



La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX

María Esperanza Clares Clares

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA VIDA MUSICAL EN MURCIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

(Riassunto e Conclusioni)

Tesis Doctoral para optar al Título de
Doctora por la Universidad de Barcelona,
realizada por

MARÍA ESPERANZA CLARES CLARES

Directora:

Dr^a. D.^a María Gembero Ustárroz

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Institución "Milà i Fontanals", Barcelona

Barcelona, noviembre de 2011

Riassunto

L'obiettivo di questa tesi dottorale è stato quello di analizzare l'attività musicale che si sviluppò nella città di Murcia durante la seconda metà dell'ottocento, soprattutto attraverso la stampa di carattere generale, impiegando inoltre altre fonti a complemento, sia spagnole sia italiane, provenienti da diversi archivi pubblici e privati.

Complessivamente si sono consultati più di 12.000 esemplari di giornali murciani, provenienti da 39 testate diverse, che hanno fornito circa 11.000 notizie di interesse, nei diversi campi dell'attività musicale profana e religiosa. A questo si sono aggiunte informazioni di indole storica, sociale e culturale, utili per inserire nel contesto corretto l'attività musicale in questione. Il corpus più importante di articoli sui quali è basato il presente lavoro proviene dai numerosi esemplari del giornale *La Paz de Murcia*, pubblicato tra il 1858 e il 1896.

La Tesi studia la presenza della musica nella società di Murcia da una prospettiva urbana, analizzando l'evoluzione e l'impianto dei diversi generi musicali (zarzuela, opera, sinfonie, concerti di solisti, musica da sala), i gusti del pubblico, la ricezione del repertorio musicale, la situazione sociale dei musicisti cittadini e le loro connessioni sociali ed artistiche con l'esterno. Lo studio apporta informazioni particolarmente rilevanti sulla musica profana sotto ogni aspetto e specialmente per ciò che concerne la musica teatrale, la società dell'epoca e le sale. E' trattata anche la musica religiosa, in relazione a certi compositori e ad alcune composizioni musicali concernenti la città nel periodo studiato, inedite o sconosciute fino al momento attuale, studiate in rapporto al contesto sociale e culturale nei quali furono sviluppate e trattate. La tesi è composta da due volumi.

Il volume 1 contiene lo studio sopra descritto, diviso in quattro parti di 11 capitoli complessivi. La prima parte include un unico capitolo sulla presenza della musica nelle pubblicazioni periodiche di carattere generale durante il secolo XIX. La seconda parte "Los teatros y su música", comprende i capitoli dal 2 al 5. Il capitolo 2 descrive i teatri di Murcia durante la seconda metà dell'ottocento, dando per la prima volta una visione globale del loro insieme, fino a questo momento trattati solamente in singole monografie, comprendendo anche la trattazione dettagliata del teatro più importante della città, il Romea. Il capitolo 3 è dedicato alla zarzuela e all'operetta, il capitolo 4 all'opera e alla critica teatrale e il capitolo 5 al repertorio orchestrale e ai concerti di solisti nei teatri cittadini. La terza parte intitolata "Los salones", comprende i capitoli dal sei all'otto. Il capitolo 6 presenta un'analisi dettagliata delle attività musicali nelle società, nelle scuole e nelle accademie musicali durante la seconda metà dell'ottocento. In questo capitolo si studiano 28 società ricreative di grande influsso nella vita culturale murciana e altre scuole minori. Nel capitolo 7 si analizza la musica nei caffè; nel capitolo 8 si studia la musica e il ballo nell'ambito domestico. La quarta parte della tesi, nei capitoli dal nove all'undici si approfondiscono le figure dei musicisti più prominenti della città. Il capitolo 9 insiste sulle generazioni di musicisti attivi nella seconda metà del secolo XIX, presentando le biografie e le opere dei maggiori, come Julián Calvo, il maestro di cappella Mariano García López e Antonio López Almagro, scarsamente studiati fino ad ora. Il capitolo 10 è dedicato al baritono Mariano Padilla (1843-1906), musicista di levatura internazionale, la quale brillante carriera è per la

prima volta analizzata in questo lavoro. Il capitolo 11 tratta della creazione musicale attraverso i “Juegos Florales” (concorsi artistici-letterari che stimolarono la composizione musicale locale) e le origini della storiografia musicale locale. Il volume 1 contiene anche le conclusioni generali e la relazione con le principali fonti impiegate, la bibliografia, l’indice delle tabelle, figure e grafici.

Nel volume 2 è contenuta una selezione di documentazione, composta da 170 documenti provenienti dalla stampa e da altre fonti, quattro opere musicali manoscritte commentate nello sviluppo della tesi e 63 appendici che includono la ricostruzione dei cartelloni del teatro musicale di tutti i fori della città, pubblici e privati dal 1858 al 1895, nonché la programmazione musicale delle diverse sale, società, caffè e case private.

Conclusioni

Durante la seconda metà del XIX secolo la vita culturale di Murcia ebbe una grande fioritura con la proliferazione di numerose attività musicali, pubblicazioni e giornali, assieme ad altre manifestazioni ed avvenimenti. Nella prima metà del secolo si pubblicarono in città circa 50 giornali, salendo poi a più di 130 nella seconda parte dell'ottocento, tra i quali ebbero un posto di rilievo *La Paz de Murcia* (1858-1896) e *El Diario de Murcia* (1879-1903), tra le pubblicazioni più influenti dell'epoca, notevoli per ricostruire il panorama musicale cittadino. La stampa fu fondamentale per canalizzare e trasmettere le idee, le rivendicazioni dei dirigenti e degli intellettuali murciani, compresi i musicisti. Si stamparono giornali specializzati in musica (oggi introvabili), come *El Iris*, *La Lira del Segura*, *El Filarmónico*, *La Lira Murciana*, e un altro il cui titolo non è rintracciabile, diretto da Mariano García, maestro di cappella della cattedrale metropolitana.

La stampa di carattere generale fornisce numerose notizie di interesse musicale, che andarono aumentando poco a poco durante tutto l'Ottocento. Ne "*El Diario de Murcia*" si pubblicò l'unico spartito mai apparso su un giornale localizzato in questo lavoro, la Romanza *Nel la vita io son peregrino*, con il testo in Italiano, pensato per l'uso degli amanti della musica.

Il teatro fu a Murcia, come in molte altre città spagnole dell'epoca, uno dei punti focali dell'intera vita musicale. Si possono documentare la presenza in città di 26 teatri. Fino al 1857, il principale teatro fu la Casa-Teatro (Corral de las Comedias o Teatro del Toro), costruito all'inizio del secolo, successivamente restaurato molte volte nelle decadi successive. Le autorità locali progettarono la costruzione di un nuovo teatro sin dal 1842, che però non vide la luce se non con l'inaugurazione, nel 1862, del Teatro de los Infantes, considerato un simbolo di modernità nella Murcia dell'epoca. Fu costruito per iniziativa comunale (a differenza di altri teatri spagnoli, costruiti spesso mediante fondazioni private), anche se la borghesia murciana contribuì con grandi quantità di danaro, sia nella fase di costruzione, sia nelle fasi di restauro successive. Il Teatro de los Infantes seguì il canone del "teatro all'italiana", con sistemazioni interne che fissavano la separazione delle classi sociali e del conseguente loro potere economico. A causa degli avvenimenti politici, il 6 di ottobre del 1868, il teatro assunse l'impopolare nome di Teatro de la Soberanía Nacional e dal 6 maggio del 1872 acquisì il suo nome definitivo di oggi, Teatro Romea. Il Teatro Infantes-Romea ebbe diversi restauri interni e subì due grandi incendi (nel 1877 e nel 1899) che causarono la modifica del suo aspetto sia internamente sia esternamente e condizionarono la sua attività. La chiusura del teatro nel triennio 1877-1880 favorì la rinascita di altri teatri cittadini, molti di loro appartenenti a società dopolavoristiche e in generale (a parte il Teatro del Circo Villar), con manutenzione carente, senza cartelloni stabili e definiti, con attività irregolari ed a volte limitata a generi non musicali, con una prevalente presenza di attori dilettanti, accostati a rari professionisti.

Il Teatro Infantes-Romea e la sua gestione dipendevano direttamente dalla Municipalità, anche se spesso si ricorreva a capitali privati per sopperire ad eventuali necessità. I problemi nella gestione del teatro furono frequenti. La scarsa produttività economica rendeva difficile l'affidamento in gestione alle compagnie teatrali, in modo

da garantire una stabilità di cartellone e di contratto di affidamento. Frequentemente si lamentavano economie nella scenografia e nella qualità degli artisti. Gestori e impresari delle compagnie cercarono costantemente di far fronte a queste problematiche favorendo abbonamenti a turni o sconti per i posti acquistati. L'avvento del sistema teatrale di vendita di posti ad ore ("teatro por horas") nel 1888 diede un impulso alle attività del Teatro Infantes-Romea e diede un contributo all'aumento della presenza di pubblico, in qualche caso molto elevata ma causò alcuni tafferugli durante le rappresentazioni che, oltre a mettere in dubbio la validità del sistema ad ore, interrogò sull'adeguatezza morale di alcune opere rappresentate. Le rappresentazioni a ore furono proibite nel 1890 e successivamente consentite solamente in alcuni giorni della settimana.

Nonostante le difficoltà il Teatro de los Infantes-Romea sostenne un'imponente attività musicale, accogliendo tra il 1862 e il 1895 più di 3700 rappresentazioni di zarzuela grande, piccola, buffa, sainete lírico, rivista e operetta (in spagnolo, arrangiata o adattata ed in italiano) e più di 200 rappresentazioni di opera, tra il 1862 e il 1899. Tra i compositori più interpretati ci furono Barbieri, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid, Manuel Fernández Caballero e dopo gli anni settanta, Ruperto Chapí, Federico Chueca, José Rogel Soriano, Manuel Nieto, Ángel Rubio y Apolinar Brull. Nel repertorio del teatro ci fu una notevole presenza di zarzuelas di compositori murciani (più di una ventina di zarzuelas tra il 1860 e il 1895), gran parte delle quali furono rappresentate per la prima volta su questo palcoscenico. Un esempio eloquente della versatilità e della diffusione della zarzuela a Murcia è *Una broma de estudiantes*, zarzuela in due atti del compositore murciano Julián Calvo su libretto di Ramón Guerrero, la cui prima assoluta ebbe luogo nel Teatro Provisional de Murcia, con la recitazione di alunni del Instituto Provincial nel 1860, la quale è stata studiata per la prima volta in questa tesi, sulla base di materiali conservati attualmente nell'archivio privato della famiglia Martínez Calvo.

Fino agli anni ottanta dell'ottocento l'opera italiana si identificava con l'opera in generale. L'introduzione di opere non italiane fu lenta e tarda ed ebbe luogo soprattutto alla fine dell'ottocento, nel periodo di maggior splendore culturale ed intellettuale di Murcia. Il repertorio seguì la tendenza comune a molti altri teatri spagnoli, anche se con un certo ritardo rispetto alle grandi città. Il compositore operistico più interpretato a Murcia fu Verdi, accanto ad altri compositori come Donizetti, Gounod e Meyerbeer e meno frequentemente Bellini, Rossini, Bizet, Ponchielli e Wagner.

Il Teatro Infantes-Romea ebbe un'orchestra propria a partire dal 1884, composta da 38 musicisti (scelti per concorso), diretta da Ángel Mirete fino alla sua morte, avvenuta nel 1888 e poi da Fernando Verdú (autore del regolamento dell'orchestra, approvato nel 1889). La creazione di quest'orchestra fu preceduta da un ampio dibattito giornalistico che iniziò nel 1881 e si allungò fino al 1898, generando più di un centinaio di interessanti scritti nei giornali della città. L'orchestra fu licenziata nel maggio del 1890 grazie alle pressioni degli azionisti del teatro e si scisse in due parti: una parte dei musicisti rimase riunita sotto la direzione di Fernando Verdú e un'altra formò una nuova orchestra diretta da José Mirete. Entrambe lavorarono in diversi teatri della città, fino all'unificazione di nuovo in una sola orchestra nel 1898.

Nonostante avesse varie formazioni orchestrali, tra le quali la citata del Teatro Romea (1884-1890), il sinfonismo a Murcia fu, in termini generali, scarso. Il repertorio orchestrale si componeva quasi esclusivamente di sinfonie o aperture delle opere di

moda, o sinfonie miste di moda ispanica, che si innestavano all'inizio delle funzioni teatrali, o in alcun momento delle stesse, a seconda dello spettacolo proposto. Si interpretavano anche alcune sinfonie per orchestra e banda di compositori di Murcia. Nel 1884 si registrò la prima interpretazione documentata a Murcia della *Sinfonia n° 1 in Do Maggiore, Op. 21* di Beethoven per celebrare la nuova orchestra titolare del Teatro Romea) e un anno dopo la apertura del *Rienzi* di Wagner, entrambe accolte favorevolmente in città.

Nel Teatro Romea, come sito più importante della città, si tennero i concerti solistici più rilevanti, da parte di interpreti di fama nazionale o internazionale. Tra i grandi interpreti giunti in città possiamo distinguere gli Spagnoli Pablo Sarasate, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Julián Arcas e gli stranieri Catalina Lebouys, Julia Blechschmidt, Clara Schwartz y Agostino Robbio. Granados arrivò a Murcia con il proposito di raccogliere musica della regione che fosse d'ispirazione per la sua opera *María del Carmen*; alcuni dei suoi numeri furono interpretati in anteprima a Murcia, senza scenografia, nella bottega musicale del pianista cieco Adolfo Gascón. Il Sestetto Arche, una delle formazioni strumentali più rilevanti a Murcia, fu un modello per la formazione di sestetti in diverse associazioni ricreative della città. Un'iniziativa curiosa nel campo dei concerti al pianoforte fu il progetto di rappresentare per la prima volta nel 1886 un arrangiamento di Julián Calvo di una *Rhapsodie Hongroise* di Listz [sic] per dieci pianoforti; la partitura manoscritta si conserva nell'Archivio della famiglia Calvo.

L'attività teatrale si arricchì della programmazione di altri teatri e saloni più modesti del Teatro Infantes-Romea. Il Teatro del Circo Villar, secondo teatro della città, inaugurato all'inizio come circo nel 1892, ebbe una programmazione musicale e teatrale di tutti i generi (opera, zarzuela, operetta e sporadici concerti di solisti). Le attività di teatri scolastici impiegavano, come è naturale, come attori, gli alunni.

Le società culturali proliferarono durante la seconda metà dell'ottocento a Murcia, con quasi una trentina di istituzioni (che avevano le loro radici nel *Liceo Artístico y Literario de Murcia*, creato nel 1839). Queste associazioni non avevano carattere esclusivamente musicale ma educative o di tempo libero, salvo le importanti eccezioni della *Sociedad Filarmónica y Coral* e la *Sociedad Santa Cecilia*. Tutte ebbero una sezione musicale che organizzava lezioni di musica e concerti durante gli eventi civici o religiosi della città. Molte soffrirono di una breve esistenza, unendosi ad altre simili quando il numero degli iscritti si faceva insufficiente o le risorse economiche venivano a mancare. La composizione sociale di queste istituzioni non era omogenea. Il Casino de Murcia, per esempio, riuniva le classi sociali più abbienti, mentre la *La Juventud* attraeva gruppi sociali più popolari, anche se non mancavano in essa i borghesi, gli aristocratici o personaggi illustri della città.

Nelle società culturali murciane, oltre ad un'intensa attività teatrale, si rappresentava un tipo di repertorio musicale difficilmente presente nei teatri cittadini (*Le sette ultime parole di Cristo* di Joseph Haydn e il *Stabat Mater* di Gioacchino Rossini, per esempio); al contempo in queste sedi si sviluppava l'estro creativo di compositori locali che a volte componevano pezzi espressamente per queste associazioni. Le seguidillas per canto e pianoforte *Nubes*, di Julián Calvo su testo del poeta romantico José Martínez Monroy, riuniscono le abituali caratteristiche di questo genere, con una importante influenza della zarzuela nella parte vocale, senza difficoltà virtuosistiche e con armonia semplice.

Le sale delle società furono anche lo spazio adeguato per la rappresentazione di formazioni strumentali poco usuali nei teatri (quartetti, quintetti e ottetti) e per la diffusione del repertorio da camera di grandi compositori europei (Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn).

Il Casino de Murcia, ebbe addirittura un'orchestra stabile dal 1849, creata da Mariano Esbrí, dall'iniziale quartetto di flauto, violino, viola e violoncello. La società *Círculo Industrial* (1862-1878) poi chiamata *El Liceo* (1878-1883) fu una delle più rilevanti e stabili della seconda metà dell'ottocento, ebbe sezioni specializzate in musica, una scuola di canto e di recitazione chiamata *Padilla* (1873) e un teatro interno. Il Teatro *Círculo Industrial-Liceo* fu il più importante dei teatri delle società, con la più ampia programmazione musicale e grande affluenza di pubblico.

Le società *Filarmónica y Coral e la Santa Cecilia* furono invece specializzate in musica. La *Sociedad Filarmónica y Coral* (1868) si fondò per iniziativa dello strumentista di armonium Antonio López Almagro. Offriva lezioni di musica e organizzava concerti regolari mediante la prestazione d'opera di musicisti professionisti e di studenti della società. La *Sociedad Filarmónica y Coral* alla fine si fuse con *La Juventud*, con la quale si programmarono sessioni di quartetti con musicisti professionisti dal novembre del 1868 al febbraio dell'anno successivo. Nel 1881 si progettò la fondazione di un conservatorio di musica, poi chiamato società *Santa Cecilia*, fondata nel 1881 con lo scopo di impartire lezioni di musica e di tenere concerti, collaborò frequentemente con altre istituzioni cittadine. Nell'aprile del 1884 si creò in seno alla società Santa Cecilia, una società per azioni per avere in gestione il Teatro Infantes-Romea per un periodo di tre anni (1884-1887) che, nonostante mise nelle mani di musicisti la gestione del teatro, provocò il calo dei concerti degli studenti. La società alla fine si divise in due entità, la *Sociedad Artística Santa Cecilia*, e la società di gestione del teatro; entrambe sparirono alla fine del 1887.

Le società culturali più rilevanti organizzarono anche concerti di solisti come quelli dei chitarristi Francisco Tárrega, Manuel e Julián Arcas, Pedro Paredes, José Martínez Toboso e Enrique Romans, dei pianisti Óscar Camps e Isaac Albéniz, dei violoncellisti Cesare Augusto Casella e delle violiniste Julia Bleschmidt e Carolina Ferni, della soprano Josefina Huguet e della contralto Elisa Rosenthal, tra gli altri.

A Murcia, come nelle altre città della Spagna, buona parte dell'educazione musicale rimaneva appannaggio delle società culturali. Oltre alla società *Santa Cecilia*, la *Escuela de Canto y Declamación para la carrera artística teatral italiana y española*, fondata a Murcia nel 1881 da Francisco de Lucas y Rodríguez, attiva fino al 1892, fu una delle scuole di musica più notevoli della città ed assunse, almeno in parte, funzioni molto simili a quelle di un conservatorio. La *Escuela de Canto* formava giovani di talento per la musica di scena, impartiva lezioni per principianti di lettura e scrittura, esercitava, unica in città, la funzione di agenzia teatrale e offriva borse di studio. Durante i suoi primi cinque anni di esistenza, la *Escuela de Canto* formò più di cento artisti di Murcia, Valencia, Madrid, Barcelona y País Vasco, che in seguito lavorarono sia in Spagna sia in altri paesi. Dal 1882 la *Escuela de Canto* ebbe il patrocinio della famiglia reale ed assunse la denominazione di *Real Escuela de Canto y Declamación gratuita*. Agli inizi del 1885 la *Real Escuela de Canto* si spostò da Murcia a Madrid (calle de la Villa, 2) dove continuò il suo cammino fino alla morte del fondatore, Francisco de Lucas y Rodríguez, nel 1892.

I caffè invece accoglievano un pubblico molto vario, accresciuto durante le festività dai turisti. I caffè più frequentati si trovavano nella attuale calle Trapería (*Café del Comercio, Café Oriental, Café del Casino e Café del Siglo*) e nella spianata dell'Arenal, attuale Glorieta (*Café de la Puerta del Sol e Café del Arenal*). Le serate di questi caffè includevano un gran ventaglio di attività, concerti musicali, spettacoli teatrali e di magia, balli e giochi. Nel repertorio musicale dei caffè predominavano gli arrangiamenti di pezzi d'opera piuttosto che di zarzuela. Abbondavano pezzi al pianoforte e armonium, cantate per solista ed accompagnamento, musica da camera e popolare (malagueñas, rondeñas, polos, soleás, seguidillas, serranas, jotas, parrandas ed aguinaldos). Nei caffè maggiore era la presenza di compositori locali come Adolfo Gascón, José Solano, Gaspar Espinosa y Julián Calvo.

Lo strumento più utilizzato nei caffè era il pianoforte, suonato da solo o a quattro mani, poi l'armonium, promosso da musicisti come Antonio López Almagro y Julián Calvo. L'associazione di più strumenti come il violino e il flauto, poteva avere molte variazioni. Erano frequenti i trio alla chitarra, alla bandurria e al pianoforte, così come diverse formazioni di quartetti, quintetti e sestetti. Più sporadici furono gli spettacoli nei caffè di cori, orchestre e orchestre e bande di musica. Per la maggior parte gli interpreti di queste serate erano musicisti locali, che si guadagnavano qualche soldo aggiuntivo all'abituale stipendio. A volte i caffè accolsero spettacoli di musicisti di prestigio come il compositore Federico Chueca o il chitarrista Julián Arcas.

Nella seconda metà dell'ottocento, acquisì grande importanza la musica da camera come occupazione del tempo libero. La proliferazione di *soirées* e concerti privati fu in diretta relazione con le scuole di musica private e con le società ricreative, soprattutto a partire dagli anni settanta dell'ottocento. Le serate avevano luogo in saloni riccamente decorati o nelle dimore aristocratiche o borghesi, come quelle di Manuel Fontes y Álvarez de Toledo, conde de Saucedilla o delle famiglie Clavijo y Fernández Albaladejo, in casa di musicisti, come Antonio López Almagro, il chitarrista Joaquín Codorniu e i pianisti Juan Diego Manresa e Adolfo Gascón, o nei retrobottega dei negozi di musica.

Le serate domestiche erano riunioni di familiari ed amici, a mezza strada tra uno spettacolo e la riunione sociale di intrattenimento. Il pianoforte e l'armonium erano gli strumenti predominanti, spesso suonati da musicisti professionisti. La donna ebbe un grande ruolo in queste serate come interprete e in certe occasioni anche come compositrice. Il repertorio era costituito prevalentemente da arrangiamenti di opera e zarzuela ed altri pezzi da camera, le cui linee essenziali sono state descritte partendo da pezzi come la romanza *Nella vita io son peregrino*, per canto e pianoforte con testo in italiano, di autore anonimo e pubblicata nel giornale *Diario de Murcia* nel 1851, o il 5° *Nocturno* per pianoforte, intitolato *Orfeo*, de Julián Calvo. Questi esempi mostrano il gusto per la semplicità armonica e di articolazione delle frasi proprie di gran parte della musica da camera interpretata in città, pensata per gli estimatori, con un trattamento vocale d'effetto (anche se non molto virtuoso) e passaggi strumentali di difficoltà media o bassa.

Le serate che si tenevano in casa di musicisti vedevano la presenza di studenti prediletti o di musicisti professionisti. I programmi erano più vari che quelli tenuti nelle case degli estimatori, includevano opere di maggior difficoltà tecnica e accoglievano anche musicisti di fama di passaggio per Murcia come Enrique Granados o il sassofonista Juan Marcos y Mas). Nelle serate domestiche in casa di musicisti si

interpretavano per esempio, arrangiamenti per pianoforte e armonium del *Stabat Mater* di Rossini, opere per pianoforte di Listz, Krüger, Ketterer e Louis Lefébure-Wély, per pianoforte a quattro mani di Lefébure-Wély o Steinberg, o anche per pianoforte a sei mani, come il *Capriccio Ungherese* di Reteres. Meno frequenti furono combinazioni di violino e pianoforte (il *Adiós a la Alhambra* di Jesús de Monasterio è una delle poche eccezioni) e musica da camera. Il *Grand Trio* di Charles-Auguste de Bériot e un *Trio* de Hummel al violino, pianoforte ed armonium si interpretavano nelle case dei musicisti murciani Joaquín Codorniu e Antonio López Almagro nella decade degli anni sessanta. Il Quartetto in Si bemolle [*op.* 18, n° 6?] di Beethoven fu interpretato nel negozio di musica di Gascón da musicisti ciechi provenienti dal Colegio de Ciegos de Barcelona. Le opere dei compositori murciani furono presenti a volte con parti singolari come l'arrangiamento per due, armonia e quattro pianoforti del famoso capriccio *Moraima*, di Gaspar Espinosa de los Monteros.

La ricca attività musicale vissuta a Murcia nella seconda metà dell'ottocento aveva come protagonisti soprattutto musicisti locali, distinguibili in più generazioni: quella dei "maestri", nati alla fine del settecento o all'inizio dell'ottocento; seconda la generazione dei musicisti nati nella decade del 1830, con importanti personalità come Ángel Mirete Sanz (1832-1888), Julián Calvo García (1835-1898), Mariano García López (1836-1906), Acisclo Díaz Rocher (1837-1887), Gaspar Espinosa de los Monteros (1836-1898), Luis Mondéjar Brocal (1837-?) e Antonio López Almagro (1839-1907) e terza la generazione dei musicisti nati dagli anni quaranta in avanti.

I musicisti con maggior stabilità professionale erano quelli dipendenti da un centro musicale della città come la Capilla de Música della Cattedrale, la Capilla de Música de las Madres Agustinas, la Banda Municipale o l'orchestra del Teatro. Appartenevano normalmente alla classe media (o media bassa), godendo di un certo prestigio in città. Molti musicisti della generazione degli anni trenta furono vincolati a istituzioni come la Cattedrale di Murcia, il Colegio de San Leandro e con il convento de las Madres Agustinas; inoltre furono strettamente legati al mondo delle società culturali ed educarono i musicisti e i dilettanti delle generazioni successive.

La produzione musicale di carattere religioso ebbe un ruolo rilevante nell'opera di questi compositori di Murcia, che spesso affiancavano la produzione laica a quella religiosa. Julián Calvo, per esempio, compose 18 opere religiose, su un totale di 34 partiture fisicamente localizzate e Fernando Verdú ne scrisse dieci su 29 opere citate nella stampa dell'epoca.

I musicisti di Murcia a volte stabilirono autentici monopoli nel campo. Ángel Mirete, per esempio, aveva un ampio gruppo di musicisti a sua disposizione, utilizzati a seconda delle occasioni in varie sedi: nella Banda Municipale dal 1858, nella Capilla de Música de las Madres Agustinas, nelle varie orchestre teatrali dal 1868 in poi e nell'Orchestra del Teatro Romea, dal 1884. Mirete proibiva ai suoi musicisti di impegnarsi in altre orchestre per contratto, pena una ingente multa di 500 pesetas.

Un altro gruppo della generazione degli anni trenta (Antonio López Almagro, Gaspar Espinosa de los Monteros e il celebre pianista Luis Mondéjar), lasciò abbastanza presto Murcia per poi lavorare a Madrid. Ci furono musicisti come il violinista Fernando Verdú (1845-1919) e il pianista cieco Adolfo Gascón (1852-?) che ebbero come loro principale sostegno economico un lavoro in proprio o una carica nell'amministrazione pubblica, esercitando l'attività musicale nel tempo libero. A partire

dagli anni sessanta, musicisti come Pedro Muñoz Pedrera, José Verdú (figlio di Fernando Verdú), Emilio Ramírez e Manuel Benavente Montalvo, tutti anche compositori, così come il celebre pianista Antonio Puig Ruiz-Funes, acquisirono fama fino agli anni a cavallo del nuovo secolo. Questi musicisti cominciarono a studiare con la generazione di maestri nata negli anni trenta, anche se alcuni completarono la loro formazione nel conservatorio di Madrid, come nel caso di Muñoz Pedrera e Antonio Puig.

Di tutti i musicisti murciani analizzati in questa tesi dottorale, la carriera di maggior risonanza internazionale, anche se fino ad oggi poco conosciuta, fu quella del cantante Mariano Padilla (1843-1906). La sua brillante carriera si sviluppò sugli scenari più importanti d'Europa (Madrid, Parigi, Londra, Berlino, Lipsia, Milano, Firenze, Mosca, San Pietroburgo, Bruxelles, Vienna e Budapest) e d'America (México e Río de Janeiro). Padilla mantenne un contatto regolare con la città, attraverso frequenti visite e attraverso la collaborazione con il giornale *El Diario de Murcia* ed ebbe ruolo di stimolo nei confronti dei musicisti murciani.

Murcia mantenne durante il periodo studiato ampie connessioni con altre città spagnole, in particolare con Madrid, come significano i costanti interscambi di campagne teatrali e concertisti, la visita di notevoli personalità del panorama nazionale, i vincoli di amicizia tra i musicisti residenti in città e quelli di Madrid e i dibattiti giornalistici nella stampa locale su temi d'attualità del panorama musicale spagnolo del secolo XIX, come l'opera spagnola e l'influenza di Wagner. Un'iniziativa che rinforzò le connessioni tra la musica murciana all'esterno a partire dal 1874 furono i Giochi floreali di Murcia, certamina artistici con una certa influenza anche al di fuori della regione. L'appello a partecipare a questi era pubblicizzato sulla stampa nazionale e tra i membri della giuria possiamo trovare notevoli figure del panorama musicale nazionale, come Francisco Barbieri, Emilio Arrieta, Rafael Hernando, Manuel Fernández Caballero e Antonio López Almagro. Alcuni premi di questi certamina furono concessi a compositori non di Murcia, di chiara fama, come per esempio a José Inzenga, al pianista, compositore e pedagogo Claudio Martínez Imbert e all'organista José Luis de Muguerza. I Giochi floreali di Murcia premiarono anche compositori locali e molte delle opere premiate ebbero ampia diffusione nelle sale della città. Le composizioni musicali che si richiedevano in questi concorsi erano sia profane sia religiose, riflettendo così il gusto imperante dell'epoca. Si richiedevano soprattutto opere strumentali (sinfonie, capricci, fantasie, polke e marce per orchestra e banda, barcarolas, fantasie, quartetti per due violini, violoncello e pianoforte, studi per il solo pianoforte) e in minor misura opere di canto per accompagnamento di pianoforte o armonium.

I primordi della ricerca musicale a Murcia furono strettamente legati ai Giochi floreali straordinari del 1878, nei quali per la prima volta, si concesse un premio da assegnare alla ricerca sulla musica murciana. Anche se il premio non fu assegnato per mancanza di candidati, alcuni musicisti, come Adolfo Gascón e Fernando Verdú, iniziarono da quel dì a sviluppare ricerche sulla musica locale. A seguito di questo concorso poi si scrissero gli anonimi "Apuntes para la Historia de la Música en Murcia", che alla fine non furono presentati al concorso e furono pubblicati in tredici parti nel *El Semanario Murciano* durante gli anni 1878-1879, firmati con lo pseudonimo "Un aficionado". Si tratta del primo sforzo compiuto di scrittura sulla musica murciana; è molto probabile che il suo autore fosse il poeta e giornalista Andrés Blanco García (1849-1916), collaboratore de *El Semanario Murciano*, autore di altri interessanti articoli sull'opera spagnola, anche pubblicati nel 1880 e sulla musica wagneriana,

pubblicati su *Cartagena Artística* nel 1890, nipote di Mariano García, maestro di cappella della Cattedrale. Gli “Apuntes” non sono una storia ordinata cronologicamente ma uno studio incentrato in quattro grandi temi: il pianoforte, il flauto, la chitarra e i canti popolari murciani. L’opera, influenzata dalla *Historia de la música española* di Mariano Soriano Fuertes, ci presenta contenuti non omogenei, con abbondante trattazione sul pianoforte, scarsa sul flauto e poverissima sulla chitarra. Gli articoli sul canto popolare sono in parte una rassegna critica della raccolta di melodie tradizionali di Julián Calvo intitolata *Alegrías y tristezas de Murcia* (Madrid, 1877). I contenuti su Murcia degli “Apuntes” si basano su fondi archivistici della Cattedrale, in particolare nel manoscritto *Antiguallas musicales* di Pedro Peceño (organista della Cattedrale alla fine del settecento) e in dati forniti da intellettuali contemporanei all’autore dell’opera: ciò converte gli Apuntes in una fonte archivistica in sé stessa.

Il panorama musicale descritto rivela una varia e notevole attività musicale nella Murcia della seconda metà dell’ottocento, che invita a revisionare i canoni fino ad oggi assunti della musica spagnola del periodo. Il dinamismo e la creatività della vita musicale murciana, i contatti con l’esterno, gli importanti artisti e le opere mostrano che non è corretto mantenere una visione della musica decimononica spagnola basata solo sulle grandi città, come Madrid o Barcellona, né solamente in determinati generi della musica di produzione colta. Sicuramente futuri studi sulla vita musicale delle città di provincia spagnole permetteranno completare la trama sviluppata dalle reti musicali interurbane che in questa tesi si sono sviluppate dal punto focale di Murcia. La copiosa documentazione apportata da questo lavoro dovrà essere oggetto di nuove e più profonde analisi nel futuro; in ogni caso lo sforzo prodotto ha l’ambizione di offrire agli studiosi nuove vie di ricerca sulla tematica che potranno essere agevolmente percorse prendendo come guida quanto offerto nella produzione di questa tesi.

