

ACTA MUSICOLOGICA

LXXXVII/2 (2015)

Tabula

Natalia Braginskaya New Light on the Fate of Some Early Works of Stravinsky: The <i>Funeral Song</i> Rediscovery	133
Yossi Maurey A Soldier of Great Prowess in a Motet around 1500	153
Daniel Muzzolini The Geometry of Musical Logarithms	193
José María Domínguez El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882–94)	217
Francesco Finocchiaro «Che significa: <i>musikalischer Gedanke?</i> » – Sulla traduzione italiana della terminologia teorica schönbergiana	233
Marcus Zagorski Carl Dahlhaus and the Aesthetics of the Experiment	249
Argumenta et Auctores	265

Two issues published each year. Latest cancellation date for annual subscription to the periodical is 15 November. Annual price for non-members: Euro 102. – Jährlich erscheinen zwei Hefte. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Preis des Jahrgangs für Nichtmitglieder: Euro 102. – Se publican dos volúmenes al año. Plazo para el aviso previo: antes del 15 de noviembre para el año siguiente. Precio de suscripción anual para no miembros: Euro 102. – Appaiono due fascicoli per anno. L'abbonamento potrà essere sciolto con preavviso prima del 15 di novembre. Il prezzo per un anno per non membri è di Euro 102. – Paraît chaque année en deux fascicules. La date de résiliation de l'abonnement échoit annuellement le 15 novembre. Prix de l'abonnement pour ceux qui ne sont pas membres de la Société: 102 euros par an.

Supplementa: IMS Congress, Tokyo 2017; Bärenreiter-Verlag, Kassel

New Light on the Fate of Some Early Works of Stravinsky: The *Funeral Song* Rediscovery*

Natalia Braginskaya
Saint Petersburg

A critical edition of the collected works of any author, whether actual or merely projected, presupposes, in the first instance, a maximally complete tally of the body of his work, presenting *all* works composed by him. In the case of Igor Stravinsky, the most fragile body of work from this point of view appears to be the earliest, Petersburg phase of his creative life, before the ballet *The Firebird*. At least six named works by Stravinsky before 1910, included in all existing lists of his works, in various languages, and over many decades, are listed under the heading, “unpublished, whereabouts of the autograph unknown” or more categorically as “unpublished, lost.” Similarly, as correctly suggested by Svetlana Savenko, the study of the artistic legacy of the Saint Petersburg master specifically from the point of view of “the genesis of his roots and sources” remains one of the most promising directions in contemporary Stravinsky research.¹

The situation with works regarded as missing, however, has changed with the passage of time. Thus, in his extensive commentaries to the first volume of Stravinsky’s *Correspondence with Russian Correspondents*, the editor Viktor Varunts made a supposition about two unknown works of the young Stravinsky—the orchestrations of Chopin’s Nocturne in A-flat, op. 32, no. 2, and the *Grande Valse Brillante* in E-flat, op. 18, undertaken on commission from Sergei Diaghilev in 1909 for the Paris ballet *Les Sylphides*: in Varunts’s opinion, the manuscripts might have found their way into the archive of Serge Lifar and now be preserved in Lausanne.²

Preparing the volume for publication at the end of the 1990s, Varunts did not know that, already in 1981, the manuscript of the Waltz had been sold at an European auction and had ended up at the University of Texas at Austin (Harry Ransom

* Dedicated to the blessed memory of Elena Alexeyevna Stravinskaya and Viktor Pavlovich Varunts. The first version of this paper was presented as a lecture during the IMS study group “Stravinsky: Between East and West” meeting on 4 September 2015 in the course of the IMS Regional Symposium *Working on Composers’ Collected Works* in Saint Petersburg (Russia). I wish to acknowledge Stephen Walsh for the English translation of the text.

1 Svetlana Savenko, *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky] (Moscow: Compozitor, 2001), 1.
2 Igor Stravinsky, *Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents: Materials for a Biography], vol. 1, 1882–1912, ed. Victor Varunts (Moscow: Compozitor, 1998), 268 and 492.

line coordinate system can be traced back to Boethius, Descartes's circular diagrams do not have early forerunners, but there are apparent similarities to one of Robert Fludd's musical diagrams and to a mathematical diagram by Jost Bürgi. The latter was printed two years after Descartes composed his *Musicæ Compendium*, whereas the former had already occurred in print eight months earlier.

It has been highlighted that thinking in musical intervals and scales is genuinely logarithmic and predates the invention of logarithms as calculation techniques by the end of the sixteenth century in Scotland and Switzerland by John Napier and Jost Bürgi. The equivalency of adding musical intervals and multiplying their frequency ratios is a music theoretical truism, which is manifest in the traditional Latin terms *ditonus*, *tritonus*, *bisdiapason*, etc. In traditional music theory and arithmetic, the standard operation on ratios is multiplication and not addition. This is the state of the art already in Boethius's reception of Greek music theory and arithmetic as handed down through the Middle Ages.

The most remarkable element of Descartes diagrams is not the logarithmic representation of musical interval size per se, but its combination with a circular topology capturing the octave similarity as a perceptual phenomenon. These diagrams visualize pitch classes as locations on the circle line and intervals as central angles of circular sectors. In one of the diagrams (figures 3a and 3b) it is shown that the set of consonances described by Zarlino's *senario* is closed under octave addition as well as under octave complements. The diagram with the hexachords (figure 3d) equates transposition of scales with rotation about the center of the circle. It is suited to show the potential infinity⁶⁰ of the syntonic diatonic tone system.

It remains unclear whether Descartes knew Fludd's circular diagrams when he composed the *Musicæ Compendium*. Basic knowledge of music theory and mathematics and a glance at Ramon Llull's diagrams might have been all Descartes needed in order to develop his manner of representing pitch and interval classes.

There are no early three dimensional visualizations of the syntonic tone system. In the pitch grids of the eighteenth century by Rameau and Euler built from the same principle as Boethius's triangles, the octaves are reduced to points. These points symbolize classes of pitches with an unspecified octave. A "natural" geometrical representation of the syntonic tone system taking account of the octave in both directions, fifths and thirds, would be a torus, the combination of two Cartesian pitch circles.⁶¹

60 In a sketch Isaac Newton generalizes the diagram to five concentric circles of diatonic scales; Penelope Gouk, *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), 140; Wardhaugh, *The "Compendium Musicæ" of René Descartes*, 85–128.

61 Roger Shepard even proposes a four-dimensional pitch model (double helix on a helical cylinder); Roger N. Shepard, "Pitch Perception and Measurement," in *Music, Cognition, and Computerized Sound: An Introduction to Psychoacoustics*, ed. Perry R. Cook (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 163.

El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882–94)*

José María Domínguez

Logroño

El Teatro Real de Madrid formó parte del sistema de producción italiano desde su fundación en 1850. La mayor parte del presupuesto se destinaba a la contratación de cantantes y músicos extranjeros, y la práctica totalidad de las óperas se cantaba en lengua italiana. Esto, junto con otros aspectos controvertidos del régimen de arriendo, suponía una anomalía dentro del sistema teatral madrileño. Todo ello contribuyó a que la historia del coliseo estuviera ligada al debate en torno a la ópera nacional española. Como señala Juan José Carreras, «en cuestiones como la de la ópera nacional es fundamental distinguir entre hecho y discurso» porque, a pesar de que no existió la ópera española, sí que existió «una rica y compleja práctica de la ópera en España que merece ser narrada y analizada desde distintos puntos de vista»¹.

El objetivo de este artículo es contribuir a esta diversificación narrativa, tomando como eje principal los procesos empresariales a partir de la documentación conservada en el archivo personal del conde de Michelena quien estuvo al frente del Teatro Real durante más de una década a finales del siglo XIX. Nacido en 1830, Ramón Jerónimo de Michelena y Padrés inició con dieciocho años una larga carrera como funcionario del Ministerio de Hacienda que le llevó por diversas tesorerías provinciales hasta concluir la en 1876. Tras acumular diversos honores al servicio de la Monarquía y, probablemente, una fortuna considerable, fue nombrado Conde en

* Una versión preliminar de este artículo fue presentada al XVII Coloquio de Musicología del *Saggiatore Musicale* (Bologna, 22–24 noviembre 2013) con el título «Una voce poco fa»: strategie di selezione dei cantanti per il Teatro Real di Madrid c. 1890. La investigación para este artículo fue realizada con financiación del programa Juan de la Cierva del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (2011–14). El resultado se enmarca en el proyecto de I+D *Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII–XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos* HAR2014-53143-P, del mismo ministerio. Agradezco a Anna Tedesco, Juan José Carreras, Teresa Cascudo, Alfonso de Vicente y a un revisor anónimo la ayuda prestada para mejorar las versiones preliminares del texto.

1 Juan José Carreras, «Ópera nacional». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5: *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica [en prensa]. Agradezco al autor que me haya permitido consultar este trabajo antes de su publicación.

1879². Al año siguiente empezó su relación con la empresa del Real, aunque hasta 1884 no se hizo con la dirección de ésta en solitario, ejerciéndola hasta su muerte en 1894.

El archivo familiar de los condes de Michelena se conserva en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Toledo), fondo Michelena. La documentación referente a la gestión del teatro se agrupa en las cajas 3 a 5 cuyos extremos cronológicos van de 1882 a 1894 y está en su mayor parte inédita³. A pesar de no ser tan voluminoso como los italianos bien conocidos de Alessandro Lanari⁴ o los estudiados por John Rosselli, la tipología de documentación que contiene es semejante. A falta de una catalogación exhaustiva del fondo, un repaso sumario permite distinguir varios tipos de documentos. Se encuentran, por ejemplo, cartas al empresario u otros responsables de la empresa remitidas por diversos protagonistas de la vida musical madrileña, como las de Emilio Arrieta o el conde Morphy, comunicando aquel el nombre de la ganadora del premio que debe debutar en el Real⁵ y éste agradeciendo el envío de entradas para los alumnos del Instituto Filarmónico que dirige⁶.

Hay también oficios, borradores y comunicaciones oficiales con el gobierno e instituciones madrileñas sobre diversos aspectos del teatro, y variada documentación administrativa y de contaduría, como por ejemplo un oficio dirigido al administrador de contribuciones y rentas de la provincia de Madrid explicando que la empresa no debía satisfacer ciertas contribuciones por ser contratista del gobierno⁷, los permisos para las representaciones de Sarah Bernhardt⁸, el expediente de instalación de un quiosco de refrescos inglés en el foyer del teatro⁹ o los datos de recaudación por el estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg*¹⁰. Entre los documentos más interesantes están los expedientes de los artistas y la correspondencia con las agencias teatrales italianas puesto que permiten reconstruir con cierto detalle el proceso de reclutamiento de los cantantes. Se conservan los expedientes de Emilio De Marchi,

2 Orden de cese publicada en la *Gaceta de Madrid*, 31 agosto 1876, tomo 3, p. 613. La relación exhaustiva de puestos ocupados y honores recibidos puede verse en la reseña biográfica del Archivo de los Condes de Michelena en la siguiente dirección electrónica: <<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1121489>> [consulta 24-9-2015], donde se da erróneamente 1896 como fecha final de su empresa en el Real, pues falleció en 1894.

3 La documentación relativa al conflicto por el estreno de *Carmen* de Bizet en Madrid conservada en dicho archivo ha sido estudiada y contextualizada por Laura Santana Burgos, «Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de *Carmen* y de *El retablo de Maese Pedro*». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013, pp. 155-203.

4 Marcello de Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*. Florencia, Sansoni Editore, 1982.

5 En adelante utilizo las abreviaturas FM por Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Fondo Michelena; c. por caja; d. por documento: Arrieta a Rovira, Madrid 28-1-1884, FM c. 3, d. 76.

6 Morphy a Michelena, Madrid 11-12-1884, FM c. 3, d. 175.

7 Michelena al administrador, Madrid, 17-4-1885, FM, c. 5, d. 210.

8 Documento del 20-4-1888, FM, c. 5., d. 212.

9 Documentos del 5-8-1886, FM, c. 5, dd. 227-228.

10 Documento del 18-3-1893, FM, c. 5, d. 229.

Delfino Menotti, Maria Giudice, Hariclea Darclée, Teresa Arkel, Josefina Huguet y el tenor Jourdain. Otros documentos hacen referencia a la práctica totalidad de cantantes que actuaron aquellos años en el Real. A través de ellos se puede reconstruir la negociación y ejecución de los contratos.

La historia del Real se ha escrito privilegiando como fuentes la producción de autores españoles, la documentación administrativa oficial¹¹, la prensa y los textos de los implicados en la polémica en torno a la ópera nacional¹². Frente a esto, el estudio de los documentos del empresario restituye una imagen más ecuánime de éste, que solía ser, por lo general, objeto de las diatribas tanto de los abonados como de la crítica militante. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la historiografía italiana, tradicionalmente más interesada en los aspectos de producción material de la ópera y en la lógica empresarial de los teatros, apenas ha tenido en cuenta que el Real pertenecía a la red italiana¹³. A pesar de que la actuación de Michelena pertenece cronológicamente a la época que John Rosselli denomina «la fine degli impresari»¹⁴, la documentación de archivo aquí presentada permite profundizar en la ópera como proceso de transferencia cultural arrojando nueva luz sobre las estrategias en Madrid para la selección de cantantes, las expectativas empresariales y sus condicionantes económicos, o el gusto y la sociología del público.

La recepción de las novedades verdianas, la llegada del primer Puccini, la polémica en torno al verismo o el interés del director de orquesta Luigi Mancinelli por representar *Los maestros cantores de Nuremberg* son algunos de los hitos en la historia del teatro durante la dirección de Michelena. Se trató de un momento de cambio como muestran los títulos de los capítulos respectivos de la monografía de Subirá: «La música antigua y la nueva (1886-1888)», «Encontradas tendencias musicales

11 Es el caso de Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997, que maneja documentos del Archivo General de la Administración.

12 La referencia principal es el libro de José Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997 (edición que reproduce la original de Madrid, Editorial Plus Ultra, 1949), pp. 333-462 para la etapa que nos interesa. Además de la prensa y panfletos, utiliza importante documentación de primera mano. A una tradición centrada en el esplendor del teatro y su posterior decadencia, poco interesada por la interpretación histórica y mucho por la anécdota periodística pertenecen Matilde Muñoz, *Historia del Teatro Real*. Madrid, Tesoro, 1946; Antonio Velasco Zazo, *Historia del Real*. Madrid, Victoriano Suárez, 1956, que, a diferencia de Turina, identifica el fin de siglo con la época de esplendor (pp. 77-87), al igual que Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Valencia, Artes Gráficas Soler, 1967, p. 40, metodológicamente en línea con los anteriores. Existen varias publicaciones centradas sobre todo en el edificio, de escasa utilidad para la historia institucional: Gratiniano Nieto, *El Teatro Real*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1973; Antonio Iglesias (ed.), *El Teatro Real de Madrid: Teatro de la ópera*. Madrid, Editorial Complutense, 1996; Maira Herrero y Francisco Rodríguez de Partearroyo, *El Teatro Real*. Barcelona, Lunberg, 2003 (véanse pp. 16-17 para la época aquí tratada).

13 Madrid aparece sólo en dos referencias en los índices de Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (eds.), *Storia dell'opera italiana*. Turín, EDT, 1987-1988.

14 John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. He manejado la edición italiana *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. Turín, EDT, 1985, pp. 164-176.

(1889–1890)» y «Mientras el wagnerismo arraiga (1891–1895)». Otros eventos notables que tuvieron lugar durante la dirección de Michelena fueron el estreno español de *Carmen* (2 de noviembre de 1887)¹⁵, el concierto de la Patti (4 de febrero de 1888), las actuaciones de Sarah Bernhardt (primavera de 1888), la muerte del legendario Gayarre, casi sobre la escena (enero de 1890), el estreno en España de *Otello* de Verdi (9 de octubre de 1890), el viaje a Madrid de Puccini para *Edgar* (19 de marzo de 1892) y los estrenos españoles de *Pagliacci* (diciembre de 1892), de *Los maestros cantores de Nuremberg* (marzo de 1893), de *Manon Lescaut* de Puccini (4 de noviembre de 1893) y de *Falstaff* (10 de febrero de 1894). Otro hecho sintomático de la idiosincrasia del coliseo madrileño y del repertorio cultivado, dejando al margen la cuestión de la ópera española¹⁶, es la tardía recepción del *Orfeo ed Euridice* de Gluck y del *Fidelio* de Beethoven «con gran retraso y con ínfima fortuna»¹⁷.

El otro gran referente de la ópera en España a finales del siglo XIX era el Teatro del Liceu de Barcelona. A pesar de que ambas ciudades coincidían en la necesidad de tener un teatro de ópera como cualquier capital europea decimonónica por razón de prestigio, los modelos de gestión eran muy diferentes¹⁸. En el caso del Real, el empresario no debía pagar por el alquiler ni por el mantenimiento del edificio, ya que la propiedad era estatal y, en 1877, recibía una contribución del Estado de 30.000 reales¹⁹. En Barcelona, por el contrario, fue la burguesía catalana quien se encargó de sostener por su cuenta las representaciones de ópera desde 1847. En el periodo que nos interesa, el Liceu alcanza un momento de esplendor, gracias a la temprana y positiva recepción de Wagner, la consolidación de la estructura de las temporadas y la presencia de los más importantes solistas de la escena internacional, muchos de ellos compartidos con el Real²⁰.

15 Véase nota 3.

16 Para una crónica de los acontecimientos y una bibliografía especializada ver Emilio Casares, «Ópera. I. España. 3.3. La revitalización del tema de la ópera nacional. La restauración y la entrada del wagnerismo; 3.4. La década de 1890. La llegada del verismo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 92–105. Un panorama de la vida teatral madrileña en estos años con énfasis en el auge de los nuevos modos de sociabilidad y una discusión de los presupuestos estéticos de Chapí y Bretón basada en el análisis de su música pueden verse en Teresa Cascudo, «Ruperto Chapí y Tomás Bretón: dos opciones dramáticas para el drama lírico español». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. 5 [en prensa]. Agradezco a la autora que me haya permitido consultar este trabajo antes de su publicación.

17 Véanse respectivamente Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, pp. 418 y 455–456.

18 Carreras, «Ópera nacional» [en prensa].

19 Francisco Asenjo Barbieri, *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1877, pp. 2–3.

20 Jaume Tribó, «L'activitat artística dels primers cinquanta anys del Liceu». *Opera Liceu. Una exposició en cinc actes. Catàleg de l'exposició organitzada pel Museu d'Història de Catalunya, 19 setembre 1997–11 gener 1998*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1997, p. 67. Véase también Roger Alier, *El gran llibre del Liceu*. Barcelona, Edicions 62, 2004, pp. 83–97.

El conde de Michelena y la gestión del Real: entre lo artístico y lo comercial

Para entender la gestión de Michelena es necesario tener en cuenta dos aspectos contextuales resultado de la inercia institucional del coliseo. Por una parte, el auge del Real en la vida musical madrileña, que llegó a su culmen en los primeros años del empresario en solitario al frente de la empresa y, por otra, la escisión del público o, mejor dicho, de los abonados. La polémica entre el wagneriano Peña y Goñi y el conservador Carmena y Millán es útil para entender lo primero²¹. Peña y Goñi explica cómo al furor por la ópera italiana que reinaba en Madrid cuando se abrió el Real, vino a sumarse posteriormente el gusto por Meyerbeer (no sin reservas al principio). Así se consolidó el regio coliseo como «albergue perpetuo de la ópera extranjera», en coincidencia con un desgaste de la zarzuela causado por los bufos de Arderius que «establecieron una bifurcación en las aficiones del público»²². Esto explicaría, según Peña y Goñi, el «auge extraordinario» del Real que se mantuvo hasta la época de Michelena²³. Carmena y Millán, escribiendo a posteriori, matiza esta interpretación. Para él, posicionado implícitamente frente a Michelena, el esplendor del Real se había alcanzado en la etapa inmediatamente anterior, la del empresario Rovira que empezó su gestión en 1879. Según Carmena, la razón de aquel auge fue el gusto extremo por el repertorio belcantista que se habría empezado a abandonar en la etapa de Michelena al favorecerse las óperas wagnerianas. Carmena lo justifica ofreciendo unas cifras de abono elocuentes para la temporada 1882–1883 cuando «imperaba en el teatro Real casi en absoluto el repertorio antiguo italiano de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi, y las grandes óperas de Meyerbeer»: 1.826 abonos de butaca que en 1895–1896, es decir, justo al término de la gestión de Michelena, habrían descendido a 664 en coincidencia con el auge de «las corrientes modernistas» y la decadencia «del antiguo repertorio»²⁴.

El segundo aspecto, la escisión del público, se percibe también en los escritos de Peña y Goñi en los que demuestra un profundo conocimiento tanto del repertorio del Teatro como de su sistema de gestión. Así se ve por ejemplo en su crítica a los partidarios de Gayarre, motivada por el excesivo caché del tenor navarro, y en la que el crítico actúa, implícitamente, como portavoz de los «verdaderos aficionados».

21 Véase un resumen en la introducción de Luis Iberní al volumen de Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881 (pero en realidad 1885), edición facsímil Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. xviii–xxiv.

22 *Ibid.*, p. 652.

23 *Ibid.*, pp. 652–653.

24 Luis Carmena y Millán, «Proposición presentada... para el arriendo del Teatro Real», texto de 1902 publicado por el mismo autor en *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*. Madrid, imprenta Ducazcal, 1904, pp. 85–96. Véase su defensa de la etapa de Rovira: «El teatro Real por dentro» en *ibid.*, pp. 51–54.

Gayarre no es ninguna garantía para éstos, sino reclamo para una «turba multa ajena por completo en general a la idea del arte»:

Tan cierto es esto, que el verdadero aficionado, el que falto de recursos para sentarse en butaca o palco, tiene costumbre de ir a las alturas, huye de ellas cuando canta Gayarre, porque aquel público extraño que el buen aficionado no ve casi nunca cuando Gayarre no canta, le molesta con sus ruidos [...] con todo aquel escándalo exagerado ante el cual el autor de la obra y todo intérprete que no sea el tenor navarro, desaparecen casi por completo²⁵.

Veamos ahora otros problemas de la gestión del Real a través de la polémica que surgió en 1885 a raíz del estreno de la ópera *El príncipe de Viana* de Tomás Fernández Grajal. Se reavivaba el debate en torno a la ópera española cuyos máximos representantes fueron Peña y Goñi, contrario a dicho género, y Tomás Bretón, partidario del mismo. La figura de Bretón y sus argumentos en la polémica nos interesan por dos razones: por su relación con Michelena²⁶ y porque sus escritos describen la lógica empresarial a la que obedecía el Real. De hecho, Bretón es en este momento una de las voces más autorizadas en todo el problema acerca de la gestión de los teatros y de la ópera en español. No obstante, sus observaciones deben entenderse en un contexto cronológicamente más amplio en el que hay que incluir, por ejemplo, las observaciones de Francisco Asenjo Barbieri sobre las desigualdades, en cuanto a la gestión, entre la empresa del Teatro Real y los teatros privados dedicados a la zarzuela²⁷.

Para Bretón, el sistema de arrendamiento del coliseo a una empresa que debía velar por sus intereses junto con la falta de protección gubernamental en forma de subvención al teatro nacional de ópera eran los principales obstáculos. Tras repasar las sumas que los gobiernos y reyes dedican a los teatros nacionales en otros países, subraya:

Aquí lo entendemos de otro modo; y en vez de recibir, dan las empresas de teatros crecidísimas sumas en concepto de arriendo, resultando lógicamente que la gestión de aquéllas, en lugar de

25 Antonio Peña y Goñi, *Los artistas del Real (temporada 1886-87)*. Madrid, Zozaya, 1887, p. 51. La división del público continuaba siendo un problema en 1894. Véase al respecto Guillermo Morphy, «A propósito de la representación del "Falstaff" de Verdi en el Teatro Real». *La Correspondencia de España* (20-2-1894), p. 1, citado en Burgos, «Diálogos entre Francia y España», p. 194.

26 Una reconstrucción detallada de los desencuentros entre el empresario y el compositor con motivo del estreno de *Los amantes de Teruel* puede verse en Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, pp. 130-143. Un caso análogo, también en época de Michelena, fue el de Pedrell y su ópera *Los Pirineos*: véase Francesc Cortès i Mir, «El projecte d'estrena al Teatro Real de Madrid d'*Els Pirineus*, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell: estratègies i malvolences». *Recerca Musicològica*, 13 (1998), pp. 231-267.

27 Barbieri, *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Se trata de una serie de artículos publicados en *La Mañana* en la primavera de 1877 y recogidos posteriormente en forma de libro, en los que Barbieri demuestra que la gestión del Teatro de la Zarzuela era necesariamente ruinosa para el empresario mientras que el arriendo del Real producía siempre beneficios a partir de una inversión inicial menor por parte del arrendatario. Sus argumentos deben entenderse, no obstante, dentro de su posicionamiento militante a favor de la protección pública de la zarzuela.

ser artística, se trueque en industrial, saliendo de esta involucración de términos el arte casi siempre mal parado²⁸.

La falta de apoyo gubernamental se traduce a su vez en el sometimiento de los intereses de la empresa a las condiciones de los cantantes que, por su frecuente renovación, su especializado repertorio que perpetúa el aletargamiento de un público acostumbrado a las «mismas [...] ¡veinte óperas!» y las exageradas prerrogativas de los divos «impiden a las empresas tener autoridad ni criterios propios»²⁹, aspecto que corrobora la documentación del archivo de Michelena. El repertorio de los cantantes será, de hecho, uno de los aspectos más controvertidos a la hora de contratar a los artistas, como se verá en el caso de la Patti.

Michelena entró como socio capitalista en la empresa de José Fernando Rovira en febrero de 1880, subrogando al anterior socio de éste, el empresario catalán Juan Gil y Borrás³⁰. Hasta la temporada de 1883-1884 el Real dio ganancias sustanciales, pero el balance se invirtió durante la temporada siguiente, mientras la gestión de la empresa estaba compartida oficialmente entre Rovira y Michelena³¹. Los motivos de dicha inversión han de verse en los problemas económicos de Rovira y las diferencias entre éste y Michelena, junto con la rebelión de los abonados que estaban en desacuerdo con la gestión del número y calidad de cantantes y con la subida de precios, renunciando masivamente a sus abonos. En esta coyuntura, Michelena reaccionó haciéndose por la fuerza con el mando en solitario de la empresa, bajando los precios y devolviendo parte del dinero a los abonados en la temporada 1884-1885³². La documentación del archivo demuestra que los problemas con Rovira se remontaban a 1882, cuando éste cedió a Michelena todos sus derechos, acciones, obligaciones

28 Tomás Bretón, «El príncipe de Viana». *El liberal* (7-2-1885).

29 Tomás Bretón, *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Gregorio Juste, 1885, p. 20. Este folleto hay que entenderlo en el contexto de la agria polémica surgida tras el estreno de *El príncipe de Viana* que dio lugar a las críticas reunidas por Antonio Peña y Goñi, *Contra la ópera española*. Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885.

30 Turina, *Historia del Teatro Real*, pp. 130-131. Al parecer, Michelena intentó hacerse por la fuerza con el control de la empresa, como forma de invertir la fortuna que había acumulado y de prestigiar su nueva condición noble. Esta es la versión que ofrecen las memorias de Manuel González Araco, que deben tomarse con precaución por haber sido uno de los primeros socios de Rovira y, por tanto, primer perjudicado de la entrada de Michelena a quien culpa de los problemas financieros del teatro: Manuel González Araco, *El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario*. Madrid, Hijos de José Ducazcal, 1898, pp. 67 y 141. Este libro es en realidad una justificación de la bancarrota de 1895, cuando González Araco estaba en solitario al frente de la empresa. Una defensa de Rovira y Araco puede verse en los escritos de Carmena y Millán citados en la nota 24. Superflua y poco informada es la explicación del conflicto que da Muñoz, *Historia del Teatro Real*, pp. 210-211, quien sin embargo atribuye a Rovira un excesivo interés por el lujo y una deficiente administración económica.

31 Francisco González Mestre, *Teatro Real. Historia Viva 1878-1901*, Jacinto Torres Mulas (ed.). Madrid, Mundimúsica, 1991, p. 31.

32 Resumo así la crónica de estos años expuesta por Turina, *Historia del Teatro Real*, pp. 145-149. Véase también Araco, *El Teatro Real por dentro*, pp. 155-156.

y responsabilidades como empresario del Real, si bien la cesión no fue aprobada por el Ministerio de Hacienda hasta el 11 de noviembre de 1884³³.

La muerte de Alfonso XII (25-11-1885) y los problemas señalados hicieron que las primeras temporadas de Michelena en solitario fueran críticas (en el archivo se conservan, de hecho, varias órdenes de embargo de los caudales obtenidos en algunas funciones), pero su influencia sobre el gobierno liberal y las actuaciones de Gayarre consiguieron mantener a flote la empresa, a pesar de las dificultades. Ya se ha indicado que el tenor era un reclamo para una parte del público, probablemente la más numerosa de los abonados, que acudía incondicionalmente a sus actuaciones, lo que motivó la crítica de Peña y Goñi en la temporada de 1886-1887 por el excesivo caché que cobraba³⁴. Por otra parte, Gayarre debía de tener buena relación con Michelena, ya que la última actuación del tenor en el Real fue por deferencia hacia el empresario³⁵. Según González Araco, la benevolencia de Sagasta hacia Michelena ayudó a salvar la complicada situación provocada por la fuga de abonados de 1884-1885, y se concretó en conceder una suspensión de pagos de los últimos trimestres de la temporada y en condonar los alquileres vencidos en compensación por las obras realizadas (aunque habían sido pagadas por Rovira). Con este artificio, siempre según el parcial memorial de Araco, se evitó una subvención directa que habría escandalizado a los demás empresarios teatrales y se esquivó la bancarrota en la temporada 1885-1886³⁶. Aunque éste personaliza el caso en Michelena, no se trata de una cuestión puntual sino de una práctica estructural resultado del proteccionismo gubernamental al Teatro.

La gestión global de Michelena durante esta primera etapa en solitario no debió de ser deficitaria pues el arrendamiento del regio coliseo le fue renovado por otros cinco años en 1889. La *Gaceta de Madrid* publicó el 21 de abril el resultado del concurso público al que concurrieron, por separado, Michelena y Antonio Agustín García³⁷. Participar implicaba aceptar un pliego de condiciones que regulaba con rigidez la extensión del contrato, el tipo de representaciones y la duración de la temporada, el número de intérpretes del coro, la orquesta y cuerpos de baile, entre otros aspectos. Es ilustrativo leer la condición sobre los requisitos que debían reunir los cantantes para comprender el estrecho margen de negociación con que contaba Mi-

33 FM, c. 5, d. 137. Según Araco, *El Teatro Real por dentro*, p. 68, que cita una memoria de Rovira, al llegar el momento de tener que pagar el primer trimestre de alquiler de la temporada 1881-1882 y los anticipos a los artistas italianos, Michelena le chantajeó, negándose a poner la parte a la que le obligaba el contrato «si no le hacía completa donación de cuantos derechos tenía adquiridos por la adjudicación verificada en 5 de Noviembre de 1878».

34 Peña y Goñi, *Los artistas del Real*, pp. 47-53.

35 Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 413.

36 Turina, *Historia del Teatro Real*, pp. 152-153 y Araco, *El Teatro Real por dentro*, pp. 155-160. Las órdenes de embargo referidas se conservan en FM, c. 5, dd. 140 a 143.

37 Araco, *El Teatro Real por dentro*, p. 188 afirma que el plan presentado por García en realidad había sido elaborado por Rovira, deseoso de retomar la gestión del coliseo, pero que murió en aquel mismo año.

chelena y las tensiones durante el proceso de reclutamiento que se explicarán más adelante:

Tres típles, una mezzosoprano, un contralto, dos tenores serios y uno de medio carácter, dos barítonos, dos bajos y un bufo caricato. Todos estos artistas han de gozar de reputación europea y haber cantado como partes principales y con general aplauso durante alguna de las dos últimas temporadas en cualquiera de los primeros teatros de Nápoles, Milán, París, Londres, Lisboa, Viena, San Petesburgo o el Real de Madrid³⁸.

El conde, además de aceptar el pliego, se comprometió a ejecutar un ambicioso plan en diez proposiciones para mejorar las condiciones artísticas y el ornato del Teatro. Quizá con la intención de responder a la larga polémica mantenida por Bretón durante la etapa anterior y de conciliar el éxito que este obtuvo con *Los amantes de Teruel* en febrero de 1889, ese mismo año se publicó el reglamento de la academia coral propuesta por Michelena como parte de su plan, con un prefacio que dice:

La empresa del Teatro Real de Madrid, que por el género de espectáculo que cultiva y por las condiciones que le impone su contrato de arrendamiento con el Estado, tiene por necesidad que valerse de elementos artísticos extranjeros para el desarrollo de sus trabajos, se ha venido preocupando constantemente con la idea de dar ingreso en sus cuadros de compañía al mayor número de artistas españoles, en todo cuanto esto era compatible con las indicadas circunstancias. Ha podido repetidas veces llenar este deseo, respecto a muchas primeras partes, que como tales actúan en el espectáculo, toda vez que, por fortuna, cuenta hoy España con una pléyade brillante de artistas, que recorren con gloria y aplauso los primeros teatros líricos de Europa y América³⁹.

Las proposiciones tercera y cuarta del plan (contratar dos cantantes de *primo cartello* y estrenar una ópera nueva), y quinta (poner el mayor número posible de óperas de gran repertorio y del gusto del público) apuntan hacia la tensión que caracterizó la actuación del conde durante este segundo quinquenio al frente del Teatro, en la línea ya señalada por Bretón. Una tensión producida por diversos factores irreconciliables: las inquietudes musicales (artísticas) de un empresario que conocía bien las novedades operísticas (la proposición cuarta habla de su interés «por el brillo y progreso del arte lírico»), el mercado tiranizado por las exigencias imposibles de los cantantes, las condiciones del arriendo y las razones comerciales y, todo ello, frente a un público en su mayor parte reaccionario de gusto inamovible (al que por fuerza

38 *Pliego de condiciones para el arriendo del Teatro Real aprobado por Real Orden de 11 de Marzo de 1889*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1890, p. 6. La Real Orden se publicó a su vez el 13 de marzo en la *Gaceta de Madrid*. El escaso margen de libertad (o lo que es lo mismo, la estricta normativa dictada por el gobierno) queda claro si a las condiciones estipuladas en el pliego se añade el *Reglamento para el gobierno, régimen interior y administración del Teatro Real*. Madrid, R. Velasco, 1885.

39 *Reglamento para la organización y régimen de la Academia Coral de ambos sexos establecida en el Teatro Real de Madrid*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1889, p. 5. Cfr. con los argumentos defendidos por Bretón, *Más en favor de la ópera nacional*, p. 23.

concede, en la proposición quinta, el evitar «la repetición excesiva de aquellos *spartitos* que no despierten gran interés»). Una tensión, en fin, que también se percibe en los documentos del archivo del conde.

El proceso de reclutamiento de cantantes (1): visitas a los teatros italianos

Algunos documentos del archivo nos servirán ahora para ilustrar el proceso de reclutamiento de cantantes que, en líneas generales, tenía dos momentos: el viaje a Italia por parte del empresario para escuchar nuevas voces y tener un primer contacto y, en segundo lugar, la negociación del contrato a través de los representantes o de las agencias teatrales de Milán, que se estudiará en el epígrafe siguiente.

La costumbre de viajar a Italia para buscar artistas debía de ser habitual en todos los empresarios⁴⁰. El archivo de Michelena permite documentar sus viajes en el mes de junio de los años de 1889 y 1891, con estancias en Milán y Roma. Se conserva una minuta sin firmar pero con el timbre de la "Empresa y dirección del Teatro Real", por lo tanto muy probablemente escrita por el propio Michelena, fechada en el Hotel Europa de Milán el 28 de junio de 1891. Está dirigida a Francesco Tamagno. En ella, el conde expone las razones de su negativa a aceptar las 7.000 liras por representación que solicitaba el famoso tenor para la temporada siguiente, entre otras: el descenso de representaciones de abono de 120 a 90, la escasez de óperas nuevas, el cansancio del público por la falta de variedad de repertorio y la situación financiera del país⁴¹.

La grave enfermedad que el conde sufrió en el invierno de 1890⁴² le impidió hacer la *tournèe* italiana aquel año, enviando a Mariano Alberich en su lugar. Alberich aparece en los papeles de Michelena como cajero del teatro, firmando recibos al menos desde 1885, si bien es seguro que trabajaba desde antes en la contaduría del Teatro. Alberich envió a Michelena una carta desde Milán el 26 de mayo de 1890 dando cuenta de sus gestiones⁴³. El documento permite conocer con detalle los criterios de selección de cantantes para el Teatro Real. La carta habla de un *Otello* de Palermo que, según Alberich, fue una de las mejores producciones que había oído, pero la referencia es imprecisa y la ciudad no vuelve a mencionarse. Es probable, por tanto, que Sicilia fuera el primer destino de su viaje y que diera cuenta de lo allí escuchado en cartas todavía no localizadas. *Otello* se representó, de hecho, en el teatro Politeama en trece ocasiones desde el 11 de mayo de 1890⁴⁴.

La carta describe sin embargo con precisión los cantantes que pudo escuchar en Florencia, antes de llegar a Milán. En el teatro Niccolini de la capital toscana pudo escuchar a Sigrid Arnolond (1861-1943) que había debutado en la *Mignon*

40 Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 451.

41 FM, c. 4, d. 570. Otra minuta de la misma fecha a Angelo Masini en el d. 575.

42 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 59, 28 de febrero de 1890.

43 FM, c. 4, d. 568.

44 Guido Leone, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1987*. Palermo, Publicicula, 1988, vol. 1, p. 162.

de Thomas. Alberich escribe a propósito de ella: «La tiple sra. Arnoldson es nada más que una mediana cantante, con voz pequeña, regular agilidad y no artista de primer orden en lo que se refiere a la parte escénica». El único aspecto positivo para Alberich sería su belleza: «es una verdadera preciosidad bajo el punto de vista estético», observación que confirma una apreciación de la crítica madrileña: «diríase que [el abonado del teatro Real] mira en ellas menos a la artista que a la mujer»⁴⁵. Sugiere que sería interesante para hacer en Madrid *Lakmé*, *El barbero de Sevilla* y quizás para *La Sonámbula*, y concluye que todo ello, «a pesar de no ser una gran cosa si no tuviera el peor defecto que puede tener un cantante para ese público y es que desafina y mucho»⁴⁶. Esto no impidió sin embargo que cantara en la temporada siguiente el papel protagonista de *Dinorah* en el Teatro del Liceu en Barcelona⁴⁷.

La carta continúa narrando su periplo hacia Venecia, donde por haber concluido la temporada no había ninguna ópera que escuchar y explica su llegada a Milán. Allí, la primera noche de trabajo (23 de mayo) Alberich fue a escuchar el *Fausto* en el teatro Manzoni, interpretado por una compañía de jóvenes cantantes que lo aburririeron. A propósito de la actuación hace un comentario bastante interesante para un responsable del Teatro Real: «todos eran gente joven y se conoce que principiantes, a lo que creo se debe el que *cada uno cantara en vez de lo que está escrito en la partitura, lo que le parecía mejor*» (sin cursivas en el original). El comentario es sintomático del grado de conciencia sobre el papel del compositor como responsable de la ópera, en lugar del cantante⁴⁸, y confirma que la empresa del Real se preocupaba por este aspecto que tuvo cierto eco en la crítica musical madrileña⁴⁹.

Al día siguiente, 24 de mayo, Alberich asistió a una representación convincente: *Aida* en el teatro Dal Verme. En este caso, se detiene a comentar detalladamente cada uno de los protagonistas valorando su adecuación a los intereses de la empresa de Michelena y contrastando las opiniones de Antonio Pessina, director de la agencia milanesa «La lanterna» que proponía y negociaba constantemente cantantes y óperas para el Real. Las observaciones más elogiosas de Alberich se dirigen a la soprano protagonista que fue Aurelia Cataneo (1864-1891). La describe así: «su voz es de muy buen timbre en el centro y agudos; pastosa, de bastante volumen y afinación perfecta», aunque su registro bajo es débil y tiene dos notas en el medio «que resultan algunas veces un poco capretinas [sic] como dicen los italianos». A

45 Peña y Goñi, *Los artistas del Real*, p. 15.

46 La crítica local fue, por el contrario, muy elogiosa con la Arnoldson y el resto de la compañía. Véase la *rassegna musicale* de Girolamo Alessandro Biaggi en el diario *La nazione*, 20-5-1890.

47 Jaume Tribó, *Annals 1847-1897 del gran teatre del Liceu*. Barcelona, Associació amics del Liceu, 2004, p. 294.

48 Cfr. Elvidio Surian, «L'operista». *Storia dell'opera italiana*, Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (eds.). Turín, EDT, 1987-1988, vol. 4, pp. 333-340.

49 Véase Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 383, que sigue casi al dictado a Peña y Goñi, *Los artistas del Real*, p. 29. Las críticas publicadas en Milán sobre esta producción coinciden en gran parte con las opiniones de Alberich: véanse *Il Mondo Artístico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti*, 22-23 (18-5-1890), pp. 1-2 y *La Gazzetta Musicale di Milano*, 20 (18-5-1890), p. 314.

pesar de esos defectos (justificados por el cajero diciendo que es imposible encontrar cantantes puros perfectos) anima a Michelena a contratarla para la temporada siguiente sugiriendo adjudicarle un puesto junto a Eva Tétrazzini. Ésta (la hermana de la famosa Luisa) iba a cantar entonces la primera Desdemona verdiana en España.

La carta se ocupa de dos voces que habían sido recomendadas por Pessina como si Alberich tuviera el encargo de comprobar la calidad de los representados y recomendados por dicho agente. Así, describe la voz del tenor Michele Mariacher quien, para Pessina, era un «tenore giovane di grande avvenire»⁵⁰. Sin embargo es desaconsejado por Alberich para Madrid: su voz, a pesar de ser bella y afinada, carecía del registro grave, además de ser un cantante demasiado joven e inexperto. El otro favorecido por «La Lanterna» era el barítono Arturo Pessina (parece casual la coincidencia de los apellidos). Alberich replica: «ésta [scilicet «voz»] es pequeña, oscura y sin volumen necesario para el Real», lo que confirma que enviarlo a Madrid sería una equivocación por parte del agente milanés. La última cantante de la que se ocupa es de la mezzosoprano Giulia Novelli. En este caso se ve cómo el éxito de un cantante en Italia no era garantía para ser contratado en Madrid: «tiene bastante buena voz, pero no es ni gran cantante ni siquiera mediana artista. No desafina, pero es una sosa de primer orden. No tiene condiciones para llegar a ocupar un primer puesto en el Real a pesar de hacer en Italia los primeros teatros». Es probable que esta apreciación tenga que ver con la condición sobre el prestigio europeo de los cantantes establecida en el pliego de condiciones del arriendo antes comentado.

La elogiosa crítica que había publicado *La Gazzetta Musicale di Milano* después del estreno de la producción coincide sólo con la opinión del agente madrileño en destacar el papel de la Cataneo y en subrayar la falta de registro grave en Mariacher⁵¹. La crítica continúa subrayando el esfuerzo de la empresa Cesari e C., por haber sabido presentar un espectáculo de primer orden capaz de desatar la envidia de los primeros teatros de Italia y del extranjero, pero difícilmente realizable por éstos⁵². La carta de Alberich deja sin embargo claro que no todos los públicos extranjeros gustarían de una representación idéntica protagonizada por los mismos artistas.

Alberich buscaba dos cosas en los cantantes, que hipotéticamente se pueden identificar con los criterios principales de selección para Madrid: por un lado, precisión y fuerza de la voz; por otro, capacidad destacable como actor. De la carta se deduce, además, que los cantantes elegidos para el Real no eran necesariamente los mejores o los más renombrados en Italia, sino los que mejor se adaptaban al interés del empresario y de su red de negocios. Este dependía de los acuerdos con las agencias teatrales extranjeras y del gusto de un público del que dependía, a su vez, el

50 Carta a Ferrer, Milán, 6-3-1890, FM, c. 5, d. 297.

51 *La Gazzetta Musicale di Milano*, 18 (5-5-1890), p. 281.

52 «La quale [scilicet «impresa Cesari e C.»] volle e seppe presentare al pubblico milanese uno spettacolo di primissimo ordine, come i primissimi teatri d'Italia e dell'estero possono invidiare, ma realizzare ben difficilmente» (ibíd.).

propio éxito del empresario, es decir, la rentabilidad económica de su negocio. La tensión entre todos estos elementos se ve reflejada en una copia de carta remitida por Michelena al secretario de Adelina Patti:

Nosotros creemos que el triunfo mayor para la diva en este Real teatro, aunque siempre ha de triunfar, sería que hiciese unas obras de las llamadas dramáticas, toda vez que el D. Juan de Mozart será imposible ponerlo en escena, porque nos falta el Leporello y el mismo D. Juan, puesto que Uetam no lo tiene en repertorio ni los barítonos de la compañía lo conocen. Es seguro que la célebre Patti está en todas sus óperas admirablemente; pero este público, que la admirará, está pasando actualmente por una gran crisis monetaria y es necesario para que venga al teatro mamarle [sic: probablemente «mimarle»] con obras de gran atracción y solo de este modo podré defender el negocio. Estas circunstancias hacen que yo procure poner en escena una ópera distinta por cada una de las representaciones de la diva. Por ejemplo, empezar con *Linda* y luego seguir con *Traviata*, *Crispino*, *Barbero*, o *Dinorah* y para las dos últimas que serán como extraordinarias para el público, daremos *Lucía* y *Rigoletto*. Siempre que la sra. Patti no quiera hacer una *Aida* que sería muy conveniente para mis intereses y un triunfo completo para la célebre artista⁵³.

El proceso de reclutamiento de cantantes (2): negociación con agencias milanesas

El archivo permite documentar con precisión, para el segundo quinquenio de Michelena al frente de la empresa, las gestiones realizadas con las agencias teatrales de Milán, especialmente con la ya citada de «La Lanterna» y, en menor medida, con la Agenzia Teatrale Internazionale de Enrico Carozzi⁵⁴. Son abundantes las cartas del responsable de la primera y de numerosos cantantes con José Ferrer, que emerge del archivo de Michelena como hombre de confianza de éste en las decisiones artísticas y en las negociaciones de los contratos. Esto explica que, a la muerte del conde, intentara hacerse con el arriendo del Teatro⁵⁵.

Las cartas y telegramas de Pessina muestran el ascendiente que la agencia milanesa tenía sobre la empresa del Real. Además de negociar con los cantantes para el coliseo madrileño, demuestra conocer bien el repertorio conveniente desde el punto de vista comercial. Tras la muerte de Gayarre y con la necesidad de escribir un tenor que lo sustituyera, Pessina escribe:

Entretanto ayer primera a la Scala de Milán del Simon Boccanegra. No creo el Simon Boccanegra un'opera que dará dinero a l'Empresa - entonces los héroes de la función han sido de Negri y Battistini. No me gustó la Cataneo con su voz petegola y criarda. No me gustó Navarini demasiado exagerado. Me gustaron mucho De Negri el nuevo tenor y Battistini [...] Para mí De Negri ha sido una revelación en el estricto senso de la palabra. De Negri no podía ser el divo a Madrid porque no creo posible pueda cantar Los Hugonotes ni Africana. Ma es el tenor

53 Copia de la carta a D. A. Morini, Madrid, 17-1-1888, FM, c. 5, d. 230.

54 Ver por ejemplo FM c. 5, d. 183. Sobre la centralidad de Milán en la organización industrial de la música véase Fabrizio della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*. Turín, EDT, 1993, p. 4.

55 Turina, *Historia del Teatro Real*, p. 182.

dramático que hará las representaciones – el tenor que si faltase Durot, es el tenor que Madrid debe tomar.

Con De Negri tendrá V.E. el Otello de Verdi que es el rival de Tamagno y podría cantar el grueso repertorio: De Negri si falla Durot es el tenor que posiblemente deben escribirlo para el Real. Después del suceso de la pasada noche he tomado con el un rendez vous para mañana y para hablar. Al caso faltando Durot se podría combinar De Negri para l'otono y para cantar de 12 a 15 funciones de Otello.

Battistini ha sido muy aplaudido y recomando a V.E. de tomar nota de ese artista que sería el Baritono de pronto para el Real⁵⁶.

Una vez decidido el artista a contratar, seguía la negociación de las cláusulas canalizada a través de Milán. Por ejemplo, Michelena envía el 6 de mayo de 1893 un telegrama a Hariclea Darclée en San Petesburgo confirmando que Pessina cerrará con ella un ventajoso contrato para toda la temporada siguiente⁵⁷. El 16 de mayo Pessina ofrece a Ferrer dos posibilidades para cerrarlo: 22 funciones entre octubre y diciembre por 55.000 liras, o bien 40 funciones hasta febrero por 98.000, aunque esta segunda oferta estaba condicionada a las actuaciones en Rusia de la cantante. Ferrer contrapone al día siguiente un ultimátum rebajando la oferta: 18 funciones entre octubre y diciembre por 40.000 liras en total, o 40 entre octubre y febrero por 80.000. Un telegrama más de Pessina intenta ajustar las 18 funciones aseguradas en 45.000 liras que fue probablemente el acuerdo definitivo. El contrato se celebra finalmente en Milán el 30 de mayo, el mismo día en que Ferrer escribe tratando de convencer al milanés para que la Darclée elimine la cláusula de exclusividad de sus óperas porque eso perjudica a la empresa impidiendo la variedad de repertorio que satisface el gusto del público. Finalmente, la Darclée parte para Madrid desde Milán el 6 de noviembre⁵⁸.

Algunos documentos demuestran que decisiones aparentemente artísticas en realidad tenían una justificación meramente comercial. Es elocuente en este sentido la siguiente observación del agente Pessina, referente al gusto de las hijas de Michelena:

Alle signore contessine non è piacciuto il Chinelli. Ma, Santo Dio! Il povero Chinelli doverà essere scritturato per 1200 lire al mese y para hacer el comprimario sirviendo y gustando a l'Empresa. Lástima que las hermosas hijas de nuestro Ilustre jefe giudicano dal punto di vista como abonadas al Teatro real y no comercialmente el negocio⁵⁹.

Esta carta pone más adelante de manifiesto la influencia que los editores, como Ricordi, ejercían en este momento a la hora de seleccionar a los cantantes para una determinada representación: «Esta mañana fuimos de Ricordi que habló al señor Conde muy ma muy bien de Moretti, de l'Arkel, de la Stromfeld, de Marassa y de

56 Carta a Ferrer, Milán, 16-1-1890, FM, c. 5, d. 281.

57 FM, c. 5, d. 162.

58 Todos los documentos citados en el expediente de la cantante, FM, c. 5, dd. 147-163.

59 Carta a Ferrer, Milán, 14-6-1889, FM, c. 5, d. 274.

Nanetti». La fuerza que los derechos de autor dieron a los editores fue debilitando hacia finales del siglo el poder de los empresarios, que acabaron siendo simples ejecutores. Los editores pasaron a controlar no sólo la producción de nuevos títulos, sino también la formación de las compañías que habían de cantarlos⁶⁰. Sobre el férreo control editorial y las dificultades que causó Ricordi para el estreno de *Falstaff* es elocuente la correspondencia del barítono Delfino Menotti que escribe a Ferrer:

Circa le difficoltà sorte per la rappresentazione del Falstaff non faccio alcuna meraviglia, saputo benissimo che razza di uomo è il S.r Ricordi ed in quali mani pietose siano poste attualmente le sorti dell'arte lirica in Italia. Mi spiace molto però perché le assicuro che in questa parte avrei potuto farmi molto onore avendola studiata con vero impegno tanto da perderci circa un mese e mezzo⁶¹.

Tres años antes fue Pessina quien tuvo que negociar con Ricordi quién sería el barítono que había de cantar en el estreno madrileño de *Otello*. El equilibrio entre lo diplomático y lo comercial que tuvo que mantener Pessina para favorecer a Michelena sin contrariar al editor queda de manifiesto en la carta de 10 de marzo de 1890 dirigida a Ferrer:

Vengo in questo momento da un lungo convegno con Ricordi: ed il risultato è questo. Ante todos la preferenza è per Battistini (intendo parlare dell'Otello) ma se Battistini non è possibile si decide di approvare Dufriche. Dissi al Ricordi che forse l'impresa non si sarebbe acconciata di buon grado per Dufriche - ma!! Se non altro - Se Battistini si ostina e preme all'impresa dare l'Otello - ho trovato il salvamento. E chissà che col miraggio dell'Otello- Dufriche preferisca restar a Madrid a buone condizioni per la Impresa⁶².

El 14 de junio de 1894 la petición de prórroga de Michelena para continuar con el arriendo del Teatro fue denegada y éste fue adjudicado a Luciano Rodrigo e Isasi⁶³. Varias razones explican la negativa. Entre otras: la oposición de la crítica, la insatisfacción de parte de los abonados, el acoso de otros empresarios deseosos de hacerse con las riendas del teatro y el hecho de que hubiera cumplido el tiempo de arriendo voluntario establecido en el pliego de condiciones. Michelena murió en Madrid el 24 de septiembre de 1894.

Como empresario del Teatro Real, el conde estuvo en el centro de los debates musicales más importantes del fin de siglo (la recepción de *Carmen*, la ópera nacional, el wagnerismo, el verismo) y fue denostado y ensalzado por igual en la arena pública. Es significativo que hacia 1900, mientras su gestión era criticada por haber

60 John Rosselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Cito a través de la traducción italiana *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*. Bologna, Il Mulino, 1993, p. 252.

61 Sin fecha pero anterior a septiembre de 1893, FM, c. 5, d. 111. Finalmente, Menotti actuó en el estreno madrileño de la ópera, el 10 de febrero de 1894: Turina, *Historia del Teatro Real*, p. 175.

62 FM, c. 5, d. 303.

63 Turina, *Historia del Teatro Real*, p. 175.

abierto las puertas a Wagner cerrándolas poco a poco al repertorio canonizado desde Rossini, otros le recordaran como «el último empresario de verdad que allí hubo», rindiéndole tributo porque desde el final de su empresa las óperas «bien cantadas» pertenecían a la categoría del recuerdo⁶⁴. Contradicciones aparte, el archivo de Michelena confirma que éste fue uno de aquellos capitalistas que adivinaron las oportunidades de negocio que prometía el mundo teatral⁶⁵, arriesgando en él su fortuna y su prestigio y buscando un equilibrio entre su propio interés económico, la razón comercial y la calidad artística⁶⁶.

64 Ricardo Ruiz y Benítez de Lugo, *La encyclopedia del año 1899*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, p. 552, citado en *ibíd.*, p. 190.

65 Véase al respecto el epígrafe dedicado a los empresarios en Jesús Rubio Jiménez, «El arte escénico en el siglo XIX». *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, p. 1815.

66 Sobre la confianza que depositó en el director artístico Luigi Cuzzani ver Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, pp. 451–452.

«Che significa: *musikalischer Gedanke*?» Sulla traduzione italiana della terminologia teorica schönberghiana*

Francesco Finocchiaro

Vienna

Il presente contributo intende mettere a tema alcuni problemi di traduzione della terminologia teorica schönberghiana. Fonderemo la nostra disamina su una costellazione di concetti-chiave della scienza della traduzione, forti di una precisa scelta di campo che andremo via via argomentando.¹ Il nostro principale riferimento va ad Anton Popovič, teorico slovacco fondatore di una concezione semiotica della traduzione, e in particolare alla sua *Teória umeleckého prekladu*, opera riconosciuta come uno dei pilastri della moderna scienza della traduzione.² Di tale orientamento faremo nostro anzitutto l'approccio metodologico: ossia la scelta di fondare la critica della traduzione non solo sulla sua corrispondenza con il testo originale (che con Popovič chiameremo qui il «prototesto», *SdT*, p. 166), ma di valutare la traduzione in prima istanza nella sua relazione con il «contesto della cultura ricevente», il suo «canone culturale» e la sua tradizione intertestuale (*SdT*, p. 144). Una critica della traduzione – scrive Popovič – «deve valutare il risultato del lavoro traduttivo dal punto di vista della situazione culturale» della lingua di destinazione (*SdT*, p. 145). Essa non può prescindere in altre parole da una «prasseologia» (*SdT*, p. 139): da una ricostruzione dei fattori «dell'ambiente sociale esterno all'attività traduttiva», che nondimeno «agiscono addirittura – direttamente e non – sulla creazione della traduzione» (*SdT*, *ibid.*). Circostanze pragmatiche come la politica culturale, le richieste del mercato editoriale, l'ideologia del traduttore e l'identità

* Una versione ridotta del presente saggio venne letta in occasione del convegno *La fortuna di Arnold Schönberg in Italia*, tenutosi all'Università di Bologna il 12 e 13 dicembre 2012. Desidero esprimere qui un vivo ringraziamento a Juri Giannini e Maurizio Giani, che hanno letto la prima stesura del testo suggerendo numerose migliorie, e a Giacomo Manzoni, Mariangela Donà e Nikolaus Urbanek per i loro consigli.

1 Questa scelta metodologica mi vede debitore verso la relazione che Juri Giannini ha tenuto, su analogo tema, nel Simposio *Schönberg und Italien*, 6–8 Ottobre 2011, Arnold Schönberg Center, Vienna. Cfr. Juri Giannini, *Die italienischen Übersetzungen der musiktheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg – zwei Fallbeispiele*, in: *Performing Translation. Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, a cura di W. Hasitschka, Vienna, Löcker 2014, pp. 86–105.

2 Anton Popovič, *Teória umeleckého prekladu*, Tatran, Bratislava 1975; traduzione italiana *La scienza della traduzione*, a cura di D. Laudani e B. Osimo, Milano, Hoepli 2006. Nel séguito, le indicazioni di pagina saranno date nel corpo del testo, precedute dalla sigla *SdT*. Sull'argomento si veda anche Jaroslav Špírk, *Anton Popovič's Contribution to Translation Studies*, «Target», 21/1 (2009), pp. 3–29.

Yossi Maurey holds a PhD in musicology from the University of Chicago, and serves as Senior Lecturer at the Department of Musicology at the Hebrew University since 2008. He specializes in medieval sacred music, liturgy, and ritual, and has a special interest in the confluence of theology, music, manuscript culture, and ideology. He has recently co-edited a volume with Christine Bousquet-Labouërie, *Espace sacré, mémoire sacrée: Le culte des évêques dans leurs villes, IVe-XXe siècle: Actes du colloque de Tours, 10-12 juin 2010*, published by Brepols in 2015.

Daniel Muzzolini

The Geometry of Musical Logarithms

The aim of this essay is to create a geometrical link between the music theory and the mathematics of the early seventeenth century by studying and comparing diagrams which directly or indirectly refer to mathematical logarithms. The focus is on the relationships between ratios of numbers referring to sounds and related concepts of perception. The relationship between frequency and pitch is a paradigmatic case of the Weber-Fechner law of psychophysics, stating that equal frequency ratios are perceived as equally sized musical intervals. The Weber-Fechner law maintains that many perceptual phenomena are logarithmic by their very nature. The circular diagrams studied here are by Descartes (1618), Robert Fludd (1618), and Jost Bürgi (1620). Descartes's diagrams have recently attracted the attention of authors from different fields. A second type of geometric diagrams related to musical arithmetic is looked at in the final section of this article.

Daniel Muzzolini studied mathematics, musicology, experimental physics, and philosophy at the University of Zurich and informatics at the University of Applied Sciences Basel. In 2004 he received his PhD with the study *Genealogie der Klangfarbe*, prepared under the supervision of Ernst Lichtenhahn, and published with Peter Lang in 2006. He has worked as a software developer and teacher. Since 2004 he has been a teacher of mathematics at Alpenquai College in Lucerne and, since 2013, associate researcher at the Institute for Computer Music and Sound Technology of Zurich University of the Arts. His main research focuses are the history of music theory, acoustics, optics, and the psychology of perception.

José María Domínguez

El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)

The essay considers the Royal Theater of Madrid from the point of view of the impresario Ramón de Michelena, who managed it by himself from 1884 to 1894. New documents coming from his family archive are used. To begin with, an account of the theater in these years is presented paying attention to the main problems affecting the production of opera, for instance the continuity of an old-fashioned repertoire and the splitting of the public into opposing groups that contested the impresario decisions. Texts by critics and composers leading musical debates at the

time are used to achieve this goal. The main issues of Michelena's management are then discussed. Finally, several documents of the archive are used in order to reconstruct the process of recruitment of singers, with emphasis on the evaluation of the voices and the role played by theatrical agents and music editors, as Ricordi, based in Milan.

José María Domínguez teaches Musicology at the University of La Rioja (Spain). He studied flute in the Royal Conservatory of Madrid and musicology at the Complutense University, where he undertook his doctoral research with a grant from the Spanish Ministry of Education, focusing on the musical patronage of the Viceroy of Naples at the time of Arcangelo Corelli and Alessandro Scarlatti. From 2009 to 2011 he taught at the University of Extremadura and in 2011 was fellow of the Spanish Academy in Rome. He has published one book (*Roma, Nápoles, Madrid: Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710* [Kassel: Reichenberger, 2013]) and several articles in journals such as *Early Music*, *Eighteenth-Century Music*, and *Il Saggiatore Musicale*.

Francesco Finocchiaro

«Che significa: *musikalischer Gedanke*?» – Sulla traduzione italiana della terminologia teorica schönberghiana

The Italian reception of the theoretical writings of Arnold Schoenberg represents a peculiar case study. From the 1950s to the 1960s, editions of Schoenberg's writings were placed in the series of prestigious publishers within the framework of a project of cultural dissemination. Recently, there has been a renewed interest in Schoenberg's theoretical writings within the restricted sphere of musicological research. While the first editions were addressed to a broad readership, recent translations are primarily addressed to the academic community. This change in reader identity reflects different translational choices, leading to a veritable reconfiguration of the translation process. In assessing translations of Schoenbergian theoretical terminology, we must consider the role played by the Italian musical and cultural context. Analyzing these praxeological aspects can make a contribution towards a modern translation criticism that considers translation not as the result of absolute lexical choices, but as of a complex cultural and social exchange between individuals and institutions.

Francesco Finocchiaro studied Musicology at the University of Bologna. His doctoral dissertation dealt with Arnold Schoenberg's theory of composition (2006). His research interests focus on the points of connection between composition, theory and aesthetics in twentieth-century music. He has published on Schoenberg's work and thought and edited Schoenberg's theoretical treatise *Der musikalische Gedanke* (Rome: Astrolabio-Ubaldini, 2011). Other areas of research include film music, with special regard to the relationship between musical modernism and cinema, and music education.