LA PROPAGANDA MUSICAL.

REVISTA QUINCENAL DE BELLAS ARTES.

DESINTERES.—IMPARCIALIDAD.—PROTECCION AL TALENTO.

LA OPERA NACIONAL.

Artículo segundo.

En nuestro artículo anterior hemos hecho relación, á grandes rasgos, de los elementos útiles y utilizables que existen para poder dar un paso muy avanzado y sin riesgo, en el planteamiento de la *Opera Nacional*, sin contar otros ilustres nombres harto conocidos del público; mas no por eso opinamos que desde luego nacerá tan viable, digámoslo así, que un año solamente le baste para desarrollarse y robustecerse hasta el punto de poder luchar con ventaja contra su hermana la italiana. Y decimos su hermana la italiana, por que al abogar por la ópera española no la miramos bajo el punto de vista que la han considerado otros ilustrados é inteligentes artistas, sino por la mayor ó menor afinidad que existirá entre ambas.

Nosotros, mas que la *Opera Nacional* propiamente dicha, imposible hoy y quizás mas imposible mañana, dados los caracteres de universalidad que el arte musical va adquiriendo de día en día, defendemos la posibilidad de crear un teatro lírico español, ó sea, un teatro de ópera escrita por maestros españoles y cantada en lengua castellana.

Bajo este punto de vista creemos tan realizable el pensamiento, bello ideal de muchos artistas españoles, que no podemos menos de consagrarle toda nuestra atención. Y no será que solo nuestros deseos de artista ó nuestro espíritu de nacionalidad nos haga tangible lo que otros consideran, quizás, un sueño, cuando el capital, siempre egoísta y receloso, sale á nuestro encuentro para decir: «puesto que yo soy el que puede hacer lo que falta, aquí estoy.»

Si, pues, otros mas prácticos y mas experimentados que nosotros comprenden que es llegado el momento de entrar en una nueva era de progreso y de vida artística y nos abren sus brazos y nos ofrecen su apoyo moral y material, ¿por qué permanecer con el arma al brazo esperando eternamente la protección de los que jamás pensaron en nosotros? ¿Por qué permanecer mudos é inertes cuando tenemos vida? ¿Por qué esperar más tiempo inutilmente y gastar en vano los elementos positivos que se agostan en el abismo de la oscuridad, hasta poder crear la *Opera Nacional* propiamente dicha, cuando los que van delante de nosotros y saben y pueden más, no aciertan hoy á concretar sus creaciones á un círculo determinado?

¿Por qué hemos de empeñarnos en encerrar el genio en un pequeño recinto, cuando su vida, su elemento es la inmensidad y cuando el espíritu del siglo en su impetuosa corriente arrasa las murallas y destruye las más temibles fortalezas? ¿No comprendéis que sería matarle, ó que si pretendía dar un vuelo derribaría los muros que le aprisionaban al extender sus potentes alas?

Pues si esto no puede oscurecerse á nadie que fije un momento su atención en la marcha que sigue la revolución artística, científica y social porque atravesamos ¿por qué retroceder y marchar contra la corriente, cuando el espíritu del siglo nos arrollaría?

¿Es posible hoy hacer ópera puramente italiana, francesa ó alemana? No: se hace ópera universal con un carácter mas ó menos determinado de localidad, pero nunca exclusivo.

Hé aquí lo que nosotros podemos hacer y lo que hemos hecho.

Se ha dicho que *Don Fernando el Emplazado*, del maestro Zubiaurre no era una ópera española, y bien. ¿Es una ópera francesa el *Don Carlos*, de Verdi? ¿Lo es el *Guillermo Tell*, de Rossini ni *La Favorita* de Donizetti?

Se desdeñará mañana el teatro de la ópera francesa, ni el italiano, de contar en su repertorio la obra de nuestro compatriota? Pero, á qué insistir? Ya lo hemos dicho: la ópera es hoy universal, por que universal es el lenguaje de la música, y el aplicar á la nota el idioma propio del país en que se canta por primera vez, no constituye ni puede constituir su carácter de nacionalidad: Demasiado lo sabemos, y por eso repetimos una vez más que, *Opera Nacional* significa para nosotros, ópera de maestro español cantada en nuestro idioma.

Así, pues, habiendo hoy compositores y cantantes españoles en aptitud de dar el primer paso para realizar el noble y patriótico pensamiento que defendemos, y contando además con el apoyo de una empresa decidida á llevarlo á cabo con la magnificencia y esplendor que pudiera desear el mas exigente, estamos en el caso de reunir nuestras fuerzas, de hacer cada cual, de su parte, un pequeño sacrificio, si fuere necesario, y deponiendo el egoísmo y las rencillas personales ante el porvenir del arte, exclamar á un tiempo: Adelante.

EMILIO YELA DE LA TORRE.

¿QUÉ ES LA VOZ? (1)

Breve reseña histórica del problema vocal.—Definiciones de la voz.—Definición verdadera.

El estudio del mecanismo vocal ha preocupado á los hombres de todos los tiempos, ya bajo el punto de vista del arte, ya bajo el de la ciencia. Desde Hipócrates, 460 años antes de Jesucristo, hasta nuestros días se han venido exponiendo teorías mas ó menos fundadas para explicar la producción de este fenómeno, cuyo conocimiento ha seguido paso á paso los adelantos de la física, de la anatomía y de la fisiología: y tanto es así que en tiempo de Hipócrates y aun de Aristóteles, en que estas ciencias

se hallaban en embrión, apenas se tenía una ligera y muy imperfecta idea de la formación de la voz. El progreso de las ciencias era tan lento que fueron necesarios mas de tres siglos para avanzar un paso en esta complicada materia, como lo prueban los escritos sin importancia alguna, sin nada nuevo hasta la aparición del tratado especial *Sobre la voz*, escrito por Galeno unos cien años antes de J. C., en cuyo tratado se manifiestan ya conocimientos mas profundos, aunque muy incompletos, sobre el funcionamiento de los órganos vocales.

Los conocimientos anatómicos fueron en aumento hasta el siglo XVI, desde cuya época podemos decir que empieza el verdadero adelanto, pues la anatomía y la fisiología vocal, enriquecidas con notables descubrimientos, entraron en una vía de progreso que hubiera sido mucho mas rápida si la física, en la parte concerniente á la acústica, hubiese caminado á la misma altura.

Fabrizio de Acquapendente, que vivió en la segunda mitad del siglo XVI, conocía ya todas las partes de que se compone el aparato vocal; fué el primero que reconoció cuatro cartilagos en la laringe y presentó la glotis desempeñando el importante papel que le está encomendado en la producción de la voz.

A partir de esta época los progresos fueron mucho mas rápidos, aunque no tanto como fuera de desear, y á principios del siglo XVII la física y la anatomía, que habian ya adelantado extraordinariamente, favorecieron algun tanto la resolución del problema de la voz, que por mucho tiempo fué el tema predilecto de los naturalistas, médicos y artistas, y cada cual se afanaba por dar una solución satisfactoria que, sino era la verdadera, daba por lo menos nueva luz para los descubrimientos posteriores.

Desde Fabrizio de Acquapendente hasta 1741, en que Ferrein hizo por primera vez experiencias sobre la laringe de un cadáver, escribieron sobre el mismo asunto otras notabilidades como Merseune, Beraul y Dodar, cuyas teorías mas ó menos fundadas difieren en muchos puntos las unas de las otras.

Á las investigaciones de Ferrein siguieron las de Drutrochet, que habiendo hecho un concienzudo estudio de la anatomía del órgano vocal, y conociendo profundamente las leyes de la producción del sonido, expuso una teoría que se aparta de todas las opiniones emitidas hasta entonces y que encierra muchos puntos de verdad.

Geoffroy, Saint-Hilaire, Malgaigne, Félix Savart, Magendie, Bichat, Biot, Desguis, Cerdí, Bennati—que en su *Memoria sobre el mecanismo de la voz humana durante el canto*, nada dice que haga relación al título de su obra—G. de Latour Colombat, Richeran, Berát, Muller, Longel, el inmortal compositor Donizetti; Manuel García, célebre profesor de canto; Battaille, profesor del conservatorio de Paris; Fournié, y otros muchos

(1) Capitulo de un libro en prensa.

que sería prolijo enumerar, se han ocupado de la resolución del problema vocal con más ó menos acierto, sin que ninguno, hasta Manuel García en 1855, haya tenido la fortuna de exponer una teoría aceptable sobre el funcionamiento del órgano fónico.

(Se continuará)

EMILIO YEYA DE LA TORRE.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA.

NECESIDAD DE UNA REFORMA.

Hoy que el arte musical ha entrado en un periodo de actividad que ha de producir resultados harto satisfactorios, como lo demuestra el ardor con que nuestros jóvenes compositores se aprestan á la lucha afanándose cada cual por allegar materiales al monumento que se intenta levantar; hoy que, una y bien pudiéramos decir dos, empresas ricas é inteligentes, se disputan *soto voce* la honra de plantear la Opera Nacional con la grandeza y esplendor que exige, no solo este pensamiento altamente patriótico si no el espíritu musical de la época; hoy, repetimos, se hace necesaria, absolutamente necesaria una reforma en la *Escuela Nacional de Música*, cuya organización defectuosa en extremo, ha sido poco meditada y nada beneficiosa para el arte bajo cuyo amparo viven numerosas familias.

No entraremos en detalles que serán objeto de un exámen especial; pero sí haremos notar dos puntos culminantes base, en nuestro concepto, del progreso artístico á que todos aspiramos. Nos referimos á la ineficacia de la enseñanza que se da en las clases de canto y á la falta de las de declamación lírica, tan necesarias como indispensables á los que han de practicar mañana en el teatro lo que hoy aprenden en un establecimiento, cuyos diplomas deben ser una garantía para los artistas y para las empresas teatrales que hayan de utilizar los servicios de estos artistas.

La necesidad, pues, de introducir una reforma en las clases de canto, y la de establecer las de mímica, sus accesorias y complementarias, no puede oscurecerse á nadie, si se tiene en cuenta que la idea del Gobierno al suprimir el *Conservatorio de Música y Declamación*, para crear una *Escuela Nacional de Música* y establecer en ella las clases de canto, no pudo ser la de formar cantantes de salón, sino artistas melodramáticos con que dotar los teatros líricos de España.

Si tal fué el pensamiento del Gobierno, como es de suponer, no se concibe, cómo se prescindió de la cátedra de mímica que tanta importancia tiene en los primeros Conservatorios de Europa, tales como los de París, Milan, Bruselas, etc. Unido esto á la defectuosa organización de la enseñanza del canto, claro es que en toda una eternidad, no saldrá de la *Escuela Nacional de Música* un solo cantante que, á pesar de todos sus diplomas, vaya desde la cátedra á ocupar un primer puesto en un teatro de *cartello*.

Hé aquí por qué hemos visto jóvenes que han salido del *Conservatorio de Música* con un primer premio, que supone la terminación de los estudios, y cuando se han presentado en otros conservatorios extranjeros á perfeccionar sus conocimientos, ha resultado que, los que se creían tenores eran bajos profundos y los bajos profundos tenores. ¿Cuál es la causa de que semejantes monstruosidades sucedan? Suponiendo que los profesores de canto de la *Escuela Nacional de Música* reúnan á los conocimientos, las cualidades y condiciones necesarias para desempeñar dignamente su cometido, lo cual no ponemos en duda, no puede ser otra la causa, que la defectuosa organización del único establecimiento oficial de enseñanza musical.

Si no nos equivocamos, forzoso es que el dignísimo director de la *Escuela Nacional de Música*, fije su atención en ello y estudie la cuestión tan detenidamente como las necesidades del arte reclaman hoy, y reclamarán mañana con más urgencia aún.

Por nuestra parte, prometemos ayudarle con nuestros pobres consejos que, si bien no tienen autoridad por ser nuestros, en cambio son hijos de un gran interés en favor del arte y están basados en las observaciones y en el estudio atento que hemos

hecho en los principales establecimientos extranjeros de la misma índole, tanto oficiales como particulares.

E. Y. DE LA T.

LA PINTURA EN ESPAÑA.

¡El Siglo XIX! A la verdad, que, no estamos de acuerdo con los que llaman á nuestro siglo, el ilustrado, ni con los que opinan que el espíritu de la época es el tanto por ciento, y como nuestro humilde pensar es diferente del de varios prógimos, queremos consignar aquí el concepto razonado que nos merece la edad presente, pues dejándolo apuntado para lo futuro, acaso consigamos ser oídos por alguien, á pesar de los trompeteros y voceadores de oficio, los cuales inconscientemente y con toda la posible autoridad de su bullanguero modo, no cesan de repetir que el siglo décimo noveno es el de la avaricia, la concupiscencia y demás vicios, incluso el de los alardes quijotescos de una ilustración perfecta é improvisada. Lamándole por este privilegio el Siglo de las Luces.

Supongamos que lo fuese, y tendríamos que como, donde hay luz no puede ocultarse nada, se hallarian ciertos españoles pintados por sí mismos, tan feos y abigarrados, tan antipáticos y repugnantes, que cobrarían odio á sus propias fachas, similares á las de algunos seres tan degradados que apenas si aparentan pertenecer á la humana especie. Pero formemos la idea de que la luz de nuestro siglo es el primer albor de una risueña mañana de primavera, y que por tanto existe sombra y sombra densa en algunos parajes á los cuales el crepúsculo no alcanza, y entraremos en el deseo de escudriñarlos para sacar á relucir mil preciosidades guardadas en ellos durante la noche secular del oscurantismo. Supongamos, pues no haremos mal en suponerlo, que el espíritu de nuestro siglo no es tan avieso y malvado como le creen los míopes; supongamos que es una era preparatoria esta que alcanzamos, que es un siglo de regeneración social este en que vivimos, y que su alma no es mezquina, su aspiración no es innohble, sus convulsiones no son las de la agonía de un enfermo proyección y aniquilado, sino el estremecimiento de un cuerpo nuevo y vigoroso que trata de vivir porque siente superabundancia de vida, y que se agita al despojarse de antiguas y penosas ligaduras.

El carácter de una era no le dan unos cuantos usureros, ni lo modifica el inconsciente vulgo. Los costumbres de una época no las altera hasta desterrarlas sino el tiempo después de un gran cataclismo social. La filosofía de un pueblo no desaparece sino con su historia, y como el arte es la sávia de los pueblos modernos y en su filosofía estriban sus costumbres y su carácter está en relación con su historia, y la nuestra no se ha borrado de los anales del mundo, de aquí que, el espíritu del Siglo XIX es tan fuerte, como superior al de otros tiempos y tan artístico como el de las edades de oro en Grecia y Roma y tan emprendedor como el más aventurero de la primera vida de una nación y tan lleno de influencias benéficas, como todo cuanto tiende á reformar, á pulir, á mejorar la obra de otras generaciones y tan elástico como todo cuerpo flexible que sirve de enlace á dos fuerzas que se rechazan mutuamente, y tan sutil como todo espíritu, por lo cual no es groseramente codicioso, ni refinadamente perverso cual lo creen los que no juzgan como nosotros.

¡El positivismo! ¡El tanto por ciento! ¡La explotación abusiva de la humanidad por la humanidad misma! y esto en la España del Siglo XIX, es un error fatal.

Ciertamente que carecemos del lujo artístico de las antiguas ciudades griegas, del ornato monumental de las vetustas colonias romanas; pero tenemos por nuestro carácter y por la filosofía de nuestra historia el sentimiento de las bellas artes, cual lo tuvieron los Zénsis y los Paneos, cuando daban segunda vida en los muros de los palacios y de los anfiteatros, en las Academias y los Templos, á las divinidades fantásticas y á la hermosura, á la ciencia, á la virtud y al valor. Tenemos la religión de las bellas artes en el bello ideal que ellas nos ofrecen, cual la tuvieron los Caudales y los Attalo, cuando pesaban á oro la tabla pintada por Bularco y pagaban

á Apelles 150,000 onzas de oro por una Venús, y daban á Aristides por su Baco la enormísima suma de 6,000 sextercios. Tenemos glorias artísticas en nuestros archivos y museos, glorias nacionales, preciados tesoros que nos envidian muchos; tenemos, por último, el génio superviviente de los pueblos que fueron. Y con tan rica herencia, solo vivimos para el presente; despreciamos la inmortalidad; calificamos de soñadores á los músicos, á los pintores de nuestros días, á los poetas; de pobres hombres á los que no explotan con la usura á la sociedad, á los que no abusan de sus debilidades. Mentira: mentira. El espíritu de nuestro siglo es altamente regenerador y su luz es la aurora de un sol radiante que aparecerá en breve en su Zenit para dar vida al nuevo día. ¿Qué nos falta pues? Moralidad arriba y constancia abajo. No desesperemos.

J. M. CÉSPEDES.

(Continuara.)

TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA.

Hace días que los carteles anunciaban la próxima representación de *La Africana* y á nadie que haya asistido dos veces al teatro de la plaza de Oriente en la época en que era uno de los más reputados de Europa, mas que á los Srs. Robles empresario, y Figueras de la Costa director artístico, podía ocultarse la catástrofe ocurrida en la noche del 10 del corriente vista la impotencia de todos los artistas, sin escepcion, que tomaban parte en la ejecución del colosal *spartito* de Meyerbeer.

Los temores del público se vieron cumplidos, desgraciadamente, y el *Teatro Nacional de la ópera italiana*, á juzgar por la «pálida» descripción que hemos leído en *El Imparcial* del día 11, se convirtió la citada noche en un lugar de *vocerío* y *confusion horribles*, según las palabras textuales de nuestro colega.

No hemos tenido el setimiento de ser testigos de semejante merecida reprobación, de esa justísima demostración contra una torpísima empresa que á trueque de embolsarse unos cuantos ochavos más, no repara en los medios de prostituir el arte hasta un extremo de degradación tal, que causa rubor, no solo al que se honre con la noble profesión de artista, sino al que tenga siquiera el más mínimo sentimiento del arte.

Veán nuestros lectores los párrafos que copiamos de *El Imparcial* y dígannos si después de esto el decoro del respetable público madrileño puede consentir que en un teatro de la Nación pingüemente subencionado por el Gobierno, y CREDITO GRATUITAMENTE POR DIEZ AÑOS á un empresario insolvente, sucedan semejantes escándalos, sin ejemplo en las crónicas teatrales.

Díganenos si no nos sobra razón para protestar con todas nuestras fuerzas contra privilegios odiosos que tienden á desprestigiar el arte, la reputación de los artistas y el respetable nombre que nuestro hoy prostituido teatro, habla logrado conquistarse á fuerza de inmensos sacrificios.

Díganenos si un pueblo culto, artista por naturaleza, puede consentir que siga un día más al frente del primer teatro lírico de la Nación, un hombre para quien nada significan el respeto que se debe al público, á la reputación de los artistas y al decoro del arte.

Díganenos que concepto formarán de nosotros los extranjeros cuando los infelices artistas que hoy actúan en nuestro *Teatro Nacional* hagan relación de las iniquidades que con ellos comete un moderno histrion á quien nadie exige la responsabilidad de sus bárbaros atentados. De sus bárbaros atentados, sí; porque no de otra manera puede calificarse lo que se desprende de las siguientes palabras de *El Imparcial*.

«El tenor Sr. Pozzo, que hizo una salida á escena, violenta y extraña, comenzó á cantar de un modo que no es posible expresar; el público, irritado, prorumpió en chicheos y gritos descompasados, quedando el primer acto interrumpido por un momento. Pozzo abandonó la escena, volvió á los pocos momentos, y aprovechando un intervalo de silencio se dirigió á los espectadores.

El desgraciado artista, pálido como un cadáver, con voz balbuciente, entrecortada por la emoción y en un estado que verdaderamente inspiraba lástima,

CATÁLOGO

de las obras musicales que se expenden en la administración con expresión de los precios para el público y para los suscritores á LA PROPAGANDA MUSICAL. Los suscritores de Madrid obtendrán además la rebaja de los céntimos.

OBRAS ELEMENTALES Y ESTUDIOS.

Albarado.—Gran método de solfeo.	100	87
Berlioz.—Gran tratado de instrumentación y orquestación.	40	34
Cisneros.—Método completo de solfeo.	80	75
Mata (M. de la).—Nuevo método completo de piano adoptado como obra de texto en la Escuela Nacional de Música.	70	62
— Método completo de harmonium ú órgano expresivo.	60	50
Lecarpentier.—Método de piano, primera parte.	48	36
— Idem id., segunda parte.	40	30
Bertini.—25 estudios para manos pequeñas ob. 100.	30	25
— 25 estudios introducción á los célebres de Cramer, ob. 29.	15	11 50
— 25 idem id., ob. 32.	15	11 50
Concone.—25 estudios melódicos, ob. 24.	15	11 50
— 15 idem de género y expresión.	15	11 50
Cramer.—42 célebres estudios.	30	22 50
Czerny.—40 estudios, escuela de la velocidad.	36	28
Herz.—24 estudios y preludios por todos los tonos.	18	13 50

OPÉRAS COMPLETAS PARA PIANO.

Bellini.—Norma.	24	18
— Sonnambula.	24	18
— Puritanos.	24	18
— Straniera.	16	12
Donizetti.—Lucia di Lamermoor.	24	18
— Lucrecia Borgia.	24	18
— Linda de Chamounix.	24	18
— La Favorita.	24	18
Flotow.—Marta.	24	18
Gounod.—Fausto.	24	18
Meyerbeer.—Roberto el diávolo.	48	36
Rossini.—El Barbero de Sevilla.	24	18
Verdi.—El Trovador.	24	18
— Rigoletto.	24	18
— La Traviata.	24	18
— Hernani.	24	18
— Simon Bocanegra.	24	18
— Un ballo in maschera.	24	18

PIEZAS DE CONCIERTO Y BAILE.

Varios.—Primer tomo.	24	18
— Segundo id.	24	18
— Tercero id.	24	18
— Cuarto id.	24	18
— Quinto id.	24	18
— Sexto id.	24	18
— Séptimo id.	24	18
— Octavo id.	24	18

Toda la colección, para los suscritores de Madrid, 420 rs., y 430 en provincias, franco de porte.

OBRAS ESCOGIDAS DE MÚSICA RELIGIOSA.

Varios.—Primer tomo.	24	18
----------------------	----	----

BIBLIOTECA MODERNA DEL PIANISTA.

Ketterer.—Primer tomo.	30	23
------------------------	----	----

MÚSICA DE CONCIERTO Y DE ESTUDIO.

Ascher.—Las Campanillas, 6.º capricho.	5	3
— Wals de las Flores.	4	2 50
— La Ronde des Elfes, féerie.	4	2 50
— Croyez moi, melodía.	4	2 50
— Yelva, mazurka de salón.	4	2 50
Arditi.—El Beso, célebre wals.	6	3 50
Aulagnier.—Invitación al wals de Weber.	6	3 50
Badarzewska.—La Oración de una virgen, melodía.	4	2 50
Bragon.—La Arabesca, capricho estudio.	4	2 50
— La lluvia de oro, capricho estudio.	4	2 50
Burgmuller.—Gran wals de salón sobre motivos de Le Pardon de Ploermel, (Dinorah).	4	2 50
Croissiez.—La Golondrina y el prisionero, capricho.	4	2 50
Dohler.—Nocturno célebre.	4	2 50
Duvernoy.—La plegaria de los Angeles.	4	2 50
— La Campana de Ntra. Sra. de París, fantasía imitativa.	4	2 50
Gelos.—La Alondra, capricho.	2	1 25
Gerville.—El despertar del ruiseñor, imitación.	3	2 50
Godefruid.—La primera sonrisa, reverie.	4	2 50
— Los suspiros, cantabile.	4	2 50
— Cancion criolla, capricho.	4	2 50
— Danza de las Sifides.	5	3
— El ruiseñor y el arroyo.	4	2 50
Goria.—Melancolia, nocturno.	4	2 50
Gounod.—Marcha del Fausto.	4	2 50
Guttman.—A orillas de un arroyo, melodía.	3	2 50
Hunten.—Las orillas del Rhin, wals brillante de salón.	4	2 50

Hunten.—Variaciones sobre un tema de Norma.	4	2 50
Juarranz.—Capricho de María.	4	2 50
Ketterer.—Gaetana, mazurka de salón.	4	2 50
— La Argentina, id., id.	4	2 50
— Diamantina, id., id.	6	3 50
— Canto de la noche.	6	3 50
— Wals de las Rosas.	6	3 50
— Violeta, reverie mazurka.	6	3 50
— Flor de Bruyere, capricho mazurka.	4	2 50
— Wals brillante.	6	3 50
— Cancion criolla, capricho.	4	2 50
— La Rossée, wals de salón.	6	3 50
— La perla de la noche, mazurka de salón.	6	3 50
— Wals de las flores.	6	3 50
— Filigrana, polka de salón.	4	2 50
— Badoise, id., id.	6	3 50
— Cabel, id., id.	6	3 50
— Bout en train, galop de concierto.	6	3 50
— La entrada al torneo, marcha brillante.	6	3 50
— Mazurka de salón.	6	3 50
— Fausto, mazurka de salón.	5	3
— Marcha oriental.	6	3 50
Leybach.—Quinto, Nocturno.	6	3 50
— 4.º Idem.	10	5 50
— 3.º Rondo, polka.	12	6 25
— 3.ª Reverie.	4	2 50
— Confidencia.	1	2 50
L. Wely.—Las campanas del Monasterio.	3	2 50
Meyerbeer.—Marcha triunfal del Profeta.	3	2 50
— Obertura de la estrella del Norte.	6	3 50
Pertado.—Preciosa colección de danzas habaneras.	6	3 50
Prudent.—Danza de las Hadas.	6	3 50
Quandt.—Célebre estudio galop.	8	4 25
Ravina.—Nocturno, célebre.	4	2 50
— Ultimo recuerdo, melodía.	4	2 50
— Elegía.	4	2 50
Richards.—María, nocturno.	4	2 50
— Victoria, idem.	4	2 50
— A la tarde, (el canto del crepúsculo).	4	2 50
Rosellen.—Reverie, (sueño).	3	2 50
— El Templario, fantasía y variaciones.	6	3 50
Schuloff.—Wals brillante, de salón.	5	3
Senna.—Fantasía sobre motivos de Luisa Miller.	4	2 50
Thalberg.—Tema y estudio.	6	3 50
— Marcha fúnebre.	6	3 50
Thomas.—Sinfonia de Raymon.	6	3 50
— Idem de Le Roman d'Elvire.	6	3 50
Toledo.—1.ª Fantasía para manos pequeñas, sobre motivos de Rigoletto.	3	2 50
— 2.ª Fantasía sobre motivos de Rigoletto.	3	2 50
— Capricho sobre los mas lindos motivos de la Traviata.	5	3 25
— Capricho de Atila á cuatro manos.	5	3 25
— Idem, id. Norma.	4	2 50
— Idem, id. de Trovador.	4	2 50
— Fantasía, sobre motivos de la Figlia del Regimiento.	6	3 50
— Balada árabe, capricho.	2	1 25
— El Crepúsculo vespertino, capricho.	2	1 25
— Un adios al mar, barcarola.	2	1 25
— A Romea, recitado al piano.	8	4 50
— Marcha fúnebre, dedicada al invicto general Mendez Nuñez.	8	4 50
Voss.—El Carnaval de Venecia, capricho cho brillante.	6	3 50
A. Yoldi.—No me olvides, wals brillante.	6	3 50

WALS, RIGODONES Y LANCEROS.

Desgranges.—Los lanceros.	3	2 50
Godfrey.—Walses de los Guardias de la reina.	6	3 50
— Mabel, Tanda de Walses.	18	13 50
Gounod.—Wals de Fausto.	3	2 50
Hernan.—Los corfeos de Cupido, tanda de walses.	6	3 50
Julien.—La prima donna, walses.	3	2 50
Ruiz.—Las rosas tienen espigas, tanda de walses.	3	2 50
Metra.—La Noche, preciosa tanda de walses.	12	6 50
— Las rosas, id., id.	12	9 50
Toledo F.—Patti, tanda de walses.	6	3 50
Toledo N.—Tanda de walses de la Traviata.	3	2 50
— Los pensamientos, tanda de walses.	4	2 50
— Recuerdos de Versalles, id., id.	6	3 50
— Tanda de rigodones de las Vísperas Sicilianas.	3	2 50
— Idem, id. sobre motivos de la zarzuela Pepe-Hillo.	8	4 50
— Tanda de walses sobre los mas lindos motivos de dicha zarzuela.	6	3 50
Waldteufel.—Placeres y penas, tanda de walses.	5	3 25
— L'Espor de Nantes, tanda de walses.	16	12 50
— Vergissmeinnicht, id., id.	12	6 50
— Las Perlas de los salones, id., id.	12	6 50
Wisching.—Tanda de walses de I. Masnadieri.	4	2 50

PEPE-HILLO.

ZARZUELA EN CUATRO ACTOS DE G. CERECEDA, arreglada por N. Toledo para piano.		
A. Introducción y coro de pobres.	8	6 00
B. Jota.	8	6 50
C. D. Coro de cofrades y beatas y escena del lego.	8	6 50
2. Raconto.	10	7 50
3. Marcha final del primer acto.— Vamos á los toros.	6	4 50
4. Introducción del acto 2.º y seguidillas.	8	6 50
5. Malagueñas.	6	4 50
6. La buena ventura.	6	4 50
7. Coro de banderilleros.	10	7 50
8. Coplas del picador y el lego.	10	7 50
9. Salve á la Virgen.	2	1 50
10. Coro.	2	1 50
11. Final del tercer acto.	4	3 25
12. Preludio del cuarto acto.	6	4 50
13. Brindis.	8	6 50
13 (A) Concertante.	8	6 50
14. Coró.	8	6 50
15. Coro y final.	4	3 20
La partitura completa.	80	60

CANTO Y PIANO.

Bellini.—La Sonnambula.—Recitativo é cavatina, Sopra il sen; soprano.	6	3 50
— Scena, Preghiera ed ária, ¡Ah! non credea mirarte; soprano.	7	5 50
— Scena é cavatina, Viravviso ó luogui ameni; basso.	4	2 50
Donizetti.—Maria di Rohan.—Plegaria y cavatina, Havvi un Dio; soprano.	5	3 25
— Maria de Padilla.—Cavatine, Erah gia create in dielo; contralto.	5	3 25
— Linda de Chamounix.—Cavatina, ¡Ah! tardai troppo; soprano.	5	3 25
— Belli.—Cavatina, In questo semplice; soprano.	5	3 25
Gounod.—Ave Maria, (acompañamiento de piano y órgano).	4	2 50
Meyerbeer.—Roberto el diávolo.—Estrafas.	5	3 50
Rossini.—Nocturno á dos voces, Mira la blanca luna; soprano é tenore.	4	2 50
Schubert.—La serenata, melodía de tiple ó tenor.	3	2 25
Toledo.—Las nereidas, barcarola para tiple.	3	2 25
— La noche en el mar; barcarola para baritone.	3	2 25
— Rondeña, para tiple.	3	2 25
— Tirana, barcarola.	3	2 25
— La ausencia, id. para tiple.	4	2 50
Verdi.—Luisa Miller.—Scena ed ária, Tu puniscimi, ¡oh! signori; soprano.	5	3 25
— Giovanna de Guzman.—Bolero, soprano.	4	2 50
— Machbet.—Scena ed ária, Pietá, respeto amore, baritone.	4	2 50
Cereceda.—Jota. En Alcalá curso leyes; en la zarzuela Pepe-Hillo.	8	6 50
— Malagueñas. Dios guarde á la rumbosa; de idem.	10	7 50
— Coplas del picador y el lego; de id.	24	13 50

MÚSICA RELIGIOSA

CON ACOMPAÑAMIENTO DE ÓRGANO Ó PIANO.		
Bordesse.—Misa á solo muy fácil, T. ó B.	16	8 50
— Misa fácil y bonita á dos voces, ó coro á dos partes, 2 T. ó T. y B.	16	8 50
— Motete á la Virgen, inviolata, T. Tn. ó B.	4	2 50
— Salve Regina, á dos voces, 2. T. ó Tn. y B.	4	2 50
— Tantum Ergo, á solo.	4	2 50
— Tantum Ergo, á duo.	4	2 50
— Motete. Ecce panis, á dos voces, 2 T. ó T. y B.	4	2 50
— Motete, O Salutaris, 2 T. ó Tn. y B.	4	2 50
— Motete, O Salutaris, á solo, T. ó B.	4	2 50
— Motete á la Virgen, O Santísima, á dos voces, T. ó T. y B.	2	1 25
— Ave María, á dos voces, 2 T. ó Tn. y B.	4	2 50
— Ave Verum, motete al Santísimo á dos voces, 2 T. ó Tn. y B.	2	1 25
— Stabat mater, á dos voces, 2 T. ó Tn. y B.	16	8 50
Gonzalez.—Letrillas al Sagrado Corazon de Jesús, á tres voces.	4	2 50
Lichtenthal.—Salve Regina, para tiple.	4	2 50
Mozart.—Ave Verum, célebre motete al Santísimo, á solo de T. ó Tn.	4	2 50
Toledo.—Flores á la Santísima Virgen, á dos voces con sólo y coro.	6	3 50

PARA ÓRGANO SOLO.

Morandi.—Ofertorio.	6	3 50
— Elevacion.	3	1 25
— Pastoral.	4	1 50

PIEZAS SUELTAS DE ÓPERA PARA PIANO.

El Trovador, 18 piezas de 1, 2, 3 y 4 rs.	57	30 50
Rigoletto, 13 id., id.	35	18 50
La Traviata, 14 id., id.	41	22 50
Lucia di Lamermoor, 11 id., id.	32	18 50
Lucrecia Borgia, 14 id., id.	33	17 50
Norma, 11 id., id.	38	19 50
Sonnambula, 13 id., id.	51	26 50