* Paris, 1766, in-8° magn.

(5) *Lettre à M. Diderot, sur le projet de l'unité des clefs dans la musique, et la réforme des mesures.* Paris, 1767, in-12.

(6) *L'unicleffier général pour servir de supplément à son traité général, et de réponse à quelques objections.* Paris, 1768, in-12.

troisième ligne eussent été préférables, comme nous le prouverons dans un instant ; il n'y a cependant rien à dire, puisque les tons exprimés par les deux voix de soprano et de contralto se trouvent à leur véritable place sur l'échelle générale (1) ; mais quand je vois les notes de ténor précisément à la même place que celles de la portée du dessus, vous auriez beau donner à la clef de *sol* une autre forme, vous ne me montrerez toujours qu'un *ut* dans le troisième espace, qu'un *fa* sur la cinquième ligne, et la partie de contralto, qui est réellement au-dessus de celle du ténor, me paraîtra sans cesse au-dessous. J'aurai beau me dire que le ténor est une octave plus bas que le soprano, ma raison ne pourra se persuader que deux notes absolument semblables, placées dans une même position, n'aient pas le même effet. Si la partie de basse est ensuite sur la clef de *sol*, le même inconvénient se reproduit en se compliquant ; si l'on emploie la clef de *fa*, l'inconvénient ne fait que changer de nature, car alors, les notes du ténor, qui dans l'harmonie doivent se rapprocher de la basse, en paraissent éloignées par le fait de leur position sur la clef de *sol*. La plus belle, la plus régulière, la plus riche harmonie se présente à moi comme un chaos que je suis obligé d'étudier et de débrouiller pour le comprendre. Le système proposé par Grétry était moins absurde ; il faisait marcher les voix par paires, ce qui aidait à fixer l'idée sur deux octaves différentes ; mais ce système n'offrait aucun avantage réel, et ne simplifiait rien : on a bien raison de ne pas en faire usage, il ne fallait donc pas en adopter un pire.

La pensée de réduire toutes les clefs de la musique à une seule n'a pu naître que chez des esprits peu logiques, peu habitués à remonter aux sources, et à se rendre un compte rigoureux des usages consacrés. Un exposé du système des clefs, fait avec toute la brièveté possible, suffira, nous l'espérons, pour démontrer cette vérité.

Ce système n'ayant été imaginé que pour la musique vocale, on ne s'attacha qu'aux tons habituels de la voix humaine en réunissant les genres et les espèces ordinaires ; on remarqua que ces tons pouvaient se renfermer en une portée de onze lignes ; au-dessous de la première ligne on plaça le *fa grave* de la basse, au-dessus de la onzième le *sol aigu* du soprano : on mit alors les trois clefs chacune en son lieu, savoir : la clef de *fa* sur la quatrième ligne, la clef d'*ut* sur la sixième, la clef de *sol* sur la huitième, et l'on convint que, pour écrire la musique de telle ou telle voix, on emprunterait une des trois clefs accompagnées en dessus ou en dessous du nombre de lignes nécessaires pour représenter l'étendue d'une onzième qui est celle de presque toutes les voix, en sorte que chaque portée

(1) Nous nommons échelle générale, l'assemblage de tous les tons usités dans la musique.

partielle devait se borner à cinq lignes. De là, les deux positions de la clef de *fa* sur la quatrième et troisième ligne de la portée de cinq lignes, les quatre positions de la clef d'*ut* placée au centre du système, et pouvant se trouver sur la première, la seconde, la troisième et la quatrième ligne ; enfin, de là l'unique position de la clef de *sol* sur la seconde ligne. Devait-on écrire pour des voix inusitées ? l'on supposait à la grande portée une ligne de plus en haut ou en bas, et alors on obtenait pour les voix extrêmement graves, telles que les basse-contre, la clef de *fa* cinquième ligne, et pour les voix suraiguës la clef de *sol* première ligne : cette dernière devint par la suite celle des instruments dont les tons élevés étaient plus fréquemment employés. On voit d'après cet exposé, que cette locution : la clef d'*ut* se place sur la première, sur la quatrième ligne, est au fond vicieuse ; la position des clefs est toujours fixe, seulement elles empruntent au besoin d'une clef voisine le nombre de lignes qui leur est nécessaire pour compléter les cinq que toute clef doit avoir à sa disposition : c'est la clef qui régit la portée, et non la portée qui régit la clef. (1)

Lorsque l'on cessa d'écrire à un grand nombre de parties réelles pour se borner habituellement à quatre, ou rejeta plusieurs clefs : d'abord celles qui ne servaient que pour les cas extraordinaires, et faisaient d'ailleurs un double emploi quant à la position : la clef de *fa* cinquième ligne ayant ses notes à la même position que la clef de *sol* seconde ligne, et la clef de *sol* première se trouvant dans la même situation par rapport à la clef de *fa* quatrième ligne, le tout sauf la différence des octaves. On se décida ensuite à n'employer la clef de *sol* seconde ligne que pour les violons, flûtes, hautbois, etc. Il ne restait plus que six clefs, trois pour les voix aiguës et trois pour les voix graves : de chaque côté l'on retrancha la clef intermédiaire ; la clef d'*ut* seconde ligne d'une part, la clef de *fa* troisième ligne de l'autre, se trouvèrent ainsi élaguées. Les seules clefs conservées pour l'usage habituel de la partition vocale, seule à considérer ici, furent donc la clef d'*ut* première et troisième ligne, pour les voix féminines, puis les clefs d'*ut* et de *fa* l'une et l'autre sur la quatrième ligne, pour les voix masculines.

Il était impossible de se comporter plus sagement et de mieux remédier à la difficulté réelle de lire l'harmonie en suivant de l'œil quatre portées à la fois. En effet, la ligne de l'*ut* à l'unisson, se retrouvant sur les trois parties supérieures et occupant à la clef de *fa* la place fort remarquable de première supplémentaire, était un fil conducteur qui ne permettait jamais de s'égarer, et ne laissait pas le moindre doute sur la position véritable des notes d'un accord.

Rien ne pouvait être plus clair et mieux raisonné ;

(1) Voyez notre *Séméologie musicale*, Chapitre III.

la notation sur deux clefs en partie double que nous avons indiquée aurait eu en apparence quelque avantage; mais, comme nous l'avons dit, elle ne pouvait satisfaire à tous les cas.

Lorsque les éditeurs de Paris se sont rendus aux désirs des amateurs, en écrivant toutes les voix sur la clef de *sol*, et tout au plus la partie de basse sur la clef de *fa*, les uns et les autres étaient excusables; car enfin la musique, ainsi gravée, est destinée à être chantée dans les salons, et n'est pas faite pour l'étude de l'harmonie; l'accompagnateur est en ce cas le seul qui ait à se plaindre. Mais aujourd'hui que la prétendue simplification est établie en principe dans une *méthode d'harmonie*, on ne pouvait la laisser passer sans observations.

M. Collet prétend par ce moyen faciliter l'étude de l'harmonie aux amateurs qui ne connaissent que la clef de *sol*. Je crois qu'il ferait mieux de leur remettre l'adresse d'un professeur de solfège, c'est ce que je n'ai jamais manqué de faire en pareille circonstance. L'étude de la composition exige une attention soutenue et un travail persévérant; quel progrès attendre d'un élève qui n'a pas le courage d'apprendre préalablement à solfier sur toutes les clefs?

Il reste à dire un mot de l'application de l'*invention* de M. Collet à la musique de piano: c'est là ce que M. Villdamosa réclame comme sien; M. Collet, qui au demeurant paraît être un musicien de quelque mérite, pourrait bien laisser M. Villdamosa se prélasser à son aise; car en vérité c'était de sa part réclamer une possession plutôt onéreuse qu'utile.

M. Collet, dans sa longue lettre, nous dit qu'il croit son ingrat élève, M. Villdamosa, professeur de piano; moi, je n'en crois pas un mot; il m'est impossible de supposer qu'un homme ayant la moindre connaissance du mécanisme de cet instrument et des traits qui lui conviennent, puisse proposer la substitution de la clef de *sol*, ou autrement clef de *fa*, cinquième ligne, à celle de *fa*, quatrième ligne, pour la partie de main gauche. Qui ne sait en effet que dans la musique de piano les deux portées en accolade forment précisément la portée de onze lignes, dont nous parlions tout à l'heure, sauf la ligne de la clef d'*ut*, qui est supplémentaire autant pour la clef de *sol* que pour la clef de *fa*, et leur sert de point de jonction? Qui ne voit la facilité qui en résulte pour la rapidité et la clarté de l'exécution dans les gammes et dans les batteries? Qui ne sent que le changement de ce qui existe ne servirait qu'à tout embrouiller, et présenterait à chaque instant des embarras et des obscurités? Qui ne voit le ridicule de cette clef inférieure, dont les lignes d'emprunt dans le haut viendraient se mélanger avec les lignes d'emprunt du bas de la clef supérieure? Qui ne s'aperçoit... mais en voilà bien assez, car vraiment je suis honteux

d'avoir à entretenir les lecteurs de la *Gazette Musicale* de pareilles billevesées, et je les prie de me pardonner de les avoir retenus tant de temps sur un si mince sujet auquel m'ont amené les risibles querelles de MM. Collet et Villdamosa; triste échantillon de l'état de la littérature musicale d'un pays en progrès sous tant d'autres rapports.

J. ADRIEN DE LA FAGE.

LETTRE D'UN CONTEMPLATEUR.

MUSIQUE POPULAIRE DE LA SUISSE.

Berne, le 1837.

A***

Tu veux absolument que je te parle de mes voyages, de mes aventures, de mes excursions lointaines; et pourtant tu connais, cher ami, la répugnance que je mets à faire l'examen de mes impressions passées. Ton amitié trop indulgente croit peut-être que j'évite par modestie de m'entretenir de ce qui me regarde... Eh bien! non vraiment: la paresse de ma pensée est la seule cause de mon silence. Ya-t-il, je te le demande, un travail plus pénible que de faire l'appel de tous ses souvenirs? Avant de pouvoir les fixer sur le papier n'est-on pas le jouet de leurs caprices? ceux dont vous croyiez tout à l'heure être maître vous échappent et s'enfuient; d'un autre côté, les retardataires arrivent lentement sans paraître se soucier le moins du monde de votre impatience; enfin, lorsqu'on est parvenu à soumettre les rebelles, que de peines n'a-t-on pas encore à unir avec art tous les morceaux divers de cette mosaïque, œuvre de la mémoire, afin d'obtenir un ensemble parfait? pour cela, il faut une patience de compilateur que j'avoue n'avoir jamais eue. Si la vie est courte, n'est-il donc pas plus raisonnable d'aller droit son chemin de façon qu'on en fasse le plus possible, que de s'amuser à regarder derrière soi? Tu n'ignores pas cependant la bizarrerie de mon naturel; tu sais que j'ai fui Paris parce que tous les sens y sont impressionnés à la fois, et que moi, pauvre hère, ayant seulement les facultés d'un seul à ma disposition, je ne pourrais supporter les fatigues de tant d'agitations hétérogènes. Or, admirer la nature, en contempler les beautés et les merveilles, sans toutefois que mon esprit se permette jamais d'analyser le plaisir de mes yeux, tel est le genre de vie qui me convient et que je préfère à tout autre. C'est pourquoi je cours de pays en pays comme l'enfant qui, plein d'une averse curiosité, ne s'arrête point à la première image du livre qu'il feuillette, mais cherche s'il en trouvera bientôt une nouvelle. Je n'éprouve pas, ainsi que les hommes dont l'imagination est ardente, le besoin d'alimenter

Appendix 2: Gil y Navarro's Controversy and Lawsuits (*Gaceta musical barcelonesa*)

Gil y Navarro Presents a lecture about his *Nuevo sistema de notación musical*

4

ALBUM DE MUSICA.

según un periodico de Valencia, se pondrá en escena en el teatro de la Princesa por la compañía del señor Olona.

—El empresario del teatro de Málaga ha contratado el de Córdoba, para llevar una buena compañía de zarzuela que funcionará desde la próxima pascua de Resurrección.

—En el teatro de la *Pergola* de Florencia se ha ejecutado la ópera *I puritani*, con un gran suceso. Tanto la Perelli en el papel de Elvira, como el tenor Chiesi, el baritono Boccolini y el bajo De Giovanni, fueron justamente aplaudidos y llamados á la escena.

—*Los Hugonotes* se han ejecutado en el teatro *Regio* de Turin con buen éxito por las señoras Titiens y Laborde, y los señores Giulini, Vialetti etc.

—Los periódicos holandeses hablan con elogio del éxito que ha obtenido en Amsterdam la *Semirámide* cantada por la De-Vries y la Baldi, y el señor Capponi.

—El famoso ciego Picchi, del condado de Milan, tocador de la tibia ó flautapastoril, se halla en Paris, siendo aplaudido de cuantos le escuchan. En el Conservatorio ha tocado delante del célebre Auber que le aplaudió extraordinariamente las variaciones del *Carnaval de Venecia*. Ante el gran Rossini consiguió igual éxito.

—El lunes último tuvo lugar una reunion artística en Madrid, casa del Sr. Rivadeneira, con el fin de oír las explicaciones de D. José Gil y Navarro acerca del *Nuevo sistema de notación musical*, de que es inventor. Este sistema, que produce la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras del actual; presenta, según dicen, tal claridad, es de tan facil comprension, y resuelve tan completamente los problemas y dificultades todas que pudieran oponérsele, que mereció la aprobacion general, recibiendo por ello el señor Gil y Navarro las felicitaciones de los profesores que concurrieron á la reunion.

Barcelona.

Lo mas notable que hubo en el concierto que dió el miércoles último la «Sociedad lirico-dramática» en el Teatro de Santa Cruz, á mas de la señorita Martinez, fué la presencia del nuevo tenor señor Prats, que con solo decir las primeras frases del celebrado terceto del «Papatace» de la «Italiana in Algeri,» los bravos y aplausos mas espontáneos resonaron por todos los ámbitos del salon. La voz del señor Prats es espontánea é igual, de un timbre magnífico, flexible como una seda y dando el sí natural de pecho sin esfuerzo alguno. Escusamos decir que entre entusiastas aplausos se hizo repetir dicho terceto. El señor Olona ha contratado para el próximo año al tenor Prats, ofreciéndose á costearle su perfecta educacion artistica para el género de nuestro teatro lirico. Felicitamos de corazon al empresario y al cantante, aconsejándole al primero que explote la rica mina de buenas voces que se oculta en Cataluña y que forme un plantel de cantantes con el cual podamos llegar al fin deseado.

—El jueves se ejecutó en el teatro del Liceo el *Poliuto*, por la señora Carrozzi-Zuchi y los señores Landi, Carboni y Garcia, con un éxito desgraciado.

—La funcion que el jueves dió el Conservatorio fué brillante y escogida. Despues de ejecutarse muy bien la comedia en dos actos *El Pírrulo de Paris*, se tocó la meditacion sobre el primer preludio de Bach, por Gonnod, perfectamente interpretada por D. Miguel Guiferrer en el violin, D. Eusebio Font en el piano, y D. Leandro Sunyer en el *armoui-flute*. A esta aplaudida obra, siguió un *trío* en la mayor, cuyo autor no recordamos, para violin, violoncello y piano, ejecutado por los señores Guiferrer, Tusquets y Font, que como la anterior pieza fué entusiastamente aplaudido. La señora

doña Teresa Vives cantó muy bien una melodia del señor Lladó: el aria de baritono de la *Gabriela di Vergi* fué bien interpretada por el señor Aleu, y para final de funcion el señor de Anton leyó una bella poesia que fué tambien muy aplaudida.

—En la noche del viernes el distinguido escritor dramático D. Luis Olona dió á sus amigos un agradable y ameno concierto en el salon de descanso del teatro de Santa Cruz, del que nos ocuparemos en nuestro número próximo. La concurrencia fué numerosa y escogida, y aplaudidas todas las piezas del adjunto programa.

PRIMERA PARTE. — 1.º *Tercer tiempo*, del cuarteto de MOZART, por los Sres. Pujol, Ferrer, Badia y Fossa. 2.º *Pater noster*, de METERBERG, por la Srta. Latorre, y los Sres. Viñas, Carbonell y Miró. 3.º *Addio*, melodia de SCHUBERT, por el señor Carbonell. 4.º *Fantasia* de Guitarra, de SOUS, por el señor Viñas. 5.º *La Giovine*, melodia de SCHUBERT, por la señora Morera. 6.º *Primer verso del Stabat*, de BALART, por los señores Carbonell, Salces y Viñas. 7.º *Aria* y coro del *Stabat*, de ROSSINI, por la señora Barrejon y coro de hombres.

SEGUNDA PARTE. — 1.º *Gran Trio*, de BETHOWEN, por los señores Pujol, Navarro y Ferrer. 2.º *Orenus*, composicion del siglo xv, de PALESTRINA, por la señora Barrejon, y los señores Carminati, Miró é Hiruela. 3.º *La Serenata*, melodia de SCHUBERT, por la señora de Olona. 4.º *Fantasia* de Guitarra sobre motivos de la *Marta*, de FLOTOW, por el señor Viñas. 5.º *Il Pescatore*, melodia de DONIZETTI, por el señor Miró. 6.º *Barcarola*, á voces solas, de BALART, por el coro de hombres. 7.º *Scherzo* de Piano, de CHOPIN, por el señor Pujol. 8.º *Canto popular* toscano, de GIORDIGIANI, por el señor Miró.

Por todo lo no firmado,
Juan Budó.

ANUNCIOS.

ALMACEN DE MÚSICA DE JUAN BUDÓ,
Plazuela de San Francisco, n.º 5.

Album musical; coleccion de piezas de ópera para piano.

Un ballo in Maschera, ópera seria en 3 actos, música del maestro Verdi. Se publica por entregas de 8 páginas cada una en forma octavo. Se ha repartido la 4.ª entrega que contiene la streta final de la introduccion.

Se reparte una entrega cada semana: el precio de cada entrega por suscripcion es de 2 reales en Barcelona y 2 y medio fuera, franco el porte.

Los señores de fuera de Barcelona que gusten suscribirse, podrán hacerlo remitiendo el importe de doce ó mas entregas en una libranza á favor de Juan Budó.

Carnaval del Liceo.

Coleccion de las mejores piezas que se ejecntan en los bailes de máscara. Se ha repartido la 5.ª entrega que contiene la redowa del Casino, y el schotisch Rachel.

Se reparte una entrega cada semana: el precio como el del Album musical.

Editor y propietario, **JUAN BUDÓ.**

BARCELONA.—Imp. de Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso 1.º—1861.

Juan Budó

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMENARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacen de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripcion.—Barcelona, Almacen de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Principe, n. 5, almacen de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

ADVERTENCIA.

Hoy se reparte á nuestros amables suscritores á la seccion de canto una danza Americana compuesta por D. Francisco Allimira y á los de piano solo la polca *Stellina* por Ascher.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

Los ríos caudalosos, los árboles corpulentos,
las plantas saludables y los hombres de bien, no
nacieron para sí, sino para servir á los demás.

(PROVERBIO ORIENTAL.)

Desde el año de 1860, se ha venido ocupando la prensa periódica de la corte del nuevo sistema musical del señor Navarro; y desde entonces hasta el presente, en todo lo que hemos leído sobre el particular, no hemos visto sino dos extremos: la pasión amiga y la pasión enemiga. La analización del sistema, su pro y su contra, sus ventajas y desventajas, el mérito ó no mérito del autor, basado todo en razones; no lo hemos encontrado.

¿Cuál puede ser la causa de tanta superficialidad?

La de que no estamos acostumbrados en el arte, sino al elogio ó censura personal, y por consiguiente exagerada; porque la discusión artística hace perder el tiempo inútilmente para muchos, y la especulación, y solo la especulación es hoy el alma metalizada de las bellas artes.

De este modo, ¿cómo queremos adelantar? ¿Cómo queremos que las obras de hoy puedan aspirar á un mañana si no tienen mas que el valor efímero de un campanudo anuncio y los plácemes y elogios de los amigos del autor? ¿Y á esto debe aspirar solo el hombre? ¿Debe ser la losa de su sepulcro la que cierre con la materia el nombre, solo por gozar en la pasajera vida de unos cuantos doblones mas y de unas cuantas penas menos? ¡Pobre siglo, despreciable progreso, exhausta intelgencia!

¡Un nuevo sistema de anotación musical!—¿Quién es su autor?—Gil Navarro.—¿Y quién es Gil Navarro?—No lo conocemos.—¿Pues qué provecho vamos á sacar con ocuparnos de ese sistema? ¿Qué nos importa que sea bueno ó malo si no se ha de llevar á cabo? Esas son locuras: ganas de que hablen de Gil Navarro.—Cuando no se añade: ¡eso es hambre!

Por la inversa.

¿No conozco V. el nuevo sistema musical del señor Gil Navarro?—No, señor.—¡Oh! es una cosa magnífica; es

único verdadero que existe. Con dicho sistema se aprende la música en ocho días. ¡Y qué facilidad! ¡Y qué teorías! El autor es un hombre de gran talento. Si V. lo quiere conocer yo lo presentaré porque es amigo mio.¿

Empero entre estos dos extremos, no hemos encontrado en los cinco años, quien nos haya dicho que ha visto al autor con el buen deseo de estudiar; no hemos sabido que se le escuche y discuta; ni sabemos se haya hecho un análisis y menos que se haya publicado, manifestando lo bueno y lo malo; porque nada en este mundo puede haber perfecto y mas en lo concerniente á la teoría de la música.

¿Y por qué no se ha hecho esto?

Porque los que lo podían hacer, no han querido perder su tiempo en una cosa que no les produciría nada, y que pocos se ocuparían de su trabajo. Sin pensar que el autor del nuevo sistema, lleva muchos años de estudio y de desembolsos sin esperanzas de productos y con las de sufrir todos los disgustos consiguientes al inventor de una cosa.

¡Sin pensar, que los hombres estudiosos no nacieron para sí sino para los demás!

Todo lo dicho lotrae consigo el siglo del positivismo, y por consiguiente del egoismo en que vivimos. ¡Y á este siglo, y contales circunstancias se le llama el siglo de las luces y del progreso! Y este progreso y estas luces, están dando por resultado, concretándonos solo á la música, el que vayamos á buscar las obras escritas á últimos del siglo pasado y primeros de este, para encontrar en ellas el verdadero arte, la buena modulacion, la esquisita melodia, el sublime conjunto que forma la inspiracion, el genio y el estudio.

En tales circunstancias, cuando no se encuentra el entusiasmo artístico, sino el positivismo y egoismo mecánico; cuando conocemos el arte superficialmente y no tenemos mas que las herramientas para trabajar y no la ciencia para obrar; cuando sabemos solo los resultados de lo que hacemos por lo que oímos, pero no porque sepamos el por qué lo hacemos; cuando todo nuestro gran saber consiste en conocer las reglas de la armonía y composición para evitar dos quintas y dos octavas, poder leer la música como leemos una carta, y tocar un instrumento con la mayor agilidad que pueda ser en el mecanismo del arte; cuando apenas abrimos un libro para penetrar en los arcanos de una ciencia tan grande y tan complicada, nos lanzamos á juzgar un nuevo sistema de música, calificándolo de malo ó de magnífico por solo la esplicacion oída en cuatro ó cinco horas divididas en otros tantos días; por solo la relación hecha por relación de relación; ó por las preguntas de los que no conocen ni han estudiado el sistema nuevo á los discípulos de él, sin estar presente el inventor; y unos y otros, sin saber los resultados del invento porque no ha podido concluirse la práctica en la enseñanza, ó no se ha dejado practicar ó no se pide que se practique.

¿Qué es esto? Cualquiera que nos observe, ¿qué dirá? Lo que dirá, no lo repetiremos nosotros por no avergonzarnos.

AÑO V.

Domingo 2 de abril de 1865.

NÚMERO 167

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes: en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.
Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.
Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.
—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

El sistema de Rousseau que por tantos años ha estado relegado al olvido, no por carecer de ingenio y sencillez, sino por las razones antes dichas, hoy ha encontrado quien lo mejore y renueve, y este innovador, después de haberlo aplicado con grandes resultados en las sociedades corales de Francia, se ha visto amparado por un comité proteccionista que abre en Paris y en la calle de Grenelle Saint-Germain un curso normal gratuito del nuevo sistema llamado de Gelin-Paris-Chevé, para iniciar en los conocimientos y práctica de él, á todos los que lo deseen.

Mr. Aimé Paris, uno de los jefes de la escuela Gelin-Paris-Chevé, es el encargado de hacer dicho curso.

Como se vé, esta escuela ha tenido protectores; estos protectores han deseado darla á conocer, han publicado el método, y han creado una cátedra para explicarlo y enseñarlo.

Antes de entrar en materia, debemos dar á conocer todo lo sucedido en España con el nuevo sistema musical inventado por el Sr. D. José Gil Navarro, para que nuestros lectores aprecien con vista de datos y hechos, la marcha de este asunto, y puedan juzgar mejor de nuestras apreciaciones en el curso de este artículo, que aunque digresivo aparezca, no lo es tanto si bien se mira, atendido al interés que presta un invento basado en el estudio y no en el charlatanismo; y que los hombres de bien no nacen para sí sino para los demás, y por consiguiente, que poco tributo se les rinde con manifestar al público sus estudios y sus adelantos y la manera justa ó injusta con que son acogidos ó juzgados.

Presentamos primero los hechos que impresos aparecen para después aducir consecuencias:

En la Gaceta de Madrid del 13 de marzo del año 1861, se lee lo siguiente: «Ayer noche tuvimos la satisfacción de asistir á la reunion celebrada en casa del señor Rivadeneira, calle de la Madera Baja, núm. 8, con el fin de oír las esplicaciones de don José Gil Navarro acerca del *Nuevo sistema de notacion musical*, de que es inventor. Este sistema, que produce la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras del actual presenta tal claridad, es de tan fácil comprension, y resuelve tan completamente los problemas y dificultades todas que pudieran oponérsele, que mereció la aprobacion general, recibiendo por ello el Sr. Gil Navarro las felicitaciones de los profesores que concurren á la reunion. — Por nuestra parte le damos tambien la mas cumplida enhorabuena, y no dudamos que llegará á ver realizados sus deseos, esperando conocer la obra que está componiendo, y que luego saldrá á luz, según tenemos entendido.»

Esto decía la *Gaceta oficial de Madrid* el dia 13 de marzo de 1861, y el 17 de diciembre de 1862 se le traslada al señor Gil Navarro la real orden siguiente: *Ministerio de Fomento. Estudios superiores y profesionales.*—«Al Director general de Instruccion pública, digo con esta fecha, lo siguiente: — Ilustrísimo señor: — Enterada la Reina (Q. D. G.) de la instancia de don José Gil Navarro en solicitud de que se le conceda una pension con que pueda atender á su subsistencia durante el ensayo de un *Nuevo sistema de notacion musical* para el que fué autorizado por real orden del 7 de mayo de 1862; y teniendo presentes los informes prestados acerca de este proyecto por Real Consejo de Instruccion pública y por el Conservatorio de música y declamacion, se ha servido S. M. conceder al expresado don José Gil Navarro, la pension de 6,000 rs. anuales con cargo á lo sobrante del capítulo 22, artículo 2.º del presupuesto vigente.»—De real orden lo traslado á V. para su conocimiento.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 17 de diciembre de 1862.—Vega de Armijo.—Sr. D. José Gil Navarro.

Téngase presente para la mayor claridad de los hechos que han de venir, las siguientes palabras de la anterior real orden: y teniendo presentes los informes prestados acerca de este proyecto por el Real Consejo de Instruccion pública, y por el CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACION, se ha servido S. M. conceder al expresado don José Gil Navarro la pension de seis mil reales anuales, etc., etc. Es decir, que el Gobierno de S. M. pensionó al Sr. Gil Navarro de resultas de los informes recibidos del Real Consejo de Instruccion Pública y del Conservatorio de música y declamacion: es decir, que los informes debieron ser buenos cuando resultó de ellos una pension del gobierno: es decir, que para que dos cuerpos tan respetables como el Consejo de Instruccion pública y el Conservatorio de música y declamacion dieran los informes debieron pedirseles, minuciosamente debieron enterarse del nuevo sistema; y después de un maduro exámen dar su parecer: es decir, que la pension al Sr. Gil Navarro para que explicase su nuevo sistema, la dió el gobierno en vista de los buenos informes del Real Consejo de Instruccion pública y del Conservatorio de música y declamacion.

Así lo debemos creer, porque así nos lo dice una real orden, y esta real orden, es de grande importancia en la cuestion que vamos á ventilar, como podrá conocerse después de leído el siguiente informe del Conservatorio de música y declamacion.

DIRECCION GENERAL DE INSTRUCCION PÚBLICA.—«Autorizado por Real orden de 7 de mayo del año anterior D. José Gil y Navarro para ensayar en el local que ocupa el Conservatorio de Música y declamacion un nuevo método de notacion musical de su invencion, el director de aquel establecimiento da parte del resultado de dicho ensayo, en la siguiente comunicacion:

«Excmo. Sr.: En Real orden de 7 de mayo del año pró-

ximo pasado se me previno, por el ministerio que hoy se halla al digno cargo de V. E. permitiese al Sr. Gil y Navarro explicar por vía de ensayo en este Real Conservatorio, un nuevo método de notación musical de su invención, bajo la condición de que no había de componer su clase con alumnos de los matriculados en este establecimiento, encargándome que por mí ó por persona facultativa de esa escuela me enterase del resultado de dicho ensayo, é informase acerca de él á su debido tiempo.

»Hallábase á la sazón próximo á terminar el año académico; y así por esto, como para tener el tiempo necesario de reclutar sus discípulos, convino don José Gil y Navarro en aplazar para el siguiente curso la apertura de su enseñanza.

»Manifestó á principios de octubre último que tenía ya los suficientes, y en consecuencia le señalé local y hora para que procediese á dar sus lecciones, las cuales comenzó el 17 de noviembre con 12 niños del Hospicio y 12 de San Bernardino, no habiéndolo verificado antes por causas que ignoro.

»Trascorrido ya el tiempo que basta para apreciar los resultados prácticos del nuevo sistema, dispuse que una comisión, compuesta de los profesores de esta escuela don Hilarión Eslava, don Emilio Arrieta, D. Rafael Hernando, don Francisco Frontera de Valdemosá y D. Juan Gil, pasase á visitar la clase, examinando el dicho sistema y asimismo á los educandos.

»Todos excepto el último por hallarse enfermo, cumplieron su cometido el día 1.º del corriente; y después de un detenido examen, me ha presentado el informe facultativo que tengo el honor de transcribir á V. E. y á la letra dice así:

»Excmo. Sr.: En cumplimiento de la orden de V. E., fecha 26 de marzo próximo pasado, hemos examinado el nuevo sistema musical del Sr. Gil y Navarro, y también la clase que el dirige para ensayarlo prácticamente, conviniendo por unanimidad en manifestar á V. E. que dicho sistema nos parece desventajoso en su forma ó notación, erróneo en su esencia y contradictorio en sus procedimientos.

»Es desventajoso en la forma ó notación de los signos, porque siendo hoy siete, los aumenta hasta 12, dando á cada uno de los cinco semitonos cromáticos de la escala una colocación distinta en el pentágono, de lo que resulta que, no cabiendo dentro del mismo pentágono mas que un intervalo de sexta, tiene que recurrir al continuo uso de líneas adicionales, ó de un segundo pentágono, siguiéndose de ahí gran dificultad para la ejecución de pasos rápidos y estensos por falta de claridad y concisión.

»Es también desventajoso este sistema respecto á las claves, pues aunque el Sr. Gil y Navarro dice que las suprime, no solo no las suprime, sino que las aumenta también de siete hasta 12, porque son 12 colocaciones distintas las que da á cada uno de los signos en el pentágono.

»Aquí es necesario advertir que la dificultad de la entonación de los intervalos cromáticos, que es la mayor de todas las que pertenecen al solfeo, subsiste del mismo modo, sin que el sistema del Sr. Gil facilite absolutamente nada.

»Respecto á los compases, dice el Sr. Gil y Navarro que los reduce á dos, pero por sus explicaciones vimos que son cuatro, porque debiendo dividir las partes de cada uno de ellos por mitades y por tercios, resultan equivalentes á los de dos por cuatro, seis por ocho, tres por cuatro y nueve por ocho, cuya reducción ha sido propuesta por casi todos los tratadistas, siendo la razón de no llevarse á efecto la necesidad de enseñar á los solistas todos los compases en que se hallan escritas las obras que ellos han de ejecutar después en sus ulteriores estudios.

»Por las consideraciones espuestas, especialmente respecto á la notación de los signos y claves, se ve que el sistema que examinamos es desventajoso.

»Creemos también que es erróneo en lo que afecta á la

esencia del arte, porque siendo el actual sistema musical de Europa esencialmente diatónico y solo accidentalmente cromático, no conviene dar á los semitonos cromáticos colocación distinta, ni escribirlos siempre de un mismo modo, cuyo defectuoso sistema solo podría aplicarse, aunque con alguna desventaja, á los instrumentos temperados, como el piano, el arpa, etc., pero no á los perfectos, como la voz humana, el violín, etc. Además, y prescindiendo de la cuestión de los semitonos mayores y menores, por no hacer este informe demasiado difuso, creemos que es muy perjudicial establecer y escribir signos que indistintamente designen los sostenidos y bemoles, como *sol sostenido* y *la bemol* por ejemplo, porque son necesarios para conocerse el tono y modo en que se canta. Esto es tan cierto que en modulaciones especialmente enarmónicas, en que durase mucho tiempo el acorde modulante, los ejecutantes de la melodía no podrían conocer por la escritura el tono en que se hallaban, por lo cual tendrían la incertidumbre y vacilación que tendría en la lectura literaria el que leyese por primera vez un trozo en que hubiese palabras cuyo sentido ignorase.

»Creemos, pues, que el sistema del Sr. Gil, además de ser desventajoso en la notación, es erróneo en lo que afecta á la parte esencial del arte.

»Hemos dicho que es también contradictorio en sus procedimientos. Dice el Sr. Gil que suprime los sostenidos y bemoles, y lo que hace es sustituirlos con otros nombres. Dice también que suprime las claves, y las aumenta desde siete hasta 12. Establece 12 signos en la escala, y conserva las denominaciones de los intervalos de nuestro sistema, que no tiene mas que siete.

»Nosotros llamamos sétima al intervalo que dista siete grados de la escala, y el Sr. Gil da esa misma denominación al que dista 12 de la suya.

»Basta lo dicho para probar nuestra opinión de que el sistema que examinamos es, no solo desventajoso en su notación y erróneo en su esencia, sino también contradictorio en sí mismo.

»Esta opinión ha sido confirmada por el examen práctico del Sr. Gil y de los discípulos que él instruye. Estos en cuatro meses de estudio y lección diaria no han aprendido mas que la entonación de los intervalos diatónicos sin compás y algunos rudimentos de medida sin entonar, lo cual equivale á lo que los alumnos del Conservatorio aprenden en un mes, dando lección solo tres días á la semana.

»Y no podría ser otro el resultado, porque los cinco nombres nuevos que introduce en las notas musicales en sustitución de los sostenidos y bemoles son causa de que el discípulo, en vez de saber desde luego que las notas musicales se suceden siempre gradualmente en un solo orden, tiene que aprender doce combinaciones de nombres para las escalas mayores y veinte y cuatro para las menores por la variación de estas en su escala ascendente respecto á la descendente, de lo que resulta que en sola la sucesión de las notas de las escalas hay la diferencia de una á treinta y seis, guardando esa misma proporción las combinaciones de salto.

»El Sr. Gil, á quien debe serle familiar su sistema, invirtió tanto tiempo para transcribir á él los adjuntos compases que se le dieron escritos en el nuestro, que cualquiera de nosotros hubiera podido escribir en ese mismo tiempo 10 ó 12 compases, lo cual no es extraño si se confrontan con los transcritos por él al suyo, que también van adjuntos. Conviene advertir aquí que la falta de claridad y concisión en la escritura musical del Sr. Gil es aun mayor de lo que aparece en ese solo ejemplo, porque la diferente colocación de los sonidos en el pentágono es con relación al tono en que se escribe; así, en todos los tonos la tónica es siempre la nota escrita debajo de la primera línea de su pentágono, por lo cual, por mas que se escriba para la

Voz ó instrumento de mas limitado diapason, no pueden calcularse las líneas adicionales que se necesitan, y esto destruyendo la firmeza del lugar que ocupa un sonido en el diapason que determinan las claves musicales, pues este la determina con el número de la octava en que quiere que se haga.

»En resumen, el Sr. Gil, para suprimir las claves, sostenidos y bemoles que determinan todo por sí solos, tiene que auxiliarse de los signos aritméticos de 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, ó 7.ª octava para designar el puesto que ocupan los sonidos en el diapason musical, y de las palabras *tono de do, ni, re, po, mi, fa, ti, sol, ki, la, bo, ó si* para establecer el tono y nombre de las notas musicales, lo cual puede ser impracticable en las modulaciones que tienen lugar en el curso de una misma pieza.

»En fin, Excmo. Sr., no podemos menos de decir, que de los numerosos sistemas de notación que vienen proponiéndose desde J. J. Rousseau hasta el presentado en 21 de mayo de 1859 por D. Félix María Moyá en este Conservatorio, el del Sr. Gil y Navarro es á nuestro parecer de los mas desahacidos.

»Antes de concluir nos cumple manifestar que si nos hemos detenido algo mas de lo que hubiéramos deseado en este dictámen, es por lo que hayan podido influir en la opinion pública los muchos elogios que la prensa periódica ha prodigado á este invento, y sobre todo el contenido del adjunto prospecto, por cuya redaccion puede creerse que el inventor es profesor del Conservatorio, ó que este Instituto ha sancionado su nuevo sistema. Además, dicho prospecto puede haber llegado tambien al extranjero precediendo á la obra, y seria desfavorable la apreciacion que pudiera hacerse respecto al estado del arte músico español con esa aparente sancion del solo Instituto de representacion oficial en España. Mas todavia: aun cuando se inventase un sistema de notacion musical mas ventajoso que el existente, habia que rechazarlo quizás en cuanto no proporcionase nuevos elementos al arte, porque seria casi imposible el traducir á una nueva notacion las obras escritas en tantos siglos con la actual, y bajo cuyo sistema el arte ha tenido tan asombroso desarrollo.

»Esta es nuestra opinion, segun nuestro leal saber.

»Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 22 de abril de 1863.—Hilarion Eslava.—Emilio Arrieta.—Rafael Hernandez.—Francisco Frontera de Valldemosa.—Excmo. señor Director del Real Conservatorio de Música y Declamacion.

»Y hallándome de acuerdo en un todo con los profesores informantes, creo de mi deber proponer á V. E.:

»1.º Que se dé inmediatamente por terminado en este Real Conservatorio el ensayo que ha hecho de su sistema de notacion musical D. José Gil y Navarro por estar cumplido el objeto con que se le concedió:

»Y 2.º Que así esta resolucion, como el informe facultativo en que se funda, se publiquen en la *Gaceta*, con el fin de evitar se crea, como parece indicarlo el adjunto prospecto publicado por el Sr. Gil y Navarro, que su sistema ha sido adoptado por el Conservatorio, ó que dicho señor es profesor en el mismo establecimiento; indicacion que reproduce en el encabezamiento de la primera entrega de su obra que circula ya entre el público, y que, de ser cierta, redundaría en descrédito del Conservatorio.

»V. E., sin embargo, resolverá lo que estime mas conveniente.

»Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 26 de abril de 1863.—Excelentísimo Sr.— Ventura de la vega. —Excelentísimo Sr. Ministro de Fomento.

»Y por Real orden de esta fecha se ha dado por terminado el referido ensayo, y resuelto que la preinserta comunicacion se publique en la *Gaceta*.

»Madrid 14 de mayo de 1863.—El director general, Pedro Sebau.—M. SOBRIANO FUERTES.—(Se continuará).

VARIEDADES.

—El martes, 14 del pasado marzo, á las 6 de la mañana murió en Nápoles el distinguido tenor Carlos Negrini, y el dia 13 tuvo lugar su entierro: las cintas de la caja mortuoria eran llevadas por los señores, Sircchia, Ferri, Salvini, Majeroni, Atry y Calucci. Siguiendo al cadáver las señoras La Grua, Cazzola, y Boschetti, una representacion del circulo *Bonamici*, el caballero maestro Petrella, y gran número de artistas liricos y dramáticos. Llegado el fúnebre cortejo á la congregacion de *Musicistas* bajo el patronato de Santa Cecilia, el Sr. Luis Celentano pronunció un discurso que conmovió á todos los oyentes.

—La Opera *Shaffir* de Mr. David, ejecutada en Paris en la segunda representacion hizo fiasco completo.

—En Bolonia se va á abrir un nuevo teatro diurno y nocturno que llevará el nombre de su propietario *Brunetti*.

—Verdi ha rehusado el nombramiento de director del Conservatorio de Nápoles, vacante por el mal estado de la vista en que se encuentra Mercadante.

—La viuda de Meyerbeer ha llegado á Paris con toda su familia.

—La Sociedad académica de música religiosa y clásica dirigida por Mr. Ch. Vervolte ha dado una gran fiesta el 31 de marzo en la Sala Valentino de Paris.

—Anuncian los periódicos extranjeros que la señorita Moarawieff renuncia el teatro para tomar el hábito religioso en un convento Carmelita.

—Acompañado de dos gendarmes y dos italianos desde San Petersburgo, ha sido conducido á Londres el infeliz tenor Guigliini, completamente demente.

—La agencia Verger en union con la de Rizzoli ha escrito para la temporada de verano en Cádiz y en el teatro Principal la compañía de ópera italiana compuesta de los artistas siguientes: Maestro director: el caballero don Vra-neo Fontana profesor del Conservatorio imperial de Paris y maestro director que ha sido de los teatros Grande ópera é italiano de dicha capital. Maestros suplentes: señores Maqueda y Fontana, don José. Tiples: la célebre Ana de la Grange, y Sofia Peruzzi Selva. Medio soprano: Josefá Marini. Primera tiple: Amalia Rizzi. Comprimaria: Maria Zambelli. Tenores absolutos: José Morini y Ectimio Armandi. Tenor comprimario: Pedro Gambordela. Primeros barítonos absolutos: Francisco Cresci y Napoleón Verger. Primer bajo absoluto: Antonio Selva. Primer bajo: Juan Ordinas. Bajo genérico: Antonio Carapia.

—El dia 22 del pasado marzo ha muerto en Paris el agente teatral Eduardo Tófoli.

—El célebre concertista Bottesini ha conseguido otro nuevo triunfo en los *conciertos populares* del circulo Napoleón de Paris. El artista sin rival ha entusiasmado al auditorio, que lo aplaudió con furor.

GRAN TEATRO DEL LICEO.

Fausto.

El jueves de la pasada semana se ha puesto en escena por primera vez, en la presente temporada, la ópera *Fausto*, del célebre Gounod, con todo el lujoso aparato de cuando su estreno y con un conjunto mas perfecto y acabado.

Nos ocupamos muy detenidamente del mérito de esta obra el año pasado, y no teniendo nada que añadir ni quitar á lo entonces dicho, solo nos concretaremos á la ejecucion que le ha cabido en suerte.

La señorita Pozzi Branzanti, encargada de la parte de *Margarita*, con pocos dias de anticipacion por la enfermedad de la señora Winans, la ejecuta tan á la perfeccion, que nos parece estar viendo y oyendo á la distinguida Volpini, pues es la mejor que la ha ejecutado en nuestro teatro del Liceo. La cancion del *Re di Thule*, en donde la orquesta está admirable, la dice con tanta expresion é inocencia, como conocimiento de la situacion, del carácter y del canto. En el *andantino* del aria que sigue, así como en el *allegretto*, no ha faltado quien haya creído lo decia con mas coqueteria la señorita Berini; pero conociendo el carácter de *Margarita*, no es defecto alguno el manifestar menos desenvoltura escénica, con tal de que se cante bien lo escrito por el autor. En el duetto con *Fausto*, estuvo apasionada y digna, así como digna de aplauso en todo el *Larghetto*, en *m.º and.*

Gil y Navarro defends his *Nuevo sistema de notación musical*

AÑO V. Domingo 9 de abril de 1865. NÚMERO 468.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMENARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, —Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

Después de leído el informe oficial del Conservatorio de música y declamación, preguntarán nuestros lectores como preguntamos nosotros, ¿quién dió los informes al gobierno, respecto al sistema del Sr. Gil Navarro, en el Conservatorio de música por los que se sirvió S. M. conceder al espresado don José Gil Navarro la pensión de seis mil reales anuales? ¿Qué contradicción es esta? ¿Por qué era bueno el nuevo sistema, tanto por lo dicho en los periódicos y la *Gaceta de Madrid* sin que nadie lo contrariase, como para motivar una pensión de seis mil reales; y malo hasta la crueldad, para no solamente dejar que el Sr. Gil Navarro concluyera sus lecciones en el Conservatorio, sino para imposibilitarle la publicación del dicho sistema que podría juzgar todo el mundo saliendo de las tinieblas en que unos lo envuelven y de la decisión con que otros le hacen la guerra mas bien sistemática que científica? ¿Por qué los firmantes del informe que hemos copiado manifiestan haberse detenido mas en él por lo que pudieran haber influido en la opinion pública los muchos elogios de la prensa periódica al dicho invento; y el que por el prospecto de la obra del Sr. Gil Navarro se creyera que fuese profesor del Conservatorio y que dicho instituto sancionaba el nuevo sistema, cuando existe una Real orden en que se dice, que: *teniendo presents los informes prestados acerca de este proyecto por el Real consejo de instruccion pública y por el Conservatorio de música y declamacion, se ha servido S. M. conceder al espresado D. José Gil Navarro la pensión de seis mil reales anuales, etc., etc.*? ¿Por qué no se publican estos informes como se ha publicado el á que nos referimos? ¿Por qué esa precipitación en dar su último dictamen el Conservatorio antes de acabar el Sr. Gil Navarro sus lecciones? ¿Por qué abierta la cátedra del nuevo sistema en el Conservatorio hasta se le negó al catedrático darle una pizarra para enseñar? ¿Por qué no se refutan por decoro al dicho establecimiento las siguientes palabras que hemos leído impresas: *no es posible narrar aquí los sucesos desagradables que tuvieron lugar en los únicos cuatro meses que al inventor se le dejó en este ensayo. La dignidad de un publico ilustrado rechazaría su lectura?* Esto ya no es una cuestion personal; esto no es ya una cuestion de arte; esto es una cuestion de corporacion y de dignidad para un instituto nacional.

¿Qué ha resultado de un proceder tan incalificable?

Que se le ha dado al nuevo sistema del Sr. Gil Navarro mas importancia de la que el jurado del Conservatorio cree que tiene; que este jurado se ha visto atacado por el inventor del sistema, sin haberse defendido sino en un juicio de con-

ciliación en que nada tiene que ver el arte; y que una cosa puramente artística y que por consiguiente la discusión era la que debía aclararla, se ha hecho desaparecer inquisitorialmente, puesto que ni al inventor se le ha dejado concluir sus lecciones, ni se le ha permitido publicar en la *Gaceta* la contestación al último informe del Conservatorio, siendo así que la *Gaceta* fué el primer periódico, puede decirse, que ensalzó el nuevo sistema del Sr. Gil Navarro.

Amigo de aclarar cuestiones, pues en ellas no vemos personas, sino el arte, y por la gloria de él lo sacrificamos todo, porque deseamos que él solo brille por su dignidad y por sus obras, y no por personalidades y otros efectos que no queremos calificar, vamos á copiar la contestación que al último informe del Conservatorio dió el Sr. Gil Navarro y que impresa obra en nuestro poder, para que nuestros lectores juzguen imparcialmente la cuestion que nos ocupa y juzguen tambien nuestro proceder en dicha cuestion.

(Se continuará.)

M. SORIANO FUERTES.

PROYECTO

CONCERNIENTE A NUEVOS SIGNOS PARA LA MUSICA.

leído por J. J. Rousseau en la Academia de ciencias de París
el día 22 de agosto de 1742 (1).

Este proyecto tiende á hacer la música mas cómoda de notar, mas fácil de aprender y menos difusa.

Es cosa sorprendente que los signos de la música se hayan conservado tanto tiempo en el estado de imperfeccion en que todavía lo vemos, y que la dificultad de aprender no haya advertido al público que no estaba la falta en el arte sino en los caracteres. Es verdad que se han presentado varios proyectos sin tener las ventajas de la música de este género; pero de todos estos proyectos de música ordinaria, tenían casi todos sus inconvenientes, ninguno, que yo sepa, ha podido hasta ahora lograr el fin propuesto, sea porque una práctica demasiado superficial haya hecho fracasar á los que los han querido considerar teóricamente, ó sea que el génio estrecho y limitado de los músicos ordinarios, los haya impedido abrazar un plan generoso y razonado y el comprender los verdaderos inconvenientes de su arte, que por otra parte están convencidos generalmente de su perfeccion.

(1) Aun cuando los tres primeros párrafos de este proyecto los copiamos en nuestro núm. 166 perteneciente al 26 de marzo último, nos ha parecido oportuno, resueltos á traducir todo el dicho proyecto, volverlos á transcribir aquí para el complemento de él.

la escala música de Europa, ¿no es el mas natural, y el reconocido, por consiguiente, en todos los gabinetes de física por el mas perfecto? ¿Y qué hacen todos los instrumentos sin distincion alguna, mas que arribar siempre á la igualdad de ese reparto para adquirir la perfeccion en su temperamento? ¿Por qué, pues, no son perfectos los instrumentos, que ellos llaman temperados?

Seguramente que estos señores no han tenido presente la verdadera acepcion de esta palabra en música; porque atribuir esto á ignorancia, seria probar mas de lo que el esponente se ha propuesto en este punto. No puede entenderse tampoco, que aluda á los semitonos mayores y menores, cuya diferencia puede apreciarla el violin; puesto que á continuacion declaran, que prescindan de esta cuestion por no hacer difuso su informe. Por no haber ya razones con que sostenerla: hubieran dicho mejor.

Concluyen aqui, diciendo, que en modulaciones enarmónicas, no podrian los ejecutantes de la melodia, conocer por la escritura el tono en que se hallaban, durando mucho tiempo el acorde modulante, y que vacilarian, como el que leyese por primera vez palabras cuyo sentido ignorase. ¿Y si durase poco tiempo, habria vacilacion? No: contestarian, porque pronto verian la resolucion del acorde modulante. Si, pues, durando poco tiempo no habria vacilacion, dando poco lugar á la vista que se anticipa, menos la habria, dándola á esta mas. Por otra parte, ¿qué paridad hay en esto, con lo que, en la lectura literaria, leyese una palabra por primera vez, cuyo sentido ignorase? Claro está que vacilaria; y no solo por primera, sino que por segunda, quinta y última vez, mientras no las conociese. Pero en el discurso musical siempre siguió inmediatamente al último acorde modulante el acorde resolvente, que le determina. Además, ¿introduce el inventor algun acorde, cuyos sonidos, como los de los chinos, sean estraños al sistema musical esencialmente diatónico de Europa? Porque á todo esto da lugar el mal traído ejemplo de la lectura literaria. ¿O es que se refieren desde un principio al sistema de notacion, y no al de la entonacion? porque en este caso es evidente, que ha de afectar á aquellas reglas del arte que pertenecen á ese monstruoso rumbo de notacion escrita, que el inventor se ha propuesto desterrar; y que por esta razon da á su invento el titulo de *Nuevo sistema de notacion musical*, y de ninguna manera nuevo en sus sonidos; por cuanto esto seria tanto, como querer reorganizar el sentido del oido, habiendo que principiar primero por reorganizar el juicio de quien así lo intentase. En fin, Señora, el esponente rogaria á los señores Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, que pensarán detenidamente cuanto han dicho acerca de esta materia en este punto, y conocerian así, que el error atribuido por ellos al *Nuevo sistema de notacion musical*, está en la mala comprension de las reglas del arte, que proceden del sistema mismo que profesan, que es lo que el esponente viene demostrando en conformidad con lo que se ha propuesto en estos puntos.

(Se continuará.)

PROYECTO

CONCERNIENTE A NUEVOS SIGNOS PARA LA MÚSICA,

leído por J. J. Rousseau en la Academia de ciencias de Paris,

el día 22 de agosto de 1742.

(Continuacion) (1).

Pero este *do*, que, por la trasposicion, debe ser siempre el nombre de la tónica en los tonos mayores, y el de la me-

(1) Véase el número 168 perteneciente al 9 de abril.

dia en los tonos menores, puede por consecuencia tomarse en cada una de las doce cuerdas del sistema cromático; y para designarlo bastará el poner en el margen el número que espresará esta cuerda sobre el teclado en el orden natural; es decir, que el número del margen, al cual se puede llamar llave, designa las teclas del clave que debe llamarse *do*, y por consecuencia ser tónica en los tonos mayores y media en los menores. Pero mirándolo bien, esta llave no es mas que para los instrumentos, pues los que cantan no deden hacer caso de ella.

Con este método se conservan los mismos nombres á las mismas notas; es decir, que el arte de solfear toda la música posible, consiste precisamente en conocer siete caracteres únicos é invariables que no cambian nunca de nombre ni de posicion; lo cual me parece mas fácil que toda esa multitud de proposiciones y llaves, que, aun que ingeniosamente inventadas, no dejan de ser por eso el suplicio de los principiantes.

Otra dificultad que nace de lo estenso del teclado y de las diferentes octavas en que puede escogerse el tono, se resuelve con la misma facilidad. Se concibe el teclado dividido en octavas desde la primera tónica; la octava mas baja se llamará A, la segunda B, la tercera C, etc., etc.; de manera, que escribiendo al principio de un aire la letra correspondiente á la octava en que se encuentra la primera nota de este aire, es conocida su precisa posicion, y los puntos os conducen en seguida por todas partes sin equivocacion. De aqui sale mas generalmente y sin escepcion, el medio de espresar las relaciones y todos los intervalos tanto subiendo como bajando de las repeticiones y de los rondós, como se verá detalladamente en mi gran proyecto.

La cuerda del tono, el modo (pues yo tambien los distinguió) y la octava, estando así bien designadas, será necesario servirse de la trasposicion para los instrumentos como para las voces, lo cual no tendrá ninguna dificultad para los músicos instruidos, como deben estarlo de los tonos, de los intervalos naturales á cada modo, y de la manera de encontrarlos en sus instrumentos; resultará al contrario una ventaja importante, y es que no será ya mas difícil trasportar toda clase de aires un medio tono ó un tono mas bajo ó mas alto, segun la necesidad, que el tocarlo en su tono natural; ó si cuesta algun trabajo, dependerá únicamente del instrumento y no de la nota, la cual, por el cambio de un solo signo, representará el mismo aire sobre cualquier tono que se quiera proponer: de manera, que una orquesta entera puede ejecutar al momento, á una simple señal del director, en *mi* ó en *sol* una pieza notada en *fa* ó en *la*, en *si bemol* ó en cualquier otro tono; cosa imposible de practicar con la música ordinaria, y cuya utilidad da á comprender á aquellos que frecuentan los conciertos. En general, lo que se llama cantar ó ejecutar al natural, es tal vez lo que hay de peor imaginado en la música; pues si los nombres de las notas tienen alguna utilidad real, no puede ser mas que para espresar ciertas relaciones y ciertas afecciones determinadas en las progresiones de los sonidos. Por lo tanto, desde que el tono cambia, las relaciones de los sonidos y las progresiones cambian tambien, la razon dice que es menester cambiar los nombres de las notas relacionándolas por analogia con el nuevo tono, sin lo cual se transforma el sentido de los nombres y se quita á las palabras la sola ventaja que puedan tener, que es la de excitar otras ideas en las de los sonidos. El paso del *mi* al *fa* ó del *si* al *do* inspira naturalmente, en el entendimiento del músico, la idea del *medio tono*. Sin embargo, si se está en el tono de *si* ó en el de *mi*, el intervalo de *si* á *do*, ó de *mi* á *fa*, es siempre de un tono y nunca de medio tono. Por lo tanto, en lugar de conservar los nombres que engañan al entendimiento y que chocan al oido ejercitado por costumbre diferente, es importante el aplicarles otros nombres cu-

Gil y Navarro presents a series of lectures about his *Nuevo sistema de notación musical*

ALBUM DE MÚSICA.

suñcientemente la lengua francesa, veremos aparecer la Africana con su buque de tres puentes, cargado de cantantes, danzantes é instrumentistas. El domingo pasado no habido funcion en la grande Opera, para ensayar las maniobras del famoso buque en que pronto va á navegar la partición de Meyerbeer. Deseémosle de antemano prosperos días como hubiera dicho el difunto Mr. Scribe.

— Una Comisión, compuesta de los Sres. Victor Foucher presidente, general Mellinet y Rodriguez vice-presidentes, Ambrosio Thomás, G. Kasner, C. Gounod, Francois Bazin, Padeloup, Emel, y Monnais, se habia reunido muchas veces para juzgar el concurso de composiciones corales, instituido por el Ayuntamiento de Paris. Ahora sabemos que ha terminado ya sus trabajos, y que debe dar tres medallas de oro de valor de trescientos francos cada una, seis medallas de plata de 200, y diez de bronce á los diez y nueve coros que ha escogido entre los seiscientos que le han presentado. Se nos asegura que los miembros de la Comisión han quedado muy sorprendidos del resultado del concurso: pues, según parece las tres medallas de oro las ha obtenido el mismo compositor, y que este compositor no es otro que... — No estamos autorizados para revelar todavía el nombre, pero estamos completamente seguros que sorprenderá á mas de una persona. En todo caso esta consecuencia inesperada del concurso probará evidentemente, la buena fe é imparcialidad de los jueces que ciertamente hubieran preferido premiar á tres músicos, que no proclamar á uno solo vencedor digno de ceñirse la corona de oro.

— Todavía un luto mas para el mundo de los músicos! Mr. Aristide Farrenc ha muerto. Bibliófilo erudito, colaborador de Mr. Fetis, editor del *Tesoro de los pianistas*, hombre de estudio y de celo, no le ha faltado á Mr. Aristide Farrenc para dejar un nombre durable en la historia musical, que el haber sabido seguir con perseverancia un objeto fijo y haber reunido sus fuerzas en una obra interesante y fecunda en resultados útiles.

Los tres primeros números del *Orfeon ilustrado*, periódico de Paris, nos hacen asegurar muy bien de esta excelente publicación. Por poco que este periódico continúe así, estamos seguros contará pronto 25.000 suscritores. Todos los orfeonistas querrán recibir una gaceta que aparece dos veces al mes, impresa en buen papel, ilustrada con grabados inéditos, escrita con mucho talento y no costando mas que cinco francos al año. Nuestros lectores juzgarán del interés y del valor artístico del *Orfeon ilustrado* cuando les hayamos dicho que el último número contiene los retratos de Verdi, Uilhem, Ernesto Boulanger y de Mr. Stern, director del Conservatorio y de la Sociedad coral de Colmar, el *fac simile* del autógrafo de la romanza del *Jerusalem* de Verdi, sin contar muchas láminas importantes y numerosos artículos en que se encuentra todo el talento de Mr. Vaudin.

— Leemos en la *Presse* que Mile de Brigni, que debia cantar en el teatro Italiano de Paris y que habia empezado ya á estudiar *Crispino é i Puritani*, ha sido llamada con toda prisa á Madrid. El citado periódico concluye su noticia con las siguientes palabras: *on se perd en conjecturas.*

El corresponsal de la *Gaceta de Teatros* de Milan, se muestra alarmado por esta partida, y teme que graves acontecimientos políticos hayan inducido al ministerio español á rogar al señor Bagier que hiciera ir á la señorita De Brigni, á Madrid, con la esperanza que con su voz pueda volver la calma á la capital española en la cual hiérve sorda agitación. No hay duda que el corresponsal de la *Gaceta de Teatros* es un buen caricato, pero sin gracia.

— En Constantinopla, el Gran Sultán, por medio del gran Visir, Fuad-Pascia, ha regalado á la célebre Ristori, un collar de diamantes con sus iniciales.

— Oigan nuestros lectores lo que sabe la *Gaceta de Teatros* de Milan:

«Sabemos por el *Cosmorama*, que el empresario señor Fuentes piensa llevar al teatro Santa-Cruz de Barcelona una magnífica compañía, pero quitado el nombre de la Penco, en los del tenor Dall-Armi, de la Lemaire, de Niccilia y de los conyuges Stecchi-Mongini no encontramos mas que discretos artistas, pero sin notabilidad alguna.» Se oyen campanas sin saber dónde.

— Dice *Il Trovatore* de Milan, que la Reina de España ha condecorado con la cruz de Isabel la Católica al violinista Berteloni (H).

— El día 29 de enero cumplió el célebre maestro Auber 81 años de edad.

— El Cardenal Wiseman, arzobispo de Londres, ha es-

critó un libreto de una ópera, bajo el título: *la Rosa de Rosenberg.*

— Para la primavera próxima, se pondrá en escena en el teatro *Carlo Felice* de Genova, la nueva ópera del maestro Faccio titulada: *Amleto.*

— Para la reproducción de la *Mutta di Portici* en el teatro de la Grande Opera de Paris, está escribiendo el célebre Auber, la música para un nuevo paso de baile.

Barcelona.

El miércoles último se volvió á repetir en el Liceo el baile *la Esmeralda*, en el que intercalaron un nuevo *Paso á dos* la pareja *Carmine-Amaturo*; paso, que entusiasmó extraordinariamente al público. Creemos no equivocarnos al decir, que no se ha visto en Barcelona, bailar tan admirablemente; y que la pareja *Carmine-Amaturo* no podrá ser reemplazada con facilidad. La Sra. Carmine hizo pasos tan difíciles y arriesgados, con tanta elegancia y precisión ejecutados, y con tan aéreas formas, vestidos, que mas bien que una mujer parecia una sílfide. La Srta. Carmine despues de sus grandes saltos, al caer sobre el tablado, parece que cae una pluma, pues no se siente el mas leve ruido que pueda hacer perder algo de ilusion, como sucede con la Srta. Giró, sin por esto rebajarla de su justo mérito. El Sr. Amaturo, es el primer bailarín que hoy hay en Europa, en nuestra pobre opinión. Tan distinguida pareja fué colmada de apausos y de bravos, haciéndola salir á la escena tres ó cuatro veces despues de terminado el paso, á que hacemos referencia.

— El viérnes en el mismo teatro se ejecutó el baile nuevo titulado: *La Diosa aldeana*, composición coreográfica del director Sr. Carey, la que fué aplaudida con entusiasmo, llamados todos los bailarines á la escena varias veces, y cuatro el director Sr. Carey. La pareja *Giró-Amaturo*, fué aplaudida en los varios pasos que ejecutaron, y las lindas hermanas Carey, repitieron, entre el entusiasmo de los espectadores, uno gracioso admirablemente ejecutado por ambas.

El Sr. Rovira, á pesar de la crisis porque está atravesando Barcelona, sostiene el Liceo con dignidad, cumple sus compromisos, lleva á cabo su empresa, y la variedad de sus funciones pocas empresas la han tenido. Tantos sacrificios y buena voluntad por complacer al público, cómo lo paga el público, y sobre todo los propietarios? A su tiempo oportuno lo diremos con la franqueza y razon que hemos tenido siempre.

— Continúan siendo aplaudidas las representaciones del *Profeta*, en donde tanto se distinguen las simpáticas cantantes señoras Dory y Pozzi Brazanti.

— Ha sido nombrado en propiedad, maestro de capilla de la santa Iglesia Catedral de Gerona, el joven D. José Casademunt, natural de Figueras.

— Se encuentra en Barcelona el profesor D. José Gil y Navarro, inventor del *nuevo sistema de notación musical*, bajo la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras. Dicho profesor, tiene el pensamiento de dar dos ó tres academias publicas para explicar su nuevo invento. Tendremos un singular placer en que lleve á efecto su pensamiento, el señor Navarro, y desde ahora le ofrecemos nuestro débil apoyo, como lo hemos ofrecido á todo cuanto es útil y beneficioso al arte.

— Copiamos de la *Correspondencia* de Madrid lo siguiente:

«Segun noticias de Rusia la ópera *Fausto* sigue en el teatro Imperial de Moscov haciendo las delicias del público y proporcionando continuas ovaciones al bajo Sr. Vialetti en su papel de *Mefistofeles*, á quien se hace repetir todas las noches la canción del acto segundo y la famosa serenata. La mucha popularidad que ha adquirido en *Fausto* como en *Roberto el Diabolo* y otras óperas este distinguido artista, ha hecho que se compongan para piano y para orquesta, tandas de rigodones sobre los principales motivos del *Fausto* y que con el nombre de *Vialetti-Quadrille* están á la moda en los salones moscovitas. Segun tenemos entendido, pronto podrán verse tambien en los salones de Madrid, pues algunos almacenistas de música parece que han tratado ya de procurárselos.»

Por todo lo no firmado, Miguel Budo.

Editor y propietario, MIGUEL BUDO

BARCELONA, — Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4. — 1863.

—Lo veremos, respondió Mozart, restregándose las manos.

Al poco rato de haber empezado Haydn á tocar, se paró. —¿Cómo queréis que yo toque esto? exclamó. Mis dos manos he de tenerlas en las dos estremidades del piano, y al mismo tiempo habeis puesto una nota que debe tocarse precisamente en medio del teclado.

¿Y eso os sorprende? Pues nada tiene de particular. Dejadme y vereis cuán fácil es su ejecucion.

Sentóse Mozart al piano: tocó el preludio, llegó al famoso pasaje, y sin parar, tocó la nota que en medio con la nariz.

Todos soltaron la carcajada, pues hay que advertir que Haydn era romo, mientras que Mozart tenia la nariz larga. Haydn tuvo que pagar las seis botellas de Champaña.

UN DISCÍPULO COMO HAY POCOS.

Rossini le decia un dia á Marmontel, profesor de piano del Conservatorio de Paris:

—Muchos dicen que mis piezas de piano son mal ejecutadas, y nada tiene de particular, pues soy un pianista de cuarto órden. Para perfeccionarme, será preciso que yo sea admitido en vuestra clase del Conservatorio.

Como es natural, Marmontel celebró mucho esta graciosa salida del gran maestro. Mas un dia Rossini, va al Conservatorio y pide y obtiene el permiso de ser admitido entre los discipulos á la clase de M. Marmontel.

¡Qué ejemplo y qué leccion!

El célebre Auber, director del Conservatorio, al conceder el permiso á Rossini, había escrito, que el discipulo estaba exento de asistir exactamente á todas las lecciones.

VARIEDADES.

Se empieza ya á hablar muy bien de un nuevo tenor escrutado en la grande Opera de Paris. M. Audoin Delabranche. Segun parece, posee una hermosa y fuerte voz parecida á la de Fraschini, teniendo por añadidura el *do die-sis* de Tamberlik.

—Las 40 representaciones dadas en Paris del *Roland á Roncevaux*, han producido nada menos que 390,000 francos!

—Segun parece, el virey de Egipto ha concedido una gratificacion de 15,000 francos al empresario del teatro Rossini.

—Asegúrase que en la próxima primavera se pondrá en escena la *Medea*, de Cherubini, en el teatro de la Reina en Londres.

—El Municipio de Tolentino ha mandado se ponga una lápida conmemorativa sobre la casa en que nació el maestro Vaccaj, autor de *Culietta é Romeo*.

—Se ha abierto la subasta para la empresa del teatro Bellini, de Palermo. La subvencion es de 30,000 ducados.

—M. Dietsch, antiguo director de orquesta del teatro de la grande Opera de Paris, ha muerto el dia 20 de febrero de un ataque de apoplejia fulminante, que le dió estando en casa de M. Atanasio Coquerel, dando una leccion de música.

—M. Feliciano David, enteramente restablecido, dirige los ensayos de su nueva obra el *Safir*, de la cual la empresa de la Opera-Cómica esperaba dar la representacion el dia 2 del corriente. Los cantantes están muy satisfechos de sus partes, y hablan de ellas con entusiasmo. La particion de esta obra está comprada ya por M. Girod en 1,800 francos.

—A Sivori, el célebre violinista, le ha sucedido un gran percance: volcó el carruaje en que iba él con muchos ami-

gos; la herida que ha recibido no es grave, pero se le han roto dos violines de gran precio.

—El gran baile anual que se da á beneficio de la Caja de la Asociacion de artistas dramáticos franceses, bajo la proteccion de SS. MM. el emperador y la emperatriz, tendrá lugar el sábado 18 de marzo en el salon del teatro imperial de la Opera-Cómica. Se presume que esta fiesta será la mas brillante de las que se han dado durante la temporada de invierno, á juzgar por los numerosos pedidos de billetes que se hacen á las señoras patronas.

—La empresa del teatro de San Carlos de Nápoles ha adquirido la propiedad de la ópera *Virginia*, de Mercadante, pagando cuarenta y cuatro mil reales. Segun parece, se quiere representar esta obra en la próxima temporada.

—El *Satana* de Florencia nos hace saber en sus últimas noticias, que cuanto antes se pondrá en escena una ópera nueva, música y letra del maestro Pietter, titulada *La Dea Risorta*, en el teatro Pagliano.

—Las *Dos Reinas*, de Legouvé y Gounod, prohibidas por la censura de Paris, parece se darán en Bruselas, pero no sabemos si con la Ristori.

—Uno de los mas grandes productos que han dado los teatros de Paris ha sido el del último mes de enero, pues subia á 2.123,918 francos!

—Se ha fundado en Pest un Conservatorio de música y declamacion con una subvencion anual de 10,000 florines.

—Tambien en Monaco quieren edificar un teatro. El rey de Baviera ha llamado de Zurich al arquitecto Semper para hacer los planos.

—Algunos periódicos dicen maravillas de un tenor llamado Janlain, que ahora está cantando con la compañía de Mapleson en las provincias inglesas.

—El Consejo Municipal de Marsella ha concedido 24,000 francos de subvencion al teatro de aquella ciudad.

Barcelona.

El martes último se ejecutó por última vez, en la presente temporada, la aplaudida y brillante ópera *Marion Delorme*, del celebrado maestro compositor y concertista señor Bottesini, con el éxito de siempre, y siendo aplaudidos todos los cantantes, especialmente Morini en el final, que lo dijo admirablemente. La orquesta fué dirigida con perfeccion por el jóven D. Eusebio Dalmau.

—El jueves por la noche D. José Gil Navarro dió la primera de sus esplicaciones, en el Ateneo Catalan, sobre el nuevo sistema de notacion musical, delante de una numerosa y lucida concurrencia de profesores y aficionados al arte, mereciendo ser aplaudido al finalizar la sesion. Como la primera esplicacion solo se redujo á la alteracion del pentagrama, y colocacion en él de las cinco nuevas notas que han de hacer desaparecer los accidentales, bemol, sostenido y becuadro, esperamos oirle en las dos sesiones que ha ofrecido para mañana lunes y el jueves, á fin de poder formar una completa idea de dicho sistema, sin que por esto dejemos desde ahora de felicitar al Sr. Gil Navarro por sus estudios, y el laudable fin que en ellos se ha llevado.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1865.

ALBUM DE MÚSICA.

quien lo presidirá. No habrá coro impuesto por la division de honor; pero el de la primera division lo compondrá monsieur Francisco Bazin y el de la segunda Mr. Laurent de Rillé.

— El *Arte musical* de Paris dice lo siguiente:
« Bottesini, el maravilloso contrabajista, ha entusiasmado á su auditorio, el domingo pasado, en el Circo Napoleon. Quien no ha oido á este prodigioso artista no puede figurarse los efectos que obtiene en este leviatán de los instrumentos de cuerdas. Se ha podido aplaudir en él al compositor y al ejecutante, pues el *concerto* de Bottesini encierra bellas melodías y muy bien acompañadas por la orquesta. El triunfo del grande artista ha sido completo: lo han llamado, festejado y aclamado.

— Los periódicos italianos *L'amico degli artisti*, *Le Musse*, *Il Monte viso di Saluzzo* é *Il Monitore dei Teatri*, hablan con grande elogio de nuestro paisano el baritono Sr. Moragas, tanto en la ejecucion de la *Cenerietola* de Rossini como en *Il furioso* de Donizzetti, y *Le prigionieri d' Edimburgo*. Felicitamos al Sr. Moragas por su buen éxito en dichas óperas y le deseamos una buena suerte en su carrera.

— La señora De la Grange no ha admitido aun ninguna de las proposiciones que le han hecho las empresas de varios teatros de provincias.

— La señora Borghi-Mamo ha sido contratada por la empresa del teatro de Valencia, para dar algunas representaciones en él, desde 25 de Abril, á todo Mayo próximo.

— El marqués Martellini, de Florencia ha legado al Instituto musical de dicha ciudad, 90 volúmenes de música de cámara.

— El Emperador Napoleon III á dado mil francos para la ereccion del monumento á Guido Arefino.

— En los ensayos de la *Africana* en Paris ha llamado la atencion una marcha de singular estructura.

— En Brunewich bajo el título de *Dona Maria* se ha representado una ópera de la embajadora francesa Sra. Reiset.

— En el festival que tendrá lugar en Brunswick en Junio próximo se oirá el *Sansone* de Haendel y la novena sinfonia de Beethoven, Tocará tambien en él, el celebre violinista Joachim.

— Por S. E. el ministro de la casa del Emperador y de Bellas Artes se ha concedido un estímulo de 500 francos á la asociacion de las Sociedades corales del Sena.

— El emperador Maximiliano ha concedido 1,200 dollars de subvencion á la compañía del teatro principal de Méjico.

— En las próximas sesiones se presentará al Cuerpo Legislativo de Francia el proyecto de subvenciones á los teatros de París y de estímulo á los artistas; para los teatros se establecerá la suma de 1.515,000 francos; para el Conservatorio 222,000 francos; para estímulos y socorros 137,000 francos.

Barcelona.

Hemos tenido el gusto de oír en la fábrica de pianos y armoniums del Sr. Plana, un *armonium órgano* de grandes dimensiones, que hace honor al fabricante, así como tambien al Sr. Puig que en la construccion ha tenido una no pequeña parte en la disposicion de lo concerniente á órgano. Este instrumento, á su elegante y sencillo aspecto, reúne en un pequeño espacio trescientas setenta y cinco flautas de metal y madera, cuatrocientas cincuenta y cinco lengüetas de armonium, cuarenta y un registros y dos teclados de cinco octavas. Los registros son de una igualdad y afinacion sorprendente, la pulsacion del teclado suave, los tonos magníficos, y el todo, en fin, digno de los adelantos y buen nombre con que cada día acrece su fama la industria catalana en la fabricacion de pianos y armoniums. Felicitamos al Sr. Plana por la última obra salida de sus talleres, como felicitamos en otra ocasion á la fábrica de los Sres. Boisselot Bernareggi y compañía por el instrumento de igual clase que el público de Barcelona tuvo ocasion de escuchar por un poco tiempo en el Gran Café Español.

— El martes se ejecutó en el teatro del Liceo la ópera *Luisa Miller* por las Sras. Pozzi-Brazanti, y Dory, y los Sres. Bignardi, Colonesse, Bouche y Ordinas. El final del primer acto fué ejecutado á la perfeccion y llamados los cantantes á la escena; las Sras. Pozzi y Dory fueron aplaudidas, y la primera, despues del duo del tercer acto llamada tambien á la escena con el Sr. Colonesse entre los bravos y aplausos del público. El Sr. Colonesse cantó á la perfeccion su difícil parte. La orquesta bien.

— Ayer ha llegado á esta capital el distinguido cantante Sr. Vialetti y la Sra. Winans; creemos que en esta semana tendremos el placer de oír el *Fausto*.

— La empresa del Liceo trata de poner en escena, cual se merece, el *Don Juan*, de Mozart. Felicitamos á la empresa por tan buen pensamiento al que no creemos desaire la inteligencia filarmónica barcelonesa. Gran chasco nos llevaríamos.

— Cada dia atraen mayor concurrencia á los salones del Ateneo Catalan, las lecciones del Sr. D. José Gil Navarro, que, cada vez es mas aplaudido y cada vez producen sus lecciones mas acaloradas discusiones entre los profesores y aficionados, despues de la esplicacion del Sr. Gil Navarro. Terminadas que sean dichas lecciones, nos ocuparemos de tendidamente del nuevo sistemá que va ganando proselitos á medida que van oyendo mas á su inventor.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

ANUNCIOS.

SOCIEDAD ARTISTICO—MUSICAL DE SOCORROS MÚTUOS.— La seccion de propaganda de esta benefica sociedad, nuevamente manifiesta á sus comprofesores españoles su existencia, y les avisa al mismo tiempo que en el próximo mes de Abril concluye su 5.º año social, despues del cual, segun los Estatutos, se aumentará la cuota de entrada.

Madrid y marzo de 1864.—El secretario, A. Oliveres.

Gran fábrica de Pianos y Armoniums

DE BOISSELOT, BERNAREGGI Y C.ª

PREMIADA EN DISTINTAS EXPOSICIONES DE PARIS, MADRID Y BARCELONA.

Calle de Pontente, 16.—DEPÓSITO, calle Ancha, 30,

en donde se hallará un número considerable de Pianos y Armoniums, tanto de venta como de alquiler.

Los años de existencia que esta fábrica cuenta, y la reputacion que sus productos gozan en toda Europa, son suficiente garantía para los que gustan honrarla con su confianza.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1863.

—Lo veremos, respondió Mozart, restregándose las manos.

Al poco rato de haber empezado Haydn á tocar, se paró.
—¿Cómo quereis que yo toque esto? exclamó. Mis dos manos he de tenerlas en las dos estremidades del piano, y al mismo tiempo habeis puesto una nota que debe tocarse precisamente en medio del teclado.

¿Y eso os sorprende? Pues nada tiene de particular. Dejádme y vereis cuán fácil es su ejecución.

Sentóse Mozart al piano: tocó el preludio, llegó al famoso pasaje, y sin parar le tocó la nota de en medio con la nariz.

Todos saltaron la carcajada, pues hay que advertir que Haydn era romo, mientras que Mozart tenía la nariz larga. Haydn tuvo que pagar las seis botellas de Champaña.

UN DISCÍPULO COMO HAY POCOS.

Rossini le decía un día á Marmontel, profesor de piano del Conservatorio de París:

—Muchos dicen que mis piezas de piano son mal ejecutadas, y nada tiene de particular, pues soy un pianista de cuarto órden. Para perfeccionarme, será preciso que yo sea admitido en vuestra clase del Conservatorio.

Como es natural, Marmontel celebró mucho esta graciosa salida del gran maestro. Mas un día Rossini, va al Conservatorio y pide y obtiene el permiso de ser admitido entre los discípulos á la clase de M. Marmontel.

¡Qué ejemplo y qué lección!

El célebre Auber, director del Conservatorio, al conceder el permiso á Rossini, había escrito, que el discípulo estaba exento de asistir exactamente á todas las lecciones.

VARIEDADES.

Se empieza ya á hablar muy bien de un nuevo tenor escruturado en la grande Opera de París. M. Audoin Delabranche. Segun parece, posee una hermosa y fuerte voz parecida á la de Fraschini, teniendo por añadidura el *do diecis* de Tamberlik.

—Las 40 representaciones dadas en París del *Roland á Roncencœur*, han producido nada menos que 390,000 francos!

—Segun parece, el virey de Egipto ha concedido una gratificación de 15,000 francos al empresario del teatro Rossini.

—Asegúrase que en la próxima primavera se pondrá en escena la *Medea*, de Cherubini, en el teatro de la Reina en Londres.

—El Municipio de Tolentino ha mandado se ponga una lápida conmemorativa sobre la casa en que nació el maestro Vaccaj, autor de *Catilieta é Romeo*.

—Se ha abierto la subasta para la empresa del teatro Bellini, de Palermo. La subvencion es de 30,000 ducados.

—M. Dietsch, antiguo director de orquesta del teatro de la grande Opera de París, ha muerto el día 20 de febrero de un ataque de apoplejia fulminante, que le dió estando en casa de M. Atanasio Coquerel, dando una leccion de música.

—M. Feliciano David, enteramente restablecido, dirige los ensayos de su nueva obra el *Safir*, de la cual la empresa de la Opera-Cómica esperaba dar la representacion el día 2 del corriente. Los cantantes están muy satisfechos de sus partes, y hablan de ellas con entusiasmo. La particion de esta obra está comprada ya por M. Girod en 1,800 francos.

—A Sivori, el célebre violinista, le ha sucedido un gran percance: volcó el carruaje en que iba él con muchos ami-

gos; la herida que ha recibido no es grave, pero se le han roto dos violines de gran precio.

—El gran baile anual que se da á beneficio de la Caja de la Asociacion de artistas dramáticos franceses, bajo la proteccion de SS. MM. el emperador y la emperatriz, tendrá lugar el sábado 18 de marzo en el salon del teatro imperial de la Opera-Cómica. Se presume que esta fiesta será la mas brillante de las que se han dado durante la temporada de invierno, á juzgar por los numerosos pedidos de billetes que se hacen á las señoras patronas.

—La empresa del teatro de San Carlos de Nápoles ha adquirido la propiedad de la ópera *Virginia*, de Mercadante, pagando cuarenta y cuatro mil reales. Segun parece, se quiere representar esta obra en la próxima temporada.

—El *Satana* de Florencia nos hace saber en sus últimas noticias, que cuanto antes se pondrá en escena una ópera nueva, música y letra del maestro Pieter, titulada *La Desistoria*, en el teatro Pagliano.

—Las *Dos Reinas*, de Legouvé y Gounod, prohibidas por la censura de París, parece se darán en Bruselas, pero no sabemos si con la Ristori.

—Uno de los mas grandes productos que han dado los teatros de París ha sido el del último mes de enero, pues subia á 2.123,918 francos!

—Se ha fundado en Pest un Conservatorio de música y declamacion con una subvencion anual de 10,000 florines.

—Tambien en Monaco quieren edificar un teatro. El rey de Baviera ha llamado de Zurich al arquitecto Semper para hacer los planos.

—Algunos periódicos dicen maravillas de un tenor llamado Janlain, que ahora está cantando con la compañía de Mapleson en las provincias inglesas.

—El Consejo Municipal de Marsella ha concedido 24,000 francos de subvencion al teatro de aquella ciudad.

Barcelona.

El martes último se ejecutó por última vez, en la presente temporada, la aplaudida y brillante ópera *Marion Delorme*, del celebrado maestro compositor y concertista señor Bottesini, con el éxito de siempre, y siendo aplaudidos todos los cantantes, especialmente Morini en el final, que lo dijo admirablemente. La orquesta fué dirigida con perfeccion por el jóven D. Eusebio Dalmau.

—El jueves por la noche D. José Gil Navarro dió la primera de sus esplicaciones, en el Ateneo Catalan, sobre el nuevo sistema de notacion musical, delante de una numerosa y lucida concurrencia de profesores y aficionados al arte, mereciendo ser aplaudido al finalizar la sesion. Como la primera esplicacion solo se redujo á la alteracion del pentagrama, y colocacion en él de las cinco nuevas notas que han de hacer desaparecer los accidentales, bemol, sostenido y becuadro, esperamos oírle en las dos sesiones que ha ofrecido para mañana lunes y el jueves, á fin de poder formar una completa idea de dicho sistema, sin que por esto dejemos desde ahora de felicitar al Sr. Gil Navarro por sus estudios, y el laudable fin que en ellos se ha llevado.

Por todo lo no firmado, Miguel Budó.

Editor y propietario, MIGUEL BUDÓ

BARCELONA.—Imprenta de Narciso Ramirez, pasaje de Escudillers, número 4.—1865.

Gil y Navarro's refutation of the experts' negative evaluation of his *Nuevo Sistema*

AÑO V.

Domingo 23 de abril de 1865.

NÚMERO 170.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTISTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes; en 3.º ó en 4.º para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros. Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte. Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5. Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrara y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n.º 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Homero, calle de Preciados. —En provincias en casa de los correosponales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

¿Por qué se ha precipitado, pues, este exámen? preguntaría el inventor á este Establecimiento. ¿Cuatro meses, en que ha habido por medio las vacaciones de Natividad; dias de agua y de nieve, en que los niños de San Bernardino (asilo situado á distancia de la poblacion) no han podido asistir; semanas enteras, en que el profesor inventor no ha salido de su casa por enfermedad de la vista; desanimacion en estos niños por induccion de algunos alumnos del Conservatorio á que dejasen la carrera, porque su profesor no entendia en ella; y otros sucesos desagradables que no deben ser estampados aqui, pero que han dado lugar á que desde muy temprano dejaran el estudio algunos de los del referido asilo; cuatro meses asi disminuidos y con tan graves inconvenientes, sin haber podido conseguir que se pintara su pentágrama en el encerado que se le dió para sus esplicaciones, son suficientes para juzgar con acierto de los resultados prácticos de todo un sistema de notacion musical? ¡Y siquiera no hubiese habido omision, como acaba de verse en tan prematuro juicio! ¿Qué daño podia haber hecho el inventor, dejándole todo el tiempo necesario en este ensayo? Si se ha querido sofocar asi este invento, ¿en qué siglo estamos? ¿Ignoira, acaso, ese Conservatorio, que el juicio público del siglo XIX se forma ya de la razon de ser de las cosas, mas bien que de las cosas mismas? El Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid, podrá decir cuanto quiera, mas deberá probar lo que dice: Señora, en ese informe no hay pruebas; es solo el dicho de una autoridad, pero de una autoridad, que en parte falta á la verdad, y en el resto no sabe lo que se dice. Asi quedará demostrado al final de este escrito. Ahora es preciso volver á su primera proposicion.

Se ha faltado finalmente á la verdad en el quinto punto, diciendo que la tónica conserva en todos los tonos un mismo lugar en el pentágrama; porque los Sres. Eslava, Arrieta y Frontera de Valdemosá, á quienes el inventor se dirigió en un principio manifestándoles su Nuevo sistema de notacion musical, notando la conformidad de los intervalos diatónicos del modo mayor con los de los espacios 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º y 7.º de su pentágrama, contados desde el que hay debajo de la primera linea, preguntáronle por la colocacion de las del modo menor; y como echase de ver esto mismo el señor Hernando en el exámen, hizole igual pregunta; cuya contestacion, así á este, como á aquellos, fué haciéndoles observar la coincidencia de los intervalos de la escala diatónica descendente del modo menor con los de estos mismos

espacios, tomados desde el que existe entre la cuarta y quinta linea; y colocando la sesta y séptima nota de la ascendente en la tercera y cuarta linea, que es el sitio del tercero y cuarto accidental de su relativo mayor. Por consiguiente, no pueden ignorar estos señores, que la tónica se coloca debajo de la primera linea en el modo mayor, y entre la cuarta y quinta en el menor.

Es, pues, innegable, que los señores informantes don Hilarión Eslava, D. Emilio Arrieta, D. Rafael Hernando y D. Francisco Frontera de Valdemosá, han faltado á la verdad en la narracion de los hechos; que era lo que el esponente se ha propuesto demostrar primeramente.

Ahora, probará tambien, que estos señores han faltado á la verdad en el informe, por ignorancia. Y aunque en todos los demás puntos se ha faltado á ella por este concepto, hay que distinguir tambien aqui aquellos que proceden de ignorar la razon de ser de las reglas del arte mismo que profesan, de los que son consecuencia de no haber comprendido bien las del Nuevo sistema que censuran.

Los puntos en que por ignorancia del primer caso se ha faltado á la verdad, son: 1.º, que en el Nuevo sistema, lejos de suprimirse las llaves, se aumentan de siete hasta doce: 2.º, que este sistema es erróneo, en cuanto afecta á la parte esencial del arte, etc., etc.: 3.º, que en vez de suprimirse los sostenidos y los bemoles, se sustituyen con otros nombres; y 4.º, que las dificultades de la entonacion subsisten del mismo modo en el Nuevo sistema que en el actual.

En el primer punto, dicen que, lejos de suprimirse las llaves se aumentan de siete hasta doce; puesto que siendo doce las notas en el Nuevo sistema, se dan á cada una de ellas doce colocaciones diferentes en el pentágrama. ¿Pues qué, la razon de ser de las claves, está en dar á las notas tantas colocaciones diversas en el pautado cuantas estas sean? Porque solo asi seria admisible esta razon. Y pues estos señores no alegan otra, fácil es comprender que desconocen la única y verdadera razon de ser que han tenido las llaves desde su origen.

Muy limitado en un principio el diapason, la voz humana, esto es, el hombre, primero en formar una sucesion correlativa de los sonidos, de cuyas combinaciones procedian los cantos que se imaginaba, hubo de grabar aquellos que mayor interés le inspirasen. Para el efecto, estampó en lineas signos que representasen alternativamente el ascenso y descenso de sus sonidos, á imitacion del que ilusoriamente parece hacer con su cuerpo al producirlos. La diversidad luego de estension de voz por la de su organizacion y diferencia de sexo, hizo variar el número de estas lineas, aumentadas por la parte superior del renglon para unos, en consideracion á la agudeza de sus sonidos; y por la parte inferior para otros, en consideracion tambien á la gravedad de los suyos. Aqui se hace sentir ya la necesidad de un signo que fije el punto de colocacion de un sonido, que sirva de partida para los demás. Esta es la clave. La confusion que

produce la aglomeración de líneas equidistantes y paralelas entre sí, hizo reducir su número en el renglon, quedando supletorias las demás, y en uso solo de la necesidad. Estas son las líneas adicionales. Reconocióse luego la octava baja de unas voces respecto de otras; quiso dar colocación correlativa á los sonidos en toda su estension, y limitando las líneas adicionales de la parte inferior, se trazó debajo otro segundo renglon; en el cual, por no corresponderse respectivamente los nombres de los sonidos de las líneas de aquel con las de este, se fijó otra clave con el mismo fin.

Tal es el origen de las llaves, que el arte, así en un país como en otro, ha modificado y aumentado, según la estension de todos y de cada uno de los instrumentos músicos que han ido inventándose; llegando por fin á constituirse tal como se ven en la 6.ª lámina. De lo que se sigue, tanto por su origen, cuanto por lo que en el día son, que la razón de ser de las llaves es contener dentro del renglon ó pentágrama el mayor número de notas posible de una tesitura dada; y entre todas ellas abrazar todos los sonidos de la tesitura general.

Como esta tesitura general es de siete octavas, desde el sonido mas grave al mas agudo, y que el oído puede aun facilmente distinguir, el esponente buscó un renglon que, repetido siete veces, abrazase estas siete octavas para hacer desaparecer las llaves con solo marcar la octava á que hubiera de pertenecer, y que esta fuese la de la tesitura para quien se escribiera. Mas claro aun: un renglon que contuviese exactamente los siete sonidos propios del tono con sus cinco intermediarios de 1.º y 2.º, 2.º y 3.º, 3.º y 4.º y 5.º, 5.º y 6.º y 6.º y 7.º Este renglon le halló en el conjunto de seis líneas; y luego después con mayor propiedad, y conforme en un todo con la naturaleza misma de la escala diatónica, en el de cinco; ó sea en el mismo pentágrama, duplicando el segundo espacio y el que se considera haber de uno á otro pentágrama; cuyo resultado cumplió exactamente su objeto, como aparece en la 6.ª lámina, que es traducción de las siete llaves escritas en la misma.

Si, pues, los señores informantes no hubieran desconocido la razón de ser de estos signos musicales, hubiesen llevado esta cuestión al terreno que le corresponde, y no habrían dicho, con mengua de los conocimientos que se les supone tener, que las llaves se aumentan de siete hasta doce en el *Nuevo sistema de notación musical*.

Lo que han querido decir estos señores es, que por razón de ser siete las llaves y siete también las notas en el actual sistema, y dar cada una de aquellas diferente colocación á estas en el pentágrama, se puede, siempre que las necesidades del cantante lo exijan, variar el tono en que escrito el discurso musical, fingiéndose diferente llave que la que se ha marcado en él; y que el inventor del *Nuevo sistema*, dando para este fin una colocación fija, no á las notas, sino á los intervalos de la tonalidad en el pentágrama, y siendo doce estas notas en dicho sistema, resultan en vez de siete, doce colocaciones diferentes en él; aumentándose así de siete hasta doce las dificultades para la trasposición.

(Se continuará.)

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuación.)

III.

¿Cuánto tiempo, reflexión, estudio y génio no ha necesitado el hombre para coger todos estos ruidos de la natura-

leza, para darse cuenta de las impresiones que estos ruidos producen en él, para imitarlos con su voz ó con instrumentos de viento y de cuerdas, para hacer con estos sonidos notas y medias notas, para combinar y coordinar estas notas de una manera que las hiciese producir no solamente sonidos, sino un sentido, y para dar en fin á estas notas y medias notas, los lugares, los acentos, las duraciones y las relaciones que deben tener lugar en el canto? Se ignora la invención de las lenguas, y si los idiomas fueron inventados ó innatos, las notas que no hablan mas que al oído, son menos divinas indudablemente que los idiomas que hablan á la inteligencia; á pesar de eso se ignora igualmente si fueron inventados; los orígenes de la música están llenos de misterios. El escritor de sentimiento y de ciencia, el que ha sabido dar tantos atractivos á este estudio científico *M. Seno*, en fin, pensaba como nosotros.

La historia de los orígenes de la música, dice, están por todas partes envueltos en fábulas y leyendas que ocultan siempre bajo un velo mas ó menos transparente profundas verdades.

Los chinos cuentan de una manera muy ingeniosa, el cómo ha sido fijada la serie de sonidos que constituyen la escala musical. Bajo el reino de no sé yo qué emperador que vivía dos mil seiscientos años antes de Jesucristo, el primer ministro fué el encargado de poner coto á los desórdenes que existían en las escalas musicales; obedeciendo á su amo, el ministro se trasladó sobre una alta montaña que estaba cubierta de un bosque de cañas. Tomó una de estas cañas, la rompió entre dos nudos, quitó el meollo que lo llenaba y soplando en la caña vacía sacó un sonido que no era mas alto ni mas bajo que el sonido que tomaba él mismo cuando hablaba sin estar afectado de ninguna pasión. Así se fijó el sonido fundamental de la serie. Mientras que el ministro proseguía otras esperiencias necesarias al fin que se proponía, una pareja de pájaros, macho y hembra, vino á posarse sobre un árbol vecino. El macho se puso á cantar y dejó oír seis sonidos; la hembra le respondió y articuló otros seis y se encontró que los doce sonidos reunidos formaban los doce grados de la escala cromática. El ministro aprovechándose de la lección que acababan de darle, cortó doce cañas y les dió la largura necesaria para producir los doce semitonos ó grados cromáticos que forman la unidad de la octava.

Esta linda ficción que concierne al carácter moral de la música y á la constitución de la escala sonora, contiene verdades fundamentales que han sido luego confirmadas por esperiencias mas rigurosas y entrevistas en la antigüedad por Pitágoras. De todos los cuentos de que ha sido objeto este gran filósofo, ha quedado demostrado que fué el primero en sospechar que el mundo estaba sometido á leyes inmutables y que á los géometras pertenecía el encontrarles la fórmula. En consecuencia de este principio que tan grandes resultados ha tenido, Pitágoras sometió al cálculo los fenómenos de los cuerpos sonoros y fijó el ajuste absoluto de los intervalos que están contenidos en los límites de la octava. Por una esperiencia ingeniosa y muy conocida, Pitágoras probó que tenia el presentimiento de este bello pensamiento de Leibnitz. «La música es un cálculo secreto que hace el alma sin saberlo.» Definición admirable que parece robada á la lengua de Platon y que concebía la libertad indefinida del génio creador del hombre, con el órden absoluto que reina en la naturaleza.

Se ve por estas tres definiciones del ministro chino, de Pitágoras y de Leibnitz que, para los tres pueblos representados por estos tres grandes hombres, la música es de origen puramente divino y que es menester pedir sus leyes al instinto y no á la ciencia. Leibnitz hubiera dicho mejor diciendo: La música es la geometría del oído. En cuanto á la tradición de los dos pájaros de diferente sexo, de los cuales

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacen de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacen de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, —Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacen de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion..)

En el tercero dicen, que el inventor no suprime los sostenidos y los bemoles, sino que los sustituye con otros nombres. Luego existen. ¿Qué ha hecho, pues, de los becuadros? O los ha sustituido tambien con otros nombres, ó los ha suprimido en su sistema. Otra cosa aqui no cabe. Si ha hecho lo primero, que lo declaren igualmente; y si lo segundo, necesariamente han debido quedar suprimidos, del mismo modo, los sostenidos y los bemoles; porque en ningun sistema de música imaginable pueden existir sin los becuadros.

Podria atribuirse esto á olvido, Señora; pero deben saber la contradiccion manifiesta en que incurrian, esponiendo en el informe la supresion de este signo. El resultado es, que se ha pasado en silencio, desvirtuando el sistema con la sustitucion de nombres, que dicen haber habido en aquellos.

La carencia de nombres á los sonidos intermediarios de *do re, re mi, fa sol, sol la y la si*, hizo que cada uno de ellos tomase el de su contiguo ascendente ó descendente, segun lo existiese, el órden sucesivo de las siete notas en la escala. Para el efecto, se crearon tres signos llamados: sostenido uno, bemol otro y becuadro etc.; los cuales, unidos á ellas, designaran el ascenso de un semitono el primero, el descenso el segundo, y el haber vuelto á tomar la nota su significado propio el tercero. Y como en el *Nuevo sistema* se da nombre y colocacion en el pentágrama á dichos sonidos, han desaparecido estos signos, como desapareció la causa que los originó. ¿Con qué otros nombres se han sustituido, pues, señores informantes? ¿O habeis entendido, acaso, que el inventor suprimia tambien los sonidos que ellos representan junto á la nota, cuyo nombre toman? Error demasiado craso seria ya este; pero una vez que así lo dais á entender, reflexionad bien que, en este caso, era necesario suprimir tambien los sonidos *do, re, mi, fa, sol, la, si*, que no son otra cosa respectivamente mas, que *si* sostenido, ó *re* doble bemol; *do* doble sostenido, ó *mi* doble bemol; *re* doble sostenido, ó *fa* bemol; *mi* sostenido, ó *sol* doble bemol; *fa* doble sostenido, ó *la* doble bemol; *sol* doble sostenido, ó *si* doble bemol; y *la* doble sostenido, ó *do* bemol. Y entonces, ¿qué sonidos quedaban? ¿Creeis posible algun sistema de música mudo?

Hé ahí las consecuencias precisas que se desprenden de vuestro impremeditado informe. Contestad á ellas, si podeis. Pero... perdonad, Señora, si por un momento ha faltado aquí el esponente á la fórmula de este escrito, sepa-

rando de V. M. la palabra que siempre debe dirigir. Quisiera decir mucho en confirmacion de las proposiciones que ha sentado en un principio, porque mucho tenia aun que decir; mas los estrechos limites de una esposicion, benchida ya como esta, comprimen su imaginacion y la desbordan. Procurará no obstante ser breve y conciso en lo que resta.

En el cuarto punto aseguran, sin pruebas de ningun género, que las dificultades de la entonacion subsisten del mismo modo; sin que el *Nuevo sistema*, las minore absolutamente nada.

Adjunta es la primera entrega de la obra de que se ha hecho mencion, en cuyas páginas pares, capitulos primero, segundo y tercero, se ve la razon de ser, que los nombres *do, re, mi, fa, sol, la, si*, tienen en la escala diatónica; tan útil en el tono de *do* mayor para la entonacion de sus intervalos, como perjudicialísima para todos los demás tonos, así mayores como menores, por carecer de nombres los sonidos intermediarios que á su vez forman parte en las demás escalas tonales. Razon de ser que desconocen estos señores, como así dan á entender del mismo modo en este punto, con descrédito del buen nombre, respecto al estado del arte músico español, por el que tanto aparentan interesarse al fin de su dictámen.

Luego los Sres. Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, han faltado á la verdad por ignorancia, desconociendo la razon de ser de las reglas que proceden del arte mismo que profesan; que era lo que el esponente debia demostrar y ha demostrado en confirmacion de su segunda proposicion.

La tercera es, que no han comprendido bien las del *Nuevo sistema* que censuran; y los puntos en que se ha faltado á la verdad por esta causa son: 1.º Que el continuo uso de líneas adicionales, ó la existencia de un segundo pentágrama en el *Nuevo sistema*, haga difícil la ejecucion de pasos rápidos y estensos en la música, por falta de claridad y concision. 2.º Que sean necesarias 36 combinaciones de sucesion de notas, en vez de una, que dicen haber solamente en el actual; y 3.º que la colocacion fija de la tónica en el pentágrama pueda hacer impracticable su ejercicio en las modulaciones que tienen lugar en el curso de una misma pieza.

En el primer punto, no han conocido bien estos señores, que las notas en el *Nuevo sistema*, tienen toda su razon de ser por sus funciones en la tonalidad; y que la forma de su colocacion fuera del pentágrama es igual á la que tienen dentro de él. Estas dos circunstancias que no concurren en el actual, dan precisamente al *Nuevo sistema* la claridad y concision de que carece aquel.

Y en efecto; como las notas en el actual no tienen representacion alguna tonal por su colocacion en el pentágrama, falta en él la claridad. Por eso el discípulo tiene que recurrir incesantemente al punto de partida para distinguir las correlativamente dentro una misma octava; y

como la forma de su colocacion varia en todos ellos, aun bajo el dominio de una misma llave, fáltale la concision, y por esto se vé obligado á duplicar, y todavia á triplicar ese mismo órden correlativo, como único medio que se le da para su distincion. Luego la falta de claridad y concision está en el actual sistema y no en el nuevo, y, por consiguiente, la desventaja en aquel y la ventaja en éste.

(Se continuará.)

LA AFRICANA.

Correspondencia particular de Paris.

Anoche he asistido á la primera representacion de la *Africana* y he aqui lo que es esta ópera. Muchos gritos y un color monótono en la música. Ni una pieza alegre, ni un canto vivo y animado, y sobre todo, pocas melodias.

Naudin ha cantado muy bien, y puedo aseguráros que el italiano le sirve para pronunciar mas dulcemente el francés. Empero siempre su canto es un continuo lamento, y en lugar de verse en él un noble guerrero, se ve una sucesion de quejas amorosas sin estar enamorado.

Esprimiendo la *Africana*, queda muy poca cosa verdaderamente buena.

En el primer acto, una hermosa invocacion.

En el segundo, una cancion que canta muy bien la Sax.

En el tercero, magníficos coros, y el buque que es de muy buen efecto escénico.

El cuarto acto superará los otros tres. Hay un grandioso duo que cantan á la perfeccion la Sax y Naudin.

En el quinto acto, la *Africana* muere de una manera lenta y fastidiosa bajo el Manzanillo. Este árbol es magnífico, y si no diera su sombra la muerte, todo el mundo lo quisiera para hermohear sus pradéras ó jardines.

La Battu ha mejorado su voz; pero no tiene nada bonito que cantar.

Ni una romanza, ni una cavatina; fatigosos recitados gritados mas ó menos ya por unos, ya por otros.

Lo que obtiene el gran éxito en esta obra, es una frase musical ejecutada por los violines, magistralmente bella.

El público era numeroso y brillante y se ha aplaudido mucho.

La *Africana* ofrece grandes situaciones al compositor aunque el libreto tiene defectos. Si hubiesen vivido los autores, Scribe, sin duda, hubiera reformado su libro, y Meyerbeer, hubiera arreglado su música.

Despues de la representacion se ha coronado el busto de Meyerbeer; pero para Scribe no ha habido absolutamente nada! ¡Una de las glorias de nuestra literatura! ¡Scribe, tan francés de corazon y de talento, en esta noche no ha merecido un recuerdo del público francés! ¡Qué desengaño tan doloroso para los amantes de los adelantos patrios! La ópera francesa, ¿á quién le debe sus triunfos? ¿Quién ha hecho poner en relieve los talentos de Auber, Halevy y Meyerbeer? Scribe, y sin embargo, para Scribe, en el estreno de la *Africana*, no ha habido una sola hoja de laurel!

Antes por el contrario, lo que corrió anoche fué una miserable calumnia; pues se decia que la familia de Scribe habia vendido muchos de sus billetes á precios muy caros, y segun me ha asegurado persona fidedigna, ha tenido que comprar las butacas que ha regalado. ¡Hé aqui el premio dado al nombre de una ilustracion de la patria!

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuacion.)

V.

Este poder de la música sobre los sentidos y sobre el alma ha sido celebrada por el poeta inglés Dryden en la mas bella oda que segun su historiador *Walter Scott* han cantado los hombres despues de Pindaro y Horacio. Hela aqui; ella servirá mejor que muchas páginas de disertacion para atestiguaros el contagio del sonido sobre los sentidos. Dryden representa en esta oda al mas famoso compositor y músico de la Grecia, Timoteo, llamado para encantar los oidos de Alejandro el Grande y de sus compañeros de guerra en Persépolis. La oda está dedicada á Santa Cecilia, la gran música sagrada del cristianismo. Escuchad y suplid con el pensamiento los ritmos tan pronto lentos como rápidos que el poeta emplea en sus versos y que no pueden espresarse en prosa:

EL FESTIN DE ALEJANDRO

ó el poder de la música, oda dedicada á Santa Cecilia, por Dryden.

«Erase un festin real en que se celebraba la Persia conquistada por el belicoso hijo de Filippo. En su imponente majestad el héroe parecido á un Dios estaba sentado sobre su trono imperial; sus bravos compañeros le circundaban con sus frentes coronadas de mirto y rosas (asi se debe coronar el heroismo). La encantadora Thais sentada á su lado, hermosa como una desposada del Oriente, estaba en toda la orgullosa flor de la juventud y de la hermosura. ¡Feliz, feliz, feliz pareja! ¡Los bravos solamente solo los bravos merecen obtener el amor de la belleza!

«Timoteo, colocado entre el armonioso coro, tocó con sus ágiles dedos la lira, las temblonas notas subieron hasta el cielo inspirando goces celestes. Al principio cantó á Júpiter que abandonó la morada de los dioses (*tal es el imperio del todopoderoso amor*). La forma de un dragon fué la que encubrió al dios, cuando atravesando las esferas luminosas voló hácia la bella Olympia para crear segun su imágen un soberano del mundo.

«La atenta multitud aplaudió el orgulloso canto, y aclamó bajo sus retumbantes bóvedas la presencia de un dios. Con el oido encantado escuchaba el monarca poniéndose como un dios y moviendo la cabeza; parecia que iba á hacer caer al universo.

«El melodioso músico cantó en seguida á Baco, Baco siempre jóven y bello. Hé aqui como viene en triunfo el dios de la alegría! Sonad, trompetas, y que el tambor resuene. Muestra su rostro franco todo encarnado con una gracia purpúrea. Viene, viene! Baco siempre jóven y bello creó el primero las alegrías y la embriaguez. Es el tesoro de Baco, el placer del soldado. Rico tesoro! Dulce placer! El placer es dulce despues de la pena!

«Bajo el dominio de este canto la vanidad del rey se dispierta en su pensamiento; hizo de nuevo todas sus batallas; tres veces deshizo á sus enemigos, tres veces volvió á matar á los muertos! El músico vió la demencia guerrera bullir en el rostro de Alejandro, notó sus mejillas inflamadas, sus ojos ardientes, y mientras que el héroe desafiaba al cielo y á la tierra, él cambió de tono y abatió su orgullo.

«Invocó una musa quejumbrosa, inspiradora de la piedad. Cantó Darius el Grande, el Bueno, perseguido por un destino demasiado severo, y caido, caido, caido, caido de lo alto de su grandeza nadando en su propia sangre. Abandonado en la hora de la pena por los que su bondad habia

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redaccion y Administracion.—En Barcelona: Almacen de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacen de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, Madrid, Sres. Carrafa y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacen de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR

DON JOSE GIL NAVARRO.

(Continuacion.)

En el 2.º punto no han comprendido bien los señores informantes que, las 36 combinaciones de sucesion de notas en el *Nuevo sistema*, que forman las 12 escalas ascendentes del modo mayor, y las 12 ascendentes con las 12 descendentes del modo menor, conforme á los 12 sonidos de la escala cromática de Europa, representan las 72 combinaciones que se necesitan en el actual, para la formacion de las 24 escalas ascendentes del modo mayor, y las 24 ascendentes con las 24 descendentes del modo menor, conforme á los 12 sonidos respectivos de la escala enarmónica, tambien en Europa. Luego, lejos de existir esa diferencia de una á 36, que por solo este concepto dicen haber esos señores del uno al otro sistema, resultan doble número de combinaciones en el sistema actual que en el nuevo; y esto, sin tener en cuenta las que resultarían de esas dos líneas espirales trazadas en la lámina que acompañaba á la 1.ª entrega de su mencionada obra; en las que resume su autor toda la teoría del actual sistema que pertenece á este punto.

En el 3.º no han entendido tampoco, que la tónica no abandona su respectivo lugar en el pentágrama por mas modulaciones que haya en el curso de una misma pieza, mientras dura la idea del tono reinante. Lo deja, si, cuando el pensamiento musical abandona la base, ó idea de un tono por otro; pero esto no es ya modulacion, es cambio de tono, es tomar otro principio tonal. Por eso en el actual sistema cuando así sucede, se vuelve á montar la llave con arreglo al tono que le sustituye.

Véase, pues, como puede ser practicable esta nueva regla del *Nuevo sistema*, por mas que en el curso de una misma pieza se module á tonos lejanos.

Por consiguiente, los Sres. Eslava, Arrieta, Hernando y Frontera de Valldemosa, han faltado á la verdad por ignorancia, no comprendiendo bien las reglas del *Nuevo sistema* que censuran, segun queda demostrado en apoyo de su tercera proposicion.

Como consecuencia ahora de las dos últimas, y en comprobacion de la cuarta, se sigue: que estos señores, sin conocimiento de causa, han atribuido desacertadamente los calificativos de desventajoso, erróneo y contradictorio al *Nuevo sistema de notacion musical*, cuyas supresiones y reducciones, hijas solo de la verdad, ponen al estudio de la música como ella es; quiere decir, *recreativo* por su naturaleza; *lógico* por sus principios, y *educativo* por sus consecuencias. Que era cuanto el esponente se ha propuesto demostrar en un principio.

Tres puntos hay en el informe que no se han tocado todavía: 1.º que el inventor emplease mucho tiempo en transmitir á su sistema los compases que se le dieron escritos en el actual: 2.º que su invento sea de los mas desacertados de cuantos se han presentado hasta la fecha en música; y 3.º que con descrédito del Conservatorio, se haya creído, por el prospecto de la obra, que el esponente es profesor de ese establecimiento.

En cuanto al 1.º no merece contestacion, porque no tiene otro significado que el de la maledicencia.

Respecto al 2.º, nada puede decir, porque seria imitar á ellos en el 1.º

Pero por lo que hace al 3.º, no puede pasarlo en silencio.

El inventor del *Nuevo sistema de notacion musical*, ¿dejará de ser profesor de su propio sistema? ¿Y dónde ejercia su profesion? En el Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid. ¿Autorizado por quién? Por el Gobierno de V. M. en real orden de 14 de mayo de 1862. Luego, el esponente al decirse, «inventor y profesor de este mismo sistema en el Real Conservatorio, etc.» no ha tomado un nombre que no le pertenecia, como quieren dar á entender al público en el informe, con descrédito del autor y menosprecio de su obra. ¿Dice algo mas el prospecto referente á esto? Algo mas dice, Señora; y mucho mas la esposicion en que solicitaba esa autorizacion, cuya copia es adjunta, señalada con el núm. 3; pero cuanto dice, es una mancha para ese Instituto, que no podrá lavar jamás.

Si se examina con detencion este expediente en toda su tramitacion, se verá de una manera clara y terminante, que el Gobierno de V. M. fué informado dos veces en muy contrarios términos. Si engañado fué en el primero, ¿por qué teme ahora su descrédito? y si en el segundo, ¿por qué supone un temor que no ha podido, ni debido concebir?

(Se continuará.)

JUEGOS FLORALES.

El domingo último, 7 del actual, tuvo lugar en el salon de Ciento de la Casa Municipalidad de Barcelona, la séptima reunion del Consistorio de señores mantenedores de los *Juegos Florales*, bajo la presidencia del Ilustre Sr. Alcalde Corregidor.

Una numerosa y escogida concurrencia llenaba todas las localidades del gran salon, entre las que se veian las personas mas notables que encierra la capital en las artes, las ciencias y las letras.

En el testero del salon y bajo dosel, estaba colocado el retrato de nuestra augusta Reina; á la derecha, el de don Juan I. de Aragon, como fundador de dichos juegos, y á derecha é izquierda, y en targetones de papel blanco, con

Lawsuit against Gil y Navarro and his *Nuevo sistema de notación musical*

AÑO V. Domingo 21 de mayo de 1865. NÚMERO 174.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA.

SEMANARIO ARTÍSTICO.

Publicase todos los domingos; dando á los suscritores ocho páginas de música al mes, en 8 ó cuatro en 4, para canto y piano ó bien piano solo, que contendrán las mejores piezas de las óperas que se ejecuten en nuestros teatros.

Precios de suscripción.—En Barcelona cinco reales al mes; en provincias seis, y en América y el extranjero ocho, franco de porte.

Redacción y Administración.—En Barcelona: Almacén de música de D. Juan Budó, plazuela de San Francisco, núm. 5.

Puntos de suscripción.—Barcelona, Almacén de música de D. Juan Budó, y librería de D. Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica.

—Madrid, Sres. Carraña y Sanz, hermanos, calle del Príncipe, n. 5, almacén de música, y Sr. D. Antonio Romero, calle de Preciados.

—En provincias en casa de los corresponsales del Sr. Manero y almacenes de música.

ADVERTENCIA.

Hoy se reparte á nuestros amables suscritores á la seccion de piano solo, la música correspondiente á los meses de Abril y Mayo, que contiene los rigodones *Violetti*, sobre motivos de la ópera *Faust* compuestos por Vivien, y dos habaneras por Biscarri.

NUEVO SISTEMA DE NOTACION MUSICAL

POR
DON JOSE GIL NAVARRO.

(Conclusion.)

Esa informacion pasó á informe del Conservatorio; y por él se espidió la citada real orden de 14 de mayo de 1862. Luego, el informe estaba de acuerdo con la esposicion, que dice estar ya enterado ese establecimiento de la invencion, mediante una larga y razonada discusion entre profesores de su seno y el inventor. Tanto que, fundada en este mismo informe, se dió otra en 17 de diciembre último, señalándole la pension de 6,000 reales anuales, durante el ensayo práctico de su enseñanza en él. En el informe que hoy dirige al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, publicado en la *Gaceta* de Madrid el 21 de mayo próximo pasado, y refutado aqui en todas sus partes, no solo deja ya de estar conforme con aquella esposicion; sino que, despues de llamar erróneo y contradictorio al *Nuevo sistema*, estemporáneamente y en contradiccion con el primero, y manifestando un resultado práctico mucho mas desventajoso que el que pueda dar el actual, declara: que no podia haber sido otro este resultado en su enseñanza.

Si esto sabia, pues, el Real Conservatorio de Música y Declamacion de Madrid, ¿por qué dió lugar con su primer informe á que el Gobierno de V. M., protegiendo el error y la contradiccion, mandase abrir una clase de esta enseñanza, gravando la Hacienda pública con el pago de una pension de 6,000 rs. para este fin? ¿No fuera esto en descrédito del Gobierno mucho mayor, que el del buen nombre de ese establecimiento por el cual tanto aparentan temer los señores informantes?

Pero, afortunadamente, nada hay que lamentar aqui, Señora. El nuevo informe, como se ha visto ya por una serie de consecuencias legítimas y concluyentes, no tiene fuerza de razon alguna. Y si por la de su carácter oficial y buen nombre de las personas que le firman, nombré debido

mas bien á su inspiracion lirico-poética, que á sus conocimientos científicos en el arte del sistema mismo que profesan, segun se han dado á conocer ellos mismos en esta ocasion, ha podido por un momento el Gobierno de V. M., dictar en su consecuencia la Real orden de 14 de mayo último que le sucede, sabrá tomar tambien ahora, en vista de la presente manifestacion, todas las medidas de justicia, de saber y de energia, que se necesitan para averiguar de parte de quien está la razon. Y si resultase, que por una aberracion del entendimiento el esponente habia ocupado asi al Gobierno infructuosamente, al Conservatorio, poniéndolo en evidencia, á los pobres niños de San Bernardino y Hospicio, haciéndoles malgastar el tiempo inútilmente, y al público interesándole engañosamente con el titulo de *Nuevo sistema de notacion musical*, bajo la supresion de los sostenidos, bemoles, becuadros y llaves, y la reduccion de tonos, compases y figuras, que dá á su obra, cuya primera entrega está ya en circulacion hasta por el extranjero, pide todo el castigo merecido para si mismo. Pero si por el contrario no existe esa aberracion; si el Conservatorio, abusando de la confianza que el Gobierno de V. M. depositó en él para averiguar en debida forma la verdad de un invento que tanta gloria ofrece á la nacion española, ha empleado por miras innobles la mentira, la ignorancia y el desprecio para satisfacerle, el esponente pide reparacion completa de todos los perjuicios irrogados á él por ese informe. Y hasta tanto, puesto á los reales pies de V. M. rendidamente

Suplica se digne disponer se inserte esta manifestacion en la *Gaceta* de Madrid, á fin de suspender el juicio que el público haya podido formar de este invento en vista de ese informe facultativo, publicado tambien de Real orden en el mismo.

Dios guarde la vida de V. M. muchos años. Madrid 1.º de junio de 1863.

SEÑORA,
P. A. L. P. de V. M.
JOSÉ GIL Y NAVARRO.

¿Qué contestó á esta razonada esposicion el Conservatorio nacional de música, cuando se le pasó á informe? Que no se insertara en la *Gaceta*, y demandó de injuria ante los tribunales al Sr. Gil y Navarro. ¿Y qué resultó del juicio? Nuestros lectores van á saberlo.

En la villa de Madrid á ocho de Julio de mil ochocientos sesenta y cuatro, ante el señor D. José Maria de Laredo, Juez de Paz del Distrito de la Inclusa, y ante mí el Secretario; compareció D. Miguel Morayta, como apoderado de los señores D. Hilarion Eslava y Elizondo Presbitero, D. Francisco Frontera de Valldemosa, D. Emilio Arrieta y Cerezo y D. Rafael Hernandez y Palomar, segun el que presentó y recogió, otorgado en Madrid á dos de Julio de mil ochocientos sesenta y cuatro, ante el Notario de este Colegio D. Juan

Vivó, y renunciando la asociacion de hombre bueno, dijo: «que por las instrucciones verbales de sus poderdantes demandaba á D. José Gil y Navarro por injurias inferidas á los mismos, en el folleto que publicó con el título de *Resultado del ensayo práctico en sus primeras lecciones del nuevo sistema de notacion musical*. Cumpliendo mis representados el encargo que por el Gobierno se les hizo, para juzgar el proyecto del Sr. Gil y Navarro, estendieron el informe pericial, que creyeron mas acertado, y que fué hecho con entera conviccion de conciencia, cuyo informe fué refutado por el Sr. Gil y Navarro por medio del referido folleto, en el que además de atacar duramente el buen nombre artistico de mis representados, se lanzan graves injurias contra su honra. Léese en el referido folleto lo siguiente: *«que los informantes han faltado á la verdad en la narracion de los hechos; y mas adelante, que deben distinguirse en dicho informe los puntos, en que se ha faltado á la verdad, solo por ignorancia, de los que se ha faltado á impulso de otras causas, que no es dado al esponente adivinar; pero que desde luego puede asegurar que no proceden de ignorancia; y por si esta idea necesitase mayor aclaracion, dice en otro lugar: luego aqui se ha faltado á la verdad con intencion, puesto que con conocimiento de causa se ha querido ocultar la base del invento, y por último concluye: si el Conservatorio, abusando de la confianza que el Gobierno de S. M. depositó en él para averiguar en debida forma la verdad de un invento que tanta gloria ofrece á la Nacion española, ha empleado por miras innobles la ignorancia, la mentira, etc.»* En virtud de todo lo espuesto, el demandante pide en nombre de sus representados que D. José Gil y Navarro, explique satisfactoriamente las frases referidas; y que así hecho, que se inserte literalmente y á costa del demandado el acta del presente juicio, en uno de los periódicos de esta corte, y en caso contrario, que se me entregue la certificacion oportuna, á fin de entablar el procedente juicio de injuria. Presente el demandado, haciendo igual renunciacion de hombre bueno, contesto: que al estampar en el folleto, que ha publicado, las palabras ó frases, á que se refiere el señor demandante como injuriosas á las personas de su poderdantes, no fué su ánimo ofender en lo mas mínimo á dichos señores, ni en su reputacion, ni en su honra, ni en su ilustracion como particulares, cuyas cualidades reconoce desde luego; que su pensamiento, al redactarlas, estaba fijo únicamente en la defensa de su invento, erradamente calificado, segun su juicio, por el cuerpo facultativo del Conservatorio que representan y que como á tal se ha dirigido en su defensa, deduciendo al efecto cuantas consecuencias le sugieren la narracion de los hechos, y la cuestion artistico-científica que coniene, cuyas dos partes están intimamente enlazadas entre sí: Que el demandado no desea otra cosa mas, sino que haya conciliacion entre ambas partes, segun ha manifestado ya públicamente en su folleto cuando dice: *«yo he sido herido en mi dignidad de artista por el informe; ellos han debido serlo por la refutacion en la suya; pero depongamos resentimientos que no hacen mas que oscurecer el camino que ha de conducirnos al descubrimiento de la verdad, y probar nuestra pequeñez; y yo les prometo retroceder en mi camino si fuere vencido por la ley.»* Que ese será siempre su deseo, y que espera que los señores demandantes, obligados á conservar el crédito que el Conservatorio, que representan, tiene adquirido, lo harán así, con lo que el público quedará satisfecho, y vencidos ó vencedores en esta lucha, todos alcanzarán igual honor. No se trata aqui de un método, se trata de un gran problema, cuya resolucion puede ser una gloria mas para la nacion española, si como el demandado cree, ha hallado y probado suficientemente en el folleto, de que es objeto este juicio. El demandante se conformó y dió por satisfecho con la anterior contestacion, toda vez que en ella se consigna realmente, que las palabras á que se ha remitido en su

demanda, aparecen esplicadas por el demandado en su aseveracion solemne, de que no ha sido su objeto atacar ni ofender en manera alguna la reputacion, honra privada é ilustracion de sus poderdantes. Su señoría, en virtud de la avenencia anterior dió el acto por terminado, á calidad de que este juicio se inserte en dos periódicos por las partes, toda vez que así lo solicitan y están conformes, firmando con los mismos. —José Maria de Laredo.—Miguel Morayta.—José Gil y Navarro.—Juan Barrairo y Gorbayo.

CONFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA DE MOZART

POR LAMARTINE.

(Continuacion.)

VII.

A fines del siglo pasado vivia en Salzburg un pobre maestro de música, organista de la catedral, con el sueldo de algunos escudos al año, y dando lecciones en la ciudad juntados salarios, con que mantenía, vestía y educaba á su querida familia compuesta de su mujer, un hijo y una hija.

El canto era la providencia de este pequeño nido humano abrigado bajo la sombra del campanario de la catedral.

Así se vé colgado de un clavo en la ventana de una costurera un bayerillo macho, cantar en su jaula para ganar el grano de mijo y la gota de agua con que su dueña recompensa sus sinfonías, para llevar volteando por encima del nido de su hembra este grano de mijo á sus pequeñuelos todavía sin plumas, que abren sus piquitos para recibir el sustento.

El padre del genio mas grande que haya dado nunca al sonido todo lo que el sonido contiene de consonancia para el oido, era tambien un genio de presentimiento; no tenia toda la creacion, pero tenia toda la inteligencia de la música á mas de la pasion. El hijo debía ser el genio, el padre era el instinto; casi siempre procede así la naturaleza; la sávia esta en el tronco, el fruto en la rama. Este fruto del genio largo tiempo elaborado de generacion en generacion no madura y cae hasta la última; despues de este fenómeno se vuelve estéril y el progreso humano en la familia se para; porque si continuara indefinidamente, como lo pretenden ciertos filósofos, la familia ya no produciria un hombre, sino un Dios.

VIII.

Para el padre de Mozart no existian mas que tres cosas en el mundo; Dios, su familia y la música. La viva piedad de que estaba animado le venia sin duda de su pasion innata por la música; porque cuando uno ama un arte con pasion, este amor que se tiene por este arte no tarda en elevarse hasta el infinito, y cuando uno se eleva, el infinito del arte toca al infinito de la creacion, es decir á Dios. El amor que este modelo de los esposos y de los padres tenia á su mujer, á su hijo y á su hija, debía ser tambien en su corazon una causa incesante de su tierna piedad; porque era necesaria una providencia á esta pobre y santa familia del arte, y el padre preocupado sin cesar con el cuidado de alimentarla y de hacerla feliz, no podia encontrar otra providencia mas socorredora que la de Dios. Esta piedad sujeta á pequeñas prácticas de devocion, tenia sin duda alguna, algo de femenino; pero la conmovedora supersticion que proviene de la ternura y ansiedad del corazon de un padre ó de una madre para sus hijos es sagrada, como el sentimiento de donde emana. Si la razon de los filósofos no busca su Dios mas que en el infinito, es menester perdonar á la familia pobre y piadosa el que busque el suyo en su corazon y en su hogar doméstico. Tal era el carácter de