



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DCADHA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“LA CONTRIBUCIÓN DE BLAS MARÍA COLOMER  
A LA PEDAGOGÍA PIANÍSTICA”***

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por: María Belén Sánchez García

Directoras: Luisa Tolosa Robledo

Anna Cazorra Basté

Valencia, 2017



Imagen protegida



*“Cher Blas Maria, a vous cher Maître, ... respectueusement”*



# Índice

<b>Dedicatoria</b>	<b>III</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>XV</b>
<b>Resumen/Resum/Abstract</b>	<b>XIX/XXI/XXIII</b>
<b>Índice de tablas</b>	<b>XXV</b>
<b>Índice de figuras</b>	<b>XXVII</b>
<b>Lista de abreviaturas</b>	<b>XXXIII</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
Justificación	1
Objetivos	9
Fuentes documentales	11
Metodología y estructura del trabajo	23
Contexto histórico	30

<b>Capítulo 1: Biografía</b>	<b>47</b>
1.1.- La infancia en Valencia (1839-1856)	47
1.1.1.- Fecha y lugar de nacimiento: Revisión historiográfica	47
1.1.2.- La familia Colomer-Guijarro	53
1.1.3.- Iniciación musical	59
1.1.4.- Colomer alumno de Pérez Gascón	61
1.1.5.- Colomer alumno de Justo Fuster	63
1.1.5.1.- La escuela de Justo Fuster	63
1.2.- Época de juventud (1856-1867): París	71
1.2.1.- Alumno del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París	77
1.2.1.1.- Colomer alumno de Antoine Françoise Marmontel	81
1.2.2.- Visita a Madrid	85
1.2.3.- De vuelta al Conservatorio. Las clases de Armonía y Acompañamiento	87
1.3.- Etapa de madurez (1867-1905)	95
1.3.1.- Participación en los concursos	95
1.3.2.- Miembro de los tribunales del Conservatorio de Música y Declamación de París.	103
1.3.3.- Trayectoria docente	106
1.3.4.- Los recitales y conciertos	119
1.3.4.1.- La actividad concertística	123
1.4.- Últimos años (1905-1917)	130



---

1.5.- Tras la muerte de Colomer	132
<b>Capítulo 2: La producción musical.</b>	<b>135</b>
2.1.- Introducción	135
2.2.- Metodología y criterios de clasificación	138
2.3.- Contenido	143
2.3.1.- Música religiosa	144
2.3.2.- Música de escena	144
2.3.3.- Música de cámara	145
2.3.3.1.- Dúos	146
2.3.3.2.- Tríos	147
2.3.3.3.- Cuartetos	147
2.3.3.4.- Quintetos	147
2.3.3.5.- Sexteto	147
2.3.3.6.- Octeto	148
2.3.3.7.- Noneto	148
2.3.3.8.- Sin determinar instrumentación	148
2.3.4.- Música sinfónica	148
2.3.5.- Música vocal (voz/coro)	149
2.3.6.- La producción pianística dentro del Inventario	151
2.3.6.1.- Piano solo	152
2.3.6.2.- Las formas románticas	153
2.3.6.3.- Piezas de baile románticas	155
2.3.6.4.- Piano para más de un intérprete	156
2.3.6.5.- Obras metodológicas	156
2.3.6.6.- Obras pedagógicas complementarias	158

2.3.7.- Otras obras	159
2.3.8.- Tipo de música indeterminado	160
2.3.9.- Transcripciones	160
2.3.10.- Partituras de dudosa atribución	161
2.3.11.- Publicaciones en revistas	161
2.3.12.- Obras en varios idiomas	162
2.3.13.- Distribución temporal de la producción musical	163
2.3.14.- Editoriales	166
2.3.15.- Dedicatorias	169
2.3.15.1.- Personales	170
2.3.15.2.- Sociales	172
2.3.15.3.- <i>À ses élèves</i>	174
<b>Capítulo 3: El método de piano <i>École Nouvelle</i></b>	<b>179</b>
3.1.- Introducción	179
3.2.- Metodología	183
3.3.- <i>Livre I</i>	189
3.3.1.- Primeras lecciones de piano (1-10)	190
3.3.1.1.- Movimiento de dedos	191
3.3.1.2.- Digitación	193
3.3.2.- Primeras lecciones de piano (11-20)	194
3.3.3.- Primeras lecciones de piano (21-30)	197
3.3.3.1.- Movimientos y diseños	197
3.3.3.2.- Las frases	199
3.3.4.- Primeras lecciones de piano (31-40)	200
3.3.4.1.- Las alteraciones	200

---

Tablas	203
3.4.- <i>Livre II</i>	218
3.4.1.- Los pequeños estudios	219
3.4.2.- Las notas dobles a intervalo de tercera	228
3.4.3.- Las notas dobles a intervalo de cuarta, quinta y sexta.	230
3.4.4.- Independencia de manos	234
3.4.5.- Articulación <i>legato</i> en notas dobles	237
3.4.6.- El compás ternario	238
3.4.7.- Movimiento de antebrazo	241
3.4.8.- Recapitulando las notas dobles	242
3.4.9.- Iniciación a la posición fija	243
Tablas	245
3.5.- <i>Livre III</i>	257
3.5.1.- Elementos técnicos	258
3.5.1.1.- Notas dobles, <i>Tierces et Sixtes</i>	258
3.5.1.2.- Las manos alternadas, <i>Les mains divisées</i>	263
3.5.1.3.- Notas repetidas, <i>Les notes répétées</i>	264
3.5.2.- Elementos interpretativos	266
3.5.2.1.- Síncopas, <i>La syncope</i>	266
3.5.2.2.- Notas a contratiempo, <i>Le contre-temps</i>	267
3.5.2.3.- Tresillo, <i>Le triolet</i>	268
3.5.2.4.- Notas con puntillo, <i>Les notes pointées</i>	270
3.5.2.5.- Articulación	271
3.5.2.6.- <i>Portato</i>	277

3.5.2.7.- <i>Staccato</i>	278
3.5.2.8.- Silencios, <i>Les Silences</i>	279
3.5.2.9.- <i>La sonorité</i>	282
3.5.3.- Elementos estilísticos	284
3.5.3.1.- Apoyaturas	284
Tablas	286
3.6.- <i>Livre IV</i>	297
3.6.1.- Escalas, <i>La gamme</i>	297
3.6.2.- Saltos, <i>Les écarts</i>	302
3.6.3.- <i>Les octaves</i>	305
3.6.4.- Acordes, <i>Les accords</i>	309
3.6.5.- Trino, <i>Le trille</i>	315
3.6.6.- Notas arpegiadas, <i>Les notes arpégées</i>	318
3.6.7.- Mordente, <i>Le brisé</i>	321
3.6.8.- <i>Le grupetto</i>	323
3.6.9.- Toque polifónico	326
3.6.10.- Manos cruzadas, <i>Les mains croisées</i>	330
3.6.11.- Pedales, <i>Les pédales</i>	333
Tablas	337
3.7.- <i>Nouveaux Exercices (Supplément à “L’École Nouvelle”)</i>	348
3.8.- Valoración pedagógica	359
3.8.1.- Transcendencia de los contenidos	359
3.8.2.- <i>École Nouvelle</i> en la metodología pianística	368
3.8.3.- Clasificación pedagógica y aplicabilidad	374
3.9.- Conclusión y síntesis	377

<b>Conclusiones</b>	<b>379</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>387</b>
<b>Anexo I: Apéndice documental</b>	<b>437</b>
<b>Anexo II: Inventario de la obra</b>	<b>677</b>
<b>Anexo III: La tecnología pianística</b>	<b>837</b>
<b>Anexo IV: Método <i>École Nouvelle</i></b>	<b>867</b>
<b>Anexo V: Suplemento <i>Nouveaux Exercices</i></b>	<b>969</b>
<b>Anexo VI: Grabaciones</b>	<b>981</b>



# **Agradecimientos**

Deseo expresar en estas líneas mi agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuido a la realización del presente trabajo:

A mi tutora y directora, la Dra. Luisa María Tolosa Robledo, quien ha depositado su confianza en mí desde el trabajo de investigación con el que se inició esta tesis y que además de sus aportaciones profesionales me ha brindado un trato humano inestimable.

A la Dra. Anna Cazorra Basté, codirectora de la tesis, quien además de la cercanía en el plano profesional, con sus propuestas de mejoras y sugerencias ha podido culminar este trabajo.

Imagen protegida



Imagen protegida



# Resumen

La presente tesis supone un estudio sobre la figura de Blas María Colomer, pianista y compositor valenciano, y la contribución de su método de piano a la pedagogía pianística. Colomer comenzó sus estudios musicales en Valencia y se trasladó a París en época de juventud para completarlos. Allí se afincó y permaneció hasta el final de sus días, desarrollando una amplia actividad en las tres vertientes nombradas, la concertística, la compositiva y la pedagógica. De este modo, el trabajo está estructurado en tres capítulos que responden a otros tantos campos de estudio:

En el primero se ha desarrollado el perfil biográfico: hemos recopilado sus datos biográficos y los hemos enmarcado en su contexto histórico-social.

En el segundo se ha procedido a confeccionar un inventario de sus obras, analizando además la distribución de las mismas dentro de la producción. También hemos tratado de situar la obra compositiva en el contexto histórico-social del autor.

En el tercer capítulo hemos realizado el estudio interpretativo y el análisis pianístico del método de piano *École Nouvelle* y su suplemento *Nouveaux Exercices*, apropiado para el primer nivel de iniciación al estudio del piano, desde una perspectiva analítica de la escritura pianística y la técnica de movimientos. A la vista de la investigación llevada a cabo podemos afirmar que el método de Colomer responde a las concepciones didácticas y tecnológicas de la pedagogía pianística de finales del siglo XIX y principios del XX; lo que distingue su didáctica es, en esencia, la aplicación de la melodía como eje vertebrador del proceso de aprendizaje y se aleja de los tradicionales compendios metodológicos.

Con la investigación realizada esperamos contribuir a la recuperación de Blas María Colomer como pianista, compositor y pedagogo, durante mucho tiempo relegado al olvido.

# Resum

La present Tesi suposa un estudi sobre la figura de Blas María Colomer, pianista i compositor valencià, i la contribució del seu mètode de piano a la pedagogia pianística. Colomer va començar els seus estudis musicals a València i se n'anà cap a París en època de joventut per a completar-los. Allí s'establí i va romandre fins al final dels seus dies, desenrotllant una àmplia activitat en les tres vessants anomenades, la concertística, la compositiva i la pedagògica. D'esta manera, el treball està estructurat en tres capítols que responen a altres tants camps d'estudi:

En el primer s'ha desenrotllat el perfil biogràfic. Hem recollit les seues dades biogràfiques i els hem emmarcat en el seu context historicosocial.

En el segon s'ha procedit a confeccionar un inventari de les seues obres, analitzant-ne a més la seua distribució dins de la producció. També hem tractat de situar l'obra compositiva en el context historicosocial de l'autor.

En el tercer capítol hem fet l'estudi interpretatiu i l'anàlisi pianístic del mètode de piano *École Nouvelle* i el seu suplement *Nouveaux Exercices*, apropiat per al primer nivell d'iniciació a l'estudi del piano, des d'una perspectiva analítica de l'escriptura pianística i la tècnica de moviments. A la vista de la investigació duta a terme podem afirmar que el mètode de Colomer respon a les concepcions didàctiques i tecnològiques de la pedagogia pianística de finals del segle XIX i principis del XX; allò que distingeix la seua didàctica és en essència l'aplicació de la melodia com a eix vertebrador del procés d'aprenentatge i s'allunya dels tradicionals compendis metodològics.

Amb la investigació realitzada esperem contribuir a la recuperació de Blas María Colomer com a pianista, compositor i pedagog, durant molt de temps relegat a l'oblit.

# **Abstract**

The present thesis involves a study on the figure of Blas Maria Colomer, a Valencian pianist and composer, and the contribution of his piano method to pianistic pedagogy. Colomer began his musical studies in Valencia and moved to Paris in his youth to complete them. There he settled down and remained until the end of his days, developing a broad activity in the three aspects mentioned, concert, compositional and pedagogical. In this way, the study is structured in three chapters that respond to as many fields of study:

In the first chapter we have developed Colomer's biographical profile. We have collected his biographical data and defined it in his historical and social context.

In the second section, an inventory of his works has been made, analyzing the distribution of the same ones within the production. We have also tried to situate the compositional work in the historical and social context of the author.

In the third chapter we have done the interpretive study and the pianistic analysis of the piano method *École Nouvelle* and his supplement *Nouveaux Exercices*, appropriate for the first level of initiation to the study of piano, from an analytical perspective of the pianistic writing and the technique of movements. Taking into account the research carried out we can affirm that Colomer's method responds to didactic and technological conceptions of pianistic pedagogy of the late nineteenth and early twentieth century; what distinguishes his didactic is essentially the application of the melody as the backbone of the learning process, away from traditional methodological textbooks.

With the developed research we hope to contribute to the recovery of Blas Maria Colomer as a pianist, composer and pedagogue, after being relegated to oblivion for a long time.



# Índice de tablas

Presentamos en el presente índice la relación de las tablas que aparecen en la memoria de la tesis.

Tabla 3.1: <i>Livre I. Premières Leçons de Piano.</i>	203
Tabla 3.2: <i>Livre I. Premières Leçons de Piano</i>	212
Tabla 3.3: <i>Livre II. Petites Études Élémentaires.</i>	245
Tabla 3.4: <i>Livre II. Petites Études Élémentaires.</i>	250
Tabla 3.5: <i>Livre III. Études Infantines.</i>	286
Tabla 3.6: <i>Livre III. Études Infantines.</i>	291
Tabla 3.7: <i>Livre IV. Études Progressives.</i>	337
Tabla 3.8: <i>Livre IV. Études Progressives.</i>	341

# Índice de figuras

Presentamos en el presente índice la relación de las figuras que aparecen en la memoria de tesis con los pies.

Figura 1.1: Plano geométrico de la ciudad de Valencia.	58
Figura 1.2: Plano del <i>Quartier du Palais Royal, 2º Arrondissement</i> .	73
Figura 1.3: Clase de música en Saint-Denis en 1851	117
Figura 2.1: Distribución de la producción musical	164
Figura 2.2: Obras publicadas en las editoriales	169
Figura 3.1: PLP-1, <i>Livre I</i>	191
Figura 3.2: PLP-7, <i>Livre I</i>	191
Figura 3.3: PLP-20, <i>Livre I</i>	191
Figura 3.4: PLP-6, <i>Livre I</i> (cc. 1-8)	192
Figura 3.5: PLP-7, <i>Livre I</i> (cc. 10-12)	193
Figura 3.6: PLP-8, <i>Livre I</i> (cc. 16-20)	193
Figura 3.7: PLP-8, <i>Livre I</i> (cc. 8-15)	194
Figura 3.8: PLP-16, <i>Livre I</i> (cc. 16-19)	195
Figura 3.9: PLP-20, <i>Livre I</i> (cc. 1-9)	196
Figura 3.10: PLP-24, <i>Livre I</i> (cc. 1-12)	197
Figura 3.11: PLP-28, <i>Livre I</i> (cc. 1-8)	198
Figura 3.12: PLP-29, <i>Livre I</i> (cc. 1-10)	199

Figura 3.13: PLP-35, <i>Livre I</i> (cc. 12-17)	201
Figura 3.14: PLP-37, <i>Livre I</i> (cc. 14-20)	201
Figura 3.15: PLP-40, <i>Livre I</i> (cc. 23-28)	202
Figura 3.16: PLP-40, <i>Livre I</i> (cc. 21-27)	202
Figura 3.17: PLP-3, <i>Livre I</i> (cc. 1-8)	218
Figura 3.18: PEE-3, <i>Livre II</i> (cc. 1-8)	219
Figura 3.19: PLP-2, <i>Livre I</i> (cc. 1-11)	220
Figura 3.20: PEE-2, <i>Livre II</i> (cc. 1-11)	220
Figura 3.21: PEE-6, <i>Livre II</i> (cc. 17-24)	223
Figura 3.22: PEE-8, <i>Livre II</i> (cc. 15-22)	225
Figura 3.23: PEE-8, <i>Livre II</i> (cc. 8-12)	226
Figura 3.24: PEE-12, <i>Livre II</i> (cc. 6-11)	228
Figura 3.25: PEE-13, <i>Livre II</i> (cc. 8-15)	229
Figura 3.26: PEE-15, <i>Livre II</i> (cc. 7-13)	231
Figura 3.27: PEE-15, <i>Livre II</i> (cc. 14-20)	231
Figura 3.28: PEE-15, <i>Livre II</i> (cc. 14-15)	232
Figura 3.29: PEE-17, <i>Livre II</i> (cc. 9-12)	232
Figura 3.30: PEE-17, <i>Livre II</i> (cc. 8-15)	233
Figura 3.31: PEE-17, <i>Livre II</i> (cc. 16-23)	233
Figura 3.32: PEE-21, <i>Livre II</i> (cc. 10-15)	234

Figura 3.33: PEE-20, <i>Livre II</i> (cc. 22-27)	234
Figura 3.34: PEE-21, <i>Livre II</i> (cc. 21-31)	236
Figura 3.35: PEE-24, <i>Livre II</i> (cc. 20-29)	238
Figura 3.36: PEE-27, <i>Livre II</i> (cc. 1-6)	240
Figura 3.37: PEE-28, <i>Livre II</i> (cc. 1-6)	241
Figura 3.38: PEE-29, <i>Livre II</i> (cc. 14-16)	242
Figura 3.39: PEE-30, <i>Livre II</i> (cc. 22-27)	243
Figura 3.40: EE-6, <i>Livre III</i> (cc. 1-2)	260
Figura 3.41: EE-6, <i>Livre III</i> (cc. 21-22)	260
Figura 3.42: EE-7, <i>Livre III</i> (cc. 14-20)	261
Figura 3.43: EE-18, <i>Livre III</i> (cc. 1-5)	262
Figura 3.44: EE-18, <i>Livre III</i> (cc. 27-31)	263
Figura 3.45: EE-19, <i>Livre III</i> (cc. 19-24)	263
Figura 3.46: EE-25, <i>Livre III</i> (cc. 20-24)	265
Figura 3.47: EE-14, <i>Livre III</i> (cc. 1-2)	271
Figura 3.48: EP-18 <i>Livre IV</i> (cc. 1-7)	302
Figura 3.49: EP-3, <i>Livre IV</i> (cc. 14-20)	284
Figura 3.50: EP-4, <i>Livre IV</i> (cc. 29-34)	304
Figura 3.51: EP-6, <i>Livre IV</i> (cc. 9-16)	306
Figura 3.52: EP-7, <i>Livre IV</i> (cc. 6-9)	307

Figura 3.53: EP-9, <i>Livre IV</i> (cc. 6-9)	309
Figura 3.54: EP-10, <i>Livre IV</i> (cc. 10-13)	315
Figura 3.55: EP-11, <i>Livre IV</i> (cc. 1-5)	316
Figura 3.56: EP-20, <i>Livre IV</i> (cc. 5-9)	320
Figura 3.57: EP-21, <i>Livre IV</i> (cc. 16-20)	320
Figura 3.58: EP-5, <i>Livre IV</i> (c. 1)	322
Figura 3.59: EP-13, <i>Livre IV</i> (cc. 1-2)	324
Figura 3.60: EP-13, <i>Livre IV</i> (cc. 7-8)	324
Figura 3.61: EP-19, <i>Livre IV</i> (cc. 41-49)	328
Figura 3.62: EP-14, <i>Livre IV</i> (cc. 23-28)	330
Figura 3.63: EP-15, <i>Livre IV</i> (cc. 6-11)	330
Figura 3.64: EP-14 (cc. 8-14)	331
Figura 3.65: EP-24 (cc. 13-15)	336
Figura 3.66: <i>Nouveaux Exercices, Livre I</i> , p. 3.	349
Figura 3.67: <i>Nouveaux Exercices, Livre I</i> , p. 6.	350
Figura 3.68: <i>Nouveaux Exercices, Livre I</i> , p. 9.	350
Figura 3.69: <i>Nouveaux Exercices, Livre I</i> , p. 10.	351
Figura 3.70: <i>Nouveaux Exercices, Livre I</i> , p. 11.	351
Figura 3.71: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 2.	352
Figura 3.72: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 5.	353

Figura 3.73: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 6.	354
Figura 3.74: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 14.	356
Figura 3.75: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 15.	356
Figura 3.76: <i>Nouveaux Exercices, Livre II</i> , p. 19.	357
Figura III.1: Actividades estática-dinámica.	858



# Listado de abreviaturas

Presentamos aquí las abreviaturas utilizadas a lo largo de la presente memoria, todas listadas por orden alfabético.

A	=	alumno
acc.	=	acompañamiento
accel.	=	<i>accelerando</i>
AHMV	=	Archivo Histórico Municipal de Valencia
AHNF	=	Archivos Históricos Nacionales de Francia
AHUV	=	Archivo Histórico Universidad de Valencia
ANF	=	Archivos Nacionales de Francia
asc.	=	ascendente
BASE	=	<i>Bielefeld Academic Search Engine</i>
BDE	=	Biblioteca Digital de España
BDH	=	<i>Bibliotheek Den Haag</i>
BL	=	<i>British Library</i>
BMV	=	Boletín Musical de Valencia
BnF	=	<i>Bibliothèque nationale de France</i>
C	=	compasillo
c.	=	<i>circa</i>
c.	=	compás
cc.	=	compases
cél.	=	célula
CNSM	=	Conservatorio Nacional Superior de Música de París
conj.	=	conjunto
cresc.	=	<i>crescendo</i>
crom.	=	cromático
CSMM	=	Conservatorio Superior de Música de Madrid
D	=	disminuida

des.	=	descendente
despl.	=	desplazamiento
diat.	=	diatónico
dif.	=	diferente
dig.	=	digitación
dim.	=	<i>diminuendo</i>
dist.	=	distancia
DMEH	=	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
DNB	=	<i>Deutsche Nationalbibliothek</i>
Doc.	=	documento
EE	=	<i>Études Infantines</i>
EFMC	=	<i>Edition Francaise de Musique Classique</i>
ej.	=	ejercicio
elem.	=	elemento
EP	=	<i>Études Progressives</i>
eq.	=	equilibrio
ext.	=	extensión
f	=	<i>forte</i>
FB	=	Fuente Bibliográfica
ff	=	<i>fortísimo</i>
fp	=	<i>forte-piano</i>
frag.	=	fragmento
grad.	=	grado
GVK	=	<i>Gemeinsamer Verbundkatalog</i>
HDE	=	Hemeroteca Digital de España

HDF	=	Hemeroteca Digital de Francia
HOF	=	Hofmeister
I	=	Inventario
IMSLP	=	<i>International Music Score Library Project</i>
int.	=	intervalo
ISNV	=	Iglesia de San Nicolás de Valencia
J	=	justa
KBR	=	<i>Bibliothèque Royale de Belgique</i>
KSU	=	<i>Kansas State University</i>
LC	=	<i>Library of Congress (Washington, USA)</i>
Lc	=	Lucas
leg.	=	<i>legato</i>
M	=	mayor
m	=	menor
m.d.	=	mano derecha
m.i.	=	mano izquierda
MBN	=	<i>Muziekbibliothek van Neederland</i>
mf	=	<i>mezzo forte</i>
mov.	=	movimiento
n.	=	nota
NLI	=	<i>The National Library of Israel</i>
nº	=	número
NP	=	Noticia de Prensa
ÖNB	=	<i>Österreichische Nationalbibliothek</i>
p	=	<i>piano</i>

P	=	profesor
PEE	=	<i>Petites Études Élémentaires</i>
PLP	=	<i>Premières Leçons de Piano</i>
pos.	=	posición
pp	=	<i>pianissimo</i>
prog.	=	progresivo
RÉRO	=	<i>RÉseau ROmand</i>
RL	=	Ruiz de Lihory
RUB	=	<i>Jerusalem Academy of Music and Dance</i>
s.	=	siglo
s.f.	=	sin fecha
SBN	=	<i>Servizio Bibliotecario Nazionale de Italia</i>
SCM	=	<i>Société de Compositeurs de Musique</i>
SDL	=	Sello del Depósito Legal
sf	=	<i>sforzando</i>
sig.	=	signatura
SLUB	=	<i>Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden</i>
SNM	=	<i>Société Nationale de Musique</i>
stacc.	=	<i>staccato</i>
trad.	=	tradicional
UBBR	=	<i>Universitätsbibliothek Bremen</i>
UBCL	=	<i>University of British Columbia Library</i>
UFRT	=	<i>Université Francois Rabelais Tours</i>
URNY	=	<i>University Rochester New York</i>



# Introducción

## Justificación

El 27 de junio del presente año se celebra el centenario de la muerte del pianista y compositor valenciano Blas María Colomer Guijarro (\*1839-†1917).

Blas María Colomer es una figura que desde finales del primer tercio del siglo XX ha permanecido un tanto olvidada para el pianismo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La acepción según el Diccionario de la Real Academia Española es “Técnica o estilo de interpretación del piano, o de composición de obras para este instrumento, que resultan propios de un determinado autor, de un intérprete o de una época.” El término que es aceptado por consenso académico desde la década de los años 90 del pasado siglo XX en

español y francés, cuyo estudio presenta el aliciente de recuperar su producción musical y los rasgos identificativos de su pedagogía pianística. La concesión del Primer Premio de Piano del Conservatorio Superior de Música y Declamación de París en 1860 le convirtió en el primer pianista español que obtenía el prestigioso galardón académico en una de las principales escuelas pianísticas europeas.

El presente estudio nos permite profundizar en el conocimiento de la música pianística, en el ámbito instrumental y su presencia en la sociedad valenciana y francesa durante el periodo comprendido entre 1839 y 1917 (con el consiguiente proceso histórico subyacente: política, economía, cultura y sociedad).

En el año 2012, realizamos el trabajo de investigación titulado: “*Blas María Colomer: pianista y compositor*” para el Máster en Música del departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. El trabajo presente constituye el desarrollo lógico del anterior. El atractivo de la elección del objeto de estudio fue doble: En primer lugar, fue el hecho de que siendo de origen valenciano, recibió formación pianística francesa y desarrolló su actividad musical en el centro cultural europeo del momento. En segundo lugar, fue fundamental la necesidad de profundizar en la actividad pianística dentro de la vida musical valenciana y francesa, y por extensión, sus diferentes vertientes y manifestaciones, reside en los cada vez más numerosos trabajos dedicados a la recuperación de aquellos compositores

---

España hace referencia a los diferentes campos de estudio sobre técnica, organología, interpretación y didáctica del piano.



que por no pertenecer al plano “virtuosístico” han pasado desapercibidos para la historiografía musical y que adscritos biográfica y musicalmente a dos sociedades diferentes, como en el caso de Blas María Colomer, quedan en un estado de reconocimiento un tanto ambiguo.

Del estudio preliminar, se obtuvo una primera aproximación a la vida y obra del pianista valenciano que inmerso desde su infancia en el panorama musical de la ciudad de Valencia, se trasladó a París tratando de huir de las constricciones del localismo de una sociedad en la que el piano tenía una presencia y dimensiones muy alejadas de la imagen que del mismo proyectaban los pianistas europeos que visitaban la capital del Turia<sup>2</sup>. Allí estableció relaciones personales y profesionales con los miembros más representativos de la política, la cultura y la sociedad, adquiriendo en su formación pianística y producción musical las nuevas corrientes académicas y estéticas que terminarían definiendo su estilo<sup>3</sup>. Vinculado a las principales sociedades musicales de la capital francesa, fue distinguido con premios de la *Société Nationale de Musique*, *Société des Compositeurs de Musique*,

---

<sup>2</sup> En este sentido, mientras en la mayor parte de los países europeos como Inglaterra, Alemania, Países Bajos o Francia, la estabilidad política y económica de sus gobiernos favoreció el auge cultural de sus respectivas sociedades, España fluctuaba entre opciones políticas dispares que provocaron su ostracismo, pese a los intentos de apertura de la periferia peninsular. El agotamiento del país durante la primera mitad del siglo XIX, producido por la Guerra del Francés (1808-1814) y el enfrentamiento civil carlista (1833-1840), impidió su recuperación, lo que le hubiera permitido participar del desarrollo cultural que experimentaba Europa en esos momentos. El reinado de Isabel II (1843-1869) marcó significativamente a una sociedad que se regalaba así misma con lo castizo y cuyas inquietudes culturales no tenían por referente a Europa. No sería hasta la Primera República de 1873 el momento en que España comience su limitada apertura al exterior, basada en la producción económica de las regiones mediterráneas.

<sup>3</sup> Su perspectiva académica de la música, a la que concebía como una actividad intelectual más, la proyectó principalmente en la composición de música sinfónica (tan del gusto y mentalidad del público de la época) y en su obra didáctica.

*Société Départementale* y celebró numerosos conciertos como miembro de la *Association Artistique des Concerts Populaires*, *Société Apollon* y *Société des Concerts du Conservatoire de Paris*.

Bajo nuestro punto de vista, la figura de Blas María Colomer debe ocupar un lugar destacado en la historia del piano español ya que, si bien a nivel nacional no fue el único embajador de la producción musical española en Europa, se le puede atribuir el mérito de ser el primero que puso en contacto la primera escuela de piano valenciana con las escuelas pianísticas europeas del siglo XIX, presentes en la capital francesa<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Desde los primeros años del siglo XIX los pianistas españoles se habían desplazado a París en busca de ampliar los conocimientos adquiridos en sus ciudades natales o perfeccionarlos. Destacamos la siguiente relación de los que a fecha de hoy han sido recuperados por los estudios musicológicos: Santiago Masarnau y Fernández (\*1805-†1882), Pedro Pérez Albéniz (\*1795, Logroño-†1855, Madrid), José Miró y Anoria (\*23.07.1810, Cádiz-†12.12.1878, Sevilla), Pedro Tintorer y Segarra (\*12.02.1814, Palma de Mallorca-†11.03.1891, Barcelona), José Inzenga y Castellanos (\*03.06.1828, Madrid-†28.06.1891, Madrid), Juan Bautista Pujol y Riu (\*1835, Barcelona-†1888, Barcelona), Jose María de Guelbenzu Fernández (\*27.12.1819, Pamplona-†08.01.1886, Madrid), Teobaldo Power y Lugo-Viña (\*06.01.1848, Santa Cruz de Tenerife-†16.05.1884, Madrid), Carles Gumersindo Vidiella (\*12.05.1856, Arenys de Mar-†04.10.1915, Barcelona), Eduardo Compta y Torres (\*1835, Vic-†1882, Madrid), Agustín Luis Salvans y Claramunt (\*1860-†p. 1900), José Tragó y Arana (\*1856-†1934), Ramón María Montilla Romero (\*21.02.1871, Alcaudete (Jaén)-†04.02.1921, Barcelona).

El flujo hacia la capital francesa será constante a lo largo del convulso siglo y los jóvenes protagonistas participantes, una vez terminada su formación, regresarán la mayor parte de las veces a sus lugares de origen en los que formarán escuelas pianísticas que reflejaban la permeabilidad pianística entre ambos países. Los pianistas que permanecían un periodo de tiempo lo suficientemente amplio como para obtener el necesario reconocimiento y prestigio que les permitiera integrarse en la sociedad francesa y publicar sus obras en París los encontramos en el último cuarto de siglo y en las primeras décadas del siglo XX: Matías Miquel, Esteban Martí o Santiago Riera (Bergadà, 1997: 151), Isaac Albéniz y Pascual (\*29.05.1860, Camprodón-†18.05.1909, Cambo-les-Bains), Joaquín Malats y Miarons (\*02.03.1872, San Andrés de Palomar-†22.10.1912, Barcelona), Ricardo Viñes y Roda (\*05.02.1875, Lérida-†29.04.1943, Barcelona) y Enrique Granados Campiña (\*27.07.1867, Lérida-†24.03.1916, Canal de la Mancha).

Definido el punto de partida de nuestra tesis hemos continuado la investigación perfilando la biografía (con nuevos datos encontrados *a posteriori*) y el inventario del legado musical que dejó el pianista valenciano, a dos niveles bien diferenciados pero complementarios: el inventario de sus obras y el análisis del método y su suplemento que elaboró dedicado a la enseñanza del piano.

Resultado de más de cincuenta años de trayectoria profesional, su producción compositiva constituye un testimonio de primera mano, importante y valioso sobre la vida musical y la sociedad a la que iba destinada, de quien pretende dar a conocer sus composiciones en el ámbito general de la cultura a la que pertenece.

Si la obtención del Primer Premio de Piano, anteriormente mencionado, y sus éxitos como pianista le abrieron las puertas de la corte y sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XIX, el Primer Premio de Armonía y Acompañamiento en 1863 otorgado por la misma institución será el antecedente de una prolífica trayectoria como compositor que será bien recibida por las reputadas editoriales francesas.

La vertiente pianística de su producción compositiva, que comparte finalidad pedagógica con la obra de los pianistas-compositores europeos más importantes como Johann Cramer, Carl Czerny o Henri Bertini, entre otros, también se caracteriza por pertenecer a la tradición pianística que elabora colecciones de piezas breves destinadas a la interpretación en

---

Los pianistas valencianos que se desplazaron a París ya en el último cuarto de siglo siguiendo las huellas de Blas María Colomer fueron: Roberto Segura Villalba (\*19.03.1849?, Valencia-†02.08.1902, Benimámet), Amancio Amorós Sirvent (\*16.09.1854, Agullent-†05.02.1925, San Cugat del Vallés) y José Iturbi Báguena (\*28.11.1895, Valencia-†28.06.1980, Los Ángeles, California) ya en el siglo XX.

público, como era costumbre ya establecida a mediados del siglo XIX<sup>5</sup>, además de distinguirlo de los pianistas españoles coetáneos por la variedad de géneros y el número de obras que la integran. Los aspectos más significativos del conjunto de su producción lo constituye el elevado número de obras que contiene y la presencia del piano en un alto porcentaje de las mismas<sup>6</sup>. Nuestro interés como pianista y como docente se centraba en su producción pedagógica, a la cual tuvimos acceso en su totalidad pese a la dificultad que suponía la consulta de algunas fuentes accesibles en bibliotecas públicas. La naturaleza del estudio, y su posible aplicación didáctica, incentivó nuestro trabajo.

Blas María Colomer es definido por los más relevantes críticos musicales de su época como “*fort distingué et excellent pianiste*”. Si como intérprete es conocedor de la escuela clásica que junto al virtuosismo desembocará en las transformaciones de la técnica pianística de finales de siglo, como compositor, su música se “asomará” tímidamente a la corriente francesa impresionista, con la que mantendrá una relación basada en raíces clásicas academicistas.

Su formación inicial en Valencia y posteriormente en el Conservatorio de Música de París le confirió una estética que, apoyada en armonías clásicas, reflejaba el entorno musical en el que estaba inmerso, sin olvidar sus raíces peninsulares. Sus obras de carácter español se enmarcan

---

<sup>5</sup> Agrupadas en forma de álbum como las *Kinderszenen Op. 15*, el *Album für die Jugend Op. 68* o las *Drei Klaviersonaten für die Jugend Op. 118* de Robert Schumann.

<sup>6</sup> El porcentaje de las composiciones en las que aparece el piano, como veremos en el inventario musical, es muy superior al resto de las obras, llegando a alcanzar el 94% del total.

en la antesala compositiva del estilo denominado “Música Española” que alcanzaría su máximo esplendor con músicos como Isaac Albéniz, Enrique Granados o Manuel de Falla.

Las condecoraciones con las que se distinguió a Blas María Colomer fueron las de “Caballero de la Orden de Carlos III” del Estado español, “*Officier du Nissam Ifikhar*”, “*Officier de l’Instruction Publique*” y “*Officier d’Académie*” del Estado francés, las dos últimas por su dedicación a la enseñanza. El nombramiento en 1895 por el ministro de Bellas Artes de *Chevalier de l’Ordre National de la Légion d’honneur* y en 1900 la concesión de la *Médaille D’Argent*, a la enseñanza especial artística, del Grupo I, Clase 4, de la Exposición Universal de París, le llevaron a ocupar un lugar propio en la vida musical y el reconocimiento del Estado y la sociedad francesa a su labor como compositor, pianista y pedagogo.

El legado pedagógico recoge los rasgos identificativos de la metodología pianística de Blas María Colomer que, enmarcada en las premisas academicistas del Conservatorio de París, se definirá por su sistematización, adecuación a los nuevos principios de la tecnología pianística (ver Anexo III) y el predominio de los aspectos musicales sobre los técnicos como recurso para evitar la aridez del estudio.

En 1900 la editorial Janin Frères publicaba en Lyon cuatro libros agrupados bajo el título *École Nouvelle* del pianista valenciano. Con este nombre genérico se identificaba, por primera vez, el método de piano que recopilaba las novedosas corrientes pianísticas de la época adaptadas a los primeros años de iniciación al estudio del piano. La metodología pianística de Blas María Colomer está formada por un conjunto de materiales, amplio

en su extensión y variado en su contenido (colecciones, sonatinas, obras complementarias, revisiones y preludios), compuestos para las clases de piano, desde su experiencia como profesor particular. Profesor sustituto de piano y armonía en el Conservatorio de Música de París, y profesor titular de *l'Académie Internationale de Musique* y de los cursos superiores de piano en la reputada *Maison de Saint-Denis*, sus obras y métodos de piano alcanzaron un alto reconocimiento entre los alumnos y profesores del Conservatorio de París que, en los años de cambio de siglo, reclamaban su presencia en los tribunales de exámenes del centro<sup>7</sup>.

Blas María Colomer fue un profesor vocacional que transmitió los valores que había heredado de sus profesores, esfuerzo y dedicación a la música; así lo reflejó en las composiciones dedicadas y especialmente elaboradas para el estudio del piano a edades tempranas en las que presenta melodías, títulos e ilustraciones que evocan el universo infantil<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Los archivos administrativos del Conservatorio y la relación de profesores que aparecen en las actas anuales de la institución académica no hacen referencia a Blas María Colomer como miembro del claustro de profesores. La documentación consultada en AHNF no ha facilitado contratos, nombramientos o cartas de invitación a participar como profesor. Inventaire de la série AJ 37. Tomo 1º. Sin embargo, fuentes hemerográficas y las actas de las pruebas de acceso y concursos anuales de la prestigiosa institución académica reseñan y constatan la presencia del pianista valenciano en las aulas con funciones docentes.

<sup>8</sup> Existe una clara relación entre su vocación de profesor, la enseñanza pianística que recibió de manos del pedagogo Françoise Marmontel, y el momento socioeconómico del momento, proclive a las composiciones didácticas de todo tipo y carácter que permitieran acceder al instrumento en un espacio al margen de la tertulia o los salones burgueses.

## Objetivos

El propósito del presente estudio ha sido acometer una investigación rigurosa que suponga una profundización real y objetiva en cuanto a la figura de Blas María Colomer orientada en tres líneas, las cuales constituyen los objetivos del trabajo. La primera se ha dirigido a la reconstrucción de los datos biográficos, escasos y en su mayor parte por contrastar. La segunda línea de investigación se ha centrado en el intento de reconstruir el inventario de su producción compositiva y pedagógica, dispersa en su mayor parte y con toda probabilidad parcialmente perdida o desaparecida. Por último hemos afrontado el análisis del método de piano *École Nouvelle* y *Nouveaux Exercices* como su propuesta didáctica de iniciación al instrumento. Todo lo anterior constituye, a fecha de hoy, un trabajo novedoso e inédito, que, en esencia, supone la puesta en valor de Blas María Colomer para la historiografía musical valenciana.

Nuestro trabajo de investigación tratará de dar respuesta a las siguientes cuestiones:

- 1.- ¿Cuál es la escuela pianística de Blas María Colomer? Es decir, trataremos de clarificar dónde se forma, con quién, qué aprende y qué métodos utiliza.
- 2.- *École Nouvelle* es la propuesta pedagógica de Blas María Colomer. ¿Qué aspectos técnico-interpretativos y planteamientos pedagógicos recoge? ¿Se adscribe a la tratadística tradicional? ¿Presenta rasgos de la nueva escuela pianística basada en la tecnología de los movimientos?

3.- ¿A qué público va dirigido el método? Trataremos de establecer si el método responde a la enseñanza oficial y reglada de los conservatorios de música o si, por el contrario, está subordinado a la enseñanza privada.

Las respuestas a las cuestiones anteriores, junto con el resto de la presente investigación, constituyen el precedente sobre el que podrán asentarse estudios posteriores.



## **Fuentes documentales**

La información utilizada para la realización del presente trabajo ha sido obtenida de los archivos, bibliotecas y hemerotecas españolas y francesas. En ellos hemos accedido a:

1. Fuentes primarias (elaboradas en el periodo de estudio de nuestra investigación y por tanto, conteniendo información valiosa de primera mano) como documentos escritos jurídicos (emanados de las instituciones estatales), documentos personales (epístolas), documentos académicos (procedentes del Conservatorio de Música de París) y documentos musicales: partituras manuscritas y editadas<sup>9</sup>. En la Biblioteca nacional de Francia, además, encontramos una fotografía de Blas María Colomer.
2. Fuentes secundarias (se conforman como fuente de información basadas en las primarias) entre las que encontramos las fuentes hemerográficas (reseñas de la prensa coetánea), y fuentes bibliográficas (libros y enciclopedias) y documentos académicos destinados a la investigación (tesis académicas y artículos de revista).

Completando la recopilación de información, como ya explicamos en nuestro trabajo de investigación del año 2012, referenciado anteriormente, contactamos por carta con Patrick Colomer, bisnieto del

---

<sup>9</sup> Respecto a los documentos musicales, manuscritos o editados, indicar que aparecen recogidos en el inventario, al que nos remitimos para su consulta, junto con el lugar en el que han sido localizados.

pianista valenciano, quien nos facilitó documentación fotográfica del archivo familiar.

Para aclarar la clasificación de las fuentes hemos procedido a la elaboración del siguiente esquema:

#### Fuentes documentales

- Archivísticas españolas
- Archivísticas francesas
  - Documentos académicos
  - Documentos civiles
- Jurídicas
- Epistolares
- Documentación del archivo familiar
- Bibliográficas
- Hemorográficas
  - Españolas
  - Francesas
  - Americanas

#### **Fuentes archivísticas españolas**

Del periodo de formación en Valencia no hemos encontrado datos a pesar de haber consultado el Archivo histórico de la Universidad de Valencia que guarda los fondos del Colegio Reunido y Andresiano que se integró con el colegio de Escolapios en 1832 por la Real Orden de 1830 y el

Archivo del Reino que guarda los libros de registro de entradas y salidas de alumnos del Real Colegio de San Pablo de Valencia.

En la biblioteca histórica de la Universidad de Valencia (“Fondos Raros”), consultamos los programas de los teatros Principal y Princesa de Valencia entre 1850 y 1858 sin obtener información significativa para nuestro estudio.

El Archivo Histórico de la Diputación de Valencia que conserva los contratos de los dos teatros que hemos mencionado, no guarda los del periodo en los que Blas María Colomer participó en las representaciones operísticas y, por tanto, no tenemos información de estos años.

En el Archivo Histórico Municipal de Valencia, ubicado en el Palacio de Cervelló, consultamos el padrón de habitantes entre los años 1839 y 1857, donde localizamos los datos relativos al bautismo, lugar de residencia y familia del pianista.

En el Archivo Parroquial de la Iglesia de San Nicolás de Valencia se encuentran 4 partituras manuscritas que aparecen referenciadas en el “Inventario de Cantorales y Partituras de la Parroquia San Nicolás de Valencia”<sup>10</sup>.

### **Fuentes archivísticas francesas**

La consulta de los *Archives Nationales* de Francia nos aportó documentos académicos y civiles.

---

<sup>10</sup> El inventario, inédito, fue elaborado por Berta Gil y Vicente Ros Pérez.

Documentos académicos:

Elaborados con las declaraciones de datos personales y aceptación de normas de los alumnos en el momento de ingresar al Conservatorio. Signatura: AJ/ 37/340; expedientes de los alumnos del Conservatorio de Música de París desde el año V hasta 1920, signatura: AJ/37/353.3; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos premiados en el concurso de piano (Hommes) del curso 1856 - 1857, signatura: AJ/37/91.1; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1857-1858, signatura: AJ/37/91.2; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1858-1859, signatura: AJ/37/91.3; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1859 - 1860, signatura: AJ/37/91.4; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1860-1861, signatura: AJ/37/91.5; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1861-1862, signatura: AJ/37/91.6; libro de actas, *Classmens*, con la relación de alumnos del curso 1862-1863, signatura: AJ/37/91.7; libros de informes de los profesores sobre los alumnos (de marzo de 1860 a diciembre de 1861), signatura: AJ/37/277; libros de informes de los profesores sobre los alumnos (de abril de 1862 a diciembre de 1863), signatura: AJ/37/278; libro de actas *comités d'examen et concours* del Conservatorio de Música de París, signaturas: AJ/37/253.1 y AJ/37/253.2; libro de actas *concours pour l'admission des élèves*, signatura: AJ/37/242/2; registro administrativo de alumnos y su reparto por clases, signatura: AJ/37/155.4 y *Tableaux des classes pour l'Année scolaire du octobre 1856 au 30 septembre 1857*, signatura: AJ/37/155.4.

Documentos civiles:

Actas del matrimonio Colomer-Cendrier; datos del nacimiento de Félix y Madeleine Colomer Cendrier; actas de defunción de Blas María Colomer y su esposa Céleste Claire Cendrier<sup>11</sup> y datos referentes a la *Légion d'honneur*<sup>12</sup>.

### Fuentes jurídicas

En España, el Boletín Oficial del Ministerio de Fomento, nº 471, tomo XXXVII nos aportó información sobre la importación de la 1ª Mazurka de Blas María Colomer<sup>13</sup>.

En Francia, *Bulletin de Lois de la République Française* nos aportaó los decretos imperiales por los que se concede la residencia y ciudadanía a Blas María Colomer en 1865 y 1869, respectivamente<sup>14</sup>.

### Fuentes epistolares

Las fuentes epistolares autógrafas localizadas en la Biblioteca Nacional de Francia son las siguientes:

---

<sup>11</sup> *Actes d'Etat civil parisiens, période 1860-1902.*

<sup>12</sup> Base Leonora.

<sup>13</sup> Boletín Oficial de Ministerio de Fomento, diciembre 1861, nº 471, tomo XXXVI, p. 354.

<sup>14</sup> *Décret Imperial*, nº 19.009. *Bulletin de Lois de la République Française* 4 de mars de 1865, vol. 26, nº 1164, p. 885 y *Décret Impérial*, nº. 25.503. *Bulletin de Lois de la République Française*, 14 de août de 1869, vol. 34, nº 1521, p. 423.

- Carta sin fecha de Blas María Colomer a Charles Delioux<sup>15</sup>.
- Carta fechada en 1896 de Blas María Colomer a Charles Delioux<sup>16</sup>.
- Carta fechada el 08.12.1889 de Blas María Colomer a Adolphe Jullien<sup>17</sup>.

Incluimos en este apartado las cartas referenciadas por la alumna de Blas María Colomer, Marcelle Soulage en el artículo “*Les avatars d’un Prix Rossini en 1889*”. A pesar de estar recogidas en fuente secundaria, el contenido nos permite identificar la autoría de las mismas y atribuir las a Blas María Colomer<sup>18</sup>. Los remitentes de estas cartas dirigidas a Blas María Colomer son: Léo Delibes, Émile Pessard, Auguste Chapuis, Coronel Lichtenstein y Monsieur Hosteins; y los destinatarios a quienes las envía el pianista valenciano: Ambroise Thomas, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Monsieur Ramis, Monsieur Auguez y Victorin Joncières.

#### **Documentación del archivo familiar:**

- Diploma del Conservatorio Imperial de Música y Declamación de París, con motivo de la concesión del Primer Premio de Piano en 1860.
- Diploma de la Orden de Carlos III concedido en 1869.

---

<sup>15</sup> Notice: BnF: 41725610.

<sup>16</sup> Microfilm: Bob 28863-4.

<sup>17</sup> Notice: BnF : 41725609. Adolphe Jullien (\*01.06.1845, París-†30.08.1932, Saint Pierre-lès-Nemours, Seine et Marne).

<sup>18</sup> Desconocemos el archivo de referencia, que no es indicado en ningún momento. Marcelle Fanny Henriette Soulage (\*12.12.1894, Lima-†17.12.1970, París) fue alumna y profesora de Teoría de la Música en el Conservatorio de París entre 1949 y 1965.

- Diploma de *Chevalier de la Légion d'honneur*, nombrado en 1895.
- Diploma del Ministerio de comercio, industria, postas y telégrafos de la medalla de plata en la Exposición Universal de 1900.
- Retrato al óleo del que no disponemos de la fecha de su realización por el pintor R. Pétrè, pero que pensamos podría ser de los años en torno a 1900.

### **Fuentes bibliográficas**

Relacionamos a continuación las publicaciones francesas y españolas que hacen referencia a Blas María Colomer. A pesar de que se recogen en la bibliografía general de este trabajo, las presentamos separadas para su mejor identificación.

El primer músico español y coetáneo del pianista valenciano, Baltasar Saldoni, en su *Efemérides de Músicos Españoles* del año 1860 reseña los datos de nacimiento y éxitos académicos. Lo mismo aparece recogido en el libro de Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire de Musique et Déclamation*, el mismo año, en París. En 1876 su profesor de piano, miembro del claustro del Conservatorio de París, Antoine Marmontel, con quien mantenía una entrañable amistad, define en su libro “*Vade Mecum du professeur de piano*” las obras para piano compuestas por Blas María Colomer como “*pièces modernes de salon, d’un style plus élève,*

*non difficile [...] élégants, brillants, un peu au - dessus de la force moyenne*”<sup>19</sup>.

Desde ese momento encontramos referencias bibliográficas en ambos países: Fourcaud, L., Pougin, A. y Pradel, L. 1893. *La Salle Pleyel*; Blasco, Francisco Javier. 1896. *La música en Valencia*; Pazdírek, Franz. 1900. *The Universal handbook of musical literature*; Ruiz de Lihory, José. 1903. *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*; Lamathière, Théophile. 1911. *Panthéon de la Légion d'honneur, Vol. 19*; Albert Torrellas, Albert y Pahissa, Jaime. 1920. *Diccionario de la Música Ilustrado. Tomo I*; Larousse, Pierre 1922. *Larousse Universel en deux volumes: nouveau dictionnaire encyclopédique, Vol. I*; Rohozinski, Ladislav. 1925. *50 Années de Musique Française, de 1874 à 1923. T. II*; Lavignac, Albert. 1931. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première Partie. Histoire de la Musique*; Forns, José. 1948. *Historia de la Música, T. II*; Subirá, José. 1949. *Historia y Anecdotario del Teatro Real*; Pena, Joaquín e Anglés, Higinio. 1954. *Diccionario de la Música Labor. T. I*; Abbiati, Franco. 1960. *Historia de la Música. T. IV. 1ª edición en español*; Della Corte, Andrea y Pannain, Guido. 1965. *Storia Della Musica. T. III. 2ª Ed. Traducción por Higinio Anglés*; Soulage, Marcelle. 1970. *Les avatars d'un Prix Rossini en 1889*; Vázquez Tur, Mariano. 1989. *El piano y su música en el siglo XIX en España*; Casares, Emilio y Alonso, Celsa. 1995. *La Música Española en el Siglo XIX*; Margelli, Tad. 1996. *The Paris Conservatoire Concours Oboe Solos: The*

---

<sup>19</sup> Las obras seleccionadas por el reconocido pedagogo eran: *Deux esquisses mélodiques: Pleurs et Sourires, Simple Chanson y L'Auréole*. (Marmontel, 1876: 41-49-53).



*Gillet Years 1882-1919*; Duchesneau, Michel. 1997. *L'Avant-Garde Musicale et ses Sociétés à Paris de 1871 à 1939*; Bergadá Armengol, Montserrat. 1997. *Les Pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*; Bergadá Armengol, Montserrat. 1998. *Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX*; Pyee, Doris & Cloutier, Diane. 1999. *La Revue et la Gazette Musicale de Paris, 1835-1880*; Casares, Emilio. 1999. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana, Vol. 3*; Bergadá Armengol, Montserrat. 2005. *París y los pianistas españoles. Marco académico*; Vega Toscano, Ana et al. 2006. *Diccionario de la Música valenciana*; Pyee, Doris. 2007. *La Renaissance Musicale, 1881-1883: calendar*; Juan Llovet, M<sup>a</sup> Elvira. 2009. *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida del s. XVII hasta los inicios del s. XX.*; Fauser, Annegret & Everis, Mark. 2009. *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914.*

### **Fuentes hemerográficas**

La revisión exhaustiva de la prensa especializada y general de ambos países en los que mantuvo una intensa actividad musical aunque en diferentes periodos, nos ha permitido comprobar la recepción de Blas María Colomer como pianista y la proyección que sus obras tuvieron en el panorama musical del momento. Destacar que las reseñas de las publicaciones periódicas se han transcrito literalmente, lo que supone la presencia de la lengua española y francesa de finales del siglo XIX.

Únicamente en aquellos casos en los que la palabra era susceptible de llevar a error en su comprensión o traducción se ha optado por la normalización al francés en uso.

Esta revisión ha incluido las siguientes publicaciones periódicas (diarias, semanales y anuales) en las que se han encontrado referencias y datos para el desarrollo del trabajo:

#### Fuentes hemerográficas españolas

En la búsqueda de datos biográficos de Colomer y de contextualización, recurrimos al *Diario de Valencia* para el periodo comprendido entre 1795 y 1834, y a la Hemeroteca de la ciudad de Valencia donde encontramos en el *Diario Mercantil de Valencia* del 27 de agosto de 1856 el obituario de Pascuala Guijarro de Colomer<sup>20</sup>.

Los años de estudio en París y los excelentes resultados académicos que obtiene Blas María Colomer como pianista llegan a España y los recoge la prensa coetánea. Este hecho unido a la recepción que le ofrecieron los Reyes en las navidades de 1860 significó la aceptación del pianista valenciano en la alta sociedad madrileña y consecuentemente su “despegue” artístico que es reseñado por la prensa española en las siguientes publicaciones: *Boletín de loterías y de toros*, *Crónica de la Música*, *Diario Mercantil de Valencia*, *Diario oficial de avisos de Madrid*, *El Artista*, *El*

---

<sup>20</sup> Índice de difuntos, Referencia: 1221; Partida de defunción, Caja: 1245; Partida de defunción, Caja: 1238; Padrón de Valencia de 1853, signatura: 80; Padrón de Valencia de 1854, signatura: 84 y Padrón de Valencia de 1855, signatura: 88.

*Clamor público, El Contemporáneo, El Pensamiento español, La Correspondencia de España, La Discusión, La Época, La Iberia, La Regeneración, Diario católico, La Zarzuela, Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes y Revista Musical.*

#### Fuentes hemerográficas francesas

La recepción de la producción musical de Blas María Colomer y sus éxitos pianísticos por la prensa francesa la encontramos en las revistas especializadas y periódicos: *Album Musica; Almanach musical de Paris; Almanach national, annuaire officiel de la République Française; Angers - Artistes; Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musicale; Causerie Musicale Charivari; Comoedia; Figaro: journal non politique; Gil - Blas; Notes pour servir a l'Histoire du Théâtre et de la Musique en France; L'Actualité Musicale anexe de La Revue Musicale (S.I.M.); La Cronique des Arts et de la Curiosité; La France Musicale; La Renaissance Musicale; La Vie Théatral; Le Courrier de l'Art; Le Gaulois; Le Journal de Musique; Le Matin: dernière télégrammes; Le Ménestrel; Le Monde Artiste: théâtre, musique, Beaux-arts et littérature; Le Moniteur des Pianistes; Le Orchestre, revue quotidienne des théâtres; L'Ouest-artiste: Gazette artistique de Nantes; Le Petit Parisien: journal quotidien du soir; Le Rappel; Le Temps; Le Tout-Théâtre: les spectacles en France et à l'étranger; Le Soirée Normande; Le XIX<sup>e</sup> siècle; Journale quotidien politique et littéraire; Les Annales du Théâtre et de la Musique; Les Théâtres; Revue comique normande: artistique, littéraire, théatrale y Revue Sainte Cécile.*

### Fuentes hemerográficas americanas

Los únicos datos que podemos aportar a nuestro trabajo sobre la recepción de Blas María Colomer en América es una breve reseña en el *Diario del Gobierno de la República Mexicana* y la publicación de la obra *Alborada* en la revista mexicana *Arte Musical*.

## Metodología y estructura del trabajo

La elaboración del presente trabajo, como ya hemos expuesto, pretende recuperar la figura de Blas María Colomer como pianista, compositor y profesor. Así, en el estudio del inventario hemos ordenado los documentos para posibilitar una valoración de la evolución de la producción musical de Blas María Colomer por las fechas de la composición o publicación cuando no disponíamos de datos fehacientes.

Los elementos que hemos utilizado en la descripción ofrecen información sobre el autor original (hemos encontrado revisiones y arreglos realizados por otros compositores sobre obras de Blas María Colomer y de éste sobre obras de otros autores); título, subtítulo, forma musical de la obra, instrumentos que intervienen en la ejecución (género), tipo de música (finalidad de la composición), editor, impresor y grabador, archivo de referencia (lugar en el que se conserva la partitura), texto y autor del mismo (cuando se especifica en la partitura), dedicatorias y notas. Este último apartado es importante por cuanto recoge características de las obras que no caben en ningún otro elemento descriptivo y aporta información relevante sobre aspectos secundarios.

Las partituras inventariadas las hemos identificado como unidad documental cuando respondían a esta descripción. Las obras didácticas que están divididas en volúmenes o libros se han descrito como obras separadas.

El estudio del legado pedagógico de Blas María Colomer: “*École Nouvelle*” lo hemos realizado con una clasificación previa de los textos dedicados a la enseñanza del piano por su formato pedagógico: métodos,

estudios, ejercicios, sonatinas, preludios y obras complementarias que nos ha permitido definir con más claridad su aplicación pedagógica<sup>21</sup>.

La elección del método se ha realizado atendiendo a su interés pedagógico ya que reúne prácticamente la totalidad de los aspectos técnicos y musicales que conforman el estudio riguroso y específico del piano. *École Nouvelle* (1900) se divide en cuatro libros o cuadernos, de los que los tres primeros trabajan la posición de la mano, como Colomer indica, “*sans passage du pouce*” y todos se presentan cuidadosamente digitados por el autor. El tercero y cuarto libros presentan como novedad fragmentos de texto escrito acompañando los estudios.

Vemos a continuación el título de los cuatro cuadernos:

*École Nouvelle. Livre I: Premières leçons de Piano.  
Élémentaires et progressives.*

*École Nouvelle. Livre II: 30 Petites Études Élémentaires, sur  
les Thèmes des premières leçons.*

*École Nouvelle. Livre III: 25 Études Infantines.  
Connaissances essentielles de l'Art du Piano. Faisant  
suite aux 30 Petites Études Élémentaires.  
Soigneusement doigtées et nuances avec notes  
explicatives par l'auteur.*

---

<sup>21</sup> Para la clasificación por niveles hemos atendido a tres categorías diferentes: la que ofrecen en sus catálogos las editoriales especializadas coetáneas de Blas María Colomer: *degré élémentaire* (con las subcategorías *très facile, facile, moyenne y difficile*), *degré moyen y degré supérieur*; la propuesta por Blanche Selva (1921: 4): *période élémentaire, période secondaire et période supérieur* y la aplicación pedagógica actual de Álvarez (2008: 10) por niveles: básico, elemental, profesional y virtuosístico.

*École Nouvelle. Livre IV: 25 Études Progressives, avec notes explicatives.*

La aplicación del método en las clases que impartía y el análisis de los resultados que ofrecían los alumnos llevaron a Blas María Colomer a completarlo con dos cuadernos más que contenían nuevos ejercicios “*Elémentaires et progressifs*” y que publicó con el título: *Nouveaux Exercices. Supplément à “L’École Nouvelle”*<sup>22</sup>.

La siguiente colección didáctica para piano que publicó Blas María Colomer, *Enseignement Moderne du piano* (1908-1909), está formada por dos libros dirigidos a alumnos de niveles académicos diferentes: *30 Études Préliminaires. Classe enfantine* y *25 Études Classiques Modernes. Classe moyenne*.

Las carencias que manifestaban los discípulos de Blas María Colomer en determinados aspectos del lenguaje musical como era la dificultad en el reconocimiento de las notas que excedían el pentagrama, la imprecisión rítmica en la interpretación y la lectura a primera vista pianística en la fase de iniciación al estudio, fueron objeto de atención del pianista que escribió tres libros en los que recoge estas cuestiones y propone como ayuda una sistematización y gradación de las dificultades: *Les Lignes Supplémentaires. Exercices de Petite et Grande Virtuosité* (1901); *Solfège du pianiste. Leçons manuscrites (faciles et progressives)* (1911) y *Rythmes contrariés. Exercices-études* (en tres series: 2-3/3-4/4-5) (1913).

---

<sup>22</sup> La edición que hemos consultado del *Supplément* es de 1908 pese a que probablemente la elaborara antes y por motivos editoriales no pudo aparecer en el mercado antes de la fecha indicada.

La publicación en 1910 de los *24 Préludes en tous les tons majeurs et mineurs* para piano es la consolidación de la escuela de piano de Blas María Colomer. La obra se convierte así en síntesis de su metodología que desde el academicismo inicial evolucionó adaptándose a las nuevas tendencias pianísticas que se implantaron en los inicios del siglo XX.

Si la intencionalidad del método de piano era la enseñanza combinada del lenguaje musical y la técnica pianística, la enseñanza del fraseo “cantabile” y la obtención del “toque polifónico” la plantea metodológicamente Blas María Colomer en la que será su última obra didáctica para piano, *Petites Inventions Canoniques. Faciles et progressives*. (1915).

En la selección de su metodología pianística no hemos integrado las obras que formando colección de carácter didáctico están dedicadas al piano a cuatro manos y dos pianos a ocho manos por exceder las dimensiones de nuestro trabajo y porque los elementos técnico-interpretativos que aparecen en estas colecciones no son superiores ni aportan novedades a los contenidos en *École Nouvelle*. La colección para piano a cuatro manos, *École progressive du piano à 4 mains*, (1903-1904), está formada por cuatro libros:

- I. *Préface. Douze pièces mélodiques écrites sur cinq notes sans altérations.*
- II. *DO.RE.MI.FA.SOL. 12 pièces mélodiques écrites sur 5 notes.*



III. *Vignettes musicales. Huit pièces mélodiques, écrites sur 4 notes, faciles écrites dans l'entendue de quatre notes avec altérations.*

IV. *DO.RÉ.MI.FA.SOL. 12 pièces mélodiques écrites sur 7 notes, très faciles et sans passage de pouce.*

La colección de pequeñas piezas dedicadas a dos pianos a ocho manos, *Lecture d'ensemble* (1892) es una *Suite* formada por tres series (de seis piezas cada una de ellas) divididas por el nivel de dificultad interpretativo en las siguientes categorías: *très facile, facile y moyenne difficulté*.

Consideramos que queda abierta la investigación posterior de estas colecciones que, si bien no aportan novedades técnico-musicales al margen de las que proporcionan los textos seleccionados, sí están dirigidas al estudio de la precisión y calidad del sonido de la interpretación conjunta.

La metodología pianística seleccionada está integrada parcialmente por obras que contienen muy pocos requerimientos interpretativos y, en términos exclusivamente musicales, podrían ser consideradas poco más que ejercicios técnicos, como el "*Supplement a l'École Nouvelle*" o "*Solfège du Pianiste*". Otras obras, por el contrario, presentan un nivel de ejecución más complejo, como es el caso de los "*24 Préludes en tous les tons majeurs et mineurs*" y "*Petites Inventions Canoniques*".

El análisis de las obras, como ya hemos indicado, lo hemos realizado a diferentes niveles: descriptivo (qué principios técnicos e interpretativos recogen articulados en los siguientes parámetros: lenguaje

musical, escritura pianística, elementos interpretativos y movimientos y toques), analítico y deductivo.

Nuestro trabajo lo hemos estructurado en los índices general, de tablas, de figuras y de abreviaturas; una introducción general; tres capítulos principales (1º: Blas María Colomer. Perfil biográfico. 2º: La producción musical de Blas María Colomer. 3º: El método *École Nouvelle*, al que se adjunta el suplemento *Nouveaux Exercices* y una valoración pedagógica); las conclusiones, la bibliografía y seis anexos: el apéndice documental, el inventario de obras, un anexo dedicado a la tecnología pianística, dos en los que se recogen el método (la reproducción de los cuatro libros que lo conforman) y el suplemento, *Nouveaux Exercices*, con fotografías realizadas por la autora del trabajo en la *Bibliothèque nationale de France, Salle de Musique*, y un sexto apéndice, separado, que incluye siete de los *24 Préludes Mélodiques dans tous les tons majeurs et mineurs* de Blas María Colomer que hemos realizado como muestra ilustrativa de la música pianística del autor.

En la introducción general explicamos la justificación de la investigación y los objetivos de la misma, a la que añadimos la relación de fuentes consultadas, la metodología general aplicada y una contextualización histórico-musical en Europa y España, con una breve referencia a Valencia, en torno al periodo biográfico de Colomer. Al margen de las reiteradas referencias históricas que se hacen a lo largo del primer capítulo.

El primer capítulo, dedicado a la biografía de Blas María Colomer, su formación musical y su actividad como profesor, nos presenta además la trayectoria del pianista valenciano como compositor.

El segundo capítulo está dedicado a la producción musical de Blas María Colomer, es decir, el legado de su obra y su finalidad, inventariado con elementos actuales de catalogación de partituras.

En el tercer capítulo presentamos mediante el análisis técnico-interpretativo, basado el concepto de técnica pianística, desarrollado por Kaemper, el método de piano *École Nouvelle*. Para el suplemento, de carácter mecánico, hemos destacado los aspectos más significativos. Con la valoración pedagógica, presentamos su posible aplicabilidad a los programas de estudio actuales.

Los anexos aportan información documental y conceptual. El primero constituye un apéndice documental necesario en la investigación biográfica y de la producción musical. El segundo es el propio inventario de la obra localizada a fecha actual. El tercero presenta un marco necesario para la comprensión del análisis pianístico del método al que dota de base pero en el que hemos evitado ser prolijos y presentar una revisión historiográfica, centrándonos en el contexto pianístico metodológico de los años de elaboración del método. Los anexos IV y V presentan el *corpus* documental del método *École Nouvelle* y el suplemento *Nouveaux Exercices*, al que hemos considerado unidad del estudio. A pesar de que el método es accesible por consulta en línea, no ocurre lo mismo con el suplemento, que en la actualidad sólo es accesible por consulta en la *Salle de Musique* de la *Bibliothèque nationale de France*.

## **Contexto histórico**

Hemos creído conveniente presentar el marco histórico-musical en Europa y España como visión panorámica de la sociedad receptora de la obra musical de Blas María Colomer. La intención es ubicar la figura del pianista valenciano en el entorno musical que envolvía la Europa de mediados del siglo XIX, y concretamente, París, centro artístico-musical del momento. Así, situamos este apartado como introductorio a la exposición de nuestra investigación.

### **Contexto histórico-musical en Europa (1860-1930)**

El mapa político europeo de este periodo se define por el desarrollo de los imperialismos, en el marco del colonialismo y el nacionalismo y por un contexto social activo (movimiento obrero) que recoge el pensamiento surgido a lo largo del siglo XIX. Dividido entre el Materialismo y el Positivismo, éste último favoreció en Alemania la aparición de los estudios musicológicos.

Los dos países más relevantes en el panorama musical, en este periodo, son Alemania y Francia. El primero se encuentra sumergido en el *Romanticismo* de corte wagneriano; el segundo, abierto a la creación e innovación, en el *Impresionismo*.

El auge económico que experimentó Alemania durante el *II Reich* de Guillermo II (1871-1918), favoreció las manifestaciones culturales que

en ocasiones se materializaban en la influencia de unas disciplinas sobre otras. Así, la música programática del momento atendía más al desarrollo de una idea, inspirada en poemas del siglo XVIII y XIX (Schiller, Hoffmann), que a un plan estrictamente musical.

El *Romanticismo*<sup>23</sup> se presenta en la música como una estética basada en la unidad de expresión antes que en la unidad musical. Se produce una popularización de la música, demandada por la burguesía, que la saca de su tradicional ámbito aristocrático y religioso. Es por ello, que uno de los géneros más representativos fue la ópera, puesto que al unir música y teatro, propiciaba situaciones dramáticas llenas de emotividad<sup>24</sup>.

Wagner será el punto de inflexión. En sus composiciones se aprecia el inicio de la desintegración de la tonalidad y el uso del color del sonido (muchas notas comienzan a quedar fuera de la tonalidad principal) que daría paso al *cromatismo* (principal característica del *Impresionismo* francés). Sus óperas son dramas musicales en las que la música se supedita al elemento filosófico inspirador.

En Francia la política de la Tercera República (1870-1940) se centró en mantener y consolidar el imperio colonial<sup>25</sup> que desde el Segundo Imperio (1852-1870) de Napoleón III había aportado sustanciosos beneficios económicos a la nación. Por su especificidad como sociedad con

---

<sup>23</sup> El Romanticismo musical se inicia a principios del siglo XIX, extendiéndose como corriente estética hasta la aparición del dodecafonismo después de la Primera Guerra Mundial (1916-1918).

<sup>24</sup> En la Italia de Víctor Manuel III de Saboya, pese a la crisis económica que se manifestaba en la alta tasa de emigración, la ópera era el género más difundido, siendo G. Puccini su máximo representante.

<sup>25</sup> Esta política expresa, en cierto modo, la conciencia nacional que surgió tras la Ilustración y la Revolución de 1789, al considerarse portadora de la cultura y civilización europea.

cultura propia y prestigiosa, no estuvo sometida al ansia de resurgimiento histórico y reafirmación cultural que caracterizó a los demás nacionalismos en los restantes países europeos. Francia es el país europeo en el que la pintura, la música y la literatura se relacionaron más estrechamente; como foco de atracción de los intelectuales europeos y americanos (principalmente la capital, París), las manifestaciones artísticas que allí se desarrollaron tuvieron un marcado cariz cosmopolita.

A diferencia de Alemania, el desarrollo de instituciones como el Conservatorio de Música, la Asociación de Artistas Músicos, la Sociedad de Compositores y la Sociedad Nacional para la Música Francesa, permitió la evolución de la música francesa hacia tres corrientes:

1. De tradición cosmopolita. Es de esencia estética anti-romántica y aplica el principio de la ciclicidad. Sus máximos representantes son Cesar Frank y Vincent D'Indy.
2. De tradición francesa. La música es concebida como forma sonora y no como forma de expresión (estética romántica). Entre sus representantes se encontraban los Camille Saint-Saëns, Jules Massenet y Gabriel Fauré.
3. Nueva música. Es la que, partiendo de la tradición francesa de Jean Philippe Rameau y François Couperin, llega hasta el impresionismo musical. Sus representantes son Maurice Ravel y Claude Debussy.

Como nos refiere Lang (1979, 815), “El impresionismo musical comparte muchos rasgos, incluso técnicos, con el impresionismo en la literatura y en la pintura. [...] Es por virtud del orden, y no por la

disposición emocional de las diferentes secciones, que se obtiene la “forma”, [...] esta vez la música se torna ilustración [...]”. El Impresionismo musical se posiciona de esta manera frente la estética romántica, y en concreto, la de corte wagneriano. En este periodo la composición se destina a crear atmósferas e impresiones sensoriales mediante armonías y timbres; el artista se “libera” por cuanto expresa el mundo tal y como él lo ve, y no según las convenciones y costumbres del momento<sup>26</sup>.

La música para piano impresionista es la que mejor refleja la idea estética de la nueva música. Frente a la estética ampulosa y amanerada de las óperas del momento (“grand ópera” y “ópera Comique”), el gusto por el timbre sonoro del piano, de clara tradición clavecinista francesa, será el punto de partida para las ambiciones musicales de los pianistas-compositores franceses. Su mayor formación intelectual, contribuyó a que se erigieran muy pronto como los mayores renovadores de la música francesa.

El fin de la primera Guerra Mundial (1914-1918) -momento en el que Alemania se vio forzada a ceder Alsacia y Lorena a Francia- tuvo como consecuencia la aparición de nuevos estados independientes: Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Hungría (tras la disolución del imperio austro-húngaro). Además condujo a la sociedad europea al desarrollo del fascismo y del nazismo, que se implantará con fuerza en dos de los países más representativos del ámbito musical, Italia y Alemania. Al mismo

---

<sup>26</sup> La conexión con el subjetivismo romántico es clara, pero difiere de éste en que la atención cae sobre la impresión y no sobre la expresión.

tiempo, Rusia basará su régimen político en la ideología marxista fruto de la revolución de 1917 y el fin del imperio zarista.

En este contexto político el panorama cultural europeo se reorienta desde la confianza y esperanza en la formación de un nuevo orden social después de la guerra. Sin embargo, los intelectuales, artistas y músicos se sumergieron en una realidad muy distinta a la esperada que dio como resultado la aparición del *Dadaísmo*. Este movimiento artístico de carácter reaccionario que se formó en Suiza en 1916, promovía el desorden, lo irracional y lo antiestético en contraposición a otra tendencia artística se caracterizó por la claridad, la objetividad y el orden. Plasmada esta nueva concepción artística en la arquitectura, principalmente, tuvo entre sus representantes a Piet Mondrián (Amersfoort, 1872- New York, 1944), Walter Gropius (Berlín, 1883-Boston, 1969) fundador de la escuela de arte Bauhaus y Le Corbusier (Suiza, 1887-Francia, 1965) que en Francia exploraba la simplicidad a través de los materiales industriales.

Estos tres movimientos artísticos que nacieron de las artes plásticas, influyeron de forma notable en la música. Desde ese momento, y tras un periodo de pronunciada experimentación cuyo objetivo era evitar los excesos del romanticismo tardío o post-romanticismo, la principal característica de la música, fue la eficiencia y la claridad en la composición, todo ello unido a la economía de medios.

En Francia se forma el *Grupo de los Seis*: Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey. La influencia del poeta francés Jean Cocteau y sus reflexiones



respecto a la independencia del nuevo arte francés, sentaría la base de la nueva composición<sup>27</sup>.

Serán los precursores del neoclasicismo, en el que también se incluye al compositor Erik Satie. En sus obras la música busca alejarse de texturas ricas, basándose la composición en estructuras sencillas de grafía simple, y armonías evolucionadas.

Culmina esta nueva estética con I. Stravinski, cuya música presenta las concepciones clásicas del pasado con la armonía (atonal pero poco sistemática y de método libre, y en ocasiones conservadora de algún tipo de tonalidad) y rítmicas contemporáneas<sup>28</sup>.

El segundo nacionalismo aparece ya en pleno siglo XX con un matiz más universal; no emplea directamente las citas folklóricas, sino que extrae consecuencias a partir de las mismas y se amplía al estudio historicista de antiguas músicas del país. Los compositores más significativos fueron Igor Stravinsky, Béla Bartók, Zoltán Kodály y Manuel

---

<sup>27</sup> En París existía la denominada *Sociedad de los Apaches*, cuyos miembros eran M. Ravel, M. Delage, J. P. Altermann, M. D. Calvocoressi, A. Roland-Manuel y F. Schmitt. Manuel de Falla entra en él en 1907.

<sup>28</sup> En este sentido se puede hablar de un segundo Nacionalismo musical. Si por primer Nacionalismo se entiende el que se extiende por ciertos países periféricos europeos, como Rusia, Bohemia, Escandinavia y, a partir de la segunda mitad del XIX, intentando crear una música propia por el empleo directo de material folklórico, usando las melodías como instrumento temático y adoptando los ritmos.

La introducción del nacionalismo musical en España, salvo en la zarzuela, que siempre lo cultivará de manera más o menos convencional, fue más lenta y tardía y su triunfo se consolida en pleno s. XX. Es esto lo que produce cierta sensación de retraso en la música española del periodo, a pesar de que los compositores están perfectamente integrados en una mentalidad musical universal y más conectada con su momento histórico internacional. Por otra parte, un país tan variado regionalmente y de folklores tan diferentes como España, era difícil que pudiera mantener un nacionalismo generalizado o integrador, como el de Falla, y fácil que se fragmentara en diferentes nacionalismos regionalistas.

de Falla. La introducción del sistema dodecafónico en el que la atonalidad armónica es la base de la melodía desarrollada a partir de secuencias presidiría las nuevas composiciones de la mano de Arnold Schönberg y su discípulo Anton Webern.

### **Contexto histórico-musical en España (1830-1900)**

Si el clasicismo de principios del siglo XIX, con E. Arrieta y su estética lírica italiana, apenas deja huella, “(...) la que el romanticismo ejerció sobre nuestro arte no fue más densa ni más profunda” (Salazar, 1953: 34). En una época dominada por el gusto italiano y el triunfo de la zarzuela, el romanticismo español busca la imitación de los modelos europeos y, paradójicamente el estudio y elaboración de las características de la España tradicional<sup>29</sup>.

Las sociedades culturales son importantes en el movimiento social de la época. La fundación del Ateneo<sup>30</sup> y del Liceo madrileños, en 1835 y 1837, respectivamente. Otras sociedades fueron: la Academia Filarmónica

---

<sup>29</sup> En 1871, fecha de la muerte de Bécquer y Dickens, cuando Europa asistía a la segunda oleada romántica con figuras como las de Brahms, triunfaba el nacionalismo y se imponía Wagner, cuando, incluso en España se había estrenado la *Primera Sinfonía* de Pedro Miguel Marqués, Hilarión Eslava publicaba la segunda edición de su tratado *Escuela de Composición*. En el tercero de sus volúmenes, dedicado al estudio de la melodía y el discurso musical, reflexiona sobre “[...] la [...] estructura de una pieza que expresa el sueño, delirio o locura [...]”, “[...] debiendo ser calificadas, si no de malas, por lo menos de románticas.”

<sup>30</sup> Procedente de la Sociedad Económica Matritense, se funda por una sociedad de hombres de la política, la literatura y representantes ilustres de las ciencias y de las artes.

Matritense, el Instituto Español (1839) y el Museo Matritense. En 1846 se crea la Academia Real de Música y Declamación y en 1863 la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Especial relevancia tuvo la creación de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuanto a la consideración del arte sonoro en España<sup>31</sup>.

En Cataluña, centro musical importante en el siglo XIX, también aparecen sociedades desde las que se fomenta la actividad musical y cultural. Entre 1844 y 1857 funcionó la Sociedad Filarmónica de Barcelona. Más tarde la Sociedad de Conciertos Clásicos Casamitjana, la Sociedad de Conciertos Barceloneses, y en la última década, la Sociedad de Conciertos de Nicolau.

En la última década del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la modernidad es el referente estético musical. Con la lenta y diseminada penetración del wagnerismo<sup>32</sup> y la Exposición Universal de 1888 de Barcelona se favoreció la introducción en España de una tecnología avanzada, incluida la referida a los instrumentos musicales y la maquinaria de reproducción sonora<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> La publicación de un decreto en la *Gaceta de Madrid*, el día 10 de Mayo de 1873, mediante el cual se cambiaba la denominación “Nobles Artes” por “Bellas Artes” y se creaba la Sección de Música con doce académicos, confirmó la consideración (por lo menos en el marco institucional) de la música al mismo nivel que la pintura, escultura y arquitectura.

<sup>32</sup> Corriente musical que suponía el declive de la estética italiana, a la que se suponía de escaso valor constructivo, a favor del sinfonismo alemán, en el marco del rigor interpretativo.

<sup>33</sup> Es en este momento cuando se da a conocer el fonógrafo Edison. Además, fue la exposición de los conciertos solemnes, de los concursos de orfeones y bandas, y de las representaciones líricas de primer cartel.

Esta nueva mentalidad tuvo su plasmación en la fundación de Sociedades musicales y entidades artísticas, que entre otras actividades buscaba la difusión del repertorio moderno sinfónico (Beethoven y Wagner) y la audición de obras de autores nacionales<sup>34</sup>.

La actividad de estas sociedades favoreció la entrada de los modernos ambientes europeos. A la Sociedad Catalana de Conciertos llegaron el Cuarteto Belga (M. Crickboom, L. Angenot, K. Miry y H. Gillet) y V. d'Indy. Este último dirigió cinco conciertos "históricos", con un criterio didáctico muy representativo del espíritu del momento. Música del siglo XVIII, Beethoven, romanticismo franco-alemán, Wagner y por último la escuela moderna francesa: Chausson, Fauré, Brèville, d'Indy, Rupartz, Bordes y Chabrier<sup>35</sup>.

Entre los teóricos que difunden la música socialmente durante este periodo, destaca la labor de Hilarión Eslava y de Felipe Pedrell como padres de los autores posteriores. Así, Rafael Mitjana se dedica al estudio de los vihuelistas y del *Cancionero de Uppsala*, Casiano Rojo al canto gregoriano<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Entre otras: La Sociedad de Conciertos de Madrid, fundada en 1866. La Asociación Musical de Barcelona, de 1888. La Sociedad Catalana de Conciertos, que, fundada en 1892 con gran soporte ciudadano, exigía "[...] rigor interpretativo" Enc. Cat. Op. Cit. p. 125. vol. III. Una anécdota curiosa referente a esta Sociedad: Felipe Pedrell gana el concurso de composición de la entidad con "*Lo Cant de la Muntanya*", que será criticada por el grupo modernista de socios como "poco innovadora".

<sup>35</sup> De los activos de esta Sociedad se fundó años más tarde la Sociedad Filarmónica de Barcelona, con el objetivo de mantener el espíritu concertístico y pedagógico de la escuela de Bruselas. Con tal fin se crea la Academia Casals, Granados y Ainaud, que en años posteriores pasaría a llamarse *Academia Frank Marshall*, de la que saldrían intérpretes relevantes del panorama pianístico español, como Alicia de Larrocha.

<sup>36</sup> En el siglo XX realizan estudios: David Pujol, Vicente Ripollés, Joaquín Nin, Roberto Gerhard y José Subirá.

Por lo que respecta a la crítica musical, desde que aparece el *Diario de Valencia*, cuyo tomo primero aparece con fecha de 1790, el auge en 1845 de publicaciones diarias y revistas especializadas evidencia la necesidad de especialistas. En la segunda mitad del siglo XIX escribirán autores principalmente del mundo de la literatura, notables aficionados a la música, intérpretes y compositores.<sup>37</sup> Una crítica que recogía la actividad concertística, la cual analizaba desde la creación, la interpretación, la promoción asociativa y la recepción por parte del público.

Así, se establecen tres fases que muestran la evolución del concierto:

- Hasta 1840: el concierto se consideraba “Academia de Música”, como recogen el *Diario de Valencia* y otras publicaciones periódicas de la época y era signo de distinción en casas particulares. Se realizaba en lugares privados en los que se interpretan repertorios de cámara o episodios a solo de óperas de moda. Se realizan conciertos en el teatro de episodios operísticos, alguna sinfonía o audiciones excepcionales. Escasa referencias a los compositores o instrumentos participantes.
- 1840-1874: en Cataluña se inician los “Conciertos clásicos”, y un concurso de composición promovido por el Ateneo Catalán con premio metálico y jurado especializado.

---

<sup>37</sup> Nombres del periodismo musical fueron Pau Piferrer, Antoni Fargas y Soler, Alexandre Cortada, Antoni Noguera, y otros como Francesc Virella, Jaume Biscarri, Climent Cuspinera o Andreu Vidal; y en Valencia Eduardo Ranch, E. Gomar y Eduardo López-Chavarri Marco.

- Desde 1874 a fin de siglo: se observa un incremento de los conciertos, mayor rigor en los programas y una mayor conciencia asociacionista. Desarrollo de la música sinfónica, de cámara y promoción del repertorio autóctono. Se funda la Sociedad Santa Cecilia (para fomentar “(...) la audición de las mejores obras de los más distinguidos autores españoles y extranjeros” y para actuar como mutua profesional), la Asociación de Pianistas-Compositores (intención de convocatoria estatal, defensa de los derechos de los músicos más que iniciativas editoriales o concertísticas), la Sociedad Wagner y, en el año 1888, se creó la Asociación Musical de Barcelona con la aceptación de la sociedad barcelonesa, y con el objeto de hacer habitual el repertorio alemán y francés, y dar a conocer las obras de compositores catalanes activos.

Esta renovación fue decisiva por diferentes factores: la cada vez más frecuente aparición de iniciativas para promover los conciertos (testimonio del creciente interés público y de empresarios), la exposición Universal de 1888 (abrió los intereses musicales a las corrientes europeas más avanzadas del momento; modernizó la ciudad, las instituciones, hizo de Barcelona una ciudad cosmopolita abocada al exterior), y la creación del teatro lírico en 1881.

A partir de 1860 la vida musical española cambia sus estructuras respecto a las del siglo XIX. Elementos de ese cambio fueron: el paso del teatro lírico a la música sinfónica y de cámara como base de la vida musical

y la ampliación del concepto de la música como simple espectáculo a la de disciplina intelectual.

Si importantes eran los espacios dedicados a los conciertos, también la enseñanza musical comienza a estar presente en la sociedad de una manera más accesible.

Desde principios del siglo XIX, las capillas eclesiásticas eran las instituciones pedagógicas musicales. La necesidad de formar a los futuros intérpretes y la creciente autonomía de la Música, avalada por los ideales de la Revolución Francesa y el pensamiento filosófico Ilustrado, conllevó la aparición de centros de pedagogía musical (denominados academias de música o escuelas de música y conservatorios), por toda Europa<sup>38</sup>.

Las políticas educativas del siglo XIX estuvieron enfocadas fundamentalmente a la ampliación de la escolarización y de la alfabetización. La Constitución de 1837 nada refleja sobre materia de educación musical lo que hace suponer que se desarrollaría de manera voluntaria por parte de los maestros, aunque siempre de modo informal (Domínguez, 1989: 31).

En España, el primer establecimiento docente que otorgó una cierta importancia a la enseñanza de la música al comenzar el siglo XIX, fue el Real Seminario de Nobles de Madrid, fundado por Felipe V en 1725, donde se educaban los jóvenes de clase alta. En el centro, los estudios de violín y

---

<sup>38</sup> En España los dos primeros centros fueron el Real Conservatorio de Madrid, fundado en 1830, y el Liceo de Isabel II de Barcelona, de 1837. La mayoría de los músicos importantes, compositores o intérpretes, fueron profesores de estos centros que mantenían una actividad artística creadora. Entre los principales métodos de piano que se impartían en sus aulas se encontraban: *Método de Piano* (1821), de José Nono (\*1776-†1845); *Método Completo de Piano* (1840), de Pedro Albéniz (\*1795-†1855) y *El Tesoro del Pianista* de Santiago de Masarnau (\*1805-†1880).

piano se unían con el baile, el dibujo, la esgrima y la equitación. Era una música con destino a los salones, no a las grandes representaciones.

La Desamortización de Mendizábal facilitó la aparición de centros pedagógicos de carácter privado. Hasta entonces, el procedimiento habitual para formarse como músico era vincularse a un instrumentista o cantante de relieve<sup>39</sup>.

Las salidas profesionales eran la interpretación o la composición, además de la enseñanza. A partir de 1830 surgen nuevos teatros que favorecerán la actividad del intérprete de música de teatro a pesar de que permanecía vigente el Privilegio exclusivo promulgado por Felipe II, en el siglo XVI, por el que se establecía un número de músicos teatrales muy reducido: 20 músicos para el teatro de comedia y 36 para la ópera.

Consecuencia de la Desamortización de 1838 de Mendizábal fue el hecho de que a partir de este momento, comienzan a aparecer empresas pedagógicas de carácter privado. Esta medida tuvo efectos desastrosos para la música española, y para el patrimonio artístico en general<sup>40</sup>. La gran escuela musical creada en torno a monasterios, catedrales e incluso parroquias desapareció rápidamente y para muchas ciudades pequeñas significó el declive de orquestas importantes, que eran las únicas que allí existían, y la vida musical se centralizó aún más.

---

<sup>39</sup> El aprendizaje se realizaba de forma artesanal acorde al binomio maestro-aprendiz, esto es, la formación se basaba en la transmisión de la información por parte del profesor, quien a su vez, la había adquirido de manos de maestros anteriores.

<sup>40</sup> Hubo un expolio del patrimonio artístico pictórico y escultórico, e incluso arquitectónico, sólo comparable al producido por la invasión francesa (Marco, 1983: 106).



La Ley de Instrucción Pública de 9.9.1857 sí regula los estudios musicales encaminados a la formación de los conservatorios; a través del artículo 58 se describe las asignaturas de Maestro compositor de Música, así como la elaboración de un reglamento especial que determinará todo lo relativo a las enseñanzas de Música vocal e instrumental y Declamación establecidas en el conservatorio.

“La mentalidad progresista liberal del siglo XIX se apoyaba en la creencia de que el objeto último del progreso es la libertad, cuyo contenido es esencialmente político. Para coadyuvar al logro de este objetivo se requiere la instrucción pública, o sea, la educación” (Palacio, 1978: 18).<sup>41</sup>

El Real Decreto de 18.4.1900, crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, presidido por A. García Alix, que defiende la enseñanza pública.

En Valencia, foco de atención principal para nosotros en este trabajo, tres entidades importantes definen la cultura musical y su posición en la sociedad valenciana: la Academia Filarmónica (1841); la Escuela de Artesanos, que incluye la música en su plan de estudios, y la Sociedad Económica de Amigos del País, que fomentó, en 1869, la actividad pedagógica. La creación de una escuela de canto y las sesiones literario-musicales que estableció en 1875 acercaron la actividad concertística a la población y fueron el origen del Conservatorio de Música de Valencia, fundado en 1879.

Otras entidades valencianas fueron:

---

<sup>41</sup> No será hasta 1900 cuando se cree por Real decreto el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que defenderá la enseñanza pública.

- Orquesta de Cámara (dirigida en 1848 por José Machancoses).
- Sociedad Recreativa El Iris (interesada principalmente por la música de baile).
- Ateneo Científico-Literario (origen del posterior Ateneo de Valencia).
- Academia Científico-Literaria de la Juventud Católica.
- Sociedad Lo Rat Penat (se fundó el 31.7.1878).
- Sociedad de Conciertos de Valencia (creada en 1879 por José M<sup>a</sup> Valls y Rigobert Cortina y que destinaba sus programas de recitales y conciertos a la promoción de los músicos clásicos).
- Conservatorio de Valencia (creado en 1879 por la Sociedad Económica de Amigos del País, fomentaba los conciertos de los alumnos del centro y los de orquesta de cámara).

A partir de 1868, tras el exilio de la reina Isabel II, la inestabilidad política en España desembocó en conflictividad social que implicó un cambio fundamental en las consciencias y en la comprensión del mundo que se proyectó al panorama artístico<sup>42</sup>. Músicos, pintores, escultores, literatos, muchos de ellos escasamente valorados por la presencia de un centralismo cultural dominante, participan de la recuperación intelectual. En general, la creación de todos estos intelectuales osciló, entre la aceptación y

---

<sup>42</sup> A finales de siglo, la pérdida de las últimas colonias, ante EEUU, y su impacto en la mentalidad del momento se reflejó en la producción intelectual y artística, que culminó con la creación literaria de los escritores que conformaron la “Generación el 98”. Los acontecimientos que favorecieron el cambio fueron: restablecimiento de los *Jocs Florals* por la sociedad Lo Rat Penat en 1878, creación del Conservatorio de Valencia en 1879 por la Sociedad Económica de Amigos del País; Sociedad Artístico-Musical. Sociedad de Autores (1899). Autores como Salvador Giner, Amancio Amorós, Ruperto Chapí y José Serrano.

consiguiente dependencia de unos cánones que vienen de Madrid, sobre los que no había posibilidad de incidir, y el deseo de mantener una cierta autonomía, una forma propia de hacer las cosas. Esta actitud desembocó en la incipiente Renaixença valenciana que en las últimas décadas del siglo XIX, comenzará a plantearse seriamente la superación de los límites que la Restauración<sup>43</sup> implantada en 1874 impuso en el ámbito cultural y social valenciano<sup>44</sup>.

La presentación de las obras sinfónicas más importantes del repertorio germánico, completas y en condiciones de fidelidad a la partitura conformaba a un público cada vez más avanzado, a diferencia de lo que ocurría con la música “*salonnière*”, que se destinaba a satisfacer el ocio y la demanda de la burguesía.

La música valenciana del romanticismo se define por composiciones de carácter instrumental y de tradición coral y religiosa. (José Melchor Gomis y José Espí Ulrich).

El sinfonismo valenciano, por su parte tiene su representación en el maestro Salvador Giner Vidal, quien además de poemas sinfónicos de carácter y tema popular, escribió encargos religiosos y óperas.

La tradición religiosa permanece en este periodo en Valencia: Francisco Andreví, Pascual Pérez y Gascón, José Úbeda y Juan B. Guzmán.

---

<sup>43</sup> A partir de la restauración borbónica, se asiste a un periodo caracterizado por un incremento de la consciencia nacionalista que se apoyará en el incremento del número de conciertos y en la programación y carácter interpretativo. El incremento de los conciertos de música sinfónica y de cámara, de gran rigor interpretativo, así como la promoción posibilista del repertorio autóctono, siguiendo el impulso del factor nacionalista y de la inclinación modernizadora desembocará en el movimiento modernista.

44

A finales del siglo XIX la sociedad valenciana experimenta un desarrollo musical reflejado en la fundación de escuelas de música, bandas y teatros. Aparecen instituciones relevantes y que adquieren prestigio con posterioridad: Sociedad de Cuartetos (1890), Certamen de Bandas en la Plaza de Toros (1886), en 1879 la Sociedad Económica de Amigos del País crea el Conservatorio de Música de Valencia, referenciado con anterioridad, sociedades musicales, como el Liceo Artístico Musical Santa Cecilia, Amigos de la Música (desaparecidos, era la sección musical de los Obreros de S. Vicente Ferrer), Ateneo Mercantil, Ateneo Marítimo, la de la Universidad de Valencia, la del Museo de Bellas Artes, Real Academia, Museo Nacional de Cerámica, Sociedad Coral El Micalet y en 1912, la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Así pues, no permanecen Valencia y el resto de España ajenas al panorama musical europeo, aunque sí mantiene cada zona características propias.

# Capítulo 1

# Biografía

## **1.1.- La infancia en Valencia (1839-1856)**

### **1.1.1.- Fecha y lugar de nacimiento: Revisión historiográfica**

Blas María Nicolás Ramón Constantino Colomer Guijarro nació el 3 de febrero de 1839 en la ciudad de Valencia. Este dato procede del estudio y análisis de las fuentes documentales consultadas que revelaron informaciones confusas sobre la fecha y lugar de nacimiento del pianista y que ha motivado que dediquemos algunas líneas para aclararlos.

Los datos biográficos que aparecen en fuentes bibliográficas españolas, francesas y en fuentes documentales administrativas francesas sitúan la fecha de nacimiento entre 1833 y 1840. También encontramos una indeterminación en el lugar de nacimiento del pianista, que unas fuentes localizan en Valencia y otras en Bocairent.

Con la finalidad de documentar el posible nacimiento de Colomer en Bocairent, acudimos a las crónicas de los viajes que hizo el escritor valenciano Teodoro Llorente a finales del siglo XIX. El escritor recorre la comarca de la Vall d'Albaida y recopila las noticias de las figuras más destacadas en el ámbito cultural de cada población; sin embargo, no recogió ninguna información sobre el compositor valenciano que en aquellas fechas ya era reconocido y admirado en la capital francesa<sup>45</sup>.

Baltasar Saldoni (1860: 158) refiere en la entrada “Colomer, D. Blas” la siguiente efeméride: “natural de Valencia; en los concursos públicos del Conservatorio de París de 1860 obtuvo, por unanimidad, el primer premio de piano, contando de edad 21 años (C)”<sup>46</sup>. Esta entrada sitúa Valencia como lugar de nacimiento y el año 1839 como fecha del mismo. Sin embargo, pocos años después el músico barcelonés modifica los datos de nacimiento, y lo localiza en Bocairent y fija como fecha el 6 de abril de 1833:

“Nace [el 6 de abril de 1833] en Bocairente, provincia de Valencia, D. Joaquín Colomer y Perez. Hemos pedido varias

---

<sup>45</sup> En el trabajo de investigación que realizamos en 2012, depositado en la Universidad Politécnica de Valencia, titulado: Blas María Colomer Guijarro: Pianista y Compositor, explicamos cómo el acceso al artículo referido a las crónicas periodísticas de Teodoro Llorente de 1897 recogido en la revista “*Almaig*”, nos hizo cuestionarnos los datos que aparecían en las fuentes bibliográficas consultadas.

<sup>46</sup> La “C” que aparece entre paréntesis identifica a Blas María Colomer como compositor.

veces a Valencia, á uno de los maestros que tuvo Colomer en aquella ciudad, que nos mandara algunos apuntes de su aventajado alumno, y nos ha contestado que no los ha podido obtener [...] La fecha del nacimiento del pianista que nos ocupa la hemos sacado de los documentos que originales obran en la Sociedad artístico-musical de socorros mutuos.<sup>47</sup>

(Saldoni, 1868-1881: 240).

Los autores valencianos Francisco Javier Blasco y José Ruiz de Lihory, persisten en los datos facilitados por Saldoni en los últimos años del siglo XIX:

“Colomer (Blas), notable pianista. Nació en Bocairente el 6 de abril de 1833. Hizo sus primeros estudios en Valencia; marchó a París, en cuyo conservatorio estudió piano y composición [...] los periódicos de París [...] hacen grandes elogios del pianista valenciano [...]”. (Blasco, 1896: 92).

José Ruiz de Lihory (1903: 218-219) referencia dos entradas “Colomer”: Colomer Pérez (Joaquín), del que señala que nace el 6 de abril en Bocairente y que obtuvo el primer premio de piano del conservatorio de París a los 21 años; y Colomer (Blas), del que dice nació en Bocairente el 6 de abril de 1833 e hizo sus primeros estudios en Valencia.

La confluencia del contenido de estas referencias coetáneas del pianista valenciano en la bibliografía española posterior, constata que los errores de documentación biográfica aparecen repetidos de forma reiterativa en las publicaciones españolas. De todos modos, Blas María Colomer no está presente en todas las enciclopedias musicales elaboradas desde el siglo XX hasta nuestros días aunque sí lo recogen el “Diccionario de la música

---

<sup>47</sup> Sociedad fundada en 1860, que formó la orquesta sinfónica del Teatro Real de Madrid en esos años y que se transformó en la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866.

ilustrado” (Torrellas, 1929: 833), el “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana” (Casares, 1999: 832) y el “Diccionario de la Música valenciana” (Casares *et al.*, 2006: 239).

En Francia, Auge (1922: 484) reseña en la enciclopedia “*Larousse Universel*” a Blas María como “*compositeur espagnol, né a Valence en 1842. Élève du conservatoire de Paris, il a produit des concerts, des oeuvres symphoniques remarquables*”.

Lamathière (1903: 111) en su libro “*Panthéon de la Légion d’honneur*”, en el que recoge datos biográficos sobre los miembros de la institución francesa, da como fecha de nacimiento el 3 de febrero de 1843 y el lugar Valencia.

Las fuentes hemerográficas españolas persisten en el mismo error biográfico y la Revista Musical de Bilbao de febrero de 1909 publica la siguiente noticia: “4 febrero de 1840 nace en Valencia el compositor español Colomer, primer premio de Piano del conservatorio de París en 1856”<sup>48</sup>.

Las fuentes archivísticas españolas y francesas también proporcionan datos con variabilidad en las fechas.

Los *Quinque Libri* de la parroquia de Bocairent muestran que el apellido “Colomer” aparece reiteradamente en los libros parroquiales, aunque los datos asociados a los mismos no coinciden con los de nuestro biografiado.

Los Archivos Históricos Nacionales de Francia conservan la ficha administrativa con los datos de Colomer como alumno del conservatorio de

---

<sup>48</sup> *Revista Musical de Bilbao*, nº 2, febrero de 1909. Sección Efemérides, p. 26.



París (Doc. 4). En ella consta como fecha de nacimiento el 4 de febrero de 1840 y Valencia como el lugar. También en el mismo archivo, los documentos relativos a su nombramiento como caballero de la *Légion d'Honneur* (Doc. 178) recogen como fecha de nacimiento el 3 de febrero de 1840 y el lugar, Valencia. Llegados a este punto descartamos que el lugar de nacimiento fuera Bocairent<sup>49</sup>, aunque quedaba abierta la fecha de nacimiento.

Los datos relativos a la concesión de la residencia en París contenidos en el *Bulletin des Lois de la République Française* (1865: 885) consignan que “[Blas María Colomer] né à Valance (Espagne) le 3 février 1839 [...]”.

El Padrón de la Ciudad de Valencia en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad entre los años 1838 y 1855, con excepción del año 1839 (del que no existen datos pese a la referencia que se hace en el legajo de esta fecha), indica además del domicilio de residencia (calle-manzana-número-habitación), la relación de habitantes, sus oficios, estado civil en el momento de levantar el padrón, procedencia, tiempo de residencia en la ciudad, naturaleza, datos sobre los milicianos nacionales, observaciones (en las que se indica con frecuencia el lugar e iglesia de bautizo) y la edad.

Los padrones se levantaban en meses diferentes a lo largo del año, no existiendo un momento determinado para su elaboración. La persona encargada de su realización, vecino del barrio, gozaba de cierta “notabilidad” por cuanto debía saber leer y escribir. No obstante, en algunos

---

<sup>49</sup> El interés de determinar la fecha y lugar de nacimiento ha sido fundamental en nuestra tesis porque la documentación manejada en la elaboración de la misma corrige los datos cronológicos ofrecidos anteriormente.

casos los datos del padrón se copiaban del precedente sin verificar su actualización, con lo que a veces resultaban inexactos, confusos y hasta falsos.

Vicente M<sup>a</sup> Colomer, padre de Blas María, levantó el padrón de su barrio en dos ocasiones, 1840 y 1844, dejando constancia ya en el primero – con fecha 7 de febrero – que la edad de su hijo pequeño es de un año.

Establecemos el 3 de febrero de 1839 y Valencia como fecha y lugar, respectivamente, de nacimiento de Blas María Colomer a tenor de la documentación expuesta, que responde a fuentes con criterio de autoridad, que son:

- Padrón de Valencia de 1840 levantado por el padre de Colomer, a quien hay que concederle el reconocimiento legítimo de la información exacta referente a su hijo pequeño.
- Fecha que consta en el documento de concesión de residencia en Francia en 1865 (requisito previo para la concesión de la ciudadanía francesa, que obtuvo en 1868) del Estado francés, por ser un hecho trascendental en la vida personal y profesional de Colomer, con el riesgo que debía suponer el aportar un dato no fehaciente en el proceso en un país de reconocida efectividad burocrática.

A estas pruebas documentales cabe añadir el testimonio de Patrick Colomer, bisnieto de Blas María, que en comunicación personal escrita fija exactamente la mencionada fecha y localización (Doc. 273).

La fecha determinada explicaría el testimonio de Saldoni, quien levantó la reseña en 1860, momento en el que se tenía noticias del éxito del

pianista valenciano en la capital española, que además Colomer visitó con motivo del concierto que realizó ante la reina Isabel II.

### **1.1.2.- La familia Colomer-Guijarro**

Blas María era el hijo menor del matrimonio Colomer-Guijarro que desde que tenemos datos (año 1838) vivían con sus hijos en el barrio 4º del cuartel de Serranos, manzana 197, calle Cadena nº 8, en el entresuelo. Serna y Pons (1992: 125) sitúan el mencionado cuartel con escasa población burguesa y de familias nobles, acogiendo esta zona de la ciudad el porcentaje más bajo correspondiente a ambos grupos sociales.

La familia estaba formada por Vicente M<sup>a</sup> Colomer y Labaries, natural de Valencia (ciudad), donde recibió el sacramento del bautismo en la Iglesia de la Santa Cruz, en el año 1796, y por Pascuala Guijarro Mocholí, también nacida en Valencia y bautizada el año 1801 en la parroquia de San Martín de la ciudad<sup>50</sup>. El matrimonio tuvo seis hijos: Vicente Colomer y Guijarro nacido en 1821, Pascual nacido en 1824, Cándida nacida en 1829, Francisca nacida en 1832, José nacido en 1837 y el benjamín de la familia, Blas María, nacido en 1839. Los seis hermanos eran naturales de Valencia y

---

<sup>50</sup> Existía desde el año 1747 una agrupación llamada “Capillas de Música concordadas” (Ros, 2001: 9) a la que pertenecía la iglesia de San Martín, y que celebraba las reuniones en la sacristía de la iglesia de San Nicolás. Las iglesias en las que se realizaba actividad musical (en manos del organista y maestro de capilla que dirigía a cantores e instrumentistas), al margen de la Catedral de Valencia y del Colegio del Corpus Christi, necesitaron de una regulación en cuanto al campo de sus funciones como centros que acogían asociaciones profesionales independientes con las que establecían compromisos.

fueron bautizados en la Iglesia de la Santa Cruz<sup>51</sup>. Como nos describe Corbín (1980: 67)

“Esta parroquia, se hallaba en una plaza pequeña, contigua al Convento del Carmen y algo más adentrada en la población; pobre y construida en la segunda mitad del siglo XVII; pero, demolida en 1842, fue trasladada su jurisdicción a la iglesia del Convento del Carmen, razón por la cual se la conoce con el nombre de “Parroquia del Carmen”, cuando en realidad para la diócesis valentina es “Parroquia de la Santísima Cruz”.

En esa época existían en la ciudad de Valencia tres abadías: la de San Andrés, que correspondía al Barrio 3º del cuartel del Mar; la de San Nicolás, perteneciente al Barrio 2º del cuartel del Mercado; y la de la Santa Cruz, que se ubicaba en el Barrio 3º del cuartel de Serranos<sup>52</sup> (Casero, 1866: 71).

No se conservan los *Quinque Libri* de la Abadía de la Santa Cruz correspondientes a la fecha de nacimiento de Vicente M<sup>a</sup> Colomer y Labarries, ni de sus hijos que fueron bautizados en la misma parroquia. La ciudad de Valencia sufrió ocho riadas en el siglo XIX (Carmona, 1997: 86) y los acontecimientos de la Guerra Civil, lo que explica la pérdida de la documentación depositada en los archivos de las diferentes instituciones (eclesiásticas, académicas y municipales) que existían en la ciudad<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Padrón de la ciudad de Valencia. Legajo nº 23 correspondiente al año 1840. Cuartel de Serranos, barrios 1º-8º.

<sup>52</sup> El libro se atiene a la Real Orden de 13.08.1769 que se publicó para los Alcaldes de Barrio.

<sup>53</sup> A lo largo del siglo XIX el río Turia se desbordó con mayor o menor caudal. Se constatan ocho avenidas: 1800, 1845, 1855, 1857, 1864, 1870, 1876 y 1897. Puestos en contacto con el Archivo de la Catedral se nos confirmó que las actas de bautismo, bodas

La familia Colomer-Guijarro vivía en el entresuelo de una vivienda que constaba además, de planta baja y dos habitaciones por encima del entresuelo. El edificio era propiedad de Vicente M<sup>a</sup> Colomer, que percibía anualmente, en concepto de alquiler por dichos inmuebles, la cantidad total de 2.850 reales. El término “*renter*” que aparece en la casilla “oficio” del padrón de la ciudad consultado entre 1840 y 1856 y que corresponde a Vicente M<sup>a</sup> Colomer, hacía referencia a la posesión de inmuebles en la ciudad o tierras de cultivo en municipios cercanos y que procedían de la compraventa o herencia familiar; la burguesía española, a diferencia de la del resto de Europa, no mantuvo un espíritu emprendedor, quedando relegada a la administración de las tierras de las que obtenían beneficios económicos.

El apellido Colomer a principios del siglo XIX, en la ciudad de Valencia, lo encontramos en el escritor perteneciente a la orden franciscana, Vicente Martínez, el músico José Melchor Gomis, el arquitecto Narciso Pascual y el marqués de Colomer<sup>54</sup>. Consultada la prensa coetánea, hemos

---

y defunciones pertenecientes a la parroquia de la Santa Cruz se perdieron con las riadas que sufrió la ciudad, sin especificar más datos.

<sup>54</sup> El patronímico Colomer había sido adjudicado como título a una de las calles de la ciudad: calle Colomer, en la que el 29 de noviembre de 1737 se compró una casa para que albergara la sede fundacional del colegio Escuelas Pías.

Fray Vicente Martínez Colomer (\*1762-†1820) forma parte de la cultura valenciana en la que comparte espacio con importantes representantes de la misma como Gregorio Mayans y Siscar (\*1699-†1781), Francisco Pérez Bayer (\*1711-†1794), Vicente Salvá Pérez (\*1786-†1849) y Vicente Boix Ricarte (\*1813-†1880). Es autor de obras poéticas y en prosa de las que destacamos las siguientes: - *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular Observancia de S. Francisco* (1803); - *Poesías* (1818) y *Reflexiones sobre las costumbres de Valencia* (1818).

Narciso Pascual Colomer (\*1808-†1870), prestigioso arquitecto de la época de Isabel II de célebres edificios como el Palacio del Congreso de los Diputados en Madrid.

encontrado referencia a lindes de terrenos y propietarios de los mismos en el término municipal de Algemés con el apellido Colomer<sup>55</sup>.

La última noticia sobre Vicente M<sup>a</sup> Colomer la encontramos en *El Pensamiento Ilustrado* del ocho de septiembre de 1865 que reseña la entrega de 200 reales a la Iglesia y destinados al Santo Oficio.

La madre de Blas María se dedicaba a “sus labores” como consta en el padrón municipal para el periodo ya señalado. No hemos localizado más datos, con excepción de la fecha de fallecimiento años más tarde<sup>56</sup>. Sin embargo, el apellido Guijarro está presente en la sociedad valenciana a lo largo del siglo XIX<sup>57</sup>.

Los primeros años de Blas María Colomer transcurrieron en uno de los barrios más populares y densamente poblado de la ciudad que no se expansionaría hasta 1865 más allá de sus murallas. Si la nobleza valenciana residía en la calle Caballeros y calles adyacentes a ella, la clase burguesa se asienta en el primer cuartel del Mercado y más tarde en el cuartel del Mar en

---

José Melchor Gomis y Colomer (\*1791-†1836), compositor que entró como infantilillo del coro en la Catedral de Valencia en el año 1800 (Parada, 1868: 205).

En 1691 Francisco Colomer Borja, sargento mayor de las milicias de Valencia se titula como marqués de Colomer durante el reinado del rey Carlos II (Andújar y Felices, 2007: 133). Con campos en la comarca al sur de Valencia, los herederos del título pertenecen a la nobleza valenciana que participa de los salones (Vicente Boix, 1834: 42) en su guía de forasteros de la ciudad de Valencia del año 1834).

<sup>55</sup> Diario de Valencia, 1833, Sección “Noticias Particulares”, Ventas, p. 4.

<sup>56</sup> En la partida de defunción, caja 1245 del Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia, aparecen los siguientes datos: Pascuala Guijarro, natural de Valencia, provincia de Valencia; de 50 años de edad, casada y con domicilio en la c/Jordana, n° 7. El 27 de agosto de 1856 se publica en el Diario Mercantil de Valencia la esquila de defunción.

<sup>57</sup> Damián Guijarro fue inspector del Real Colegio San Pablo, Francisco Guijarro, encargado de la contabilidad en la sección y Antonio Aparicio y Guijarro fue un destacado miembro del Liceo Valenciano (sección de Literatura y Artes) que se vincularía años más tarde con el sector político conservador.

busca de espacios libres y el único paseo que existía dentro de la ciudad, el paseo de la Glorieta<sup>58</sup>.

El estudio de los padrones del Cuartel de Serranos, barrios cuarto y quinto, entre 1838 y 1857 muestran una población diversa que recoge oficios diferentes como abogados, médicos, propietarios y músicos (un alto porcentaje de los cuales se ubicaba en las calles que estaban alrededor de los dos teatros de la ciudad, el Teatro Princesa y el Teatro Principal) junto a profesiones menos lucrativas como sirvientes, carpinteros o escribientes. Durante el periodo de tiempo comprendido entre 1840 y 1856, los hermanos de Blas María, dedicados al estudio los varones de la familia y sus hermanas, “sin profesión”, abandonan el entorno familiar para formar sus propias familias.

En el año 1852 muere por enfermedad el hermano de Blas María Colomer, Pascual Colomer<sup>59</sup>, y la familia formada por el matrimonio y sus dos hijos menores se traslada de domicilio a la calle Huerto de Ensendra, nº 7, en el barrio 5º del Cuartel de Serranos, que abarcaba del Portal Nuevo a las cuatro esquinas de Mosen Sorell, plaza de este nombre, calle y Plaza de la Corona, a la muralla (Boix, 1849: 59)<sup>60</sup>.

La Figura 1.1 muestra una parte de la ciudad rodeada por la muralla entre las Torres de Serranos y las Torres de Quart, con orientación noroeste, y la división en tres de los cuatro cuarteles: Cuartel de Serranos

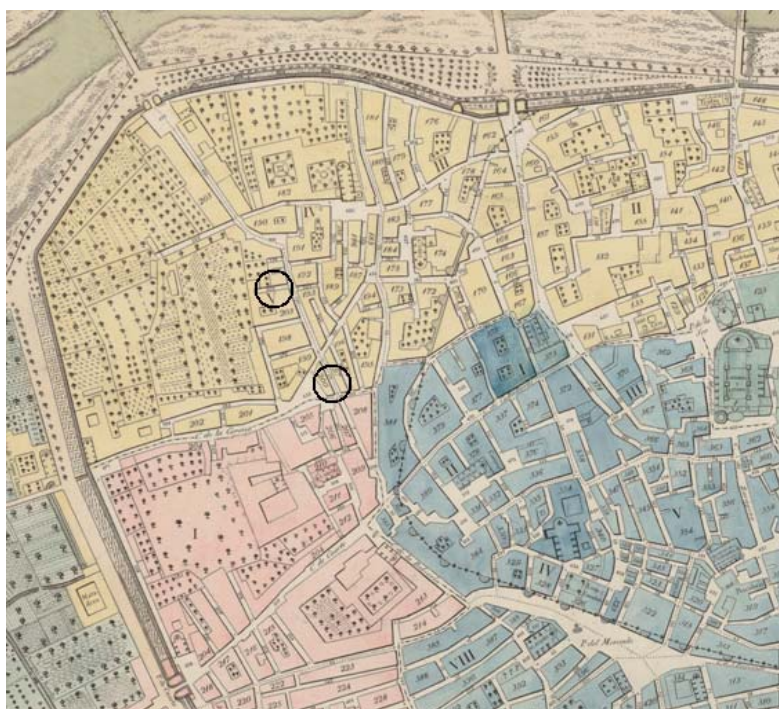
---

<sup>58</sup> El auto acordado por la Audiencia de Valencia el 5 de octubre de 1766, conforme a la Real cédula del 13 de agosto el mismo año, dividió a la población en cuatro cuarteles: Serranos, del Mercado, del Mar y de S. Vicente (Boix, 1834: 57).

<sup>59</sup> AHMV caja defunciones 1852, película 1238.

<sup>60</sup> El nombre de esta calle se vio modificado a lo largo del siglo XIX por el Ayuntamiento de Valencia. Así, en 1855 aparece con el nombre de Calle Jordana (Casero, 1866: 63).

(en la parte superior), Cuartel de San Vicente (parte inferior izquierda) y Cuartel del Mercado (parte inferior derecha). Las dos residencias de la familia Colomer Guijarro están indicadas con dos marcas circulares, la inferior derecha señala la ubicación de la calle Cadena, y la superior izquierda la de la calle Huerto de Ensendra.



**Figura 1.1:** Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma por D. Francisco Ferrer; grabado por M. Peleguer. 1831. *Bibliothèque nationale de France.*

No hemos encontrado documentación ni cartas familiares que pudieran demostrar la relación existente entre los hermanos y sus



trayectorias personales o profesionales, con excepción de la noticia publicada en 1893, en el *Boletín Musical de Valencia* en el que encontramos la dedicatoria de José Colomer con motivo del homenaje que hace la publicación a *Verdi* en su ochenta natalicio y en la que participan profesores de música e instrumentistas de la ciudad. La titularidad bajo la que aparece es “Profesor de música del colegio de Nuestra Señora del Loreto” (BMV, 1893: 433).

### 1.1.3.- Iniciación musical

Por los datos familiares remitidos por su bisnieto Patrick, sabemos que Blas María Colomer comienza a la edad de cuatro años su iniciación musical con D. Pascual Pérez Gascón (\*1802-†1864), que era organista de la Catedral y profesor en el Real Colegio de San Pablo de Valencia<sup>61</sup>.

Entre la documentación que hemos manejado no hemos encontrado referencia alguna a Blas María Colomer como alumno del colegio Escuelas Pías de Valencia. Pese a la ausencia de datos escolares no cabe duda del alto nivel de formación que recibió desde edad muy temprana<sup>62</sup> y que respondía al marco académico del momento (del que

---

<sup>61</sup> Pascual Pérez Gascón (\*1802, Valencia-†1864, ibidem). Infantillo del coro de la Catedral de Valencia fue alumno del maestro de capilla José Pons (\*1768-†1818) y del organista de la misma Francisco Cabo. Compuso entre otras obras, el *Himno a San Vicente Ferrer* con motivo del centenario de su muerte en 1855. Compaginó su cargo de organista de la Catedral de Valencia con el de director del Real Colegio de San Pablo de Valencia (Parada, 1868: 320).

<sup>62</sup> El aprendizaje de los miembros más jóvenes de las familias nobles se realizaba en el espacio doméstico (por tutores o familiares). La demanda de la burguesía favoreció la

Valencia participaba siguiendo las directrices del sistema educativo que regía en el resto del país) en el que la lectura, la escritura y las matemáticas, eran la base de la instrucción educativa (Masarnau, 1842: 42), a la que se añadían las horas de “Artes de adorno” en las que se ofertaban a los alumnos clases de violín, piano y lecciones de “[...] figuras de música, canto, equitación, baile y dibujo [...]”<sup>63</sup>. Un nivel que se refleja en los testimonios caligráficos en lengua española y francesa que aparecen en la documentación. Comparados con los cuadernos de la época que realizaban los alumnos de enseñanza privada se observa cierta semejanza que constata su excelente formación y muestran un dominio fluido del lenguaje, de la redacción y de la expresión que aleja cualquier posibilidad sobre una alfabetización tardía o incompleta<sup>64</sup>.

La vinculación con la Iglesia facilitaba el contacto con la práctica del canto llano, la polifonía de atril y las composiciones orquestales. Atendiendo a la misma fuente familiar, Colomer asiste a clase media hora después de los oficios de los domingos. Si nos atenemos al relato que hizo Richard Ford en su *Manual para viajeros por Andalucía*, “Es raro oír en España buena música [...] Incluso las misas, como las ejecutan en sus catedrales, donde la instrumentación es a base de piano y violín [...]”,

---

enseñanza de carácter privado, en colegios, que permanecían en manos de las órdenes religiosas. La enseñanza pública estaba destinada a la población al margen de ambos grupos sociales.

<sup>63</sup> AHUV, E. Mitjà, sig. 257-2 y 257-3. “Instrucciones para el régimen particular según la Real Orden de 1863 nº 16”. Colegio Escuelas Pías de Valencia.

<sup>64</sup> AHUV, E. Mitjà, sig. 257-2 y 257-3. Ejercicios de caligrafía.

(Montero, 1991: 377), el violín era el segundo instrumento más solicitado en las celebraciones litúrgicas que siempre iba acompañado por el órgano<sup>65</sup>.

#### 1.1.4.- Colomer alumno de Pérez Gascón

En estos años se familiarizó con el sistema de enseñanza que aplicaba Pascual Pérez, quien conocía los textos musicales que circulaban en España, Francia y las principales ciudades europeas por la relación que mantenía con profesores del conservatorio (Parada y Barreto, 1868: 425-427) y compositores de la capital francesa, como Auguste Mathieu Panseron (\*1795–†1859)<sup>66</sup>, quienes le solicitaban consejo sobre sus obras. El resultado de su actualización bibliográfica y su experiencia pedagógica se consolidó en la elaboración de un método basado en el que desarrolló Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (\*1781–†1842) en París, a principios del siglo XIX y que consistía en el ejercicio de la música a nivel auditivo, gráfico y vocal, como base para el posterior estudio de la música a nivel interpretativo. Así, edita en 1848 *Principios de solfeo y canto para uso de los alumnos del Real Colegio de San Pablo de Valencia*, que utilizará y propondrá como material específico de aprendizaje musical a sus alumnos<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Ford, Richard (1981: 9), citado por Montero (1991: 375-388).

<sup>66</sup> Compositor de música y pedagogo francés, autor de numerosas romanzas y tratados de solfeo y armonía. Remitió un ejemplar a Pérez Gascón, de su tratado de armonía y modulación, para que lo revisara antes de la segunda edición. Fue nombrado caballero de la *Légion d'honneur* el año 1845. *Ministère de la Culture*, LH/2043/66.

<sup>67</sup> Este fue el primer método adoptado en la Escuela Popular de Música Vocal creada por la Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia, en 1851.

El dictamen que sobre el método concede el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en el año 1857 nos permite ahondar sobre qué tipo de enseñanza recibió Colomer en sus primeros años, más allá de que debamos reconocer que el método publicado responde a las necesidades de las clases colectivas que comenzó a impartir el autor desde mediados de siglo, recopilación de sus años de experiencia previa<sup>68</sup>:

- “Orden, sencillez y claridad de los diversos signos que constituyen el lenguaje musical”
- “graduación metódica de las dificultades de medida y de entonación [...]”
- “[...] excelentes observaciones y ejercicios [...] dispuesto todo de una manera tan ordenada y progresiva, que los discípulos no pueden menos de vencer sin fatiga las grandes dificultades que encierra el conocimiento práctico [...]”
- “[...] ejercicios graduados y correctamente escritos [...]”.

Las bases del aprendizaje claridad, ejemplificación, secuenciación y progresión quedaban bien patentes en el sistema empleado por Pérez Gascón, quien en 1847 comenzó a enseñar el piano a Colomer a la edad de ocho años, momento en el que ya había asimilado el lenguaje musical necesario para iniciarse en la práctica instrumental.

La frecuencia y la duración de las clases pronto se manifestaron insuficientes para permitirle una evolución técnica y musical adecuada a su rendimiento. Aconsejado por su propio maestro, Pérez Gascón, Blas María

---

<sup>68</sup> El 27 de octubre de 1857 el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, representado por Hilarión Eslava, Francisco de Asís Gil, Mariano Martín y Juan Gil, reconoció la idoneidad del método *Principios de solfeo y canto para uso de los alumnos del Real Colegio de San Pablo de Valencia* de Pascual Pérez Gascón., como se puede leer en el dictamen que aparece insertado junto a la publicación del método de 1857 en Valencia.

entró a formar parte de la clase del maestro más conocido y popular (Ruiz de Lihory, 1903: 264) del segundo tercio del siglo XIX en Valencia, Justo Fuster<sup>69</sup>.

### 1.1.5.- Colomer alumno de Justo Fuster

Justo Fuster formaba parte del “claustro externo” de profesores que impartían clase en el Seminario de Escuelas Pías para la educación de la nobleza situado entre las actuales calles Carniceros y Colomer<sup>70</sup>.

#### 1.1.5.1.- La escuela de Justo Fuster

Del testimonio de Serrano (1891: 478) se deduce su afecto por nuestro biografiado cuando se refiere a él como “[...] Blasito Colomer”<sup>71</sup> y lo incluye dentro del grupo de alumnos que se formó en manos de Fuster.

---

<sup>69</sup> Justo Fuster Carceller (\*1815-†1876) era natural de Tronchón (Teruel) según la noticia que aporta Ruiz de Lihory (1903: 264).

<sup>70</sup> Las clases de los demás instrumentos estaban a cargo de Donato Montes (Boix, 1849: 351). En la misma página se cita a Ramón Dolz como el profesor encargado de las clases de francés.

<sup>71</sup> Eduardo Serrano Plà (\*1843-†1909) fue miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia, en la que llegó a alcanzar el cargo de vicepresidente. El 30 de mayo de 1878 propuso a la sección de Bellas Artes (junto con otros socios de la Sociedad Económica de Amigos del País, José M<sup>a</sup> Úbeda, Enrique Aguilar, José M<sup>a</sup> Sales y Arturo Lliberós) la fundación de un conservatorio en la ciudad de Valencia. Con la creación del Conservatorio formó parte de la primera junta directiva como Vicepresidente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. (Micó, 2007: 60).

De la crónica que escribe sobre Amancio Amorós, deducimos que tuvo un conocimiento cercano del grupo de alumnos de Fuster y del propio profesor.

Los compañeros de “escuela” de Colomer de los que tenemos noticias fueron José Valls, Amancio Amorós, Roberto Segura y Ricardo Benavent<sup>72</sup>.

El alto grado de popularidad que alcanzó la enseñanza de Justo Fuster “[...] que innumerables familias de la capital le confiaban con verdadera satisfacción” (Serrano, 1891: 478), le permitió dedicarse con especial atención a aquellos alumnos que demostraban un mayor rendimiento en el estudio del instrumento y que ya contaban con una sólida formación musical. La relación que se creaba durante las clases no se ceñía únicamente a aspectos académicos, pues la Música como disciplina artística llevaba implícita, además de una práctica digital y conceptual, la transmisión, y por ende la recepción, de los aspectos estéticos que en esencia respondían a la naturaleza de cada persona y su percepción del mundo que le rodea.

Fuster es uno de los primeros profesores de piano que representa la figura del maestro vocacional “[...] párvulos [*sinite pueros*] *venire ad me*<sup>73</sup> [...]” (Serrano, 1891: 478) que se dedica a la transmisión de todos los aspectos relativos al estudio del piano con una clara intencionalidad didáctica que responde al pensamiento político, cultural y social del momento, por cuanto en la ciudad se establece la enseñanza (Escuelas Normales: desde 1867 la Real Casa de Enseñanza de Niñas y Colegio de

---

<sup>72</sup> José Valls (\*1847-†1909), Ricardo Benavent Feliú (\*1848-†1929), Roberto Segura (\*1849-†1902) y Amancio Amorós (\*1854-†1925). Para ampliar información consultar la entrada de Celsa Alonso González “Benavent, Ricardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; la tesis doctoral *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916* de Victoria Alemany Ferrer, y la tesis doctoral de Elena Micó Terol, *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*.

<sup>73</sup> Lc 18, 16.

Educandas y desde 1845 el Instituto de Enseñanza Media, antiguo Real Colegio de San Pablo) para formar profesores que ayuden a la población a salir del analfabetismo impulsada por la incipiente burguesía.

Blas Colomer mantuvo una estrecha relación basada en la admiración y respeto que mantendría durante los años de formación en París. El manuscrito del *Sexteto* para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano con el título de *Pot-Pourri d'airs Espagnols* localizado en la Iglesia de San Nicolás de Valencia presenta un *exlibris* con el nombre de Justo Fuster Carceller<sup>74</sup>. No será la única composición que reciba de su alumno. El manuscrito del *Trío para piano, violín y violonchelo* con el que ganó en 1879 el Primer Premio de la *Société de Compositeurs*, perteneciente a la citada iglesia está encabezado por la siguiente dedicatoria: “Ofrecida a mi querido y buen maestro D. Justo Fuster, únicamente para él”.

Desde principios del siglo XIX la enseñanza instrumental se había impartido de forma privada e individual. Con Fuster se inició un nuevo sistema de enseñanza que iba dirigido a todos aquellos que, independientemente de su status social, demostraran interés, destreza y vocación por el estudio del instrumento. La aportación innovadora del pianista-pedagogo valenciano consistió en saber implantar la “toma de conciencia” de sus alumnos a dos niveles:

1. Como receptores de una manera determinada de “hacer” (de “tocar”), de considerar el piano en todas sus dimensiones como

---

<sup>74</sup> Los manuscritos, extraídos del inventario inédito de Cantorales y Partituras de la parroquia San Nicolás de Valencia nos fueron ofrecidos por el organista y catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Valencia “Joaquín Rodrigo”, Vicente Ros Pérez.

instrumento y como proyección de sí mismos, que les agrupaba en una escuela (en un momento en el que el único Conservatorio de España era el de Madrid, fundado en 1830)<sup>75</sup>. Se reconocían entre sí y se identificaban con ella, convirtiéndose, al mismo tiempo, en la “élite del piano” en la ciudad.

2. Como transmisores de esa escuela que les permitía participar de las escuelas pianísticas tradicionales europeas y les llevará a la consolidación de sus presupuestos pedagógicos. Se convierten así, en la primera escuela valenciana de piano que se institucionalizaría años más tarde con la inauguración del Conservatorio de Valencia en 1879 gracias al apoyo de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia, y en cuyo claustro participaron José Valls, Roberto Segura y Amancio Amorós.
3. Los rasgos estilísticos y técnicos de esta primera escuela pianística valenciana se presentaban a medio camino “...entre la de Compta y Mendizábal del Conservatorio de Madrid. [...] posición elegante, pulsación y digitación, huyendo de las exageradas mímicas, [...] corrección en el fraseo, apartándose

---

<sup>75</sup> Aunque en Barcelona se creó el Liceo Dramático de Aficionados en 1837 que posteriormente se denominó Conservatorio del Liceo, era el Real Conservatorio de Música y Declamación, fundado por la Reina regente M<sup>a</sup> Cristina el que respondía a los cánones académicos e institucionales del resto de conservatorios de Europa (los primeros, de origen benéfico, datan del siglo XVI y aparecen en Italia, considerándose el más antiguo el Conservatorio di Santa María di Loreto de 1537).



[...] de forzar el ritmo, limpieza en la ejecución y acabada seguridad...” (Serrano, 1891: 477-478).

Las clases a las que asistía dos veces por semana, las tardes de los jueves y domingos, tenían lugar en la sala de música del Colegio de las Escuelas Pías. Allí se reunía con un grupo de asistentes a las clases, sus compañeros de “escuela” “[...] para improvisar y repentizar sobre las obras clásicas de los mejores maestros del piano”.

Los años siguientes los dedicará Blas María Colomer al estudio del piano y participará en las audiciones-concierto que se celebraban en el Liceo Musical de Valencia<sup>76</sup> y a las que asistían los socios. Las obras que formaban parte de su repertorio eran las habituales en las salas de conciertos en Europa desde principios del siglo XIX: transcripciones, reducciones y adaptaciones de arias, cavatinas, melodías y fragmentos variados de las óperas célebres del momento, adaptadas para piano, piano a cuatro manos o piano y voz; de las obras de la literatura propiamente pianística tenemos

---

<sup>76</sup> La asociación, que compartía el ideario del resto de las repartidas por el territorio español, en sus inicios literaria y artística fue creada en 1836 por un grupo perteneciente a la Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia. En el año 1838 la reina regente M<sup>a</sup> Cristina otorga la concesión del antiguo noviciado del convento del Temple como sede social a la entidad que se conformó en Academia cuya filosofía era formar jóvenes y ayudar en la difusión de las ideas ilustradas y la cultura por todas las clases de la sociedad. Más tarde pasaría a denominarse Liceo en el que se agrupaba el estudio de las artes con el de las ciencias y humanidades (Lamarca, 1841: 25).

El año 1841 creó la sección de Música (entre sus miembros estaban Teodoro Llorente, Vicente Wenceslao Querol, Antonio Aparisi Guijarro y Antonio Rodríguez de Cepeda), en la que incluyó la especialidad de Declamación y reformó el salón ubicado en las mismas dependencias. El Teatro del Liceo se inauguró el 16 de junio de 1841 y respondió a la necesidad de un espacio que permitiera la representación teatral, que tenía gran demanda entre los socios y la exposición pública de los progresos académicos de los alumnos, a la vez que ofrecía la promoción artística de sus socios. Cuando a finales de la década de 1850 decae su actividad, será reemplazado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

noticia de que las variaciones de Wolfgang Amadeus Mozart *Ah! vous dirai-jé, Maman* fueron interpretadas por Blas María (entre otras obras clásicas) en el Salón del Liceo a los diez años de edad y cuya dificultad de ejecución reflejan la dedicación al estudio del piano y su alto nivel técnico-interpretativo pese a su escasa edad<sup>77</sup>.

En 1852 comienza los estudios de violín con Manuel Lloria, que había pertenecido a la Capilla de Música de la Casa Real, en la que entró el año 1818 y de la que llegó a ser primer violín<sup>78</sup> (Casa Real, 1847: 121-122). Retirado a su ciudad natal, a la edad de sesenta y siete años formaba parte de la orquesta constituida por 39 músicos que interpretaba las óperas italianas, entre ellas *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, en el Teatro Princesa de Valencia bajo la dirección de Onofre Comellas<sup>79</sup>.

Este hecho favorecerá que dos años más tarde, en 1854, Colomer, se presente a un concurso para la provisión de puestos de la orquesta del Teatro Principal de Valencia aconsejado por su profesor Manuel Lloria, y al Teatro Princesa en el que una compañía italiana representaba *Il Trovatore*,

---

<sup>77</sup> Henri Herz (\*1803-†1888), pianista-compositor, considerado el rey de las variaciones y del salón en las primeras décadas del siglo XIX, contribuyó con sus obras a la popularidad de la música para piano, llevando las variaciones para piano sobre temas de óperas célebres a su mayor expresión y difusión por Europa y América del Norte. (Bitrán, 2015: 396).

El tema de las conocidas variaciones de Mozart, de origen popular, sería utilizado con posterioridad en numerosas ocasiones en la literatura pianística de carácter infantil y pedagógico. Blas María lo utilizará en su obra pedagógica y en *Récreations Infantines* publicada en París por la editorial Leduc en 1920.

<sup>78</sup> Manuel Lloria Constantí fue bautizado en la Iglesia de San Esteban de Valencia en febrero de 1786. En 1854 vivía en la calle Huerto de Ensendra nº 7, 2º, izquierda, vivienda contigua a la de su joven alumno. AHMV, *Padrón de la Ciudad de Valencia*, 1855, sig. 88.

<sup>79</sup> Referencia de la ópera en 1855: BUV, Fondos Raros, Programas del Teatro Principal y Princesa. Signatura: R-3/129, p. 215.

*La Traviata* y *Rigoletto* de Giuseppe Verdi; *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti y *Norma* de Vincenzo Bellini<sup>80</sup>.

La música no se interpretaba sólo en grandes espacios, los tres pequeños cafés que existían en Valencia en el año 1849: El café Europa, en la calle del Mar, el del Teatro (frente al Teatro Principal) y el café de la Cruz en la calle Miguelete, (Boix, 1849: 222), ofrecían a los clientes como parte de la consumición, las melodías de las óperas de moda. Blas María acudía al café “*Recherché pour tenir le piano au café «Del Siglio» [...]»* como pianista (Doc. 273)<sup>81</sup>. Esta actividad le familiarizó con la “técnica” de la improvisación y la práctica pianística de acompañar a otros instrumentos o voz, en un repertorio de piezas breves solicitado por el público asistente; en definitiva, con la música de salón extendida por todo el continente europeo<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> En el *Diario Mercantil* de Valencia del 10 de mayo de 1856 y 16 de mayo de 1856, sección Crónica de Espectáculos, aparece la noticia de las dos óperas que representará una compañía italiana en el Teatro Princesa de Valencia: *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi y *La Favorita* de Gaetano Donizetti. La preferencia del público por la ópera italiana fue generalizada en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Facilitamos las fechas de las primeras representaciones de las óperas y el teatro o sala para una mejor comprensión del fenómeno operístico en la ciudad: *Il Trovatore* (Teatro *Apolo* de Roma el 19 de enero de 1853); *La Traviata* (Teatro *La Fenice* de Venecia el 6 de marzo de 1853); *Lucia de Lammermoor* (Teatro de San Carlos de Nápoles el 26 de septiembre de 1835); *Rigoletto* (Teatro *La Fenice* de Venecia el 11 de marzo 1851) y *Norma* (Teatro *La Scala* de Milán el 26 de diciembre de 1831).

<sup>81</sup> El Café “El Siglo” como reseñan Ibáñez y Fernández (2014: 324), fue fundado a finales de 1885 o principios de 1886 por Urgell y Pastor en la plaza de la Reina número 3, junto a un edificio hoy desaparecido en el que se encontraba la confitería Burriel y la casa Singer. Tras la reforma de la plaza el edificio fue demolido y el café pasó a tener salida a la calle de la Paz nº 1. En la década anterior encontramos referencia al café “El Sol” situado en la calle Zaragoza (*Diario de Valencia*, noviembre 1834, Noticias Particulares, p. 190).

<sup>82</sup> Diferenciamos la música destinada al salón de la destinada a los amplios espacios públicos y salas de concierto que comienzan a estar presentes en la sociedad europea desde principios del siglo XIX. Sus antecedentes se remontan a los conciertos de

En alguno de los citados cafés, cercanos al domicilio familiar, a la iglesia de San Nicolás y ubicado en el centro de la actividad social de la ciudad, pudo tener noticias de primera mano a través de los clientes, de las posibilidades musicales y salidas profesionales que ofrecía París<sup>83</sup>.

No cabe duda de la atracción que la capital francesa, que compartía con Viena a principios del siglo XIX el protagonismo como centros musicales, ejercía sobre cualquier joven músico que quisiera perfeccionar su formación. Como ejemplo que nos ayude a comprender mejor el “ánimo” resulta esclarecedor el siguiente comentario de José Iturbi en la carta que dirige a Eduardo López-Chavarri Marco, el 18 de julio de 1911 desde París:

“[...] me estoy viendo sin pensión al año que viene y [...] no me quedará en Valencia para dar *llisonetes* y *cafenet*. Prefiero esto último pero en París o en Alemania, en algún sitio donde se respete el arte, y en donde se tenga concepto formado de los

---

cámara que se ofrecían en los salones aristocráticos europeos desde la segunda mitad del siglo XVIII. A lo largo del siglo XIX mantiene su característica principal: la brevedad de las piezas al tiempo que evoluciona mientras su forma, contenido y estética varía en función del público al que va dirigida. Obras de piano, de cámara para los conciertos clásicos y obras destinadas a un público menos exigente y cotidiano que demanda una música acorde con sus actividades sociales y lúdicas (recitales y bailes). En Francia, la música de salón comparte frecuentemente las características de un tipo de música escrita en el siglo XIX para la interpretación doméstica, en la privacidad el hogar (Dalhaus, 1989: 148). En origen eran canciones sentimentales basadas en las romanzas francesas que desde finales del XVIII aparecen y predominan en el primer tercio del XIX. A mediados del siglo evolucionaron hacia piezas para instrumento de carácter virtuosístico.

Para ampliar información, consultar los artículos: “El café concierto en España” de Emilio Casares; “Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX: el salón burgués, la sala de conciertos y el café” de Manuel Sancho García; “El piano en Santander: del intimismo doméstico y el encanto del Café al piano internacional (1830-1920)” de Rosa María Conde López y “El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX” de Laura de Miguel Fuertes.

<sup>83</sup> Patrick Colomer (Doc. 273): “[...] *il rencontra parmi les consommateurs un compatriote qui lui fit une telle description de Paris et de l'accueil fait aux artistes dans cette ville qu'il ne cessa de demander à ses parents leur consentement à son départ, afin de perfectionner son art*”.

artistas y su arte, [...] completamente diferente del que [...] se tiene en España y particularmente [...] en Valencia”.

(Díaz y Galbis, 1996: 271).

## 1.2.- Época de juventud (1856-1867): París

El veintitrés de agosto de 1856 muere la madre de Blas María Colomer, Dña. Pascuala Guijarro y Mocholí de Colomer “*qu’il adorait*”. El fallecimiento de su madre supone para el joven pianista el final de su etapa de formación y actividad musical en Valencia.

Desde la segunda mitad del siglo XIX aparecen en la prensa española referencias a oposiciones a premios para estudiar en el extranjero, convocadas por el gobierno, en las que se obtenía una cuantía económica que resultaba insuficiente pero que permitía al premiado iniciar la ampliación de su formación. Las especialidades a las que iba dirigida la convocatoria eran las pertenecientes a las Reales Academias de Bellas Artes, entre las que destacaron la de San Fernando de Madrid y la Real Academia Española de Bella Artes en Roma, en las que la música no se incluyó hasta el último cuarto de siglo<sup>84</sup>.

La concesión de una pensión de la Reina Isabel II para ampliar su formación en París, permitió a Blas María desplazarse a la capital francesa

---

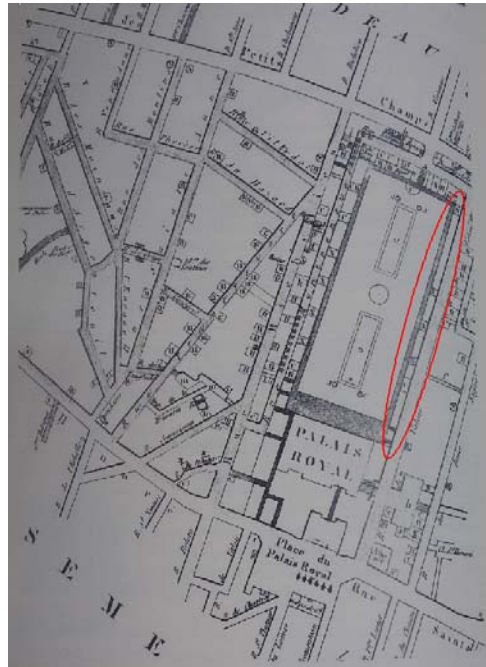
<sup>84</sup> En Valencia, como en el resto del país, la Diputación creó a finales del siglo XIX becas para pensionar en el extranjero a los mejores instrumentistas de entre los alumnos del Conservatorio. A modo representativo, la cantidad adjudicada por la Diputación Provincial de Valencia a José Iturbi para su estancia en París el año 1911 fue de 2.000 pesetas. Carta del 2 de marzo de 1911 (Díaz y Galbis, 1996: 254).

con la perspectiva de realizar las pruebas de acceso al Conservatorio de Música y Declamación (Doc. 16).

Blas María llegó a la capital francesa el 16 de septiembre de 1856 “*sans avoir aucune connaissance de la langue française, avec un modeste pécule*” (Patrick Colomer, Doc. 273). La residencia que indica el pianista en la ficha de ingreso al Conservatorio, *Avenue du Palais Royal, Galerie Valois*, T-43, se localiza en el centro neurálgico social de la ciudad, en el París del recién estrenado Segundo Imperio (1852-1870) que bajo los planos del barón Haussmann, el apoyo del emperador Napoleón III (\*1808-†1873) y el respaldo de los grupos financieros privados fomentaron las obras públicas que renovaron y modernizaron la concepción urbanística de la ciudad<sup>85</sup>. La Figura 1.2 muestra los alrededores del *Palais Royal* a mediados del siglo XIX con la ubicación remarcada de la *Galerie Valois*, que discurre paralela a la *rue* del mismo nombre, al norte de la cual se encuentra la *Galerie de Beaujolais*.

---

<sup>85</sup> Georges-Eugène Haussmann (\*1809-†1891), prefecto de París en 1852, concibió la renovación urbanística de la ciudad medieval (con las calles estrechas y oscuras) y la transformó en amplias avenidas con árboles (bulevares) siguiendo un plano radial. La bonanza económica de la ciudad culminaría en las Exposiciones Universales de París de 1855 y 1867 (*Exposition Universelle des produits de l’Agriculture, de l’Industrie et des Beaux-Arts*) que como en las celebradas por los diferentes países, a nivel mundial, reflejaban la modernidad de las ciudades en las que se celebraban.



**Figura 1.2:** Plano del *Quartier du Palais Royal*, 2<sup>o</sup> *Arrondissement*, sector del Palacio Real. *Petit Atlas pittoresque des quarante-huit quartiers de la ville de Paris* (Aymés, 2008: 31)

Las innovaciones técnicas como las calzadas alquitranadas, las anchas aceras, el alumbrado de gas, los grandes edificios como la Abadía de *Saint-Denis*, la Escuela de Bellas Artes o el Palacio de Justicia, las líneas de ferrocarril que conectaban la ciudad con la población periférica más próxima, el ómnibus o los primeros coches de vapor circulando por el centro urbano presentan una capital en auge económico a pesar del escenario político internacional en el que las alianzas políticas responden a una situación de conflictos bélicos.

Modesto Lafuente describe la zona del *Palais Royal* como un recinto en el que se localizaban “tiendas lujosas dispuestas a lo largo de cuatro galerías, una de las cuales, “ancha, espaciosa, magnífica, sirve de *rendez-vous* o punto de cita para los forasteros y aún para los mismos parisienses.” (Aymes, 2008: 169)<sup>86</sup>.

Los lugares en los que transcurren las conversaciones que versan sobre la política española (Aymes, 2008: 73) son los paseos de la zona del *Louvre*, los teatros, los “*cercles de lecture*”, los restaurantes y los cafés; los sitios más concurridos se sitúan en los alrededores del *Palais Royal*.

La cercanía al Conservatorio, a la Biblioteca Real, y a los espacios de tertulia permitió al joven Blas participar del ambiente cultural e intelectual. La asistencia a los “salones”, ser admitido a ellos como participante, o intérprete de uno de los dos instrumentos con los que se identificaba la aristocracia, el piano o el arpa, significaba “hacer su entrada en París” (Aymes, 2008: 258) y poder valerse en adelante de apoyos en la prensa, los negocios y las artes.

La cuantía económica de las subvenciones apenas daba para subsistir en la capital francesa y la vida de los jóvenes músicos que llegaban con la expectativa de poder acceder al Conservatorio de París se repartía entre el trabajo que necesitaban para su sustento y las clases preparatorias (que se pagaban en metálico y eran impartidas por profesores del propio Conservatorio o prestigiosos concertistas) al concurso de ingreso a la

---

<sup>86</sup> El “perímetro español” ubicado en *la Rue de Richelieu* y calles adyacentes, albergaba a los españoles emigrados sin problemas económicos. Junto al sector del *Palais Royal* se establecen como zonas de encuentro en la que los españoles que allí residen desarrollan sus actividades diarias. El París que acogía a los españoles se circunscribía a los actuales *arrondissements*: 1º, 2º, 4º, 8º, y 9º (Aymes, 2008: 233).



institución académica. Blas María se preocupó de buscar clases particulares para impartir piano al mismo tiempo que estudiaba para el acceso al Conservatorio.

La asistencia a las clases preparatorias al concurso de entrada con reconocidos pedagogos no constituían por si mismas una garantía de éxito en el momento de la prueba pero permitía establecer una red social intensa que repercutía directamente en la proyección artística del músico<sup>87</sup>.

En estas circunstancias, las relaciones de tipo personal facilitaban la entrada al mundo académico musical de París. Así lo relata José Iturbi en otra carta dirigida a Eduardo López-Chavarri Marco: “Hoy he recibido una carta del obispo recomendándome al Sr. Pérez Caballero (Embajada de España en París). Mañana me presentará en la Embajada Española.”<sup>88</sup>

Por la comunicación familiar sabemos que uno de los “protectores” que tiene el joven pianista valenciano en París le facilitó la posibilidad de asistir a clases particulares con *M. Portehaut* y poco tiempo después fue presentado “ [...] à *M. Carafa, membre d L’Institut*”. Después de escuchar a Blas María, M. Carafa le presentó “[...] au *grand professeur*

---

<sup>87</sup> No hemos encontrado datos sobre lo que pudo pagar Blas María por las clases preparatorias, y tampoco sobre si se desarrollaban en el Conservatorio de París. Sirva de ejemplo orientativo Wanda Landowska (\*1879-†1959), pianista y clavecinista, que se anunciaba en la prensa francesa especializada junto a Ricardo Viñes o Maurice Ravel como profesora particular de piano y que cobraba 40 francos por una hora de clase el año 1911. Carta de José Iturbi a Eduardo López-Chavarri Marco del 2 de marzo de 1911 (Díaz y Galbis, 1996: 254).

<sup>88</sup> Carta de José Iturbi a Eduardo López-Chavarri del 21 de mayo de 1911 (Díaz y Galbis, 1996: 265).

*Mamontel* [...]” quien le invitó a asistir a su clase en el Conservatorio como oyente<sup>89</sup> (Patrick Colomer, Doc. 273).

La recepción de Blas María en la veladas literarias y musicales de la sociedad parisina fue exitosa, ya que, a los pocos meses de llegar a la capital francesa, el 4 de febrero de 1857 “[...] tocó un concierto con mucho aplauso en el *Jardin d’Hiver* de París [...]”<sup>90</sup>. La obra que interpretó fue una transcripción realizada por Émile Prudent (\*1817-†1863) de la *Serenata* de Franz Schubert<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Louis-Adolphe Portehaut (\*París, 1828-†1880) fue profesor repetidor de la clase de *Étude du Clavier* (Hommes) del Conservatorio de París entre 1850 y 1863.

Michel-Henri Carafa (\*17.11.1787, Nápoles-†26.07.1872, París) fue profesor titular de composición (Hommes) del Conservatorio de París entre 1840 y 1869.

L’Institut de France fue creado en 1795 tras la desaparición de las *Royale Académies* y agrupa cinco Academias: Academia francesa, Academia de las Letras, Academia de Bellas Artes, Academia de Ciencias y Academia de Ciencias Morales y Políticas. Michel-Henri Carafa entró a la *Académie de Beaux Arts, Section V, Composition Musicale* en 1837.

Antoine François Marmontel (\*1816-†1898) fue profesor titular de Piano (Hommes) del Conservatorio de París entre 1849 y 1887.

<sup>90</sup> La Zarzuela, 16.02.1857.

Las “*soirées*” y el teatro eran los espacios frecuentados por la élite social de la capital francesa que junto con las élites (intelectuales y nobles) emigradas de los diferentes países europeos conformaban un potente grupo de promoción social y profesional. La prensa diaria reflejaba estas veladas: “Se vió en el estreno a la Reina Cristina, a la duquesa y al duque de Montpensier, [...] a todo el personal de la embajada inglesa y a todos los castellanos de París, [...]”. Álvarez Rubio (2004: 564), citado en Aymes (2008: 259).

<sup>91</sup> Fuente: Patrick Colomer. La *Serenata* está inspirada en uno de los *lieder* que compuso Franz Peter Schubert (\*1797-†1828) sobre poesía de Ludwig Rellstab (\*1779-†1860). Émile Racine Gauthier Prudent (\*03.02.1817, Angoulême-†14.05.1863, París)

### 1.2.1.- Alumno del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París

El 15 de abril de 1857, Blas María realiza las pruebas de admisión a la clase de piano del Conservatorio de París. En la solicitud aparece con los nombres de Blas María Nicolás Ramón Constantino y con fecha de nacimiento 4 de febrero de 1840 (según este dato accedió a los estudios de piano con dieciséis años y siete meses). No podemos descartar que el error no fuera voluntario dado que la edad y la condición de extranjero podía ser determinante para la realización de la prueba de admisión y la posterior matrícula en la prestigiosa institución a mediados del siglo XIX<sup>92</sup>.

En la ficha de observaciones del registro de la secretaría del Conservatorio de París aparecen los nombres de los profesores que “presentan” al pianista valenciano al Conservatorio: “[...] *présenté pour MM. Carafa et Portehaut*” (Doc. 4)

Celebrada con éxito la prueba el 20 de abril de 1857 en la que tenía adjudicado el número de orden 257, es adscrito a la clase de piano de M. Marmontel<sup>93</sup>.

El Reglamento del 22 de noviembre de 1850 del *Conservatoire de Musique et Déclamation* hace referencia al tribunal de los exámenes de

---

<sup>92</sup> ANF, AJ/ 37/340, p. 88.

<sup>93</sup> ANF: Microfilm AJ/37/353/3 p. 88. No es el primer español que realizará sus estudios en el Conservatorio de París. El porcentaje de músicos españoles que realizaron estudios en el Conservatorio de Música de París resulta poco significativo frente a la totalidad de la matrícula del siglo XIX. Sin embargo, cabe destacar que todos ellos, en mayor o menor medida, lograron una exitosa y gratificante carrera profesional, lo que muestra la reputación y el prestigio del que era objeto la institución académica y que llega hasta nuestros días.

admisión (constituido por profesores titulares de la especialidad) y a la condición de la admisión que depende del examen semestral del mes de junio<sup>94</sup>.

La adquisición de la condición de alumno de pleno derecho del conservatorio de Música y Declamación de París, se verificaba dos meses después de la fecha del examen de admisión. Esto permitía al profesor evaluar el rendimiento del alumno y obtener una impresión más veraz sobre las aptitudes del alumno. El proceso era la realización de otro examen que coincidía con los dos exámenes semestrales que se realizaban anualmente: el primero en diciembre y el segundo en junio<sup>95</sup>.

Las clases estaban formadas por ocho alumnos o más y dos oyentes. El número de extranjeros que podía haber por curso estaba limitado dado el carácter público de la enseñanza. Posteriormente el Decreto de 1892 ampliará el número de plazas para estos alumnos ante el incremento de solicitudes que recibe el conservatorio. Pese a gozar de los mismos derechos y deberes que los alumnos de origen francés el Proyecto de 1848 establece que no podrán estar en régimen de pensionado ni recibir compensación económica alguna.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> “Il y a un jury d’admission [...] se compose de membres du conseil d’enseignement et des professeurs titulaires de la spécialité”. “Après leur première audition, les élèves ne sont d’abord admis que provisoirement. Leur admission définitive n’est prononcée qu’après l’examen semestriel qui suit celui de leur admission provisoire. [...] les admissions de l’examen d’avril ne sont validées que par l’examen semestriel de juin [...]”. *Règlement du 22 novembre, 1850, Chapitre V. Art. 47.*

<sup>95</sup> *Règlement du 22 novembre, 1850, Chapitre V. Art. 47.*

<sup>96</sup> “Les élèves étrangers peuvent être admis au conservatoire. Ils ont les mêmes droits et les mêmes devoirs que les nationaux. Toutefois ils ne sont pas admis à faire partie du pensionnat ni à jouir de la pension”. *Project de Règlement 1848.* (Constant, 1900: 361).

En el libro del registro de alumnos de la clase de M. Marmontel del curso 1856-1857 aparecen matriculados catorce alumnos, todos varones. El censo de alumnos totales del conservatorio matriculados durante dicho periodo académico recogía una matrícula de doscientos ochenta y tres alumnos y doscientas veinticinco alumnas. La *ratio* por profesor en el departamento de piano oscilaba entre los diez y los catorce alumnos (externos o internos, presenciales u oyentes). Los compañeros que entraron con Blas María el mismo día a la clase de piano fueron Albert Lavignac (\*1846-†1916) y Rudolph Niemann (\*1838-†1898) (Niemann, 1918: 271).

El rendimiento en las clases con el pianista y pedagogo Marmontel<sup>97</sup> es excelente, pues al finalizar el siguiente curso, en 1858, es presentado a los concursos de piano del conservatorio que se celebraban después de finalizadas las clases del curso escolar, en “ [...] *la Grand Salle de la loge d’honneur* [...]” del Conservatorio. La obra obligada para el examen de ese año fue: *Allegro de Sonata, op. 58* de Chopin. En el examen consigue el segundo premio. El primero lo ganó Ernest Guiraud, y en él también participaron Rudolph Niemann y Albert Lavignac quedando tercero y primer accésit, respectivamente.

El libro de actas de la relación de alumnos del curso 1858-1859 muestra la continuidad de Colomer en la clase de Marmontel<sup>98</sup>. En el reglamento de 1850 era condición para la continuidad de los estudios en el

---

<sup>97</sup> Antoine-Françoise Marmontel obtuvo el Primer Premio de Piano del Conservatorio de París el año 1832. Fue nombrado profesor titular de piano del conservatorio en 1848, con una retribución de 1000 francos al año por tres días de clase semanales y con una media de 13-14 alumnos. Marmontel fue un experto pedagogo que compuso y editó métodos de estudio del piano para sus alumnos.

<sup>98</sup> ANF: AJ/37/155.6. *Tableaux des Classes pour l’Année Scolaire* 1858-1859.

conservatorio un buen rendimiento académico que culminaba con la presentación a los concursos finales de curso. Si durante dos cursos seguidos un alumno no era propuesto por el profesor para participar en el concurso, debía abandonar la institución<sup>99</sup>. Los excelentes resultados obtenidos a lo largo de los dos cursos por Blas María culminarán en 1860, cuando se presentó junto a sus compañeros Franzen, E. Duvernoy, Weingand, Gallois y Hess (Constant, 1900: 587) al examen anual con la obra obligada de ese año, el *6º Concierto* de Herz. El Primer Premio de Piano del Conservatorio de París de 1860 fue concedido al pianista valenciano, que se convirtió así en el primer pianista de origen español que obtuvo tal distinción en la prestigiosa institución (Doc. 7–Doc. 12).

La crítica musical francesa ensalzó la interpretación del joven pianista que le hizo merecedor de la distinción académica en términos elogiosos: “*Le premier prix de cette année [1860], M. Colomer, est déjà presque un artiste! Il fera certainement parler de lui, comme Jules Cohen, comme Francis Plantè et comme tant d’autres que M. Marmontel est justement fier de compter parmi ses élèves*” (Doc. 8)<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> *Classmens des Élèves 1857-1858*. AHNF: AJ/37/91.2.

<sup>100</sup> Aparece también una referencia a los ganadores de ese año en “*Notes pour servir à l’Histoire du Théâtre et de la Musique en France*” (Doc. 7).

### 1.2.1.1.- Colomer alumno de Antoine Françoise Marmontel

La formación pianística de Antoine Françoise Marmontel se inició con el método que Mme. Hélène de Montgeroult<sup>101</sup> comenzó a elaborar hacia 1788 y que publicó en 1812, *Cours complet pour l'enseignement du piano*<sup>102</sup> (Marmontel, 1911: 258). Entre los alumnos de la noble pianista francesa se encontraban Louis Pradher (\*1782-†1843) y Alexandre Boëly (\*1785-†1858), cuyas composiciones se dirigen al órgano, al clave y al piano. Como comenta Chiantore (2001: 435) “[...] era esa “disciplina técnica” contra la que [...] Claude Debussy se rebeló [...] Marmontel se situaba en perfecta armonía con la técnica de Boïldieu: [...] un sonido bello

<sup>101</sup> Hélène de Montgeroult (\*1764-†1837) estudió en Lyon con el compositor y clavecinista Jean Nicolas Hüllmandel (\*1756?-†1823) y posteriormente con Jan Ladislav Dussek. Heredera de la escuela clavecinista, en 1795 ocupó la plaza de profesora de piano en el *Conservatoire National de Musique* de la *classe d'hommes*. Para ampliar información consultar *La vie et l'œuvre d'Hélène de Montgeroult* (1993) de Bailly-Bouton y *Hélène de Montgeroult. La Marquise et la Marseillaise* (2006) de Jérôme Dorival.

<sup>102</sup> El libro va de los principios más elementales a las más grandes dificultades. Dividido en tres partes trata brevemente la posición de las manos, la *doigté* y los términos empleados en la música, antes de abordar los aspectos técnicos, los principios de la acentuación, de la ornamentación, la sonoridad, la expresión y el gusto. A imitación del *Gradus ad Parnassum* de Clementi, la segunda y tercera parte del *Cours* tiene estudios especiales de mecanismo y de estilo progresivos que parten de un nivel de dificultad medio. Además, incluye referencias a las combinaciones de ritmos y temas variados dentro del estilo antiguo, cánones y fugas.

El libro consta, asimismo, de una tabla-índice en la que recoge todos los elementos técnico-expresivos de los que trata. Cada lección se presenta catalogada con el número del apartado al que corresponde y un segundo número que indica el lugar que ocupa dentro del libro. En el título (*incipit*) se especifica el nivel de dificultad, la dificultad que se va a trabajar y cómo hacerlo, retrotrayéndose a las partes anteriores en las que se trabajaron las mismas dificultades en menor complejidad.

Lo importante de este método para piano es que, a diferencia de los de Cramer o Czerny, trata los aspectos básicos de la técnica, la expresión y el estilo, incrementándose su valor por el hecho de que los estudios se hacen más complejos a todos los niveles conforme avanza el libro.

y cantable [...] realizado exclusivamente por medio del movimiento del dedo”<sup>103</sup>.

Los comentarios sobre los pianistas que recoge en su obra *Silhouettes et Médaillons* muestran las características de su escuela de piano que plasmará en su obra dividida en dos volúmenes de carácter pedagógico más importante: *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du Piano* y *Vade-Mecum-Catalogue*<sup>104</sup> y en sus obras metodológicas para piano<sup>105</sup>.

Marmontel situaba a Clementi como el fundador de la escuela moderna de piano posterior a Bach, Händel, Martini, Scarlatti y Marcello, a que pertenecían Cramer, Field, Zeuner, Kleugel, Bertini y Kalkbrenner. Sus obras se convertían así en puente entre la antigua escuela y la moderna, adaptando la escritura pianística a los progresos realizados por los clavecinistas. De los pianistas seleccionados, destaca la brillantez y sonoridad y el academicismo representado por Dussek, Hummel y Moscheles; la elaboración del fraseo que imita el canto de la voz - que realizaba Thalberg entre las dos manos y que “hacía cantar el piano”-, el

---

<sup>103</sup> François-Adrien Boïeldieu (\*Ruan, 16 de diciembre de 1775-†Varenes-Jarcy, 8 de octubre de 1834).

<sup>104</sup> Otros escritos del pianista francés son: *Éléments d'esthétique musicale et Considérations sur le Beau dans les Arts* (1911) e *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses* (1911).

<sup>105</sup> *Le Mécánisme du Piano. Six grands exercices modulés, élémentaires et progressifs*: 1.- *Les cinq doigts* 2.- *Le passage du pouce* 3.- *L'extension des doigts* 4.- *Les traits diatoniques* 5.- *Nouvelle étude journalière* 6.- *Difficultés spéciales* (1875); 24 *Études caractéristiques*, op. 25 (1850); *L'art de déchiffer à 2 mains (100 petites études de lectura musicale en deux livres)* op. 60; *L'art de déchiffer à 4 mains (50 études mélodiques et rythmiques en deux livres)* op. 111; *Petites études de mécanisme, pour faire suite à l'art de déchiffer*, op. 80; *Grandes études de style et de bravoure*, op. 85; *50 études de salon, de force moyenne et progressive*, op. 108; *Enseignement progressif et rationnel du piano, école de mécanisme et d'accentuation en cinq cahiers*, op. 157.



sonido obtenido por el toque profundo, la variedad de timbres, las ondulaciones sonoras y la fluidez armónica (Marmontel, 1911: 55, 95 y 114). La independencia de los dedos, la igualdad y el toque ligado<sup>106</sup> que caracterizaba a Field y la claridad en la ejecución de Kalkbrenner (Marmontel 1911: 95 y 103) y el uso de los pedales y la calidad del sonido en Chopin.

El programa de estudio que impartía Marmontel en sus clases particulares<sup>107</sup> y en las oficiales en el Conservatorio de París incluía los estudios de mecanismo, de estilo y ejercicios como *Gradus ad Parnassum* de Clementi (de quien dice que ofrece a los estudiosos el estilo noble, severo, gracioso y expresivo), *Das Wohltemperierte Clavier de Bach* y sonatas para piano de Haydn y Beethoven. Sus alumnos, además de la literatura pianística tradicional, eran conocedores de las últimas composiciones contemporáneas y de las de autores “desconocidos” como Ferdinand von Hiller (\*1811-†1885), alumno de Hummel y que presenta en el catálogo de su obra ya citada. En la misma relación Marmontel aconseja el estudio de las obras de Blas María: *Deux Esquisses Mélodiques: Pleurs et*

---

<sup>106</sup> En *Conseils d'un professeur* Marmontel (1876: 97) especifica entre los aspectos técnico-interpretativos cómo realizar el *jeu lié* opuesto al *jeu santillé* o *martellato* para el que aconseja evitar el movimiento de la mano y el control de la bajada de la tecla por presión.

<sup>107</sup> Marmontel transmitió su escuela pianística, heredera de la de Pierre Zimmermann, que adoptó las novedades técnico-interpretativas que aparecieron a lo largo del siglo XIX, a los numerosos alumnos que acudían a sus clases desde diferentes países. Entre los españoles, además de Blas María, destacaron Isaac Albéniz o Carles Vidiella “[...] *qui va tenir l'oportunitat de conèixer de primera mà el mestratge i la interpretació de les obres de Frédéric Chopin y Franz Liszt gràcies al magisteri de Marmontel* [...]” (Hernández, 2009: 72) que gozaban del afecto del pianista francés quien desde su juventud estuvo relacionado con músicos españoles como Pedro Albéniz durante sus años de estancia en París (1825-1829).

*Sourires; Simple Chanson y L'Auréole* por considerarlas “*pièces modernes de salon, d'un style plus élève, non difficile [...] élégants, brillants, un peu au-dessus de la force moyenne*” (Marmontel, 1876: 41, 49, 53).

Marmontel (1911: 101) define el método de piano como el enseñamiento progresivo y bien graduado que va desde los principios elementales del piano a lo superiores y que además de facilitar la adquisición de un mecanismo perfecto (*technique*) permite transmitir el pensamiento del autor aplicando la expresividad, esto es la interpretación. Para el pianista pedagogo (1911: 90, 91) el *Style* es el conjunto de cualidades y procedimientos de ejecución que cada maestro aporta, “*l'art [Classique et Moderne] de bien dire; [...] l'art de choisir avec goût ses idées, de la présenter avec clarté en observant les lois des relations, des justes proportions. Les qualités du style: l'élégance, le naturel, l'énergie, la puissance, [...]*” y la *Diction musicale* las reglas de la armonía y la melodía.

La gestualidad en la interpretación la limitaba Marmontel (1911: 103) al uso de la muñeca, el antebrazo o el brazo para facilitar la ligereza, la expresividad y la fuerza, rechazando los movimientos de cabeza y manos que realizaba su compañero de estudios en la clase de Zimmermann, Émile Prudent, por exagerados “[...] *au-dessus du clavier*” (Marmontel, 1911: 65) y los excéntricos y no menos conocidos de Liszt.

La prensa francesa y la crítica musical recogían los éxitos que como profesor obtenía el prestigioso pedagogo, cuya “*La classe des hommes, à la tête de laquelle est placé M. Marmontel, a eu presque toutes les nominations. Sur sept lauréats, six appartiennent à cette classe...Son*

*école à un cachet de distinction qui est le cachet meme de sa personne, de son esprit et de son talent. [...] ]” (Doc. 8).*

### 1.2.2.- Visita a Madrid

Después de obtener el primer premio de Piano del Conservatorio de París, Blas María regresa a España para ser recibido por la Reina de España. En el periódico *Época* del 2 de febrero de 1860 aparece una breve reseña informando de la inminente llegada del pianista a Madrid. Una vez en la capital será recibido por la reina Isabel II el día veinte de diciembre de ese mismo año, en una velada privada al anochecer, en la Cámara Real, a las que tan aficionada era la monarca <sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> En este punto dedicamos unas líneas para una mejor comprensión del ambiente musical pianístico que existía en la capital española al que contribuía de manera significativa la Casa Real y especialmente la Reina. Burdiel (2004: 173) aborda la formación musical de Isabel II de quien dice era una intérprete aficionada y sentía gran pasión por la música a pesar de la educación política que recibió de su maestro José Vicente Ventura. La educación que recibió evitaba los “saberes” ornamentales y domésticos de la música, el baile y las labores, en favor de “saberes” reglados y políticos. Desde pequeña había recibido clases de piano y canto. En 1837, a la edad de siete años, Isabel II comenzó sus estudios elementales de aritmética y geografía, y clases de danza y piano. Las papeletas que se conservan informando de los resultados de la reina en este primer año muestran un buen progreso exceptuando los ejercicios de piano, con lectura y medida de solfeo, que son descritos como “pocos y con poca voluntad” o “medianamente”. Entre los preceptores de la reina se encontraba el maestro de piano escolástico Facundo Calvo y el maestro de canto Francisco Frontera Laserra quien, además, era el responsable de la compra de numerosas partituras orquestales, de cámara, romanzas y óperas editadas en París y Milán. Su matrimonio con Francisco de Asís María de Borbón, gran aficionado a la música alemana y cuyo profesor de piano fue Juan M<sup>a</sup> Guelbenzu (\*1819-†1886), consolidó la afición del matrimonio real por las veladas musicales. En estas reuniones, en las que con frecuencia participaba la reina cantando mientras tocaba el arpa o el piano, “se escuchaban fragmentos de óperas italianas en

Blas María, que lleva algunos meses en la capital española, “no había querido tocar hasta verificarlo en presencia de nuestros reyes” (Doc. 18). En la recepción musical que le concede la reina y a la que asisten miembros de la nobleza y alta sociedad, entre los que se encontraba “la duquesa de Alba, el infante don Sebastián y otras personas distinguidas” (Doc. 23) interpretó el *Concierto de Herz* con el que ganó el premio en el Conservatorio de París y la *Marcha Triunfal Marruecos* dedicada a la Reina<sup>109</sup>. El éxito del pianista queda recogido en las palabras que la reina Isabel II le dedicó ante sus invitados: “es un artista que honra la Patria” y la generosa recompensa que le otorga la monarca, una “riquísima botonadura de perlas y diamantes” (Doc. 36, Doc. 38 y Doc. 39).

El concierto privado, que fue un éxito, significó “la presentación en sociedad” de Blas María y la consiguiente promoción dentro del mundo artístico musical de la capital española. La entrada a la cámara musical privada de los monarcas y por tanto al círculo y élite de poder del país, era la aspiración de los músicos jóvenes que, no disponiendo de más recursos que sus propios méritos académicos, aspiraban a realizar una trayectoria profesional reconocida.

Blas María está presente en el panorama musical durante el invierno de 1861, no sólo como pianista solista o pianista acompañante, sino

---

reducción para piano, romanzas francesas, canciones andaluzas y se representaban o ponían en escena dramas castizos” (Alonso, 2004: 222).

<sup>109</sup> *Marcha Triunfal: Marruecos* (I-1). Partitura para piano de Blas María Colomer. Se trataba de la primera edición en folio de 14 páginas, calcografiada en París en 1860 por Moucelot: presentada por D. Casimiro Martín, en Madrid el 16 de enero de 1861, en nombre del editor Mr. E. Saint Hilaire. Así aparece recogido en la lista de las obras presentadas en el Ministerio de Fomento en los meses de noviembre y diciembre de 1860 para los efectos del convenio celebrado con Francia acerca de la propiedad literaria en 15 de noviembre de 1853 y Real Orden de 29 de febrero de 1856. p. 363.

que participa en conciertos que ofrecen programas de géneros variados en los que números de zarzuelas se alternan con obras más clásicas. Al igual que ocurre en París en esa época<sup>110</sup>, en la capital española se celebran conciertos a beneficio de los músicos que participan en ellos y Blas María ofrece, en enero del siguiente año, en el teatro “El Circo”, el mismo programa que interpretó ante los reyes. El éxito del pianista es recogido por la prensa que ensalza sus aptitudes profesionales y celebra su disposición a participar en todos los actos “[...] con gusto [...] y muy satisfactoriamente [...]”. Ante la tragedia que se produjo por las fuertes lluvias del mes de enero de 1861 en el sureste peninsular, Blas María colabora de forma desinteresada en la “función dispuesta por el señor Salas para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada” (Doc. 40–Doc. 50).

### **1.2.3.- De vuelta al Conservatorio. Las clases de Armonía y Acompañamiento**

Finalizados sus estudios en la clase de M. Marmontel a la edad de veintiun años, el siguiente curso 1860-1861 se matricula en la clase de Françoise Bazin para estudiar *Harmonie et Accompagnement*<sup>111</sup>. Allí coincide con otro alumno español que un año antes, en 1860, obtiene el

---

<sup>110</sup> “Mercredi dernier à en lieu, au Théâtre del a rue de la Tour-d’Anvergne, [...] représentation donnée au bènéfice de M. Mareux, élève et lauréat du conservatoire [...]”. *La France Musicale*, 6 de marzo de 1864, p. 5.

<sup>111</sup> Françoise-Emmanuel Bazin (\*Marsella, 1837-†París, 1878). Profesor titular de “*Harmonie et Accompagnement Pratique au Conservatoire de Musique et Déclamation*” de París desde el 1 de junio de 1849. ANF: AJ/37/91.5. *Classemens des Élèves 1860-1861*.

tercer accésit, Espín y Pérez <sup>112</sup>. En las sesiones que se celebran el 14 de julio del concurso anual, en el que participan todos los alumnos de la clase, Blas María obtiene el tercer accésit. Los ejercicios propuestos fueron la realización de un *Chant Donée* en Sol menor, y un *Basse Donée* en Fa Mayor (Doc. 51).

No será hasta dos años más tarde cuando el joven alumno de composición obtenga el primer premio compartido con su amigo y compañero de estudios Albert Lavignac, con quien asistía a las clases de Françoise Bazin. En el aula se reunían además, Gustave Pradeau, Eugène Vygne y Michel Rosen, quienes quedaron clasificados, en el mismo concurso, con el segundo premio y primer y segundo accésit, respectivamente <sup>113</sup>.

En el concurso del 12 de julio de 1863 presenta la realización de un *Chant Donée* en La Mayor y dos propuestas diferentes para el ejercicio

---

<sup>112</sup> Joachim Joseph Denis Espín y Pérez (\*Madrid, 1837-†1879), pertenecía a una familia de músicos e intelectuales de la corte de Madrid cuyo salón era célebre por sus veladas. Su padre, Joaquín Espín y Guillén (\*1812-†1881), director de los coros del Teatro Real y organista de la Real Capilla, fundó con el musicólogo Mariano Soriano Fuertes (\*1817-†1880) una de las primeras revistas musicales: *La Iberia Musical y Literaria*; su madre, Josefina Pérez y Colbrand (s.f.) era prima de la cantante y compositora Isabella Colbrand (\*1785-†1845), primera esposa de Gioachino Rossini (\*1792-†1868). El matrimonio tuvo dos hijas: Josefina y Julia Espín y Pérez (\*1838-†1906), cantante de ópera y musa de Gustavo Adolfo Bécquer (\*1836-†1870) que mantuvo la tradición musical de la familia.

<sup>113</sup> Alexandre Jean Albert Lavignac (\*1846-†1916). Obtuvo el *Prix de Piano* en 1861; en 1863 comparte el primer premio de *Harmonie et Accompagnement* con Blas María Colomer; en 1864 gana el *Prix de Contrepoint et Fugue*. Fue profesor del Conservatorio y autor de obras como *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Gustave Pradeau (\*1845-†c. 1900). Alumno del Conservatorio de París, obtuvo el primer premio de *Harmonie et accompagnement* en 1864 y el segundo premio de *Contrepoint et fugue* en 1866. Eugène Henri Vygne (\*1843-†c. 1900). Alumno del Conservatorio de París, obtuvo el Primer Premio de *Harmonie et Acompagnement* en 1865.

de *Basse Donée* en Do Mayor como indica en la parte superior del ejercicio: “*Ayant trouvé à traitier des deux manières différentes cette basse, j’ai cru bien faire de les soumettre toutes deux*”. Obtendrá con estos dos ejercicios el Primer Premio de *Harmonie et Accompagnement* (Doc. 53).

El concurso que se celebraba anualmente en el Conservatorio de París dotaba de un gran prestigio al claustro de profesores y a la institución. La ceremonia de entrega de los premios, presidida por altos cargos políticos en el salón del conservatorio, era el acto institucional de reconocimiento académico y social a la labor docente que la prensa de la capital francesa proyectaba a la sociedad<sup>114</sup>. La *Liste des Laureats* encabezaba portadas, y aparecía entre las páginas de la prensa especializada como la que presentaba *La France Musicale*, que mantenía anualmente la sección “*Concours du Conservatoire*”. (En la Sección C de “*Musique et Déclamation*”: “*Distribution Prix*” de *L’Almanach Musical* de 1864, aparece Blas María Colomer en la lista de laureados) (Doc. 54).

<sup>114</sup> En 1860, el claustro, encabezado por su director Charles Louis Ambroise Thomas (\*05.08.1811, Metz-†12.02.1896, París) simbolizaba la excelencia en la enseñanza y la proyección social de la música. El apoyo del estado se manifestaba políticamente con los discursos que con motivo del acto se celebraban, como el extracto del que se leyó el 4 de agosto por M. Jules Pelletier, *Conseiller d’État, Secrétaire General du Ministre d’État* y que recogemos a continuación:

“*Messieurs,*

*Nous voicis arrivés à la fin d’une année de travaux dont les concours ont montré le boin emploi, et nous allons dans peu d’instant distribuir les récompenses que vous avez méritées. Délégué par S. Exc. Le Ministre d’État pour présider à cette sénace, je me réjouis de la misión qui me ramène à côté de votre illustre et cher directeur, au milieu de grands artistas et de professeurs célèbres [...]*”. En “*Le Moniteur Universel*” del 5.08.1860.

En España, desde la creación del conservatorio por la reina M<sup>a</sup> Cristina, las sesiones de fin de curso eran celebradas con la asistencia de la monarca alcanzando el acto un reconocimiento social y de prestigio para los participantes.

Finalizada su formación académica, en la que Blas María ha establecido sólidas relaciones que mantendrá a lo largo de su vida, comienza una etapa personal que marcará su posterior trayectoria profesional: las reuniones y veladas musicales con sus compañeros de estudios franceses de quienes nos dice Soulage (1970: 215) que habían reducido su extenso nombre a “Babylas”; y las tertulias con artistas y músicos de la colonia española que “[...] algunas noches se reunía en el estudio de Cassadó, [...] Colomer, el gran pianista, y el pobre Arriola, [...] y Espín y Sarasate, y Padilla [...]”, (Nombela, 1864: 1) (Doc. 56). Estos encuentros habituales, austeros, en los que la música presidía las veladas y los asistentes interpretaban obras del repertorio de moda o aprovechaban el encuentro para presentar sus propias obras, constituían el marco adecuado para el encuentro social y la ayuda mutua<sup>115</sup>. A semejanza de lo que ocurría en los salones de la burguesía y nobleza española exiliada<sup>116</sup>, representaban una oportunidad única para la promoción social y musical (conciertos, veladas musicales

---

<sup>115</sup> Los estudios, de reducidas dimensiones, eran las viviendas habituales de los estudiantes que se desplazaban a la capital francesa, que siempre andaban escasos de recursos económicos, y albergaban lo estrictamente necesario para vivir. Con frecuencia, el estudio de piano se realizaba fuera de la vivienda, que por sus condiciones físicas y de vecindad no facilitaba la posibilidad de practicar a diario. Era habitual que las editoriales y tiendas de música dispusieran de una sala o espacio reservado con piano para que alumnos del conservatorio aventajados pudieran estudiar esporádicamente. Con el tiempo la colonia atendería a los recién llegados y sus veladas servirían para ayudarles con una aportación mínima denominada “cachet”.

<sup>116</sup> Desde que la reina Isabel II llegara al trono de España en 1843, los acontecimientos políticos se suceden creando inestabilidad en el gobierno de la nación. El periodo entre 1854-1856, denominado el Bienio constitucional, significó la antesala de lo que posteriormente en 1868 se produciría de forma definitiva: el exilio a París de Isabel II.



privadas y alumnos) en un entorno que ofrecía mejores posibilidades económicas<sup>117</sup>.

Valorado y respetado por el ambiente académico del conservatorio, Blas María comienza a componer y publicar obras pianísticas de variado carácter; actividad que compagina con las clases particulares<sup>118</sup>.

El 12 de enero de 1864 contrae matrimonio civil con “*une de ses élèves*” Céleste Claire Clémence Cendrier<sup>119</sup> en la *Dixième Mairie* de París. Los asistentes invitados al acto fueron: Françoise Alexis Cendrier, arquitecto, y Claire Honorine Boucher “*son épouse sans profession*”, padres de la novia<sup>120</sup>, y Antoine François Marmontel “*professeur au Conservatoire de Musique et Chevalier de la Légion d’honneur*”, Louis Alexander Rousselet “*rentier*”, Gustave Francisque Weisse “*journaliste*” y Camille Théophile Germain “*rentier*”, amigos del novio (Doc. 55).

<sup>117</sup> Era habitual que los salones parisinos acogiesen este tipo de reuniones, “*soirées*”, en las que procuraban la colaboración de artistas célebres, a los que invitaban a participar a cambio de suculentos refrigerios. El testimonio de Falla, ya en el siglo XX, nos remite a las reuniones artístico-literarias que tenían lugar en el famoso salón de la Princesa de Polignac, al que años más tarde también asistiría como invitado Federico Mompou.

Otros salones que destacaban en la época eran los de las cantantes líricas, aventajadas por su posición social, que permitían coincidir tanto a los españoles foráneos como a los residentes franceses. Otros espacios dedicados a las tertulias literarias y musicales eran los talleres de los artistas, cafés y cabarets en una ciudad que era crisol de culturas.

<sup>118</sup> Es la editora *E. & A. Girod, Éditeurs*, 16, *Boulevard Montmartre*, París, la primera en publicar y vender con precios de mercado sus nuevas composiciones, a las que además cataloga por su dificultad técnica: *Villanelle (facile)* 4 fr.; *Première Mazurka de salon (difficile)* 5 fr.; *Simple Chanson op. 4* (-) 6 fr. (Doc. 58).

<sup>119</sup> Céleste Claire Clémence Cendrier, nació en París el 4.11.1843. Sus padres contrajeron matrimonio el 1 de abril de 1841 en París. *Archives Etat Civil*. París: V4E 1152.

<sup>120</sup> Los padres de Claire Honorine Boucher eran músicos de origen francés vinculados a la corte española. Alexander Boucher (\*1778-†1861) ocupó el cargo de violinista de la Capilla Real de Carlos IV y Céleste Gallyot fue profesora de arpa en el Conservatorio de Madrid y concertista de dúos de piano y arpa en los que tocaba cada instrumento con una mano.

La familia política de Blas María estaba plenamente integrada en la sociedad burguesa y política del momento. Alexis Cendrier (\*1803-†1893) era un importante y reconocido arquitecto<sup>121</sup>. La madre de su esposa, Claire Honorine Boucher, de casada Mme. Cendrier, fue empresaria y directora de su propia editorial musical. Parte de los fondos de la editorial fueron depositados en el Conservatorio de París por Blas María Colomer en 1887, como los manuscritos de las obras de Victor Massé titulados *Les Noces de Jeannette*, *Miss Fauvette*, *la Fiancée du Diable* y la partitura autógrafa del compositor y violinista Louis Clapisson (\*1808-†1866) *Lubin et Nicette* (Doc. 119)<sup>122</sup>.

La editorial de Mme. Cendrier en el año 1849 estaba situada en el nº 11 de la *Rue du Faubourg- Poissonnière*, lugar en el que estaba ubicado el *Conservatoire de Musique et Déclamation*. “As she addressed herself as «*Au Magasin de Musique du Conservatoire*»” (Hopkinson, 1954: 24)<sup>123</sup>.

La familia Colomer-Cendrier celebra el 19 de abril de 1865 el nacimiento de su primogénito Félix Colomer y el 19 de marzo de 1866 el de

---

<sup>121</sup> Miembro de la *Société centrale des architectes français* desde 1840. Estudió en *l'École de Beaux Arts* con Léon Vaudoyer (\*1803-†1872) y trabajó para la compañía francesa de ferrocarriles. Obtuvo la condecoración de *Chevalier de la Légion d'honneur* en 1851.

<sup>122</sup> Se han comprobado los datos que aporta la noticia: Víctor Massé publicó algunas obras en la editorial Cendrier. La editorial aparece referenciada en Breckbill & Goebes (2007: 790).

<sup>123</sup> Hopkinson señala que el establecimiento estuvo en manos de Mme. Cendrier entre 1840 y 1861, año en el que la adquiere E. Saint-Hilaire (quien editó la *Marcha Marruecos* como ya hemos señalado en páginas anteriores). Durante ese tiempo la editorial cambió de ubicación en la misma calle: en 1840 estaba en el nº 1; en 1847 en los números 7 y 17; desde 1849 hasta los últimos datos que existen de la editorial en 1868, se localiza en el nº 11.

Las imprentas musicales aparecieron paralelamente a la fundación de los conservatorios de las principales capitales europeas. Para ampliar información, consultar *Music Circulating Libraries in France: An Overview and a Preliminary List* de Breckbill & Goebes y *Dictionnaire des éditeurs de Musique français* de Devriès & Lesure.

Madeleine Colomer. El compositor les dedicará las obras para piano *Rêve* (“à mon fils F. Colomer”) y *Canzonetta* (“à ma fille Madeleine Colomer”)<sup>124</sup>.

La concesión del permiso de residencia en 1865 permite al compositor comenzar los trámites para la obtención de la nacionalidad francesa que le será otorgada el 26 de julio de 1868<sup>125</sup>.

Durante estos años, la actividad profesional de Blas María se dirige a la composición de obras para piano “de salón”. La publicación de cada pieza va acompañada por la reseña que de las mismas hacen los principales críticos musicales de las revistas especializadas más importantes de la capital francesa entre los que goza de gran reputación como compositor, pianista y profesor. Así, Stern (1864: 4) de la reconocida publicación *La France Musicale*, de variada temática, define el estilo del

---

<sup>124</sup> Félix Raymond Colomer fue un reconocido ingeniero de minas que estudió en la prestigiosa *École nationale supérieure des mines de Paris*; una de las más antiguas instituciones académicas del país. Desde su fundación en 1783, por el *Conseil du Roi* del 19 de marzo, estuvo dedicada a la ingeniería, y su enseñanza se caracterizaba por una rigurosa formación durante un periodo de cinco años, de los alumnos que eran estrictamente seleccionados y que llegaban a alcanzar los altos cargos de la función pública destinados a la gestión y dirección de los principales cuerpos del Estado francés. En 1905, Félix contrajo matrimonio con Marguerite Bodin.

De los descendientes de Blas María, en segundo grado, hemos encontrado referencias a Mme. Dumont-Colomer (Soulage, 1970: 222). Por Patrick Colomer sabemos que Madeleine Colomer murió sin dejar descendientes. Deducimos, con los datos de que disponemos, que Mme. Dumont-Colomer es hija del matrimonio Colomer-Bodin, y por tanto, nieta del compositor.

<sup>125</sup> *Décret Impérial n° 19.009 (contre-signé par le garde des sceaux, ministre de la justice et des cultes) qui autorise à établir leur domicile en France, pour y jouir des droits civils tant qu'ils continueront d'y résider:*

4° le sieur Colomer (Blas-Maria-Nicolas-Ramon-Constantino), compositeur de musique, né à Valence (Espagne) le 3 février 1839, demeurant à Paris (Seine). *Bulletin de Lois de la République Française*. Vol. 26. Paris, 1865, p. 885.

*Décret Imperial del 26 de juillet de 1868. Bulletin de Lois de la République Française* (1869). Vol. 34, p. 423.

pianista en las obras *Villanelle*, *Simple Chanson* y *Mosaïque Espagnol* por su “*parfaite élégance*”, “*amaible simplicité*”, “*très-élégant*”, de “*sentiment harmonique excellent*” con “[...] *una coneissance parfait des ressources de l'instrument* [...]” (Doc. 57).

Dos años más tarde, en 1866, aparecen publicadas obras de carácter español que son bien recibidas<sup>126</sup> por una sociedad que hasta el momento no conoce sino intérpretes de música españoles, y escasa producción musical española, la mayoría centrada en óperas<sup>127</sup>. Ese mismo año, en *Le Moniteur des Pianistas*, publicación especializada en la pedagogía pianística, aparece un artículo describiendo el estilo compositivo de las obras de Blas María *Seguidillas*, *Sérénade* y *Venise*: “*originale*”, de “*effets brillants, sans grande difficulté*” en la obra *Seguidillas*; “*égalité de style, de fines nuances*” en *Sérénade*; y “*originalité*” [...] *avec la plus aimable placidité*” en *Venise*. En la misma reseña periodística el crítico G. Stradina adscribe a Blas María a la escuela de Marmontel, de la que refiere “*si fertile en virtuoses, en excellents professeurs*” (Doc. 59–Doc. 63).

La edición de partituras como consecuencia de la demanda académica y social que experimentó Europa a finales del siglo XIX se convirtió en el paradigma de la difusión musical. Al mismo tiempo que se exhibían en el mercado un variado e ingente número de partituras, la misma dimensión del fenómeno las sumergía en un crisol del que resultaba muy

---

<sup>126</sup> En la Sección *Echos* de “*Le Moniteur*” del 20.09.1866, p. 36 se referencia lo siguiente: “*Deux nouveaux morceaux de M. Colomer viennent de paraître; nous en parlerons bientôt, car ils méritent toute l’attention des pianistas, et nous les recommandons sans crainte. Tigres: Venise, Sérénade*”.

<sup>127</sup> La prensa francesa habla por primera vez de música popular española con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1878.

difícil destacar unas por encima de otras sino se interpretaban en público. Esto provocaba que los compositores exhibieran sus obras en conciertos y reuniones, siendo ellos frecuentemente los intérpretes de las mismas. Blas María participa de esta corriente y en su repertorio, que incluye sonatas de Beethoven y obras de Weber, coloca sus primeras composiciones *Galop des Postillons* y *Obertura de Guillermo Tell*, que la revista española *El Artista* reseñó días posteriores a la celebración del concierto (Doc. 66).

## **1.3.- Etapa de madurez (1867-1905)**

### **1.3.1.- Participación en los concursos**

La Exposición Universal de 1867 en París ofrecía la posibilidad de dar a conocer culturas lejanas y la promoción de la música nacional francesa<sup>128</sup>. El Emperador Napoleón III crea un premio con tal motivo y

---

<sup>128</sup> La Exposición Universal de 1867 en París clasificó a la cultura española en el grupo de las naciones exóticas por sus influencias árabes. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, Francia se encuentra gobernada por Napoleón III, en el denominado Segundo Imperio. La política interna del régimen difería de la exterior, de carácter expansionista y colonial que buscaba una salida económica y social del país. Los estados europeos celebraron exposiciones y exhibiciones universales que respondían a la necesidad de los países participantes de mostrar su identidad nacional. Francia se atribuía la supremacía como nación civilizadora y sociedad intelectualizada y utilizaba los eventos para consolidar la imagen de la clase política en el exterior (con la colonias) y en el interior del país. En 1855 se produjo la Guerra de Crimea y el estado francés hizo un homenaje a los soldados en los campos elíseos. En 1867, tras los intentos fallidos de Francia por anexionar Luxemburgo, los conflictos con el imperio austrohúngaro, la muerte del emperador Maximiliano de México y la oposición que recibía el gobierno de Napoleón III condujo a la revuelta de la Comuna de París.

aprovechando la celebración de la *Exposition Universelle*<sup>129</sup> y *La France Musicale* y *El Artista* se hacen eco de la participación masiva<sup>130</sup>.

La competición consistía en la composición de tres categorías musicales sobre un libreto dado (Salzer, 1984: 11). Blas María participó en el concurso (denominado “de los tres teatros líricos de París”) en la modalidad de ópera en tres actos sobre el texto de Louis Gallet y Edouard Blau: *Le Coupe du Roi de Thulé*. El número de participantes fue elevado, pues ganar un premio de esas características facilitaba la difusión de las

---

En la Exposición Universal de 1889 no se valora “lo español”, saturada la sociedad francesa de exceso de espectáculos. La crítica del momento ensalza las armonías compositivas de “... la Fantasía española de Rimski-Korsakov”. Bergadá (1998: 124).

<sup>129</sup> Los candidatos deben presentar obras de tres modalidades:

“[...] the competition that was reserved for the winners of the Prix of Rome consisted of the production of three categories of music written for prescribed libretti. The competitors were invited to [...] present a cantata, entitled *Promethée*, an opera comique, *Le Florentin*, and an opera in three acts, *Le Coupe du Roi de Thulé*, whose libretto was authored by Louis Gallet and Edouard Blau [...]”. Salzer, (1984: 11).

<sup>130</sup> En la Sección Miscelánea de *El Artista* del 22.08.1867, p. 6 se refiere la siguiente crítica:

“El concurso de los tres teatros líricos de París ha puesto en conmoción a todo el campo de los compositores franceses, pues apenas hay uno que no esté trabajando sin descanso para ver si puede alcanzar el premio”.

*La France Musicale* explica el protocolo de participación: De los tres concursos de música instituidos por el Estado a favor de los compositores franceses en los teatros líricos de París subvencionados por el Estado, dos son para la ópera-cómica y teatro-lírico y el tercero para realizar una composición musical a un poema de ópera en tres actos. Al concurso de la ópera-cómica se inscribieron 200 autores pero sólo se presentaron 60 propuestas; en el teatro-lírico se presentaron 43 poemas y 43 partituras; en la realización de una música a un poema se presentaron 168 poemas (y obtuvo el premio el libreto de Louis Gallet y Edouard Blau: *Le Coupe du Roi de Thulé*) y 208 composiciones (siendo la ganadora la nº 556 de la inscripción y su autor Eugène Díaz de la Peña). *La France Musicale* del 03.01.1869, p. 24 y del 26.12.1869, p. 379. En otro párrafo opina no estar de acuerdo con el resultado ofreciendo cuatro alternativas ganadoras: las partituras con el registro de inscripción: nº 542, nº 567, nº 573 y nº 579 (dos de las cuales adjudica a Massenet y Guirard).

obras y acentuaba el prestigio del ganador, sin embargo, Colomer no lo ganó<sup>131</sup>.

La obtención de los premios en los concursos que las numerosas sociedades musicales existentes convocaban anualmente con la colaboración de editoriales y casas de fabricación de pianos era otra de las vías de promoción de la que disponían los compositores<sup>132</sup>.

En mayo de 1869, Blas María es nombrado por el gobierno español Caballero de la Orden de Carlos III por su “*virtuti et merito*” como profesor y compositor de música (Doc. 69). El decreto de 21 de julio de 1872 concedido por el presidente de la República Francesa le autoriza a llevar las distinciones propias del rango<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Reseña en la publicación periódica “*Les Annales du Théâtre et de la Musique*”, sección *concerts divers*, 1877, p. 591.

El poema ganador del concurso fue musicalizado por diferentes compositores del momento; entre ellos, Bizet (inacabada) que quedó el séptimo; Massenet (cuya ópera está desaparecida), que obtuvo el segundo premio y Guiraud.

El premio más antiguo y prestigioso que se concedía en Francia era el *Prix de Rome*. Creado por el rey Luis XIV, consistía en una beca de permanencia en la Academia de Francia en Roma a los mejores alumnos seleccionados en arquitectura, escultura, pintura y, desde 1803, en composición musical.

<sup>132</sup> Las asociaciones que realizaron conciertos en la Sala Pleyel, Wolf & Cie entre 1807 y 1893 fueron: *Société des compositeurs* (1851), *Société Sainte-Cecile* (dirigida por Jean-Baptiste Théodore Weckerlin (\*1821-†1910)), *Société Chorale d’amateurs* (dirigida por Antonin Guillot de Sambris), *Société Chorale de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray* (\*1840-†1910), *Société Chorale Eutherpe* (fundada en 1885 por Duteil d’Ozzane bajo la presidencia honoraria de Clara Schumann), *Société des symphonistes* (Deledicque) y la *Société National de Musique*. (1870). Mención aparte merecen las asociaciones de cámara que también desarrollaron sus actividad en la sala.

<sup>133</sup> Las actas que recogen los nombres y las fechas de los condecorados el año 1869 y a las que no hemos podido acceder, se encuentran en el Archivo Histórico de la Cancillería de la Real y Distinguida Orden de Carlos III localizado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. La Orden fue fundada por el rey Carlos III en 1771 para distinguir a ciudadanos selectos por méritos especiales relacionados con la corte (Puig-Samper y Rebok, 2007: 3) y las condecoraciones concedidas se distinguen en: Caballeros Grandes-Cruces, Caballeros Pensionistas y Caballeros supernumerarios. La propuesta

A partir del decreto por el cual adquiere la condición de pleno derecho como ciudadano, Blas María comienza a pertenecer a diferentes sociedades musicales que le facilitaron la participación en los certámenes que anualmente convocaban, como se desarrolla en el epígrafe 1.3.4.

En 1871 los conciertos de la *Société Nationale de Musique* comienzan a estar presentes en la capital francesa tras la derrota de Sedán. La idea originaria sobre la que se construye la sociedad de clara voluntad nacional y “extremadamente restrictiva” (Duchesneau, 1997: 2), constituirá con el tiempo una de las grandes debilidades de la sociedad, que se verá forzada a una reestructuración en 1886 y su comité se escindirá en 1909<sup>134</sup>.

---

de la condecoración se presentaba al monarca por otro miembro de la Orden que certificaba la solvencia del aspirante al cargo. Fueron numerosos los músicos, franceses y españoles que recibieron el nombramiento, entre los que destaca (por su juventud) Pablo Sarasate que recibió la condecoración en 1860 a la edad de quince años. *Annales del Théâtre et de la Musique*, 1860, p. 138.

<sup>134</sup> La *Société Nationale de Musique* se crea en París en medio del clima nacionalista que tras la derrota de Sedán (1870) y el asedio de las tropas prusianas entre septiembre de 1870 y marzo 1871 surgió por todo el país. Como comenta Duchesneau (1997: 347), la sociedad hizo de “*Ars Gallica*” el *leit motiv* con el que impulsar el sinfonismo francés. Sus fundadores, Saint-Saëns, Jules Massenet, César Franck y Henri Duparc, se posicionaban frente a la música alemana sinfónica y presentaban unas composiciones de carácter más melódico y en ocasiones intimista.

La sociedad ofrecía conciertos de cámara en los que las melodías con acompañamiento y la música para piano constituían un alto porcentaje del repertorio, relegando a un segundo plano, poco significativo los conciertos en los que participaba la orquesta.

El primer concierto de la nueva agrupación fue el diecisiete de marzo de mil ochocientos setenta y uno, en los salones de la casa Pléyel, en la *rue de Rochechouart*, en el que se interpretaron obras de los músicos fundadores.

En 1872, siendo Saint-Saëns presidente, la sociedad recibe una pensión de 400 francos del ministerio de Beaux-Arts que acabarán siendo 2.300 francos en 1892.

La sociedad contaba entre sus miembros con Vincent D’Indy y Cesar Franck que pertenecían a la Schola Cantorum.

Entre sus miembros se encontraba Blas María (que compone el *Concierto n° 2 en do menor para piano y orquesta* el 7 de mayo de 1883, y lo estrenó en la sala Pléyel),

Alphonse Duvernoy y Alexis de Castillon. La sociedad invitaba a participar en los conciertos que celebraba en diferentes salas a reconocidos intérpretes del momento



En el concurso anual, que celebra la *Société Nationale de Musique* en 1878 (año en el que se inauguró el 1 de mayo la Exposición Universal de la Industria y Bellas Artes de París)<sup>135</sup>, Blas María obtiene el premio en la modalidad de Concierto con Piano y Orquesta patrocinado por la fundación *Pléyel-Wolff* y por el que recibió la cantidad de 500 francos en metálico (Doc. 73, Doc. 74, Doc. 75 y Doc. 77). El premio fue concedido bajo la presidencia interina del vicepresidente de la misma, Edmond Membrée.

El crítico musical Adolphe Jullien, que asistió días más tarde al estreno de la obra, reseñó el interés de la misma en la prensa con un “[...] *charmante et encourageant article* [...]” en palabras de Blas María Colomer (Doc. 76).

Parte de la recompensa, además de la cuantía económica, era la celebración de un concierto en el que se interpretaba la obra ganadora. En 1879, el *Primer Concierto para Piano y Orquesta* de Blas María se interpreta en la sala *Pléyel* de conciertos de la *Société de Compositeurs de Musique*. El solista fue su amigo y compañero de estudios, Albert Lavignac y el director de la orquesta M. Edmond Colonne (Doc. 79).

En 1880, la *Société de Compositeurs de Musique* convoca una nueva edición de premios a la composición musical presidida por el compositor y crítico musical francés Victorin Joncières (\*1839-†1903). Blas María presenta su *Segundo concierto para piano y orquesta en do menor*, el *Trío para piano, violín y violonchelo* y un dúo para oboe y piano. El

---

como Ricardo Viñes, Pablo Sarasate, Alfred Cortot o Clara Haskil. Desde 1910 y hasta 1935 la sociedad pasó a denominarse: *Société Musicale Independante*.

<sup>135</sup> En el pabellón en que se encontraba la sección española de fabricantes de pianos, representada por el fabricante Bernareggi i Companyia, se celebraban conciertos de piano.

concierto, “*non decerné*”, no obtuvo premio<sup>136</sup> y tardaría tres años en ser estrenado en la Sala Pleyel. El jurado le concedió el premio, ofrecido por M. Albert Glandaz y dotado con 300 francos, por el trío y otro premio de 200 francos por el dúo (Doc. 82 y Doc. 88).

Los éxitos de Blas María como compositor se suceden y el año 1882 supone un punto de inflexión en la participación de Blas María Colomer en los premios convocados en la capital francesa, pues es galardonado tres veces por distintas asociaciones: la *Association Départementale* de París que convoca un concurso de composición musical en diferentes especialidades, le concede primer y segundo premios en la categoría de pieza sinfónica para orquesta a las composiciones *Légende* y *Entr’acte polonaise*, y el primer premio por unanimidad a la obra *Nina* en la categoría de melodía con acompañamiento de piano (Doc. 89 y Doc. 92).

La *Société de Compositeurs de Musique* vuelve a conceder un primer premio a Blas María Colomer por una obra para oboe (Doc. 101). La última participación de la que tenemos constancia es la que convocó la *Société des Grands Concerts*, en la que fue premiado con el primer galardón por la obertura *Théodoric* (Doc. 90 y Doc. 91). El éxito pronto fue recogido por la prensa española (Doc. 94).

La prensa francesa señala en una reseña del mes de mayo de 1883 que Blas María interpretó con su alumna Mlle. Duprez la obra para dos

---

<sup>136</sup> En la lista de premiados que elabora Laure Schapper en 2008, aparece “*non decerné; Blas-Colomer*”. La prensa reseña el concierto pero no indica que fuera “obra premiada” como sí hace en otras ocasiones.

pianos *Allegro* (Doc. 104 y Doc. 105), a la que atribuye el primer premio Diétrich<sup>137</sup>.

En 1889 la *Académie de Beaux-Arts*, bajo la presidencia de Ambroise Thomas, concede el 15 de junio el *Prix Rossini*<sup>138</sup> a la partitura *Ipsius Atavus* de Blas María Colomer. La música compuesta al poema de Mme. Judith Gauthier, hija del célebre poeta y escritor Thèophile Gautier (\*1811-†1872), *Les Noces de Fingal* no estuvo exenta de problemas burocráticos.

A pesar de la controversia que suscitó en el entorno musical la concesión del premio a un “no francés” y la falta de inversión en la obra que por su género de orquesta y canto necesitaba más presupuesto, el 14 de noviembre se estrenó con la orquesta y los coros de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio<sup>139</sup>. El crítico Reyer describe de manera elogiosa la composición “integrada por interesantes armonías,

<sup>137</sup> La casa fabricante y distribidora de pianos “Maison J. Diétrich” pasó a denominarse “*Henry Schwander Manufacture de pianos*” a mediados del siglo XIX. En la Exposición Universal de París de 1878 obtuvo la medalla de bronce en su clase.

<sup>138</sup> “*La Fondation Rossini consistait en une somme de 6.000 fr. partagée entre porte et compositeur pour une oeuvre lyrique de courte durée, plus 6.000 fr. réservés à l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire pour l'exécution publique*”. (Soulage, 1970: 216).

En la Sección *Académie de Beaux Arts: Composition Musicale* de *Le Matin* del 20.10.1889, p. 3 se referencia lo siguiente:

“*L'Académie n'a pas decerné de grand prix ni de premier second grand prix. Prix Rossini (6.000 fr.). M. B.-M. Colomer*”.

<sup>139</sup> Blas María no recibió la cuantía económica requerida ni de la Academia ni del Presidente de la República francesa, Marie Francois Sadi Carnot (\*1837-†1894), a quien recurrió por mediación de la Escuela de Ingenieros de Minas. Con la polémica suscitada la editorial Lemoine que mantenía buenas relaciones con el compositor y otras a las que se dirigió rechazaron la comercialización de la partitura.

acompañamientos bien trabajados y resultado de una inspiración de primer orden”<sup>140</sup>.

Con toda probabilidad el compositor valenciano participó en un número mayor de convocatorias de las que tenemos constancia, quizás por la ausencia de noticias al no conseguir los premios. Un ejemplo es la reseña que tenemos de su presencia en la inscripción al concurso de la Escuela Central de Artes y Manufacturas en 1886, con el número 57, y del cual no hemos encontrado más información al respecto (Doc. 117). Los premios que le habían concedido hasta el momento le permitieron recibir la prestigiosa y privilegiada condecoración del Estado francés, por su contribución a la cultura, “*Palme d’Officier d’Académie*” en 1884 (Doc. 111).

Blas María Colomer obtuvo el premio Prix Rossini el 1 de junio de 1889, concedido por la *Académie de Beaux Arts* -perteneciente al Institut de France- no exento de polémica y avatares (Doc. 129, Doc. 131, Doc. 132, Doc. 133 y Doc. 138). A pesar de la ayuda recibida de sus amigos y los esfuerzos del compositor por publicar la partitura galardonada – que debía actuar como reclamo para las editoriales – no consiguió más que su estreno en la *Salle* del Conservatorio de París. La siguiente participación de Blas María Colomer en un certamen – premio de la Villa de París de 1896 – fue anónima y el compositor no facilitó su identidad hasta que fue notificado públicamente el título de la obra ganadora (Doc. 188 y Doc. 189), *Sextus*, que se convertía así en el paradigma de la trayectoria como compositor de Blas María Colomer.

---

<sup>140</sup> Reyer, E. *Journal des débats politiques et littéraires*, 03.12.1889.

La Villa de París premia a Blas María el año 1896 por su ópera en seis escenas, *Sextus*, dedicada a su hija Madeleine y todavía hoy inédita, por la que el compositor recibió tres mil francos. Una parte importante y significativa de sus composiciones no fueron publicadas o editadas, debido al importe económico que suponía la impresión de obras de grandes dimensiones como las óperas y a la falta de presupuesto por parte de los organizadores de los premios. Tal y como ocurrió con *Les Noces de Fingal*, premio cuyo importe económico no sufragaba los gastos de edición de las partituras para la orquesta, por lo que Blas María Colomer se vio obligado a solicitar al Presidente de la República, Sadi Carnot, 100.000 francos (concedidos por el gobierno para la ejecución de una obra musical del concurso de la Exposición), a través del profesor de su hijo Félix Colomer, en la Escuela Politécnica de Minas de París, M. Ernest Carnot; ayuda que le fue denegada.

### **1.3.2.- Miembro de los tribunales del Conservatorio de Música y Declamación de París**

Blas María atiende en estos años, además de a sus compromisos profesionales, las clases que imparte en el Conservatorio de París en ausencia de Émile Pessard, profesor de armonía y con quien mantenía, desde sus años de estudiantes, una estrecha relación personal y profesional. Ambos pertenecían a la *Association Artistique des Concerts Populaires*, presidida por Charles Gounod; Blas María como miembro honorario y

Émile Pessard como vicepresidente (cargo que compartía con otros compañeros de estudios y trabajo como Ernest Guiraud, Francis Planté, Jules Massenet, Jules Padeloup, Leo Delibes, Edmond Colonne, Charles Lamoreux y Camille Saint-Saëns).

La actividad profesional como docentes y concertistas de los miembros que conformaban el claustro de profesores y la consiguiente atención a la esfera social que giraba alrededor de la misma, condicionaba las clases y el desarrollo de los programas. Esta doble vertiente y los inconvenientes que comportaba, era percibida por los alumnos como parte de su formación, en la que combinaban el estudio de las clases con la “actividad concertística”, como una muestra del futuro profesional que les esperaba al finalizar los años de estancia en el Conservatorio.

Para atender a estas “eventualidades” se había instaurado, de manera no oficial, la costumbre de dejar a los buenos exalumnos y de más confianza, la dirección de las clases cuando los titulares debían ausentarse por motivos profesionales. A lo largo de los años y desde que finalizó sus estudios en la clase de M. Marmontel, Colomer se encargó de las clases de su profesor con cierta frecuencia. El prestigio profesional de Blas María, su condición de egresado de la institución y el reconocimiento de sus compañeros, no fueron suficientes para que le fuera concedida una plaza como profesor titular en el conservatorio (a pesar del incremento de los docentes que experimentó el centro en la última década del siglo XIX).

Era habitual que el Conservatorio de París solicitara la presencia de intérpretes de reconocido prestigio en el momento de evaluar el rendimiento y nivel de interpretación a los alumnos en el *concours* que se

celebraba al finalizar el curso académico o en las pruebas de admisión al centro. Entre 1887 y 1902 Blas María formó parte de los tribunales para los exámenes del centro en las especialidades de piano, arpa, trompa y violín, con otros músicos como Louis Diémer, Théodore Dubois, Gabriel Pierné, Georges Pfeiffer<sup>141</sup>. En otras ediciones serían invitados a participar Isaac Albéniz, Joaquín Malalts y Ricardo Viñes (Doc. 119, Doc. 189, Doc. 190, Doc. 198, Doc. 199, Doc. 200, Doc. 201, Doc. 204, Doc. 205, Doc. 206, Doc. 212, Doc. 213, Doc. 214 y Doc. 221).

El 23 de julio de 1898, el jurado para el concurso anual académico de piano en la sección “alumnas” estaba formado por Théodore Dubois<sup>142</sup> como presidente y director, Charles M. Widor, Charles Lefebvre, Henri Ravina, Francis Planté, Paul Braud, Blas Colomer, Théodore Lack, Paul Véronge de la Nux (fue alumno del conservatorio pero no se han encontrado datos que lo relacionen administrativamente con el centro) y Fernand Bourgeat (secretario general del centro entre 1896 y 1924).

La participación en el concurso implicaba la interpretación de dos obras de diferentes compositores y una tercera compuesta expresamente por un miembro del tribunal. Para la sesión de ese año las piezas seleccionadas fueron:

1<sup>a</sup>.- Fuga en Sol menor de Johann Sebastian Bach.

2<sup>a</sup>.- Segunda Balada de Chopin.

---

<sup>141</sup> AHNF serie AJ37/242\*2 pp. 66-100 y AHNF serie AJ37/253\*1 pp. 57, 204 y 224.

<sup>142</sup> Françoise Clement Théodore Dubois (\*1837-†1924), compositor, organista de la iglesia de la Madeleine entre 1868 y 1871, maestro de capilla de la iglesia de Santa Clotilde y de la Madeleine (8<sup>o</sup> *arrondissement* de París) entre 1868 y 1877, y posteriormente organista en sustitución de Cesar Frank (\*1822-†1890). Ocupó el cargo de director del Conservatorio de Música y Declamación de París entre 1896 y 1905.

3ª.- *Morceau* compuesto por M. Ch. Lefèbvre.

En el concurso de las clases preparatorias de la sección “alumnos” de 1900 el tribunal está formado por Théodore Dubois (presidente y director del conservatorio), Louis Diémer, Charles Beriot, Paul Vidal, Eugène Mangin, Paul Braud, Blas Colomer, Antonin Marmontel, Charles René y Fernand Bourgeat. De los miembros que conforman el jurado no se han encontrado datos sobre Vidal y Colomer que los relacione administrativamente como pertenecientes al claustro de profesores del Conservatorio.

### **1.3.3.- Trayectoria docente**

Desde su llegada a París, Blas María dedicó gran parte de su tiempo, esfuerzo e ilusión a la pedagogía del piano como reflejan las numerosas dedicatorias que encontramos en sus composiciones y la abundante literatura para la enseñanza del instrumento que elaboró. En la carta que dirige a Charles Delioux, Blas María expresa su vocación por la pedagogía: “[...] *estoy entusiasmado [por los estudios que Delioux le ha mandado] [...] y los adapto [...] para mis alumnas de la Maison de la Légion d’honneur [...]*”<sup>143</sup>.

Relacionado con la élite social española y francesa, su origen español y su formación pianística francesa le prestigiaron como profesor en

---

<sup>143</sup> Carta de Blas Colomer a Charles Delioux [manuscrito]. 1896. París. Signatura: Bob 28863/28864 (W40) A, B.



la capital francesa. Entre sus alumnos españoles se encontraban no sólo aquellos pertenecientes a familias exiliadas por motivos políticos o que estaban establecidas en la capital por cuestiones comerciales o culturales; los alumnos que aspiraban a entrar al Conservatorio de París se preparaban en clases particulares con Blas María, cuyos contactos personales y profesionales con la prestigiosa institución académica, aseguraban al candidato una buena preparación.

Entre los alumnos españoles destacados que se formaban en la capital francesa se encontraba Ramón María Montilla Romero (\*1871-†1921), compositor español que estudió en París (Doc. 234) y recibió “[...] clases de Jules Massenet y Albert Lavignac muy probablemente entre 1892 y 1895, al tiempo que completaba su formación pianística, a título privado, con Blas María Colomer [...]” (Pérez, 2008).

Además de las clases particulares tenemos constancia de que impartió clases en dos instituciones oficiales: *l'Académie Internationale de Musique* (fundada y dirigida por M. Rudy)<sup>144</sup>; y la *Maison de Saint-Denis* de la *Légion d'honneur* en la que trabaja como profesor externo de los cursos superiores de piano desde 1890 (Doc. 211).

Por el decreto del 31 de octubre de 1895, Blas María es nombrado por el ministro de *Beaux-Arts*, *Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'honneur* con el número de orden de matrícula 52.091 (Doc. 178, Doc. 180, Doc. 181, Doc. 182 y Doc. 192) como nos dice Lamathière (1911:

---

<sup>144</sup> La academia estaba situada en el nº 7 de la rue Royale. De los veintiún profesores que formaban el claustro en 1885, siete eran mujeres; y entre ellos estaba Émile Bourgeois (\*1857-†1934), historiador y autor del libro “*La Liberté d'Enseignement*”, *Historie et Doctrine*. Paris. Edouard Cornely, 1902.

111), por sus “[...] *admirables talents de compositeur, de pianiste et de professeur*”.

Esta prestigiosa condecoración significaba el reconocimiento público del Estado francés y fue otorgada a un alto número de profesores del claustro del Conservatorio de París. El candidato a recibirla debía ser presentado por otro miembro de la Orden. El pintor francés Jehan Georges Vibert (\*1840-†1902) presentó a Blas María en el proceso verbal de concesión del grado de *Chevalier* (Doc. 179).

Dos años después, en 1897 se reseña en el Anuario de la *Légion d'honneur*, las propuestas de nominaciones dentro de la Institución. Aparecen Blas María y Théodore Dubois (director del Conservatorio de París) propuestos para oficiales y Jules Massenet (miembro de la Academia *Beaux Arts*) propuesto para comandante.

El gobierno francés reconoció la labor docente de Blas María concediéndole, en julio de 1884, la condecoración de *Officier d'Académie*; en abril de 1886 el nombramiento de *Officier du Nissam Iftikhar*<sup>145</sup> y en julio de 1891 le nombra Oficial de Instrucción Pública siendo ministro de Educación Nacional Léon Bourgeois<sup>146</sup>.

Las composiciones para piano de Blas María formaban parte de los programas de estudio que se impartían en las academias privadas, en el

---

<sup>145</sup> Esta mención la otorgaba el Gobierno de Túnez (bajo protectorado francés desde 1881) por los servicios prestados o a personas de reconocido prestigio en el mundo artístico y cultural.

<sup>146</sup> Léon Victor Auguste Bourgeois (\*1851-†1925), político francés y Premio Nobel de la Paz en 1920.

En el siglo XIX la Instrucción Pública era la institución del gobierno francés encargada de controlar el sistema de educación público de Francia y la supervisión de las organizaciones privadas de enseñanza.

cambio de siglo, como referente metodológico y muestra de “*l’excellence des resultants de l’enseignement de l’éminent professeur*” (Doc. 186). En el concurso celebrado en el Conservatorio de Música y Declamación de París de 1898 para la especialidad de oboe, George Guillet elige como obra obligada para la especialidad de oboe, la *Fantaisie en la* del pianista valenciano<sup>147</sup>.

Para terminar el presente epígrafe, pasamos a reseñar algunas características interesantes de la situación de la enseñanza del piano en la Francia del siglo XIX en las escuelas de la *Légion d’honneur* para poner en contexto la actividad docente de Colomer, que se desarrolló amplia y fundamentalmente en ellas, la cual supuso que con el tiempo elaborara una metodología pianística adecuada a las características y perfil académico de los alumnos asistentes a dichas escuelas.

La institución de las *maisons* de educación de la *Légion d’honneur* tienen su origen en la victoria de las tropas francesas en la batalla de Austerlitz, el 2 de diciembre de 1805 y el decreto que Napoleón I Bonaparte firmó días después por el que adoptaba a los hijos de los generales, oficiales y soldados muertos por el enemigo y decidió que los infantes serían alumnos a su costa. Como alternativa de género, el 30 de noviembre de 1805 Mme. Campan presentó al Consejo de Estado un proyecto en el que solicitaba cinco escuelas para las hijas de los miembros de la *Légion d’honneur*. La *maison* de Ecoen se funda como la primera casa de la

---

<sup>147</sup> George Gillet (\*1854-†1920). Profesor de oboe del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París entre 1881 y 1920, en 1895 se convirtió en el primer oboe de la orquesta de la Ópera de París. Mantuvo una estrecha relación profesional y de amistad con Blas María.

*Légion d'honneur* - dirigida por Mme. Campan desde diciembre de 1807 - y dos años más tarde se crea la “*maison de Saint-Denis*”<sup>148</sup>.

La educación en Francia a lo largo del siglo XIX fue el reflejo del pensamiento ilustrado que se había extendido por Europa: la filosofía romántica de Hegel (\*1770-†1831), Schopenhauer (\*1788-†1860) y Nietzsche (\*1844-†1900), diferenciaba la educación por género según el modelo de tratado pedagógico de Rousseau, que justificaba la exclusión de las mujeres de la esfera política. Una separación que se manifestaba en el ámbito educativo y que tenía sus antecedentes en la moralidad católica de los siglos XVI y XVII <sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> La dirección de las escuelas estaba en manos de Jeanne-Louise-Henriette Campan (\*2.10.1752, París-†16.03.1822, Mantes-la-Jolie), conocida como Mme. Campan, pretendía que el gobierno pusiera bajo su supervisión los establecimientos privados abiertos para la formación de las jóvenes. Reclamó una universidad que sustituyera a las abadías y a los conventos. Estableciendo una red de centros por todo el imperio que tendría sedes en Nápoles, Milán y Munich. El fin del periodo napoleónico no permitió la aplicación de la propuesta y las Restauraciones modificaron profundamente la institución.

<sup>149</sup> El rechazo de Jean Jacques Rousseau (\*1712-†1778) a la idea de progreso o mejora de la humanidad basado en el uso de la razón lo separó del resto de pensadores e ideólogos de la Revolución Francesa como Voltaire, Diderot, D'Alembert o Montesquieu; se convirtió así, en precursor de las ideas románticas que se extendieron por Europa durante la primera mitad del siglo XIX y que recogió en *Emilio o la Educación* donde en el libro V propone el ideal educativo que deben recibir las jóvenes (Sofía) de la nueva sociedad burguesa. Consideradas iguales a los jóvenes de su edad, las muchachas poseen una naturaleza racional diferente lo que se refleja socialmente y condiciona su educación y comportamiento.

Las funciones que ejercen las mujeres en la esfera privada (ámbito doméstico y familiar en el que su dedicación se dirige a conseguir el bienestar emocional y económico del hogar) las aleja de la pública en la que se desenvuelven los jóvenes, quedando relegadas a meras transmisoras de valores morales y organizadoras familiares.

Como señala Rousseau (1997: 545) “[...] la educación de las mujeres [...] Agradarles [a los hombres], serles útiles, [...] hacerles la vida agradable y dulce: he ahí los deberes de las mujeres en todo tiempo, y lo que debe enseñárseles desde su infancia”.

La Revolución Francesa representa el inicio de la modernidad en el ámbito político y social y considera la educación como una virtud, como la base de la igualdad entre los ciudadanos. No obstante, pese a extender la enseñanza a las niñas, puntualizaba que si bien debían ser educadas como los hombres, el Decreto de 28 de octubre de 1793 decidió que “[...] las niñas aprendan a leer, escribir, contar, los elementos de la moral republicana, que serán entrenados en la artesanía de diversas especies útiles y comunes” a “[...] preparar a las niñas a las virtudes de la vida doméstica [...]” (Pezeu, 2016: 2).

La aprobación, bajo el I Imperio (1804-1815), del Concordato de 15 de julio de 1801 significó la consolidación del programa educativo en el marco de las libertades religiosa, de conciencia y de culto del periodo revolucionario<sup>150</sup>. Pese a que durante la Restauración (1814-1830) se pretendió volver al Concordato de Bolonia de 1516, por el que la Monarquía se atribuía el derecho a nombrar a los cargos eclesiásticos, el Concordato de 1801 se mantuvo en vigor hasta 1905, cuando se aprobó la ley de separación de la Iglesia y el Estado.

Tras la Revolución Francesa, los monasterios se cerraron y las órdenes religiosas se dispersaron. En ese tiempo comenzaron a establecerse pensionados para atender a los niños y jóvenes. A finales de la primera década del nuevo siglo empezó a restablecerse la enseñanza en los conventos y los pensionados se multiplicaron. Las *maisons* se establecieron para organizar la enseñanza secundaria de las jóvenes. La enseñanza se

---

<sup>150</sup> Se instauraba en la sociedad el principio de laicidad al aplicar a todos los cultos los privilegios reservados tradicionalmente a la religión católica.

percibía, en este periodo como una materia fácil de ejercer, y que frecuentemente se encontraba en manos de mujeres que hacían de la regencia de los pensionados su medio de vida. La formación en estos establecimientos, con referencias en los programas de las órdenes religiosas que dirigían los conventos, se adaptaban a la “moda”: representaciones escénicas, juegos, la danza y la música ocupaban un tiempo importante de la educación. Al mismo tiempo que se recreaba un clima más austero en el que el lujo, la frivolidad y el placer eran sustituidos por la dedicación a inculcar en las alumnas la idea de “familia” y compromiso con el Estado.

El emperador estableció las bases generales de la organización de los pensionados y propuso la distribución y el empleo del tiempo:

Después de las primeras oraciones diarias, la asistencia diaria a misa y el estudio del catecismo, se debe enseñar a las jóvenes a “[...] *apprendre [...] à chiffrer, à écrire, les principes de leur langue, afin qu'elles sachent l'orthographe [...] apprendre un peu de géographie et d'histoire, mais bien se garder de leur montrer ni le latin, ni aucune langue étrangère*”<sup>151</sup>.

Sin renunciar a las labores domésticas, presentó una educación más abierta que permita a las jóvenes desenvolverse en la sociedad del imperio representando los valores e ideales del mismo. Entre las disciplinas que reconoció como parte del aprendizaje se encontraban la danza (a la que consideraba necesaria para la salud) y la música. Con la clara voluntad de formar a las jóvenes huérfanas como futuras rectoras de los hogares que

---

<sup>151</sup> Ferdinand Buisson, *Nouveau Dictionnaire du Pédagogie et d'Instruction Primaire*. Entrada *Légion d'honneur*.

fundarán y en los que basaba la ideología de su gobierno, introdujo las artes como disciplinas sociales. *Les Arts d'agrément* (artes de adorno), dibujo, pintura, música y danza aparecían como parte de la formación integral pero quedaban ligadas a Saint-Denis, no impartándose en las otras dos casas hasta mediados de siglo<sup>152</sup>.

Con la Orden de 3 de marzo de 1816, la institución de Saint-Denis tomó un carácter más noble, admitiendo a las hijas de los miembros de las órdenes reales, el número de alumnas se limitó y se redujo el periodo de enseñanza obligatoria. Al mismo tiempo, la contratación de personal administrativo y docente se amplió y las ventajas que comportaba cada función se determinaron con precisión. Las distinciones honoríficas comenzaron a definir el sistema educativo. Se erigió así Saint-Denis, dirigida por la *Congrégation de la Mère de Dieu*, como la *maison royal* de primer rango con dos sucursales: la de París (de segundo rango) y la de Loges (tercer rango), convirtiéndose en 1851 en la *maison principal*<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Decreto de 14 de agosto 1857.

<sup>153</sup> Las leyes francesas sobre educación relegaron hasta mediados del siglo XIX la enseñanza a las niñas. La Monarquía de Julio (1830-1848) aprobó la Ley Guizot de 28 de junio de 1833, que pretendía la universalización de la enseñanza primaria para lograr el progreso general de la sociedad. Se reorganizó el sistema educativo dirigido a los niños (la de las niñas quedaba en manos de las instituciones creadas por las congregaciones de monjas) y a la formación del profesorado (que quedaba en manos de las universidades).

Durante la II República (1848-1852) las Leyes Falloux, de 15 de marzo de 1850 y de 1851, establecieron la libertad de enseñanza.

El periodo constitucional conocido como II Imperio presenta, igualmente, su propia legislación en materia educativa, compuesta por la fundamental Ley de 21 de junio de 1865, conocida coloquialmente como Ley Duruy imponía la obligación de crear una escuela para niñas en las Comunas de más de 500 habitantes, que complementaría a la prevista para los niños en la Ley Guizot (Macías, 2008: 623).

Hacia 1857 las diferencias entre las tres *maisons* se mantuvo y las alumnas eran seleccionadas, admitidas y adscritas a los pensionados por su parentesco familiar, siendo requisito mínimo imprescindible ser hija de capitán “*ou une position civile correspondante à ce grade*”. Las condecoraciones, medallas y símbolos de carácter militar (en los que imágenes de tradición judeo-cristiana se mezclaban con el lema “*Honneur et Patrie*”) eran la representación de un sistema educativo con cierto particularismo semimilitar que se afianzó bajo la Tercera República.

La enseñanza musical, que se impartía a nivel inicial en los tres pensionados, era de género vocal durante los dos primeros años. Las alumnas recibían sólo lecciones básicas de la música vocal y, excepcionalmente, podían ser autorizadas a asistir a clases de piano siempre que hicieran un estudio serio y mostraran disposición en las clases. A partir del tercer año, las alumnas que mostraban un régimen de trabajo y resultados excelentes podían comenzar a tomar clases especiales, sin interrumpir el curso normal de los estudios clásicos. A las alumnas de cuarto curso (con independencia de la *maison* en la que estudien) que mostraban una gran aptitud para la música, les era facilitado, previo consentimiento de las familias, más tiempo para asistir a cursos de mayor nivel y preparación en Saint-Denis, a donde definitivamente se trasladarían para continuar su programa de estudios.

El estudio de las artes “*d’agrément*”, características de la educación burguesa y aristocrática conservaron un lugar destacado en el programa de estudios de Saint-Denis desde 1850 y hasta los primeros años



del siglo XX<sup>154</sup>. El compositor Victor Massé (\*1822-†1884), alumno del Conservatorio de París y profesor de música de Saint-Denis entre 1855 y 1874, consideraba y defendía que su arte era una profesión y no un adorno. Con el fin de mantener el buen nivel del profesorado dedicado a la enseñanza de la música y de las alumnas, se concedía un “*brevet d’aptitude*”<sup>155</sup>. La enseñanza de la música se convertía así en una profesión honorable para las alumnas de la prestigiosa institución que en 1879 enseña la música “[...] *au point de vue exclusivement professionnel et dans le but de faire non des exécutantes ou des artistes, mais des professeurs.*” (Rogers, 2007: 203-204).

En la Ley Duruy de 1865 se contemplaba el estudio del piano. El Reglamento de 30 de enero del mismo año, en su artículo 2 punto 2º establecía el “Estudio elemental del órgano. El piano podrá emplearse como medio de instrucción al estudio del órgano. Estudios elementales de acompañamiento” y en su artículo 9º que “La música instrumental se continuará enseñando a cuenta de las familias” (Boletín Musical, 1899: 1528).

El curso de piano presentaba un carácter pedagógico más que de entretenimiento como se deduce del diario de una de las alumnas entre 1875 y 1881, Eugénie Servant: “*Quand j’arrive pour ma leçon, [...] commence [...] les sept gammes majeurs ou mineures, chacun deux fois, avec les trois*

---

<sup>154</sup> Como en el caso de Francia, el Colegio de la Asunción de Valencia, fundado en 1576, se destinó a mediados del siglo XIX a las señoritas huérfanas de militares “que reciben en él una esmerada educación” (Boix, 1849: 186).

<sup>155</sup> En las primeras décadas del siglo XX la enseñanza que se impartía en las *maisons* respondía a cinco niveles: *la préparation au brevet élémentaire, la préparation au brevet superior, l’enseignement artistique superior, l’enseignement commercial et administratif ou l’enseignement professionnel.*

*sortes d'arpèges et les accords; ensuite deux pages d'exercices, chacun deux fois; puis les études. Après tout cela, il ne reste guère de temps pour les morceaux d'agrément [...].*" Por el mismo testimonio conocemos que los estudios que formaban parte del repertorio incluían obras de compositores contemporáneos como Henri Ravina (Rogers, 1992: 209).

El decreto de 30 de junio de 1881 estableció una nueva reglamentación en la que la educación y la enseñanza eran la base de la organización de los pensionados<sup>156</sup>. Como puede observarse en la siguiente imagen, las clases de piano formaban parte del programa de estudios en la *Maison de Saint-Denis*, y adquirieron cada vez una mayor importancia, de tal manera que la institución llegó a tener cuarenta *pianos*. Los cursos superiores eran impartidos por profesores de reconocido prestigio – como Émile Pessard o Blas María Colomer - que trataban de ofrecer una formación que permitiera a las alumnas, llegado el caso, continuar el estudio del instrumento u obtener una salida profesional como profesoras de música.

---

<sup>156</sup> A partir de 1880 la ley de Camille Sée estableció en Francia la enseñanza pública secundaria de género.

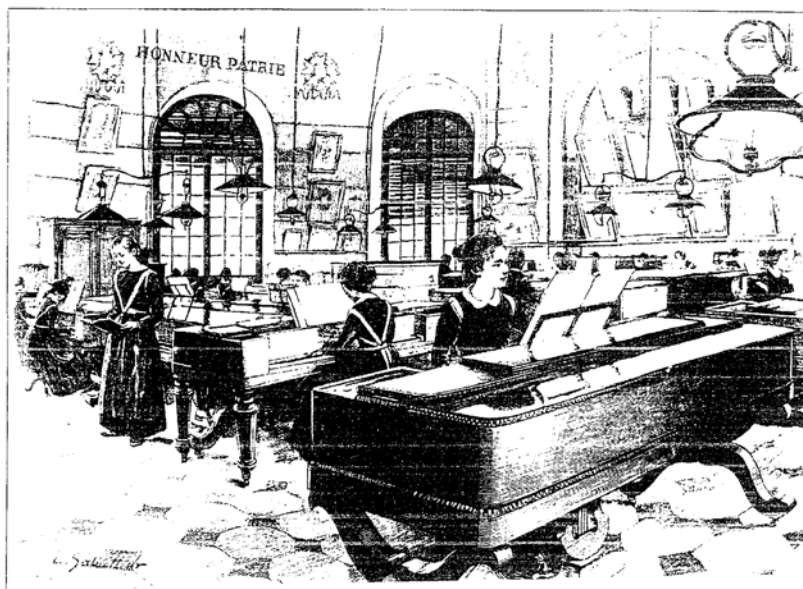


Figura 1.3: Clase de música en Saint-Denis en 1851 (Rogers, 1992: Figura 12).

La *maison* de Loges ofrecía una formación profesional a las alumnas, Ecoen estudios primarios superiores y Saint-Denis abarcaba alguno de los programas de estudios secundarios. Las alumnas, repartidas en las casas por el rango militar familiar, podían ascender en sus estudios por méritos académicos y por tanto, cambiar de pensionado. El personal a cargo de la educación en las tres casas era exclusivamente secular, y los profesores responsables de los estudios secundarios pertenecían a instituciones universitarias o centros institucionales académicos de reconocido prestigio como el *Conservatoire de Musique*<sup>157</sup>.

<sup>157</sup> Los programas y el prestigio y preparación de los docentes es supervisado por un inspector general de la Universidad. El primer oficial de esta misión fue Mr. Ebrard y entre sus funciones estaba la de proponer profesores o institutrices al Gran Canciller que era quien finalmente nominaba.

Al igual que ocurre en Francia, en otras ciudades europeas, el estudio del piano al margen de los conservatorios tenía por finalidad, como indica Noeldeke - director de la escuela superior de muchachas de Leipzig - llevar a las alumnas al disfrute de la música y no se dirigía a formar virtuosas intérpretes (Brisson, 1885: 34). Sin embargo, los programas de estudios de las *maisons* y sus objetivos pedagógicos respondían por un lado a la demanda de las familias y por otro a las posibilidades que ofrecía de “hacer carrera” a las alumnas. En Francia, los *Lycées* de las jóvenes ofrecían la enseñanza pianística dependiendo de la disponibilidad material que no siempre respondía a la demanda (Sée, 1888: 150).

Charles Gounod (1887: 10) rechaza por su parte, la enseñanza del piano en aquellas jóvenes que no iban a hacer del instrumento o la música su profesión en un momento en que la pedagogía del piano se dedicaba a formar instrumentistas de alto nivel como “[...] *si elles devaient entrer au Conservatoire*”. Indica además que la práctica del “*pianotage*” (intensas horas diarias de escalas y ejercicios gimnásticos de dedos dirigidos a un trabajo esencialmente mecánico) resultaba innecesaria para la lectura y comprensión de las obras de los maestros del piano, e impedía, al mismo tiempo, el desarrollo del espíritu y la inteligencia.

En 1897 la educación en las artes quedó implantada en Francia por el Decreto de 10 de enero de 1897. Las leyes de Instrucción Pública de las últimas décadas del siglo XIX impulsaron la educación orientada hacia las artes, en las que la música y la pintura ocupaban un papel principal. A esta nueva “consideración” académica de la enseñanza musical contribuyó el *Congrès International d’Histoire de la Musique*, celebrado entre el 23 y el

29 de julio de 1900, en París, en la Biblioteca de la Ópera y presidido por Camille Saint-Saëns y en el que participaron M. Malherbe, Ch. Bordes, Vincent D'Indy, Hugo Riemann o Mlle. Hortense Parent. La preocupación por introducir el término pedagogía en la enseñanza pianística se recoge en la comunicación de Edouard Gariel, “*Nécessité de méthodiser l’enseignement de la musique*” y en la de Félix Boisson (1900: 204) quien dice “[...] *étant fermement convaincu que les progrès de la musique sont intimement liés à la manière dont elle est enseignée* [...]”.

#### **1.3.4.- Los recitales y conciertos**

Blas María participó como miembro activo en algunas de las sociedades de música más importantes de Francia las cuales, además de buscar de un cierto proteccionismo a sus actividades y relaciones profesionales, facilitaban conciertos a sus asociados, y convocaban concursos de composición anuales como forma de promoción de la asociación y sus miembros, entre los que se encontraban profesores del pianista valenciano, compañeros de estudios, amigos, músicos contemporáneos y miembros de la alta sociedad como el Príncipe Edmon de Polignac.

La información de que disponemos sitúa a Blas María en cinco asociaciones: *Société Nationale de Musique*, *Société des Compositeurs de*

*Musique*, en la que ingresó como miembro “avant 1877”<sup>158</sup>, *Association Artistique des Concerts Populaires* (que en 1889 tiene como presidente de honor a Charles Gounod), *Société Apollon* y *Société des Concerts du Conservatoire de Paris*. Las fuentes hemerográficas francesas revelan nombres relevantes que se repiten en las asociaciones y que pertenecen a todos los sectores relacionados con la actividad profesional de los que extraemos una pequeña muestra. Entre los socios estaban los editores Léon Grus, Henri Litolff o Alphonse Leduc; los compositores Augusta Holmes, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Vincent d’Indy o Gabriel Pierné; los intérpretes Louis Gottschalk, Benjamin Godard o el violinista Paul Viardot; los dueños de salas de conciertos: Edmond Colonne, Charles Lamoreux o Pleyel-Wolff; periodistas críticos como Victorin Joncières y Oscar Comettant; el director del Conservatorio de París Théodore Dubois; organistas como Alexandre Guilmant<sup>159</sup> y compañeros de estudios y amigos personales de Blas María como Émile Pessard, Francis Planté o Émile Palladilhe.

El interés de Blas María por la consideración social de la música no se circunscribía a su participación como miembro honorario en las sociedades. Durante la Exposición Universal de 1900 de París se creó el marco académico para la celebración del *Premier Congrès International de la Musique* que reclamaba el acceso de los estudios de música a la

---

<sup>158</sup> Listado de miembros de la *Société de Compositeurs de Musique* entre 1862-1911, elaborado por Laure Schnapper. Cortesía de Mme. Sophie Lévy (archivera del Conservatorio de París).

<sup>159</sup> Félix Alexandre Guilmant (\*1837-†1911), organista fundador de la Schola Cantorum, en 1888 realizó conciertos en España con motivo de la Exposición Universal de Barcelona. Desde 1896 mantuvo contacto epistolar con el musicólogo español Felipe Pedrell Tortosa (\*19.01.1841, Tortosa-†19.08.1922, Barcelona)

Universidad. Celebrado entre el 14 y el 18 de julio, Blas María asistió como “*adhérent*” junto con artistas y músicos, pedagogos y miembros de la Universidad. La asistencia a las ponencias fue alta y entre los compañeros de Blas María se encontraban Théodore Dubois, Vincent D’Indy, Émile Pessard, Edouard Colonne, Louis Diémer, W. Salabert o G. Antón del Sar (español) (Doc. 212). Un mes más tarde, el 18 de agosto, *Le Ministère du Commerce, de L’Industrie, des Postes et des Télégraphes*, le concede la *Médaille D’Argente*, del Grupo I, Clase 4 dedicado a la enseñanza especial artística<sup>160</sup>.

Blas María, en plena madurez, tuvo el reconocimiento como virtuoso, como profesor “*de tout le monde artiste et élégant*” (Ordonneau, 1883: 2) y como compositor, interpretándose sus composiciones en los teatros y salas de la capital francesa en programas que incluían obras de F. Chopin, F. Mendelssohn o F. Schubert (Doc. 122). La obra *Scherzo* de Blas María Colomer se interpreta en concierto en el *Cirque d’Hiver*, junto a una

---

<sup>160</sup> En la Exposición Universal de 1900 también fue galardonado con la Medalla de Honor de la Academia de Bellas Artes, sección pintura, Joaquín Sorolla y Bastida (\*1863-†1923), junto a otros diecinueve premiados.

Los pintores valencianos estuvieron desde 1860 presentes en número, importancia y producción en los principales *ateliers* de la capital francesa. Todos ellos recogerán las tendencias estéticas de las diferentes escuelas de fin de siglo: neoimpresionismo, simbolismo y naturalismo. Su participación en las exposiciones del Salón Oficial des *Artistes français* de París con temas de género, costumbristas, paisajes de su tierra natal y retratos les proporcionó éxitos como el que obtuvo Bernardo Ferrándiz (\*1835-†1885) en 1863 con el cuadro titulado *El Tribunal de las Aguas*. Este cuadro, que fue adquirido por el Estado francés en pleno romanticismo estético, exacerbaba los motivos españoles y mantenía óptimas relaciones diplomática con España tras el matrimonio de M<sup>a</sup> Luisa de Borbón, hermana de la Reina Isabel II, con el conde de Montpensier y Napoleón III con la noble española Eugenia de Montijo (Ferrer, 2007: 249).

*Sinfonía* de Beethoven (Doc. 112) y en el *Chateau d'Eau* la obra *Athènes* (Doc. 121 y Doc. 122).

En España, la trayectoria profesional de Blas María es reseñada por la prensa musical y en Valencia, sus obras de piano *Capricho Elegante* y *La Aureola* forman parte del repertorio de los conciertos públicos de piano (Doc. 80)<sup>161</sup>.

Entre 1876 y 1884 Blas María, en el marco de la *Société Nationale de Musique*, continúa su actividad concertística como pianista, formando parte de dúos con voz, en agrupaciones de cámara o como director de orquesta, tal y como mostramos a continuación en el epígrafe “La actividad concertística”.

El prestigio que obtenía al recibir los premios que otorgaban las sociedades musicales le facilitaba el acceso a las principales salas de la capital francesa (*Palais d'Hiver, Théâtre-d'Application, Trocadero, Cirque d'Eté, Sala Pléyel, Grand Palais Société Nationale des Beaux Arts, Château d'Eau, Concerts Lamoureux* y la *Salle du Conservatoire*) que comienzan a incluir en su repertorio de concierto las obras del compositor que comparten programa con obras de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Fernand de la Tombelle o Cécile Chaminade. La recepción de su producción musical se extendió a Francia, Inglaterra y Alemania por la difusión que de

---

<sup>161</sup> Sólo se menciona que ese año se ha interpretado la obertura entre los muchos conciertos de la *Société Nationale de Musique*.

En el Archivo Histórico Municipal de Valencia, sección III, Asociaciones culturales, Sociedad artístico-musical (1878-1883) encontramos la siguiente referencia: La sociedad *El Iris* celebra un concierto en el Teatro Principal de Valencia el 29.10.1879. En el programa de las obras interpretadas aparece *Capricho Elegante [sic]* de Colomer interpretado por Consuelo del Rey de Fambuena (profesora de piano en la Casa de la Beneficencia de niñas).



la misma realizaron las editoriales y las referencias que de sus obras aparecían en la prensa especializada. Así, en 1900, Janin Frères publica en Lyon su método de piano *École Nouvelle* que en 1909 editará en inglés y alemán para su distribución en París, Leipzig, Moscú, Bruselas, Milán, Suecia, Noruega y Dinamarca. Otra de sus obras, *Les lignes Supplémentaires*, dedicada a su amigo y compañero de profesión Francis Planté, fue publicado en 1901 en inglés y alemán por la editorial Costallat para su comercialización en Europa y en los Estados Unidos de América.

En la última década del siglo XIX las composiciones orquestales de Blas María se interpretan junto a las *Sinfonías* de Beethoven, la obra *España* de Chabrier, *Sigfrido-Idylle* de Wagner o la *primera Suite* de Pierné, que son dirigidas por el propio Colomer. En 1892 se interpretará su obertura *Théodoric* en Monte-Carlo y en 1900 la pieza *Symphonie* (para orquesta) será interpretada en Le Mans.

En 1898 interpreta el *Trío para piano, violín y violonchelo* y participa en conciertos – homenaje que le ofrecen sus alumnas, en los que el repertorio está formado por una selección de piezas para piano del compositor.

#### 1.3.4.1.- La actividad concertística

En este apartado hacemos referencia tanto a los conciertos que hizo Blas María Colomer como los que realizaban otros intérpretes con obras del compositor valenciano. La actividad concertística de Blas María Colomer en París se inició con el concierto que celebró en 1857 en el Jardín

de Invierno de París con composiciones propias (Doc. 3) y por el que recibió la felicitación de la prensa francesa. El repertorio del pianista estaba formado por los autores tradicionales y por composiciones propias que incluía en sus conciertos.

El veinte de diciembre de 1860 Blas María interpretó ante la Reina y su círculo familiar la *Marcha Triunfal Marruecos* y el *Sexto Concierto* de Herz con el que obtuvo el primer Premio de Piano en el Conservatorio de París (Doc. 18–Doc. 24).

El pianista valenciano participa de las veladas de los salones madrileños como el concierto que realizó en casa del director de la revista “Crónica de Ambos Mundos”, Amalio Ayllón. La prensa del día siguiente reseña el acontecimiento y los críticos Roberto Robert y José Aguirre escriben: “Cuantos elogios hiciéramos del Sr. Colomer, serían pálidos comparados con la verdad. El piano deja de ser un instrumento bajo sus mágicos dedos, para convertirse en un ser que canta, ríe, llora, entristece, anima o entusiasma al auditorio” (Doc. 24 y Doc. 28). A partir de ese momento, la fama de Blas María se extiende entre la sociedad madrileña que frecuenta los teatros y los abonados del teatro de la Zarzuela reclaman la presencia del “artista” dentro de la programación (Doc. 37). El veintiuno de enero a las ocho de la tarde se presentó el pianista al público madrileño con el repertorio que le había hecho merecedor de la fama alcanzada. El éxito que obtuvo en el concierto junto con el triunfo del concierto celebrado en el Teatro del Circo el día ocho del mismo mes -con la soprano Penélope Bigazzi- en el que además de las obras ya mencionadas añadió una

“miscelánea de aires españoles”, consagraron como intérprete a Blas María (Doc. 33 y Doc. 34).

En 1867, Blas María Colomer interpretó en público un repertorio compuesto por las obras de salón, *Mazurka*, *Simple Chanson*, *Venise*, *L'Auréole*, *Première Caprice élégant*, *Ballade* y *Scherzo* entre otras (Doc. 64). En agosto del mismo año en su repertorio – del que se hizo eco la prensa española (Doc. 66) – constaba la *Sonata en Do sostenido menor* de Beethoven, el *Rondó elegante* de Weber, la *Obertura* de *Guillermo Tell*, *Galop des Postillons* y un *Sexteto* para piano que interpretó con el hijo de Alexandre Boucher (Doc. 65).

El extracto de *La Coupe du Roi de Thulé*, *Air du Bouffon* y *Psaume CXXI*, composiciones ambas de Colomer, se interpretaron en el concierto celebrado en la *Société Nationale de Musique [Salle Pléyel]* el dos de diciembre de 1876. En el recital participó el barítono de la Ópera Garnier que años más tarde sería profesor del Conservatorio de París, Numa Auguez. El concierto constaba de un repertorio variado y diferentes participantes entre los que se encontraban Gabriel Fauré y Vincent D'Indy que interpretaron una transcripción para cuatro manos de la *Obertura Piccolomini* de D'Indy.

El éxito obtenido con la obra *Air du Bouffon* llevó a los intérpretes a repetirla en el concierto que se celebró, en la misma sala, el trece de enero de 1877 y en el que incorporaron al programa el estreno de *Ton âme est immortelle* del compositor valenciano (Doc. 72). En la misma sesión participaron Camille Saint-Saëns y Louis Diémer con una transcripción para dos pianos de *Léonore* de Henri Duparc.

El 24 de febrero del mismo año Colomer y Auguez participan en otra velada de la sociedad con el extracto de *La Coupe du Roi de Thulé, Mélodie* (para voz y piano). Como en ocasiones anteriores, el concierto es compartido con Théodore Dubois, Gabriel Fauré y Vincent D'Indy.

El estreno de *Chasse fantastique*, obra compuesta para dos pianos a cuatro manos por el propio Blas María Colomer, se estrenó a finales de ese año, el veintidós de diciembre, en la misma sala y en él participaron los pianistas Paul Brand, A. Bussy, Castellanos y el autor de la pieza (Duchesneau, 1997: 231, 232 y 233).

Dos años más tarde, en 1879, en el mes de mayo se estrenó el primer *Concierto para Piano y Orquesta en Re menor* en un concierto en la *Société des Compositeurs de Musique* (Doc. 78 y Doc. 79).

En 1882 la sala del *Cirque d'été* acoge el estreno de las obras premiadas: *Légende, Entr'acte, Nina* (Doc. 85, Doc. 87 y Doc. 88); el *Trío para piano, violín y violonchelo*; la obra compuesta para dos pianos a cuatro manos, *Chasse fantastique* (Doc. 86) y la *Obertura* para orquesta *Théodoric* (Doc. 93). El veinticinco de marzo de ese año ofrece un concierto en el que interpreta *Chasse fantastique* junto a Vincent D'Indy, Gabriel Pierné y Paul Braud (profesor de piano de la *Schola Cantorum*) y su *Trío* con el violinista Guillaume Remy y el violonchelista Raymond Marthe (Duchesneau, 1997: 233).

El éxito obtenido con la *Obertura Théodoric* llevó al compositor a repetirla el seis de mayo en la sala Pléyel – espacio que albergaba con regularidad los conciertos de la *Société des Compositeurs de Musique* (Doc. 95 y Doc. 96).

Los conciertos como miembro de la *Société Nationale de Musique* se suceden y en 1883 estrenó varias composiciones de cámara: *Nonetta* (Doc. 103); *Sonate Dramatique* - para violonchelo y piano - con Jules Loeb (\*1852-†1933); dos piezas para trompa y piano, *Andante* y *Scherzo*, con [Henri-Jane] Garigue; la obra premiada - por la misma sociedad - para oboe y piano *Andante et Rondó* (Doc. 98, Doc. 99 y Doc. 101) en enero de 1883, y el 7 de mayo el *Concert n° 2 en ut mineur pour piano et orchestre* dirigido por Édouard Colonne (Doc. 100).

La *Société Départementale de Compositeurs de Musique* celebraba todos los años un concierto a beneficio del fondo de la propia entidad destinado a sufragar gastos e imprevistos de los socios. En febrero de 1883 se celebró la sesión en la sala Erard y en ella participaron Blas María Colomer, Georges Gillet, André Wormser, Giraud [*sic*] y [Numa] Auguez (Doc. 102).

En abril del mismo año realizó un concierto para dos pianos con su alumna Mlle. Duprez en la *Société d'auditions Émile Pichoz* (Doc. 104 y Doc. 105).

El 26 de enero de 1884 Blas María ofreció un concierto en la sala Pléyel, lugar tradicional de los conciertos de la *Société*, en el que interpretó un programa para violín y piano con Marie Tayau que incluyó la *Danza Macabra* de Saint-Saëns y *Danse Villageoise* de Edouard Lalo. En el mismo recital presentó su transcripción para dos pianos del *Concierto para piano y orquesta n° 1* con la pianista Berthe Max.

En la sala Erard, en febrero de 1884 se celebró una “*soirée intime*” de canto y piano en el que participaron Blas María Colomer y Émile Pessard como letrista (Doc. 109 y Doc. 110).

En 1885, Benjamin Godard dirigió con la orquesta del *Cirque d’Hiver* la obra *Scherzo* del compositor valenciano (Doc. 112 y Doc. 116) en el mes de enero. Un mes más tarde Colomer interpretó con el violinista Anthony Malbernac la *Fantaisie Appassionnata* de Vieuxtemps en la *Association Départementale de Compositeurs de Musique* (Doc. 113) y en el mes de mayo participó con los profesores de la *Académie Internationale de la Musique* en un concierto en el *Palais du Trocadéro* (Doc. 115).

En los años siguientes las obras que se presentaron al público de la capital francesa fueron: *Athènes* (para trompa) en el *Château d’Eau* (diciembre, 1887) (Doc. 121–Doc. 123); el segundo *Concierto para piano y orquesta en Do menor* dirigido por Jules Danbé (\*1840-†1905) y Blas María Colomer al piano (Doc. 124–Doc. 125) y en mayo de 1888 se interpretó en la *matinée* ofrecida por la *Société d’Auditions Émile Pichoz* en la *Opéra-Comique*; *Quinteto de cuerdas y piano* en la *Société de Compositeurs de Musique* del que el crítico musical Léon Schlesinger reseñó como “*succès mérité*” de la pieza que refleja ideas y formato coherentes (Doc. 128).

La orquesta del Casino de Monte-Carlo, dirigida por Arthur Steck (\*1845-†1915) interpretó en marzo de 1889 la *Obertura* sinfónica *Théodoric* (Doc. 127) y obtuvo tal éxito que el concierto se repitió en noviembre de 1892 en la misma ciudad (Doc. 167 y Doc. 168).

A finales 1889, estrenó en la *Salle des concerts du Conservatoire* su obra premiada *Les Noces de Fingal* con la colaboración de la orquesta del centro y el barítono Numa Auguez (Doc. 126, Doc. 140–Doc. 148, Doc. 152 y Doc. 153).

En la última década del siglo XIX las composiciones de Colomer se interpretaron en los siguientes conciertos:

En el *Palais du Trocadéro* en junio de 1893 se interpretaron obras de Bach, Händel, Tombelle, Chaminade y Colomer en un concierto para órgano y orquesta, interpretado por A. Guilmant (organista), Paul Viardot (violín), Paul Séguy (barítono) y dirigido por Gabriel Marie.

En *Le Cercle de les Planches*, la obra de Colomer y Émile Pessard, *Un Tour de Crispin*, a pesar de que estuvo anunciada para el mes abril de 1895, no llegó a estrenarse (Doc. 175–Doc. 177).

En una velada privada, Blas María Colomer interpreta con su alumna Mlle. Grenier una transcripción para dos pianos de su *Obertura Théodoric* (Doc. 184–Doc. 186).

En el *Cirque des Champs Elysées* y dentro de la programación de los Conciertos Lamoreux se interpretó *Chasse fantastique* el 10 de enero de 1897 (Doc. 193–Doc. 198 y Doc. 208).

En la sala Pléyel, en marzo de 1898 los socios de la *Société de Compositeurs de Musique* ofrecen una *soirée* y entre los participantes están Colomer y Diémer (Doc. 203).

En *Le Champ de Mars* y con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, se interpretaron obras de diferentes compositores ofreciendo

un representativo repertorio francés entre el que se encontraba *Chanson Rustique* de Blas María (Doc. 217–Doc. 220).

Las piezas *On vous admire bouche close*, *Nous cheminions dans le sentier* y *O mai, roi des jours parfumés*, pertenecientes a *Rondels de mai*, fueron interpretadas por el compositor valenciano y Mlle. Maressal en la *Salle Gaveau* en 1902 con motivo de una velada dedicada a sus obras (Doc. 224).

En 1904 ofreció los siguientes conciertos: *Prélude et Divertissement*, de *Les Noces de Fingal* (Doc. 226) y una pieza sinfónica dirigida por él mismo en la *Société Enfants d'Apollon* (Doc. 227). Además, la clase de coro del Conservatorio de París, dirigida por François Brémond, interpretó *Fantaisie-Légende* (Doc. 229).

El *Quatuor Rimé Saintel* interpretó en marzo de 1910 obras de Colomer y Gabriel Fabre (Doc. 235). En la primavera del mismo año la pianista Mme. Schultz-Gaugain interpretó uno de los *Conciertos* para piano y orquesta de Blas María en la *Société Nationale de Beaux-Arts* (Doc. 236).

En 1914 en la *Salle du Conservatoire de Paris* se celebró el *Salon des Musiciens Français* en el que se interpretaron obras de diferentes autores entre los que se encontraba Colomer (Doc. 241).

#### **1.4.- Últimos años (1905-1917)**

Entre 1905 y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, Blas María, además de componer piezas de salón y una obra para dos



pianos, elaboró un importante conjunto de obras didácticas la mayor parte de las cuales dedicó a sus alumnas de la “*Maison de Saint-Denis*”.

La experiencia como profesor y el interés que a lo largo de su trayectoria como pianista había demostrado por el estudio e investigación sobre el instrumento, motivaron su dedicación a elaborar textos metodológicos dirigidos a todos los niveles de aprendizaje (Doc. 164, Doc. 166 y Doc. 174). Desde los de iniciación técnico-interpretativa al piano hasta los que tratan aspectos puntuales del lenguaje musical, sin olvidar las obras dedicadas al concurso anual que celebraba la *maison* a semejanza del Conservatorio de París.

Atendiendo a la demanda de la editorial *Edition Française de Musique* realiza la revisión y digitación de las *Sonatas de Mozart* y de *84 Estudios de Cramer*.

En estos años sus composiciones son utilizadas por intérpretes reconocidos, como el “*Quatuor Rimé Saintel*” o Mme. Schultz-Gaugain que interpreta su concierto para piano en la *Société Nationale de Beaux Arts*.

La publicación de su última *Sonata para piano y violonchelo (Sonate dramatique)* (Doc. 240) en 1914 precedió a la muerte de su esposa, Mme. Claire Clémence Cendrier, el 22 de enero de 1915.

La última publicación de Blas María fue la revisión y digitación que hizo de las *sonatinas de Kuhlau* en 1916.

El 27 de junio de 1917 murió en su domicilio *Rue Blanche* nº 84, *Blaise Marie Nicolas Raymond Constantin Colomer Guijarro*. La noticia que aparece en el obituario, escueta, reseñaba: “*compositeur [...] professeur dans les Maisons d’Education de la Légion d’honneur*”.

## **1.5.- Tras la muerte de Colomer**

En el periodo de tiempo comprendido entre 1917 y 1928, las composiciones de Blas María Colomer forman parte del repertorio de la *Salle* del Conservatorio de París: la clase de Coro en 1921 ofrece un concierto en el que incluye una obra sin identificar de Colomer (Doc. 243). La clase de trompa, en 1928, utiliza *Fantaisie-Légende* como obra obligada de estudio. La misma obra es obligada en los concursos de acceso a una plaza de trompa cuarta en la orquesta de la Ópera Cómica en 1921 (Doc. 244) y de la Orquesta Lamoreux (Doc. 256 y Doc. 265).

La alumna Mlle. Marguerite se anuncia en 1921 como profesora particular de piano con la indicación en el texto de haber sido “alumna de M. Colomer” (Doc. 245). La excelente pianista Marcelle Soulage interpreta para radio Tour Eiffel, en noviembre de 1924, *Papillons bleus et Papillons noirs* (Doc. 262). Esta misma obra se había interpretado un mes antes en Radio Paris sin que la reseña identifique al intérprete (Doc. 258).

Entre 1923 y 1924 las obras de salón de Blas María Colomer son emitidas en adaptaciones a los instrumentos solistas: *Canzonetta* para violín (Doc. 246, Doc. 261 y Doc. 266–Doc. 271); *Canzonetta* para flauta (Doc. 259 y Doc. 260); *Sérénade* para flauta (Doc. 247, Doc. 248, Doc. 251 y Doc. 257); *Chanson Rustique* para piano (Doc. 249, Doc. 261 y Doc. 264); *Chants Assyriens* para flauta (Doc. 250, Doc. 253 y Doc. 263) y *Pièce en Re* para flauta (Doc. 252).

En la actualidad su *Quinteto para viento* y el *Solo de concurso para oboe* continúan siendo reeditados e interpretados en público.

Por su parte, el *Catalogue General de l'Édition Musicale en France* muestra los registros de la Sociedad de Autores *SACEM* para el año de 1983: 77, 165, 207 y 233 con obras de Blas María Colomer.

En 2006 la colección “Patrimonio musical litúrgico valenciano”, en su volumen II, presenta la grabación de la obra *Marcha* de Blas María Colomer.



## **Capítulo 2**

# **La producción musical**

### **2.1.- Introducción**

El inventario de obras de Blas María Colomer que presentamos a continuación y que mostramos en el Anexo II se ha elaborado tras la búsqueda y recopilación de las obras que conforman su producción musical. La importancia de su compilación radica en lo novedoso e inédito de la cuestión, pues no existen precedentes de la clasificación de la totalidad de su obra. Se ha pretendido reunir en un único documento las referencias a las obras que se encuentran dispersas sin ningún tipo de carácter unificador. Es un paso más en la recuperación de la figura del pianista valenciano objeto de la presente tesis en su faceta creativa.

La elaboración del inventario de obras de la producción musical de Blas María Colomer nos ha resultado compleja por la ausencia de referencias al mismo que ofrezcan una clasificación cronológica rigurosa basada en la consulta de fuentes primarias. A este hecho debemos añadir la inexactitud historiográfica de la bibliografía a la que hemos podido acceder y que se limita a una aproximación sistemática a la obra del autor que recogen en un escaso porcentaje.

El inventario que presentamos a continuación responde a una relación cronológica de las obras compuestas por Blas María Colomer y se ha realizado a partir de la revisión de los fondos bibliográficos y musicales de las principales bibliotecas europeas, así como en el estudio sistemático de bases de datos y diferentes fuentes de información, como catálogos y repertorios de páginas web, cerrándose la fecha de búsqueda a 30 de diciembre de 2016. Conviene puntualizar este aspecto del estudio por la renovación constante de la información accesible con los actuales recursos tecnológicos y que ofrecen diariamente nuevos datos que mantienen al investigador en constante “vigilia” sin solución de continuidad.

La documentación objeto de nuestro estudio comprende partituras y métodos. Hemos considerado como partituras los documentos destinados a la interpretación en público con independencia del género o instrumentos participantes. En este grupo encontramos las composiciones orquestales, las óperas, las obras vocales y corales, las composiciones para grupos de cámara de dos o más instrumentos y las piezas de salón para piano.

Como métodos hemos clasificado las partituras que responden a un conjunto de procedimientos razonados (Rabelais, 1546: 72), a una manera

de enseñar (Martin, 1547: 10B) y a una manera de hacer hábito (Corneille, 1643: 222)<sup>162</sup>. Los métodos corresponden a la enseñanza del piano y del solfeo orientado a pianistas. Dentro de los métodos para piano incluimos el que analizamos en el siguiente capítulo, el de piano a 4 manos y un conjunto de obras destinadas a la formación pianística, entre las que destacan las revisiones de carácter musicológico que realiza de las sonatas de Mozart, las sonatinas de Kuhlau y los estudios de Cramer.

Para establecer una correspondencia entre las partituras con el máximo rigor posible, hemos analizado las referencias de que disponíamos de cada una de ellas (editadas o no) con el siguiente criterio de autoridad: en primer lugar, hemos situado las partituras manuscritas, seguidas por las primeras ediciones, ediciones posteriores y los documentos escritos, cartas y reseñas en la prensa contemporánea especializada (si y sólo si no hemos encontrado otra fuente de información).

---

<sup>162</sup> Desde su origen etimológico (del latín, *methōdus*, y este del griego *μέθοδος* *méthodos*) el concepto de método ha evolucionado adaptándose a las diferentes disciplinas de la ciencia y de las humanidades. La Academia francesa (1799: 99) define método como “Manera de decir o hacer cualquier cosa con cierto orden y siguiendo ciertos principios”. A mediados del siglo XIX comienzan a aparecer definiciones de método relacionadas con la pedagogía y extendidas a la música: “manera o estilo de interpretar. Colecciones de principios y ejemplos para la enseñanza del canto o de un instrumento” Bescherelle (1856: 505). La aplicación del término a la pedagogía y metodología pianística aparece con el paso del siglo XIX al siglo XX. El método lo define Larousse (1898: 60) como el conjunto de procedimientos que se utilizan para la formación de los alumnos; obra destinada a la enseñanza y libro elemental que tiene por objeto el estudio de las lenguas o de la música. Es en este momento cuando describe el Método de Piano como “orden que se utiliza para estudiar, enseñar, hacer o decir [...] título de cierta obras elementales” (Colin, 1900: 617).

## **2.2.- Metodología y criterios de clasificación**

La elaboración del presente trabajo, como ya hemos expuesto, pretende recuperar la figura de Blas María Colomer como pianista, compositor y profesor. Así, en el estudio del inventario hemos ordenado los documentos para posibilitar una valoración de la evolución de la producción musical de Blas María Colomer por las fechas de la composición o publicación cuando no disponíamos de datos contrastados.

Hemos llevado a cabo la descripción de las obras con una serie de elementos o campos atendiendo a los criterios que procedemos a enumerar. Se ha pretendido que la descripción fuera concisa, y que la lectura resultase fácil y clara. La cantidad de información debía ser suficiente y representativa, de manera que las obras quedaran correctamente descritas, y a la vez hemos querido que el lector no dispersara la atención con un volumen excesivamente amplio de información. Se ha ampliado el inventario de obras con la inclusión de una descripción del tipo de soporte si éste lo constituía una partitura impresa. En tal caso se han incluido los elementos descriptores típicos atendiendo a las reglas de catalogación editadas por el Ministerio de Educación y Cultura en 1999. Antepuesto a los campos se ha incluido un número identificativo del lugar que la obra ocupa en el inventario, atendiendo al orden cronológico de producción, en primera opción, y de edición en segunda.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, los campos que se han seleccionado para la realización del inventario son:



- Título de la obra. En el mismo campo, separado del nombre de la obra por un punto, se incluye el título secundario o subtítulo (si lo hay). Sabido es que el subtítulo introduce alguna información complementaria al título, en las obras musicales es frecuente que tal información haga referencia a la instrumentación de la obra o a la forma musical que adopte la misma.
- Autor original. En la inmensa mayoría de los casos consta como B. M. Colomer, dado que se trata de sus obras. Pero se ha incluido este campo porque existe un pequeño número de obras que en su origen fueron escritas por otros autores y que Colomer revisa o transcribe.
- Número de *opus*<sup>163</sup>.
- Tipo de música. Hemos clasificado las obras atendiendo a su función social, entendida como la vinculación comunicativa existente entre el compositor, el intérprete y el oyente, en definitiva, el lugar que ocupa en la sociedad<sup>164</sup>.
- Forma. La consideramos como la unidad característica a través de la cual el autor expresa su idea.

---

<sup>163</sup> Existe una gran confusión en este campo. Hay solo 38 obras de las 274 de las que consta el inventario en las que aparece el número de *opus*. No hemos logrado obtener información sobre qué autoridad o quién asignó los números en cuestión. Es más, existe duplicación en el número de alguna obra. Pensamos que el origen de la numeración en las obras que la poseen fuera del propio Colomer, de acuerdo quizás con las editoriales. Pero esto se contradice con el elevado número de obras editadas que carecen de numeración. Realmente nos movemos en un terreno puramente especulativo. Con todo, hemos preferido incluir el dato cuando hemos dispuesto de él, incluso cuando el número no resultase plausible.

<sup>164</sup> Expresado de un modo más sencillo, para qué intérprete y, sobre todo, a qué público va dirigida la obra.

- Género. Considerado como los instrumentos que participan en la obra.
- Fecha de composición. Es aproximada o estimada cuando no se dispone del dato exacto. En cualquier caso se hace constar la imprecisión.
- Fecha de publicación. Igual que en el caso anterior.
- Editorial.
- Impresor.
- Grabador.
- Número de plancha.
- Tipo de soporte. Se trata de partituras manuscritas o de ejemplares impresos. En algunas ocasiones se ha conocido la existencia de la obra por una fuente secundaria y no se tiene constancia del soporte en la actualidad, en cuyo caso, el campo permanece vacío.
- Dedicatoria. Se ha recogido entrecomillada como cita textual.
- Archivo de referencia. Bajo esta categoría hemos incluido para dar una visión más completa, los lugares en los que se conservan ejemplares de las obras o se da noticia de su existencia.
- Observaciones. Este último apartado es importante por cuanto puede recoger características de las obras que no caben en ningún otro elemento descriptor y aportar información relevante sobre aspectos secundarios, como por ejemplo la autoría de los textos literarios.

Aunque los campos utilizados para la descripción de las obras son los citados, no siempre aparecen todos. Los campos que quedan vacíos han sido suprimidos en la presentación de las obras del inventario. La razón de que los campos pudieran quedar sin contenido es doble: por un lado, porque no se ha accedido a la información, por otro, si su información aparece ya en el título o subtítulo de la obra, para no introducir información repetida, más que recurrente. A estas dos razones se añade la obvia de que en caso de soportes manuscritos no hay datos de edición.

La atribución de fechas la hemos realizado a partir de los siguientes datos: fechas de catalogación de las bibliotecas (incluido el catálogo de obra manuscritas de Blas María Colomer pertenecientes a los archivos del Conservatorio de Música y Danza de París depositados, como ya hemos comentado anteriormente, en la Biblioteca de Francia, departamento de Música), manteniendo una actitud crítica dado que son susceptibles de imprecisiones; *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie* para los años correspondientes; “sello del depósito legal” de Francia que lo recoge la Biblioteca Nacional del país<sup>165</sup>, *Copyright*<sup>166</sup>, números de planchas, cartas personales y fuentes

---

<sup>165</sup> Depósito Legal, o la obligatoriedad de dejar un ejemplar de cualquier texto bajo custodia de la autoridad designada a tal efecto en cada época, se instauró en Francia por el rey Francisco I (\*12.09.1494, Cognac-†31.03.1547, Rambouillet) y el Real Decreto de 28 de diciembre 1537. Tras un breve paréntesis en la Revolución Francesa durante el cual no tuvo efecto, se restauró de manera opcional el 19 de julio de 1793 para proteger la propiedad literaria. La obligatoriedad se restableció en 1810 incluyendo a las imprentas y se extendería, a lo largo del siglo XIX, a los establecimientos litográficos (1817) y a las fotografías (1851). Durante la III República (iniciada en 1870) se creó un marco legal para las publicaciones que se recogió en la ley de 29 de julio de 1881 bajo la presidencia de Jules Ferry (\*5.04.1832, Saint-Dié-†17.03.1893, París).

hemerográficas. Hay que indicar que cuando tenemos una obra con más de una versión instrumental, se ha datado con la fecha de la versión original, es decir, ha prevalecido el criterio de consideración de obra, no de versión.

En el inventario aparecen títulos repetidos seguidos de letras minúsculas correlativas entre paréntesis. Hemos seguido el criterio de no duplicar la numeración de la obra sino de ampliarla desde un único índice seguido de una letra diferenciadora para los casos siguientes:

- si de la obra consta un manuscrito, se referencia en primer lugar con el identificador (a);
- si la obra posee dos definiciones de instrumentación distintas, se separan y se asignan identificadores diferentes correlativos. Por ejemplo, obras para piano de las que también aparece una versión para piano a 4 manos, o de orquesta y reducción a piano. Se antepone la referenciada como original (si existe tal referencia) o la datada como tal, nuevamente si existe la datación. En ocasiones se puede establecer cuál es la original si aparece indicación en la portada, lo que ocurre con cierta frecuencia en las obras editadas;
- si existe más de una edición de la obra y hay referencia al año de las ediciones, se referencian según el orden cronológico. Hay que advertir que las referencias cronológicas pueden no ser directas

---

<sup>166</sup> Los derechos de autor sobre las obras literarias, artísticas y las composiciones fueron consolidados con la aprobación de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* por la Asamblea Nacional en 1793 (*Déclaration des droits de Genius*). El Convenio de Berna de 1886 supuso la protección de los derechos de los autores de los países firmantes.

en las ediciones y pueden haberse obtenido de otras fuentes, como catálogos de las editoriales;

- si la partitura que se procede a inventariar es un fragmento de una obra más amplia (por ejemplo, una parte instrumental, un tiempo de un concierto, etc.) se referencia también con el mismo índice (número) y una letra distinta.

Los ejemplares de una misma edición que se han localizado en bibliotecas distintas no se han referenciado con identificadores separados, sino que se han hecho constar los distintos archivos de referencia en su espacio o campo asignado.

## **2.3.- Contenido**

En esta sección vamos a hacer una descripción del contenido atendiendo como criterio de clasificación a la función de las obras. Entendemos que es un criterio que aporta información sobre la intención del autor y sobre las preferencias musicales de la época. No hay que perder de vista que no se trata de describir las obras individualmente ni de analizarlas técnicamente, sino de obtener una visión conjunta de la producción musical de Blas María Colomer. Por la misma razón no entramos en el estudio de las formas ni de los géneros por cuanto no es el objetivo de nuestro trabajo y consideramos que forman parte de la literatura pianística comunmente conocida como para no necesitar de una contextualización.

Hay que hacer constar que cierta cantidad de obras poseen más de una versión de instrumentación. En esta clasificación que vamos a realizar situaremos a la obra en el lugar para el que fue concebida originalmente y haremos referencia a las instrumentaciones, extractos o partes encontradas posteriormente para una mayor claridad y concreción.

### **2.3.1.- Música religiosa**

De la totalidad de obras que forman el inventario, son escasas las dedicadas a las ceremonias litúrgicas. En el archivo de la Iglesia de San Nicolás de Valencia se encuentra *Lamentación segunda para el Jueves Santo* (I-258), de la cual, a pesar de no estar datada, sí consta la autoría de la misma. En un programa de un concierto consta la interpretación del *Psaume CXXI* (I-33), y del resto de obras, *Agnus Dei* (I-244); *Credo* (I-248); *Gloria* (I-253); *Kyrie* (I-256); *Lamentación segunda para el Jueves Santo* (I-258); *Les Sept Paroles du Christ. Oratorio pour soli; chours et orchestre et orgue* (I-260); *Marche en Ut Majeur* (I-263) y *Psaume pour Solo et Orchestre* (I-271), tenemos referencias únicamente a través de la comunicación familiar.

### **2.3.2.- Música de escena**

Dentro de este grupo se identifican: La ópera inédita *Sextus* (I-135); *Les Noces de Fingal. Drame lyrique en tres parties* (I-81 (a)-(c)) y la

ópera *La Coupe du Roi de Thulé* (I-19 (a), (d), (e), (f) y (g)), obras con las que ganó premios de composición. De esta última existen varias versiones parciales o por extractos con diferentes definiciones de instrumentación. *Un Tour de Crispín* (I-128) es una ópera cómica que escribió junto con Émile Pessard. Se incluye también en esta categoría *Aîrs de ballet pour orchestre* (I-245) y el primer acto de una obra lírica no identificada. Mención aparte merecen las operetas cómicas *Antes del Mediodía* (I-186) y *La Hija de las Aguas* (I-193), de las que sólo tenemos conocimiento de su existencia por las referencias bibliográficas.

### 2.3.3.- Música de cámara

Hemos agrupado en esta categoría las composiciones para grupo pequeño de instrumentos (dúo y tríos) y el resto de formaciones hasta nueve instrumentos. Hemos dejado aparte los dúos de canto, que los incluimos en la categoría coral y vocal.

Las primeras referencias que tenemos sobre la música de cámara compuesta por Blas María Colomer se remontan a la obra *Pot-pourri de aires nacionales. Sexteto* (para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano) (I-2 (b)) que hemos fechado en 1860, pero que probablemente se trate de una versión camerística de la obra de igual título compuesta para piano ese año. La razón de la datación para la versión de cámara es el criterio de datación expuesto en la metodología (apartado 2.2), consistente en que cuando tenemos una obra con más de una versión instrumental, se ha

datado con la fecha de la versión original, es decir, ha prevalecido el criterio de consideración de obra, no de versión. Entre esta obra y la última de la que tenemos referencia, *Deux Pièces pour Piano* (I-198 (b)), en versión para violín y piano, de 1904, la producción camerística abarca las siguientes definiciones:

#### 2.3.3.1.- Dúos

Para cuerda y piano y para viento y piano. Entre las primeras se encuentran *Stance* (I-226) para violín y piano; *Première Sonate pour piano et violon en Mi bemol* (I-268); *Sonate dramatique* (I-56) para violonchelo y piano; y *Caprice romantique* (I-183) para violin y piano, además de la ya mencionada *Deux Pièces pour Piano* (I-198 (b)) en versión de violín y piano. Entre las segundas, *Canzonetta* (I-197) para oboe y piano; *Andante et Rondo pour piano et hautbois* (I-48); *Deux pièces pour hautbois, violon ou flûte, avec accompagnement de piano* (I-142 (a)); *Fantaisie-Légende pour cor chromatique en fa avec accompagnement de piano* (I-203) (obra original de Victor Chéri y que Colomer transcribe) y *Andantino et Scherzo pour cor chromatique et piano concertants* (I-84). De las obras *Fantaisie pour hautbois et piano* (I-148) y *Scène-ballet pour violon avec accompagnement de piano* (I-72) existen también versiones para orquesta.



#### 2.3.3.2.- Tríos

Hay presentes dos para cuerda y piano: *Andante du trio en sol majeur pour violon; violoncelle et piano* (I-246) y *Trio pour piano, violon et violoncelle* (I-38), y otros dos para viento: *Chants Assyriens* (I-139) (violín, flauta u oboe y piano) y *Sérénade* (I-140) (violín, flauta u oboe y piano).

#### 2.3.3.3.- Cuartetos

Para cuerda: *Premier Quatuor normal en sol mineur* (I-166) y *Adagio molto cantabile et menuet du quatuor* (I-243).

#### 2.3.3.4.- Quintetos

*Bourrée* (I-20); *Fantaisie concertante pour quintette* (I-61 (b)), de la cual existe una versión para viola y orquesta (I-61 (a)); *Menuet. Quintette pour Flûte, Clarinette en Si Bemol, Hautbois, Basson et Cor en Fa* (I-25); *Quintette pour Piano et Cordes* (I-71) y *Adagio et Scherzo pour quatuor à cordes et piano* (I-137).

#### 2.3.3.5.- Sexteto

*Pot-pourri de aires nacionales*. Sexteto para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano (I-2 (b)).

#### 2.3.3.6.- Octeto

*Pot-pourri Espagnol - fantaisie pour piano avec accompagnement de quatuor, triangle, tambour de basque et castagnettes* (I-267 (a)), también en versión para orquesta (I-267 (b)).

#### 2.3.3.7.- Noneto

*Nonetta* (I-53) para flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagots.

#### 2.3.3.8.- Sin determinar instrumentación

Hay dos obras sin indicación precisa de la instrumentación: *Les deux coquettes. Valse brillant pour instruments et piano* (I-172) y *Soneto pour instruments a vent* (I-127).

### **2.3.4.- Música sinfónica**

La primera obra sinfónica de la que tenemos noticia es *Le Calme du Soir. Églogue symphonique* (I-27 (a)). Le siguen *Première Concert Symphonique pour piano et orchestre* (I-37); *Chasse Fantastique* (I-36 (a)); *Berger et Bergère* (I-41); *Chant du Gondolier* (I-40); *Deux Idylles* (I-39);

*Polonaise pour orchestre. Entr'acte* (I-46); *Légende. Esquisse symphonique pour orchestre* (I-43); *Scènes antiques pour orchestre* (I-47); *Ouverture de Théodoric* (I-45 (a)); *Concert n° 2 en Ut mineur* (I-49); *Fantaisie concertante pour alto et orchestre* (I-61 (a)); *Pas de la Clochette. Aire de Ballet* (I-70 (b)); *Scène-ballet pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano* (I-72 (b)); *Morenita. Caprice Espagnol pour orchestre* (I-93 (c)); *Première Divertissement* (I-109 (b) y (c)); *Le Drapeau. Allegro martial* (I-122 (c)); *Hungaria: Ungarischer Tanz für Orchester* (I-120 (b)); *La Fiesta. Seine espagnole pour soli, chœur et orchestre* (I-143); *Fantaisie pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou piano* (I-148 (a)); *Deux pièces pour hautbois avec accompagnement d'orchestre: n° 1* *Airs Assyriens, n° 2 Sérénade* (I-141) y *Symphonie* (I-173).

Hay una relación de obras de las que no tenemos constancia de las fechas en las que fueron compuestas: *Croquis champêtres. Petite suite pour orchestre* (I-249); *Esquisses symphoniques pour orchestre* (I-251); *Grande Marche des Gladiateurs pour orchestre* (I-254 (a) y (b)); *Marche funèbre pour orchestre* (I-264); *Ouverture guerrière ou de concert* (I-265); *Première Symphonie en Fa pour orchestre* (I-269); y *Prière pour cor et orchestre* (I-270).

### **2.3.5.- Música vocal (voz/coro)**

La obra para barítono y piano *Ton âme est immortelle* (I-35) es la primera de las obras vocales de la que tenemos referencias. A pesar de no

ser muy numerosas, demuestran el interés de Blas María Colomer por esta especialidad en la que utiliza motivos de sus composiciones para piano de salón en algunas de las obras piano y soprano, mezzosoprano o tenor como *Morenita (Souvenir de Espagne) pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano* (I-93 (b)); *Chanson florentine* (I-147); *Guitare (Chanson pour piano et chant)* (I-92 (a) y (b)) y *La Coupe du Roi de Thulé* (I-19 (b) y (c)).

La obra *Rondels de mai* (I-94) es una colección formada por seis piezas para soprano y piano: *O mai, roi des jours parfumés!* (I-95); *On vous admire, bouche close* (I-96); *Elle a mis sa toilette claire* (I-97); *Nous cheminons dans le sentier* (I-98); *Le ciel était bleu* (I-99) y *C'est une mignonne amie* (I-100).

Otras obras son: *Nina* (I-44); *Réveil. Mélodie* (I-157); *L'Ane Martin. Ronde enfantine dialoguée ou chœur à l'unisson* (I-184); *O Salutaris (pour mezzo-soprano ou mezzo-soprano avec coeur)* (I-185) y la última, que tenemos datada en 1905, *Tournons!* (I-208).

Del total de obras para canto inventariadas no hemos encontrado fuentes que nos ayuden a establecer las fechas de composición de las siguientes piezas: *Esquisses pour piano ou chant avec basse* (I-250 (b)); *Le Matin* (I-259) y *Todo le daré* (I-274).

### 2.3.6.- La producción pianística dentro del inventario

La amplia variedad de la producción musical de Blas María Colomer dedicada al piano como instrumento para uno o más intérpretes y su obra didáctica implica la dificultad en una clasificación de la finalidad de las obras en categorías excluyentes. Dicho de otro modo, a menudo se encuentran dificultades para encuadrar obras en categorías únicas porque las clases de clasificación se solapan, provocando que una misma obra se pueda adscribir a más de una categoría. Un ejemplo muy significativo lo constituyen las *sonatas* de Mozart que Colomer revisó por encargo de la editorial *Édition Française de Musique Classique* en 1907<sup>167</sup>. Dado que la producción musical de Colomer no se caracteriza por la presencia de obras dirigidas al piano virtuoso, con la excepción de las obras para piano y orquesta, los dos *conciertos* en Re menor (I-37) y en Do menor (I-49) y *Première Divertissement* (I-109 (c)) (por el propio formato de las mismas), hemos encuadrado las *sonatas* de Mozart (I-221) como obra pedagógica por su utilidad.

---

<sup>167</sup> En el momento en que fueron originalmente concebidas por Mozart (2ª mitad del siglo XVIII) estaban destinadas a ser interpretadas en los salones. Pero un siglo después, ya en la época de Colomer, se les había otorgado una vertiente pedagógica al formar parte del repertorio habitual de obras utilizadas como herramienta de enseñanza (como ocurre hoy en día). Son obras para un nivel pianístico ya formado pero que no alcanzan los grados de dificultad técnica virtuosística que aparece con los pianistas virtuosos y la evolución del instrumento.

En la última década del siglo XIX, las editoriales de música solicitan a los pianistas de prestigio ediciones críticas de las obras clásicas para piano. Los destinatarios de las mismas son los alumnos a los que se les ofrece con esta propuesta “obtener una interpretación inteligente y razonada, por un análisis y conocimiento exacto de la construcción de la obra y por tanto de la idea original del autor” como explica Jumade, (1909: 407) fundador de la firma que se anuncia como *Édition moderne des Classiques*.

Las composiciones para piano, piano a cuatro manos, dos pianos y dos pianos a cuatro manos las hemos clasificado según los destinatarios de las mismas, esto es, el público asistente a los espacios sociales y el perteneciente al ámbito académico, a los que Blas María Colomer dedica un número significativo de obras metodológicas con un fin claramente didáctico.

#### 2.3.6.1.- Piano solo

Una parte de las obras incluidas en el repertorio para piano solo indican en el título el carácter implícito de la pieza. Presentamos a continuación los títulos más característicos:

Melodías: *Chanson: Deux Mélodies pour piano: n° 1 Una Larme. n° 2 Souviens-toi* (I-22); *Esquisses pour piano ou chant avec basse* (I-250); *Première Divertissement* (I-109 (a)); *Chanson matinale* (I-119); *Chanson rustique* (I-130); *Simple Chanson* (I-7); *Les Précieuses* (I-210) y *Bonsoir, Marquise (Vieille Chanson Louis XV)* (I-211).

Marchas o desfiles militares: *Marruecos. Marcha Triunfal* (I-1); *Le Drapeau. Allegro martial* (I-122 (a) y (b)); *Marche des Prêtres de Cybèle pour piano* (I-262); *Caprice Arabe* (I-188) y *Ronde de Nuit. Retraite pour piano* (I-272).

Las referencias al baile las encontramos en las composiciones con los títulos de:

Danzas cortesanas: *Tempo di Minuetto* (I-34); *Napolitaine. Tarantelle pour piano* (I-52) y, *Menuet Fantasque* (I-189) y *Menuet Renaissance* (I-51).

Danzas populares de origen español ligadas al baile y piezas con evocación española, además de *Boleras* (I-175) y *Seguidillas* (I-11), *La Gitanilla. Caprice caractéristique (Édition Originale* (I-59 (a)) y *Édition Facilitée*) (I-59 (b)); *Alborada. Aubade Espagnole* (I-138) y *Morenita. Caprice Espagnol* (I-93 (a)); *Souvenir d'Espagne: Aubade* (I-67) y *Danza* (I-68); y *Pot-pourri de aires nacionales* (I-2 (a)).

Danzas derivadas de las formas operísticas: *Villanelle* (I-5); *Boleras. Mosaïque Espagnole sur des anciennes Chansons Espagnoles* (I-175) y *Seguidillas. Mosaïque Espagnole* (I-11).

Destaca en la producción musical las piezas con *Ballet* incluido en el título: *Pas de la Clochette. Aire de Ballet* (I-70) y *Ballet Jeux* (I-118); *Papillons d'Or. Caprice-ballet pour piano* (I-149) y *Mazurka-Ballet* (I-227).

Finalmente, *Villageoise* (I-181) constituye una danza popular de origen francés.

#### 2.3.6.2.- Las formas románticas

Los compositores y pianistas europeos de principios del siglo XIX, incluían entre sus composiciones piezas breves de carácter lírico, inspiradas en las romanzas (género musical célebre en los salones y cortes europeos y al que eran especialmente aficionadas a practicar las jóvenes acompañadas por instrumento de tecla). La aparición de los pianistas virtuosos como

Frédéric Chopin o Franz Liszt, conllevó el enriquecimiento técnico y musical de las obras, entre las que se incluyeron los estudios como parte del repertorio de concierto.

El piano romántico se presenta en la producción de Blas María como formas libres en las que se suceden motivos improvisados con aires de fantasías, romanzas, estudios, “*esquisses*” y caprichos, bajo títulos característicos: *Fête Dominicale* (I-29); *Dans la forêt. Esquisse Musicale* (I-31); *Soleil couchant. Esquisse Mélodique* (I-178); *Souvenir. Romance sans Paroles* (I-136); *Pluie de Fleurs. Caprice pour le Piano* (I-177); y *Prière du Soir. Esquisse Musicale* (I-30); *Venise. Esquisse Mélodique* (I-13); *Galop des Postillons. Morceau pour piano* (I-14); *Jupiter*. (I-15); *Deux Esquisses Mélodiques pour Piano* (I-16); *Le Réveil des Lutins. Caprice pour Piano* (I-50); *Soirées d'automne. Trois esquisses musicals* (I-28); *Roumaine. Morceau caractéristique pour piano* (I-82); *Sérénade Galante* (I-55); *Entr'acte* (I-75); *Intermède* (I-76); *Sérénade pour le piano* (I-12); *Marche des Fiancailles. Caprice élégant pour piano* (I-4) y *Rondino pour piano* (I-126). Obras con otros títulos: *Pleurs* (I-17); *Sourires* (I-18); *Derniers Rayons* (I-124); *Marivaudage* (I-134); *Six pièces intimes pour le piano* (I-162); *Deux Petites Pièces: En Fredonnant y Orientale* (I-233); *Deux Pièces pour Piano. Rêve et Canzonetta* (I-198 (a)); *Don Pasquale. Souvenir* (I-10); *Triolets. Pièce caractéristique* (I-146) y *Le Drapeau. Allegro martial* (I-122).



### 2.3.6.3.- Piezas de baile románticas

Las piezas de baile que se consolidaron a partir de mediados del siglo XIX, tuvieron su antecedente en piezas breves refinadas destinadas a su interpretación en público. Las más conocidas, el vals, que con el tiempo adquiriría la categoría de “brillante” por sus desarrollos técnicos de carácter virtuosístico, la mazurca (de origen polaco) y la polka (de origen bohemio), pronto alcanzaron una gran difusión gracias a las obras de los compositores para piano románticos como Schubert (como los *20 Wälzer D. 146* o los *38 Wälzer, Ländler und Ecossaises, D. 145*), Brahms (*Hungarische Tänze WoO 1, 16 Wälzer, op. 39*, entre otros) y Chopin, con sus famosos *Valses, Mazurcas y Polonesas*.

Las que encontramos en el inventario de Colomer responden a los siguientes títulos:

Vals: *La Pérégrina. Grande Valse de Salon* (I-21); *L'Hirondelle. Valse-Étude* (I-133); *Un Bouquet. Valse* (I-73); *La Capricieuse. Valse Lente* (I-77); *Deux Valses* (I-63); *Valse-Toast* (I-110); *Valse Brillante* (I-101); *Les Primevères. Valses pour le piano* (I-123); *Nouvelles Compositions. Valse de Salon* (I-179); *Pas des Ondines. Valse-Ballet* (I-205); *Petite Valse* (I-54 (a)); *L'Auréole. Grande Valse de Salon pour piano* (I-8) y *Stella* (I-180).

Mazurcas y otras danzas: *Première Mazurka* (I-3); *Studianka. Mazurka Brillante Alla Chopin* (I-207); *Sybille. Fantaisie Mazurka* (I-26); *Villanelle* (I-5); *Danaé. Grande Polka Brillante* (I-6 (a)); *Ballabile* (I-58); *La Pirouette. 2e Ballabile* (I-121); *Hungaria: Ungarischer Tanz* (I-120 (a)) y *Polka-Stück* (I-125).

#### 2.3.6.4.- Piano para más de un intérprete

La obra para piano a cuatro manos que recoge el inventario es: *Le Drapeau. Allegro martial* (I-122 (a)); *Deux Pièces pour le piano à 4 mains: Sous le balcon* y *Les Muletiers* (I-78); *Valses Intimes* (I-83); *Valses Concertantes* (I-42) y *Petite Valse* (I-54 (b)); *L'Inconnu. Quadrille pour piano à 4 mains* (I-261) e *Idylles et Caprices. Fantaisies pour piano à quatre mains* (I-32); *Marche des Fiancailles* (I-4); *Chanson Matinale* (I-119) y *Rothomago* (I-273).

Las obras para dos pianos son *Allegro* (I-57); *Concierto n° 1 para piano y orquesta (transcripción)* (I-37 (b)); *Fandango* (I-231) y *Overture de Théodoric* (I-45 (b)).

Finalmente, las obras para dos pianos a cuatro manos que recoge el inventario, *Danaé* (I-6 (b)); *Le Drapeau. Allegro martial* (I-122 (b)); *Le Calme du Soir. Églogue symphonique* (I-27 (b)) y *Chasse Fantastique* (I-36 (b)), tienen como finalidad la exhibición organológica del piano.

#### 2.3.6.5.- Obras metodológicas

Distinguimos entre las obras metodológicas dos categorías interrelacionadas pero con finalidades distintas. La primera hace referencia estrictamente a la formación y la segunda a la interpretación en público, audiciones o pequeños conciertos.

En esta primera categoría se encuentran para piano solo: *École Nouvelle* (I-168 a I-171); *Nouveaux Exercices* (I-224 e I-225) y

*Enseignement Moderne du Piano* (I-222 e I-223). Para piano a cuatro manos se encuentra *École progressive du Piano à 4 mains* (I-199 a I-202), método dividido en cuatro libros, y *Le Petit Ensemble pour les commençants* (I-204). Para dos pianos a ocho manos, *Lecture d'Ensemble*, dividida en tres series (I-85, I-102, I-111), cada una con seis pequeñas piezas:

1ª serie	2ª serie	3ª serie
<i>Petite Dormeuse</i> (I-86)	<i>Paysannerie</i> (I-103)	<i>Chanson</i> (I-112)
<i>Mélodie</i> (I-87)	<i>Le Coucou</i> (I-104)	<i>Valse</i> (I-113)
<i>Promenade</i> (I-88)	<i>Le Soir</i> (I-105)	<i>Menuet</i> (I-114)
<i>Caquetage</i> (I-89)	<i>La Caille</i> (I-106)	<i>Gavotte</i> (I-115)
<i>Dialogue</i> (I-90)	<i>Choral</i> (I-107)	<i>Mauresque</i> (I-116)
<i>Couvre-Feu</i> (I-91)	<i>Cracovienne</i> (I-108)	<i>Marche Berbère</i> (I-117)

En la segunda categoría encontramos las dos series de sonatinas, *Trois Sonatines* (I-217) y *Trois Sonatines sur cinq notes* (I-213); la *Sonatine Burlesque. Sur des airs populaires françaises* (I-212); las colecciones infantiles: *Récréations Infantines* (I-206); *Les Petites Auditions* (I-242) y *Les Mignonnes* (I-150). Además se encuentra la representativa obra *24 Préludes Mélodiques. Dans tous les tons majeurs et mineurs* (en dos libros: I-229 e I-230)<sup>168</sup>. Hemos considerado esta obra como pedagógica porque se

<sup>168</sup> Desde su origen el preludio estuvo ligado a la improvisación de tal manera que a menudo se confundían y respondían a una misma concepción. Preludiar y escribir

presenta como complemento al estudio del piano al ofrecer la posibilidad de aplicar las dificultades técnicas a “la expresión, el gusto y el sentimiento” y por tanto, su estudio contribuye a “[...] *L’instruction aux progrès [...] de ceux qui cultivent le piano [...]*” (Cramer, 1839: *Prèface*).

#### 2.3.6.6.- Obras pedagógicas complementarias

Hemos clasificado como “obras pedagógicas complementarias” los textos que por sus características (técnico-interpretativas) y finalidad, se adecúan a los principios de la metodología pianística:

*Petites Inventions Canoniques: Livre 1 (I-238) y Livre 2 (I-239); Solfège du pianiste (I-232)*. En cuatro cuadernos: *Mains dialoguées en clé de sol, Ensemble des deux mains en clé de sol, clés de sol et de fa combinées, clés de sol et de fa (accords et doubles-notes); Lignes Supplémentaires (I-176)*. En cuatro cuadernos: *Clé de sol, clé de fa, clés de sol et de fa, récapitulation; Rythmes contrariés (I-236)*; y los Solos de

---

preludios suscitaba la controversia en Francia durante el siglo XVIII como recoge Bemetzrieder (1771: 300/313) en su método.

En la época temprana de la manufactura de pianos, cuando el toque sobre el teclado del instrumento variaba considerablemente, preludiar tenía una doble práctica aplicación por cuanto permitía probar y comprobar los límites técnicos y sonoros del teclado antes de iniciar la interpretación y calentar los músculos de la mano al tiempo que advertía al público del comienzo del concierto. Los preludios estaban dirigidos a los estudiantes de piano y a los aficionados que con la acción de “preludiar” antes de abordar el repertorio de concierto incrementaban su prestigio como intérpretes.

concurso<sup>169</sup>: *Lecture à vue* (I-165), *Rondeau. Petit allegro de Concours* (I-228), *Caprice Concertant* (I-129) y *Agitato* (I-182).

Como revisiones de obras clásicas: *Sonatas* completas de Mozart (I-221); *Estudios* de Cramer (I-237); y *Sonatinas* de Kuhlau, en 2 volúmenes (I-240 e I-241).

### 2.3.7.- Otras obras

De este grupo de obras, cuatro están especificadas en su género pero no se clasifican en las categorías anteriores:

*Barcarola pour piano ou orgue*. Versión órgano (I-247 (b)); *Athènes* (I-74); *Le Drapeau. Allegro martial*. Partitura para orquesta de “*harmonie*” (formada por un número de instrumentos de viento y percusión variable pero en ningún caso considerada como grupo de cámara u orquesta sinfónica) (I-122 (d)); y *Marche-Bourgogne pour musique militaire* (I-69). Es la segunda y última obra escrita por Blas María Colomer en la que hace referencia al carácter militar de la composición.

Encontramos además *Études de solfège en clé de sol. Premier livre* (I-163) *et deuxième livre* (I-164). Se trata de una obra única en la producción musical, constituida por dos libros de estudios de solfeo que el propio autor presenta como una recopilación de ejercicios elementales. Otro

---

<sup>169</sup> Para la realización de los exámenes finales (*Concours*) del Conservatorio de Música de París y de la *Légion d'honneur* se componían obras obligadas, adecuadas al nivel al que se presentaban los alumnos, y que debían interpretar.

elemento que confiere exclusividad a esta obra es que se oferta en dos versiones: con y sin acompañamiento de piano.

### **2.3.8.- Tipo de música indeterminado**

Tenemos constancia de una obra referenciada por Ruiz de Lihory en 1903, la *Sonate in Mi b Majeur* (I-196), de la que no ofrece más datos. También tenemos constancia de la *Première Sonate pour piano et violon en Mi b* (I-268), manuscrita y sin fechar. Hemos planteado la cuestión de si se tratará en ambos casos de la misma obra.

### **2.3.9.- Transcripciones**

Blas María Colomer realizó varias transcripciones de obras de otros autores: *Invocation* (I-255), transcripción para piano de la obra del mismo título de Alexandre Guilmant; *Marche des Fiancailles* (I-4) para piano a cuatro manos, sobre el original de Émile Pessard; *O Salutaris pour mezzo-soprano ou mezzo-soprano avec coeur* (I-185), original de Joseph Joachim Raff y *Lalla Roukh ou ma maitresse. Transcription variée pour piano* (I-257), original de Félicien David.

### **2.3.10.- Partituras de dudosa atribución**

En la obra de Ruiz de Lihory “La Música en la ciudad de Valencia” (1903) aparece una relación de obras en la entrada “Colomer, Blas María”. No obstante, aunque Colomer escribe otras obras del mismo tipo o género, no hemos encontrado otras fuentes que hagan referencia alguna a estas obras ni que confirmen que el autor de las mismas sea Blas María Colomer. Nos planteamos la duda de su atribución al pianista valenciano por cuanto no es el único compositor con el apellido Colomer de la época y pensamos que puede haberse producido una confusión. Las obras en cuestión son: *La Azucena de las Aguas. Balada* (I-192); *Las Hermosas de Noche. Fantasía* (I-195); *La Prudencia. Melodía* (I-194); *La Hija de las Aguas* (I-193); *La Avaricia. Melodía* (I-191) y *Antes del mediodía* (I-186). A este grupo se añade *Todo le daré* (I-274), referenciada en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, con la misma problemática descrita.

### **2.3.11.- Publicaciones en revistas**

Era habitual que las revistas musicales especializadas a partir de 1830 ofrecieran a los subscriptores partituras de diferentes géneros, principalmente piano. No fue ajeno Blas María Colomer a esta tendencia, y fueron varias las partituras que se distribuyeron de este modo:

*Sur la route* (I-159), en “*Album Música*”. Francia, 1906.

*Sonatina Burlesque* (I-212), en “*Monde modern*” Francia, 1907.

*Aubade* (I-67), en “*El Arte Musical*”. México. [s. f.]<sup>170</sup>

*Sous le balcon* (I-79 (a)), en “*Magazine de musique du Conservatoire*”. Francia, 1888.

*Derniers Rayons* (I-124), en “*Magazine de musique du Conservatoire*”. Francia, 1894.

*Petite Valse* (I-154 (a)), en “*Magasin des Demoiselles*”. Francia, 1883.

### **2.3.12.- Obras en varios idiomas**

*École Nouvelle* (I-168 a I-171) de la editorial Janin Frères de Lyon presentó el texto explicativo de los aspectos técnicos e interpretativos contenidos en el método, en alemán y francés. El suplemento al método, *Nouveaux Exercices* (I-224 e I-225), que la editorial publicó en 1908 presenta la portada en francés y alemán; sin embargo, las explicaciones dentro del libro aparecen en francés, alemán e inglés. La editorial distribuía su catálogo en París, Leipzig, Moscú, Bruselas y Milán.

*Les Lignes Supplémentaires* (I-176) publicado por la editorial Costallat & Cie. presenta en la portada el título en francés y alemán.

*Sonates pour le Piano* de W. A. Mozart (I-221) de la editorial *Édition Française de Musique Classique*, presentan el prefacio (dividido en tres columnas) escrito en inglés, francés y español.

---

<sup>170</sup> La revista *El Arte Musical* se publicaba en México a principios del siglo XX.



En *Récréations Infantines* (I-206) publicada por la editorial Litolff en 1905, los títulos de las doce piezas que forman el álbum están referenciados en el índice en francés, alemán e inglés. Las piezas aparecen en el interior sólo con dos títulos, francés y alemán, cuando no coinciden en cada idioma.

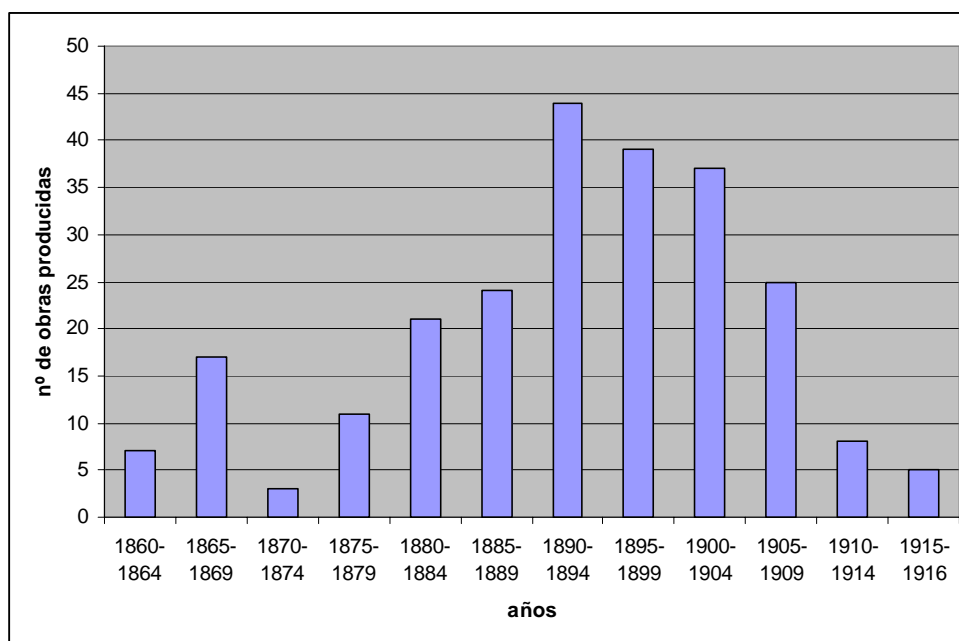
### **2.3.13.- Distribución temporal de la producción musical**

Se encuentran identificadas un total de 274 obras distintas de Blas Colomer, compuestas en el periodo de tiempo comprendido entre 1860 y 1916. La figura 2.1 muestra la distribución en el tiempo de la producción musical de Colomer. Tal gráfica no se ha realizado mostrando el número de obras escritas cada año, sino las correspondientes a periodos quinquenales. Entendemos que la producción anual está sujeta a variaciones de cierta magnitud que no resultan significativas en el contexto de la vida productiva en su conjunto, pues pueden estar causadas por acontecimientos concretos que no merecen un análisis exhaustivo. Sin embargo, el agrupar las cantidades de obras compuestas en periodos más largos suaviza la curva sin perder la representatividad del resultado expuesto, antes bien, permite observar con más claridad las tendencias de las agrupaciones en los espacios temporales, que siguen siendo cortos en relación a la larguísima vida compositiva de Blas María Colomer, al quedar eliminados las fluctuaciones de los años consecutivos.

Hay que tener en cuenta que el análisis que se presenta a continuación está realizado sobre las 274 obras de las que se dispone de

datos sobre la fecha en la que fueron escritas, como no podía ser de otra forma. Lo cual significa que no se han podido tener en consideración las 33 obras identificadas pero sin fechar, lo que supone aproximadamente un 12% del valor total de la producción musical. La indeterminación que introduce este valor es ciertamente pequeña y es por ello que el análisis que se hace es plenamente representativo y, aunque susceptible de alguna precisión suplementaria que podría añadir la plena determinación de las fechas de composición de todas las obras, sí permite una muy buena aproximación a la vida compositiva de Blas María Colomer.

Mostramos a continuación el gráfico descrito.



**Figura 2. 1: Distribución de la producción musical agrupada en periodos quinquenales. Fuente: propia.**

Del diagrama cabe extraer importantes conclusiones. Primeramente, como visión global o de conjunto del periodo compositivo, puede observarse que la producción no es homogénea en cuanto a número de obras escritas a lo largo del mismo, aunque, con un breve periodo intermedio de baja producción, se mantiene un ritmo compositivo mínimo nada desdeñable (más aún si consideramos las obras sin fechar que estadísticamente deben tener un cierto reparto temporal y no una acumulación concreta). Pero esta afirmación debe ser complementada con un matiz significativo: Blas María Colomer cultiva ciertamente todos los géneros compositivos de la época, pero también lo es que su producción de grandes obras (entiéndase como tales las sinfonías, los conciertos, las misas, las óperas, ...) es muy limitada. Muchas obras que compone no son de amplia extensión, lo cual explica en parte que el número de composiciones sea elevado.

Lo más notable que se observa desde el primer momento es un pico de producción correspondiente al periodo de tiempo entre 1890 y 1894. Pero sería más propio hablar de un periodo de máximo ritmo compositivo más largo, entre 1890 y 1904, que se corresponde con la plena madurez musical del autor.

Otro elemento que llama la atención en el gráfico es el periodo comprendido entre 1870 y 1874 en el que casi se interrumpe la producción musical de Blas María Colomer. Cabe cuestionarse si aún disminuyendo el número de obras fechadas de las que tenemos conocimiento, en la realidad no bajara tanto como consta "oficialmente". Desde 1865 hasta 1889, largo periodo de tiempo de más de veinte años, Blas María Colomer mantiene un

ritmo de producción bastante constante, con la excepción del tiempo anteriormente referenciado. Realmente llama la atención que en este lapso temporal la producción musical baje tanto.

El periodo de tiempo de máxima producción musical al que se ha hecho referencia anteriormente (1890-1904) es seguido por un corto periodo (1905-1909) con un ritmo de producción intermedio. Entiéndase como tal que responde a los valores puramente estadísticos. Si consideramos 274 obras compuestas entre 1860 y 1916, el valor promedio resulta ser 4,9 obras por año. En un periodo de cinco años, el valor promedio es de 24,5 obras. En el periodo de tiempo entre 1905 y 1909 Blas Colomer escribió 25 obras, lo cual supone una desviación mínima sobre el valor promedio anterior.

Este corto periodo de cinco años desemboca en los años finales de la vida de Blas María Colomer. En este periodo de senectud en el ocaso de su vida constan únicamente 13 obras, de las cuales 3 son revisiones de obras didácticas de otros autores y 4 más son obras pedagógicas propias, con lo que su producción tan característica de música de salón, de alguna manera recreativa o concertística, queda muy limitada. Con todo, como puede verse, se mantiene activo musicalmente hablando hasta prácticamente el fin de sus días.

#### **2.3.14.- Editoriales**

En el inventario de obras de Blas Colomer se tiene constancia de 191 obras editadas en un total de 38 casas editoriales distintas (además de

tres obras que constan como impresas pero sin información acerca de la editorial). Se han considerado como tales las editoriales que han sufrido un cambio en su nombre al constituirse una nueva sociedad, aun cuando parte del nombre (suele coincidir con el apellido de fundador de la primera editorial) se haya mantenido. Las razones para la constitución de una nueva editorial son esencialmente tres: La empresa pasaba a los herederos legales tras la jubilación o fallecimiento del editor fundador, habitualmente hijos u otros familiares en primer grado de parentesco, la empresa se asociaba con otra o bien absorbía a la segunda, o por criterios financieros o económicos se clausuraba una empresa y posteriormente se constituía una nueva que siguiera con la actividad de la primera. El nombre se mantenía parcialmente por prestigio del editor pero al constituirse la nueva sociedad no era posible mantener la denominación tal como fue en origen y era por tanto necesario introducir alguna modificación.

Para confeccionar la figura 2.2 se han agrupado en una única categoría a las casas editoriales que publican tan solo una, dos o tres obras de Blas María Colomer. La diseminación en las publicaciones fue notable, con 8 casas que publican tres obras, 4 que publican dos y 13 que publican una solamente. Quedan así reducidas a 14 las referencias editoriales más la categoría de “otras” que agrupa a las anteriores y que a continuación detallamos:

Editoriales que publican tres obras:

E. Saint-Hilaire; E. Weiller; Evette & Schaeffer; Louis Rouhier; Paul Dupont.

Editoriales que publican dos obras:

A. Leduc (E. Leduc, P. Bertrand & Cie.); E. Heu; J. Pitault; Hachette & Cie; Heugel & Cie. (Au Ménestrel); Magazine de Musique du Conservatoire; Ernest Lacombe; Maurice Senart & Cie.

Editoriales que publican una obra:

A. Quinzard & Cie; A. Quinzard; Breitkopf & Härtel; establecimiento editorial de Casimiro Martín; Costallat et Billaudot; Durand, Schoenewerck & Cie; E. Girod; E. Lacombe; Enoch & Cie; Henri Gregh; Henry Lemoine; J. Cardane; Le Delassement Musical (Raoul Smith); Litolff Verlag; [establecimiento sin identificar en Londres]; Louis Gregh; Mackar & Noël; Margueritat; Millereau; Molenaar; Ricordi; Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Rico.

Se observa que la inmensa mayoría de las casas en las que Colomer publica sus obras tienen sus sedes en París. De fuera de la capital de Francia tan solo hay dos ejemplos de Alemania (Litolff Verlag de Braunschweig y Breitkopf & Härtel de Leipzig), una de España (establecimiento distribuidor de Casimiro Martín en Madrid), dos de Italia (Ricordi y Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Rico de Milán), una de Inglaterra (de Londres, sin especificar) y dos de Lyon, en Francia (Janin Frères y F. Janin et ses Fils), aunque entre estas dos últimas suman 25 publicaciones). Molenaar, de Holanda, es una editorial que publica en tiempo actual una de las obras de Blas Colomer revisada por un oboísta.

Mostramos a continuación el gráfico de editoriales asociado al número de obras publicadas.

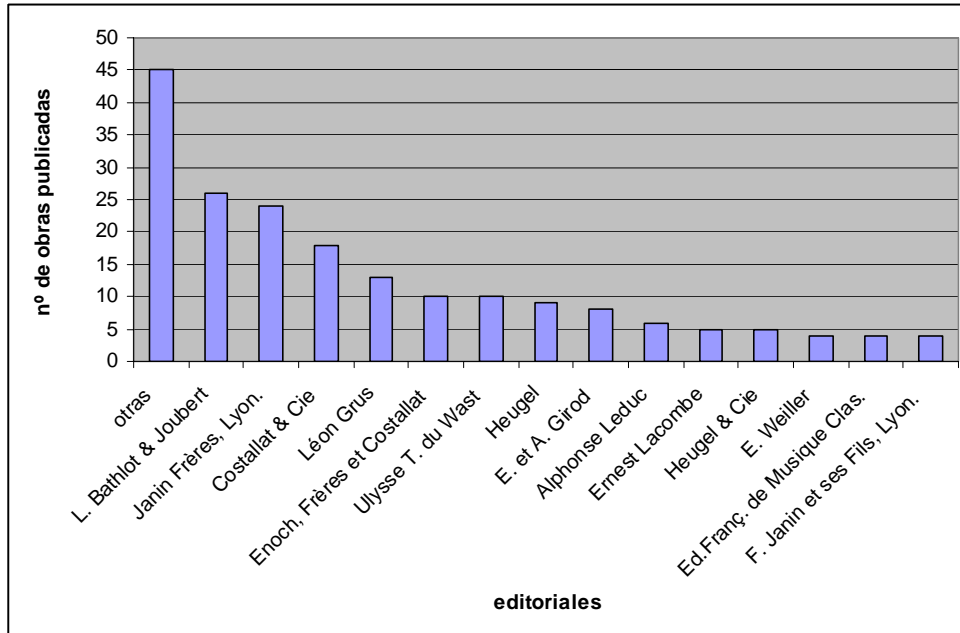


Figura 2.2.- Obras publicadas en las editoriales. Fuente: propia

### 2.3.15.- Dedicatorias

Muchas de las obras para piano de Blas María Colomer presentan en sus cabeceras dedicatorias. Hemos realizado una selección de las mismas para comprender el prestigio del que gozaba como pianista y profesor, lo que le abría un campo de relaciones con miembros destacados de la sociedad.

### 2.3.15.1.- Personales

La primera obra que compuso Blas María Colomer la dedicó a la reina Isabel II de España con motivo de la victoria de las tropas españolas en la Primera guerra contra el Sultanato de Marruecos, que se inició en 1859 y finalizó con la toma de Tetuán el 31 de enero de 1860. *Marruecos. Marcha Triunfal* supuso la entrada en la corte y en los ambientes musicales de la capital española.

La segunda obra que dedicó, *Villanelle* (1862), fue a Mademoiselle Céleste Cendrier, que años más tarde se convirtió en su esposa. Las partituras *Rêve* y *Canzonetta*, que bajo el título común *Deux pièces pour piano* se publicaron en 1904, dedicadas a sus hijos Félix y Madeleine. En la portada se referencia que existe una versión de la misma para violín y piano.

A su profesor Justo Fuster dedica un manuscrito del *Trío para piano, violín y violonchelo* con el que ganó el premio de la *Société des Compositeurs de Musique* en 1880.

En 1867 dedica *Pleurs* al reconocido profesor de piano del Conservatorio de París Félix Le Couppey y *Jupiter* a Eugène Darqué. El *Première concert symphonique pour piano et orchestre* que compone se lo dedica a su compañero de clase, el pianista Albert Lavignac en 1878. Doce años más tarde, en 1890, publicó el *Vals Brillante* dedicado a “*Mon cher ami*” P. V. Hosteins y al prestigioso pianista y apreciado amigo de sus primeros años en París, Henri Ravina, *Morenita. Caprice Espagnol*. En 1898 dedica la *Fantaisie pour hautbois avec accompagnement d’orchestre ou piano* al profesor del Conservatorio de París y oboe solista del teatro de



la Ópera de París, Georges Gillet. El libro que trata de la enseñanza del solfeo, *Études de solfège*, lo dedicó en 1899 a su compañero de escuela de piano, director del Conservatorio de París y miembro del instituto (Academia de *Beaux-Arts*), Théodore Dubois.

*Les Lignes Supplémentaires* (1901) tuvieron como destinatario, como ya hemos indicado con anterioridad, a “l’Eminent Pianiste Francis Planté”, dedicando el mismo año al compositor Georges Spork<sup>171</sup> *Soleil Couchant*. Las piezas *Pluie de Fleurs* y *Caprice Arabe* las compuso en 1901 y 1903, respectivamente, y las dedicó a Antonin Marmontel, hijo de su profesor y amigo<sup>172</sup>. A Mme. L. Carembat, pianista reconocida por la prensa francesa y que formaba dúo de violín y piano con su esposo L. Carembat, dedicó *Les Précieuses* en 1906.

Con la fórmula de la cortesía social *Hommage* como símbolo del respeto y el afecto que profesaba el compositor valenciano a los destinatarios, dedica las siguientes obras de piano a 4 manos: la fantasía *Idylles et Caprices* a Madame A. Mutel en 1876; la *Tarantella Napolitaine* a Madame C. Trouillebert en 1883; *Sous le balcon* y *Les Muletiers* a Mademoiselle Hortense Parent en 1888; el mismo año dedicó *Intermede* a Mme. Ida Works; los *Valses Intimes* (1889) a Madame E. Réty, profesora del Conservatorio de París. Su relación con el Conservatorio y los profesores del claustro adscritos a él queda constatada también con la dedicatoria en 1894 de la pieza de piano de salón *Polka-Stück* a Madame Chéne en 1894. La última dedicatoria *Hommage* aparece en la obra para

---

<sup>171</sup> Georges Spork (\*09.05.1870-†17.01.1943, París).

<sup>172</sup> Antonin Marmontel (\*24.11.1850, París-†23.07.1907, París) ocupó la plaza de profesor de piano del Conservatorio de París desde 1901.

piano *Récréations Infantines*, compuesta para Madame Émile Grumbach en 1905.

#### 2.3.15.2.- Sociales

La actividad profesional de Blas María Colomer favoreció su relación con destacados miembros de la sociedad y de la política de la capital francesa. Entre las dedicatorias que aparecen recogidas en sus obras para piano de salón y pedagógicas también se reconocen apellidos de distinguidas familias relacionadas con el mundo de la cultura, la música y el comercio editorial. En 1880 dedica *Valses Concertantes* para piano a cuatro manos a las señoritas Mercedes, Santos y Concha de Urbaneja ([hijas] de Modesto Urbaneja, ministro de Venezuela en París entre 1889 y 1891). A M. J. G. Vibert, que lo apadrinaría en 1895 para su ingreso en la *Légion d'honneur*, dedica en 1887 *Danza*. En 1893 dedicó al general Fèvrier, Gran Canciller de la *Légion d'honneur*, el *allegro* marcial *Le Drapeau* y a Mademoiselles Louise y Hélène Tribert *Les Primevères, Valses pour le piano*. A la compositora Augusta Holmès, como él miembro de la *Société des Compositeurs de Musique* le dedica *Derniers Rayons* en 1894<sup>173</sup>. Dos años más tarde, en 1896, dedica *Chanson Rustique* a Madame Mongin-Guitry. En 1897 dedica *Simple Mélodie* a la princesa Isabelle Pilinska de Belty. A Jeanne Grévy, nieta del Presidente de la República Francesa entre los años 1879 y 1887, Jules Grévy, le dedicó la pieza nº 2 de *Les*

---

<sup>173</sup> En la portada de la obra consta la dedicatoria a la compositora francesa. Sin embargo, dentro, en la primera página, la dedicatoria indica lo siguiente: “à mon élève Mademoiselle Marguer”.

*Mignonnes, Petite Chanson*. Al senador del Consejo General del Estado durante el período comprendido entre 1876 y 1903, Émile Charles Didier Labiche, le dedica *Papillons d'Or* también en 1898. Ese mismo año dedica a la condesa de Cholet *Chanson Florentine* y a Mademoiselle Thérèse van der Vliet *Sur la Route*. El vals de salón *Stella* (1901) lo dedicó a la dama honoraria de la *Maison de Saint-Denis* de la *Légion d'honneur* Madame E. Hildibran. Y *Pas des Ondines* a Mademoiselle Jane Nitzer en 1905. Ese mismo año dedica *La Petite Promenade* al hijo del general Ryckebusch, con las palabras, “à mon petite ami Georges Ryckebusch”<sup>174</sup>.

Entre los miembros de las familias burguesas que regentaban establecimientos editoriales, litográficos o de ilustración de partituras, a quienes dedica obras para piano de salón, encontramos a Mr. Melchior Mocker, a quien dedica la obra para piano de salón *Sourires* en 1867; Marguerite Biedermann, destinataria de *Hungaria* en 1893; a Mademoiselle Marie Hénault dedica *Souvenir. Romance sans paroles* en 1896, y a Mademoiselle Louise Lavrut *Novelette* en 1897. De la colección infantil *Les Mignonnes* dedica en 1898 la pieza nº 5, *Petite Ballade*, a Mademoiselle Jeanne du Wast, y la nº 6, *Petite Danse*, a Mademoiselle Lucie Benoit, perteneciente a la conocida familia de músicos y editores.

---

<sup>174</sup> El niño de trece años era hijo del general del ejército francés y la superintendente de la *maison de Saint-Denis* en 1905 (*L'Aurore*, 1911: 3).

### 2.3.15.3.- À ses élèves

Las obras de piano dedicadas a sus alumnos forman una parte muy importante de la producción musical, tanto por el número de las mismas como por el afecto que transmiten las dedicatorias del compositor.

La obra para piano *Première Mazurka de salon* (1861) está dedicada a la Srta. Dña. Soledad Bengoechea<sup>175</sup>.

La obra pedagógica *Do.Ré.Mi.Fa.Sol. Pièces Mélodiques* (1896) lleva la dedicatoria “*aux petits élèves*”. El vals *Un Bouquet* (1887) lo dedica “*Aux Orphelines des Arts*”. Las obras *Caprice Concertant* (1896) y *École Nouvelle* (1900) las dedica “*à mes Élèves des cours supérieurs de Piano des Maisons de la Légion d’honneur*”.

Dentro de los nombres presentes en las dedicatorias se reconocen figuras del panorama español pianístico como Montilla<sup>176</sup> o del francés como Soulage.

Sus alumnos asisten a las clases particulares o interpretan sus obras en los conciertos que celebraban los domingos alrededor del mediodía en sus salones privados (Ross, 2006: 93).

A continuación facilitamos la relación de los dedicatarios que aparecen en las obras precedidos por la denominación *élève* junto con el título de la obra dedicada:

---

<sup>175</sup> Soledad Bengoechea de Cármena (\*1849, Madrid-†1893, Madrid). Pianista y compositora.

<sup>176</sup> El pianista y compositor Ramón María Montilla (\*1871-†1921) se encontraba entre los alumnos de Colomer durante su estancia en París entre 1892 y 1895 (Pérez Colodrero, 2010: 54).

- Mlle. Clara Poisson - *Sérénade pour le piano* (1866).  
Mlle. V. L'Antoigne - *Venise. Esquisse Mélodique* (1866).  
Mlle. Berthe François - *Galop des Postillons. Morceau pour piano* (1867).  
Mlle. L. Mairet - *Prière du Soir. Esquisse Musicale* (1875).  
Mlles. Louise et Hélèn Tribert - *Les Primevères. Valses pour le piano*  
(1893).  
Mlle. Claire Dujardin - *Ballet Jeux* (1893).  
Mlle. Marguerite Biedermann - *Hungaria: Ungarischer Tanz* (1893).  
Mlle. Henriette Filhos - *Rondino pour piano* (1894).  
Mlle. Hélène Pesez - *Marivaudage* (1896).  
Mlle. Marie Hénault - *Souvenir. Romance sans Paroles* (1896).  
Mlle. Louise Lavrut - *Novelette* (1897).  
Mlle. Isabelle Pilinska de Belty - *Simple Mélodie* (1897).  
Mlle. Thérèse van der Vliet - *Sur la Route* (1898).  
Mlle. Jane Nitzer - *Pas des Ondines. Valse-Ballet* (1905).  
Mlle. Marcelle Drouin - *Studianka. Mazurka Brillante* (1905).  
Mlle. Marcelle Soulage - *Mazurka-Ballet* (1908).  
Mlle. Marcelle Lanier - *En Fredonnant y Orientale* (1913).  
Madame L. Filhos - *Dans la Fôret. Esquisse Musicale* (1875).  
Madame Guyochin - *Tempo di Minuetto* (1876).  
G. Radou - *Fête Dominicale. Esquisse Musicale* (1875).  
Thérèse Duprez - *Valse en La y Valse en Ut* (1886).

Para finalizar este apartado, destacamos la existencia de un número elevado de obras en las que en la dedicatoria no aparece la

consideración de alumnos adjunta al nombre del destinatario, sin embargo, los datos que hemos manejado nos permiten deducir que, al menos una parte de ellos, mantenían una relación académica con Colomer.

Mlle. Marie Beaufourt - *Don Pasquale. Souvenir* (1866).

Mlles. Mercedes, Santos y Concha de Urbaneja - *Valses Concertantes* (1880).

Mlle. Ingrid de Silfversparre - *Petite Valse* (1883).

Mlle. Jeanne Penin - *Menuet Renaissance* (1883).

Mlle. Gabrielle Baligand - *Ballabile* (1884).

Mlle. Louise Pitat - *La Gitanilla. Caprice caractéristique* (1884).

Mlle. Marie Moreau - *Pas de la Clochette y Aubade* (1887).

Mlle. Jeanne Laburthe - *La Capricieuse. Valse Lente* (1888).

Mlle. Marie Bluysen - *Entr'acte* (1888).

Mlle. Marie Lafaverge - *Roumaine* (1889).

Mlle. Marguerite Weyler - *La Pirouette. 2e Ballabile* (1893).

Mlle. Marie Bizard - *L'Hirondelle. Valse Romantique* (1896).

Mlle. Marie Louise Grenier - *Feuilles Volantes* (1896).

Mlle. Jeanne Herpin - *Triolets. Pièce caractéristique* (1897).

Mlle. Louise Lacharrière - *Alborada. Aubade Espagnole* (1897).

Mlle. Cécile de Gennes - *Petite Retraite* (1898).

Mlle. Marie Louise Théodor-Ravelo - *Petite Berceuse* (1898).

Mlle. Clémence Fulcran - *Menuet Fantasque* (1903).

Mes Demoisilles Marthe et Mary Grumbach - *Fandango* (1910).

Mme. C. de Mallendre - *La Pérégrina. Grande Valse de Salon* (1869).

Mme. Pierson-Bodin - *Deux Mélodies pour piano* (1869).

Mme. N. Bousson - *Sybille. Fantaisie Mazurka* (1870).

Mme. I. Collard - *Sérénade Galante* (1883).

Mme. Émile Herman - *Valse-Toast* (1891).

Mme. L. Lévêque - *Bonsoir, Marquise (Vieille Chanson Louis XV)* (1906).

M. Ch. Neustedt - *Le Réveil des Lutins. Caprice pour Piano* (1883).

M. Burty - *Chanson Matinale* (1893).

M. Pierre Giraud - *Villageoise* (1901).

M. Ernest Redon - *Agitato. Solo de Concours* (1902).





## Capítulo 3

# El método de piano *École Nouvelle*

### 3.1.- Introducción

La editorial Janin Frères de Lyon publicó en 1900 bajo el epígrafe *Enseignement Élémentaire et Progressif du Piano* el método de piano de Blas María Colomer *École Nouvelle*. En 1908, y como suplemento, la misma editorial publica dos libros más bajo el título *Nouveaux Exercices*, que llevan como subtítulo *Elémentaires et Progressifs*, respectivamente<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> Los *livres* que forman *École Nouvelle* se vendían a 10 francos cada uno y los de *Nouveaux Exercices* a 3 francos.

Ambos métodos, que recogen la experiencia de Colomer como profesor, plantean la iniciación al estudio del piano a la luz de la pedagogía del pianista valenciano. Blas María Colomer aparece presentado en la portada del método de 1900 como profesor de los Cursos Superiores de piano en las *Maisons* de Educación de la *Légion d'honneur*.

*École Nouvelle* está formado por cuatro libros (como ya hemos comentado en el capítulo anterior) digitados con especial atención y dedicados al aprendizaje del mecanismo, el ritmo, la agilidad, las alteraciones, los conocimientos esenciales, los problemas y el estilo.

Cada uno de los libros tiene una portada propia (distinta de la que anuncia a los cuatro como *École Nouvelle*) en la que, además del contenido, se indica el nivel de dificultad del mismo. El *Livre I (Premières Leçons de Piano, élémentaires et progressives)* está dedicado a la posición de la mano y el *Livre II (30 Petites Études Élémentaires)* está formado sobre los temas del primero. Ambos evitan los ejercicios que tengan “paso del pulgar”, uno de los problemas técnicos pianísticos más comunes.

El *Livre III (25 Études Infantines)* y el *Livre IV (25 Études Progressives)* tienen en la parte superior de las portadas el siguiente epígrafe: “*Connaissances essentielles de l'Art du Piano*”. Además, indican que están cuidadosamente digitados, matizados y con notas explicativas. Respecto a las dificultades pianísticas, ambos se presentan como continuadores de los que les preceden.

*Nouveaux Exercices, Supplément à “L'École Nouvelle”* está formado por dos libros en los que se recogen los aspectos de la técnica pianística. Cada grupo de ejercicios propuesto está encabezado por el título

que indica qué aspecto se va a trabajar y una breve explicación sobre cómo realizar los movimientos musculares.

La intencionalidad del método es captar la atención del alumno desde el primer momento con la finalidad de que, a través del perfeccionamiento inconsciente, se interese por su trabajo y por tanto que se desarrolle su instinto musical, el conocimiento del instrumento y el sentimiento del ritmo.

El método que reúne las diferentes fases de la enseñanza elemental de forma gradual (*“progressif”*), presenta modificaciones notables para el estudio del piano al ofrecer al alumno facilidad en la adquisición de los conocimientos teóricos y prácticos. En el primer libro la distribución racional de los contenidos a través de melodías “[...] *sont les principales qualités de l’oeuvre*” (*École Nouvelle, I: Prêface*). Las melodías o fragmentos melódicos están ordenadas por nivel de dificultad y son interpretadas por el profesor al mismo tiempo que el alumno realiza el ejercicio correspondiente. Esto permite una relación estrecha o activa entre alumno y profesor en el momento de la clase que se aleja del tradicional sistema académico en el que sólo participa el alumno, que expone los logros de su estudio como resultado de la imitación. Conviene recordar que los referentes pianísticos durante estos años, a pesar de la existencia de grabaciones y reproducciones de sonido, eran los conciertos y las clases en las que el profesor tocaba la obra para ofrecer al alumno la posibilidad de observar los movimientos, posición de las manos y sonoridad con la consecuencia inmediata de la imitación más o menos alcanzada por parte del alumno.

Las melodías pertenecen a la tradición francesa (a la que nos hemos referido cuando hemos tratado las colecciones infantiles) o son compuestas para cada ejercicio con el fin de evitar la aridez del estudio de los ejercicios preliminares al mismo tiempo que afianzan los aspectos rítmicos y auditivos del alumno. En su estudio, el alumno reconoce con facilidad los sonidos y motivado por el interés en la melodía sorteando las dificultades inherentes al aprendizaje.

### **3.2.- Metodología**

El análisis del método *École Nouvelle* y su suplemento de ejercicios *Nouveaux Exercices* se ha realizado con un enfoque eminentemente pianístico y pedagógico. Lógicamente, incluye aspectos del lenguaje musical que no pueden desvincularse del estudio dado el nivel de iniciación al que están dirigidos, pero nuestro interés radica en los aspectos específicamente didácticos relativos a la enseñanza del instrumento.

Aunque los dos títulos se entienden con un carácter unitario en cuanto a que el segundo se presenta como continuación del primero, los *Nouveaux Exercices* poseen características claramente diferenciadas del método y por ello presentamos su análisis de forma separada posterior a la del método.

Para facilitar su comprensión, presentamos el estudio mediante tablas que recogen los rasgos musicales y técnicos presentes en los estudios que lo integran. Pensamos que las tablas ofrecen una información de tipo gráfico, conciso y compacto que permiten obtener una visión sintética de cada una de las piezas, dado que su extensión es limitada por cuanto están destinadas a la fase inicial del aprendizaje del instrumento, y el número de piezas integrantes de cada volumen (entre 25 y 40) es lo suficientemente elevado como para convertir el estudio y presentación individual de cada una por separado en una labor tediosa, poco productiva y de dudosa eficacia a la hora de la comprensión global del método.

Hemos dividido la presentación del análisis en dos tablas para cada volumen. El motivo ha sido que el número de parámetros a analizar, junto

con el espacio disponible para confeccionar e imprimir la tabla, hacían irrealizable la labor de integrarlo todo en una única tabla.

Las tablas se basan en la diferenciación que propone Kaemper (1968: 6 y 7) entre escritura pianística y técnica de movimientos como elementos constitutivos de toda obra musical.

La escritura pianística responde al conjunto de procedimientos utilizados para adaptar el contenido musical a las características intrínsecas del piano. Está integrada por los conceptos musicales básicos y los conceptos técnico-interpretativos que son la base sobre la que el intérprete aplica los movimientos psicomotores que producen el sonido y por consiguiente transmiten la idea musical al oyente.

El método de Colomer, como ya se ha hecho mención, está elaborado para las fases iniciales del aprendizaje del piano. Consecuentemente, los conceptos que introduce son también los básicos para el desarrollo del aprendizaje y la comprensión del alumno.

En la primera tabla aparecen recogidos aspectos del lenguaje musical y el ámbito del teclado en el que se desarrolla el mismo; el movimiento de las voces y otros elementos teóricos. De este modo, incluye los siguientes elementos de la escritura pianística:

- Tonalidad.
- Compás.
- *Tempo*.
- Extensión de la partitura (entendida como número de compases; de su relación con el *tempo* se obtiene la duración de cada estudio).

- Registro del teclado (definido como el ámbito existente entre la nota más grave y la más aguda).
- Textura. En el contexto actual del método analizado, se presenta como la relación que establecen entre sí los sonidos que forman las diferentes voces o diseños musicales.

Elementos teóricos (ritmo, figuras métricas, silencios y signos de repetición). Son los que posibilitan la lectura de la partitura.

En la segunda tabla se han considerado los elementos empleados tradicionalmente en el estudio de la técnica y las cuestiones de tipo interpretativo relacionadas con las características del piano como instrumento polifónico<sup>178</sup>, ambos pertenecientes a la escritura pianística:

Elementos técnicos:

- Ejercicios de dedos.
- Paso del pulgar.
- Escalas.
- Arpeggios.
- Notas dobles.
- Ornamentos.
- Octavas.
- Saltos (considerados como aquellos que exceden el ámbito de la octava).

Interpretativos:

---

<sup>178</sup> Por pertenecer el piano a la familia de los instrumentos polifónicos ofrece una mayor variedad en la emisión de sonidos, registro, altura y la duración de los mismos, a lo que se añade la posibilidad de la emisión simultánea de dos ó más.

- Dinámica.
- Articulación.
- Uso del pedal (timbre y color).
- Digitación (la hemos incluido en este apartado por considerar que de su adecuación al piano y al diseño de la partitura depende la calidad de la interpretación).

Además, la tabla recoge los tipos de movimiento que se aplican en la interpretación pianística, definidos por la técnica moderna del piano. Por técnica pianística entendemos el sistema de movimientos (imbricados con el ritmo) necesarios en la interpretación y su carácter natural (adquiridos desde la iniciación al instrumento) combinados con el gesto. De los movimientos participan los dedos, muñeca, antebrazo y brazo que con el resto del cuerpo permanecen en continuo equilibrio entre relajación y tensión.

En esta definición de técnica, el sonido es el resultado del impulso que se confiere a los miembros anatómicos participantes (que ya hemos relacionado) y el efecto de la gravedad al que denominamos peso.

Con estas premisas hemos clasificado los movimientos, que se infieren de la escritura pianística en las lecciones y los estudios del método, en las cinco categorías siguientes, que son las que recoge la tabla:

- Movimientos de dedos firmes o flexibles (referidos a los aplicados a pasajes de sucesión de notas como escalas y arpeggios y a la realización de notas de adorno). De la mayor o menor superficie de apoyo sobre la tecla se obtendrá un sonido más apoyado (pleno y robusto) o más ligero (*jeu perlé*).
- Movimientos de muñeca verticales y brazos verticales.



- Movimientos de antebrazo.
- Movimientos de brazo.
- Toque polifónico.

Para una mejor comprensión de los conceptos expuestos sobre la técnica de movimientos nos remitimos al anexo sobre la técnica pianística y su revolución tecnológica a finales del siglo XIX y los primeros años del XX.

La forma de las lecciones es muy elemental, al tratarse de ejercicios técnicos, diseños rítmico-melódicos o pequeños motivos (pregunta-respuesta) condensados en pocos compases. Puede considerarse que en sí no son verdaderas obras musicales en el sentido clásico de la palabra sino más bien piezas de iniciación, en las que la incipiente forma no posee una entidad ni importancia destacables, dado que el interés del autor se centra en estas pequeñas lecciones, en la escucha del sonido por parte del alumno, la adquisición del ritmo y el movimiento de dedos.

En el caso de los estudios de los *Livres III y IV*, en los que la complejidad formal es algo mayor, aunque sin alcanzar niveles más allá de tres secciones, la forma común a todos es la tradicional de estas pequeñas composiciones didácticas: *lied*, con las dos variantes (ABA) o (ABA').

Dado el carácter general de la forma aquí explicado no se ha incluido en las tablas una referencia explícita a la misma.

En realidad, los *Nouveaux Exercices* son una propuesta de ejercicios pautados con la finalidad de fortalecer y desarrollar la elasticidad de los dedos y la agilidad del alumno.

Debemos hacer mención de que en las tablas descriptivas del método de piano analizado se hace un uso profuso de abreviaturas, dado el espacio disponible limitado. Se ha seguido el criterio de utilizar la abreviatura de uso generalizado si existe, y la más común en caso de no haber un acuerdo establecido, buscando siempre la mayor simplicidad en la lectura.

Debe tenerse en cuenta que la abreviatura hace referencia a todas las posibilidades de uso, género y número, en adjetivos, y número, en sustantivos. No se ha tenido en cuenta en la presente relación el uso ortográfico de las letras mayúsculas en las tablas. El uso del punto tras los caracteres que conforman la abreviatura no es generalizado: no se usa si la abreviatura sin él es usual en el lenguaje musical (véase Lista de abreviaturas).

### **3.3.- *Livre I***

El *Livre I*, identificado por el número de plancha 533 y unas dimensiones de 361,2 mm x 541,9 mm, está formado por cuarenta lecciones de extensión variable entre 16 compases (nº 9) y 42 (nº 40). Los aspectos del lenguaje musical que presenta son: el compás, las figuras y las alteraciones. Los dos primeros elementos los plantea interrelacionados de tal manera que se inicia el estudio del piano con un compás de 4/4 y figuras de redondas (que completan los cuatro tiempos). En la lección nº 19 introduce el estudio del compás de 2/4 con valores de blanca y el compás de 3/4 aparece en la lección nº 25.

Las alteraciones, sostenido y bemol, de las que hace el siguiente comentario: “estas notas de nombres diferentes y que forman una enarmonía, se tocan en el piano sobre la misma nota” (Colomer, 1900: 18), aparecen entre las lecciones nº 31 y nº 32 siguiendo el orden en el que aparecen en el teclado, partiendo del inicio de la escala de Do Mayor. La secuencia didáctica que utiliza es iniciar al alumno en el sostenido por ser el medio tono que corresponde al sistema temperado ascendentemente y coincidiendo con la primera tecla negra. El propósito no es tanto que el alumno reconozca la grafía de la alteraciones (notación musical) y su traslación (ubicación) al teclado como que comience de manera natural a familiarizarse con las teclas negras y los movimientos físicos que conlleva (lo que significa el acceso inmediato tras los rudimentos del lenguaje

musical a la posición de la mano acorde a la topografía del teclado)<sup>179</sup>. Los dedos deben imbricarse con el teclado de tal manera que las características morfológicas de los primeros (diferentes en cada alumno) queden conformadas a lo largo de los años de formación pianística.

A cada alteración enarmónica dedica dos lecciones. El método de trabajo propuesto por Blas María Colomer es trabajar un aspecto concreto por lección y progresivamente introducir nuevos elementos complementarios de los anteriores lo que facilita el aprendizaje fluido y no quebrado o forzoso; además, evita las repeticiones, instando al alumno al uso de la razón y la percepción auditiva, a la comprensión e interiorización de los conceptos.

### **3.3.1.- Primeras lecciones de piano (1-10)**

Las primeras lecciones del *Livre I* están dirigidas a la iniciación del estudio del piano para el que previamente no hacen falta conocimientos de solfeo ya que Blas María Colomer utiliza compás de cuatro tiempos con valores largos y en el primer compás de cada pequeña pieza explica gráficamente la medida del tiempo.

---

<sup>179</sup> Por “topografía del teclado” entendemos las dimensiones de las teclas y el calado del mismo.

### 3.3.1.1.- Movimiento de dedos

El alumno inicia el movimiento de dedos con la lectura de las dos claves que pertenecen a la grafía de las partituras de piano. La primera nota de la m.d. es el do<sub>3</sub> central del piano (m.d.) y la de la m.i. do<sub>2</sub>. Ambas manos tocan al unísono con valores de redonda grados alternos de la tonalidad de Do Mayor. Los ejercicios están elaborados sobre patrones de cinco notas que se corresponden con los dedos y la digitación 1 || 5 (m.d.) y 5 || 1 (m.i.). El objetivo es el conocimiento de las teclas blancas (dimensiones y calado) y su notación (que tecla corresponde a cada nota) y el ejercicio del movimiento de independencia de los dedos. En PLP-5, con valores de blanca y negra que implican un movimiento más frecuente de los dedos, aparece un fragmento de la escala de Do Mayor (formado por cinco notas) que inicia al alumno en el fraseo al tener que controlar los movimientos adyacentes de los dedos.

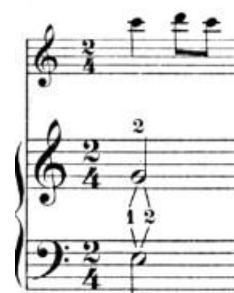
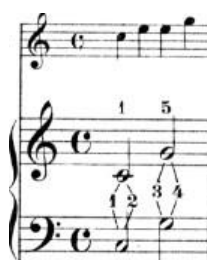
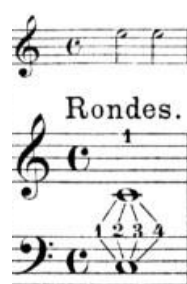


Figura 3.1: PLP-1, *Livre I*    Figura 3.2: PLP-7, *Livre I*    Figura 3.3: PLP-20, *Livre I*

Desde PLP-3 se introducen las blancas y negras en diseños que permite al alumno iniciarse en el ritmo con sencillos esquemas de acompañamiento a la melodía del profesor.



**Figura 3.4: PLP-6, *Livre I* (cc. 1-8)**

En el ejemplo anterior (Figura 3.4) podemos observar el desplazamiento de las voces del profesor y alumno por movimiento contrario y paralelo, en los cc. 5-8. Además, en el mismo fragmento la parte del alumno imita las notas de la melodía a modo de canon.

Los desplazamientos paralelos de las manos van ligados al movimiento de las voces. En PLP-6 se introducen dos fragmentos de escalas por grados conjuntos ascendentes y descendentes como contrapunto a la melodía que implican la atención del alumno, además del movimiento de dedos y la articulación de los sonidos al discurso musical y el ritmo, al quedarse “protagonista” de la interpretación.

### 3.3.1.2.- Digitación

La digitación tiene dos funciones, además de facilitar el movimiento de los dedos:

La primera es actuar como instrumento para mantener la posición natural de la mano, evitando la posición fija, y el paso de pulgar; Para ello, recurre a la asignación de dedos diferentes a las primeras notas de las lecciones, a la repetición (EP-7) de dedo y a la sustitución (cambio de dedo) en las notas repetidas (EP-8) y a la elisión (contracción de la mano) en la que los dedos no están forzados a realizar extensiones bruscas.

#### Digitación notas repetidas Repetición del mismo dedo



Figura 3.5: PLP-7, *Livre I* (cc. 10-12)

#### Digitación notas repetidas Cambio de dedo



Figura 3.6: PLP-8, *Livre I* (cc. 16-20)

Como muestra el ejemplo superior el cambio de digitación sobre la misma nota que aparece en el c. 18 responde al diseño musical descendente y a la búsqueda del equilibrio y posición recogida de las manos que llevan a Colomer a indicar 3 sobre la primera nota del c. 20.

La segunda función de la digitación es facilitar por elisión los desplazamientos de las manos en el teclado ante el precepto didáctico indicado de evitar el paso del pulgar.

### Digitación Elisión



Figura 3.7: PLP-8, *Livre I* (cc. 8-15)

### 3.3.2.- Primeras lecciones de piano (11-20)

El movimiento al unísono de las voces con una distancia entre las manos de octava -llegando en PLP-11a las dos octavas- que aparece en las primeras lecciones es sustituido en PLP-15 por el movimiento oblicuo y en PLP-17 por el movimiento contrario de las mismas, con el objetivo de trabajar la independencia de las manos. El alumno percibe la relación directa entre voces (discursos musicales) y movimiento de los dedos para



acompañar al diseño musical. Además, comienza a identificar que voz es más importante a lo largo el discurso musical mediante pasajes en los que una de las manos repite una misma nota y la otra realiza un pequeño motivo melódico.

La combinación de los movimientos dependientes del discurso musical y la identificación auditiva de dos planos sonoros facilita la introducción a la dinámica del alumno.

### Doble enlace

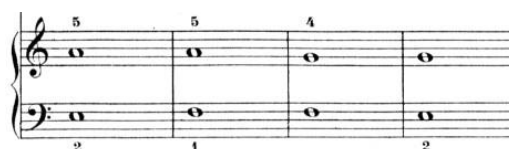


Figura 3.8: PLP-16, *Livre I* (cc. 16-19)

En el ejemplo expuesto podemos observar la dificultad interpretativa y de técnica de movimientos: la m.d. entre el c. 16 y el c. 17 repite la nota, mientras la m.i. se desplaza por el movimiento oblicuo de las voces. A continuación, es la m.i. la que presenta la repetición de nota y la m.d. la que desciende (cc. 17-18). La realización correcta implica tres fases:

- 1.- enlace (articulación legato) de la m.i. en cc. 16-17
- 2.- enlace (articulación legato) de la m.d. en cc. 17-18
- 3.- enlace (articulación legato) de la m.i. en cc. 18-19

Las manos contrarias, en las tres fases, deben repetir las notas con movimientos de antebrazo que permitan al alumno visualizar con claridad y asimilar el gesto adecuado. Para conseguirlo, Blas María Colomer propone

el compás de 4/4 con valores de redonda que ofrecen al alumno el suficiente tiempo de “cálculo” sobre los movimientos a realizar.

La digitación propuesta comienza a preparar la mano para los arpeggios. La distancia de tercera mayor ascendente, en la mano izquierda, se digita con 5 || 4 (PLP-14).

El compás de 2/4 se introduce en PLP-20 que tiene una extensión de 20 compases que permiten al alumno la práctica del compás y el movimiento de muñeca y la flexibilidad de la misma mediante la repetición de notas en ambas manos a distancias de tercera mayor.

### **Movimiento de muñeca**



**Figura 3.9: PLP-20, *Livre I* (cc. 1-9)**

En el ejemplo superior comprobamos la repetición de notas que implica la posición natural de la mano en cc. 5-7 y la secuencia de dos compases de valores de blanca tras el compás de negras a modo de reposo, a semejanza de una célula binaria descendente (coincidente con el ritmo y para la que se aplicaría el movimiento de caída libre de la mano).

### 3.3.3.- Primeras lecciones de piano (21-30)

#### 3.3.3.1.- Movimientos y diseños

El movimiento directo, oblicuo y contrario se trabajan desde PLP-19 en compás de 2/4. Los diseños de notas negras se incrementan con el objetivo de ejercitar la agilidad de los dedos.

En PLP-21 se define la melodía por el movimiento oblicuo de las voces en ambas manos y los valores de negra contrastantes con los de blanca. A la articulación *legato* de los dedos suma el toque apoyado de los mismos por cuanto deben enlazar los sonidos y transferir el peso proporcionado que les permita destacar las notas melódicas.



Figura 3.10: PLP-24, *Livre I* (cc. 1-12)

Como podemos observar en el ejemplo superior, el movimiento paralelo de las voces implica agilidad en dos tiempos pautados: práctica (realización de las figuras de negras y descanso (sobre valores de blancas).

El objetivo de esta sección es el movimiento flexible de los brazos que proporciona el compás ternario de ritmo tético y la digitación. La articulación *legato* permite el control del movimiento de dedos y la

transferencia del peso. El gesto de relajación del brazo responde a los motivos del diseño melódico.

La introducción del compás de 3/4 y los valores de blanca y negra ofrecen al alumno la práctica del apoyo del peso en la primera nota del compás (blanca) cuya duración le facilita la percepción del movimiento y preparar la relajación sobre la segunda nota (negra y tiempo débil). Se relaciona de esta manera, el ritmo con el valor de las notas y la aplicación del peso. A esto debemos añadir el diseño musical formado por pequeños intervalos de notas y la digitación que facilita la flexibilidad del brazo y la mano recogida.

Las lecciones alternan el movimiento de dedos y la caída libre del antebrazo y manos como podemos comprobar en el siguiente ejemplo, en el que las tres negras del c. 2 se articulan en *staccato* mediante tres “golpes” de muñeca para llegar al siguiente compás con el apoyo del peso del brazo.

La combinación de movimientos da lugar a la articulación de los sonidos y sus dos variantes como muestran el c. 4 (*staccato*) y el c. 5-9 (*legato*).



Figura 3.11: PLP-28, *Livre I* (cc. 1-8)

### 3.3.3.2.- Las frases

En PLP-29 aparece la primera definición de una frase ondulante por grados conjuntos de ocho compases de extensión (Figura 3.12). El recurso utilizado es el calderón como prolongador del sonido, sobre tiempo fuerte del compás y valor largo. La grafía orienta al alumno hacia el desarrollo del diseño sin interrupción en un movimiento *legato* de los dedos y flexibilización pautada en blancas como puntos de equilibrio. La llegada al calderón implica que deberá imprimir una mayor presión a la tecla con el fin de culminar el *crescendo* implícito en la frase y permitir la prolongación sonora.



Figura 3.12: PLP-29, *Livre I* (cc. 1-10)

Las células de corcheas y dos negras repetidas que aparecen en PLP-30 facilitan al alumno la práctica de la agilidad de los dedos 1 || 2 y 2 || 3 (m.d.) y el movimiento de muñeca flexible. La digitación propuesta es el mismo dedo en la repetición de notas. Se presenta esta lección como preámbulo a las notas de adorno, mordentes superiores o semitritinos.

### **3.3.4.- Primeras lecciones de piano (31-40)**

#### 3.3.4.1.- Las alteraciones

Una vez adquiridos por parte del alumno los conocimientos básicos que le permiten identificar las notas con sus correspondientes teclas blancas, los modos, el ritmo y los motivos musicales, por un lado, y las destrezas motoras esenciales para la interpretación de las sencillas lecciones, por otro, se propone en la última parte del *Livre I* el estudio de las notas alteradas, o lo que es lo mismo, la adaptación de las manos a las teclas negras.

Para ello el pianista, en una textura homofónica (es decir, manteniendo la distancia interválica de una octava) que evita complicaciones de comprensión formal, parte de la nota Do en ambas manos y trabaja el Do sostenido por ser la siguiente tecla en orden ascendente. La presentación del nuevo sonido, como Do sostenido y como Re bemol, es en valores de blanca para permitir la escucha consciente.

Las diez alteraciones con sus correspondientes cinco teclas son trabajadas en pautas de dos lecciones por tecla.

Los objetivos de estas lecciones son, por un lado, el reconocimiento de todas las teclas – aunque el ámbito tiene un rango pequeño – adaptando los movimientos de los dedos y la posición de la mano a la nueva topografía. Por otro, el desarrollo de la percepción sonora a partir de las numerosas notas de paso que mantienen en constante “alerta” al alumno al flexionar constantemente la tonalidad. Además, los diseños de fragmentos de escalas cromáticas resultado de los recorridos ascendentes y

descendentes del discurso musical, llevan al alumno a la aplicación de movimientos de dedos en articulación *legato*, como antecedentes del posterior trabajo de escalas.

Lo novedoso en estas lecciones es la aparición de intervalos de sexta y séptima (PLP-35) y octava (PLP-40) por movimiento directo y en ambas manos a la vez que, junto a diseños de acordes desplegados ejercitan las aberturas interdigitales y la transferencia de peso.

Mostramos a continuación ejemplos en los que podemos observar los aspectos que recogen las lecciones de las notas alteradas.

### Extensión de la mano Intervalos



Figura 3.13: PLP-35, *Livre I* (cc. 12-17)

### Arpeggios (Fragmentos)



Figura 3.14: PLP-37, *Livre I* (cc. 14-20)

### Escalas (Fragmentos)



Figura 3.15: PLP-40, *Livre I* (cc. 23-28)

### Movimiento de dedos


























Figura 3.16: PLP-40, *Livre I* (cc. 21-27)














Presentamos a continuación las dos tablas con los elementos analizados en el *Livre I*.





























Tabla 3.1: Livre I. Premières Leçons de Piano.











Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-1	Do M	4/4 - 25	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 
PLP-2	Sol M	4/4 - 25	sol <sub>1</sub> -re <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 
PLP-3	Do M	4/4 - 24	do <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía (trad.)  Métrica A  P 
PLP-4	Do M	4/4 - 29	do <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 
PLP-5	Do M	4/4 - 23	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-6	La m	4/4 - 24	do <sub>2</sub> -si <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 









Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
<b>PLP-7</b>	Do M	4/4 - 20	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía (trad.)  Métrica A  P  P †
<b>PLP-8</b>	Do M	4/4 - 22	do <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Motivos pregunta-respuesta  Métrica A  P 
<b>PLP-9</b>	Do M	4/4 - 16	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía (trad.)  Métrica A  P 
<b>PLP-10</b>	Do M	4/4 - 25	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía (trad.)  Métrica A  P  P †
<b>PLP-11</b>	Do M	4/4 - 17	la <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía (trad.)  Métrica A  P 










Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (n° cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-12	La m	4/4 - 17	re <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Motivos pregunta-respuesta  Métrica A  P 
PLP-13	Do M	4/4 - 23	do <sub>2</sub> -si <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-14	Do M	4/4 - 23	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-15	La m	4/4 - 20	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-16	Do M	4/4 - 23	si <sub>1</sub> -la <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-17	La m	4/4 - 18	do <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-18	Do M	4/4 - 23	si <sub>1</sub> -re <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-19	Do M	2/4 - 26	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P 
PLP-20	Do M	2/4 - 29	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Melodía (a dist. 3 <sup>as</sup> ) P Melodía  Métrica A  P  P   P ligadura Doble barra repetición
PLP-21	La m	2/4 - 31	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P 



Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-22	Do M	2/4 - 28	la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P 
PLP-23	Do M	2/4 - 32	sol <sub>1</sub> -la <sub>3</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P 
PLP-24	Do M	2/4 - 29	do <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	A 2 voces P Melodía  Motivos pregunta-repuesta  Métrica A  P 
PLP-25	Do M	3/4 - 20	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Melodía (a dist. 3 <sup>as</sup> ) P Melodía  Métrica A  P 
PLP-26	La m	3/4 - 37	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P  A  P 

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-27	Do M	3/4 - 31	do <sub>2</sub> -do <sub>3</sub>	A 2 voces y homofonía P Melodía  Frases  Métrica A  P 
PLP-28	La m	3/4 - 31	do <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P  P: ligadura
PLP-29	Do M	3/4 - 34	do <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>	A 2 voces P Melodía  Métrica A  P  A † P †  ☺
PLP-30	Do M	3/4 - 27	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	A Diseños melódico-rítmicos P Melodía  Métrica A  P 
PLP-31	Do M - do#, reb	4/4 - 18	do <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-32	Do M - do#, reb	4/4 - 25	do <sub>3</sub> -do <sub>5</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P: ‡
PLP-33	Do M - re#, mi $\flat$	4/4 - 21	do <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  A Ritmo tético P Ritmo tético y anacrúsico  Métrica A  P  P ligadura
PLP-34	Do M - re#, mi $\flat$	3/4 - 37	do <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P ligadura
PLP-35	Sol M - Fa#, Sol $\flat$	4/4 - 28	do <sub>3</sub> -do <sub>5</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P ligadura

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
PLP-36	Do M - Fa#, Solb	2/4 - 39	do <sub>3</sub> -si <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P ligadura
PLP-37	Do M - Sol#, Lab	4/4 - 34	do <sub>3</sub> -do <sub>5</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P  P: ligadura
PLP-38	La m - Sol#, Lab	3/4 - 36	re <sub>3</sub> -si <sub>4</sub>	A Homofonía P Melodía  A Ritmo tético P Ritmo tético y anacrúsico  Métrica A  P  P  P ligadura
PLP-39	Do M - La#, Sib	♩ - 28	mi <sub>3</sub> -do <sub>5</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P 



Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (n° cc.)	Registro Teclado	Textura - Elementos Teóricos
<b>PLP-40</b>	Fa M - La#, Sib	2/4 - 42	do <sub>3</sub> -do <sub>5</sub>	A Homofonía P Melodía  Métrica A  P   P ♯  P ligadura

**Tabla 3.2: Livre I. Premières Leçons de Piano**

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PLP-1</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación	Peso
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos
<b>PLP-2</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación	Peso
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos
<b>PLP-3</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación	Peso
	Despl. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos
<b>PLP-4</b>	Ext. mano (6ª M)	Digitación	Peso
	Despl. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos
<b>PLP-5</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación	Peso
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos
<b>PLP-6</b>	Frag. de escalas	Digitación intervalos 3ª M (1  2) (m.d.) (5  4) (m.i.)	Peso
	Ext. mano (6ª M)		Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		
<b>PLP-7</b>	Frag. de escalas y arpeggios	Digitación Sustitución	Peso
	Ext. mano (5ª J)		Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		
<b>PLP-8</b>	Notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso
	Ext. mano (4ª J)		Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		
<b>PLP-9</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación	Peso
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		Mov. dedos

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>PLP-10</b>	Ext. mano (6ª M) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Frag. notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-11</b>	Ext. mano (6ª M) Ej. manos paralelas (dist. dos 8ª) Frag. escalas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-12</b>	Ext. mano (6ª M) Ej. manos paralelas (dist. 8ª)	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-13</b>	Ext. mano (3ª M) Ej. manos paralelas (dist. 3ª)	Digitación	Peso Mov. dedos
<b>PLP-14</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación Intervalos 3ª M (1  2) (m.d.) (5  4) (m.i.) Intervalo 3ª m (1  2) (m.d.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-15</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-16</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación	Peso Mov. dedos
<b>PLP-17</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos contrarias	Digitación Intervalo 4ª J (5  3) (m.i.) (1  3) (m.i.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-18</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos contrarias	Digitación Elisión	Peso Mov. dedos

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PLP-19</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª)	Digitación Elisión Intervalos 2ª M (4  2) (m.d.) intervalos 2ª m (4  2) (m.i.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-20</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación Intervalo 4ª J (1  3) (m.d.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-21</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos oblicuas Notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-22</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) y oblicuas Notas repetidas	Digitación	Peso Mov. dedos
<b>PLP-23</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos contrarias Notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-24</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª), contrarias y oblicuas Notas repetidas	Digitación Sustitución Elisión	Peso Mov. dedos
<b>PLP-25</b>	Ext. mano (4ª J) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos
<b>PLP-26</b>	Ext. mano (3ª M) Ej. manos paralelas (dist. 3ª) Notas repetidas	Digitación	Peso Mov. dedos

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>PLP-27</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación Sustitución	Peso  Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 3ª) y oblicuas  Notas repetidas		
<b>PLP-28</b>	Ext. mano (4ª J)	Digitación Sustitución	Peso  Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 3ª), contrarias y oblicuas  Notas repetidas		
<b>PLP-29</b>	Ext. mano (4ª J)	Digitación	Peso  Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 3ª) y oblicuas  Notas repetidas		
<b>PLP-30</b>	Ext. mano (4ª J)	Digitación	Peso  Mov. dedos
	Frag. de escalas		
	Notas repetidas		
<b>PLP-31</b>	Ext. mano (4ª J)	Digitación (1º/2º) sobre teclas negras (m.d.) (5º/4º) sobre teclas negras (m.i.)	Peso  Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		
<b>PLP-32</b>	Ext. mano (5ª J)	Digitación (1º/2º) sobre teclas negras (m.d.) (5º/4º) sobre teclas negras (m.i.)	Peso  Mov. dedos
	Ej. manos paralelas (dist. 8ª)		
	Bajo Alberti		

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PLP-33</b>	Ext. mano (6ª M) Ej. manos paralelas (dist. 8ª)	Digitación (2º/3º) sobre teclas negras (m.d.) (3º/4º) sobre teclas negras (m.i.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-34</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Bajo Alberti	Digitación (2º/3º) sobre teclas negras (m.d.) (3º/4º) sobre teclas negras (m.i.) Intervalo Fa-Mi <sup>b</sup> (4  3) m.d. (2  3) m.i.	Peso Mov. dedos
<b>PLP-35</b>	Ext. mano (7ª M) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Fragmento escalas	Digitación Intervalo 3ª M (5  4) (m.d.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-36</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Frag. escalas cromática	Digitación Intervalos Fa#-La (4  5) (m.d.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-37</b>	Ext. mano (6ª m) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Frag. escalas	Digitación Intervalo 3ª m (5  4) (m.i.) Error de imprenta en c. 21 (m.i.)	Peso Mov. dedos
<b>PLP-38</b>	Ext. mano (6ª M) Ej. manos paralelas (dist. 8ª)	Digitación	Peso Mov. dedos
<b>PLP-39</b>	Ext. mano (5ª J) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Frag. escalas	Digitación	Peso Mov. dedos

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PLP-40</b>	Ext. mano (8ª J) Ej. manos paralelas (dist. 8ª) Frag. escalas cromáticas	Digitación	Peso Mov. dedos

### 3.4.- *Livre II*

El segundo libro de la *École Nouvelle*, como anuncia en su portada, es una recapitulación del *Livre I*. Identificado con el número de plancha 534 y formato: 361,2 mm x 541,9 mm su título presenta una colección de 30 *Petites études élémentaires* en los que la premisa técnica “sin paso de pulgar” implica una propuesta didáctica centrada en la posición de la mano en su estado natural, como prolongación del brazo sobre el teclado.

El subtítulo *Sur les Thèmes des Premières Leçons* unifica el proceso de enseñanza-aprendizaje que se inicia con el *Livre I*, al facilitar al alumno el recurso a la memoria auditiva y muscular-digital como base para la incorporación nuevos conceptos. La novedad con respecto al anterior es que ha desaparecido la parte del profesor que presentaba el discurso melódico y se ha incorporado a la parte del alumno de tal manera que combina la realización melódica en la mano derecha con un sencillo acompañamiento en la mano izquierda, sustentado por valores más amplios, similar a los del *Livre I*. A esta transformación Colomer la denomina “pequeño estudio”.

Ah! vous dirai-je maman!

Le Professeur.

Rondes et blanches.

Nº 3.

L'Elève.

Figura 3.17: PLP-3, *Livre I* (cc. 1-8)





Figura 3.18: PEE-3, *Livre II* (cc. 1-8)

### 3.4.1.- Los pequeños estudios

Tomando como patrón las primeras lecciones, Colomer plantea una metodología “cómoda” para el alumno de tal manera que le convierte en protagonista del estudio ya que le permite el razonamiento reflexivo, esto es, la actuación autónoma pues se le presupone el dominio de las habilidades rítmicas y de lectura que ha interiorizado en la práctica de las lecciones contenidas en el *Livre I*.

Si en el *Livre I* el trabajo se centraba en la medida exacta y la proporción rítmica, en el *Livre II*, tomando como patrones las lecciones se introduce el fraseo y la articulación con la presencia de silencios que sirven para delimitar motivos pregunta-respuesta, dejando las ligaduras al desarrollo de la melodía por grados conjuntos o intervalos pequeños, dotándola así de carácter vocal. Respecto a la agilidad insiste en la realización de pasajes en los que la m.d. comienza a independizarse de la m.i. tal y como muestran las progresiones sucesivas de digitación 1 || 5, en todas sus combinaciones y que suponen la iniciación a un fraseo *legato* en su articulación. Combina digitación con articulación y fraseo de tal forma

que el alumno se inicia en la simbiosis de ambos aspectos tan significativos en la interpretación pianística infiriéndolos desde la práctica.

En los estudios PEE-1 y PEE-2, en modos mayores, presentan una textura de melodía ondulante por grados conjuntos o disjuntos (intervalos sencillos hasta la 5ª justa) y acompañamiento de redondas sobre los grados tonales. En ambos estudios, la melodía reproduce casi en su totalidad a la del *Livre I* con excepción de algunas notas que son modificadas por criterio de estabilidad de las manos como se observa en el ejemplo que mostramos a continuación:

The image shows a musical score for two parts: 'Le Professeur' and 'L'Elève' (No. 2). The 'Le Professeur' part is written in a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The 'L'Elève' part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The melody for 'L'Elève' consists of a sequence of notes with fingerings indicated above and below. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 4), C5 (finger 3), D5 (finger 5), E5 (finger 3), F#5 (finger 4), G5 (finger 2), A5 (finger 1), B5 (finger 5), C6 (finger 3), D6 (finger 4), E6 (finger 2), F#6 (finger 4), G6 (finger 5), A6 (finger 1), B6 (finger 3).

Figura 3.19: PLP-2, *Livre I* (cc. 1-11)

The image shows a musical score for 'No. 2' from Livre II. It is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of a sequence of notes with fingerings indicated above: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 4), C5 (finger 5), D5 (finger 3), E5 (finger 5), F#5 (finger 3), G5 (finger 5), A5 (finger 3), B5 (finger 5), C6 (finger 3), D6 (finger 5), E6 (finger 3), F#6 (finger 5), G6 (finger 3), A6 (finger 5), B6 (finger 3). The bass clef part consists of a sequence of notes with fingerings indicated below: G3 (finger 1), F#3 (finger 2), E3 (finger 3), D3 (finger 5), C3 (finger 2), B2 (finger 1), A2 (finger 5), G2 (finger 3), F#2 (finger 5), E2 (finger 3), D2 (finger 5), C2 (finger 3), B1 (finger 5), A1 (finger 3), G1 (finger 5).

Figura 3.20: PEE-2, *Livre II* (cc. 1-11)

La melodía se ha trasladado a la m.i. y en un ámbito que abarca las cinco notas comprendidas entre re y si. Es la realización de los intervalos de

cuarta y quinta descendente los que permiten ir aprendiendo el traslado del punto de equilibrio, y por tanto del “peso”<sup>180</sup> de la mano en un diseño ascendente, en el que la digitación es la que favorece el fraseo natural. Respetando la grafía musical de la lección precedente.

En esta ocasión la recomendación al trabajo muy lento y por separado de las manos antes de abordar el pasaje con ambas a la vez aparece al final del PEE-2.

La melodía titulada *Ah! Vous dirai-je maman!* pertenece a la tradición vocal francesa y proporciona, como la totalidad de los *Pequeños estudios elementales*, la comodidad formal. El *Lied* con las tres secciones, (ABA’), permite la práctica repetitiva de fragmentos sin “cansar”; sin embargo, Colomer transforma la tercera sección (por la armonía o el diseño pianístico) después de repetir los primeros compases. En PEE-3, la propuesta para la digitación de la mano derecha permite la relajación y flexibilización mediante el movimiento vertical de la misma al sustituir el tercer dedo por el cuarto en la repetición de nota.

Los intervalos de tercera, cuarta y quinta favorecen el movimiento articular e independiente de los dedos, dotándolos de cierta agilidad y precisión de ataque que repercute en la calidad del sonido y sus cualidades tímbricas y de intensidad. Sin embargo, son los intervalos de segunda, los que ofrecen notas conjuntas, los que permiten un discurso melódico que aproxima al piano como instrumento polifónico a sonoridades propias de otros instrumentos en un marco amplio de texturas en el que el uso de los

---

<sup>180</sup> Para una mejor comprensión nos remitimos al Anexo III referente a la Tecnología pianística.

recursos psicomotores, como elementos participantes en la producción del sonido, son esenciales en la interpretación.

Si bien repite número de dedo en pasajes de notas repetidas, en otros similares propone el cambio de dedo ante la repetición de la misma nota, resultando por tanto una articulación de dos notas ligadas. El efecto resultante son motivos de tipo pregunta-respuesta y la identificación de interpretar de forma variada patrones rítmicos (si no aparece ninguna indicación explícita). Las notas de la m.i. sufren alguna variación en el c. 22 buscando el desarrollo por grados conjuntos por movimiento oblicuo con la m.d.

El discurso melódico se presenta en la m.i. en el PEE-4 que es una fiel reproducción de la lección 4 en sus aspectos y grafía musical. La diferencia se detecta en la variante a la digitación original que presenta y que está destinada a la práctica de la flexibilización de la muñeca, en un proceso gestual bien diferenciado y cuya realización lleva implícita el control, dominio y consciencia del toque por peso. Si bien ambas propuestas de digitación buscan el equilibrio de la posición de la mano en los dedos 3º y 4º, no cabe considerar en este caso la aplicación de la técnica clavecinística, pues, para la interpretación de los motivos que aparecen escritos, es necesario un fraseo con una articulación de carácter vocal, que es el resultado de un ligerísimo movimiento de “caída” de la muñeca de forma perpendicular al teclado de tal manera que en el impulso inicial que provoca el gesto se bajen las notas que conforman el grupo motivico (formado frecuentemente por dos ó tres notas) al mismo tiempo que se

produce el desplazamiento de la mano acompañada por el antebrazo con una direccionalidad de “salida”, igualmente en sentido perpendicular.

Igual que ocurre en los otros pequeños estudios, en el PEE-5 el módulo de las notas es mayor, estando colocada la melodía en la m.d. y una octava por debajo del registro del profesor. Aparece por primera vez un valor de blanca con puntillo en el c. 19 como variación a la melodía. En la digitación encontramos pasajes diseñados estrictamente para la movilidad, ataque y articulación de los dedos; contrarios, en sentido estricto, a la intencionalidad el PEE-4. Destaca la propuesta de interpretar con la m.d. el intervalo de cuarta justa descendente con una numeración 5||3 con toda certeza destinada a ir trabajando la abertura de la mano y la distancia interdigital entre los dedos numerados.

La melodía aparece en la m.i. en el PEE-6 a distancia de dos octavas en relación con la lección del mismo número en el *Livre I*.

Los motivos rítmicos y las grafías muestran una textura en la que se aprecia un incipiente discurso entre ambas manos y una combinación del movimiento de dedos (toque por articulación) con la transferencia de peso implícita y movimiento de caída por peso con las fases de bajada de la tecla-apoyo y subida de la tecla y relajación.



Figura 3.21: PEE-6, *Livre II* (cc. 17-24)

En el ejemplo anterior se observa en cc. 21 y 22 cómo en la mano derecha la digitación con el patrón 1 || 2 || 5 1 || 3 || 4 facilita el movimiento de los dedos a la vez que el cuarto dedo “colabora” como punto de equilibrio en el pequeño desplazamiento de la mano sobre el teclado. El pasaje que se ajusta a un toque esencialmente articulado lleva implícito la posibilidad de ejercitar el uso del movimiento braquial de “caída”-“salida” anteriormente descrito.

Otra melodía tradicional francesa que lleva por título *Monsieur de La Palisse* sirve de diseño musical en el PEE-7. La melodía se realiza en la m.d. con un cambio de nota en el c. 12 y la m.i. contiene variaciones de figuras (cc. 4, 8, 12, 13 y 16) en forma de silencios o redondas, con el fin de ofrecer pausas entre motivos que permitan la flexibilización de la muñeca de manera simétrica al PEE-5. En el c. 3 aparece por primera vez un arpeggio de cuatro notas (en Do Mayor) que obliga al desplazamiento de la mano hasta el punto de equilibrio que se recupera en el siguiente compás con el tercer dedo. Es un pasaje para el trabajo del peso y las aberturas interdigitales; esto es, para ir facilitando la extensión de la mano hacia la octava.

La densidad de alteraciones es mayor en PEE-8 y recae sobre el fa y el sol sostenidos en la m.i. que aparece con métrica constante de negras. Las pequeñas flexiones armónicas son aprovechadas para desplazar la mano ascendente y descendente, lo que obliga al alumno a un incremento del movimiento digital y modificación de la posición de la mano que incluye las teclas negras.

La melodía aparece en la m.i. con un cambio de nota en el c. 5 con respecto al *Livre I* que permite una mayor facilidad en la articulación y posición natural de la mano. La digitación, variada con respecto a la lección, en ambas manos, está al servicio de la textura del pequeño estudio que combina motivos con valores largos, con cierto discurso melódico, que sirven de soporte a una melodía apoyada en valores de negras.



Figura 3.22: PEE-8, *Livre II* (cc. 15-22)

Como observamos en los cc. 18 y 19, la m.i. se equilibra sobre el cuarto dedo para iniciar el pasaje ascendente por grados conjuntos que finaliza con la realización de la primera extensión de la mano a la octava, a la que el alumno llega de manera natural.

El alumno con este diseño melódico, se inicia en uno de los aspectos más representativos de la técnica pianística como son la realización de octavas.

Los valores de blanca, en este caso, permiten la abertura progresiva y el control del movimiento de la mano que inmediatamente busca “descanso”, que vuelve a la posición de equilibrio sobre el segundo dedo.



Figura 3.23: PEE-8, *Livre II* (cc. 8-12)

El ejemplo anterior nos muestra como en el c. 11 la digitación de sustitución en las notas repetidas permite una articulación natural del fraseo (coincidente con el ritmo y el gesto).

El movimiento de caída libre es introducido por Colomer en el c. 8 de PEE-9, en el que el cambio de nota en la melodía “*Le Pont d’Avignon*” (m.d.) resuelve en un intervalo de octava. Los valores de negra, que predominan en ambas manos, son utilizados como ejercicios de sincronización del movimiento digital en articulación *legato*, mediante el recurso al “bajo Alberti” y a fragmentos de escalas ascendentes. La digitación de repetición facilita la articulación, el control del movimiento del dedo y la independencia.

El fraseo imitativo de la voz realizado en la m.i. es el objetivo de PEE-10 que recurre a la tradicional melodía titulada *Ah! Le bel oiseau maman* con una métrica de negras. Los silencios, como momentos de respiración, son sustituidos por blancas que implican reposo en el movimiento digital, permiten el gesto flexible de muñeca y el control de la transferencia del peso. El acompañamiento de la m.d. está basado en el “bajo Alberti” y fragmentos descendentes de escalas por grados conjuntos. La melodía, al igual que en ocasiones anteriores presenta una nota



modificada en el c. 11 con el fin de facilitar la comprensión formal y la elaboración del discurso musical.

El discurso de las voces por movimiento paralelo, contrario u oblicuo aparece por primera vez en PEE-11 como textura de la canción francesa titulada *Cadet Rouselle*. El comienzo tético y la célula negra, dos corcheas, negra permiten al alumno la interiorización del ritmo que imprime un cierto carácter de desfile y dirige la velocidad final. La melodía, en la m.d. está modificada en dos compases, 5 y 9, lo que permite al alumno en el segundo la práctica del desplazamiento y “caída libre” el brazo en un intervalo de 5ª justa. La digitación repetitiva y de sustitución combinada se adecua a los diseños de manera que la nota más aguda de cinco notas descendentes coincida con la pauta 5 || 4 || 3 || 2 || 1 y, al contrario. En pasajes ascendentes 1 || 2 || 3 || 4 || 5

Preparación a las notas dobles es el propósito de PEE-12. La sencilla pieza está formada por dos secciones (AA') y con una textura de voces por movimiento paralelo siendo la distancia entre ambas de octava o de décima (intervalo real de tercera mayor). Esta disposición permite al alumno escuchar la alternancia de sonidos (al unísono o en el intervalo indicado) a distinta altura. La práctica de la precisión en la realización de ambos sonidos se convierte así, en anticipación las notas dobles en una mano.

A continuación, mostramos la realización de unísono y terceras entre ambas manos:



**Figura 3.24: PEE-12, *Livre II* (cc. 6-11)**

La ausencia de digitación en la m.d. en el c. 15 (repetición exacta del c. 14) hace presuponer al alumno que debe utilizar la del compás precedente, de tal manera que aprende a “elaborar” estrategias que le faciliten el discurso musical y por tanto, la interpretación. La célula rítmica explicada en el PEE-11 vuelve a marcar el ritmo en la pieza. La digitación mantiene la mano en posición de equilibrio, combinando la repetición y la sustitución.

### **3.4.2.- Las notas dobles a intervalo de tercera**

La novedad en el PEE-13 consiste en la fusión de la parte del alumno para trabajar las notas dobles en intervalo de tercera que sirven de base a la melodía (en la m.d.). La figuración en la m.d. de blanca seguida por dos negras (o negra y silencio) coincidente con la redonda en la m.i. responde a una propuesta didáctica dividida en dos fases: en la primera el alumno practica la bajada de las teclas con precisión y control del movimiento de tal manera, que las tres notas suenen sincronizadas. Una vez conseguido el efecto “acorde” entre ambas manos, los dos tiempos siguientes marcan la independencia de las manos.

Los silencios facilitan la articulación y el toque “*legato*” con la proporcional aplicación del peso y las pausas implícitas en todo discurso melódico.

La digitación propuesta para las notas dobles permite su enlace por la nota superior de las mismas o por la inferior, de tal manera que no se interrumpe el sonido y se ejercita el apoyo digital.

La articulación gestual se combina con los acentos rítmicos implícitos en los diseños y la digitación que favorece la realización de pequeños motivos en un solo movimiento de muñeca y antebrazo.

Mostramos en el siguiente ejemplo la digitación propuesta para facilitar el pasaje en la m.i. de cinco notas dobles ascendente por grados conjuntos:



Figura 3.25: PEE-13, *Livre II* (cc. 8-15)

- Como podemos observar el enlace se realiza de tres formas:
- El enlace de las dos primeras notas dobles se realiza por la voz superior “pivotando” la mano sobre el cuarto dedo, en una digitación que permite el desarrollo de la distancia interdigital entre quinto y cuarto dedo.

- el enlace de la segunda y tercera nota doble es por movimiento directo, o lo que es lo mismo, los dedos son consecutivos y la mano permanece en posición fija.
- el enlace de las dos últimas notas dobles se realiza por la voz inferior, extendiendo (de manera similar al primer caso) la distancia interdígital y abriendo la mano por el pulgar para alcanzar la nota doble.
- Esta propuesta didáctica aparece recogida de forma muy similar en el PEE-14, en el que las notas dobles están en la m.d. y para las que la digitación (menos elaborada) busca conectar por movimiento directo las notas dobles en la búsqueda de un cierto desarrollo motivico que permita entrever un discurso cuanto menos armónico. En esta pequeña pieza el c. 8 y el c. 15 aparecen modificados como en casos anteriores.

### **3.4.3.- Las notas dobles a intervalo de cuarta, quinta y sexta.**

En PEE-15, PEE-16, PEE-17 y PEE-18 las notas dobles con un intervalo de cuarta, quinta o sexta aparecen con compás de cuatro tiempos y sobre valores grandes (redondas), combinadas con valores de negra en la melodía (alternando este patrón las manos en las que aparecen las notas dobles). El objetivo es el mismo que para los estudios anteriores, PEE-13 y PEE-14. La precisión en la bajada de las teclas para obtener una sincronización perfecta del sonido. En PEE-15 el diseño ondulante por

grados conjuntos de la melodía (m.d.) en valores de negra, aparece la primera progresión de siete notas (entrecortada) entre los cc. 12 y 13 en dos compases con la finalidad de que el alumno identifique el movimiento de los dedos y el desplazamiento de la mano. La realización del diseño se realizaría de la siguiente manera: la primera secuencia de cuatro notas se realiza con la muñeca flexible en un solo movimiento para volver a apoyarse en la nota inicial de la secuencia de cinco notas que sigue y tocarlas con las mismas características descritas para la anterior.



Figura 3.26: PEE-15, *Livre II* (cc. 7-13)



Figura 3.27: PEE-15, *Livre II* (cc. 14-20)

La digitación de las notas dobles propuesta en los cc. 17 y 18 ejercita el paso del quinto dedo por debajo del cuarto para el enlace por articulación *legato*, a pesar de la dificultad.

En PEE-16 la complejidad de lectura de la m.i. es mayor ya que presenta alteraciones con sostenidos y bemoles y la coincidencia

enarmónica entre sol sostenido y la bemol. Esto incrementa la atención del alumno sobre la identificación de los sonidos y el desplazamiento de la mano.



Figura 3.28: PEE-15, *Livre II* (cc. 14-15)

La digitación posibilita el enlace de las notas dobles por la “voz inferior”, recurriendo al pulgar sobre tecla negra en la m.i. en la que los diseños de patrones basados en el “bajo Alberti” parecen destinados al trabajo de la agilidad.

En PEE-17 la digitación propuesta en la melodía con valores (como hemos indicado anteriormente) de negras es la misma si se repite el motivo aunque la altura del sonido varíe.



Figura 3.29: PEE-17, *Livre II* (cc. 9-12)

Esto permite el control del movimiento de los dedos con articulación *legato*, y el desplazamiento de la mano.

El estudio PEE-18 presenta el ejercicio de notas dobles en la m.d. en la que trabaja el patrón 1 || 5 para los intervalos de sexta y 2 || 4 para los de tercera, que permite mantener la posición equilibrada de la mano y el movimiento de los dedos en articulación *legato*<sup>181</sup>.

En el último sistema, entre los cc. 14-22, aparece una escala descendente de notas dobles combinadas (intervalos de sexta con intervalos de tercera alternados) en la m.d.

Como observamos en el ejemplo de arriba, las negras de la m.i. están destinadas a la práctica del movimiento digital y al desarrollo consecuente de la agilidad.



Figura 3.30: PEE-17, *Livre II* (cc. 8-15)



Figura 3.31: PEE-17, *Livre II* (cc. 16-23)

<sup>181</sup> Este patrón forma parte de los ejercicios propuestos en los métodos y literatura pianística dedicada a la práctica digital por ser diseños que aparecen con frecuencia en las obras más representativas para piano.

### 3.4.4.- Independencia de manos

La práctica de la independencia del movimiento de las manos se propone en PEE-19, PEE-20, PEE-21, PEE-22 y PEE-23 mediante la doble función que tienen las notas dobles: como acordes que acompañan a la melodía y por tanto su función es de “relleno” acústico; y como voces independientes en las que el discurso de las dos necesita del toque polifónico en el que el control del peso de los dedos es la base para la creación de los dos planos sonoros correspondientes a las voces.

#### Notas dobles. Toque polifónico.



Figura 3.32: PEE-21, *Livre II* (cc. 10-15)

#### Notas dobles. Acordes.



Figura 3.33: PEE-20, *Livre II* (cc. 22-27)

Los elementos utilizados en PEE-19 y PEE-20 son células de articulación binaria en valores de corcheas y negras alternados con motivos



formados por cinco notas siendo la última más larga que las anteriores. Esto ofrece al alumno la posibilidad de trabajar el movimiento implícito de la caída del antebrazo por peso y la coordinación de este movimiento en ambas manos. Junto a los valores de blanca, ofrece la posibilidad de un tiempo para “pensar” en manera de realizar el movimiento.

Colomer recurre en numerosas ocasiones a la modificación de los valores para enfatizar el carácter rítmico del pasaje o motivo que conforma la melodía en un momento concreto. Respecto a la interpretación se observa una textura en la que la melodía es reforzada en algunos compases por la m.d. a modo de “eco”. La articulación de la misma, se presenta en células de negra separada y dos corcheas ligadas, el toque de las cuales se realiza por la caída libre del antebrazo y muñeca. En contraposición la m.d. presenta células de: dos notas dobles negras disjuntas y una blanca de reposo con tres movimientos independientes, todos ellos con uso de la caída por peso desde al antebrazo. O células de dos notas dobles conjuntas con blanca de reposo. La digitación se repite en pasajes similares. La propuesta de numeración para la m.d. en los últimos seis compases permite un cierto *cantabile* de la voz superior del pasaje de notas dobles.

En PEE-21 y PEE-22 las melodías aparecen en la m.d. (en la misma tesitura que en PLP-21) y en la m.i. (dos octavas inferiores en relación a PEE-22); esto facilita al alumno el trabajo de la calidad del sonido ya que debe “reproducir” el carácter de la melodía original en una tesitura más grave.

Las notas dobles, en estos estudios empiezan a diferenciarse en voces que la digitación permite enlazar por la voz superior o por la inferior,

buscando la flexión armónica. El resultado es un movimiento oblicuo de las manos en el que la flexibilidad de los gestos de la m.d. se contrapone a la estricta articulación digital de la m.i.

Destaca la digitación de las notas dobles que Colomer indica como parte del diseño musical.



**Figura 3.34: PEE-21, *Livre II* (cc. 21-31)**

Como podemos observar en el ejemplo anterior, las notas que aparecen en la m.i. y que forman los cinco primeros compases presentan una digitación que no permite el enlace con el c. 6, al formar parte este compás del siguiente motivo.

En PEE-22, c. 3 aparece la distancia de octava en la m.i., con el consiguiente movimiento lateral y abertura de la mano y la rotación del antebrazo implícito en su realización.

La m.d. presenta un discurso polifónico a dos voces aunque con células rítmico-armónicas muy sencillas pero que permiten al alumno identificar diferentes planos a destacar y por tanto una especial atención a la forma y direccionalidad del movimiento de bajada de la tecla con la transferencia de peso proporcionada.

La textura en PEE-23 está formada por células sencillas que recuerdan el “estilo Czerny” (cc. 5, 6 y 7) en los que se hace necesaria una

gestualidad mínima que favorece la flexibilidad de la mano y coincide con las breves respiraciones que dan sentido al discurso melódico. El aspecto técnico que pretende este estudio es la interpretación por movimiento contrario de las dos manos. Colocada la melodía en la m.d. es reproducida de forma exacta en el mismo registro asignado al profesor.

La m.i. está formada por grados conjuntos de notas dobles, conformando diferentes intervalos incluido ya el de séptima. El carácter “estático” de la misma se ve interrumpido por motivos con notas de paso y pequeños fragmentos ascendentes de escalas que tienen su réplica en la m.d. y por movimiento contrario. El alumno está claramente trabajando una textura de tres voces diferenciadas.

### **3.4.5.- Articulación *legato* en las notas dobles**

Los motivos melódicos ondulantes formados por notas dobles por grados conjuntos se presentan en PEE-24 que presenta la melodía en clave de fa (m.i.) y es reproducida de forma exacta en un registro de dos octavas inferiores al original hasta el c. 27 en el que la célula de cuatro corcheas la desplaza una octava inferior más. La localización de este  $\text{sol}_1$  el alumno puede realizarlo de dos maneras diferentes que dependerán de la fisiología del alumno:

- La primera abriendo la mano con la intención de ligar ambas notas. De esta manera se acostumbran los dedos y la mano a las distancias progresivamente.

- La segunda evita la articulación ligada de los sonidos (coincidente con el propio desarrollo motivico de la m.i.) mediante el desplazamiento parabólico lateral del brazo. Las manos infantiles poco desarrolladas podrían acceder así al estudio.

El alumno adquiere en este estudio una ampliación del conocimiento de la extensión del teclado -hasta ese compás las notas se suceden por grados disjuntos, incluidos los de sexta y séptima- y una extensión de la mano de forma natural y sin apenas esfuerzo pues sólo se produce una vez en el estudio.



**Figura 3.35:** PEE-24, *Livre II* (cc. 20-29)

### **3.4.6.- El compás ternario**

Se introduce en PEE-25 y permanece hasta PEE-30 con la finalidad de adentrar al alumno en la medida de tres tiempos, el ritmo implícito y el aprendizaje del puntillo como signo relativo a la duración del sonido.

Con figuras de negras y blancas, los estudios finales presentan todas las posibles combinaciones métricas diseñadas en células de corcheas

y negras que requieren de la característica articulación binaria. Es así como el alumno comienza a detectar un número cada vez mayor de elementos técnicos, armónicos, formales y estéticos que se entrelazan en el estudio y que son los que sustancian y dan rigor a la interpretación.

El estudio PEE-25 presenta una textura de voces repartidas entre ambas manos en la que las notas dobles a distancia de tercera tienen función armónica y producen un efecto de “acordeón” que capta la atención auditiva. Con una articulación *legato* que enlaza los diferentes motivos, las voces responden a los principios naturales del canto, alcanzando la m.i. en el c. 11 la nota más aguda y la m.d. en el c. 12.

El acento melódico (implícito en la melodía de la m.d.) recae sobre el segundo tiempo de compás y valor de blanca. Esta circunstancia la aprovecha Colomer y explicita el número uno como digitación, consiguiendo que el alumno con la transferencia natural del peso y el apoyo realice la pulsación correcta.

Las notas dobles de toque polifónico aparecen en PEE-26 en la m.d. que mantiene el pulgar sobre el valor más largo, dedicando los dedos opuestos al desarrollo de la voz superior. El contrapunto aparece en la m.i. en forma de diseños ascendentes y descendentes por grados conjuntos a distancia de tono o semitono.

En este estudio, la tonalidad de la menor actúa como eje que vertebra la armonía en el desarrollo melódico que, localizado en la m.i. (dos octavas inferiores con respecto al registro original) presenta una variación de alteraciones (enarmonías y modulaciones modales) que permiten al alumno un mayor dominio y reconocimiento de la orografía del teclado, al

mismo tiempo que acostumbra al oído a nuevas atmósferas armónico-tonales. Respecto a la textura se identifican pasajes entrecruzados en los que un breve diseño de carácter rítmico-melódico se sustenta armónicamente con terceras. El uso de sencillos esquemas de partes de escalas contrasta con motivos “estáticos” cuya finalidad es la práctica de la agilidad y articulación, especialmente de los 4º y 5º dedos.

El *tempo minuetto* de PEE-27 con melodía de carácter estrictamente vocal, las secciones contienen motivos en articulación *legato* en la que los movimientos del brazo (flexibilizados desde la muñeca) coinciden con los acentos rítmicos sobre los que recae pulgar.



Figura 3.36: PEE-27, *Livre II* (cc. 1-6)

El ejemplo muestra los primeros tiempos iniciadores de motivos o células binarias coincidentes con la nota de la m.i. que por grados conjuntos acompaña el fraseo que responde a la dinámica clásica creciendo hasta la nota más aguda, momento a partir del cual comienza a decrecer.

### 3.4.7.- Movimiento de antebrazo

En PEE-28 aparecen por primera vez de manera específica la práctica del movimiento vertical del antebrazo derecho en compases con notas dobles a distancia interválica de quinta. La función es de acompañar a la melodía en la m.i.

En el estudio se trabajan las notas dobles en las dos funciones comentadas anteriormente.



Figura 3.37: PEE-28, *Livre II* (cc. 1-6)

El ejemplo muestra los diseños de ambas manos contrapuestos, es decir, una mano permanece en reposo (con valor largo) y la opuesta realiza su propio diseño. En la m.d. los movimientos verticales del brazo para la interpretación de las dobles notas van seguidos por pequeños diseños polifónicos para evitar el cansancio del brazo. El objetivo es el control y reconocimiento de los movimientos y el trabajo del equilibrio entre los mismos.

La m.i., que tiene una función ritmico-armónica y en ocasiones de contrapunto a la melodía a la que acompaña por movimiento directo - mediante incisos breves melódicos - en el c. 13 introduce negra y dos

corcheas para los dedos extremos (cuarto y quinto). La finalidad del cambio responde a una propuesta de ejercitar estos dedos y el apoyo sobre el primero coincidente con el ritmo.

El pulgar sobre tecla negra y el equilibrio de la mano sobre el segundo y tercer dedo permiten el apoyo flexible de la mano.

### **3.4.8.- Recapitulando las notas dobles**

La atención en el estudio PEE-29 se centra en la articulación cuyo desarrollo está en función de la pulsación del ritmo ternario en el que está escrita la melodía (en la m.d.) y que le confiere el carácter de danza en dos partes claramente diferenciadas enlazadas por el calderón que reposa sobre la tonalidad de mi sostenido mayor.



**Figura 3.38: PEE-29, *Livre II* (cc. 14-16)**

Como muestra el ejemplo anterior, el estudio presenta un diseño clásico en el que la célula de dos corcheas ligada a blanca, al igual que la célula dos corcheas ligadas a negra, requiere la caída por peso sobre la primera con la mano flexibilizada y en un movimiento de salida recogido



sobre la palma. Respecto a la digitación se observa que deja de indicarse sobre cada nota en aquellos pasajes que se repiten, dejándolos a discreción del alumno quien aplicará los parámetros estudiados en patrones anteriores.

La m.i. que llega hasta  $mi_3$ , actúa como soporte armónico a base de terceras por grados conjuntos con dos breves incisos en los cc. 17, 18 y 19 de carácter polifónico en los que se trabajan los dedos cuarto y quinto.

### 3.4.9.- Iniciación a la posición fija

En el último de los estudios, PEE-30, la melodía de la m.d. es reforzada por la m.i. que presenta diseños de ejercitación e la posición fija de la mano, consistente en que uno de los dedos mantiene un valor largo mientras los demás se mueven. La propuesta didáctica de Colomer de este aspecto mecánico es la utilización de células rítmicas que se contraponen a la articulación “*legato*” de la melodía de carácter vocal.

#### Posición de mano fija











Figura 3.39: PEE-30, *Livre II* (cc. 22-27)










El ejemplo muestra el diseño de la mano izquierda que impide el desplazamiento y el movimiento de dedos del que se acompaña.

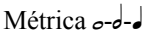
Presentamos a continuación las dos tablas con los elementos analizados en el *Livre II*.

**Tabla 3.3: Livre II. Petites Études Élémentaires.**

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (n° cc.)	Registro teclado	Textura - Elementos teóricos
<b>PEE-1</b>	Do M	4/4 - 25	do <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía sobre grados tonales (m.d.)  Motivos pregunta respuesta  Ritmo tético  Métrica   Silencios
<b>PEE-2</b>	Sol M	4/4 - 25	re <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	Melodía sobre grados tonales (m.i.)  Motivos pregunta respuesta  Ritmo tético  Métrica redondas y blancas
<b>PEE-3</b>	Do M	4/4 - 24	do <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía (trad.) (m.d.) Clásica sobre grados tonales  Ritmo tético  Métrica redondas y blancas
<b>PEE-4</b>	Do M - do#	4/4 - 29	do <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica redondas y blancas
<b>PEE-5</b>	Do M - sol#, sib	4/4 - 23	do <sub>2</sub> - re <sub>4</sub>	Polifonía (dos voces)  Ritmo tético  Métrica redondas, blancas y negras

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro teclado	Textura - Elementos teóricos
<b>PEE-6</b>	La m - sol#, fa#	4/4 - 24	do <sub>2</sub> -si <sub>4</sub>	Polifonía (dos voces)  Diseños contrapuntísticos  Ritmo tético  Métrica 
<b>PEE-7</b>	Do M	4/4 - 20	do <sub>2</sub> -do <sub>5</sub>	Melodía (trad.) y acc.  Métrica  Silencios  Ritmo tético
<b>PEE-8</b>	Do M - fa#, sol# 	4/4 - 22	do <sub>2</sub> - re <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica 
<b>PEE-9</b>	Do M	4/4 - 16	do <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía (trad.) y acc. Bajo Alberti  Métrica  Silencios  Ritmo tético
<b>PEE-10</b>	Do M	4/4 - 25	do <sub>2</sub> - do <sub>4</sub>	Melodía (trad.) y acc. Bajo Alberti  Métrica  Silencios  Cél. Binarias  Ritmo tético
<b>PEE-11</b>	Do M	4/4 - 17	la <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía (trad.) y acc.  Métrica  Silencios  Ritmo tético

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro teclado	Textura - Elementos teóricos
PEE-12	La m - fa#, sol#	4/4 - 17	do <sub>2</sub> - re <sub>4</sub>	Homofonía  Métrica   Ritmo tético
PEE-13	Do M - do#, sib 	4/4 - 23	do <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Métrica  Silencios
PEE-14	Do M - do#, fa#, sol# 	4/4 - 23	si <sub>1</sub> - do <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica  Silencios
PEE-15	La m - do#, sol#	4/4 - 20	do <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo anacrúsicos  Métrica  Silencios
PEE-16	Do M - do#, fa#, sol# lab, sib 	4/4 - 23	si <sub>1</sub> -la <sub>3</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica  Silencios
PEE-17	La m - do#, re#, fa#, sol#, lab	4/4 - 18	do <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica  Silencios

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (nº cc.)	Registro teclado	Textura - Elementos teóricos
PEE-18	Do M - fa#, la#, sib ♯	4/4 - 23	do <sub>2</sub> - re <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Métrica  Silencios
PEE-19	Do M - do#, sib	2/4 - 26	do <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico  Ritmo tético  Métrica  Silencios
PEE-20	Do M - fa#, sol#, la# la b, sib ♯	2/4 - 29	do <sub>2</sub> - do <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico  Ritmo tético  Métrica 
PEE-21	La m - sol#, sib	2/4 - 31	re <sub>1</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico  Ritmo tético  Métrica 
PEE-22	Do M - do#, re#, la b	2/4 - 28	sol <sub>1</sub> -la <sub>3</sub>	Melodía y acc. polifónico  Ritmo tético  Métrica 
PEE-23	Do M - do#, fa#, sib	2/4 - 32	sol <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico (dos voces) acordes de dos notas.  Ritmo tético  Métrica 
PEE-24	Do M - fa#, la b, sib	2/4 - 29	sol <sub>1</sub> - re <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico (dos voces) acordes de dos notas.  Ritmo tético  Métrica 

Índice	Tonalidad - Alteraciones accidentales	Compás - Extensión (n° cc.)	Registro teclado	Textura - Elementos teóricos
PEE-25	Do M - do#	3/4 - 20	do <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico (dos voces) acordes de dos notas.  Ritmo tético  Métrica $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$
PEE-26	La m - fa#, sol#, lab ♮	3/4 - 37	la <sub>1</sub> -fa <sub>4</sub>	Polifonía contrapuntística  Ritmo tético  Métrica $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Silencios
PEE-27	Do M - do#, fa#, sol# lab, sib ♮	3/4 - 31	do <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico (dos voces) acordes de dos notas.  Ritmo tético  Métrica $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
PEE-28	La m - fa#, sol#, sib	3/4 - 31	do <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	Motivos ritmico-melódicos  Ritmo tético  Métrica blancas, blancas con puntillo, negras y corcheas
PEE-29	Do M - fa#, sol# ♮	3/4 - 34	do <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico (dos voces) acordes de dos notas.  Ritmo tético  Métrica blancas, blancas con puntillo, negras y corcheas Silencios
PEE-30	Do M	3/4 - 27	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	Melodía y acc. polifónico  Ritmo tético  Métrica blancas, blancas con puntillo, negras y corcheas

**Tabla 3.4: Livre II. Petites Études Élémentaires.**

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PEE-1</b>	Ejercicio dedos	Digitación	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-2</b>	Ejercicio dedos	Digitación	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-3</b>	Ejercicio dedos	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-4</b>	Ejercicio dedos	Digitación Elisión	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-5</b>	Ejercicios dedos	Digitación Sustitución	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida Mov. vertical brazo (caída/salida)
<b>PEE-6</b>	Ejercicios dedos Fragmentos escalas	Digitación	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida



Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>PEE-7</b>	Extensión dedos Arpeggio Do M  Fragmentos escalas  Digitación coincidente con art. binaria	Digitación Elisión 3ª menor (4  5) (m.d.)	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida  Mov. vertical brazo (caída/salida)
<b>PEE-8</b>	Ejercicios dedos  Despl. m.i. en fragmentos escalas	Digitación Elisión y sustitución (m.d.)	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-9</b>	Repetición dedos  Fragmentos escalas	Digitación	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida  Mov. vertical brazo (lanzamiento lateral)
<b>PEE-10</b>	Repetición dedos  Fragmentos escalas	Digitación	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-11</b>	Pasajes de escalas	Digitación Sustitución	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-12</b>	Mov. paralelo de manos a d 8ª	Digitación Elisión	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida (caída/salida)

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PEE-13</b>	Notas dobles (3ª)	Digitación (enlace notas dobles) 3ª Mayor (5  4) (m.i.)	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida Mov. vertical brazo (caída/salida)
<b>PEE-14</b>	Extensión dedos Despl. de la mano por el teclado (m.i.) Notas dobles (3ª) Fragmentos de escalas	Digitación	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-15</b>	Ejercicios dedos Despl. de la mano por el teclado (m.d.) Notas dobles (3ª, 4ª, 5ª y 6ª) Fragmentos arpeggios y escalas	Digitación (enlace notas dobles) 3ª menor (5  4) (m.d.) Sustitución	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida Mov. vertical brazo (caída/salida)
<b>PEE-16</b>	Notas dobles (2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª) Despl. de la mano por el teclado (m.i.)	Digitación (enlace notas dobles) Pulgar sobre tecla negra 3ª menor (2  3) (m.i.) Elisión	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio recogida

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>PEE-17</b>	Notas dobles (2 <sup>a</sup> ,3 <sup>a</sup> ,4 <sup>a</sup> ,5 <sup>a</sup> ,6 <sup>a</sup> y 7 <sup>a</sup> )  Despl. de la mano por el teclado (m.d.)  Extensión dedos y mano (intervalo 7 <sup>a</sup> )	Digitación (enlace notas dobles) Pulgar sobre tecla negra Sustitución	Peso  Mov. dedos (lanzamiento lateral)  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-18</b>	Notas dobles (2 <sup>a</sup> ,3 <sup>a</sup> ,4 <sup>a</sup> ,5 <sup>a</sup> ,6 <sup>a</sup> y 7 <sup>a</sup> )  Fragmentos de escalas  Despl. de la mano por el teclado (m.i.)	Digitación (enlace notas dobles) Elisiones	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio recogida  Mov. lateral m.i.
<b>PEE-19</b>	Notas dobles	Digitación Elisión (enlace notas dobles)	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-20</b>	Notas dobles	Digitación (enlace notas dobles)	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio recogida

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PEE-21</b>	Notas dobles	Digitación (enlace notas dobles) Giro sobre el pulgar del 2º dedo	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-22</b>	Notas dobles  Inter. de 8ª (m.i.)	Digitación (enlace notas dobles)	Peso  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio recogida  Mov. axial del brazo
<b>PEE-23</b>	Notas dobles  Despl. por mov. contrario de manos  Fragmentos de escalas	Digitación (enlace notas dobles) Elisión	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio recogida
<b>PEE-24</b>	Notas dobles  Sextas repetidas  Fragmentos de escalas	Digitación (enlace notas dobles) Elisión	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico  Flexibilidad brazo  Mano en posición de equilibrio  Mov. vertical de antebrazo

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
PEE-25	Notas dobles (3 <sup>as</sup> )	Digitación Sustitución Pulgar sobre tecla negra Elisión 4 <sup>a</sup> justa (1  2) 5 <sup>a</sup> justa (5  2)	Peso Mov. dedos
PEE-26	Notas dobles	Digitación Enlace voz superior	Peso Mov. dedos Toque polifónico Flexibilidad brazo Mano en posición de equilibrio
PEE-27	Notas dobles	Digitación (enlace notas dobles) Elisión	Peso Mov. dedos (lanzamiento lateral) Mano en posición de equilibrio Toque polifónico
PEE-28	Notas dobles repetidas	Digitación Elisión	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio Mov. vertical muñeca Toque polifónico
PEE-29	Notas dobles	Digitación (enlace notas dobles) Sonoridad Calderón	Peso Mov. dedos Mano en posición de equilibrio Toque polifónico

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>PEE-30</b>	Notas repetidas  Despl. paralelo y por mov. contrario de manos	Digitación Enlace voz inferior	Peso  Mov. dedos  Mano en posición de equilibrio  Toque polifónico

### **3.5.- Livre III**

El tercer libro que forma parte de la *École Nouvelle* y es precedido por los estudios elementales tiene de número de plancha de plancha 535 y formato: 361,2 mm x 541,9 mm.

A pesar de que mantiene el criterio pedagógico que recogían los dos libros anteriores, evitando el paso del pulgar y estar cuidadosamente digitados, el título: *25 Études Infantines* presenta un contenido temático dirigido expresamente a los niños<sup>182</sup>. Las lecciones y pequeños estudios elementales son sustituidas por estudios de mayor extensión y complejidad en su escritura pianística y en sus movimientos. Es por ello que el autor, además de escribir pautas dinámicas, encabeza cada uno de los estudios con una pequeña explicación sobre cómo alcanzar el objetivo implícito en ellos.

La novedad que apreciamos en la encuadernación de este tercer libro es la existencia de una tabla temática que presenta la organización temática y práctica de los estudios dividida en dos columnas.

Además de explicitar los objetivos de cada estudio, adjunta a cada uno de ellos una reproducción de los primeros compases, entre 3 y 5, con la intencionalidad de mostrar los contenidos y su distribución.

El *corpus* del método se compone de 25 estudios que se organizan como unidades completas de contenidos, independientes entre sí. Están

---

<sup>182</sup> Recordemos que en los métodos de piano de principios del siglo XIX se indicaba que la edad idónea para iniciar el aprendizaje del instrumento era entre los ocho y los catorce años y que la metodología no se especializará dirigiéndose al mundo de la infancia comprendida en límites inferiores a los catorce años hasta los años de cambio al siglo XX.

distribuidos por páginas, a razón de un estudio por página, aunque su extensión varía en función del número de compases. Todos responden a una estructura común:

- Título que especifica el aspecto pianístico que se va a trabajar.
- Comentario metodológico referido a los contenidos que se van a trabajar.
- Partitura pianística con *incipit* en el que se indica el carácter y velocidad de interpretación y elementos gráficos y musicales organizados en motivos, frases y melodías.

En el primer estudio, como premisa para el resto, hay una “nota” del compositor a pie de página en el que aconseja trabajar muy lentamente los estudios (antes de llevarlos al *tempo* indicado) como única manera de superar las dificultades.

Presentamos los elementos de la escritura pianística en dos grupos en los que se recogen los aspectos objeto de estudio propuestos por Colomer.

### **3.5.1.- Elementos técnicos**

#### 3.5.1.1.- Notas dobles, *Tierces et Sixtes*

Las notas dobles presentan como dificultad la sincronización al bajar las dos teclas. Está en función de las características morfológicas de



los dedos, de la distancia interdigital y de la especie de intervalo, cuyas notas sobre la topografía del teclado determinarán la posición de la mano.

Como elemento técnico, las más frecuentes son las que corresponden a los intervalos de tercera y sexta que comienzan a utilizarse en pequeñas células durante el siglo XVIII en los instrumentos de tecla con la finalidad de ampliar armónicamente el sonido. Progresivamente, los diseños se hicieron más complejos y a finales del clasicismo comienzan a presentarse como puentes entre temas melódicos, en pasajes dedicados expresamente al ejercicio de las mismas y escalas (o fragmentos) como muestra de habilidad digital. Los pianistas compositores románticos, las incluyen en sus obras con carácter virtuosístico o como recurso sonoro<sup>183</sup>

El objetivo que presentan los estudios EE-6 y EE-7, además de estar indicado en el título, *Les tierces*, es la adquisición de agilidad digital mediante el ejercicio de las notas dobles en intervalos de tercera mayor y menor. Para la realización, Colomer (1900: 8) indica que se debe “tener cuidado de ligar o separa las terceras, como se indica en el estudio que se interpreta y pulsar (bajar las teclas) las dos notas juntas (sincronizadas).”

Con un *tempo* tranquilo, *Andante moderato*, y ritmo ternario, el estudio EE-6 realiza una propuesta de aprendizaje de la ejecución de las terceras con una textura de motivos melódicos imitativos distribuidos entre ambas manos. La dinámica (en un matiz *piano* sobre los grupos de terceras

---

<sup>183</sup> El *Estudio n° 6, op. 25* de Frédéric Chopin y la *Toccata, op. 7* de Robert Schumann - dedicadas a las notas dobles- son ejemplos representativos de las dos concepciones que existían sobre la finalidad de este elemento técnico: habilidad y sonoridad. A finales del siglo XIX, la estética impresionista aglutinará ambas concepciones en la búsqueda de la “atmósfera sonora” que caracterizó a este periodo e incluirá los intervalos de cuarta y quinta.

facilita la interpretación de este aspecto técnico sin necesidad de aplicar fuerza) y la articulación ligada o en *staccato* de las mismas debe permitir la aplicación de la caída libre por “peso”.

Enlazadas en grupos de tres o cuatro, el alumno se adentra en la habilidad del control de la caída libre vertical del brazo y del movimiento de abandono vertical del teclado al mismo tiempo que aplica el consejo del compositor, en un “juego de manos” que debe aprender a compensar (las manos deben realizar el mismo gesto en cuanto a espacio recorrido y tiempo de ejecución del movimiento se refiere).

En el ejemplo siguiente observamos que la digitación (coherente con el diseño musical) responde a la articulación *legato* en la voz superior en la mano derecha y en la voz inferior en la mano izquierda en los fragmentos de cuatro notas dobles sucesivas.



Figura 3.40: EE-6, *Livre III* (cc. 1-2)



Figura 3.41: EE-6, *Livre III* (cc. 21-22)

En EE-7 encontramos un *tempo* binario con valores breves que confieren un carácter más ligero. La repetición de las notas en la mano izquierda y la realización de patrones tipo Alberti (como diseño de

acompañamiento) permiten los movimientos flexibles de muñeca-antebrazo, la coordinación digital y la precisión rítmica.

La presencia de diseños de matización contrastada *forte* y *piano* sobre las notas dobles obliga a la aplicación de una mayor fuerza en el momento de bajar las teclas y a la escucha activa con el consiguiente control sobre la sonoridad resultante. La articulación explícita facilita la caída y salida del antebrazo verticalmente por peso y aparecen motivos de movimiento de dedos que permiten el desplazamiento lateral de la mano derecha. En el c. 15 aparece en la mano derecha una célula rítmica con carácter de mordente que busca el punto de equilibrio en el 3°. La sucesión de motivos de notas repetidas de la mano izquierda presentan la misma digitación y refuerza el movimiento muscular y articular de los dedos de la mano.



Figura 3.42: EE-7, *Livre III* (cc. 14-20)

Las notas dobles a intervalo de sexta, *Les sixtes*, sobre las que Colomer (1900: 20) puntualiza: “Atención al enlace o separación de las sextas de acuerdo con la indicación del estudio que se trabaja, tratando de unir con precisión las dos notas”, se presentan en EE-18 y EE-19 en células de dos, tres ó cuatro notas (con o sin puntillo) combinadas en ambas manos

y diseños en progresión. Con ritmo binario y tempo *Allegro-Allegretto*, aparecen en diseños melódicos (EE-18) o rítmicos (EE-19) en los que se aprecia los dos tipos de articulación y la finalidad de los mismos: efecto sonoro, melódico y técnico.

La digitación 1 || 4 1 || 5 1 || 4 para las sextas ligadas en la mano derecha (véase Figura 3.43) y 5 || 1 4 || 1 5 || 1 para las de la mano izquierda, en EE-18 permite el ligado de la voz superior e inferior, respectivamente.

No insistiremos sobre la técnica de movimientos aplicada (a pesar de implicar una mayor problemática en relación a la colocación de la mano sobre el teclado) por responder a los mismos principios que hemos expuesto en el análisis de los estudios de terceras y no revestir especial dificultad.

A continuación mostramos fragmentos de ambos estudios en los que se observa la función de las sextas en el discurso musical:



Figura 3.43: EE-18, *Livre III* (cc. 1-5)

### Función sonora



Figura 3.44: EE-18, *Livre III* (cc. 27-31)

### Función técnica



Figura 3.45: EE-19, *Livre III* (cc. 19-24)

#### 3.5.1.2.- Las manos alternadas, *Les mains divisées*

La propuesta pedagógica del EE-17 que plantea Colomer (1900: 19) es la siguiente: “Conseguir la igualdad sonora en ambas manos; a pesar de la dificultad que podemos experimentar para conseguir este resultado, es conveniente insistir en que el ataque con una mano sea la continuación de la otra”.

En este estudio, que tiene referentes en *Kleine Etüde* de Schumann y *Agitato* de Burgmüller<sup>184</sup>, la textura presenta una sucesión de diseños rítmicos formados por células binarias contrapuestas (dos corcheas

<sup>184</sup> *Agitato* es el Estudio nº 8 de *18 Études, Op. 109* de Friedrich Burgmüller. *Kleine Etüde* pertenece al *Album für die Jugend, op. 68* de Robert Schumann.

enlazadas seguidas de silencios de figura negra). El resultado es la interpretación de cuatro corcheas consecutivas entre las dos manos. El alumno debe abordar este estudio desde la caída libre del brazo y considerándolo como un juego de manos, en el que los gestos deben ser similares en ambas manos para conseguir la articulación *legato* explicitada. Además, debe desarrollar la capacidad auditiva y armónica (escucha activa) con el fin de obtener la igualdad de todas las notas. Desde un *tempo moderato*, en el que la dinámica y la agógica son las tradicionales del discurso, el alumno será capaz de tomar consciencia psicomotora y controlar el color del sonido que se refuerza por una dinámica que se incrementa en intensidad coincidiendo con el clímax del estudio y que desciende hasta el nivel *pianissimo* del último compás.

### 3.5.1.3.- Notas repetidas, *Les notes répétées*

La técnica de movimientos que recogen EE-24 y EE-25 para el ejercicio de las notas repetidas combina el peso con la técnica digital en patrones rítmicos alternos.

Los diseños de notas repetidas en ritmo tético y compás ternario se suceden en ambas manos en valores breves y tonalidades de Sol Mayor y Fa Mayor cuyas modulaciones sobre los grados tonales ofrecen progresiones que facilitan la comprensión armónica, auditiva y gestual del alumno.

La digitación propuesta es de sustitución, coincidiendo los dedos fuertes (1 || 3) y los estabilizadores del equilibrio de la mano (2 || 3 || 4) con los tiempos fuertes y el ritmo. No incide en este estudio en la utilización del

doble escape como recurso mecánico del teclado que evita la fatiga digital y facilita la agilidad, al permitir la repetición de las notas con el mismo dedo. El propósito es la actividad digital<sup>185</sup>.

La reflexión que sobre el proceso de aprendizaje de este elemento técnico hace Colomer se refiere al movimiento digital: “Hacer que los dedos que se suceden sobre la misma tecla detrás del primero se acerquen a ella con el fin de que la bajen todos de la misma manera, sin ninguna interrupción” (Colomer, 1900: 26).



Figura 3.46: EE-25, *Livre III* (cc. 20-24)

Como podemos observar en el ejemplo, los movimientos de flexibilidad de la muñeca rápidos para la ejecución de los pasajes de notas repetidas crea la sensación de una “continuidad” del sonido a pesar de que la articulación no indica *legato*. Las células rítmicas combinan el movimiento digital y la caída por peso coincidente con la articulación y el ritmo binario.

<sup>185</sup> Recordamos que la repetición de la digitación sobre una misma nota ofrece la posibilidad de trabajar con el sistema mecánico del piano llamado “doble escape” (presentado por primera vez en la Exposición de Londres de 1823 por la firma de pianos francesa de origen alsaciano Erard).

### **3.5.2.- Elementos interpretativos**

#### 3.5.2.1.- Síncopas, *La syncope*

En un tempo *allegro* que permite un ritmo ágil, el estudio EE-4 presenta texturas que recuerdan a pequeños preludios barrocos: dos voces (una en cada mano) con diseños sincopados y métrica de figuras breves que permiten una articulación variada atendiendo a la realización de células rítmicas. La digitación de la mano derecha facilita el equilibrio de la mano y transferencia del peso a los dedos extremos de la misma, que son los encargados de realizar la síncopa mediante el lanzamiento lateral. El intervalo de tercera menor descendente es aprovechado por el compositor para ejercitar la distancia interdigital entre el segundo y tercer dedo.

La utilización del pulgar para la realización de la síncopa ofrece el recurso de aprovechar el movimiento de lanzamiento (impulso) del dedo y su propio peso con la intención de prolongar el sonido. Esto responde al planteamiento que sobre la ejecución de las síncopas propone Colomer: “En la ejecución de notas sincopadas, se deben apoyar más las notas que conforman la síncopa y darles más fuerza para prolongar (mantener) la duración del sonido que representan” (Colomer, 1900: 6).

La matización ofrece tres planos principales, *mezzo-forte*, *piano* y *mezzo-forte*, coincidentes con la concepción formal de la partitura.

El EE-5, bajo la forma de melodía acompañada por acordes desplegados, pequeños diseños contrapuntísticos y homofónicos, incide en la realización de la nota sincopada por repetición de la nota y de la



digitación. Vuelve a repetirse el uso del pulgar en la mano izquierda para la realización de la síncopa y células descendentes. El intervalo de tercera menor ascendente en la mano derecha se digita 2||3 con la clara finalidad de interiorizar el control y transferencia del peso entre ambos dedos y la extensión interdigital. El *crescendo* final que se desarrolla de forma paralelo al ascenso de las notas culmina en *forte* en el último compás (de carácter masculino sobre tónica).

### 3.5.2.2.- Notas a contratiempo, *Le contre-temps*

El estudio aparece con la forma (ABA'), compás binario y una extensión de cuarenta y tres compases a la que contribuye la utilización de la doble barra de repetición detrás de la primera frase. Esto significa un incremento sustancial de la extensión de la partitura y del trabajo sobre ella.

Para la realización de este elemento interpretativo, “las notas pulsadas en un tiempo débil deben ser interpretadas ligeramente con el fin de no destruir el ritmo. Por el contrario, aquellas pulsadas en el tiempo fuerte, deben ser apoyadas más” (Colomer, 1900: 10).

Los diseños de las dos voces, de carácter imitativo, se presentan en grupos de células de dos, tres o cuatro notas con una articulación que facilita el toque por peso y que combina el *legato* y el *staccato*. La digitación en ambas manos, adecuada a la posición fija de la mano, coloca el cuarto dedo como eje sobre el que se equilibra la mano y descansa el peso del brazo. Las manos se desplazan independientes por el teclado en movimiento oblicuo o contrario.

Las indicaciones dinámicas, comunes a ambas manos, aparecen con mayor frecuencia y contrapuesta por compases. Así, a un compás en *piano* le sigue uno con el signo gráfico *crescendo* y toque por caída natural en un motivo anacrúsico. Aunque la más repetida es el matiz *piano* seguida por los signos gráficos de *crescendo* y *diminuendo*, al igual que ocurre en el EE-5 el *crescendo* final culmina en *forte* en el último compás y en tiempo fuerte con acorde de tónica.

El EE-9, de compás ternario y tempo *allegro*, la métrica que presenta (corcheas y silencios) y la expresión *trés léger* muestra la pauta interpretativa al alumno, que deberá aplicar especial atención a los movimientos de muñeca combinados con los de caída por peso. La textura de dos voces con diseños imitativos téticos y anacrúsicos favorece la articulación *staccato*, que va acompañada por células en *legato*.

La dinámica *piano* permanece constante durante dos motivos consecutivos a los que sigue la indicación gráfica de *diminuendo* y *crescendo* en pasajes de mayor desarrollo, llegando al final del estudio con un *crescendo* paralelo al diseño ascendente de dedos y figuras a contratiempo que culmina en tres acordes de notas dobles con carácter cadencial y en tiempo fuerte.

### 3.5.2.3.- Tresillo, *Le triolet*

En EE-11, la distribución de las frases presenta cierta semejanza con la distribución que encontramos en los primeros tiempos de las sonatas clásicas. Una parte (A) completa en sus elementos y desarrollo; una parte

(B) (enmarcada por líneas de repetición) que modula a la tonalidad complementaria y actúa como desarrollo y vuelta al tono principal en la tercera parte (A').

El ritmo ternario se distribuye en diseños formados por células de tresillos de corcheas (coincidentes con el tiempo fuerte de compás) que va a parar a negra y a continuación un silencio. Como acompañamiento, la mano contraria realiza tresillos en figuración de negra y de articulación *legato*. Así se consigue trabajar varios aspectos interpretativos, además de los estrictamente matemáticos del lenguaje musical. El primero es el tipo de *touché*: la caída por peso sobre la primera nota del tresillo, flexibilización de la muñeca y salida (abandono) vertical de la tecla. El segundo es la relajación del brazo que puede ser realizada durante el tercer tiempo del compás.

Las notas que forman el tresillo deben ser interpretadas “rítmicamente iguales sin presionarlas o reducir su velocidad” (Colomer, 1900: 13). Como procedimiento para ejercitar la medida y el sonido utiliza los siguientes elementos y acciones:

- Digitación repetitiva sobre la misma nota.
- Umbral de matización en *piano* con pequeños reguladores.
- Combinación de velocidad (tempo), armonía, ritmo y dinámica: *crescendo* y *retenu* en los últimos compases el estudio finaliza con acordes afirmativos de la tonalidad.

En EE-12 los tresillos aparecen en progresiones sobre figuras largas en la mano contraria. La indicación que aparece en los primeros compases, “*tranquillement et bien lié*”, es la propuesta pedagógica de

Colomer que tiene como finalidad que el alumno adquiriera una sistematización del trabajo técnico. La velocidad, reducida a la especificidad de cada alumno (la habilidad psicomotora para interpretar términos como *tempo*, ritmo y la indicación agónica *tranquillement*), permite la concentración en los movimientos (digitales y de desplazamiento por el teclado) y la precisión en la articulación.

#### 3.5.2.4.- Notas con puntillo, *Les notes pointées*

La tonalidad de Re menor, junto con las células de corcheas con puntillos, marcan el carácter del EE-13 con *tempo* de mazurca. El compás ternario enmarca una melodía en la mano derecha con acompañamiento de tríadas de acordes desplegados en progresión.

Contrastando, el EE-14, pese a tener la misma célula de corchea con puntillo, el compás binario de la obra, el modo mayor de la tonalidad (Fa Mayor) y la expresión *bien décidé* (en los primeros compases) le confieren un marcado carácter “militar”.

La articulación *legato* se aplica a las abundantes células binarias y ternarias, quedando el *staccato* para las notas repetidas.

La matización se encuadra entre el *piano* y el *forte* con las correspondientes gradaciones.

Todos estos elementos permiten a alumno trabajar las notas con puntillo, de las que Colomer resalta: “Se debe respetar estrictamente el valor que incrementa el punto (la mitad de la nota que le precede). Contar las

cuatro semicorcheas que forman el tiempo (afectado por el puntillo) para una exactitud precisa.” (Colomer, 1900: 15).

La digitación del cuarto dedo en la mano derecha (Figura 3.47) y el segundo en la mano izquierda permite al alumno el control de la posición de la mano en el momento de “caer” (y posterior sonido resultante) sobre la nota que lleva el puntillo.



Figura 3.47: EE-14, *Livre III* (cc. 1-2)

### 3.5.2.5.- Articulación

La manera de tocar las notas que representan a los sonidos que contiene una obra, enlazándolos o no, da lugar a la articulación, es decir, cómo se relacionan unos sonidos con otros en el momento de su emisión.

En el siglo XVIII y de acuerdo con la evolución de los instrumentos de tecla (en los que las variaciones dinámicas y de emisión del sonido no eran posibles), los tratados no inciden en este elemento técnico hasta que C. P. E. Bach recoge el término *legato* en su tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762). Hasta ese momento, cuando no se indicaban signos sobre las notas, se consideraba práctica común la interpretación en la “progresión habitual”, es decir, una delicada y fina

separación entre notas que se realiza levantando rapidísimamente el dedo de la tecla que precede antes de bajar la siguiente<sup>186</sup>.

A principios del siglo XIX los métodos, explícita o implícitamente, diferenciaban entre el considerado hasta ese momento *legato* normal y una forma de tocar excepcionalmente prolongada que Louis Adam en 1804 y Hummel en 1829, en sus respectivos tratados, identifican con la imitación de la voz humana<sup>187</sup>. Muzio Clementi en 1801 y posteriormente Carl Czerny en 1839, consideraban el *legato* como un “toque conectado” que resultaba de abandonar las teclas tan pronto se bajaban las siguientes y que puede aparecer representado gráficamente por una ligadura o no, en cuyo caso, la práctica común de la época era realizar una articulación ligada.

El tratado de Fétis-Moscheles *Méthode des Méthodes de piano* (1840) será el primero que otorgue importancia al movimiento de los dedos y la relevancia del mismo en todos los demás aspectos de la técnica pianística, destacando la amplia variedad de toques en “*legato*” que era capaz de realizar Chopin.

Las diferentes variedades del *legato*, que quedó adscrito al *cantabile* a mediados del siglo XIX, se recogen en las obras románticas para piano y se amplía la terminología para definir determinados toques asociados a la técnica de movimientos como el *jeu perlé*.

---

<sup>186</sup> Referencia que se encuentra en el tratado *Principes du Clavecín* (París, 1755) de Friedrich Wilhelm Marpug (\*1718-†1795).

<sup>187</sup> La identificación de la voz humana con la interpretación pianística se recoge en el *Tratado Completo del Arte del Canto* (París, 1840) de Manuel Patricio García (\*1805-†1906) y en *École chantante du piano* (París, 1861) de Félix Godefroid (\*1818-†1897), que, basado en el primero, describe cada aspecto de la técnica pianística con su estrecha relación con el canto.

En función de si la emisión de los sonidos es enlazada o por el contrario, entrecortada, los tipos de articulación se clasifican en: *legato*, *non legato* y un estadio intermedio que trata de realizar ambas emisiones a la vez: el *portato*<sup>188</sup>.

A través de los estudios EE-2 y EE-3 del *Livre III*, que llevan por título *Le lié*, Colomer describe como realizar la articulación conectada a los movimientos:

“La ligadura indica que las notas se han de realizar sin quitar la mano del teclado, desde la primera a la última nota que abarca. Debemos bajar las teclas unas detrás de otras para enlazar los sonidos (sin abandonar la tecla anterior hasta no haber bajado la siguiente). Cuando el enlace se coloca entre dos notas de diferente sonido, se debe presionar la primera mucho más que la anterior”. (Colomer, 1900:4).

En EE-2 la partitura presenta cierta similitud con la primera melodía del *Álbum de la Juventud* de Schumann, en la que se aprecia una frase corta (que se amplía mediante signos de repetición) con acompañamiento que recuerda el de tipo Alberti, de forma consecutiva y alternada en ambas manos. Respetando la forma breve característica de estas piezas conclusiva (A) / suspensiva (B) / conclusiva (A’), la última parte aparece como una extensión de la primera con una breve “escapada” evocadora de la tonalidad de Fa Mayor y desde ella regresa a Do Mayor en progresión diatónica, con terminación femenina.

---

<sup>188</sup> El término *non legato* hace referencia a la emisión del sonido no enlazada, discontinua y/o entrecortada. Ya en el siglo XX algunos pianistas diferencian los términos *non legato* y *staccato* (que relacionan con los movimientos) como Vilém Kurz en su *Technické Základy Klavírní Hry* (1924).

Si bien el tempo indicado facilita el trabajo de una articulación *legato* en ambas manos, el ritmo se hace más ligero en el último sistema, permitiendo el ataque de los dedos y la agilidad necesaria para el discurso. Con la clara intención de marcar una variación puntual de la tonalidad utiliza la célula de dos notas ligadas y debajo de la primera coloca la indicación *mf*.

La independencia de manos, de movimientos y por tanto, de “toque” se observa en la grafía del primer sistema en el que la mano derecha escrita con notas de figuración negra se acompaña por figuras más breves (valor de corcheas). Se contraponen el desarrollo de la mano derecha por transferencia del peso al cambio de nota y el ataque de los dedos de tipo articular (clavecinista) de la mano izquierda. Para hacer comprensible la transmisión del peso del brazo y el movimiento flexible del mismo, el compositor explicita una gradación dinámica en la que partiendo de *piano* como nivel inicial alcanza el punto de inflexión con la nota más aguda de la frase y que discurre de forma paralela al discurso musical de carácter ascendente. En la sección (B), asentada en la tonalidad de Sol Mayor, y en la que se presupone más arduo el trabajo de control y transferencia del peso por aparecer la frase en la mano izquierda, propone una matización constante en *piano*. La extensión de (A') presenta dos inflexiones de matización en dos motivos repetitivos; sobre la nota *sib* en forma de acento y debajo de ella un *mf* al que sigue un *diminuendo*. En la parte final de la obra, tras un *diminuendo* llega al último compás con *pp*.

El resultado es que el alumno adquiere una formación estilístico-estética al asociar los siguientes parámetros interpretativos:



- 1.- Sonoridad relacionada con la forma: dinámica asociada a la frase clásica (desde un nivel inicial se produce un incremento de la intensidad del sonido gradualmente y de forma paralela a la altura de las notas y desarrollo articular de los motivos y células que conforman la frase. En el centro de la misma se alcanza el clímax coincidente con el matiz más fuerte).
- 2.- Cuando el discurso musical cambia directamente de tonalidad o modulación, la matización sufre una variación acorde con el carácter interpretativo de la partitura.
- 3.- Dos notas ligadas se pueden interpretar dejando caer libremente la mano para producir una sonoridad *mf* sobre la primera de ellas y una intensidad menor al bajar la segunda (coincidente con el movimiento de salida y recogida de la mano).
- 4.- La alternancia intrínseca a la textura, en este estudio se concreta en melodía-acompañamiento, se refleja en una modificación de la sonoridad.

La digitación se dirige a dotar de fuerza, resistencia y agilidad a los dedos, al mismo tiempo que al desarrollo de la mano (extensión y ductilidad de la palma, distancia entre el 1º y el 5º y las interdigitales). La distancia de tercera mayor en la mano izquierda se resuelve con 5º para la nota más grave y 4º para la más aguda. Se observa lo mismo para la mano derecha

El alto número de motivos por grados conjuntos (algunos forman breves pasajes de sextas entre ambas manos) y las poco abundantes, pero no por ello menos relevantes a nivel armónico y sonoro, notas de paso

requieren un cuidadoso y preciso uso del pedal que no se ha explicitado. Dependiendo de la habilidad para la identificación de las armonías y dinámicas de cada alumno se puede proponer una pedalización.

En el estudio EE-3 - con la tradicional forma (ABA') - se introduce el fraseo anacrúsico que se combina con el tético practicado hasta el momento. Este hecho favorece el aprendizaje de la entrada a la primera nota de la primera frase de una partitura por la caída libre del brazo y la independencia de manos y ritmo. Con periodos de ocho compases, la melodía se reparte de forma alternada entre ambas manos y es acompañada por diseños Alberti en progresión diatónica o cromática ascendente, que ejercitan la agilidad de los dedos y el control y transferencia del peso entre ellos.

Por lo que respecta a la digitación, la mano izquierda responde a la posición fundamental de los acordes y permite el trabajo del 4º dedo en tiempo débil o sobre tecla negra como punto de inflexión en el desarrollo del fraseo por toque por peso; en la mano derecha la digitación favorece el movimiento, la flexibilidad y el toque por peso en el fraseo, detectándose una digitación que equilibra la mano con el 3º y permite realiza breves *cantabiles* destacando notas consecutivas entre motivos. Pese a que las ligaduras que se explicitan, el ritmo, la digitación y la dinámica dirigen al alumno hacia una interpretación en la que el sonido recrea una atmósfera sustentada por la resonancia de los armónicos presentados en la abundante secuencia de motivos en los que abundan notas de paso o de carácter modulante.

La progresión final ascendente de la mano derecha favorecida por el desplazamiento lateral de la mano apoyada sobre el 4º dedo permite la “salida” en un movimiento vertical del brazo (sobre la última nota) y, al mismo tiempo, permite su relajación completa y la siguiente caída libre. La presencia de silencios en la mano izquierda en dicho pasaje facilita la concentración del alumno sobre la secuencia, cuya dinámica indicada responde a la línea ascendente musical, controlando la velocidad, el ataque y, en definitiva, el control muscular de los dedos y brazo.

#### 3.5.2.6.- *Portato*

El estudio EE-10, dedicado al trabajo del *portamento*, *Le porté*, lo escribe con ritmo ternario, a diferencia de los dos estudios anteriores.

“Se obtiene el efecto *portato* con un ataque (bajada de las teclas) muy cerca del teclado, y realizando para cada nota una ligera inflexión con la mano; sin embargo, debe quitar los dedos de las teclas, con el fin de estar listo para golpear las notas siguientes, pero sin picar” (Colomer, 1900: 12).

Colomer indica el *portato* con una ligadura que abarca el grupo de notas a interpretar con este carácter y encima de cada una de ellas un punto. Representado en diseños de dos, tres ó cinco notas (repetidas, por grados conjuntos, notas dobles a diferentes intervalos) que se alternan entre ambas manos responden al modelo imitativo.

Este estudio propone para la asimilación de este género de toque la utilización de una articulación contrastante del mismo diseño: en *portato* y en *legato*. La dinámica establece desde el primer momento un plano sonoro intermedio que permite al alumno bajar las teclas firmemente y asimilar el movimiento sin estar pendiente de la calidad tímbrica.

Con el desarrollo del estudio se establecen otras matizaciones que buscan un toque más atento, consciente y controlador de la intensidad, coincidiendo con la indicación *retenu* que hace referencia a la disminución de la velocidad, del *tempo* que rige el ritmo y la interpretación.

#### 3.5.2.7.- *Staccato*

*Le staccato ou détaché* es un tipo de articulación más compleja en su realización que el *legato* por cuanto requiere del control y coordinación de los movimientos de dedos, muñeca y antebrazo desde las fases iniciales del estudio. Para conseguirlo, se indica que “Las notas separadas se atacan ligeramente, casi siempre; bajarlas (presionar las teclas) con vivacidad pero no con dureza”. (Colomer, 1900: 22)

En los estudios EE-20 y EE-21 encontramos los siguientes elementos a través de los cuales se ejercita el *staccato*:

- Combinación de células binarias con movimiento de caída libre como momentos de “descanso” en fragmentos en *staccato*.
- Desplazamiento paralelo de las manos en pasajes homofónicos
- Matización restringida al rango *pianissimo-piano* con reguladores.

- Flexibilidad de las manos que se equilibran sobre cada dedo al que transfieren el peso y reforzada con la indicación en la mano derecha *trés léger* coincidente con el diseño de figuras breves.

La sonoridad ligera, en *piano*, debe conseguirla el alumno sin presionar con fuerza la tecla, pero sí debe bajarla hasta el fondo, pues en caso contrario se resentiría la igualdad sonora.

#### 3.5.2.8.- Silencios, *Les Silences*

A pesar de que la definición de silencio comúnmente conocida es “ausencia de sonido” hemos clasificado este signo del lenguaje musical en el apartado del estudio de la sonoridad porque en el análisis interpretativo no se puede desvincular de la métrica. Es en este sentido que Colomer destaca la importancia del silencio al introducirlo como el primer estudio que aparece en el *Livre III* y adjuntar la siguiente explicación: “Se deben observar con precisión los valores representados por las notas y silencios, manteniendo los dedos (sobre las teclas) o levantándolos (de las mismas) como indican los valores (figuras métricas de sonidos) y silencios.” (Colomer, 1900: 3).

Este estudio de pequeñas dimensiones y de esquema formal tripartito, común a los estudios, se distribuye en cinco sistemas formado cada uno de ellos por seis compases, en los que los motivos se distribuyen entre ambas manos en diseños por grados conjuntos. Su finalidad es el trabajo de los dedos: la alternancia de los diseños que se reparten entre las dos manos (que realizarán el mismo gesto y tomarán la misma altura)

permite trabajar la igualdad del “toque” y sonido en ambas manos, la ponderación y la agilidad y del desarrollo de las extensiones interdigitales (acordes desplegados) por la variación rítmica de los mismos.

La intensidad rítmica se incrementa a medida que avanza la partitura, permaneciendo la combinación de negras y corcheas como esquema básico. La singularidad de los silencios radica en la función que cumplen al permitir la elevación de la mano y antebrazo y el movimiento de relajación completo del brazo hasta el hombro. Este gesto se realiza con una frecuencia regular que se ve favorecida por la pulsación implícita en el desarrollo rítmico y la velocidad de ejecución. El *tempo* final indicado de *allegro moderato* permite la asimilación del movimiento en el que la duración de los silencios, tres tiempos, ofrece, además, el suficiente “espacio” a lo largo de la interpretación para interiorizarlo, alejando de esta manera al alumno de concentrar todo su esfuerzo intelectual en un proceso estrictamente matemático. Aunque no se especifica ninguna articulación ni referencia a aspectos dinámicos o de variación del movimiento, el *legato* está en la base de la interpretación de los motivos cuya matización corresponde al discurso de la línea de los diferentes diseños y a los contrastes característicos de la tipología repetitiva y de escaso desarrollo.

El aspecto técnico a destacar es el trabajo de articulación y movimiento de los dedos para dotarlos de fuerza y agilidad. Desde esta perspectiva, la digitación que se propone permite el equilibrio de ambas manos en una posición cómoda y relajada que remite a una colocación “redonda” de la misma.

La utilización del segundo dedo de la mano derecha sobre teclas negras en diseños ascendentes con alteraciones o repetitivos permite la flexibilidad de la muñeca y un incipiente movimiento de la misma de tipo rotatorio. Por el contrario, el recurso al 5º dedo en la mano derecha para acordes arpegiados descendentes y el 1º para los de sentido ascendente, facilita el ataque digital y el desplazamiento lateral. En ambos movimientos se hace necesaria la participación del antebrazo como eje flexible en el primer caso y como eje “sustentador” en el segundo.

La ausencia de indicaciones referidas al sonido y la articulación ofrece la posibilidad de trabajar este estudio en *legato* y *staccato* con un ámbito de matización entre *piano*, *mezzo-forte* y *forte* que permite la aplicación didáctica individualizada, con el fin de que el alumno adquiriera la habilidad necesaria para la correcta gradación de los matices<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> La correcta interpretación de los estudios lleva implícita la proporción (gradación físico-acústica) en la realización de la dinámica en su amplio espectro de matices y reguladores. El incremento del umbral dinámico se produjo de manera simultánea a la evolución de los instrumentos de tecla. En 1709, Bartolomeo Cristofori (\*1655-†1731) construyó el primer piano de cola de macillos, que evolucionaría en mecánica y sonoridad dando lugar a los pianos vieneses e ingleses (Zumpe en Inglaterra y Silbermann en Alemania fabricaron reconocidos instrumentos en la segunda mitad del siglo XVIII). A mediados del siglo XIX quedaron consolidadas las principales características organológicas que permanecen hasta nuestros días: incremento de la caja de resonancia, cubierta de los macillos, incremento hasta tres del número y grosor de las cuerdas, que pasaron de estar fabricadas en hierro a acero, lo que permitió una tensión mayor. La literatura pianística comienza a reflejar estas mejoras acústicas ante la demanda de los pianistas virtuosos que cada vez eran más exigentes con las prestaciones acústicas del teclado que respondían al gusto estético de la sociedad y a la utilización de espacios de mayores dimensiones en los conciertos en los que al piano era solista.

### 3.5.2.9.- *La sonorité*

Entre los elementos que contribuyen al “color” del sonido se encuentra la armonía. En una obra, los ámbitos tonales se flexibilizan por las modulaciones. La flexión consiste en atribuir mayor importancia a uno de los grados de la escala en uso, incluyendo notas alteradas propias de la escala que partiera de dicho grado y dándole un mayor centro tonal. Las partituras pueden “estar” en una tonalidad central pero esto no impide que abandonen esa estabilidad y se aproximen a nuevos espacios tonales, confiriendo a las frases riqueza y variedad en su función expresiva representada por los binomios: tensión-relajación, movimiento-calma y fuerza-delicadeza.

En los estudios que recoge el *Livre III*, la extensión (entre los 27 compases de EE-14 y los 52 de EE-23) sólo nos permite hablar de flexiones ya que las modulaciones requieren tiempo para establecer y asentar el tono al que se llega.

La forma de trabajar la sonoridad que se propone en los estudios EE-15 y EE-16 es expuesta por Colomer (1900: 17):

“La calidad del sonido se obtiene por la presión del dedo sobre la tecla; bajándola más o menos profundamente, se producen las vibraciones más o menos fuertes, más o menos intensas.

Para una amplitud de vibración (muchos sonidos) debe poner su dedo cerca de la tecla y bajarla (presionar) profundamente; permitir que vuelva suavemente al punto de partida acompañándola en el recorrido, y volver a bajar de nuevo pero con menos presión si queremos obtener menos sonido.



Se ejercitará [lo descrito] sobre la misma tecla para producir varios sonidos diferentes, comenzando con el más grande (sonido más fuerte e intenso), y disminuyendo gradualmente el sonido hasta el más pequeño (sonido más débil y menos intenso), y a partir de ahí comenzar el aumento del sonido”.

La variación de la dinámica (modificación de la intensidad del sonido) propuesta en estos estudios (forma *lied*) de ritmo binario y ternario se realiza mediante la repetición de una nota con el mismo valor (a modo de nota pedal) a la que se contrapone una sencilla melodía formada por grados disjuntos y notas dobles (ampliación de la resonancia armónica), con progresiones cromáticas y diatónicas. Se explicitan signos gráficos dinámicos - que en algunos casos cumplen la función de indicadores de la extinción progresiva del sonido antes de atacar la siguiente nota - combinados con la articulación en *legato* y *staccato*.

El movimiento paralelo de manos (homofonía) del EE-16 contrasta con motivos de melodía y acompañamiento a modo de pregunta-respuesta. Los contrastes súbitos de matización (niveles opuestos, *forte* y *piano*) aparecen con una articulación combinada *legato-staccato*. La digitación mantiene el equilibrio de la mano sobre en el cuarto dedo. Se realiza un trabajo del movimiento digital y de la extensión de la mano.

### **3.5.3.- Elementos estilísticos**

#### 3.5.3.1.- Apoyaturas

El estudio de la práctica de las notas de adorno denominadas *appogiature*<sup>190</sup> se realiza en las dos variantes: *L'appogiature inférieure* en EE-22 y *L'appogiature supérieure* en EE-23.

Los cuatro primeros compases de EE-22 (que tienen función de preámbulo) recuerdan los primeros compases de “*La Styrienne, op. 100* de Friedrich Burgmüller<sup>191</sup>.

Con las tonalidades de Sol Mayor (EE-22) y Re Mayor (EE-23) y textura conformada por la combinación de células rítmicas y melódicas, de articulación *legato*, ambos estudios ofrecen soltura en los movimientos de caída y de dedos que se convierten en diálogo entre ambas manos. El *tempo moderato* y de *vals moderado*, los ritmos binarios y ternarios (con acentos expresivos) y la utilización de valores de negras y corcheas y de puntillos en las notas sobre las que recae la apoyatura (EE-22) confieren un carácter ligero a las piezas cercano al baile. Las flexiones armónicas son utilizadas por Colomer para cambiar de mano el ejercicio de la apoyatura (EE-22).

La digitación, que mantiene la mano recogida en el momento de realizar las apoyaturas, responde al patrón:

---

<sup>190</sup> Las apoyaturas superiores o “*acciacaturas*” corresponden a la estética barroca de la música para órgano.

<sup>191</sup> Estudio nº 14 de los *25 Études faciles et progressives, Op. 100* de Friedrich Burgmüller.

### **Apoyatura inferior y nota real**

Mano derecha	Mano izquierda
2    3   3    4   4    5	2    1

### **Apoyatura superior y nota real**

Mano derecha	Mano izquierda
5    4   4    3   3    2   2    1	1    2   2    2

Las progresiones de apoyaturas en la mano derecha y las repeticiones de notas, en EE-23, permiten al alumno el control de movimiento de muñeca para la articulación *staccato*, la coordinación digital empleada en la realización de la apoyatura y la atención en el sonido.

Las apoyaturas, que acompañan a la nota real siempre en tiempo fuerte, se realizan atacando “[...] la pequeña nota ligeramente” (Colomer, 1900: 24). Esta nota de adorno, continúa explicando Colomer, “no representa ningún valor real” y su velocidad dependerá del *tempo* y carácter del estudio.

El ejercicio de las apoyaturas necesita de la flexibilidad del antebrazo y precisión del ataque de los dos dedos que participan. En estas dos piezas el alumno adquiere independencia y sentido del ritmo.

Presentamos a continuación las dos tablas con los elementos analizados en el *Livre III*.

**Tabla 3.5: Livre III: Études Infantines.**

Índice	Tonalidad	Compás (nº cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EE-1	Do M	4/4 (30) - <i>Allegro moderato</i>	do <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Polifonía imitativa Diseños preg.-resp.  Ritmo tético
EE-2	Do M	4/4 (28) - <i>Moderato</i>	mi <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía (grados disj.) alternada en ambas manos y acc. Bajo Alberti  Cél. bin.  Ritmo tético.  Signos de repetición
EE-3	Sol m	2/4 (31) - <i>Andante</i>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía (grados conj.) alternada en ambas manos y acc.  Ritmo tético
EE-4	Sol M	2/4 (36) - <i>Allegro assai</i>	do <sub>2</sub> <sup>#</sup> -fa <sub>4</sub>	Polifonía (dos voces) Bajo Alberti en valores amplios  Ritmo tético Síncopas
EE-5	Mi m	3/4 (29) - <i>Allegro non molto</i>	si <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc. Bajo Alberti  Células ter.  Ritmo tético Síncopas
EE-6	Fa M	3/4 (34) - <i>Andante moderato</i>	do <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Polifonía imitativa  Células bin./ter./de 4 n.  Ritmo tético

Índice	Tonalidad	Compás (nº cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EE-7	Do M	2/4 (35) - <i>Allegro moderato</i>	do <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético
EE-8	Re m	2/4 (43) - <i>Moderato</i>	do# <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Polifonía imitativa entrecortada  Ritmo bin. contrapuesto tético/anacrúsico  Signos de repetición
EE-9	La m	3/4 (42) - <i>Allegro</i>	re# <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Polifonía imitativa entrecortada  Cél. bin./ter.  Ritmo contrapuesto.
EE-10	Sol M	3/4 (32) - <i>Andante moderato</i>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Cél. bin./ter.  Ritmo anacrúsico
EE-11	Mi m	3/4 (42) - <i>Moderato</i>	la <sub>1</sub> -mi <sub>4</sub>	Melodía (m.d.) y acc.  Cél. bin./ter.  Ritmo tético Tresillos  Signos de repetición
EE-12	La m	2/4 (39) - <i>Moderato</i>	la <sub>1</sub> -mi <sub>4</sub>	Melodía (m.i.) y acc.  Cél. bin./ter.  Ritmo tético Tresillos

Índice	Tonalidad	Compás (nº cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EE-13	Re m	3/4 (47) - <i>Tempo di mazurka</i>	do <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>	Melodía y acc. Cél. ter. con puntillos Ritmo tético Signos de repetición
EE-14	Fa M	4/4 (27) - <i>Allegro</i>	re# <sub>2</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc. Bajo Alberti Cél. bin./ter. con puntillo Ritmo tético
EE-15	Do M	2/4 (43) - <i>Allegro moderato</i>	do <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	Melodía y acc. Métrica valores largos Calderón sobre nota final Cél. bin./de 4 n. Ritmo tético
EE-16	Mi m	3/4 (45) - <i>Allegro vivo</i>	re# <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>	Melodía y acc. Homofonía Métrica amplia Calderón sobre la última nota Ritmo tético
EE-17	Re M	2/4 (50) - <i>Moderato</i>	sol# <sub>1</sub> -fa <sub>4</sub>	Polifonía imitativa Diseños de células binarias Ritmo tético Métrica corcheas Signos de repetición

Índice	Tonalidad	Compás (nº cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EE-18	Do M	4/4 (31) - <i>Allegretto</i>	si <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Polifonía  Cél. bin./ter.  Ritmo tético
EE-19	Sol M	2/4 (37) - <i>Allegro</i>	sol <sub>1</sub> -la <sub>4</sub>	Polifonía entrecortada  Cél. ter. con puntillo  Ritmo tético
EE-20	Fa M	3/4 (38) - <i>Allegro</i>	re <sub>2</sub> -sol <sub>4</sub>	Polifonía  Cél. ter.  Ritmo tético
EE-21	Re M	2/4 (48) - <i>Allegro assai</i>	la <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Cél. bin./ter.  Ritmo tético  Signos de repetición
EE-22	Sol M	2/4 (40) - <i>Moderato</i>	sol <sub>1</sub> -fa <sub>4</sub>	Melodía y acc. Bajo Alberti  Cél. bin. con mordente  Ritmo tético.  Signos de repetición  Apoyaturas inferiores

<b>Índice</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compás (nº cc.) - Tempo</b>	<b>Registro Teclado</b>	<b>Textura - Elementos teóricos</b>
<b>EE-23</b>	Re M	3/4 (52) - <i>Mouvement de valse</i>	do <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía y acc. Cél. bin./ter. con mordente Ritmo tético Apoyaturas superiores Signo <i>DC</i>
<b>EE-24</b>	Sol M	3/4 (30) - <i>Molto moderato</i>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc. Cél. bin./ter. Ritmo tético Métrica corcheas
<b>EE-25</b>	Fa M	3/4 (32) - <i>Andante moderato</i>	si <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc. Cél. bin./ter. Ritmo tético Métrica semicorcheas Signos de repetición



**Tabla 3.6: Livre III: Études Infantines.**

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>EE-1</b>	Ejercicios de dedos	Articulación <i>non leg.</i>  Digitación eq. + ritmo	Peso  Mov. dedos
<b>EE-2</b>	Extensión de dedos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – mf</i> <i>dim./cresc.</i> acentos <i>dim.</i> final a <i>pp</i>  Digitación Abertura interdigital	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (caída/salida)
<b>EE-3</b>	Extensión de dedos  Progresiones de acordes desplegados	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>dim./cresc.</i> contrastante  Digitación Pulgar sobre tecla negra	Peso  Mov. dedos  Mov. desplazamiento lateral de brazo.
<b>EE-4</b>	Técnica polifónica	Articulación <i>leg.+ non leg</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc.</i> final a <i>f</i>  Digitación Abertura interdigital Pulgar sobre tecla negra Elisión	Peso  Mov. dedos  Toque polifónico

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EE-5	Ejercicios de dedos Extensión de dedos Acordes desplegados (m.i.)	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f, fp</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>  Digitación Abertura interdigital	Peso  Mov. dedos
EE-6	Acordes desplegados  Notas dobles (3 <sup>as</sup> )	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i>  Digitación Abertura interdigital Elisión	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (caída/salida)
EE-7	Ejercicios de dedos  Notas dobles (3 <sup>as</sup> )	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i>  Digitación repetitiva sobre la misma nota	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (caída/salida)
EE-8	Ejercicios de alternancia de manos	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (caída libre + caída/salida)

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EE-9	Ejercicios de dedos Acordes desplegados Acordes placados Despl. paralelos y contrarios entrecortados	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – mf</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (caída libre)  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación)
EE-10	Ejercicios de dedos Notas dobles Acordes desplegados Fragmentos de escalas	Articulación <i>leg. + portato</i>  Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i>  Agónica <i>retenu</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación)
EE-11	Acordes desplegados	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>  Agónica <i>retenu</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación + caída/salida)
EE-12	Extensión dedos Acordes desplegados	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i>  Indicación <i>“tranquillement et bien lié”</i>  Digitación <i>eq. + ritmo</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. rotatorio m.d.

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EE-13	Acordes tríadas desplegados	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación + caída/salida)
EE-14	Ejercicios de dedos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación + caída/salida)
EE-15	Ejercicios de dedos  Notas dobles (3 <sup>as</sup> )	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – f</i> <i>dim./cresc.</i>  Nota pedal	Peso  Mov. vertical de muñeca  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación + caída/salida)  Mov. axial del brazo (octava quebrada m.d.)
EE-16	Despl. paralelo de manos  Notas dobles (dif. intervalos)	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – f</i> <i>dim.</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación)  Mov. dedos
EE-17	Ejercicios de alternancia de manos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – f</i> <i>dim.</i>  Agónica <i>riten</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (caída/salida)  Mov. vertical brazo (caída libre)

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EE-18	Notas dobles (6 <sup>as</sup> ) Posición fija (m.i.)	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – mf</i> <i>dim./cresc.</i> Acento expresivo + rítmico	Peso  Mov. apoyo/relajación
EE-19	Notas dobles (6 <sup>as</sup> )	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso  Mov. apoyo/relajación  Mov. vertical antebrazo (caída libre + caída/salida)
EE-20	Ejercicios de dedos Despl. paralelo de manos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – f</i> <i>cresc.</i> <i>cresc. final a f</i> contrastante	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical de antebrazo (caída/salida)
EE-21	Ejercicios de dedos Notas dobles	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>pp – mf, fp</i> <i>dim./cresc.</i> contrastante	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical de muñeca (caída/salida)
EE-22	Acordes desplegados Escalas	Articulación <i>non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f, acentos</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical antebrazo (caída libre + caída/salida)

<b>Índice</b>	<b>Elementos Técnicos</b>	<b>Elementos Interpretativos</b>	<b>Técnica Movimiento</b>
<b>EE-23</b>	Ejercicios de dedos Acordes arpegiados	Articulación <i>leg./stacc.</i>  Dinámica Rango <i>pp – mf</i> <i>cresc.</i>	Peso  Mov. dedos Mov. vertical antebrazo (caída/salida)  Mov. vertical de muñeca  Mov. circular reducido del antebrazo
<b>EE-24</b>	Notas repetidas Notas dobles	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p – f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>  Digitación (Sustitución)	Peso  Mov. dedos Mov. vertical antebrazo (caída/salida)  Mov. axial antebrazo
<b>EE-25</b>	Notas repetidas Notas dobles	Articulación <i>leg./non leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp – f</i> <i>cresc.</i> <i>dim. final a pp</i>  Digitación (Sustitución)	Peso  Mov. dedos Mov. vertical antebrazo (caída/salida)  Mov. axial antebrazo

### **3.6.- *Livre IV***

El cuarto libro que forma parte de la *École Nouvelle* y es precedido por los estudios infantiles tiene de número de plancha 536 y formato: 361,2 mm x 541,9 mm. El libro presenta la misma distribución que el *Livre III*: detrás de la portada aparece una tabla temática o índice que presenta a dos columnas los aspectos pianísticos que va a tratar, el número de estudios que corresponden al mismo (de los que se reproduce los primeros motivos) y el orden que ocupan dentro del índice.

En esta sección presentamos los elementos de la escritura pianística -que, como ya se ha hecho mención en la introducción a este capítulo, son los relativos a los aspectos técnicos tradicionales y a los del piano como instrumento polifónico- que aparecen recogidos en los 25 estudios que forman esta cuarta parte del método. Para una mayor claridad y comprensión de las pautas didácticas propuestas en ella, los mostramos agrupados, lo que implica que dos o más estudios pueden responder a un mismo elemento. Del mismo modo se adjuntan también los comentarios sobre la técnica de movimientos.

#### **3.6.1.- Escalas, *La gamme***

Las escalas son uno de los elementos que forman parte de la técnica pianística y que aparecen con más frecuencia en diseños completos o fragmentos. Las características intrínsecas de su ejecución son la agilidad de

los dedos y la sonoridad, ambas dependientes de la digitación y de la precisión del desplazamiento de la mano sobre el teclado.

En el método se dedican cinco estudios (EP-1, EP-2, EP-17, EP-18 y EP-19), de extensión entre 23 y 48 compases, a la práctica de las escalas. En todos ellos las escalas aparecen en manos alternadas con excepción del último, en el que se propone su estudio de manera conjunta en breves fragmentos y por movimiento contrario.

La tipología que recoge el método atiende a su realización, escalas ascendentes y descendentes por movimiento directo o contrario y a la distancia interválica entre los grados, esto es, diatónicas (en tonalidades cercanas, Do Mayor, Sol Mayor, Fa Mayor, Do menor, Sol menor, Mi $\flat$  Mayor) mayores y menores (naturales y armónicas)<sup>192</sup>.

La máxima extensión que presentan (entre ambas manos) es de doce notas para las diatónicas y trece notas para las cromáticas (en una mano), aunque lo que aparece con más frecuencia son las escalas entre siete y nueve notas.

El trabajo progresivo que plantea el autor es a través de los siguientes elementos:

- *Tempo* de los estudios, que oscila entre *Moderato* y *Allegro assai*.

---

<sup>192</sup> Una escala menor natural tiene la siguiente disposición: la si do fe mi fa sol la (con los semitonos entre los grados 2º-3º y 5º-6º). Una escala menor armónica es una variación de esta escala, tiene los grados 6º y 7º medio tono más altos: la si do re mi fa sol# la (con los semitonos entre los grados 2º-3º y 7º-8º y un tono y medio entre los 5º y 6º).



- Compases que trabaja, entre el de C y 3/8 y su extensión que alcanza los cuarenta y ocho compases (como en EP-17 que está dedicado a la escala cromática).
- Tonalidades sencillas que abarcan dos sostenidos o bemoles como máximo.
- Ritmo, elemento indispensable, aparece binario o ternario con carácter tético. Esto facilita el equilibrio y el apoyo del movimiento de desplazamiento sobre el teclado. Aplica un patrón de cambio de ritmo en el que primero apoya las mano sobre una corchea y a continuación realiza la escala en grupos de semicorcheas en un sólo impulso braquial. Esta variación rítmica es una forma de estudio o adiestramiento de ejecución de las escalas.
- Métrica contrastante en la que los pasajes de escalas son seguidas por compases de valores más amplios coincidentes con cambio en la técnica de movimiento a aplicar. Así, un pasaje de corcheas en tresillos puede terminar en otro con negras que ofrecen “reposo” y relajación.
- Dinámica contrastante (escala *forte* y su repetición inmediata en *piano*), contraria a la dirección de la escala o paralela a ella. El objetivo de aplicar esta variabilidad es doble: enseñar al alumno el control del sonido, “escucha activa” y por tanto, del movimiento de dedos y la transferencia de peso subyacente. La atención auditiva permite al alumno concentrarse en el resultado de su interpretación desde el punto de vista

estrictamente musical, dejando en un segundo plano la preocupación por la aplicación técnica. De las escalas cromáticas, Colomer (1900: 19) comenta que “la variedad de la línea melódica y la delicadeza de la escala cromática, indican toda la ligereza que debe darse a su interpretación. Recomendamos (aunque no de manera absoluta) aumentar el sonido de las escalas cromáticas ascendentes, y disminuirlo en las descendentes”.

- Articulación combinada en la que los pasajes *legato* de escalas están acompañados por otros en *staccato* con el consiguiente cambio de técnica de movimiento que favorece la relajación de los brazos. Colomer (1900: 3) comenta sobre la interpretación de las escalas: “Se recomienda tener cuidado de no dar demasiada fuerza para atacar el dedo pulgar durante el desplazamiento de la mano, con el fin de lograr una mayor igualdad sonora [de todas las notas de la escala]”<sup>193</sup>.
- La digitación corresponde al modelo tradicional utilizado en las escalas<sup>194</sup>. La primera escala que aparece en el libro es la de Do

---

<sup>193</sup> “Il est recommandé dans la gamme d'avoir soin de ne pas donner trop de force à l'attaque du pouce, lors du déplacement de la main, afin d'obtenir une grande égalité de son.” Colomer, (1900: 3).

<sup>194</sup> Las escalas, diseños melódicos por grados conjuntos, aparecen recogidas en todos los modos mayores y menores en los primeros métodos destinados a la enseñanza del piano como los de Dussek, Adam o Steibelt. Asociadas a una digitación que se remonta a los tratados barrocos incorporan el paso del pulgar convirtiéndose de esta manera en uno de los elementos técnicos más importantes cuya realización implica movimientos de dedos y desplazamiento de los brazos por el teclado. Los pianistas virtuosos, desde la época romántica, plantearan digitaciones alternativas (extensibles a los arpeggios) con la intención pedagógica de abrir pautas didácticas que permitan su interpretación.

Mayor siguiendo la tradicional escuela pianística y a pesar de ser la que ofrece una mayor dificultad en el paso de pulgar. Ordena por tanto el estudio comenzando por la escala más fácil de lectura para, continuando con escalas con pocas teclas negras, finalizar con la que adapta la forma natural de la mano a la topografía del teclado<sup>195</sup>.

La textura combina las escalas ascendentes y descendentes en valores de corcheas y semicorcheas acompañadas por notas sueltas o células binarias que facilitan el apoyo y flexibilidad del movimiento.

En las escalas por movimiento contrario, el desplazamiento de las manos desde el centro del teclado hacia los extremos (en un registro medio del teclado) y de los extremos hasta el  $do_3$  en un solo impulso del brazo abarca dos compases que combinan *legato* y *staccato* y que tienen como punto de “llegada” una célula binaria que facilita la relajación y flexibilidad del brazo<sup>196</sup>.

Se presenta así el estudio de este tipo de escalas atendiendo a la regularidad rítmica y sonora justificada por Colomer (1900: 21): “La

---

<sup>195</sup> La propuesta de digitaciones alejadas de la tradicional que identifica nota, tecla y dedo aparece en algunos de los métodos de la primera mitad del siglo XIX. Los pianistas virtuosos pertenecientes al periodo romántico, plantearon digitaciones alternativas (extensibles a los arpeggios) con la intención pedagógica de abrir pautas didácticas que permitan su interpretación. Chopin, en *Esquisses pour une méthode de piano (1840)* justifica la posición de la mano situando los dedos sobre las teclas *mi, fa#, sol#, la#, si* por se la que da a la mano una curva que ofrece una flexibilidad necesaria que no podría tener con los dedos extendidos. Los dedos largos que ocupan las teclas altas deben estar sobre una misma línea y los dedos cortos que ocupan las blancas igual para igualar relativamente las palancas y facilitar el desplazamiento lo más ágil posible. Años después, las modificaciones específicas de cada pianista se incorporarán en los métodos que publiquen.

<sup>196</sup> Encontramos la misma pauta en el *Estudio n° 24* de los *Estudios Infantiles* de H. Lemoine.

dificultad de la interpretación de las escalas por movimiento contrario no debe impedir al estudiante prestar mucha atención a la regularidad del ritmo y a la igualdad del sonido de todas las notas que forman las escalas”. Presentamos un ejemplo ilustrativo seleccionado del estudio EP-18 (Figura 3.48).

### Escalas por movimiento contrario

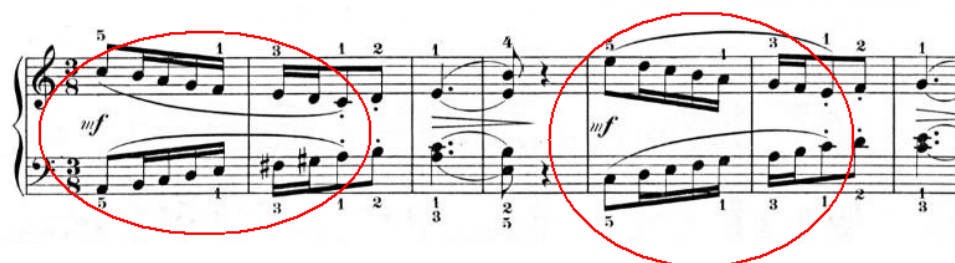


Figura 3.48: EP-18 *Livre IV* (cc. 1-7)

### 3.6.2.- Saltos, *Les écarts*

Los estudios EP-3 y EP-4 presentan la propuesta de práctica de los desplazamientos del brazo por intervalos o saltos. El objetivo que encontramos es la extensión progresiva y no forzada de las manos y las distancias interdigitales. Elasticidad, ligereza y rapidez son los resultados interpretativos adjuntos a la práctica de estas pequeñas obras. Pese a la ausencia de complejidad tonal y armónica recurre a motivos rítmicos en los que encontramos puntillo y fusas para trabajar los saltos y pasajes de corcheas en *legato* para la extensión de dedos.

La dificultad de los saltos no es la misma si se realizan en *legato* que en *staccato* al tener el primero la dificultad, añadida al desplazamiento, de mantener el sonido sin “vacíos”. La ayuda del antebrazo como “guía” de la mano facilitará el enlace del sonido del que será partícipe el pedal como recurso añadido. Deducimos por lo expuesto que, a pesar de la ausencia de indicaciones de pedal en el estudio, con toda probabilidad su aplicación va implícita en los intervalos superiores a la octava.

Las progresiones ascendentes, los saltos y las tríadas de acordes desplegados son los procedimientos que aparecen recogidos en los dos estudios para adquirir este aspecto técnico específico del piano. La necesaria flexibilidad para la realización de estos diseños la ejercita a través de las numerosas células de articulación binaria y ternaria de ritmo anacrúsico que aparecen y que implican las dos fases de la técnica de movimiento “caída libre”. Los movimientos de las manos en los desplazamientos de pasajes ascendentes, junto al movimiento axial del brazo y una muñeca flexible en el momento de abandonar el teclado, facilitan la llegada a un punto de apoyo, reposo y equilibrio que en la mano derecha corresponde al segundo dedo y en la mano izquierda al tercero.

El movimiento descrito y la digitación coincidente en los puntos de apoyo (primer dedo y quinto) y de equilibrio con la pulsación rítmica ofrecen al alumno precisión en la interpretación con el mínimo nivel de esfuerzo muscular.

La propuesta teórica de Colomer refuerza lo explicitado en los estudios a través de la escritura pianística: “Cuando dos notas separadas entre sí aparecen ligadas, se debe llevar la mano horizontalmente sobre el

teclado y rápidamente, desde la primera a la segunda nota” (Colomer, 1900: 5). No resulta ilógica esta premisa si los intervallos no exceden de ocho o nueve notas (dependiendo de la morfología específica de cada alumno). En saltos mayores recurre a los silencios para permitir la relajación de la mano y el tiempo de desplazamiento. La máxima distancia interválica que ofrece es de once notas, para la cual, continua el pianista, “se necesita cierta habilidad y una gran flexibilidad para lograr la correcta ejecución” (Colomer, 1900: 5).

La referencia a la flexibilidad la entendemos como el impulso que toma el brazo en el momento de abandonar la primera tecla y la trayectoria que describe hasta la segunda. Se establece así un movimiento sistemático aplicable a la variedad de saltos que ofrece al alumno exactitud y escasas posibilidades de errar al combinar impulso y flexibilidad.



**Figura 3.49:** EP-3, *Livre IV* (cc. 14-20)



**Figura 3.50:** EP-4, *Livre IV* (cc. 29-34)

### **3.6.3.- Les octaves**

Las octavas son, como los acordes, un recurso ampliamente utilizado desde la época clásica como efecto “amplificador” de las armonías en el que las exigencias técnicas de los movimientos en la ejecución dependen en ambos casos, de la dinámica y velocidad del pasaje y de la articulación propuesta.

En el EP-6 las octavas se plantean con las siguientes pautas:

- sucesiones descendentes por grados conjuntos en valores amplios (blanca con puntillo).
- sucesiones ascendentes (también por grados conjuntos) pero en valores más breves (negras).
- Células binarias que combinan ambos valores.

La combinación de los tres patrones ofrece una secuencia de aprendizaje en el que se combina el movimiento lento que permite fijar la abertura de la mano y el inicio a la sucesión rápida pero de corta duración, con la caída libre.

La ausencia de una digitación explícita nos obliga a plantearnos que el enlace de las octavas se realiza bien por sustitución muda 5 || 4 o utilizando el pedal de resonancia. En este sentido conviene recordar la posibilidad ya utilizada por Adam ([1804]: 53) de la sustitución muda en pasajes de acordes ligados.



Figura 3.51: EP-6, *Livre IV* (cc. 9-16)

En el ejemplo que presentamos, además de lo expuesto referente al movimiento, se observa que el brazo y la muñeca deben relajarse en el c. 12 y tomar altura sobre el teclado para posteriormente en caída libre abordar los siguientes dos compases que finalizan con célula binaria y dos movimientos de apoyo para marcar el fuerte final (implica abandono del teclado por movimiento vertical del brazo).

La escasa complejidad de los aspectos musicales teóricos del estudio y la brevedad del mismo favorecen la concentración del alumno sobre los movimientos a ejercitar que trabaja con diferentes matices. Esta actitud por parte del alumno es del máximo interés para Colomer que indica: “La única observación sobre las octavas, es tocar las dos notas juntas, sin arpeggiar nunca, fallo muy común entre los estudiantes, especialmente en la ejecución de las octavas hechas por la mano izquierda” (Colomer, 1900: 8).

Una vez ejercitada la extensión en posición fija de la mano, el alumno aborda el estudio del movimiento axial del brazo en el EP-7 mediante la realización de octavas quebradas, para cuya ejecución “[...] es útil apoyar o acentuar la primera nota, y ligeramente la segunda que forma la octava, para enlazar los sonidos con precisión al otro.” (Colomer, 1900: 9). El interés del comentario se centra en la aplicación de la “caída libre” del



brazo que imprime el impulso necesario para la realización del desplazamiento, movimiento axial y posterior “salida” o abandono del teclado. La utilización de los dedos extremos de ambas manos en la práctica descrita implica el fortalecimiento del más débil (quinto dedo) ya que como continúa explicando el autor, “Esta recomendación se aplica, tanto si la primera nota es alta (más aguda que la segunda) como si es baja (más grave que la segunda)” (Colomer, 1900: 9).

El *tempo Allegro non molto* facilita la adquisición del movimiento *brisé* que, en su concepción técnica, se define por agilidad y rapidez.

La articulación binaria está presente como patrón de trabajo a lo largo del estudio. La presencia de silencios permite al alumno “descansar” y tomar la altura necesaria sobre la vertical del teclado para aplicar la “caída por peso” con el fin de realizar los motivos de octavas ascendentes por grados conjuntos, los cuales suponen el lanzamiento de los dedos extremos de la mano y el movimiento rotatorio del antebrazo, mientras las manos se desplazan en sentido ascendente o descendente sobre el teclado.



Figura 3.52: EP-7, *Livre IV* (cc. 6-9)

Para facilitar la relajación y el equilibrio de la mano, en el compás 7 (como muestra el ejemplo) la secuencia ascendente de octavas finaliza

como primera nota de la escala mayor diatónica descendente de la tonalidad principal ampliada (La Mayor).

La matización presenta planos contrapuestos entre ambas manos. Así, aparecen pasajes de octavas ascendentes en *forte* en la mano izquierda y por contraste, y seguidamente, pasajes de octavas descendentes en la mano derecha. Esto intensifica el aprendizaje que no queda limitado al movimiento y responde al efecto que se obtiene con este elemento técnico: la ampliación de la sonoridad. Con el fin de que el alumno experimente el efecto acústico, en el c. 34 realiza un diseño en el que las octavas quebradas (mano derecha) se repiten repetidas con carácter *obstinato* y dinámica *forte* “sostienen” el sonido a semejanza de un “redoble” de tambor<sup>197</sup>.

Las piezas que forman *École Nouvelle* se explican con un escaso nivel de complejidad técnico-interpretativa dado que el método está dirigido al ámbito de iniciación al estudio del piano. Dependiendo de la conformación fisiológica de cada mano, la edad mínima que presenta una adecuación es la de doce años (Adam, [1804]: 51). Lo bien cierto es que no podemos hacer extensivo este dato a la generalidad y tampoco debe hacer dependiente, a nuestro juicio, el proceso de aprendizaje, que debe estar en función de la especificidad del alumno.

---

<sup>197</sup> Este “efecto” responde a un estilo de acompañamiento a melodías folclóricas de la zona de influencia germánica introducido durante el s. XVIII. En forma de octavas quebradas (trémolo) en el bajo, se denominó “*basso di Murky*” y fue una innovación en el tratamiento de la sonoridad. Utilizado por los compositores pianistas, se convirtió en un recurso técnico utilizado no restringido al bajo, que facilitaba la ampliación del sonido dotándolo de fuerza. Entre ellos destacamos los que utilizó Liszt en *Años de Peregrinaje*.

### 3.6.4.- Acordes, *Les accords*

La técnica de los acordes es uno de los aspectos más complejos de movimientos y sonoridad del estudio del piano, ya que su característica acústica como instrumento polifónico le permite emitir varios sonidos a la vez, tanto si se tocan arpegiadamente como si se producen de manera sincronizada.

El objetivo que pretenden los estudios EP-8, EP-9 y EP-22 (con una extensión de noventa y dos compases) es la práctica del ataque sobre la teclas a partir del control del peso y de los movimiento de los dedos (ataque digital) y brazos en articulación *legato* y *staccato*, en breves diseños musicales de acorde de más de dos notas.

Los acordes cuya escritura pianística señala que se deben interpretar ligados responden a pautas establecidas como el paso del quinto dedo de la mano derecha por debajo del cuarto y una digitación particular que permite tocar dos teclas consecutivas con el mismo dedo.



Figura 3.53: EP-8, *Livre IV* (cc. 32-35)

Como se observa en la Figura 3.53, la digitación propuesta por Colomer en la realización de la escala descendente formada por acordes de

tres notas tiene como finalidad la ejercitación de los dedos extremos, cuarto y quinto de la mano derecha, en la articulación *legato* que permite el enlace de las notas superiores del acorde. La digitación que proponen los métodos a principios del siglo XIX recoge la tradición de los instrumentos de tecla que muestra la posición fundamental y las tres inversiones para los acordes, evitando los quintos dedos sobre las teclas negras, pulsadas por el cuarto dedo. La digitación del segundo y tercer compás muestra la excepción del autor a la tradición (Figura 3.53).

El ligado por repetición del mismo dedo en diferente tecla es utilizado por Colomer en el EP-8 en la escala diatónica de Sol Mayor descendente en acordes de tres notas del último sistema. Pensamos que el objetivo pedagógico que se infiere de la pauta interpretativa presentada en la *École Nouvelle* es introducir al alumno en el control de la transferencia del peso de la mano, su sincronización y consecuente resultado sonoro. A lo que contribuye la dinámica del pasaje: *crescendo* en desarrollo paralelo al incremento de la intensidad de los acordes hasta *forte* (coincidente con el punto de mayor inflexión del estudio) a partir del cual los motivos, en *diminuendo* y *retenu* hasta el final, ofrecen una sonoridad lejana.

La interpretación *non legato* (con su variante *portato*) de los acordes implica añadir al desplazamiento sobre el teclado el movimiento vertical del brazo o de la mano (incluida la combinación de ambos) dependiendo de la escritura pianística<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> La controversia respecto a la interpretación de las notas en *staccato* desde el uso braquial (defendido por la escuela “tecnológica pianística”), por impulso (sin el movimiento del brazo) o desde el movimiento de la muñeca, permanece vigente hasta nuestros días. Su origen se remonta a la coexistencia de los dos tipos de mecanismo del

Los dos primeros estudios se ocupan de las pautas de interpretación de los acordes placados en las tonalidades cómodas de Re Mayor y Sol menor (que facilitan la posibilidad de acordes combinados de teclas blancas y negras) y con compases binarios y ternarios. Bajo la forma tripartita (ABA') el estudio tiene una textura de melodía y acompañamiento:

- La melodía presenta dos diseños: el primero corresponde a una línea ondulante de notas independientes por grados conjuntos; el segundo está formado por la nota superior de las progresiones de tríadas de acordes, a la que contribuye la digitación.
- El acompañamiento está formado acordes placados de tres y cuatro notas sobre grados tonales de Re Mayor y Sol Mayor que deben tocarse de manera sincronizada desde el contacto de los dedos sobre las teclas.

La relación entre melodía y acompañamiento viene determinada por los movimientos contrapuestos: mientras una de las manos se desplaza de manera horizontal por el teclado (melodía o células temáticas) la contraria efectúa movimientos verticales de brazo en *legato* o *staccato*. Esta textura se ve reforzada por las indicaciones de matices correspondientes a la sonoridad que debe obtener el alumno de cada una de las manos (que alternan la textura) y por la expresión *marquez la basse* en clara referencia a la mano izquierda.

---

piano en las primeras décadas del siglo XIX: el vienés (para el que el ataque desde la muñeca era suficiente para obtener el sonido deseado) y el inglés que, apoyado en la escuela pianística, aplicaba el impulso del brazo. La aportación de los pianistas virtuosos con la búsqueda de la potencia sonora y la velocidad hicieron converger ambos presupuestos que se consolidaron en los años finales del siglo XIX.

El ritmo formado por células rítmico-melódicas binarias y ternarias, de carácter tético, imprime estabilidad entre ambas manos y facilita la articulación variada formada por acordes en *legato* en progresión descendente junto a diseños ternarios en *staccato* repetitivos (con alternancia de los modos mayor y menor), oblicuos o descendentes (mano derecha), que deben ser tocados conjuntamente “[...] con un movimiento de la muñeca flexible cuando no están ligados unos a otros” (Colomer, 1900: 10).

En el estudio EP-9 observamos que tras la forma común en los estudios (ABA’), la sección central es más extensa que las otras, de valores más cortos y con silencios que permiten la presencia de células binarias anacrúsicas que le confieren un cierto carácter “*agitato*”; está formada por tres frases (dos de ellas iguales pero en manos contrarias y la tercera es la combinación de motivos de (A) y (B) ). Si bien la parte (A) tiene de matización *mf*, el resto del estudio es un incremento constante y proporcionado (matices gráficos) de la intensidad sonora ya que desde la parte B que se inicia en *p* y hasta el último compás del estudio, que acaba en *ff*, las frases evolucionan de forma paralela y alcanzan las notas más altas en el último pentagrama (c. 24) sobre acorde de tónica. El acorde de séptima en el c. 28 no hace sino reforzar la intensidad armónica.

Los acordes presentan una digitación que responde a la función que tienen dentro del estudio:

1. Acordes en tríadas verticales sobre tónica (el acorde completo se forma entre las dos manos), con valores amplios de blancas y redondas, realizados de forma paralela por ambas manos y cuya

función es la sonoridad amplia. La digitación es 5||2||1 (mano izquierda) y 1||2||5 (mano derecha).

2. Progresiones descendentes en la mano derecha y ascendentes en la mano izquierda de acordes con diseño melódico (entrecortado) por la nota superior. La articulación de estos acordes, no explícita, es *staccato* por contraposición a la mano contraria de articulación binaria *legato* (recuerda la sonata de Beethoven). La digitación de los acordes en la mano derecha facilita el movimiento del antebrazo y el acento rítmico que se realiza por la utilización de dedos estables que permiten el equilibrio y reposo de la mano. El mismo pasaje, en la mano izquierda, utiliza el pulgar para la nota superior, de tal manera que el equilibrio de la mano no recae sobre un dedo como ocurría en la mano derecha sino en el 5º y el 1º.
3. Acordes de octavas con digitación 1 || 5 en la mano derecha.

El elemento pianístico a trabajar es la sonoridad, en cuanto a amplitud e intensidad, por lo que se sirve de un registro del teclado amplio, desde el sol<sub>1</sub> al re<sub>5</sub>, una armonía central en modo menor pero en permanente flexión, una digitación que facilita las diferentes articulaciones y texturas, una matización dirigida a incrementar la intensidad a media que avanza el estudio, el carácter *tranquilo* y los cambios agógicos (*largament, elargissez y retenu*).

Una vez más, el trabajo de todos los elementos de la escritura pianística permite al alumno, además del desarrollo de las destrezas

psicomotoras, la adquisición de la técnica de la interpretación de los acordes desde una escucha activa en la que interviene el sonido como eje central del trabajo.

Los acordes arpegiados se interpretarán más rápidos o más lentos dependiendo del movimiento y el estilo de los estudios siendo su principal dificultad mantener la igualdad en el toque y la uniformidad del sonido.

El procedimiento para conseguirlo, como ocurría con los acordes placados, es el control del peso al que se suma el del pulgar (por su propio peso puede ser elemento desestabilizador de la sonoridad).

La pauta de interpretación la describe Colomer como sigue: “Hay que atacar las notas de estos acordes, sucesivamente, empezando dulcemente (con suavidad sonora) por la más grave, para llegar con más sonido a la última, la nota principal y cantante que debe coincidir con el tiempo fuerte (del compás).

En la interpretación de los acordes se tomará de los valores anteriores, el tiempo, más o menos largo que le permita realizar las notas que forman el arpeggio” (Colomer 1900: 26).

La escritura pianística muestra los acordes arpegiados sobre teclas negras y valores amplios formando con la nota superior fragmentos melódicos a modo de polifonía que fortalece los dedos extremos de la mano. Para contrarrestar la tensión creada por el movimiento introduce escalas ampliadas (superiores en su extensión a la octava) en ambas manos por movimientos paralelos y a distancia de octava que obliga al alumno a un desplazamiento braquial y a movimientos digitales acompañados por signos de *crescendo*.



Se aprecia así la intencionalidad de no forzar al alumno a realizar movimientos que excedan de sus posibilidades reales, posponiendo un estudio más amplio a niveles posteriores de estudio, al mismo tiempo que se le inicia en el conocimiento de este elemento de la técnica pianística a partir del ejercicio de flexibilidad de la mano y muñeca que ha aprendido en los estudios anteriores.

### 3.6.5.- Trino, *Le trille*

Los estudios EP-10 y EP-11 dedican treinta y siete y veintinueve compases respectivamente a la ejercitación de los ligamentos interdigitales y el fortalecimiento de los dedos. Para conseguir tal fin, Colomer propone patrones rítmicos a distancia de tono o semitono (intervalos de segunda mayor o menor) sobre teclas blancas o negras.



Figura 3.54: EP-10, *Livre IV* (cc. 10-13)

Como se observa en el ejemplo que mostramos para la mano izquierda, la agilidad es propuesta por la variabilidad rítmica en al que los valores se reducen al mismo tiempo que se incrementa el número de notas a

realizar. Con el fin de facilitar la medida, la mano derecha mantiene valores de mayor duración con marcada articulación que dota de flexibilidad al brazo. La digitación para el último tiempo de la mano derecha en el c. 11, 1 || 2, implica un deslizamiento que entorpece el ejercicio. Pensamos que una propuesta más acertada es 1 || 3, con la cual el deslizamiento del pulgar se mantiene y a la vez se enlazan sin dificultad las notas superiores de los acordes o notas dobles.

Los trinos, ornamentos que aparecen desde el siglo XVII en los primeros tratados sobre la interpretación de la música para teclado, forman parte de los elementos técnicos, como nos dice Colomer (1900: 12), porque su “ejecución [...] depende de la articulación y la flexibilidad de los dedos”. A pesar de conceptualizar al trino como elemento “mecánico”, la presentación que del mismo hace a los alumnos en el método es un tanto ambigua puesto que en EP-10 lo hace en forma de patrones rítmicos y en EP-11 forma parte del diseño melódico. Nos atrevemos a plantear la posibilidad de que se trate de una propuesta de carácter didáctico con la que el pianista trate de “disfrazar” la aridez del movimiento digital en el marco de la riqueza sonora e interpretativa.



**Figura 3.55: EP-11, *Livre IV* (cc. 1-5)**

La textura de los estudios (en Sol Mayor y Mib Mayor) presenta, combinado en ambas manos, motivos melódicos acompañados por células rítmicas binarias o ternarias con progresión decreciente en los valores de figuras con la clara intención de establecer un incremento progresivo de la velocidad. Para ayudar al alumno en la medida proporcionada se explicita en relación con los valores largos: *marquez la basse ou la mano derecha* (según donde se localice). La matización se dirige a facilitar el trabajo cómodo de los dedos para los que no se requiere fuerza dado que tampoco el ámbito de la dinámica escasamente fluctuante (*piano*) lo exige.

La digitación pautada para la mano derecha ejercita el patrón 3 || 4 (en batidas sobre teclas blancas o negras) por encima de los restantes

2 || 3 (en batidas sobre teclas blancas o negras)

4 || 5 (en batidas sobre teclas blancas)

1 || 3 (en batidas sobre teclas blancas); los dos últimos los plantea sólo en dos compases.

De manera parecida propone la frecuencia de repeticiones para la mano izquierda, siendo las más utilizadas 3 || 2 (en batidas sobre teclas blancas o negras) y 2 || 1 (en batidas combinadas sobre tecla blanca y negra), reservando un único compás al patrón 4 || 3 (batidas sobre teclas blancas). Se adecua, de esta manera, la digitación a la posición de equilibrio y colocación de los dedos entorno a un punto central: dedo segundo y tercero de ambas manos, tan necesario para el movimiento digital y la perfecta regularidad. Los dedos más ágiles por su morfología para realizar el trino son 2 || 3. Los patrones 3 || 4 y 4 || 5 son más incómodos y deben practicarse con atención tratando de reducir la contracción que provocan en las manos.

Para conseguir la exactitud métrica y la igualdad sonora Colomer aconseja:

“[...] comenzar las notas que forman el trino lentamente e ir acelerando el “batir” de los dedos tanto como sea posible.

El trino debe ser brillante en los estudios con un movimiento rápido y suave en los movimientos lentos.

La nota inferior a la nota principal que forma la terminación del trino debe incluirse en el valor total de la nota sobre la que se realiza el trino, y no sobre el tiempo siguiente. Ver el ejemplo del cuarto compás.” (Colomer, 1900:12).

### **3.6.6.- Notas arpegiadas, *Les notes arpégées***

Los arpegios, utilizados como fórmulas de acompañamiento desde mediados del siglo XVII en los instrumentos de tecla, responden a un objetivo, como el “*basso di Murky*” o el “bajo Alberti”: prolongar el sonido de manera digital. No será hasta la época romántica del piano en la que adquieran una presencia en las composiciones como elemento técnico-virtuosístico. Desde ese momento se utilizan en forma de arpegios quebrados, alternos (con notas intercaladas), tríadas y sobre acordes (algunos de los cuales se realizan entre ambas manos cuando exceden del rango de amplitud de la octava).

En el *Livre IV* los arpegios son presentados en EP-20 y EP-21 con el título de *Les notes arpégées*. La dificultad intrínseca de los mismos ya era bien conocida cuando Colomer elabora el método por lo que matiza la

dificultad y la reduce al ámbito de las notas que se “suceden” (que etimológicamente responde a *arpeggio*). Plantea un aspecto técnico complejo en el que al control de movimientos y desplazamientos se suma la velocidad y la sonoridad.

En el primer estudio los diseños corresponden a grupos regulares de semicorcheas en ritmo binario combinados en ambas manos y en el segundo a tresillos de corcheas en ritmo ternario. Este patrón rítmico se combina con la velocidad implícita en los tempos (*moderato* y *allegro*) que favorecen el control digital de los pasajes.

Los arpeggios, mayores y menores (pertenecientes a los grados tonales de Fa Mayor y Re menor) son presentados en estado fundamental o en su segunda inversión, esto es, comenzando con la quinta del acorde fundamental. De esta manera, el dedo sobre el que se equilibra la mano y que permite de la manera más natural y flexible el paso del pulgar durante el desplazamiento ascendente es el cuarto para la mano derecha y el mismo para la mano izquierda en desplazamiento descendente.

La textura de los estudios, como ya hemos comentado en otras ocasiones, combina los pasajes específicos que trabaja (los arpeggios se extienden sólo hasta dos octavas) con otros de valores más largos y toque polifónico a modo de “descanso muscular”. La abundancia de silencios que facilitan la caída por peso antes el arpeggio; las células rítmicas ternarias; la articulación combinada de ambas en fragmentos de los arpeggios en posición fundamental sin paso de pulgar facilitan los movimientos de caída y posterior relajación.

### Notes arpégées con paso de pulgar



Figura 3.56: EP-20, *Livre IV* (cc. 5-9)

### Notes arpégées sin paso de pulgar



Figura 3.57: EP-21, *Livre IV* (cc. 16-20)

Si los arpegios implican la ejercitación de una masa muscular y desplazamientos de brazos, el toque polifónico, con su movimiento digital, mantiene el brazo en reposo; esto facilita la asimilación de dos conceptos al mismo tiempo: los arpegios como símbolo de ligereza y de velocidad y la igualdad métrica de los mismos.

Respecto a la sonoridad, el pulgar y su movimiento en la realización de los arpegios debe ser “*surveillé au point de vue de l'égalité du son*” (Colomer, 1900: 23)

### 3.6.7.- Mordente, *Le brisé*

Las notas de adorno son definidas por Albéniz, (1840:14) como: “[...] ciertas notas, ya aisladas ó ya reunidas en grupos, que no figuran en la melodía sino como unos adornos puramente accesorios” que se relacionan con la interpretación. Las que aparecen en el índice del método *École Nouvelle, Livre IV* en orden ascendente son: el mordente, el trino y el *gruppetto* de las que comenta Colomer (1900: 7): “[...] un cierto número de fórmulas que serían largas de enumerar aquí, son adoptadas y consagradas por la música antigua”.

No cabe duda, de que es conocido por el pianista que el estudio de los elementos estilísticos es susceptible de discusión y sus posibilidades teóricas deben ir siempre acompañadas por las fuentes documentales históricas que permitan discernir su interpretación más adecuada<sup>199</sup>. A pesar de que no adjunta tablas demostrativas sobre la interpretación de los tipos de ornamentación que propone, sí especifica la grafía de las mismas (ver Figura 3.58: EP-5, c. 1).

---

<sup>199</sup> La ornamentación evolucionó de forma a la del instrumento. Algunos de los métodos para instrumentos de tecla recogen a lo largo del XVIII indicaciones sobre cómo realizar los adornos a pesar de que no siempre se especificaba su interpretación dejándola en manos del ejecutante. El tratado de Carl Philippe Emmanuel Bach *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) y los métodos de piano del siglo XIX como el de Pedro Albéniz *Método completo de piano del Conservatorio de Música* (1840) o el de Joseph Fétis e Ignaz Moscheles *Méthode des Méthodes de Piano* (1840) incluyen explicaciones sobre la interpretación de los adornos. Será a partir del último tercio de siglo cuando, ya normalizados en el uso, no aparezcan recogidos.



Figura 3.58: EP-5, *Livre IV* (c. 1)

El estudio sobre de *Le brisé (ou mordente)*<sup>200</sup> lo presenta sobre una melodía en la que los signos de adorno (nota superior sobre la que aparecen escritos)<sup>201</sup> están localizados sobre diferentes notas (teclas blancas y negras) en articulación *staccato* y *legato*, acompañada en la mano izquierda por tresillos en progresión. Siendo consciente de la dificultad de ejecución en la mano izquierda de este tipo de adornos coloca sólo cuatro ejemplos (tres de ellos sobre valor largo), lo que facilita el movimiento flexible de la muñeca y el posterior apoyo y relajación).

La digitación que plantea es consecutiva con las notas de los mordentes y el diseño de articulación binaria seguida de nota *staccato* que favorece el movimiento de caída por peso. No utiliza el patrón 2 || 4 || 3 en las progresiones de adornos que a nuestro parecer es adecuado por cuanto facilita la posición cerrada de la mano, el equilibrio, la agilidad y la calidad sonora, evitando el “cansancio” digital<sup>202</sup>. En cualquier caso responde

---

<sup>200</sup> Figuración que también se conoce como *semitrino* o “trino no acabado, de duración más corta” (Albéniz, 1840:14).

<sup>201</sup> Los mordentes en el siglo XVIII, en su origen barroco, hacían referencia a la nota inferior sobre la que se escribían hasta que en el ya mencionado método de Adam de 1804 los moderniza, llevando su escritura implícita la nota superior.

<sup>202</sup> Este patrón aparece en métodos de ejercicios como *160 Kurze Übungen, op. 821* de Carl Czerny.



perfectamente al fraseo escrito en el que el 2º dedo es el inicio de un motivo en el que las manos llevan movimientos independientes contrarios. El primer compás presenta una matización *mf* y una digitación (4 || 1) para hacer el mordente mientras que en el c. 21 (A') el matiz elegido es *p* y una digitación más débil (3 || 5).

De la velocidad de ejecución del adorno nos dice “*Le battement des deux notes conjointes formant le brisé sera fait avec rapidité*”; esto se contrapone a la interpretación tradicional caracterizada como “proporcionada” a la del movimiento adoptado o *tempo*<sup>203</sup>. Del valor que deben tener puntualiza Colomer (1900: 7): “*Il ne doit rien emprunter à la valeur de la note principale, du moins dans la musique moderne*”<sup>204</sup>.

### 3.6.8.- *Le grupetto*

En el estudio EP-13, formado por 31 compases y en la tonalidad de La menor que propicia la realización de grupos de notas con la indicación de sostenido, se propone al alumno el estudio de *Le grupetto*, en el que las notas de adorno se presentan de dos en dos o en número superior y toman el nombre de *gruppetti* (voz italiana que significa “pequeños grupos”). Colomer (1900: 16) explicaba de este adorno lo siguiente: “El *gruppetto*

---

<sup>203</sup> Las notas aisladas podían ser “largas” o breves. En el primer caso se denominaban apoyaturas - del verbo italiano *appoggiare* - (se interpretaban apoyando la nota sobre la que le seguía) y en el segundo los ya citados mordentes o semitrinos.

<sup>204</sup> Los mordentes “[...] pasan tan rápidamente que su duración se hace apenas sensible”. (Albéniz, 1840:14). Las apoyaturas por el contrario tomaban aproximadamente la mitad del valor de la nota a la que acompañaban.

marcado por este signo  $\infty$  se compone de 4 notas; el sostenido colocado por encima o por debajo de la señal indica la alteración de *gruppetto*". Además de indicar el signo en el estudio se da la explicación gráfica del mismo, como mostramos a continuación:



Figura 3.59: EP-13, *Livre IV* (cc. 1-2)



Figura 3.60: EP-13, *Livre IV* (cc. 7-8)

Con la repetida forma *lied* (ABA'), el estudio presenta una textura de melodía y acompañamiento con articulaciones combinadas en *legato* y *staccato* de células binarias sobre las que coloca los *gruppettos* - indicados con un módulo de nota más pequeño que el resto de las figuras y silencios - que "se deben tocar ligeras" (Colomer, 1900: 16).

La articulación *legato* en las células binarias facilita el movimiento de los dedos y del brazo (en su extensión hasta el final de la mano) y posibilita la igualdad de las notas que en el mismo impulso de "caída" realizan las cuatro notas de adorno en tiempo débil si la nota es larga o en tiempo fuerte si es breve.

La digitación asignada a la nota real es la tradicional y coherente con el motivo melódico, propiciando la posición recogida y en equilibrio de

la mano combinada con los movimientos de caída de muñeca y antebrazo y la transferencia del peso entre dedos.

Esto conlleva la utilización del pulgar sobre tecla negra en algunos de los adornos realizados en la mano izquierda.

En la mano derecha, los intervalos de tercera entre la primera y la última nota de la célula binaria que contiene el *gruppetto* la digitación sigue el patrón:

3	4    3    2    3	5
nota primera (real)	<i>gruppetto</i>	nota final

Para distancias mayores propone el paso del pulgar con la siguiente digitación:

3	4    3    2    1	5
nota primera (real)	<i>gruppetto</i>	nota final

El trinomio formado por los parámetros: ritmo, digitación y movimiento se sincroniza en la mano que hace los adornos a la que se contraponen diseños de “articulación binaria” (movimiento de caída por peso de la muñeca y brazo y articulación *legato* combinados) o de acordes desplegados. “La medida del adorno debe tomar la mitad del valor de la figura de la nota anterior (Ejemplo A, Figura 3.59), o toda la figura de notas donde se encuentra ese signo por encima de la nota (Ejemplo B, Figura 3.60)” (Colomer, 1900: 16).

La delicadeza que aparece implícita en la interpretación de las “delicadas notas” es una clara alusión al timbre, intensidad y color de las

mismas que queda subrayado por el ámbito de la matización del estudio que se desplaza del *piano* al *mezzo-forte* y por la utilización de los acentos que resaltan la realización de mordentes (efecto contrastante que ayuda al alumno a identificar el tipo de ataque y la sonoridad resultante del mismo), en los que coincide de manera puntual el carácter rítmico y melódico.

El estudio EP-24, *Les notes d'agrément* se presenta como la práctica combinada de las figuras de adorno “representados por signos o pequeñas notas con gracia y ligereza” Colomer (1900: 28) que han sido expuestas a lo largo del método.

La tonalidad de La *b* Mayor se presenta en motivos rítmicos de carácter binario y con una métrica en la que se muestran todos los valores en articulaciones *legato* y *staccato*. El carácter interpretativo se deduce por la indicación *espress*; la variabilidad del tempo definida con el término *retenu* y el ámbito de matización que se enmarca entre el *mezzo-forte* y el *pianissimo*.

### **3.6.9.- Toque polifónico**

En la escritura pianística, la polifonía es un tipo de textura en la que aparecen diferentes voces de estilo contrapuntístico - en el que las voces se mueven en diferentes direcciones dando lugar a un conjunto organizado pero mantienen la misma importancia - o melódico en el que las voces o líneas se subordinan unas a otras.

El “toque polifónico” es la aplicación de los movimientos para conseguir la matización y sonoridad que requiere la diferenciación de las voces o líneas musicales escritas; esto es, el mecanismo por el que se establecen planos sonoros. Este elemento técnico requiere de la actuación de los dedos ya que las melodías (en *cantabile*) se distribuyen entre las dos manos, y cada una de ellas, a su vez, abarca dos ó tres voces. La precisión en la articulación (dependiente de una correcta digitación y para la que el EP-12 - en el que se trabaja la mano izquierda sola - explicita los dedos 1º, 2º, y 3º para la elaboración de la melodía, reservando 4º y 5º para acordes de acompañamiento), la existencia de un punto de apoyo (sobre el que la mano se equilibra permitiendo movimientos en los que la aplicación de la transferencia de peso varía) y la aplicación de campos dinámicos independientes por voces son los aspectos determinantes en la producción de los planos sonoros, del colorido de las voces.

A lo largo del siglo XIX, la realización del toque polifónico en el piano (hasta entonces basado en los desarrollos melódicos de la polifonía vocal que desde la notación mensural blanca a partir de finales del siglo XV, se recogen en tablaturas para ser interpretados sobre instrumentos de tecla o laúd) experimenta un cambio proporcionado a la extensión de las melodías, a la ampliación del registro del teclado y la aplicación de los elementos de carácter virtuosístico<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> No sólo los métodos y libros de ejercicios técnicos abordan la práctica del “toque polifónico” en forma de estudios para una mano sola (mano izquierda): Czerny, *op.* 735 (1846), Berens, *op.* 89 (1872) o Hofmann, *op.* 32 (1905); los pianistas compositores también lo introducen en sus repertorios. Destacamos el *Preludio y Nocturno, op. 9 n° 1* (1894) de Scriabin, las *Transcripciones de los Estudios de Chopin* de Godowsky o el *Concierto para la mano izquierda en Re Mayor* de Ravel (1830).

Los estudios EP-12 y EP-19 abordan este aspecto técnico que tienen como objetivo la independencia y fortalecimiento de los dedos, la compensación del peso en la mano (para facilitar los movimientos polifónicos) y la progresiva abertura de la mano. Bajo la denominación “para la mano derecha”, “para la mano izquierda” se utiliza una forma de estudio en la que el peso de la interpretación recae sobre una sola mano (tradicción barroca que empieza a ser recogida por Carl Philippe Emmanuel Bach en su ya citada obra *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) y que continua hasta nuestros días) con la intencionalidad, generalmente, de que el sonido sea similar al producido por ambas manos.

Respecto a la sonoridad el rango de matización abarca del *pianissimo* al *forte*, quedando éste último circunscrito al pasaje descendente de notas disjuntas en articulación *legato*. En la obtención de planos sonoros “[...] se debe destacar la parte del canto (melodía) y las notas del acompañamiento deben ser interpretadas ligerísimas” (Colomer, 1900: 15).

Como podemos observar en la Figura 3.61, la grafía ayuda a la comprensión del estudio ya que la melodía a destacar aparece en un tamaño y las notas de acompañamiento en otro más reducido.



Figura 3.61: EP-19, *Livre IV* (cc. 41-49)

La posición del tronco se modifica en los continuos desplazamientos laterales puesto que la mano izquierda tiene un ámbito de teclado: fa<sub>1</sub>-sol<sub>4</sub> y la mano derecha entre do<sub>1</sub> y sol<sub>5</sub>.

Los elementos musicales como el ritmo binario, los valores breves (que no exceden de la corchea), el tempo *Molto moderato* y la tonalidad de Fa Mayor en EP-12 permiten al alumno la asimilación de los movimientos en la mano considerada “menos ágil” (para el alto porcentaje de alumnos cuya destreza motora reside en la mano derecha), en un planteamiento didáctico en el que la interpretación no depende de las texturas ni de la partitura, sino de la “escucha” y la atención a los movimientos.

Con la concepción de que la habilidad de la mano derecha es mayor, la característica principal de la escritura pianística en el EP-19 es la presencia abundante de células de articulación binaria en las dos voces (melodía y acompañamiento) con las que Colomer, consciente de la importancia del trabajo de las manos separadas, fija los movimientos al ritmo. Para la percepción de los planos, nos explica el pianista, “las figuras escritas deben mantenerse en su valor exacto y la interrupción entre las notas debe ser la mínima” (Colomer, 1900:15).

El ritmo ternario y un tempo *Allegro vivo* facilita la agilidad, la velocidad y los desplazamientos de brazos y tronco. El estudio combina la dinámica con el registro del teclado y el desplazamiento máximo del alumno; así, tras un *crescendo* alcanza la nota más aguda Sol<sub>5</sub> y tras él, un *diminuendo* progresivo hasta el final que acaba con *pianissimo* y la indicación agógica *retenu* antes de finalizar en la nota do<sub>1</sub>.

### 3.6.10.- Manos cruzadas, *Les mains croisées*

El estudio de las manos cruzadas se aborda en EP-14 (en el que la mano izquierda es la que cruza – véase Figura 3.62) como ejercicio de precisión en los desplazamientos y saltos (garantía de seguridad técnica) y en EP-15 (la mano derecha es la que se desplaza – véase Figura 3.63) como ejercicio del *cantabile* y control de la sonoridad.

#### Mano izquierda sobre mano derecha



Figura 3.62: EP-14, *Livre IV* (cc. 23-28)

#### Mano derecha sobre mano izquierda



Figura 3.63: EP-15, *Livre IV* (cc. 6-11)



En ambos casos el color (intensidad y timbre) de la interpretación es el objetivo que se plantea utilizando los siguientes recursos: desplazamiento parabólico de la mano que cruza “[...] por encima de la contraria” (Colomer, 1900: 17) que implica soltura de brazos (antebrazo y manos) y flexibilidad, control del desplazamiento lateral del torso y flexibilidad corporal.

En EP-14 la textura presenta cruces con célula binaria en *legato*, cruce con motivo melódico de seis notas ligadas y cruces con célula ternaria con valores amplios (blanca) y acompañamiento de corcheas en la mano derecha. La digitación de la mano izquierda que corresponde al tipo de textura descrita es para las células binarias 2 || 3 y para las células ternarias 4 || 2 || 4 y 5 || 2 || 5. En los grupos de seis notas ligadas, la digitación varía en función de si el movimiento es de extensión de la mano (3 || 4 || 1 || 2 || 3 || 5) o si la mano se desplaza ascendentemente (3 || 4 || 1 || 4 || 1 || 2), como se observa en la Figura 3.64.

**Cruce de manos**

The musical score for 'Cruce de manos' consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with six notes, and the left staff (bass clef) contains an accompaniment of eighth notes. The score is divided into two measures by a repeat sign. The first measure shows the right hand playing notes 3 and 4, and the left hand playing notes 1 and 3. The second measure shows the right hand playing notes 3 and 4, and the left hand playing notes 1 and 3. Two red circles highlight these fingering patterns. The score includes a second ending marked '2.'.

Figura 3.64: EP-14 (cc. 8-14)

En EP-15, la mano derecha, que realiza la melodía, se desplaza hacia el registro grave del teclado, con una digitación que equilibra y recoge la mano, ofreciendo seguridad en la fase de caída de la misma. En la mano contraria, el acompañamiento, de carácter continuo, es de tipo Alberti.

El objetivo de estos estudios, la igualdad sonora, se obtiene a través de los siguientes procedimientos:

- Juego de manos como movimiento consecutivo y gesto repetitivo con indicación *bien lié*.
- Utilización de los registros extremos del teclado.
- Ámbito de matices entre *piano* y *mezzo-forte*, de tal manera que el alumno asocie el cruce (aprovechando el desplazamiento del brazo y la caída natural por peso) con sonoridades suaves y toques ligados y ligeros.
- Ritmos binario y ternario en *tempo andante* y tonalidades descriptivas del carácter de los estudios: Do Mayor para los movimientos ligeros y consecutivos del EP-14 y Fa menor para el *cantabile* sustentado en notas alteradas naturales y accidentales que facilitan la articulación digital y los movimientos sobre el teclado.

El resultado final y complementario es el ejercicio de la memoria de movimientos, desplazamientos y de la obra en sí, puesto que los saltos necesitan del control visual.

### 3.6.11.- Pedales, *Les pédales*

El sonido aparece representado en el piano mediante la notación musical y su afinación se regula por el sistema actual temperado o “temperamento igual” que divide los sonidos de la escala en doce semitonos iguales (siete diatónicos y cinco cromáticos) y que, a diferencia del pitagórico que era el que se aplicó hasta el siglo XVIII, no diferencia enarmónicos.

El método *École Nouvelle* no hace referencia gráfica al teclado ni a la distribución de notas y elementos musicales, a diferencia de lo que recogen los métodos hasta el último tercio del siglo XIX<sup>206</sup>.

El mecanismo por el que se produce el sonido en el piano es complicado y la variabilidad tímbrica del mismo depende de las cualidades asociadas a la emisión: altura, duración, intensidad. La combinación de las cuatro propiedades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre) forman su código de identificación que resulta de la voluntad del intérprete. Los elementos que intervienen en la “bajada” de las teclas son: la morfología de la mano, la proporción de peso aplicado junto a la velocidad (impulso) que se imprime al movimiento; el punto donde “apoya” sobre el teclado y las

---

<sup>206</sup> Con la aparición de los Conservatorios en Europa, la elaboración de los textos didácticos incluía entre sus apartados explicaciones sobre lenguaje musical, posición ante el instrumento, características organológicas y referencias históricas que tenían su origen en los instrumentos de tecla. Además del ya citado de Louis Adam (París, 1804), con la aparición de la tecnología pianística las descripciones del instrumento y sus aspectos teóricos quedaron en un segundo plano ante los elementos estrictamente interpretativos. En Valencia, como concluye Alemany (2010: 149), Manuel Penella (\*1847-†1909) y Roberto Segura (\*1849-†1902) participan de la tradición metodológica francesa que recogen en sus métodos para piano de 1879 y 1883, respectivamente.

teclas y su superficie, y la precisión en el trinomio articulación-ritmo-equilibrio que se interrelaciona con la respiración y los momentos de tensión-relajación. Todos estos elementos permiten variar la calidad del sonido, que depende de las características materiales específicas de cada instrumento.

Los pedales refuerzan la variabilidad tímbrica que como ya hemos indicado, en su emisión de origen depende del gesto y el movimiento voluntario<sup>207</sup>.

Colomer (1900: 29) considera que hacer un buen uso del pedal fuerte (pedal derecho o de resonancia) es difícil y propone su ejercitación en una combinación de textura melódica y polifónica en la que los con diseños rítmicos ternarios y binarios anacrúsicos facilitan la flexibilidad y los movimientos de bajada de las teclas. Los saltos permiten la “escucha activa” de la nota (acorde) pedalizada, que a su propia resonancia armónica se le suma la del mecanismo del pedal derecho.

Los signos empleados son *Ped.* para indicar que hay que bajar la palanca y el signo (\*) para elevarla. En los dos tiempos en los que se realiza la “renovación” del pedal, el autor aconseja: “esto será muy preciso si no se quiere producir un ruido confuso y desagradable.” (Colomer, 1900: 29).

En la parte A del estudio tripartito aparecen escritas notas pedal en el registro de la mano izquierda para ser realizadas por las dos manos a la vez y en el tiempo fuerte del compás ternario. Sobre ellas, diseños

---

<sup>207</sup> Los pedales, tal y como los conocemos hoy en día, se aplican a los pianos durante las primeras décadas del siglo XIX. La estética sonora de los pianos en esos años se resume en dos tipos de instrumentos: el piano vienés (de sonido delicado y variable) y el piano inglés o francés (más robusto y de mayor volumen sonoro), descritos ambos por Nepomuk Hummel en su *Méthode complète de pianoforte* (1827) (Goy, 2015: 89).

melódicos de notas dobles a diferentes intervalos realizadas por desplazamiento paralelo de las manos completan el compás. La duración propuesta del pedal abarca todo el compás. Con la finalidad de que el alumno escuche atentamente las armonías y el efecto acústico que producen los pedales introduce la expresión *Pédale douce* para designar el uso del segundo pedal al mismo tiempo que la matización empleada es de *pianissimo*.

Utiliza el *tempo andante* que permite la medida del estudio y la gestualidad requerida. Para contrastar las texturas, en la parte central de la obra (B), retira el segundo pedal, *ôtez Ped. douce*, antes de iniciar la melodía que matiza en piano con variaciones dinámicas que implican la aplicación graduada del peso. Los compases que sirven de puente a la parte A retoman la grafía inicial de acordes en tiempo fuerte y salto en desplazamiento paralelo como al principio.

Es destacable que las indicaciones de pedal no aparecen en el método hasta EP-25, dedicado específicamente al estudio de este recurso sonoro, a pesar de que la escritura pianística demuestra que es necesario su uso en algunos de los estudios como observamos en el siguiente ejemplo obtenido de EP-24, en el que es conveniente colocar pedal en los acordes arpegiados para recrear la sonoridad permitiendo que las cuerdas vibren y se liberen los armónicos (Figura 3.65, en la que se puede apreciar nuestra propuesta de pedalización).



Figura 3.65: EP-24 (cc. 13-15)

Pensamos que la propuesta pedagógica que encierra es el trabajo reflexivo auditivo y gestual en primer lugar, y una vez asimilados los contenidos no resulta difícil hacer pequeñas indicaciones sobre la partitura. En este sentido se identificaría con la corriente pianística que pauta el uso del pedal en el estudio de manera restrictiva y que como refiere Alba (2007: 668) del comentario de Isidore Philipp: “el abuso el pedal es odioso. Pero puede ser utilizado en forma muy frecuente [...]. Al principio puede ser omitido, tanto como sea posible, al practicar”<sup>208</sup>.

Por otro lado, como toda sistematización que necesita de un intérprete o participante activo para su desarrollo, se adapta a las características específicas de cada alumno. La colocación del estudio sobre el pedal en último lugar pensamos que responde a criterios tradicionales metodológicos, pero no a criterios efectivos.

Presentamos a continuación las dos tablas con los elementos analizados en el *Livre IV*.

---

<sup>208</sup> Traducción del texto original en inglés citado en LeBlanc, D. (1996). “*The Teaching Philosophy of Isidor Philipp*”. *Clavier*, vol. 35, Núm. 2, p. 15.

**Tabla 3.7: Livre IV. Études Progressives.**

Índice	Tonalidad	Compás (n° cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EP-1	Do M	3/4 (25) - <i>Allegro</i>	fa <sub>1</sub> -do <sub>5</sub>	Melodía y acc. Ritmo anacrúsico (m.i.) Puntillo. Silencio.
EP-2	Sol M	2/4 (40) - <i>Allegro moderato</i>	sol <sub>1</sub> -re <sub>5</sub>	Melodía y acc. Puntillo. Síncopa (m.i.)
EP-3	Do M	2/4 (34) - <i>Moderato</i>	sol <sub>1</sub> -mi <sub>5</sub>	Melodía y acc. Cél. bin. Puntillo con fusas
EP-4	Re M	3/4 (34) - <i>Allegro assai</i>	la <sub>1</sub> -mi <sub>5</sub>	Melodía y acc. Cél. bin. (progresiones) Ritmo anacrúsico
EP-5	Mi m	6/8 (28) - <i>Molto moderato</i>	si <sub>1</sub> -sol# <sub>4</sub>	Melodía y acc. Cél. bin./ter. Ritmo tético
EP-6	Fa M	3/4 (52) - <i>Mouvement de valse</i>	do <sub>2</sub> -fa <sub>5</sub>	Melodía y acc. Cél. bin./ter. Ritmo tético
EP-7	La M	3/4 (53) - <i>Allegro non molto</i>	mi <sub>1</sub> -sol# <sub>5</sub>	Diseños prog. preg./resp. Cél. bin. Ritmo tético

<b>Índice</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compás (nº cc.)</b> - <b>Tempo</b>	<b>Registro Teclado</b>	<b>Textura</b> - <b>Elementos teóricos</b>
<b>EP-8</b>	Re M	3/4 (40) - <i>Allegro</i> <i>Moderato</i>	re <sub>1</sub> -si <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético.
<b>EP-9</b>	Sol m	4/4 (30) - <i>Andante</i> <i>maestoso</i>	sol <sub>0</sub> -re <sub>5</sub>	Diseños rítmico-armónicos modulantes.  Polifonía imitativa entrecortada  Ritmo bin. contrapuesto tético/anacrúsico
<b>EP-10</b>	Sol M	4/4 (37) - <i>Allegro</i>	si <sub>1</sub> -la <sub>4</sub>	Diseños rítmico-melódicos  Progresiones rítmicas bin./ter.
<b>EP-11</b>	Mib M	6/8 (29) - <i>Andante</i>	do <sub>1</sub> -mib <sub>5</sub>	Melodía y acc.  Cél. ter.  Ritmo tético
<b>EP-12</b>	Fa M	4/4 (31) - <i>Molto moderato</i>	fa <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético  Silencios
<b>EP-13</b>	La m	4/4 (31) - <i>Allegro</i>	la <sub>1</sub> -si <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Bajo Alberti  Cél. bin.  Ritmo tético
<b>EP-14</b>	Do M	4/4 $\zeta$ (36) - <i>Andante</i> <i>moderato</i>	do <sub>1</sub> -sol <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético
<b>EP-15</b>	Fa m	3/4 (34) - <i>Andante</i>	do <sub>1</sub> -sib <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético



Índice	Tonalidad	Compás (nº cc.) - Tempo	Registro Teclado	Textura - Elementos teóricos
EP-16	Sol M	4/4 (23) - <i>Moderato</i>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>5</sub>	Diseños en ambas manos.  Ritmo tético
EP-17	Sib M	3/4 (48) - <i>Allegro</i>	fa <sub>1</sub> -mi <sub>b</sub> <sub>5</sub>	Diseños combinados en ambas manos.  Cél. bin.  Ritmo tético/anacrúsico
EP-18	La m	3/8 (37) - <i>Allegro assai</i>	la <sub>1</sub> -do <sub>5</sub>	2 voces  Ritmo tético
EP-19	Do M	3/4 (49) - <i>Allegro vivo</i>	do <sub>1</sub> -sol <sub>5</sub>	Melodía y acc.  Ritmo tético
EP-20	Fa M	4/4 (22) - <i>Moderato</i>	la <sub>0</sub> -fa <sub>5</sub>	Diseños técnicos y rítmicos  Ritmo tético
EP-21	Re m	3/4 (57) - <i>Allegro</i>	la <sub>0</sub> -la <sub>5</sub>	Diseños técnicos y rítmicos  Células bin./ter.  Ritmo tético y anacrúsico
EP-22	Mib M	4/4 (22) - <i>Andante</i>	do <sub>0</sub> -si <sub>b</sub> <sub>4</sub>	Melodía y diseños técnicos  Cél. bin./ter.  Ritmo tético
EP-23	Re M	2/4 (39) - <i>Moderato</i>	re <sub>1</sub> -mi <sub>5</sub>	Melodía y acc.  Cél. bin.  Ritmo tético/anacrúsico
EP-24	Lab M	4/4 (17) - <i>Andante moderato</i>	mi <sub>b</sub> <sub>1</sub> -mi <sub>b</sub> <sub>5</sub>	Melodía y acc. con diseños técnicos  Cél. bin./ter.  Ritmo tético. Todos los valores métricos Síncopas.

<b>Índice</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compás (nº cc.)</b> - <b>Tempo</b>	<b>Registro</b> <b>Teclado</b>	<b>Textura</b> - <b>Elementos teóricos</b>
<b>EP-25</b>	Do M	6/8 (36) - <i>Andante</i>	do <sub>1</sub> -la <sub>4</sub>	Melodía y acc.  Polifonía  Cél. bin./ter.  Ritmo tético/anacrúsico

**Tabla 3.8: Livre IV. Études Progressives.**

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EP-1	Escalas (12 <sup>a</sup> ) asc./desc. en ambas manos.	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>cresc.</i> final a <i>f</i> Contrastante por compases  Digitación Tradicional de las escalas	Peso  Mov. dedos
EP-2	Escalas (10 <sup>a</sup> ) asc./desc.  Sextas paralelas	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Rango <i>pp - p</i> <i>dim./cresc.</i> Contrastante en final  Digitación Tradicional de las escalas	Peso  Mov. dedos
EP-3	Despl. por saltos de 10 <sup>a</sup>  Acordes tríadas desplegados  Notas dobles	Articulación <i>leg. + stacc. + portato</i>  Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>dim./cresc.</i>	Peso  Mov. vertical brazo (caída libre + lanzamiento lateral)  Toque polifónico
EP-4	Progresión asc. arpegiada  Extensión de manos y dedos	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (caída libre + caída/salida + apoyo/salida)

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EP-5	Acordes tríadas desplegados Semitrinos superiores en m.d.	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc., fp</i> Contrastante por línea melódica	Peso
EP-6	Notas dobles en 8 <sup>as</sup>  Acordes tríadas desplegados	Articulación <i>leg. + non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>	Peso Mov. vertical brazo (caída libre + apoyo/relajación) Mov. vertical muñeca
EP-7	Despl. asc./desc. 8 <sup>as</sup> quebradas	Articulación <i>leg. + portato</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i>	Peso Mov. vertical brazo (caída libre) Mov. axial brazo
EP-8	Escalas descendentes en acordes placados.	Articulación <i>leg. + portato</i>  Dinámica Rango <i>p - mf</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i> Contrastante por manos  Agónica <i>retenu</i>  Indicación “ <i>marquez la basse</i> ”	Peso Mov. vertical antebrazo (apoyo/relajación) Mov. vertical muñeca

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>EP-9</b>	Escalas desc. en acordes placados  Saltos en acordes y octavas	Articulación <i>non leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - ff</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc. final a f</i>  Agónica <i>tranquilo, largement,</i> <i>retenu, elargissez</i>  Sonoridad Acorde de octava grave m.i. redonda con calderón.  Digitación Deslizamiento	Peso  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación + caída libre + caída/salida)  Toque polifónico
<b>EP-10</b>	Acordes  Trino	Dinámica Rango <i>pp - p</i> <i>dim.</i> <i>dim. final a pp</i>  Indicaciones: “ <i>marquez la</i> <i>basse</i> ” “ <i>marquez la m.d.</i> ”	Peso  Toque polifónico
<b>EP-11</b>	Acordes tríadas desplegados  Trino  Escalas con notas dobles  Extensión de dedos  Saltos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc., fp</i> <i>dim. final a p</i>  Agónica <i>retenu</i>  Digitación Cambio en la misma nota	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (caída libre)  Mov. desplazamiento lateral de brazo.

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EP-12	M.i. sola Ejercicios dedos Notas dobles (int. de 3ª y 4ª)	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>pp - f</i> <i>cresc.</i> <i>dim.</i> final a <i>p</i>  Agónica <i>retenu</i>  Indicación: “ <i>bien sonore le chant</i> ”  Digitación 2ª aumentada	Peso  Toque polifónico
EP-13	Arpegios  <i>Gruppetto</i> Mordente	Articulación <i>leg. + stacc. + portato</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> acentos	Peso  Mov. dedos  Mov. axial antebrazo  Mov. vertical brazo (caída libre)
EP-14	Manos cruzadas (m.i. por encima m.d.)  Arpegios	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p</i> <i>dim./cresc.</i>  Indicación: “ <i>bien lié</i> ”	Peso  Mov. vertical brazo (caída libre + caída/salida)
EP-15	Manos cruzadas (m.d. por encima m.i.)	Articulación <i>leg.</i>  Rango <i>p - f</i> <i>dim.</i> <i>dim.</i> final	Peso  Mov. lateral brazo (parabólico + caída libre)

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>EP-16</b>	Escalas cromáticas (14ª) asc. (m.i. y m.d.)/desc. (m.d.)	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - mf</i> <i>dim./cresc.</i> , acentos contrastante en final y en línea melódica  Cambio de registro: la m.i. pasa a clave de sol  Digitación Tradicional de las escalas	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación)  Toque polifónico
<b>EP-17</b>	Escalas cromáticas (9ª) asc. (m.d.)/desc. (m.i. y m.d.)  Saltos	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>p - mf</i> <i>dim./cresc.</i> , <i>fp</i> , <i>sf</i> <i>cresc.</i> final a <i>f</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación)  Mov. lateral brazo (parabólico + caída libre)
<b>EP-18</b>	Escalas (8ª) por movimiento contrario	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>p - ff</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc.</i> final a <i>ff</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación)
<b>EP-19</b>	M.d. sola  Arpegio (tres 8ªs)	Articulación <i>leg./stacc.</i>  Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim.</i> final a <i>pp</i>  Agónica <i>retenu</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical muñeca  Toque polifónico

Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
EP-20	Arpegios (dos 8 <sup>as</sup> ) asc./desc. en ambas manos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>p - f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>cresc.</i> final a <i>f</i>	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación)  Toque polifónico
EP-21	Arpegios (dos 8 <sup>as</sup> ) asc./desc. en ambas manos	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp - ff</i> <i>dim./cresc.</i> Indicación para cada mano <i>cresc.</i> final a <i>ff</i>  Indicación de 8 <sup>a</sup> alta (m.d.)	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación + caída/salida)  Toque polifónico
EP-22	Acordes arpegiados realizados entre ambas manos  Escalas (16 <sup>as</sup> ) por movimiento paralelo a distancia de 8 <sup>a</sup>	Articulación <i>leg.</i>  Dinámica Rango <i>pp - f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim.</i> final a <i>pp</i>  Sonoridad Acordes arpegiados	Peso  Mov. dedos  Mov. vertical brazo (apoyo/relajación)  Toque polifónico
EP-23	Acordes placados en una mano o entre ambas  Notas dobles	Articulación <i>leg. + stacc.</i>  Dinámica Rango <i>pp - f</i> <i>dim./cresc.</i> , acentos  Término <i>léger</i>	Peso  Mov. vertical antebrazo (caída/salida)  Mov. vertical muñeca



Índice	Elementos Técnicos	Elementos Interpretativos	Técnica Movimiento
<b>EP-24</b>	<p>Escalas asc. (19ª) y desc. (15ª)</p> <p>Acordes arpegiados entre ambas manos</p> <p>Salto</p> <p>Notas de adorno: Semitritinos, trinos, <i>gruppettos</i> en arpeggio ascendente</p> <p>Mov. de extensión y contracción de la mano</p>	<p>Articulación <i>leg.+ portato</i></p> <p>Dinámica Rango <i>pp - mf</i> <i>sf, fp, dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i></p> <p>Agónica <i>retenu</i></p> <p>Indicación: “<i>espress</i>”</p> <p>Cambios de registro de la m.i.</p> <p>Sonoridad Acordes arpegiados</p> <p>Digitación Tradicional de las escalas</p>	<p>Peso</p> <p>Mov. dedos (<i>jeu perlé</i>)</p>
<b>EP-25</b>	<p>Notas dobles</p> <p>Mov. paralelo de manos</p>	<p>Articulación <i>leg.</i></p> <p>Dinámica Rango <i>pp - f</i> <i>dim./cresc.</i> <i>dim. final a pp</i> Planos sonoros (2)</p> <p>Acorde tonal pedal Ped./*</p> <p><i>Pedale douce/ôtez ped. douce</i></p>	<p>Peso</p> <p>Toque polifónico</p> <p>Mov. lateral brazo (parabólico + caída libre)</p> <p>Mov. vertical brazo (caída/salida)</p>

### **3.7.- *Nouveaux Exercices (Supplément à “L’École Nouvelle”)***

Los *Nouveaux Exercices*, publicados ocho años después de la aparición del método *École Nouvelle*, son dos libros de nivel elemental y secuencia didáctica progresiva en los que el pianista valenciano ofrece la posibilidad al alumno de incidir en aquellos aspectos relativos a la mecánica (denominada en la época por algunos autores “gimnasia de los dedos”) orientados al desarrollo morfológico de la mano y al control de la técnica de movimientos. En el primer caso son la flexibilidad, la elasticidad, los espacios interdigitales, la abertura extrema de la mano los objetivos de los ejercicios propuestos. Respecto a los movimientos incide en los digitales, a los que aplica el peso, y en los de rotación braquial.

Los ejercicios presentan aspectos necesarios para un mayor control del movimiento y por consiguiente del sonido resultante.

Si en *École Nouvelle* se evita el cansancio del alumno mediante discursos melódicos que capten su atención, en el suplemento es la repetición la base de la ejercitación pianística. Con toda probabilidad, el primer libro de la obra está destinado a aquellos alumnos que necesiten reforzar sus movimientos, y el segundo se dirige a ampliar los aspectos técnicos que presentan un nivel superior al recogido en el método.

A continuación mostramos los aspectos que recoge *Nouveaux Exercices* con los ejemplos más significativos de cada uno de los libros que lo forman.

Livre I

Primer ejercicio [movimiento dedos]

- Trabajar cada mano separadamente, primero despacio y después más rápido.
- Cada ejercicio debe estar perfectamente trabajado y asimilado (el alumno debe haber adquirido la destreza que propone) antes de pasar al siguiente. NOTA: La mano izquierda una octava baja (las dos en clave de sol).

La Figura 3.66 ilustra las propuestas anteriores:



Figura 3.66: *Nouveaux Exercices, Livre I, p. 3.*

Segundo ejercicio (*mains indépendantes*)

- Las notas redondas pueden mantenerse [en su valor] o cortarse a voluntad.
- (*pour les 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigts*)
  1. Con notas redondas tenidas (sobre dedos 2º, 3º ó 4º).  
Para obtener la inmovilidad de las manos, mantener durante la realización del ejercicio las redondas iniciales. “*Appuyer fortement*” [Atacar con impulso y fuerza con el cuarto y quinto dedo cada nota.]

Como observamos en la figura siguiente, se trabaja el fortalecimiento de los dedos por movimiento paralelo de las manos.



Figura 3.67: *Nouveaux Exercices, Livre I, p. 6.*

2. Sin notas tenidas (*sans tenues*).
3. Con alteraciones cromáticas (*avec altérations*).

En la Figura 3.68 observamos cómo se introducen las alteraciones por el movimiento paralelo de manos.



Figura 3.68: *Nouveaux Exercices, Livre I, p. 9.*

Tercer ejercicio (*indépendance des doigts*)

1. Movimiento contrario de manos (*mains divisées*)

Las notas deben ser tocadas con la misma digitación en ambas manos.

Las notas deben ser tocadas con diferente digitación en ambas manos.

En la Figura 3.69 se observa el movimiento contrario de las manos que implica un mayor control psicomotriz.



Figura 3.69: *Nouveaux Exercices, Livre I, p. 10.*

2. Extensión (*par extension*)

Ejercicios de seis notas.

Ejercicios de siete notas.

En la Figura 3.70 observamos cómo la extensión de las manos se produce paralela a la independencia de ambas.



Figura 3.70: *Nouveaux Exercices, Livre I, p. 11.*

3. Sustitución de 1º y 2º dedo

Cambio [sustitución] 1º y 2º sobre la misma nota.

4. Sustitución de 3º, 4º y 5º dedo

Cambio [sustitución] 3º, 4º y 5º dedo sobre la misma nota.

Cuarto ejercicio (*exercices complémentaires*)

En é se compendian los ejercicios anteriores.

## Livre II

### Primer ejercicio (*L'Accentuation: Le Lié et Le Détaché*)

Para el estudio del toque *legato* y el toque *staccato* pautó ocho patrones enumerados con las letras mayúsculas de la A a la H en los que combina a ambos y que deben aplicarse en los doce ejercicios propuestos. Claramente, la finalidad, una vez más, es evitar el aburrimiento del estudio técnico y mantener activa la atención del alumno.

Observamos a continuación los ocho patrones propuestos.



Figura 3.71: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 2.*

- El *legato* se realiza bajando las teclas y sosteniendo los dedos sobre ellas.
- El *staccato* se realiza por la flexibilidad de la muñeca y el ataque suave (*non brusque*) de la tecla.
- Los ejercicios deben ser practicados con las articulaciones indicadas en la siguiente tabla.

### Segundo ejercicio (*Passage du pouce*)

Paso del pulgar sin desplazamiento de la mano

- Los brazos no se deben mover y las notas tenidas [redondas] no deben sonar [repetirse]

Paso del pulgar con desplazamiento de la mano

Ejercicios cromáticos

Para la realización de ejercicios cromáticos propone tres digitaciones con la finalidad de fortalecer los dedos y obtener la igualdad sonora.

Como podemos observar en la siguiente figura, en ambas manos propone el trabajo del paso del 2º, 3º y 4º dedos.



Figura 3.72: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 5.*

Escalas

Para la realización de las escalas propone también tres digitaciones.

En la siguiente figura se muestra la posibilidad de trabajar las

escalas siempre desde la posición de equilibrio de la mano sobre 2<sup>os</sup> y 4<sup>os</sup> dedos, que como ya hemos comentado, son los que permiten el estado de reposo del sistema braquial.



**Figura 3.73: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 6.***

#### Tercer ejercicio (*Notes répétées*)

Para la repetición de las notas, Colomer propone cambio de dedos en las siguientes secuencias aplicadas a ambas manos:

Para dos notas: 1 2 || 2 1

Para tres notas: 1 3 2 || 3 2 1

Para cuatro notas: 1 4 3 2 || 4 3 2 1

Para cinco notas: 5 4 3 2 1

#### Cuarto ejercicio (*Extension avec tenues*)

En estos ejercicios se propone la progresiva abertura de la mano y las distancias interdigitales.

Extensiones con nota tenida (en el n° 6 distancia interválica de 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> aumentada, y en el n° 9 distancia interválica de 14<sup>a</sup>). En este



ejercicio, la nota que tiene el valor más largo actúa como pivote en el movimiento de la mano.

Grandes extensiones (sin notas tenidas) (extensiones de 12<sup>a</sup>).

Quinto ejercicio (*Notes tenues pour garder le son sans le secours de la Pédale*)

Para el trabajo de la sonoridad sin la ayuda del pedal, Colomer propone practicar muy lentamente, al principio cada mano separadamente y después ambas juntas. Dos dedos deben estar siempre sobre el teclado, bien en notas aisladas o en notas dobles (de las que el pianista indica que 3 ó 4 dedos deben estar sobre el teclado).

Sexto ejercicio (*Arpèges*)

Arpegios

- Los ejercicios deben ser ejercitados en todas las tonalidades con la misma digitación.

Arpegios de acordes disonantes.

- Deben ser aplicados a toda la extensión del teclado.

Séptimo ejercicio (*Tierces*)

Terceras con nota tenida.

Terceras sin nota tenida.

Escalas de terceras, por movimiento directo o contrario, para las que propone dos digitaciones, como se ve en la siguiente figura.

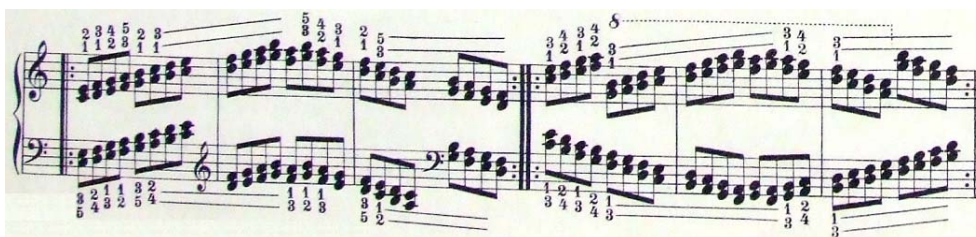


Figura 3.74: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 14.*

### Octavo ejercicio (*Sixtes*)

#### Sexas

- Estudiar las manos por separado y seguir rigurosamente las digitaciones indicadas para ligar bien los sonidos.
- Las notas graves de la m.d. y las agudas de la m.i. se tocan con el pulgar.
- Las notas agudas de la mano derecha y las graves de la izquierda se hacen con el 5º dedo.

Se adjuntan los primeros cuatro compases del *estudio Op. 25 n° 8* de Chopin.

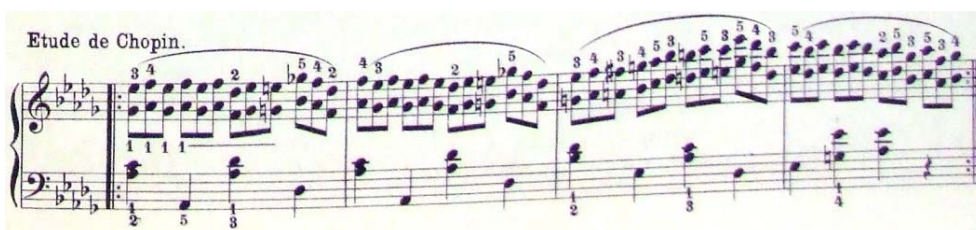


Figura 3.75: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 15.*

En la figura anterior observamos que el interés del pianista está centrado en el enlace de la voz superior por los dedos, para lo que propone una digitación que difiere claramente de la propuesta por Chopin, en la que ambas voces deben permanecer enlazadas.

#### Noveno ejercicio (*Octaves*)

Combinación de octavas y octavas quebradas que deben ser ejecutadas con ambas manos a la vez.

#### Décimo ejercicio (*Le Trille*)

Trabajo del trino con nota tenida (inferior y superior).

Trabajo del trino y el trémolo de notas dobles (de 4 ó 5 notas).

- Empezar el trabajo lentamente e ir incrementando la velocidad progresivamente.

Como se observa en la figura, se combina el trino con una figuración que lo convierte en *tremolo*.

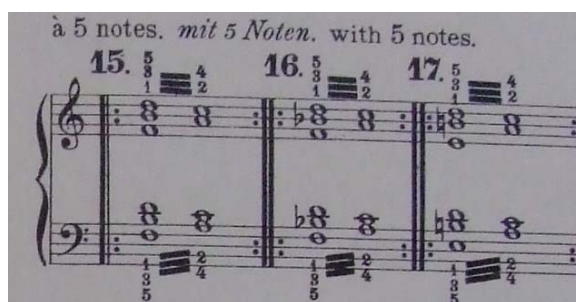


Figura 3.76: *Nouveaux Exercices, Livre II, p. 19.*

Decimoprimer ejercicio

Trabajo del ritmo con diferentes valores en compás de compasillo.

Se propone un ejercicio modelo y tres posibles variantes rítmicas.

### **3.8.- Valoración pedagógica**

La propuesta metodológica refleja la inquietud y motivación que Blas María Colomer sentía por la pedagogía pianística auspiciada por el creciente dinamismo e interés que se estaba produciendo en el ámbito pianístico en los años del cambio de siglo y supone una secuenciación racional que permite la combinación del aprendizaje, la interpretación y los gestos de manera natural.

#### **3.8.1.- Transcendencia de los contenidos**

El análisis y estudio realizados de los elementos que recogen el método *École Nouvelle* y su suplemento *Nouveaux Exercices* muestra los siguientes contenidos:

Forma y armonía

La forma tripartita (ABA') y la bipartita (AB) con repeticiones completas o parciales de secciones son las utilizadas en la elaboración de las pequeñas piezas y los estudios.

La armadura no excede de los tres sostenidos y los cuatro bemoles en las combinaciones de modos mayores y menores. Las flexiones armónicas “instaladas” en la base de la elaboración del *Livre III* y el *Livre*

*IV* mantienen en vigilia al alumno, que debe percibir los giros melódicos e integrarlos en el desarrollo motriz de las piezas.

La brevedad de los pasajes se dirige al aprendizaje inicial y presentan melodías populares tradicionales francesas, canciones ligeras francesas y reminiscencias de composiciones conocidas de otros autores con acompañamientos armónicos básicos.

### Textura

Utiliza como textura básica motivos sencillos de pregunta-respuesta en las lecciones; melodías con cómodos acompañamientos de tipo Alberti o juegos de manos (cruces y saltos) y pasajes polifónicos que despliega en un registro medio. Acorde a las fases primarias del estudio, momento en el que el alumno está adaptando su intelecto a la armonía y los sonidos (escucha activa), Colomer evita la densidad de notas y en consecuencia, las complejidades del lenguaje musical.

### *Tempo*

La velocidad es un reto para los principiantes que no están cómodos con el control de los dedos y la coordinación general de las manos. Los *tempi* en *moderato* y *allegro*, presentes en alta proporción en los estudios, facilitan los movimientos acordes al ritmo y dinámica. Así, en EP-10 se observa cómo el trabajo del trino -complejo en movimientos digitales- que se pauta sobre figuras de corchea estabilizantes del ritmo y la métrica,

progresivamente modifica los valores que, enmarcados en un carácter *allegro*, llevan al alumno a los conceptos de agilidad, precisión y consecuentemente, velocidad.

La progresión que se observa en el método relativa a los valores de las notas, su duración y medida, junto a los abundantes ritmos téticos, responde al principio de iniciar al alumno por lo que es más simple, concreto y organizado matemáticamente de tal manera que el razonamiento lógico estructure desde las primeras lecciones el estudio del instrumento.

#### Ritmos y compases

La utilización alternante de rítmica binaria y ternaria de carácter tético y anacrúsico permite al alumno familiarizarse con ambas modalidades desde el primer momento dotándolo de la suficiente base e independencia para poder abordar el resto de compases.

La ausencia de polirritmia, que recoge Colomer en su libro *Rythmes contrariés*, persigue la finalidad didáctica de no plantear problemas que el razonamiento y la habilidad motora no puede llevar a buen término.

#### Valores y silencios

Los valores empleados se reparten en los cuatro libros, comenzando con los de redonda y no llegando a las fusas hasta EP 24 en diseño de escala con articulación legato en movimiento digital denominado

“*jeux perlè*” (en una iniciación al glisando que reserva para un nivel superior).

La realización precisa de los silencios permite al alumno la comprensión del discurso musical y la limpieza de su oído y mente. El gesto de las manos debe responder al esquema rítmico (reposo sobre el teclado, retirada de las manos en los finales o desplazamiento en valores breves).

### Articulación

El método no presenta articulaciones en combinaciones rápidas o complejas, lo que facilita que puedan ser fácilmente aprendidas por los pequeños que se inician al estudio del piano.

El trabajo de lecciones en *legato* y lecciones en *staccato* en los patrones de manos separadas, juntas o alternas, permite a los jóvenes alumnos centrar la atención en la realización del elemento a ejercitar y su correspondiente progresión mediante las variaciones propuestas. Los movimientos de manos, antebrazo, brazo y hombro necesarios para la realización de células binarias o ternarias en articulación *legato* significa la aplicación del movimiento de caída por peso sobre la primera nota y la transferencia inmediata del peso a cada uno de los dedos que a continuación participan en la realización del diseño rítmico. La acción del codo actúa como eje pivotante que facilita el movimiento ligero y flexible del brazo (hasta el extremo digital) y su desplazamiento por el teclado en sentido ascendente o descendente (coincidente la mayor parte de las veces con la matización).



La digitación que aparece explicitada facilita la realización de los diferentes tipos de articulación indicada: *legato*, *staccato* y *portato*. La articulación de células binarias y ternarias se presenta en las combinaciones que se han señalado a lo largo del estudio.

En caso de no aparecer los signos descritos sobre motivos melódicos se interpretarán siguiendo la tradición metodológica de los primeros pianistas-compositores<sup>209</sup> que se sustentaba en los tratados elaborados por músicos procedentes del ámbito vocal como Manuel García o Auguste Panseron, cuya propuesta era la imitación de la voz o el concido “canto” del instrumento<sup>210</sup>.

## Digitación

Es uno de los aspectos más importantes en el estudio del piano como instrumento polifónico. La utilización de patrones repetitivos y progresivos no aparece en el método, aunque siempre aplica un ordenamiento de los dedos coherente con la escritura pianística buscando la

---

<sup>209</sup> La producción pianística de Carl Czerny, Johann Baptist Cramer, Henri Bertini y Muzio Clemente es prolífica en estudios dedicados a la técnica y la práctica del fraseo musical. Reconocida por los pianistas intérpretes y utilizada en la práctica docente habitual, su enumeración haría prolijo nuestro trabajo por lo que nos remitimos a la bibliografía clásica abundantemente recogida.

<sup>210</sup> Manuel García (\*17.03.1805, Madrid- †1.07.1906, Londres), cantante y profesor del Conservatorio de París entre 1847 y 1850, y de la Royal Academy of Music de Londres durante los años comprendidos entre 1848 y 1895, elaboró en París su famoso *Traité complet de l'Art du Chant* en 1840 que sirvió de modelo y referente musical a un número importante de intérpretes instrumentales y vocales a lo largo del siglo XIX. Por otro lado, la influencia de la producción de Auguste Panseron fue recogida por el pianista-pedagogo y profesor del conservatorio de París Félix Le Couppey quien, en el prefacio de su *A.B.C. du Piano* (1857), recomienda el estudio del método *A. B. C. musical* (c. 1840) del citado músico.

funcionalidad para la interpretación musical; es decir, aplica una digitación que permite la precisión del ritmo, el movimiento y el gesto. El ejercicio de las escalas, arpeggios o pasajes de los mismos permite al alumno adquirir las destrezas que le facilitarán la repetición de los patrones de digitación de estos elementos técnicos en otros motivos similares.

El método enseña a cómo aprender de manera secuenciada y fácil, guiando al alumno y dotándolo de herramientas de reflexión y motoras para poder abordar por sí solo aquellos aspectos musicales, técnico-expresivos, es decir, la escritura pianística y sus elementos agógicos.

#### Dinámica

El estudio del sonido y la práctica de la escucha mediante las variaciones de intensidad son introducidos en el método en *Livre III* y *Livre IV*. En el primero, se inicia al alumno en la interpretación y percepción del sonido en planos claramente diferenciados para lo que se recurre a las indicaciones, en diferentes grafías, en un ámbito entre *pianissimo* y *forte*, y progresivamente se incorporan reguladores proporcionados al diseño melódico o contrastando con él. Esta propuesta permite al alumno centrar la atención en la psicomotricidad en los dos primeros *Livres* e iniciarse en el control de la transferencia del peso entre los dedos que necesita la variación de la intensidad del sonido, en función del timbre (color) que requieren las melodías -estudios- propuestos.

La adquisición de la “sensación” física del apoyo del dedo soportando el peso del brazo, su gradación y el movimiento implícito a este

proceso, es pautada desde el *Livre I*. Sin embargo, no se propone de manera explícita hasta las últimas lecciones del *Livre II* (PEE-19-30) en las que el alumno se inicia en la independencia de voces en una misma mano (toque polifónico). A ello contribuirá la “aparición” de células binarias y ternarias con articulación señalada desde EE-1 con las que el alumno se inicia en los tipos de enlace de los sonidos y que interrelaciona con la variabilidad del mismo.

### Intervalos

Menores de la octava, a las que sólo hace pequeñas aproximaciones en forma de octavas quebradas, responden a la morfología y limitación natural de la mano infantil. Escapan como excepción los saltos - aspecto técnico que trabaja específicamente en EP-3 - que conllevan desplazamientos por el teclado en los que la distancia excede la octava.

### Elementos técnicos

Los aspectos mecánicos del aprendizaje aparecen recogidos en el método organizados progresivamente, de tal manera que el alumno no vea una dificultad nueva en cada uno de ellos si no una continuación lógica de trabajo. Los elementos son los siguientes:

- Acordes arpegiados
- Acordes placados
- Apoyaturas

- Arpeggios
- Cruce de manos
- Escalas (diatónicas y cromáticas) ascendentes y descendentes hasta la 10ª
- *Gruppettos* y mordentes
- Manos alternadas
- Notas dobles en intervalos de 3ª y 4ª
- Notas repetidas
- Octavas quebradas
- Pedal<sup>211</sup>
- Saltos de 10ª
- Sextas paralelas
- Toque polifónico
- Trinos

#### Técnica de movimientos

Los movimientos aislados o combinados que aparecen implícitos al estudio del método (basados en la aplicación del “peso”) y que tienen por finalidad la soltura y elasticidad entre los dedos, la rapidez y ligereza en el toque y la calidad del sonido resultante son los siguientes:

- Movimiento de dedos (verticales y horizontales).
- Movimientos verticales braquiales.

---

<sup>211</sup> No está especificado en el método hasta EP-25 pero de manera implícita responde a la realización de determinados elementos como saltos, toque polifónico y acordes finales.

- Caída libre.
- Movimientos axiales (mano y antebrazo).
- Movimientos rotatorios braquiales.

A continuación ofrecemos una relación de los planteamientos que aparecen implícitos en el método y su suplemento:

- Flexibilidad, relajación y equilibrio natural de la posición del brazo y los movimientos adscritos a la interpretación.
- Naturalidad en los gestos.
- Estudio reflexivo e integrador de la escritura pianística y la técnica de movimientos, por contraposición a la imitación.
- Aprendizaje desde la experiencia única y la escucha “activa” y participativa.
- Planteamiento didáctico basado en premisas: ¿qué se quiere obtener y qué recursos utilizar para conseguirlo?
- Esquemas organizativos del aprendizaje basados en la gradación de las dificultades.
- Propuesta independiente de ejercicios fortalecedores y flexibilizadores de los dedos y trabajo de la coordinación espacial y motora.

### **3.8.2.- École Nouvelle en la metodología pianística**

La escuela pianística europea que se conformó a principios del siglo XIX con el reconocimiento a los textos elaborados por los denominados pianistas-pedagogos que recogían los aspectos técnico-mecánicos identificativos del teclado del *pianoforte*, surgió como respuesta a la presencia de los pianistas virtuosos que, demandados por la sociedad, se habían establecido en los espacios públicos. Henry Lemoine y Charles Chaulieu en la primera publicación dedicada al piano como instrumento solista, *Le Pianiste*<sup>212</sup>, difunden la idea de los “cuatro padres del piano” como fundadores de la escuela tradicional de piano francesa Louis Adam<sup>213</sup>, Muzio Clementi, Daniel Steibelt y Jan Ladislav Dussek. En sus métodos los cuatro autores presentaban las obras barrocas y clásicas más reconocidas para el instrumento hasta el momento. Esto, unido al hecho de que sus alumnos obtenían éxito social como intérpretes y académicos los convertía en fundadores legítimos (Weitz, 2015: 336).

Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer y Carl Czerny, que producen métodos, libros de estudios y ejercicios en la primera mitad del siglo XIX son considerados los máximos representantes de la pedagogía del *pianoforte*. Así, el referente didáctico asociado a Clementi refleja la imagen del clasicismo musical definido por los valores estéticos de equilibrio,

---

<sup>212</sup> La revista fue fundada por los dos pianistas compañeros de clase de Louis Adam y estuvo abierta entre 1833 y 1835.

<sup>213</sup> Louis Adam publicó en 1798 un método para el pianoforte en colaboración de Ludwig Wenzel Lachnith. En 1805 publicó el conocido *Méthode de piano du Conservatoire*.

simetría, perfección, pureza y moderación que forman los ingredientes del estilo clásico vienés, representado por Haydn, Mozart y Beethoven.

Consecuentemente, ninguno de ellos recibe el reconocimiento social y académico de estar en el ranking de los reconocidos compositores Bach, Beethoven y Brahms.

En el panorama pianístico europeo del siglo XIX, la pedagogía tiene una significación artística inferior porque evoca connotaciones de inmovilidad y por tanto, se presenta incompatible con la construcción estandarizada de la grandeza artística, de la imagen del gran compositor y del canon de las composiciones maestras. Así, con la intencionalidad de separar y crear categorías didácticas aparece la división entre las grandes obras para piano y las obras menores que acompaña a la separación entre los grandes pianistas compositores y los pianistas pedagogos. El paradigma de ambos conceptos está representado por Beethoven, compositor de grandes obras para piano, entre ellas las *treinta y dos Sonatas*.

El repertorio pedagógico hasta las últimas décadas del siglo XIX refleja un canon basado en una falta de originalidad, riesgo y desafío que sí presentan las obras de la literatura pianística, las cuales, sin presentar una clara intencionalidad didáctica con frecuencia son consideradas material pedagógico (*sonatas* de Mozart, *conciertos* de Dussek o Hummel)<sup>214</sup>. En los años de cambio al siglo XX se renueva la pedagogía y con ella la literatura pianística dedicada a tal fin que se incrementa de manera significativa como

---

<sup>214</sup> La racionalización del repertorio pianístico que se produce desde mediados del siglo XIX, motivado por el incremento de la enseñanza del instrumento en toda Europa estableció una jerarquía en la que en el nivel superior se colocan las obras maestras del piano (barrocas y clásicas), seguidas por las obras pedagógicas y finaliza con una mezcla de diferentes estilos y formas.

resultado del nuevo posicionamiento de los pianistas que cuestionaron la manera tradicional de enseñar el piano. Influenciados por el positivismo y la aplicación de la ciencia a las disciplinas artísticas propugnan la participación activa del alumno a quien dirigen a través de la experimentación y la lógica a la interpretación<sup>215</sup>.

Desde esta perspectiva, *École Nouvelle* y *Nouveaux Exercices*, a pesar de estar basados en la tradicional metodología pianística, responden al nuevo contexto y se adaptan a la realidad pedagógica emergente. Los antecedentes del método los encontramos en los siguientes textos pedagógicos en los que el contenido, de formato tradicional, presentan elementos comunes con el método elaborado por Blas María Colomer:

-*Méthode de piano élémentaire et facile. Dédiée aux élèves* (1843) de Henri Bertini.

-*160 Kurze Übungen, Eight-Bar Exercises, op. 821* compuesto en 1852 por Carl Czerny, está dividido en cuatro cuadernos, presenta esquemas sencillos de pocos compases que el compositor amplía mediante signos de repetición y en los que cada uno responde a un elemento de la escritura pianística.

- *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik, op. 249* de Louis Köhler de 1857 en el que las lecciones son de corta duración y utiliza melodías populares, entre ellas la conocida *Ah! Vous dirai-je maman*.

---

<sup>215</sup> La influencia del pedagogo alemán Friedrich Fröbel (\*1782-†1852) tuvo su continuidad en las teorías evolutivas del suizo Jean Piaget (\*1896-†1980).



- *École du Piano* (1865) de Félix Dumont, aceptado por los conservatorios de Francia, Alemania e Italia, es una colección formada por ocho libros que recogen los diferentes elementos tradicionales del estudio técnico-interpetativo del piano:

- *Méthode très-facile*, op. 24
- *Exercices d'Agilité* op. 14
- *Études primaires (Récréations cantantes, très-facile)* op. 22
- *Études Élémentaires*, op. 18
- *Études Rythmiques*, op. 20
- *Études mélodiques (Style et Expression)*, op. 12
- *Études mécaniques*, op. 16
- *Études d'Exécution*, op. 86

Presenta el estudio de las alteraciones comenzando por la tecla correspondiente al Do sostenido por ser la segunda en el teclado. Para facilitar al alumno la comprensión de los valores métricos indica con líneas el reparto de los valores iguales. Esta representación gráfica de la medida será pauta habitual de los métodos de iniciación.

-*Méthode pour les commençants* (1869) de Félix Le Couppey, profesor de piano del Conservatorio de París perteneciente a la colección pedagógica *Cours de Piano* recomendada por Comité de Estudios musicales del Conservatorio de París -que tenía entre sus competencias valorar la idoneidad de los textos propuestos para la enseñanza instrumental- y la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, de la que destacan el

interés de los métodos cuyo objetivo es “enseñar a los alumnos a obtener un buen sonido”. Los métodos que forman la colección son los siguientes:

- *ABC du Piano, Méthode pour les commençants* de 1869
- *L’Alphabet, 25 Études très-faciles, op. 17*
- *Le Progrès, 25 Études faciles, op. 24*
- *Le Rhythme, 25 Études sans octaves, op. 22*
- *L’Agilité, 25 Études progressives, op. 20*
- *Le Style, 25 Études de genre, op. 21*
- *La Difficulté, 15 Études pour délier les doigts, op. 25*
- *École du mecanisme, 15 Séries d’exercices.*

-*Méthode de piano* (1875) de Mlle. Charpentier, introduce como novedad la organización del texto que se aleja de la tradicional recogida en los métodos de la tradición clásica pianística (Dussek, Adam, Herz, Clementi, Cramer, Hummel o Fétis y Moscheles) al no comenzar con elementos teóricos, notación, posición corporal y ejercicios prácticos. Después de la introducción o prefacio (común a todos los métodos y tratados específicos de la interpretación instrumental), en la que se explica la finalidad del texto y a quienes va dirigida, el alumno comienza su iniciación sobre breves diseños musicales escritos en dos claves y la compañía del profesor (tres manos).

-*Cours de piano élémentaire et progressif* (1899) de Paul Rougnon, profesor del conservatorio de París, sin preámbulos teóricos se adentra en las primeras lecciones que van precedidas por un modelo breve de ejercicio.

En los métodos señalados, la temática tradicional se mantiene en mayor o menor extensión; las piezas en los textos de iniciación son breves y de formas sencillas; la utilización de la clave de sol o de las dos a la vez – clave de sol y clave de fa- está en función de la secuenciación de los elementos teóricos que propone cada autor; recurren a melodías populares o fragmentos; los valores se inician en la redonda y son introducidos de manera secuencial; la grafía de la distribución del tiempo se repite en la mayoría de métodos; las tonalidades sencillas presentan pocas flexiones; los diseños implican realizar desplazamientos paralelos, contrarios u oblicuos de las manos, que se mueven en intervalos de cinco notas; el trabajo de “tres manos”, en el que el alumno toca la melodía de redondas y el profesor el acompañamiento de blancas lo encontramos en *ABC du Piano* de *Le Couppey* y será utilizado como pauta didáctica en *Vorschule im Klavierspiel op. 101* [1851] de Ferdinand Beyer y en *Méthode de piano* (1875) de Mlle. Charpentier y en los métodos actuales.

Es en este contexto en el que el método de Blas María Colomer presenta una temática y distribución de contenidos que se enmarca en la nueva metodología que recoge los planteamientos pedagógicos de finales del siglo XIX y principios del XX, basada en el estudio práctico de la música como medio de formar el sentido estético y la simplificación de la teoría. Se aleja de esta manera de los primeros textos que aparecen y que marcan las pautas tradicionales metodológicas hasta las últimas dos décadas del siglo XIX en la presentación del *corpus*. El método no recoge las explicaciones teóricas y gráficas (como la notación sobre el teclado)

relativas a los elementos del lenguaje musical; la posición del cuerpo con respecto al instrumento y de las manos sobre el teclado; los ejercicios de mecanismo en todas sus variantes (movimientos de dedos con la mano en posición fija, desplazamientos, saltos) como, tampoco las escalas, arpeggios en todas las tonalidades y propuestas de frecuencia en la práctica de los mismos.

Así, el método responde a un planteamiento pedagógico y didáctico que proporcione al alumno un enfoque reflexivo sobre la base de una ordenación lógica y graduada del texto.

### **3.8.3.- Clasificación pedagógica y aplicabilidad**

La obra pedagógica de Colomer resulta de gran valor porque nos permite conocer los elementos más destacados de su enseñanza: la técnica natural de los movimientos y el razonamiento reflexivo.

Dirigido a la formación de pianistas en su concepción más amplia y academicista, se aleja de los estrictos postulados profesionalizados por los conservatorios cuyo objetivo final es el desarrollo virtuosístico del intérprete. La propuesta pedagógica presenta las características que identifican a la tradicional escuela pianística francesa, “[...] *Mesure, clarté et convenablement accentués* [...]” (Zimmermann, 1840: 2) bajo una estética ecléctica, en la que el clasicismo, romanticismo y “gusto español” se combinan con las melódicas canciones francesas del cambio de siglo.

A pesar de estar dirigido a los inicios del estudio del piano, la recopilación de los elementos tradicionales de la técnica e interpretación pianística, adaptados a un nivel elemental, ofrece al alumno la posibilidad de adquirir las destrezas y formación musical que le permitan continuar sus estudios en niveles superiores y alcanzar la profesionalización. Es por ello que el método se convierte en didáctico al proponer una progresión y evolución del aprendizaje en la que se atiende a todos los aspectos que intervienen en la interpretación final.

El método *École Nouvelle* se dirige a un amplio espectro de alumnos que, de acuerdo con los criterios didácticos actuales, estudien el piano como instrumento principal o secundario. El *Livre I* y el *Livre II* se plantean como la iniciación de los alumnos más jóvenes para los que Colomer compone lecciones inspiradas en las canciones tradicionales francesas -adaptadas al universo infantil desde las dos últimas décadas del siglo XIX través de las ilustraciones- que requieren poco esfuerzo técnico y sí de precisión rítmica y auditiva. La realización de pequeños diálogos y acompañamientos sencillos junto con la extensión de los mismos de nivel inicial lleva implícito un tiempo breve de estudio que evita el cansancio mental con el consiguiente descenso de la atención, interés y motivación, y la fatiga física del pequeño intérprete. El *Livre III* y *Livre IV* responden una doble función: la primera de ellas, como continuadores de los libros precedentes, y la segunda, como iniciadores para los alumnos de mayor edad que pueden comenzar el estudio del piano con un mayor conocimiento del lenguaje musical y control psicomotriz. La presencia de una mayor complejidad de elementos técnico-interpretativos y armónicos, de la técnica

de movimientos (que comienzan a incluir, además de verticalidad y desplazamiento, rotación y aplicación del peso) y la extensión de los estudios (que conllevan un mayor tiempo de estudio) conforman lo que, trasladado a los programas de estudios actuales, definen el Nivel Básico del aprendizaje del instrumento (Álvarez, 2008: 47).

### **3.9.- Conclusión y síntesis**

Después de analizar el método de Blas María Colomer y a la luz del contexto metodológico que presidía el pianismo europeo del periodo entre siglos podemos valorar que responde a un planteamiento pedagógico y didáctico que proporcione al alumno un enfoque reflexivo sobre la base de una ordenación lógica y graduada del texto. Fomenta en el alumno un modelo de estudio crítico en el que los aspectos teóricos y técnicos no son sino el medio del que se sirve para la consecución final de la obra que sitúa en el sonido como abstracción de la partitura y por tanto, esencia de la propia interpretación.

Podemos afirmar, por tanto, que la calidad musical y pianística del método se adecua al nivel al que va dirigido y se cohesiona con la propuesta didáctica atendiendo a los siguientes rasgos:

- La “amabilidad” de las melodías que presiden las pequeñas piezas.
- La precisión y claridad del lenguaje musical que utiliza.
- El rigor exigido en la interpretación (indicaciones explícitas y agógicas).
- La progresión en el planteamiento de las dificultades técnicas.
- La aplicación de la técnica natural de los movimientos.
- El proceso reflexivo en el estudio.
- La escucha consciente en la elaboración del sonido.

Estos aspectos, en definitiva, identifican en esencia una propuesta metodológica acorde a la escuela pianística del autor (heredero del academicismo pianístico francés) y adecuada a los modernos planteamientos tecnológicos. Una escuela que no se encierra en sí misma sino que sienta las bases a estudios posteriores de mayor profesionalización. Blas María Colomer presenta una escuela pianística de estilo y no de virtuosismo trascendente.

Clasificado en la época por las editoriales francesas especializadas en piano como de *difficulté facile* y encuadrado en el nivel elemental propuesto por Blanche Selva, el método mantiene su vigencia en la actualidad. Aunque relegado al olvido, el método muy bien podría utilizarse hoy en día en las instituciones académicas con los planteamientos metodológicos actuales.



# Conclusiones

La formación musical recibida en Valencia permitió que Blas María Colomer pudiera acceder a los estudios de piano del Conservatorio de París, que gozaba de un gran prestigio internacional como institución docente. Fue el primer pianista español que obtuvo el primer premio de piano en el concurso anual de la prestigiosa institución, en 1860. La continuidad de sus estudios en la clase de armonía y acompañamiento y la obtención del primer premio de la especialidad en 1863 favoreciendo el

establecimiento definitivo de Colomer en la capital francesa, implicando un traslado total de su vida a París, donde formó su familia. Años después obtuvo la nacionalidad francesa.

Sus éxitos académicos le facilitaron la entrada a la vida social musical española y francesa, que inició como concertista. La presencia en la capital francesa de los pianistas virtuosos, que acaparaban la atención del público por sus constantes desafíos con el instrumento, en cierta manera obligó a la búsqueda de alternativas a los intérpretes que, al amparo de la institución en la que se habían formado, dirigieron sus trayectorias profesionales también hacia la composición. Tal fue el caso también de Colomer, que vio premiada en numerosas ocasiones su actividad creativa.

La faceta docente de Colomer tuvo, sin lugar a dudas, una presencia de primer orden en su vida personal y profesional, pues, a la satisfacción de transmitir el afecto por la enseñanza del piano, se sumaba el reconocimiento social a su labor.

Como conjunción de las labores docente y compositiva escribió numerosas obras de contenido estrictamente didáctico, dirigidas al nivel elemental de la enseñanza, con el valor añadido de suponer un trabajo innovador al estar enmarcado en la vanguardia de la pedagogía pianística del momento.

La presencia de Colomer en París se manifestó en su pertenencia a diferentes sociedades musicales vinculadas a la composición, entre cuyos socios se encontraban las figuras más relevantes del panorama europeo, en las publicaciones de sus obras en prestigiosas editoriales y en las noticias de prensa sobre los conciertos públicos y veladas en las que participaba.

La producción musical de Blas María Colomer deja un legado importante por cuanto el número de obras y la variedad de los géneros que aborda le supone una cierta originalidad entre los pianistas compositores españoles, y en especial, valencianos.

Se ha realizado una labor de recopilación de las obras de Colomer, plasmada en la elaboración del primer inventario que consta de su producción musical. Se recogen en él las 274 obras identificadas o atribuidas al compositor.

La organización del inventario ha respondido al criterio cronológico por orden de composición, con la salvedad de las 33 obras sin fechar.

De sus obras compuestas, el grupo más numeroso lo forman las escritas para piano o en las que el piano participa. Y dentro de estas, la principal producción la constituye el piano “*salonnière*”.

Como heredero de la escuela pianística valenciana de Justo Fuster, y de la tradicional francesa de Marmontel, Colomer pertenece al grupo de pianistas academicistas que con una altísima formación instrumental y musical continúan la tradición pedagógica recibida adjunta a su actividad interpretativa y compositiva. Con lo cual queda establecido el triple perfil musical de Colomer en sus ámbitos interpretativo, compositivo y pedagógico.

En *École Nouvelle* se encuentran recogidos los elementos propios de la escritura pianística y de la técnica de movimientos de la nueva escuela pianística que surge a finales del siglo XIX en un nivel de iniciación al estudio del piano. El método se caracteriza por aunar el conocimiento de

ambos parámetros en un proceso integrador que asienta las bases del razonamiento intelectual del alumno. La propuesta pedagógica de Colomer se adscribe de este modo a la moderna -“*nouvelle*”- escuela (tecnológica) pianística y se inscribe, por tanto, en la renovación pedagógica auspiciada por el creciente dinamismo e interés que se estaba produciendo en el ámbito pianístico en los años del cambio de siglo.

*Nouveaux Exercices* se presentan como complemento técnico basado en propuestas de ejercicios mecánicos y como opción que responde a las necesidades de los alumnos.

Ambas obras implican el estudio del piano con la siguiente premisa: El alumno, desde el primer momento, aborda el instrumento desde la interpretación musical, y sólo si se detecta en él carencias psicomotrices utiliza el refuerzo técnico.

La propuesta pedagógica de *École Nouvelle*, resultado del estudio y análisis interpretativo del mismo, recoge los siguientes elementos que Blas María Colomer considera fundamentales en la iniciación al estudio del piano:

1. El alumno se introduce al piano como medio de crear música y no como instrumento con exigencias técnicas. La técnica del piano se presenta como conjunto de actividades motivadoras por su riqueza melódica y los recursos específicos requeridos por cada una de ellas. El método se aleja así de los tradicionales compendios técnicos con propuestas de carácter general y se convierte en un método destinado a la iniciación a dos niveles: Nivel primero, dirigido a los más pequeños (a quienes Colomer compone lecciones inspiradas en las canciones tradicionales francesas,

adaptadas al universo infantil desde las dos últimas décadas del siglo XIX a través de las ilustraciones) y nivel segundo, destinado a alumnos de mayor edad que pueden comenzar el estudio del piano con el *Livre III* y el *Livre IV*, que presentan una mayor complejidad de elementos técnico-interpretativos y armónicos.

2. El alumno es el centro de atención en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Para guiar al alumno hacia la disciplina del instrumento, sin que se sienta extraño a él, el método se inicia desde las canciones que forman parte del universo infantil. A través de las melodías, los diferentes elementos de la escritura pianística llegan al alumno quien, de manera inconsciente e instintiva, busca la expresión de la misma, esto es, el desarrollo del contorno melódico mediante los movimientos adecuados. Esta propuesta didáctica también la recogió, un cuarto de siglo después, Béla Bartók en su serie *Mikrokosmos*.
3. El acompañamiento se plantea como respuesta activa a la melodía reconocida -por el alumno- y permite la combinación del recuerdo y la aplicación de la racionalidad a la música. Se facilita así la orientación musical del alumno, la direccionalidad de su práctica, la expresión y la percepción del sonido. En el mismo proceso, el movimiento se asocia, desde el subconciente, con el recuerdo melódico infantil, imbricándose con la ejercitación y facilitando la automatización.
4. Los elementos de la escritura pianística forman un complejo entramado asociado a la técnica de movimientos -coordinación psicomotriz- de tal manera que aprendizaje, interpretación y gestos naturales forman parte del mismo proceso racional. En el aprendizaje, el ritmo es esencial por

cuanto supone el control del tiempo -en su fase sincrónica e isocrónica- y el control, asimismo, del movimiento.

5. Los movimientos de los elementos braquiales propuestos (verticales - caída libre y caída controlada- y rotatorios) que responden a los de la nueva tecnología pianística, coordinados con los desplazamientos (con o sin paso de pulgar), necesitan para su realización soltura, elasticidad y disociación efectiva de los mismos para permitir un toque rápido, ágil y ligero.
6. Técnica del peso con el uso del mismo como base, bajo las nuevas premisas tecnológicas del movimiento.
7. Percepción del sonido, del “color del timbre” como elemento crítico identificador de la interpretación. El sentido crítico basado en la producción sonora sin dependencia de recursos complementarios como el pedal, proporcionados a la dinámica y articulación.
8. La interpretación consciente y la elaboración del sonido se erigen en el eje vertebrador del método que, en sus limitadas dimensiones recoge los conocimientos elementales de estilo y de mecanismo.
9. Secuenciación racional de los contenidos que se distribuyen proporcionalmente al objetivo implícito en cada pieza y que, junto a la extensión limitada de las piezas evitan el cansancio físico y mental del alumno. Las pautas establecidas de los elementos de la escritura pianística permiten, además del análisis, comparación, relación e integración de los mismos, la coordinación de movimientos (dependientes de las inflexiones melódicas), la capacidad de escuchar y el desarrollo de la memoria.

Las propuestas de estudio recogidas en el método y el suplemento se adaptan a los dos niveles de iniciación que responden a dos fases en la sistematización del aprendizaje: en la primera el alumno debe estudiar con manos separadas y en la segunda fase el estudio es con manos juntas. En ambos casos el autor recomienda el estudio reflexivo de las piezas “*très lentement*”.

El método presenta una propuesta de estudio integradora de todos los elementos técnico-interpretativos, y el suplemento propone una didáctica estrictamente mecánica basada en la ejercitación de los aspectos técnicos más complejos que necesiten ser reforzados por el alumno como complemento al aprendizaje implícito en el método. En él, los movimientos se amplían y combinan la posición de manos fijas con los lanzamientos paralelos en los que la actividad de la totalidad del brazo preside las pautas trabajadas.

*École Nouvelle* y *Nouveaux Exercices* responden, en definitiva, al planteamiento de una didáctica activa, directa y práctica, adecuada al inicio al estudio del piano para los más jóvenes dotándoles de herramientas suficientes que le permita la habilidad técnica, la formación del sentido estético-musical y la capacidad de reflexión para abordar retos posteriores en niveles superiores.

La escuela pianística de Blas María Colomer se define por su academicismo, una estética ecléctica, la aplicación de la técnica natural de los movimientos y el razonamiento reflexivo para la abstracción de la partitura y su plasmación sonora. Sintetizada en el método *École Nouvelle* y

en su suplemento *Nouveaux Exercices*, representa la contribución del pianista valenciano a la pedagogía pianística destinada a la iniciación al piano; recoge rasgos identificativos comunes con la tratadística tradicional que muestran el carácter del mismo (es decir, un conjunto de propiedades inherentes al propio método como discurso musical con una clara finalidad didáctica), que responde a las exigencias de las escuelas pianísticas tradicionales vigentes en Europa hasta la actualidad.



# Bibliografía

Abbiati, F. 1958. *Historia de la Música. T. IV*. México: UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana). Edición consultada de 1960. Barcelona: Vergara.

Abromont, Cl. y Montalembert, E. de. 2010. *Guide des Formes de la Musique occidentale*. París: Ed. Fayard-Lemoine.

*Académie française*. 1799. *Dictionnaire de l'Académie française*. Vol. 2. París: J. J. Smits.

*Actes d'Etat civil parisiens, période 1860-1902.* [on-line] <http://canad-parchivesenligne.paris.fr>

Adam, L. [1804]. *Méthode de pianoforte*. Paris: Janet et Cotelle.

Agulló, B. 1982. *Historia de la provincia franciscana de Valencia de Vicente Martínez Colomer*. Madrid: Cisneros.

Alba, A. J. 2007. *Escuela Magistral de la Virtuositad Moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y del estudio teórico de la técnica*. Tesis. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Música.

Albéniz, P. 1840. *Método completo de piano del Conservatorio de Música*. [s.e.].

Albert, A., y Pahissa, J. (1920). *Diccionario de la Música Ilustrado. T. I*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.

Alemaný, V. 2010. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Performartis.

Alfonso, J. 1954. *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Madrid: Unión Musical Española.

Alier, R. 2002. *La zarzuela*. Barcelona: Robin Book.

Almela, F. 1962. *El Liceo Valenciano, sus figuras y sus actividades*. Castellón: Sociedad castellonense de cultura.

Alonso, C. 1999. “Benavent, Ricardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE.

Alonso, C. 2004. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Isabel II: Los espejos de la Reina*. Madrid: Juan Sisinio Pérez Garzón.

Álvarez, M. 2008. *Aplicación pedagógica de la obra valenciana para piano*. Valencia: Piles.

Andújar, F. y Felices, M. d. M. 2007. “Nobleza y venalidad: el mercado eclesiástico de venta de títulos nobiliarios en el siglo XVIII”. *Crónica Nova*. 33, pp. 131-153.

*Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*. 1887. París: J. Montorier.

*Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical.* 1893.  
París: J. Montorier.

*Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration: ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers.* 1857-1908. París: Firmin-Didot frères.

Appel, B. R. 1998. *Robert Schumanns "Album für die Jugend"*. Zurich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Augé, C. 1922. *Larousse Universal en 2 volumes. Nouveau Dictionnaire Encyclopédique. T. I.* París: Larousse.

Avenel, H. 1890. *Chansons et chansonniers.* París: C. Marpon et E. Flammarion.

Aviñoa, X. 2000. *Historia de la música catalana, valenciana y balear. Vol. III: Del Romanticisme al Nacionalisme.* Barcelona: Edicions 62.

Aymes, J.-R. 2008. *Españoles en París en la Época Romántica (1808-1848).* Madrid: Alianza Editorial.

Bach, C. Ph. E. [1753]. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen.* Teil I. Berlin: Christian Friedrich Henning.

- Bach, C. Ph. E. 1762. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Teil II. Berlin: George Ludwig Winter.
- Bailly-Bouton, A. N. 1993. *La Vie et l'œuvre d'Hélène de Montgeroul: 1764-1836*. Tesis. París: Université Paris-Sorbonne.
- Baker, T. 1899. *Fifty selected Piano-Studies. Systematically Arranged, Fingering and Expression-Marks Critically Revised, and Provided with Instructive Notes by Dr. Hans Bülow*. New York: G. Schirmer.
- Baker, T. 1900. *Biographical Dictionary of Musicians*. New York: G. Schirmer.
- Bandmann, T. 1907. *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Bemetzrieder, A. 1771. *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*. París: Bluet.
- Benavent, R. 2004. "La Vall d'Albaida en les cròniques periodístiques de Teodor Llorente de 1897". *Almaig. Estudis i documents XX*. pp. 133-140.
- Bennett, R. 1999. *Forma y Diseño*. Madrid: Akal.
- Bennett, R. 2003. *Léxico de música*. Madrid: Akal.

- Benjamin, W. 1993. *Paris: capitale du XIXe siècle*. París: Cerf.
- Berens, H. [1900]. *Fifty Piano Pieces without Octaves for Beginners, op. 70*. New York: Schirmer.
- Bergadá, M. 1997. *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis. Tours: Université Tours-Rabelais.
- Bergadá, M. 1998. “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 5, pp. 109-126.
- Bergadá, M. 2005. “París y los pianistas españoles. Marco académico”. El piano en España entre 1830 y 1920. Editor: José Antonio Gómez Rodríguez. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 721-736.
- Bermudo, J. 1555. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- Bernadó, M. y Marín, M. Á. 2012. “Hacia una bibliografía descriptiva de la Música Impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Imprenta y Edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Colección de estudios 148. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 201-226.

Bescherelle, M. L. N. 1856. *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française. T. II.* París: Garnier Frères.

Bescherelle, M. L. N. et Pons, J. A. 1864. *Nouveau dictionnaire classique de la langue française.* París: Garnier Frères.

Beuchot, A.-J.-Q. 1845. *Bibliographie de la France: ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie.* París: Pillet.

Beyer, F. 1840. *Vorschule im Klavierspiel für Schüler des zartesten Alters.* Mainz: Schott. Edición consultada de 1895. Leipzig: Peters.

*Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie.* 1883. París: Pillet.

Bitrán, Y. 2015 “Henri Herz and his Mexican Biography: A Response from a Virtuoso”. *Piano Culture in 19<sup>th</sup>-Century Paris.* Edited by Massimiliano Sala. Italy: Brepols.

Blanes, L. 1990. *Armonía Tonal I.* Madrid: Real Musical.

Blasco, V. 1893. *París: impresiones de un emigrado.* Valencia: Casa Editorial de M. Senent.

Blasco, F. J. 1896. *La Música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.

Blasis, C de. 1830. *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, à l'usage des amateurs et des professeurs*. París: Roret.

Boisson, M. F. 1900. “Mémoire sur l'Enseignement de la musique en France”. *III Congrès international des sociétés laïques d'enseignement populaire*. París: Bouillant.

Boix, V. 1849. *Guía de viajeros y forasteros de la ciudad de Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius.

Boix, V. 1849. *Manual del viajero y guía de los forasteros de la ciudad de Valencia del año 1834*. Valencia: Imprenta de José Rius.

*Boletín oficial del Ministerio de Fomento*. 1861. Número 471. T. XXXVII. Madrid: Imprenta Nacional.

Bourgeois, L. 1890. “Les Lessons de Piano dans les Lycées”. *L'Enseignement secondaire des jeunes filles*. París: Cerf.

Brasier, L. 1901. *Histoire des maisons d'éducation de la Légion d'honneur*. París: H. Laurens.



Brée, M. 1902. *Base de la Méthode Leschetizky. Nouvelle Edition*. Paris: Max Eschig.

Breckbill, A. & Goebes, C. 2007. "Music Circulating Libraries in France: An Overview and a Preliminary List". *Faculty Publications*. Nebraska: University, pp. 761-797.

Breithaupt, R. M. 1905. *La Technique naturelle du piano. Vol I: Manuel pratique du pianiste; vol II. Les fondements de la technique pianistique*. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger.

Breitkopf, J. G. I. 1760. *Verzeichnis Musikalischer Bücher sowohl zur Theorie als Praxis, und für alle Instrumente in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet*. Leipzig: Breitkopf.

Brenet, M. 1906. "Les débuts de l'abonnement de musique". *Mercur musical*. 2, pp. 256–273.

Brisson, A. 1885. "Des principales différences entre les écoles de filles et garçons". *L'Enseignement secondaire des jeunes filles*. Paris. Cerf.

Brooks, J. 1993. "Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac". *Journal of American Musicological Society*. 46, (3), pp. 415-468.

Brugarolas, O. 2016. “El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi”. *Anuario Musical*. 71, pp. 163-178.

Brunet, J.-C. 1865. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres. T. VI*. París: Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup>.

Buchner, H. 1520. *Fundamentum, sive ratio vera, que docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redijere ad justas diversarum vocum symphnias*. Ms. 284. Bibliotheca Zurich.

Buisson, F. 1888. *Dictionnaire du Pédagogie et d'Instruction Primaire. T. II*. París: Hachette et Cie.

Buisson, F. 1911. “*Légion d'honneur*”. *Nouveau Dictionnaire du Pédagogie et d'Instruction Primaire*. París: Hachette et Cie.

*Bulletin des Lois de la République Francaise*. 1865. Vol. 26. París: Imprimerie Nationale.

*Bulletin des Lois de la République Francaise*. 1869. Vol. 34. París: Imprimerie Nationale.

Burdiel, I. 2004. *Isabel II*. Madrid: Espasa Calpe.

Caland, E. 1897. *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*. Stuttgart: Ebner.

Caland, E. 1902. *Technische Ratschläge für Klavierspieler*. Stuttgart: Ebner.

Candé, R. de. 2002. *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona: Robinbook.

Carmona, P. 1997. “La dinámica fluvial del Turia en la construcción de la ciudad de Valencia”. *RACO*. 31, pp. 85-102.

Casa Real. 1847. *Guía de la Casa Real. Año 1848*. Madrid: Aguado.

Casares, E. 1994. “El café concierto en España”. *Tiempo y espacio en el arte*. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa. Madrid: Universidad Complutense.

Casares, E. y Alonso González, C. 1995. *La Música Española en el Siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Casares, E. 1999. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE.

Cascudo, T. 2004. “Las sonatas para piano de Mozart según Edvard Grieg”. *Mundoclasico.com*. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com>, [consultado el 24 marzo de 2015].

- Casero, A. 1866. *Nomenclátor de los cuarteles y barrios en los que se divide la ciudad de Valencia, con expresión de las calles y números de casas que corresponden a cada uno*. Valencia.
- Cattoi, B. 1985. *Apuntes de acústica y escalas exóticas*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana.
- Champfleury, J. et Wekerlin, J. B. 1860. *Chansons populaires des provinces de France*. París: Bourdilliat et Cie.
- Chailley, J. 1951. *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. París: Alphonse Leduc.
- Chailley, J. y Challan, H. 1964. *Teoría Completa de la Música. T. II*. París: Alphonse Leduc.
- Chevais, M. 1943. *Education Musicale de L'Enfance. T. III*. París: Alphonse Leduc.
- Chiantore, L. 2001. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Música.
- Chopin, F. [c. 1840]. *Esquisses pour une method de piano*. Edición consultada de Eigeldinger de 1993. París: Flammarion.

Clark-Steininger, F. H. 1885. *Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel*. Berlín: Raabe und Plothow.

Cobbett, W. W. 1929. *Cobbett's Encyclopedic Survey of Chamber Music*. Vol. 1. Oxford: University Press.

Colas, D.; Gétreau, F. y Haine, M. 2007. *Musique, Esthétique et Société au XIX<sup>e</sup> siècle: Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*. Belgique: Mardaga.

Colin, Armand. 1900. *Dictionnaire Encyclopédique Illustrée*. París: A. Colin.

Colomer, C. 1985. *Sobre Técnica Pianística*. Valencia: Albatros.

Conde, R. M. 2015. “El piano en Santander: del intimismo doméstico y el encanto del Café al piano internacional (1830-1920)”. *El piano en España entre 1830 y 1920*. Editor: José Antonio Gómez Rodríguez. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Condorcet, M. 2001. *Cinco Memorias sobre la Instrucción Pública y otros escritos*. Madrid: Morata.

Constant, P. 1900. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation: documents historiques et administratifs*. París: Imprimerie Nationale.

Corbin, J. L. 2003. “El Colegio de San Pablo de los Jesuitas y su contiguo edificio del Seminario de Nobles de San Ignacio, actual Instituto de Enseñanza Secundaria «Luis Vives» de Valencia”. *Memoria ecclesiae*. 22, pp. 433-446.

Corbín, M. P. 1980. *La Beneficencia en Valencia en el siglo XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Corneille, P. 1643. *Le Menteur*. Acto V, scena I. Éd. Regnier. T. IV, pp. 222. Disponible en [http:// www.CNRTL.fr](http://www.CNRTL.fr), [consultado el 28 de diciembre de 2016].

Cortot, A. 1928. *Principes rationnels de la Technique Pianistique*. París: Salabert.

Couperin, F. 1716. *L'Art de Toucher le clavecín*. Paris: L'Auteur.

Cousin, B. 2012. *Les illustrations des chansons d'enfant, de l'image d'Épinal aux premiers recueils du XXème siècle*. Disponible en: <https://goo.gl/L2i718>, [consultado el 24 noviembre de 2016].

Cramer, J. B. 1839. *36 Préludes Mélodiques ou Pensées musicales en forme de Cadences, Improvisations et Caprices pour le piano, op. 91*. París: Trios Livres, Lemoine.

Crubellier, M. 1970. *L'Enfance et la Jeunesse dans la société française (1800-1950)*. Paris: A. Colin.

Curbelo, O. 2012. *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*. Las Palmas de Gran Canaria: Círculo rojo.

Czerny, C. 1852. *160 Kurze Übungen, Eight-Bar Exercises, op. 821*. Berlin: Schlesinger.

D'Alembert, J. le R. 1821. *Éloge de Marivaux. Ouvres. T. III*. Paris: Bossange Père et Fils.

D'Anglebert, J-H. 1689. *Pièces de clavecín*. Paris: L'Auteur.

Dale, K. 1945. "The Three Cs: Pioneers of Pianoforte Playing". *The Music Review*. 6, (3) pp. 138-148.

Dalhaus, C. 1989. *Nineteenth-century Music*. California: University of California Press.

Davenson, H. 1946. *Les livre des chansons, La Baconnière*. Neuchâtel: Cahiers du Rhône.

Dayot, A. 1905-1936. *L'Art et les artistes: revue mensuelle d'art ancien et moderne*. Paris.

De La Campa, A. I. 1990. *Aproximación analítica a la interpretación en el piano*. Madrid: Real Musical.

De Segovia, A. M<sup>a</sup>. 1851. *Manual del viajero, de París a Londres*. Madrid: Imprenta de D. Gabriel Gil.

Della-Corte, A. y Pannain, G. 1965. *Storia Della Musica. T. III*. Segunda edición. Traducción por Higinio Anglés. Barcelona: Labor.

Delloye, H. L. 1843. *Chants et Chansons populaires de la France*. París: Librairie Garnier Frères.

Denis, J. 1643. *Traité de l'accord d'épinnete avrc la comparaison de son à la musique vocal*. Paris: Ballard.

Deschausées, M. 1982. *L'Homme et le Piano. De la connaissance physique a la perception metaphysique*. París: Van de Velde. Edición consultada, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Desportes, Y. 1987. *Traité d'harmonie en 20 leçons*. París: Gérard Billaudot.

Devriès, A. et Lesure, F. 1979-1988. *Dictionnaire des éditeurs de Musique français*. 2 vol. Geneva: Minkoff.



Díaz, R. y Galbis, V. 1996. *Correspondencia de Eduardo López-Chavarri*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia.

*Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle. Éditions en ligne de l'École de chartes*. Disponible en: <https://goo.gl/BBtGyA>, [consultado el 23 septiembre de 2016].

Diruta, G. M. 1593. *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti di penna*. Venecia: Giacomo Vicente.

Dolge, A. 1972. *Pianos and their markers*. Reedición de 1911. New York: Dover Publications.

Domínguez, M. R. 1989. *Sociedad y Educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural.

Donet, M. 2013. “Du papier à l’application: l’édition musicale graphique à l’heure du numérique”. *Monde du Livre*. Marseille: Aix Marseille Université.

Dorival, J. 2006. *Hélène de Montgeroult. La Marquise et la Marseillaise*. Lyon: Symétrie.

Duchesneau, M. 1997. *L'Avant-Garde Musicale et ses Sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Hayen: Mardaga.

DuMersan, T. M. 1850. *Chansons nationales et populaires de la France*. 5<sup>a</sup> edición. París: Gabriel De Donet.

DuMersan, T. M. 1859. *Chansons et rondes enfantines, recueillies et accompagnées de contes, notices, historiettes et dialogues, enrichies de la musique en regard par Gustave Jeane-Julien*. 1<sup>a</sup> edición 1846. París: J. Vermot.

Dunan, É. 1971. *Archives de l'École royale dramatique, de l'École Royale de Musique et de Déclamation, des conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique, ou de musique et de déclamation, à Paris (1784-1925)*. Inventaire de la série AJ 37. T. I. París: Archives Départemental.

Dussek, L. 1796. *Instructions on the Art iof Playing the Piano Forte or Harpsichord*. London.

Duvernoy, J.-B. 1865. *Le Guide du lecteur. Solfège du pianiste... Suivi de trois recueils de pièces classiques d'auteurs anciens et modernes, choisies, classées et doigtées par Léon Lemoine, Op. 281*. 3 vol. París: Henry Lemoine.

Eicker, I. 1995. *Kinderstücke. An Kinder adressiert und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Bossel Verlag.

Eigeldinger, J.-J. 1988. *Chopin: Pianist and Teacher. As seen by his Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ellis, K. 1995. *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*. Cambridge: University Press.

*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. 1931. Paris: Delagrave.

Fausser, A. & Everis, M. 2009. *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*. Chicago: University of Chicago.

Fay, A. 1882. *Music Study in Germany*. Chicago: Jansen, McClurgh & Co.

Ferrer, M. 2007. *París y los pintores valencianos (1880-1914)*. Tesis. Universitat de València. Departamento de Historia del Arte.

Fétis, F. J. 1864. *Biographie universelle des musiciens. 2. Auflage. Band 7*. Paris: Firmin Didot Frères.

Finizio, L. 1983. *Quello che ogni pianista deve sapere*. Milano: Curzi.

- Forns, J. 1948. *Historia de la Música. T. II*. Madrid.
- Fourcaud, L., Pougin, A. et Pradel, L. 1893. *La Salle Pleyel*. París: Librairies Réunies.
- Francis, R. 2008. *Déodat de Séverac. Musical Identity in fin de Siècle France*. New Jersey: Seton Hall University.
- Fuster, F. 2007. “Dos propuestas de la Ilustración para la educación de la mujer: Rousseau versus Mary Wollstonecraft”. *A parte Rei*. 50, pp. 1-11.
- Gabet, C. 1831. *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*. París: Vergne. Disponible en: <https://goo.gl/ZivLTE>, [consultado el 24 de noviembre de 2015].
- Gallego, A. 1991. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX.” *Revista de Musicología*. XIV, (1-2), pp. 13-32.
- García, M. C. 2005. “Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892”. *Anuario musical*. 60, pp. 115-167.
- García-Gutiérrez, J. y Navascués, P. 2007. *Pascual y Colomer (1808-1870) Arquitecto del Madrid Isabelino*. Madrid: Ayuntamiento.

Gariel, E. 1900. “Nécessité de méthodiser l’enseignement de la musique”.  
*Congrès international des sociétés laïques d’enseignement Populaire*.  
París: Bouillant.

Gauthier, P. L. “El sistema educativo francés”. *Centro Internacional de Estudios Pedagógicos*. Sèvres. Disponible en: <http://www.quadernsdigitals.net>, [consultado el 16 de febrero de 2015].

Gavara Prior, J. J. 1995. “Antiguo Colegio de San Pablo -Instituto Luis Vives- (Valencia)”. *Monumentos de la Comunidad Valenciana*. 10, pp. 238-245.

Gillespie, J. 1965. *Five Centurys of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpischord and Piano*. Belmont (CA): Wadsworth Pub. Co. Edición consultada de 1972. New York: Dover.

Girard, A. 2001. *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*. París: Gérard Billaudot.

Gómez de la Serna, R. 1986. *París*. Valencia: Pre-Textos.

Gounod, Ch. 1887. “Le Piano dans L’Éducation des jeunes filles”.  
*L’Enseignement secondaire des jeunes filles*. París. Cerf.

- Gouttenoire, P. et Guye, J.-P. 2006. *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon: Delatour France.
- Goy, P. 2015. "Le Développement du Jeu «Moderne» du Piano entre 1820 et 1830". *Piano Culture in 19<sup>th</sup>-Paris*. Italy: Salas.
- Grabowsky, C. & Rink, J. 2010. *Annotated catalogue of Chopin's First Editions*. Cambridge: University Press.
- Harrison, S. 1966. *The Young Persons Guide to Playing the Piano*. Edición consultada: 1983. London: Whitstable Litho Ltd.
- Hernández i Sagrera, J. M. 2009. *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Tesis. Universitat de Barcelona. Facultat de Pedagogia. Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal.
- Hervé, Ch. et Pouillard, J. 1990. *Méthode de piano. Débutants*. Paris: Henry Lemoine.
- Herz, H. 1837. *Méthode complète de piano, op. 100*. Paris: *Chez l'auteur*.
- Hinson, M. 1990. *The Pianist's Guide to transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Indiana: University Press.

Hoffmann, E. T. A. 1812. "Kreisleriana Gedanken über den hohen Wert der Musik". *Allgemeine musikalische Zeitung*. 14, (31), pp. 505-510. Leipzig.

Hondré, E. 1995. *Le Conservatoire de Musique de Paris: regards sur une institution et son histoire*. Paris: Association du bureau des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique.

Hopkinson, C. 1954. *A Dictionary of Parisian Music Publishers. (1700-1950)*. London: printed for the author.

Hüntten, F. 1833. *Méthode nouvelle et progressive pour le piano*. Paris.

Ibáñez, E. y Fernández, G. 2014. *Comercios históricos de Valencia*. Valencia: Carena.

Iglesias, N. y Lozano, I. 2008. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura.

Indy, V. d'. 1933. *Cours de Composition Musicale (Seconde partie)*. Paris: Durand.

Jaëll, M. 1894. *Le Toucher, nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano*. Paris: Heugel et Cie.

Jaume, B. 2005. *La música para piano de Joan María Thomás (1896-1966)*. Tesis. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía, Departamento de Estética.

Josset, A. 1906. *Nouvelle encyclopédie musicale*. 8ª edición. París: G. Miran.

Juan, M. E. 2008. *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del s. XVII hasta los inicios del s. XX)*. Tesis. Història de l'Antiguitat i de la Cultura Escrita. Universitat de València.

Juliá, E. 1964. "Doble faceta literaria de Fray Vicente Martínez Colomer". *Revista de Filología Española*, XLVII, (1/4), pp. 309-329.

Jumade, M. 1909. *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*. París: Facture Instrumentale.

Kaemper, G. 1968. *Techniques Pianistiques. L'évolution de la Technologie Pianistique*. París. Alphonse Leduc.

Kalkbrenner, F. 1830. *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du Guide-mains dédiée aux Conservatoires de musique d'Europe*. París: Pleyel.

Klose, H. 1886. *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*. Hamburg: Heroldschen Buchhandlung.



Knibiehler, Y. *et al.* 1983. *De la pucelle à la minette. Les jeunes filles de l'âge classique à nous tours.* Paris: Temps Actuels.

Köhler, L. 1894. *Practical Method for the Pianoforte, op. 249.* New York: B. F. Wood Music Co.

Kreutzer, C. und Grillparzer, F. 1833. *Melusina; romantische Oper in drei Aufzügen.* Wien: J. B. Wallishauffer.

Kühn, C. 1998. *Tratado de la forma musical.* Cooper City: Span Press Universitaria.

Kullak, Th. 1848. *Schule des Oktavespiels.* Berlin: J. Guttentag.

Kullak, A. 1855. *Die Kunst des Anschlags. Ein Studienwek für vorgerücktere Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende.* Leipzig: Hoffmeister.

Kullak, A. 1860. *Die Ästhetik des Klavierspiels.* Berlin: J. Guttentag.

*L'Aurore: litteraire, artistique, sociale.* 1991. Dtor. Ernest Vaughan. Paris. p. 3.

*L'Art et les artistes: revue mensuelle d'art ancien et moderne.* 1905-1936. Dtor. Armand Dayot. Paris.

La Châtre, M. 1865-1870. *Nouveau dictionnaire universel. T. II.* París: Docks de la librairie.

*La Dépêche coloniale illustrée.* 1901-1924. Dtor. Paul Trouillet. París.

*La Jeune Belgique*, série 1. T. V (n° 1-12). 20 décembre 1885-décembre 1886. Bruxelles. Disponible en, <https://goo.gl/1sbywJ>, [consultado 23 enero, 2017].

Laforte, C. 1983. *Le catalogue de la chanson folklorique française. T. IV.* Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Lang, P. 1979. *La Música en la Civilización Occidental.* Buenos Aires: Eudeba.

Las Heras, A. B. 2009. *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, (1855-1900).* Tesis. Universidad de Cantabria. Departamento de Historia moderna y Contemporánea.

Lamarca, L. 1841. *Conferencia del 25 abril en el Liceo Valenciano: "Historia del Liceo"*. Valencia: Imprenta de López y Cia.

Lamartine, A. de. 1860. *Oeuvres Complètes.* Vol. 5. París: Lamartine.

Lamathière, T. de. 1911. *Panthéon de la Légion d'honneur*. Vol. 19. Paris: Dentu.

*L'Année musicale*. 1913. Paris: Librairie Félix Alcan.

Larousse, P. 1898. *Nouveau Larousse illustré: dictionnaire universel encyclopédique*. Paris: Larousse.

Larousse, P. 1922. *Larousse Universel en deux volumes: nouveau dictionnaire encyclopédique*. Vol. I. Paris: Larousse.

Lassabathie, T. de. 1860. *Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris: Michel Lévy Frères.

Lavignac, A. 1931. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première Partie. Histoire de la Musique*. Paris: Librairie Delagrave.

Leimer, K. 1931. *Modernes Klavierspiel*. Novena edición. 1992. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Lemerre, A. *Anthologie des poètes français du XIXème siècle, 1818 à 1841*. 1887. Paris: Alphonse Lemerre.

Lemoine, H. 1866. *Estudios Infantiles, op. 37*. Libro 1. Madrid: B. Eslava.

Lemoine, J. J. 1950. *La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, S.A.C.E.M. 1850-1950*. Paris: SACEM.

Lenoir, R. 1979. "Notes pour une histoire sociale du Piano". *Actes de la recherche en sciences sociales*. 28, pp. 79-82.

*Les Annales politiques et littéraires: revue populaire paraissant le dimanche*. 1883-1928. Dtor. Adolphe Brisson. Paris.

Lesure, F. 1976. *Cinq Catalogues D'éditeurs de Musique à Paris (1824-1834): Dufant et Dubois, Petit, Frère, Delahante-Erard, Pleyel*. Genève: Minkoff.

Lesure-Devriès, A. 1993. "Le commerce de l'édition musicale française au XIXe siècle: les chiffres du déclin". *Revue de musicologie*. 79 (2), pp. 263-296.

Lesure-Devriès, A. 1998. "Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830". *Revue de musicologie*. 84 (2), pp. 293-297.

Lesure-Devriès, A. 2010. "Autour de Mignon: un éditeur de musique, Jacques-Léopold Heugel". *Les colloques de l'Opéra Comique "L'art officiel dans la France musicale au XIXe siècle"*, pp. 1-17. Disponible en: <https://goo.gl/a4gs2L>, [consultado el 4 noviembre de 2016].

- Leterrier, S.-A. 2003. “La Chanson de Malbrouck, de l’archive au signe”. *Volume 1*, 9-26. Disponible en: <https://goo.gl/DqHHhE>, [consultado el 12 enero de 2017].
- Leterrier, S.-A. 2006. “L’archéologie musicale au xixe siècle: constitution du lien entre musique et histoire”. *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*. 14, pp. 49-69. Disponible en: <https://goo.gl/JvJH2Q>. [Consultado el 17 enero de 2017].
- Lhévinne, J. 1972. *Basic principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover.
- Lloret, J. 1901. *Arte de tocar el piano*. Madrid: Imp. Ducazcal.
- Logier, B. 1829. *Anweisung zun Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition nach seiner Methode. Ein Handbuch für Lehrer und Aeltern*. Berlín.
- Macías, E. 2008. “La legislación reguladora del principio de laicidad en la escuela francesa”. *Anales de Derecho*. 26, pp. 621-631.
- Marco, T. 1983. *Historia de la música española. T. VI*. Madrid: Alianza Música.

Marco de Saint-Hilaire, E. 1847. *Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde Impériale*. París: Penaud et Cie.

Martin, J. 1547. *Arch. Vitruve*, 10 B. Disponible en [http:// www.CNRTL.fr](http://www.CNRTL.fr), [consultado el 28 de diciembre de 2016].

Margelli, T. 1996. "The Paris Conservatoire Concours Oboe Solos: The Gillet Years (1882-1919)". *IDRS Journal*. Seattle.

Marmontel, A. F. 1875. *Le Mecanisme du Piano. Six grands exercices modulés, élémentaires et progressifs: 1.-Les cinq doigts 2.- Le pasaje du Ponce 3.- L'extension des doigts 4.- les traits diatoniques 5.- Nouvelle étude journalière 6.- Difficultes spéciales*. París: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. [s.f.] *L'Art de déchiffer à 2 mains (100 petites études de lectura musicale en deux livres) op. 60*. París: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. [s.f.] *Enseignement progressif et rationnel du piano, école de mécanisme et d'accentuation en cinq cahiers, op. 157*. París: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1850. *24 Études caractéristiques, op. 25*. París: Léon Grus.

Marmontel, A. F. 1872. *L'art de déchiffer à 4 mains (50 études mélodiques et rythmiques en deux livres) op. 111*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. *Petites études de mécanisme, pour faire suite à l'art de déchiffer, op. 80*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. *Grandes études de style et de bravoure, op. 85*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1874. *50 études de salon, de force moyenne et progressive, op. 108*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1876. *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du Piano*. Vol. I. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1876. *Vade-Mecum-Catalogue*. Vol. II. *Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1884. *Éléments d'esthétique musicale et Considérations sur le Beau dans les Arts*. Paris: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1885. *Histoire du piano et de sus origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*. París: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1878. *Silhouettes et Médailles: Les pianistes célèbres*. París: Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1884. *Silhouettes et Médailles: Symphonistes et virtuoses*. París: H. Heugel et Cie.

Marmontel, A. F. 1882. *Silhouettes et Médailles: Virtuoses contemporains*. París: H. Heugel et Cie. Edición consultada de 1911.

Martínez, V. 1803. *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular Observancia de S. Francisco*. Valencia: Salvador Fauli.

Martínez, V. 1818. *Poesías*. Valencia: Ildefonso Mompié.

Martínez, V. 1982. *Historia de la provincia franciscana de Valencia*. Madrid: Cisneros.

Masarnau, S. de. 1842. *Programa del examen público á que se presentan los alumnos del Colejio Preparatorio para todas las carreras*. Madrid: Imprenta de Alegría y Charlain.



Massignon, G. et Delarue, G. 1994. *Trésors de la Chanson Populaire Française*. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France.

Mata, M. 1871. *Método completo de piano*. Madrid: Nicolás Toledo.

Matthay, T. 1903. *The Act of Touch in all its Diversity. An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. Londres: Bosworth & Co.

Mendés, C. 1993. *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. 1<sup>a</sup> ed. Paris 1903. Ginebra: Slatkine.

Meude-Monpas, J. J. O. de. 1787. *Dictionnaire de Musique dans lequel on simplifie les expressions et les définitions Mathématiques et Physiques qui ont rapport à cet Art; avec des remarques impartiales sur les Poètes lyriques, les Vérificateurs, les Compositeurs, auteurs, Exécutants, ect, ect*. Paris: Knapen et Fils, Lib.-Imprimeurs de la Cour de Aides, au bas du Pont Saint-Michel.

Michels, U. 1985. *Atlas de Música, I*. Madrid: Alianza.

Michels, U. 2001. *Atlas de Música, II*. Madrid: Alianza.

Micó, E. 2007. *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.

Micó, E. 2014. *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs. Diputació de Lleida.

Miguel, L. d. 2015. "El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX". *El piano en España entre 1830 y 1920*. Editor: José Antonio Gómez Rodríguez. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Ministerio de Educación y Cultura. 1999. *Reglas de catalogación*. Madrid.

Mirecki, F. [s.f.] *Impromptu ou 9 variations sur l'air "Que ne suis-je la Fougère"* pour le piano-forte. París: L. Persain.

Montero, M. L. 1991. "Dos visiones contrapuestas de la vida musical española del siglo XIX. Los libros de viaje de Richard Ford y Hans Christian Andersen." *Revista de Musicología*. XIV, (1-2), pp. 375-388.

Montgeroult, H. [s.f.] *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés, divisé en 3 parties*. París: Pelicier.

Moreno, B. 2005. *El compositor Felipe Gorriti (1839-1896). Biografía, Catálogo y estudio crítico de su obra*. Tesis. Universidad pública de Navarra. Facultad de Geografía e Historia.

- Morhange, M. 1983. *Le Petite Clavier. Initiation au piano*. París: Salabert.
- Motte, D. de la. 1989. *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Musset, Alfred de. 1841. “Venise”. *Contes d’Italie et d’Espagne*. París: Charpentier.
- Navarro, S. 2013. *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*. Tesis. Universidad Autónoma. Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.
- Nagore, M<sup>a</sup>. 2011. “Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX”. *Revista de Musicología*. 34, (1), pp. 135-166.
- Nectoux, J.-M. 1991. *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Cambridge University Press.
- Neuhaus, H. F. 1967. *Die Kunst des Klavierspiels*. Leipzig: VeB Deutscher Verlag für Musik.
- Niemann, W. 1918. *Klavier-Lexikon: Elementarlehre für Klavierspieler, Anleitung zur Aussprache des italienischen, Tabelle der Abkürzungen in Wort und Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführliches Fremdwörter-, Sach- und Personal-Lexikon (Virtuosen, Komponisten,*

*Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers*). Leipzig: C. F. Kahnt.

Nieto, A. 1992. *La digitación pianística*. Zaragoza: Mira.

Nivers, G. G. *Très livres de orgue*. 1665. Paris: L’Auteur & Ballard.

Nöel, E. y Stoullig, E. 1860. *Annales del Théâtre et de la Musique*. Paris: Charpentier et Cie.

Nombela, I. 1864. “Recuerdos de París, II”. *La Época*. p. 1

Ocampo, E. 1981. *El Impresionismo. Pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos.

Oroval, R.; Alós, R. y Martínez-Santo, V. 1997. *Institut de Batxillerat Lluís Vives de València*. Valencia: Institut de Batxillerat Lluís Vives.

Oppermann, A. 2001. *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Oxford Music Online. 2007-2017. Oxford: Oxford University Press.

- Palacio, V. 1978. *La España del Siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Palmer, F. M. 2005. *Vincent Novello (1781-1861). Music for the Masses*. Belfast: Ashgate.
- Parada y Barreto, J. 1868. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Bonifacio Eslava.
- Pardo Bazán, E. [1889]. *Al pie de la Torre Eiffel*. Madrid: La España Editorial.
- Pazdírek, F. [1900]. *The Universal handbook of musical literature. Practical and complete guide to all musical publications*. Vol 5. Viena: Verlag des Universal-Handbuch der Musikkultur, Pazdirek & Co.; sole agents for the U.S.: T. Presser, Philadelphia.
- Pena, J. y Anglés, H. 1954. *Diccionario de la Música Labor*. T. 1. Madrid: Labor.
- Pérez, C. 2008. “Ramón María Montilla Romero (1871-1921) y su aportación a la música española para piano”. *Simposium FIMTE: Antes de la Iberia de Isaac Albéniz*, pp. 53-56.

Pérez, C. 2009. “Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión”. *Revista de Musicología*. 32 (2), pp. 751-767.

Pérez y Gascón, P. 1848. *Principios de solfeo y canto para uso de los alumnos del Real Colegio de San Pablo de Valencia*. Valencia: Imprenta Rius. Edición consultada: 1855. 3ª ed. Valencia: Imprenta de José Rius.

Perkins, L. 2004. “*La Renaissance et sa musique au XIX siècle*”. Ed. Philippe Vendrix, *CESR*, pp. 92-128. Disponible en <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr>, [consultado el 3 de noviembre de 2016].

Perrot, A. M. 1835. *Petit Atlas pittoresque des quarante-huit quartiers de la ville de Paris*. París: Chez Garnot Libraire.

Pezeu, G. “Une histoire de la mixité. Filles et garçons à l'école”. *Cahiers pédagogiques*, 487. <http://www.cahiers-pedagogiques.com>, [consultado el 10 de septiembre de 2016].

Pigot, P. 1973. *The life and the music of John Field: creator of the nocturne, 1782-1837*. London: Faber.

Piston, W. 1998. *Armonía*. Cooper City: Span Press Universitaria.

Pistone, D. 1975. *Le piano dans la littérature française. Des origenes vers 1900*. París: Champion.

Plantinga, L. 1972. "Clementi, Virtuosity and the «German Manner»". *Journal of the American Musicological Society*. XXV, (3), pp. 303-330.

Pons, A. y Serna, J. 1992. *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*. Valencia: Diputación de Valencia.

Probst, H. 1990. "Breitkopf und Härtel in Paris: The Letters of Their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840". *Musical Life in 19<sup>th</sup> Century France*. 5. New York: Pendragon Press.

Puelles, M. 1999. *Educación e ideología en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos.

Puig-Samper, M. A. y Rebok, K. S. 2007. *Sentir y medir. Alexander von Humboldt en España*. Aranjuez: Doce Calles.

Pyee, D. et Cloutier, D. 1999. *La Revue et la Gazette Musicale de Paris, 1835-1880*. Baltimore: University of Maryland.

Pyee, D. 2007. *La Renaissance Musicale, 1881-1883: calendar*. RIPM International Centre.

Rabelais, F. 1546. *Tiers livre*. Cap. 8. ed. M.A. Screech. Disponible en [http:// www.CNRTL.fr](http://www.CNRTL.fr), [consultado el 28 de diciembre de 2016].

Rameau, J.-Ph. 1724. *Pièces de clavecín avec une Méthode pour la mécanique des doigts où, l'on enseigne les moines de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*. Paris: Hochereau, Bovin & l'Auteur.

Raynor, H. 1986. *Una Historia social de la Música*. Madrid: Siglo XXI.

Releer, H. 1905. "Ein ungedruckter Canon für vier Männerstimmen und sechs ungedruckte Musikalische Haus- und Lebensregeln Robert Schumanns". *Die Musik*. 20, pp. 107-109.

*Revista Musical de Bilbao*. 1909. Nº 2.

Ricci, F. 1779. *Recueil de connaissances elementaires pour le Forte-Piano*. Paris.

Risarcher, É. 1887. *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical, et des Sociétés Orphéoniques*. Paris: J. Montorier.

Risarcher, É. 1893. *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical, et des Sociétés Orphéoniques*. Paris: J. Montorier.



- Robert, L. 1988. *Approche de l'analyse harmonique*. París: Gérard Billaudot.
- Rodrigo, C. [1930]. *Nociones sobre la Enseñanza del Piano*. Valencia: La Gutenberg.
- Rodríguez, G. A. 2006. "Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española". *Cuadernos de Música Hispanoamericana*. 12, pp. 63-88.
- Rogers, R. 1992. *Les Demoiselles de la Légion d'honneur*. París: Plon.
- Rogers, R. 2007. *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses Universitaires.
- Rohozinski, L. 1925. *50 Années de Musique Française, de 1874 à 1923. T. II*. París: Editions musicales.
- Romero, J. 2008. *Chopin. Musicalia Scherzo*. 8. Madrid: Fundación Scherzo y A. Machado Libros.
- Ros, V. 2001. *Órgano e Ilustración Valenciana*. Tesis. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia.

Rosa, J. L. de la. 2014. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Tesis. Universidad de Granada. Departamento de Historia y Ciencias de la Música.

Roske, M. 1985. *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*. Mainz: Schott Music.

Ross, J. 2006. *French Music Since Berlioz*. England: Langham & Potter.

Roske, M. 1985. “*Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*”. Mainz: Schott Music.

Rousseau, J.-J. *La nouvelle Héloïse*. 1ª edición: Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1761. Edición consultada de 1849. París: G. Havard.

Rousseau, J. J. 1762. *Émile ou De l'éducation*. A la Haye: Jean Néaulme. Edición consultada de 1997. Madrid: Alianza.

Rousseau, J. J. 2007. *Diccionario de Música*. Madrid: Akal.

Ruiz de Lihory, J. 1903. *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: establecimiento tipográfico Doménech.

Sadie, S. 1980. *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians in twenty volumen*. London: Macmillan Publishers Limited.

Saint Lambert, M. de. 1702. *Les Principes du Clavecín contenant une explication exacte de tout ce qui concierne la tablatura & le clavier*. Paris: Ballard.

Salazar, A. 1953. *La Música de España*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Saldoni, B. 1860. *Efemérides de Músicos Españoles así profesores como aficionados*. Madrid: Imprenta de La Esperanza.

Saldoni, B. 1868-1881. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

Salerno, L. 2010. “*Genèse d’Anacréon de Luigi Cherubini (1803)*”. *Anuario Svizzero di Musicología*. 55-115. Bern: Peter Lang.

Salzer, O. T. 1984. *The Massenet Compendium*. Vol. I. New Jersey: Massenet Society, American Branch.

Sánchez, A. 1893. *Boletín Musical*. Valencia.

Sánchez, A. 1900. *Boletín Musical*. Valencia.

Sánchez, M. B. 2005. *Análisis del Epistolario de Eduardo López-Chavarri Marco*. Trabajo DEA. Universitat de València. Facultad de Historia.

- Sánchez, M. B. 2012. *Blas María Colomer Guijarro: Pianista y Compositor Valenciano*. Trabajo fin de Máster. Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.
- Sánchez, M. A. 2005. “Arana (1856-1934)”. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. *Revista de Musicología*. 28 (2), pp. 1597-1612.
- Sancho, M. 2004. *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. Tesis. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia del Arte.
- Sancho, M. 2015. “Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX: el salón burgués, la sala de conciertos y el café”. *El piano en España entre 1830 y 1920*. Editor: José Antonio Gómez Rodríguez. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Santa María, T. de. 1565. *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*. Valladolid: Francisco Fernández de Cordova.
- Sée, C. 1888. *Les Lycées et collèges de jeunes filles, Documents, rapports et discours*. París: Léopold Cerf.

Selva, B. 1916-1923. *L'Enseignement musical de la Technique du Piano*, 7 Vol. Paris: Rouart, Lerolle et Cie.

Selva, B. 1921. *Préparation au toucher du piano. Livre 2 du L'Enseignement musical de la Technique du Piano, Livre préparatoire.* Paris: Rouart, Lerolle et Cie.

Selva, B. 1922. *Préparation au toucher du piano. Livre 2 du L'Enseignement musical de la Technique du Piano, Livre préparatoire.* Paris: Rouart, Lerolle et Cie.

Serrano, E. 1891. "Amancio Amorós". *Ilustración Musical Hispano-Americana*. 477-479.

Sheptak, M. 2014. *Diccionario de términos musicales*. Madrid: Paraninfo.

Sirera, J. Ll. 1986. *El Teatre Principal de València*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Söchting, E. 1898. *Die Lehre des freien Falles*. Berlín: Otto Wernenthal.

Soullage, M. 1970. "Les avatars d'un Prix Rossini en 1889". *Revue de Musicologie*. 56, (2), pp. 214-222.

Steibelt, D. 1805. *Méthode de piano*. Paris.

Steinhausen, F. A. 1905. *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Stenstadvold, E. 2001. "A Bibliographical Study of Antoine Meissonnier's Periodicals for Voice and Guitar, 1811-27". *Music Library Association Second Series*. 58 (1), pp. 11-33. Disponible en: <https://goo.gl/a4gs2L>, [consultado el 4 noviembre de 2016].

Stewart-MacDonald, R. H. 2006. "New Perspectives on the Keyboard Sonatas of Muzio Clementi". *Quaderni Clementiani*. 2. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.

Storch, L. 1977. "Georges Gillet: Master Performer and Teacher". *Journal of the International Double Reed Society*. 5, pp. 1-19.

Subirá, J. 1946. "La música de cámara en la corte madrileña durante el s. XVIII y principios del XIX". *Anuario Musical*. I, pp. 181-194.

Subirá, J. 1949. *Historia y Anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra.

Talabard, G. 1901-1924. *La Dépêche coloniale illustrée*. París.

Thalberg, S. 1853. *L'Art du chant appliqué au Piano*. París.

*Theatre Classique France. Notices biographiques des auteurs de théâtre tirées de l'ouvrage de M. de LERIS.- Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, concernant l'origine des différents théâtre de Paris.* París: Chez C. A. Jombert, MDCCLXIII [1763]. Disponible en: <http://www.theatre-classique.fr/> [consultado el 15 de enero de 2017].

Thieme, H. P. 1907. *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906.* París: H. Welter.

Tiana, A. et al. 2012. *Historia de la educación (Edad Contemporanea).* Madrid: UNED.

Tiersot, J. 1892. *Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors par Vincent d'Indy.* París: Heugel.

Vega, L. 1988. *Moderantismo y educación en España. Estudios entorno a la Ley Moyano.* Zamora: Instituto Florián de Ocampo.

Vega, A. 2006. “Colomer, Blas María”. *Diccionario de la Música valenciana.* Vol. 1. Editores: Emilio Casares Rodicio, Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. Madrid: Fundación Autor.

Vallés, J. 1970. *L'Enfant.* Madrid: Alianza.

Vallribera, P. 1977. *Manual de ejecución pianística y expresión*. Madrid: E. Quiroga.

Vázquez, M. 1988. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia.

Verrimst, V.-F. 1876. *Rondes et Chansons Populaires Illustrées Avec Musique et Accompagnement*. Edición consultada: 1900. París: A. Lahure.

Viñao, A. 1982. *Política y educación en los orígenes de la España Contemporánea. Examen especial de sus relaciones en la enseñanza secundaria*. Madrid: Siglo XXI.

Walter, H. 1952. *La Musique et l'enfant*. Edición consultada: 1961. Barcelona: Eudeba.

Weber, W. 1978. "The Eighteenth Century origins of the musical canon". *Journal of the Royal Musical Association*, CXIV. (I), pp. 18-35.

Weber, W. 1997. "Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. VIII, pp. 5-22.



Weitz, S. B. 2015. “Le Pianiste and its History of Pianism in Paris: «The Corneilles and Racines of piano are not perruques!»” *Piano Culture in 19<sup>th</sup>-Century Paris*. Edited by Massimiliano Sala. Italy: Brepols, pp. 331-357.

Wekerlin, J. B. 1883. *Album de la Grand Maman. Romances, Mélodies et Brunettes. Recueillies et transcrits avec accompagnement de piano*. Paris: Heugel et Cie.

Widor, Ch. M. 1884. *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants, notées avec des accompagnements faciles*. Illustrations de M. Boutet de Monvel. Paris: E. Plon, Nourrit et Cie.

Willems, E. 1969. *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Rivadavia.

Wolters, K. 1971. *Le Piano*. Edición consultada de 1983. Paris: Van de Velde et Payot.

Wright, L. A. 1992. *Bias, Influence and Bizet's Prix de Rome*. 19<sup>th</sup> Century Music. pp. 215-218.

Zamacois, J. 1986. *Tratado de Armonía I*. Barcelona: Labor.

Zamacois, J. 1997. *Tratado de Armonía III*. Cooper City: Span Press Universitaria.

Zimmermann, J. 1840. *Encyclopédie du pianiste compositeur*. Vol. 1. Paris:  
L'Auteur.

## Anexo I

# Apéndice documental

### 1

1840, febrero, 7. Valencia.

*Hoja del padrón en la que aparece Blas María Colomer con un año de edad. Firmada por su padre.*

Archivo Municipal de Valencia. nº 23, Cuartel de Serranos, Barrios 1º-8º.

Imagen protegida

**2**

1856, agosto, 27. Valencia.

*Obituario de la madre de Blas María Colomer, Pascuala Guijarro Mocholí.*

Diario Mercantil de Valencia. Valencia.

Hemeroteca Municipal de Valencia.

Imagen protegida

Imagen protegida

3

1857, febrero, 16. Madrid.

*Primer concierto de Blas María Colomer en el Jardín de Invierno de París.*

La Zarzuela. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes. Sección crónica, p. 7.

BNE. Hemeroteca Digitalizada.

<https://goo.gl/9ov5OI>

“Hoy tenemos que hablar con elogio de otro compatriota nuestro que apenas cuenta con 16 años y ha llamado la atención en la corte del emperador. Nos referimos al joven Colomer, que acaba de tocar el piano con mucho aplauso en un concierto verificado en el Jardín de Invierno de París. La Gaceta Musical lo cuenta entre los que pueden llegar a ser tanto como Liszt y Thalberg, y añade que compone piezas de música muy lindas que toca con singular maestría.”

4

1857, abril, 15. París.

*Ficha administrativa de la prueba de ingreso al Conservatorio de Música y  
Declamación de París realizada por Blas María Colomer.*

AHNF.

Imagen protegida

5

1858, septiembre, 25. México.

*Reseña del acceso de Blas María Colomer al Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

Diario del Gobierno de la República Mexicana, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/I1YbBh>

“Artista Español.

El 24 de Julio se verificaron en el Conservatorio Imperial de Música y Declamación de Paris, los exámenes de piano, en los cuales obtuvo el segundo premio el distinguido joven valenciano D. Blas Colomer, quien á la edad de diez y ocho años muestra ya talentos que revelan en él un Marmontel, un Hertz ó un Litz. El primero de estos tres grandes pianistas, que juntamente con el segundo es profesor del Conservatorio, cuenta como discípulo, desde hace un año solamente, al joven Colomer, quien hasta esa época no había salido nunca de Valencia, su ciudad natal, y donde aprendió los principios del arte en que está destinado á figurar de un modo sobresaliente, á juzgar por las grandes disposiciones, y por los adelantamientos precoces que le hacen brillar ya entre los mas célebres pianistas de la capital de Francia, y le aseguran un porvenir glorioso.

A casi todos los discípulos del Conservatorio, son necesarios muchos años para obtener el segundo premio. Al joven Colomer le ha bastado un año solamente para alcanzar ese resultado, en medio de los aplausos mas entusiastas y unánimes. Para los primeros exámenes que celebre el Conservatorio, el Sr. Colomer tiene asegurado, sin la menor duda, el primer premio. Felicítamos cordialmente á nuestro joven compatriota, que así da honor á su país en el extranjero, haciéndose distinguir en la palestra en que concurren tantos y tan aventajados talentos.”

6

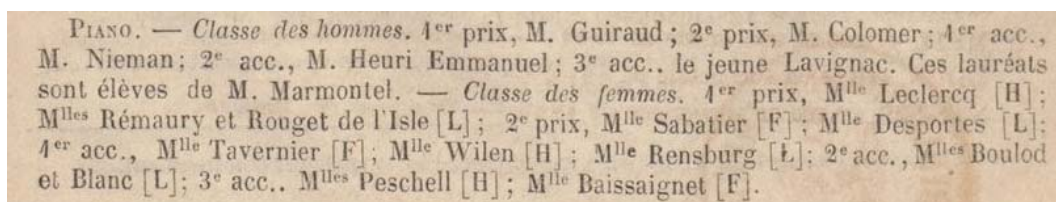
1859. París.

*Publicación de la concesión del Segundo Premio de Piano a Blas María Colomer.*

*Almanach Musical Concours du Conservatoire. Liste des Laureats.* p. 20.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/EVVjmG>



PIANO. — *Classe des hommes.* 1<sup>er</sup> prix, M. Guiraud; 2<sup>e</sup> prix, M. Colomer; 4<sup>es</sup> acc., M. Nieman; 2<sup>e</sup> acc., M. Heuri Emmanuel; 3<sup>e</sup> acc., le jeune Lavignac. Ces lauréats sont élèves de M. Marmontel. — *Classe des femmes.* 1<sup>er</sup> prix, M<sup>lle</sup> Leclercq [H]; M<sup>lles</sup> Rémaury et Rouget de l'Isle [L]; 2<sup>e</sup> prix, M<sup>lle</sup> Sabatier [F]; M<sup>lle</sup> Desportes [L]; 4<sup>es</sup> acc., M<sup>lle</sup> Tavernier [F]; M<sup>lle</sup> Wilen [H]; M<sup>lle</sup> Rensburg [L]; 2<sup>e</sup> acc., M<sup>lles</sup> Boulod et Blanc [L]; 3<sup>e</sup> acc., M<sup>lles</sup> Peschell [H]; M<sup>lle</sup> Baissaignet [F].

7

1860. París.

*Publicación de la concesión del Primer Premio de Piano a Blas María Colomer.*

*Notes pour servir à l'Histoire du Théâtre et de la Musique en France. III Conservatoire de Musique et Déclamation,* p. 125.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/UvFyzs>

(...)

*“Piano (Hommes): 1<sup>er</sup> prix, Colomer; 2<sup>e</sup> David; 1<sup>er</sup> accessit, Frantzen, Duvernoy; 2<sup>e</sup> Weygand; 3<sup>e</sup> Gallois, Bernard; 4<sup>e</sup> Hess. - (Femmes): 1<sup>er</sup> prix, Sabattier-Blot, Wilden; 2<sup>e</sup> Peschel; 1<sup>er</sup> accessit, Blanc, Deshayes-Meifred; 2<sup>e</sup>, Lechêne, Bernard; 3<sup>e</sup> Coche, Hardouin.”*

(...)



8

1860, Julio, 29. París.

*Felicitación de Escudier a Blas María Colomer por la concesión el Primer Premio de Piano.*

*La France Musicale. Sección Concours du Conservatoire*, p. 314.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/9iA6cP>

*“La classe des hommes, à la tête de laquelle est placé M. Marmontel, a eu presque toutes les nominations. Sur sept lauréats, six appartiennent à cette classe. Le second prix seul lui a échappé, et c’est à un élève de M. Laurent qu’il a été donné. C’est donc un nouveau triomphe pour M. Marmontel, qui en compte déjà tant d’autres. Son école a un cachet de distinction qui est le cachet même de sa personne, de son esprit et de son talent. Tel professeur, tels élèves. Le morceau du concours était le sixième concerto de H. Herz.*

*Le premier prix de cette année, M. Colomer, est déjà presque un artiste! Il fera certainement parler de lui, comme Jules Cohen, comme Francis Planté et comme tant d’autres que M. Marmontel est justement fier de compter parmi ses élèves.*

*Les mêmes qualités qui ont valu le premier prix au jeune Colomer se retrouvent chez MM. Frantzen et Duvernoy, premiers accessits chez M. Weigaud, deuxième accessit; chez MM. Gallois et Bernard, troisièmes accessits et chez M. Hess, quatrième accessit. Les derniers pourraient être mis presque sur la même ligne que les premiers.*

*M. Escudier”*

## Concours publics

Voici la liste des lauréats :

**Piano. — (Hommes.)** Premier prix, M. Colomer, élève de M. Marmontel; deuxième prix, M. David, élève de M. Laurent; premiers accessits, MM. Franzen, Duvernoy; deuxième accessit, M. Weigand; troisièmes accessits, M. Gallais, élèves de M. Marmontel, M. Bernard, élève de M. Laurent; quatrième accessit, M. Huss, élève de M. Marmontel. — **(Femmes.)** Premiers prix, M<sup>lle</sup> Sabatier-Blot, élève de M<sup>me</sup> Farrenc, M<sup>me</sup> Wildou; deuxième prix, M<sup>lle</sup> Penchel, élèves de M. Henri Herz; premiers accessits, M<sup>lle</sup> Blanc, élève de M. Le Couppey, M<sup>lle</sup> Deshayes-Moyfred, élève de M<sup>me</sup> Coche; deuxièmes accessits, M<sup>lle</sup> Lechin, élève de M. Le Couppey, M<sup>lle</sup> Bernard, élève de M. Henri Herz; troisièmes accessits, M<sup>me</sup> Coche, élève de M<sup>me</sup> Coche, M<sup>me</sup> Harcourt aînée, élève de M. Henri Herz.

9

1860, agosto, 4. París.

*Diploma del Conservatoire Impèrial de Musique et de Déclamation a Blas  
María Colomer por el primer premio de Piano.*

Archivo familiar Patrick Colomer.

Imagen protegida

10

1860, agosto, 15. Madrid.

*Reseña de la concesión del Primer Premio de Piano del Conservatorio de Música y Declamación de París a Blas María Colomer.*

La Regeneración. Diario católico. Sección Boletín de Noticias. p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/JodTNy>

“En El Eco Hispano Americano, periódico que se publica en París, redactado en nuestro idioma, leemos lo siguiente:

“El distinguido joven D. Blas Colomer, natural de Valencia, ha obtenido por unanimidad el primer premio de piano en el concurso que acaba de celebrarse en el conservatorio de París. El señor Colomer cuenta apenas con veinte y uno años, y es ya una notabilidad en su arte, pudiendo la España gloriarse y enorgullecerse de estar muy dignamente representada por él en la capital del imperio. Tenemos entendido que el Sr. Colomer piensa hacer un viaje á Madrid este verano”.

Este joven al que personalmente conocemos y apreciamos por su modestia y buenos sentimientos, al par que por su talento en el difícil arte de la música, esperamos que honrará a nuestra patria, compitiendo algún día con los Liszt o Thalberg.”

11

1860, agosto, 16. Madrid.

*Reseña de la concesión del Primer Premio de Piano del Conservatorio de Música y Declamación de París a Blas Maria Colomer.*

La Correspondencia de España. (Primera edición), p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/BxsKZs>

“En El Eco Hispano Americano, periódico que se publica en París, redactado en nuestro idioma, leemos lo siguiente:

“El distinguido joven D. Blas Colomer, natural de Valencia, ha obtenido por unanimidad el primer premio de piano en el concurso que acaba de celebrarse en el conservatorio de París. El señor Colomer cuenta apenas con veinte y uno años, y es ya una notabilidad en su arte, pudiendo la España gloriarse y enorgullecerse de estar muy dignamente representada por él en la capital del imperio. Tenemos entendido que el Sr. Colomer piensa hacer un viaje á Madrid este verano”.

Este es el joven á que aludía días pasados el corresponsal de *La Época*.”

12

1860, agosto, 16. Madrid.

*Reseña de la concesión del Primer Premio de Piano del Conservatorio de Música y Declamación de París a Blas Maria Colomer.*

El Clamor Público. Crónica extranjera, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/gFctuC>

“Concurso.- En el últimamente celebrado en el Conservatorio de París ha sido agraciado con el primer premio por unanimidad el distinguido joven don Blas Colomer, natural de Valencia.

Reciba nuestro parabién y siga alcanzando lauros el señor Colomer para que la España pueda gloriarse de estar tan dignamente representada por él en el vecino Imperio.”

**13**

1860, noviembre, 2. Madrid.

*Anuncio de la visita a Madrid de Blas María Colomer.*

La *Época*. Sección noticias generales, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/kQSfwO>

“-De un momento á otro debe llegar á esta corte, procedente de París, el joven pianista Colomer natural de Valencia, que, como saben nuestros lectores, ha obtenido este año el primer premio del Conservatorio de la capital del vecino imperio. Se cree que dará algún concierto en que manifieste las grandes dotes que le distinguen como pianista y profundo conocedor de la música.”

**14**

1860, noviembre, 5. Madrid.

*Anuncio de la llegada a Madrid de Blas María Colomer.*

La *Época*. Noticias Generales, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/Uke1C2>

“Ha llegado á esta corte nuestro compatriota el joven i distinguido pianista D. Blas María de Colomer, alumno, laureado del conservatorio de París y discípulo del respetabilísimo profesor Mr. Marmontél.”

15

1860, noviembre, 8. Madrid.

*Anuncio de la llegada a Madrid de Blas María Colomer.*

Diario Oficial de Avisos de Madrid. Sección Variedades, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/rg7Pco>

“Ha llegado á esta corte nuestro compatriota el joven y distinguido pianista don Blas Maria de Colomer, alumno laureado del Conservatorio de París y discípulo del respetabilísimo profesor M. Marmontel.”

16

1860, diciembre, 5. Madrid.

*Blas María Colomer becado por la Reina.*

La Correspondencia de España. Sección Diario de las Familias.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/5OECK9>

“Pianista español.

Dice la Revista de Ambos Mundos que el joven pianista español Sr. Colomer que obtuvo el primer premio en el conservatorio de París, ha hecho un viaje de trescientas leguas sin más objeta que presentar á S. M. la Reina su primera composición musical titulada Marruecos, que tiene por objeto ensalzar las glorias de su patria. El Sr. Colomer, guiado por un sentimiento de delicado respeto, se ha propuesto no tocar en público, hasta hacerlo ante S. M. si tiene el honor de ser recibido por aquella augusta y bondadosa señora, que no negará tal honra a un joven que ha hecho sus brillantes estudios a sus propias expensas.”

**17**

1860, noviembre, 6. Madrid.

*Referencia la llegada de Blas María Colomer a Madrid y su excelencia como pianista.*

La Correspondencia (Primera Edición), p. 1.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/NZJEJa>

“Acaba de llegar a Madrid nuestro compatriota el joven pianista D. Blas María Colomer, laureado por el conservatorio de París donde ha estudiado con verdadero aprovechamiento bajo la dirección de monsieur Marmontel, uno de los profesores mas reputados en aquella capital. Personas que han oído tocar al Sr. Colomer nos aseguran que es uno de los artistas que mas honran á nuestro país, y en el mismo sentido se han expresado mas de una vez los periódicos de la capital del vecino imperio.”

**18**

1860, diciembre, 22. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

La Correspondencia de España. Sección literatura y artes, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/8WpZyR>

“Anoche tuvo la honra de tocar en presencia de SS. MM. el joven pianista español Sr. Colomer, que ha obtenido el primer premio en el conservatorio de París. El distinguido pianista mereció de SS. MM. las frases más benévolas y honrosas. Suponemos que pronto podrá el público apreciar el mérito artístico del Sr. Colomer, que a pesar de hallarse en Madrid hacía meses, no había querido tocar hasta verificarlo en presencia de nuestros reyes.”



19

1860, diciembre, 22. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

El Pensamiento español. Sección Última Hora, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/Y5LxJQ>

“En la noche del 20, el distinguido pianista valenciano D. Blas María Colomer, tuvo el honor de tocar en la Real cámara la marcha que ha compuesto, dedicada á la guerra de África, y el concierto que ejecutó al ganar el primer premio del conservatorio de París. SS. MM., como D. Sebastián de Borbón, la duquesa de Alba, y otros empleados de palacio, y el Sr. Baldemosa, maestro de música de S. M., quedaron muy satisfechos del éxito del joven artista.”

20

1860, diciembre, 23. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

El contemporáneo. Sección Gacetilla de la capital, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/JXPCni>

“El pianista valenciano D. Blas Colomer, tuvo el honor de tocar en la real Cámara el 20 por la noche, la marcha que ha compuesto, dedicada al ejército de África, y el concierto que ejecutó al ganar el primer premio en el Conservatorio de París. Además de SS. MM. Asistieron á este acto S. A. el infante D. Sebastián, la duquesa viuda de Alba, algunos otros empleados de palacio y el maestro Sr. Valldemosa.”

**21**

1860, diciembre, 24. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

La Regeneración. Boletín de Noticias, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/hqHvH0>

“El Sabado tuvo la honra de tocar en presencia de SS. MM. el joven pianista español Sr. Colomer, que ha obtenido el primer premio en el Conservatorio de Paris. El distinguido artista mereció de SS. MM. las frases más benévolas y honrosas. Suponemos que pronto podrá el público apreciar el mérito artístico del Sr. Colomer, que á pesar de hallarse en Madrid hacia meses, no había querido tocar hasta verificarlo en presencia de nuestros Reyes.”

**22**

1860, diciembre, 27. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

La Iberia. Sección Gacetilla, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/XRHIOA>

“Artista distinguido. El día 20, el aventajado pianista don Blas María Colomer tocó en presencia de los reyes, del infante don Sebastián, duquesa de Alba y otras personas distinguidas, habiendo llamado la atención *la marcha triunfal* dedicada á la Reina, y la pieza que le valió el premio en el Conservatorio imperial de París.”

23

1860, diciembre, 28. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer ante los Reyes.*

El Clamor Público. Variedades. Crónica de la capital, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/xbivPZ>

“Artista distinguido.—El día 20, el aventajado pianista don Blas María Colomer toco en presencia de los Reyes, del infante don Sebastián, duquesa de Alba y otras personas distinguidas, habiendo llamado la atención la marcha triunfal dedicada á la Reina, y la pieza que le valió el premio en el Conservatorio imperial de París.”

24

1869, diciembre, 28. Madrid.

*Reseña sobre el concierto de Blas María Colomer ante los Reyes, por Julio Nombela.*

La Discusión. Gacetillas.

“Anteanoche tuvimos la ocasión de asistir a un té que el Sr. D. Amalio Ayllon, director de “*La Crónica de Ambos Mundos*”, dio a sus amigos de confianza con el objeto de que pudieran oír al joven pianista español, don Blas Colomer, primer premio del Conservatorio de París; y que como se dignó manifestarle S. M. la Reina la noche del 21 de diciembre en que tuvo el honor de tocar en presencia de nuestros soberanos “es un artista que honra la patria”. Empezó el Sr. Colomer por hacernos oír su marcha triunfal Marruecos, dedicada al ejército español, y a continuación ejecutó dos variaciones sobre motivos de la “Norma” y de la “Sonámbula”, y un poutpourri de aires nacionales. Cuantos elogios hiciéramos del Sr. Colomer, serían pálidos comparados con la verdad. El piano deja de ser un instrumento bajo sus mágicos dedos, para convertirse en un ser que canta, ríe, llora, entristece, anima o entusiasma al auditorio.”

25

1861. París.

*Reseña de la concesión del Primer Premio de Piano a Blas María Colomer. Almanach Musical*, p. 20.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6202097m/f24.image.r=colomer?rk=64378:0>

Il ne nous reste plus qu'à donner la liste complète des lauréats dans ce laborieux concours de piano :

HOMMES.	FEMMES.
1 <sup>er</sup> prix, M. Colomer, élève de M. Marmontel.	1 <sup>er</sup> prix, M <sup>lle</sup> Sabattier-Blot, élève de M <sup>me</sup> Farrenc.
2 <sup>e</sup> — M. David, élève de M. Laurent.	— M <sup>lle</sup> Wilden, élève de M. Herz.
1 <sup>er</sup> accessit, M. Frantzen, élève de M. Marmontel.	2 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Peschel, élève de M <sup>me</sup> Herz.
— M. Duvernoy, id.	1 <sup>er</sup> accessit, M <sup>lle</sup> Blanc, élève de M. Lecoupey.
2 <sup>e</sup> — M. Weygand, id.	— M <sup>lle</sup> Deshays-Meifred, élève de M <sup>me</sup> Coche.
3 <sup>e</sup> — M. Gallois, id.	2 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Lechêne, élève de M. Herz.
— M. Bernard, élève de M. Laurent.	— M <sup>lle</sup> Barnard, id.
4 <sup>e</sup> — M. Hess, élève de M. Marmontel.	3 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Coche, élève de M <sup>me</sup> Coche.
	— M <sup>lle</sup> Hardouin, élève de M. Herz.

26

1861, enero, 8. Madrid.

*Anuncio de concierto a beneficio de Blas María Colomer.*

El Contemporáneo. Sección Gacetilla de la Capital, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/0sLt82>

“Como la función que esta noche da El Circo es a beneficio de dicho artista, en ella tendrá el público ocasión de convencerse de que en los elogios que le dispensamos no entra para nada la exageración de la amistad.”

“Teatro del Circo- a las ocho de la noche, función 12 de abono. Tercer turno ... concierto por la Srta. Penélope y el Sr. Colomer.”

27

1861, enero, 8. Madrid.

*Anuncio de concierto de Blas María Colomer y la señorita Penélope*

El Clamor Público. Madrid. Sección Diversiones Públicas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/IIufby>

“A las ocho de la noche Cegar para ver y ¡Quién manda paga!  
Concierto por el Sr. Colomer y la señorita Penélope.”

28

1861, enero, 8. Madrid.

*Concierto de Blas María Colomer en el salón de D. Amalio Ayllón.*

El Contemporáneo. Sección Gacetilla de la Capital, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/ge6EKa>

“Anteanoche tuvimos la ocasión de asistir a un té que el Sr. D. Amalio Ayllón, dtor. de “La Crónica de Ambos Mundos”, dió a sus amigos de confianza con el objeto de que pudieran oír al joven pianista español, don Blas Colomer, primer premio del Conservatorio de Paris; y que como se dignó manifestarle S. M. la Reina la noche del 21 de diciembre en que tuvo el honor de tocar en presencia de nuestros soberanos “es un artista que honra la patria”.

Empezó el Sr. Colomer por hacernos oír su marcha triunfal Marruecos, dedicada al ejército español, y a continuación ejecutó dos variaciones sobre motivos de la “Norma” y de la “Sonámbula”, y un poutpourri de aires nacionales.

Cuantos elogios hiciéramos del Sr. Colomer, serían pálidos comparados con la verdad. El piano deja de ser un instrumento bajo sus mágicos dedos, para convertirse en un ser que canta, ríe, llora, entristece, anima o entusiasma al auditorio.

No son notas, son verdaderas voces humanas las que el Sr. Colomer arranca del piano. Felicítámosle por ello y nos felicitamos de tener tal compatriota.

Como la función que esta noche da el Circo es a beneficio de dicho artista, en ella tendrá el público ocasión de convencerse de que en los elogios que le dispensamos no entra para nada la exageración de la amistad. José Aguirre.”

**29**

1861, enero, 8. Madrid.

*Concierto de Blas María Colomer y la señorita Penélope*

Boletín de Loterías y de Toros. Sección Teatros, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/FxrCvW>

“Teatro del Circo. “A las ocho de la noche Cegar para ver y ¡Quién manda paga! Además tomarán parte los artistas señorita Penélope Bigazzi y don Blas Colomer.

N. Martín.”

**30**

1861, enero, 8. Madrid.

*Anuncio de concierto de Blas María Colomer y la señorita Penélope*

El Contemporáneo. Sección Espectáculos, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/0sLt82>

“TEATRO DEL CIRCO.-A las ocho de la noche. Función 12 de abono.-Tercer turno.-La zarzuela en un acto Cegar para ver.-La zarzuela en dos actos Quien manda, manda. -Concierto por la Srta. Penélope y el Sr. Colomer. José Aguirre.”

31

1861, enero, 8. Madrid.

*Concierto de Blas María Colomer en el salón de D. Amalio Ayllón.*

La Discusión. Sección Gacetillas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/oYlgp1>

“El artista Colomer.

Anteanoche tuvimos el gusto de oír en casa del Sr. Ayllón, director y propietario de *La Crónica de Ambos-Mundos*, al jóven profesor de piano Sr. Colomer, que ha obtenido en el Instituto imperial de París el primer premio en los últimos exámenes. Nuestro joven y ya ilustre compatriota, cuando apenas pasa de los veinte años, ejecutó con admirable maestría una marcha triunfal que le han inspirado nuestros triunfos en Marruecos, arrancando espontáneos aplausos á la escogida concurrencia que le admiraba. No menos feliz é inspirado estuvo ejecutando un pot-pourri de aires españoles con el mejor gusto, y dos fantasías sobre Norma y *Sonámbida*.

El Sr. Ayllón obsequió después á sus amigos con un abundante y exquisito *buffet*, retirándose todos complacidísimos, tanto por la amabilidad del dueño de la casa, como por los mementos agradables que les hizo pasar el Sr. Colomer, haciéndoles oír sus deliciosas armonías.

Esta noche el Sr. Colomer tomará una parte principal en el concierto que se ha de dar en el teatro del Circo. No vacilamos en asegurarle un triunfo extraordinario. Indudablemente está destinado este artista á ocupar uno de los primeros puestos entre los maestros mas distinguidos. Quien a su edad ha llegado á poseer el arte en tales términos, no puede menos de llegar á dominarlo por completo.”

32

1861, enero, 8. Madrid.

*Anuncio de concierto de Blas María Colomer y la señorita Penélope.*

Diario Oficial de Avisos de Madrid. Diversiones Públicas. Teatro del Circo (Lírico-dramático)

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/Gi6PF1>

“Función para hoy 8 á las ocho. 12ª de abono. Tercer turno. Cuarta serie. En la que toman parte los artistas señorita Penélope Bigazzi y don Blas Colomer premio del conservatorio de París.

La zarzuela en un acto: Cegar para ver.

Concierto de Mayer, con acompañamiento de orquesta, ejecutado al piano por el señor Colomer. Concierto de Heiz, al piano por el mismo.

La Zarzuela en dos actos, ¡Quién manda, manda! Después del acto 1º, Fantasía sobre motivos de Roberto Il Diabolo, ejecutada a dos pianos por los citados artistas.

Popurri de Aires nacionales con acompañamiento de orquesta, compuesto y ejecutado por el señor Colomer.”

### 33

1861, enero, 10. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer y la señorita Penélope Bigazzi.*

La Discusión. Sección Gacetillas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/ZU3A7M>

“El artista Colomer.

Anteanoche se verificó el concierto que dieron los artistas Colomer y Penélope Bigazzi. Ambos fueron muy aplaudidos, Colomer sobre todo en el concierto de Herz, en que ganó el premio de París, y en una miscelánea de aires españoles compuesta por él. Puede decirse que el pueblo de Madrid pocos pianistas de tanta seguridad, sentimiento y gusto. En cuanto a Penélope Bigazzi, compartió justamente los triunfos de su compañero. La entrada fue casi un lleno.”



34

1861, enero, 10. Madrid.

*Reseña del concierto a beneficio de Blas María Colomer.*

La Época. Sección noticias generales, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/OJxPTu>

“Anteanoche se presentó también al público en el teatro El Circo el pianista el Sr. Colomer. Este joven es ya un gran artista; el público entero se convenció de esto al verle ejecutar, con tanto gusto como sentimiento y fuerza, la marcha de Marruecos y el popurrí de aires nacionales. Anónimo.”

35

1861, enero, 17. Madrid.

*Reseña del concierto a beneficio de Blas María Colomer.*

La Correspondencia de España. Sección Salones, Espectáculos, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/n7omhI>

“Anoche se verificó en el teatro de la Zarzuela la función dispuesta para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada. Una numerosa y escogida concurrencia asistió al coliseo de Jovellanos. La señora Ramos fué extraordinariamente aplaudida, arrojándose una corona, lo mismo que á los señores Belart y Colomer.”

**36**

1861, enero, 17. Madrid.

*Noticia del regalo de la Reina a Blas María Colomer.*

La Época. Noticias generales, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/hOc71H>

“S. M. la reina ha regalado al pianista D. Blas Colomer una riquísima botonadura de perlas y diamantes, como muestra de la estimación que hace de su mérito, que tuvo ocasión de conocer cuando el joven artista tocó hace pocos días en presencia de SS. MM.”

**37**

1861, enero, 17. Madrid.

*Crítica a la ausencia de Blas María Colomer de la programación del Teatro La Zarzuela.*

El Clamor Público. Sección Crónica de Teatros, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/2HORvS>

“Tienen razón - Muchos de los abonados al Teatro de la Zarzuela se quejan de que el Sr. Salas no haya invitado al distinguido pianista Sr. Colomer a tocar en su coliseo. Nosotros lo extrañamos, recordando que D. Francisco ha procurado siempre anticiparse a los deseos de sus consecuentes abonados.

El Sr. Colomer, cuyas grandes dotes de artista hemos podido apreciar hace pocas noches en el teatro del circo, es demasiado conocido desde que consiguió el primer premio en el Conservatorio de París, y nos parece que no necesitamos detenernos en hacer justicia a su indisputable mérito, tributándole merecidos elogios, para que el empresario del Teatro de la Zarzuela acceda a los deseos de cuantos periódicamente concurren a la calle de Jovellanos.”

38

1861, enero, 17. Madrid.

*Noticia del regalo de la Reina a Blas María Colomer.*

La Correspondencia de España. Sección Ciencias, literatura y Bellas Artes, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/n7omhI>

“Su majestad la Reina ha regalado al distinguido pianista D. Blas Colomer una riquísima botonadura de perlas y diamantes como muestra de la estimación que hace de su mérito que tuvo ocasión de conocer cuando el joven artista tocó hace pocos días en presencia de SS. MM.”

39

1861, enero, 18. Madrid.

*Noticia del regalo de la Reina a Blas María Colomer.*

El Clamor Público. Sección Variedades, crónica de la capital, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/mWaUv5>

“Lo merece.-La Reina ha regalado al *distinguido* pianista don Blas Colomer una *riquísima* botonadura de perlas y diamantes como muestra de la estimación que hace de su mérito, que tuvo ocasión de conocer cuando el joven artista tocó hace pocos días en su presencia.”

1861, enero, 20. Madrid.

*Anuncio de concierto que realizará Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

Diario oficial de avisos de Madrid. Sección. Diversiones públicas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/EHzRM8>

“Teatro de la Zarzuela.

Función extraordinaria fuera de abono para mañana 21 de enero de 1861 a las ocho de la noche. A beneficio de las familias pobres que han sufrido perjuicios en las terribles inundaciones ocurridas en la provincia de Granada [...] los señores Belart y Colomer, que se han prestado gustosos a tomar parte en la función con el objeto de dar al espectáculo la mayor variedad [...]

Orden de la función

1º Sinfonía

2º La zarzuela en un acto titulada A rey muerto...

3º Aria de la ópera del maestro Rossini, titulada: Il Barbieri di Siviglia, cantada por el señor Belart, con acompañamiento de orquesta.

4º Marcha triunfal (Marruecos)

5º Trozo de concurso (concierto de H. Herz) [...] a petición de muchas personas.

6º La zarzuela en un acto titulada: Una vieja

7º Las ventas de Cárdenas, cantada por el señor Belart con acompañamiento de piano.

8º Wals de Le Pardon de Ploermel, de Mayerbeer, cantado por la señora Ramos.

9º Juguete cómico-lírico en un acto titulado: El Niño.”

1861, enero, 20. Madrid.

*Anuncio de concierto que realizará Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

Diario Oficial de Avisos de Madrid. Sección Diversiones públicas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/EHzRM8>

“Teatro de la Zarzuela.

Función extraordinaria y fuera de abono para mañana lunes 21 de enero de 1861, á las ocho de la noche.

A beneficio de las familias pobres que han sufrido perjuicios en las terribles inundaciones ocurridas en la provincia de Granada.

Deseando la empresa de este teatro contribuir con los medios que están á su alcance, al alivio de los muchos infelices que han quedado sumidos en la indigencia, en la provincia de Granada, se ha apresurado á ofrecer su coliseo á la comisión nombrada para arbitrar recursos destinados al socorro de estos desgraciados, y puesta de acuerdo con ella, y con los señores Belart y Colomer, que se han prestado gustosos á tomar parte en la función con el objeto de dar al espectáculo mayor variedad, se ha organizado la que hoy se anuncia, en la cual la señora Ramos, guiada por los mismos sentimientos filantrópicos, cantará el WALS DE LE PARDON DE PLOERMEL, además de la zarzuela que en su lugar se indica.

Orden de la función.

1º Sinfonía.

2º La zarzuela en un acto, titulada:

A REY MUERTO...

3º Aria de la ópera del maestro Rossini, titulada: *Il Barbiere di Siviglia*, cantada por el señor Belart, con acompañamiento de orquesta.

4º *Marcha triunfal* (Marruecos),

dedicada á S. M. la reina, y ejecutada en el piano por D. Blas María, el cual ha tenido la honra de tocar dicha marcha en la real cámara el 20 de diciembre último.

5. *Trozo de concurso* (concierto de H. Herz), con el que obtuvo el primer premio en el Conservatorio de París el Sr., Colomer, ejecutado en el piano por dicho Señor, á petición de muchas personas.

6. La zarzuela en un acto, titulada:

UNA VIEJA.

7. *Las ventas de Cárdenas*, canción española, cantada por el señor Belart, con acompañamiento de piano.

8. *Wals de Le Pardon de Ploermel*, de Mayerbéer, cantado por la señora Ramos.

9. El juguete cómico-lírico en un acto, titulado:  
EL NIÑO.  
Precio de las localidades para esta función.

	<u>En Contaduría</u>	<u>En el despacho</u>
	Rs. vn	Bs. vn
Palcos proscenio platea, sin entradas.....	160	140
Id. plateas, id.....	20	100
Id. entresuelos, id.....	120	100
Id. principales, id.....	120	100
Id. segundos, id..	50	50
Id. id., proscenio, id.,	80	70
Butacas con entrada.	30	24
Delanteras de platea, idem...	10	8
Asientos de id. id..	7	6
Delanteras de anfiteatro entresuelo, id..	12	10
Asientos de id. id..	8	7
Delanteras de anfiteatro principal, id..	10	8
Asientos de id., id..	7	6
Delanteras de anfiteatro segundo, id.	7	6
Asientos de id., id..	5	4
Delanteras de galería alta, id..	7	6
Asientos de id., id..	5	4
Entrada.....		4

Siguen vendiéndose en la contaduría de una á cuatro de la tarde, los billetes para esta función.”

1861, enero, 21. Madrid.

*Anuncio de concierto que realizará Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

La Correspondencia, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/IQQWjk>

“Como la función que esta noche da El Circo es a beneficio de dicho artista, en ella tendrá el público ocasión de convencerse de que en los elogios que le dispensamos no entra para nada la exageración de la amistad.”

“Teatro del Circo- a las ocho de la noche, función 12 de abono.  
Tercer turno ... concierto por la Srta. Penélope y el Sr. Colomer.”

1861, enero, 21. Madrid.

*Anuncio de concierto que realizará Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

El pensamiento español. Sección espectáculos, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/DMhIiu>

“TEATRO DE LA ZARZUELA. Función para hoy lunes 21 de Enero de 1861, á beneficio de las familias pobres que han sufrido perjuicios en las terribles inundaciones ocurridas en la provincia do Granada, y en la que tomará parte, movido de un sentimiento filantrópico, el Sr. Belart.

Orden de la función.

1. Sinfonía.

2. La aplaudida zarzuela en un acto, titulada:

A rey muerto...

3. Aria de la ópera del maestro Rossini, titulada:

*Il Barbieri di Siviglia*, cantada por el Sr. Belart, con acompañamiento de orquesta.

4. Marcha triunfal (Marruecos) dedicada á S. M. la Reina, y ejecutada en el piano por el Sr. D. Blas María Colomer.

5. Trozo de concurso (concierto de H. Herz), ejecutado en el piano por dicho señor, á petición de muchas personas.

6. La aplaudida zarzuela en un acto, titulada:

Una vieja.

7. Las ventas de Cárdenas, canción española, encarnada por el Sr. Belart, con acompañamiento de piano

8. Wals de Le Pardon de Pioermel, de Maycrbeer, cantado por la señara Ramos.

9. El juguete cómico-lírico en un acto, titulado:

El Niño.”



44

1861, enero, 22. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

Boletín de Loterías y de Toros. Teatro de la zarzuela, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/p050gY>

“En este coliseo se celebró anoche con una numerosa y escogida concurrencia, la función dispuesta por el seños Salas para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada. La señora Ramos fue muy aplaudida, arrojándose una corona, los mismo que á los señores Belart y Colomer.”

45

1861, enero, 22. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

El clamor público. Sección crónica de teatros, p. 4.

BNE. Hemeroteca digital.

<https://goo.gl/b0sl42>

“Beneficio.-Anoche se ejecutó con buen éxito la función que estaba anunciada en el teatro de la Zarzuela para beneficio de los que han sufrido pérdidas en la inundación de Granada. Los señores Belart y Colomer fueron sumamente aplaudidos.”

46

1861, enero, 22. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

La Correspondencia de España. Sección Salones, Espectáculos, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/5ka2EM>

“-Anoche se verificó en el teatro de la Zarzuela la función dispuesta para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada. Una numerosa y escogida concurrencia asistió al coliseo de Jovellanos. La señora Ramos fué extraordinariamente aplaudida, arrojándosela una corona, lo mismo que á los señores Belart y Colomer.”

47

1861, 22, enero. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

La Discusión. Gacetillas, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/QkY354>

“Teatro de la Zarzuela. Anoche se verificó en este teatro la función extraordinaria á beneficio de las familias pobres que han sufrido perjuicios en las inundaciones de Granada. La función, que era muy escogida, satisfizo completamente á la concurrencia. Después de la festiva zarzuela. *A rey muerto*, cantó el Sr. Balart el aria del *Barbero de Sevilla*, arrancando por su hermosa voz y sus buenas cualidades artísticas muy numerosos aplausos. Igualmente se le aplaudió en *Las ventas de Cárdenas*, que cantó con toda la sal de Andalucía. La representación de la linda zarzuela titulada *Una vieja*, proporcionó á la Sra. Ramos triunfos merecidos que repartió con Sanz y Cubero. Se la aplaudió asimismo en el wals del *Pardon de Ploermet*. El señor Colomer, que se había ofrecido gustoso á tocar el piano, lo hizo muy satisfactoriamente”.

48

1861, enero, 22. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

Boletín de Loterías y de Toros, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/p050gY>

“Teatro de la zarzuela.

Esta noche se celebrará en el teatro de la Zarzuela el segundo baile de máscaras, en el cual se tocarán seis piezas nuevas, entre ellas dos coreadas.

En este coliseo se celebró anoche con una numerosa y escogida concurrencia, la función dispuesta por el seños Salas para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada. La señora Ramos fue muy aplaudida, arrojándose una corona, los mismo que á los señores Belart y Colomer.”

49

1861, enero, 23. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

La España. Gacetilla de Madrid, p. 4.

<https://goo.gl/3D5rA9>

“Función extraordinaria. Anteanoche se verificó en el teatro de la Zarzuela la función dispuesta para beneficio de las víctimas de las inundaciones de Granada. Una numerosa y escogida concurrencia asistió al coliseo de Jovellanos. La señora Ramos fué extraordinariamente aplaudida, arrojándose una corona, lo mismo que á los señores Belart y Colomer.”

1861, enero, 27. Madrid.

*Reseña del concierto que realiza Blas María Colomer a beneficio de los damnificados por la inundaciones de Granada.*

El clamor Público. Sección. Folletín. Revista semanal, p. 2.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/qDfIa>

“La única función de las ejecutadas en Jovellanos (calle en la que se encontraba el teatro de la Zarzuela de Madrid) que merece ser mencionada, es la del lunes (21), cuyos productos se dedicaban a la suscripción, que se ha formado con destino a las víctimas de las inundaciones en la provincia de Granada. El Sr. Colomer en el piano mereció los aplausos de la escogida concurrencia,[...], facultades y de su exquisito gusto para la música”. J. García de la Foz.”

**51**

1861, julio, 14. París.

*Ejercicios autógrafos de Blas María Colomer para el concurso de Harmonie et Accompagnement y por los que obtuvo el tercer accésit.*

AHNF. AJ/37/204/75.

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

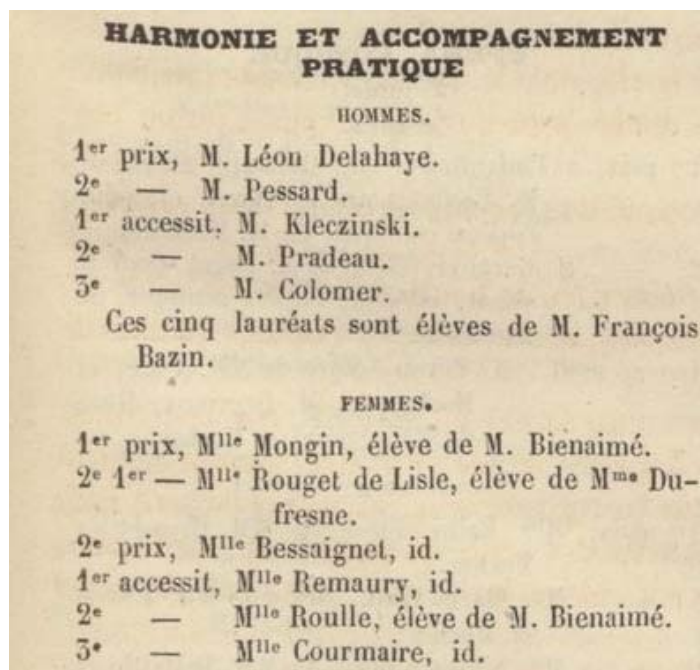
1862. París.

*Reseña de la concesión del Tercer Premio de Armonía y Acompañamiento práctico a Blas María Colomer.*

*Almanach Musical* Année scolaire. Concours du Conservatoire. Liste de Laureats p. 29.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6203032k/f33.image.r=colomer?rk=42918;4>





**53**

1863, julio, 12. París.

*Ejercicios autógrafos de Blas María. Colomer para el concurso de Harmonie et Accompagnement por los que obtuvo el primer premio.*

AHNF. AJ/37/204/74.

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

1864. París.

*Reseña de la concesión del Primer Premio de Armonía y Acompañamiento práctico a Blas María Colomer.*

*Almanach Musical. Éphémérides musicales, biographies des célébrités de la musique. Sección Conservatoire de Musique et Déclamation distribution Prix. Lista de laureados, p. 20.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/u86OU4>

LISTE DES LAURÉATS	
<b>CONTRE-POINT ET FUGUE</b>	
1 <sup>er</sup> prix, MM. Henri Hesse et Massenet, élèves de M. Ambroise Thomas.	2 <sup>e</sup> — M. Pradeau, id.
2 <sup>e</sup> — M. Blondel, élève de M. Le Borne.	1 <sup>er</sup> accessit, M. Vygen, id.
1 <sup>er</sup> accessit, M. Boisseau, élève de M. Reber.	2 <sup>e</sup> — M. Frosen, id.
2 <sup>e</sup> — M. Lepot-Delahaye, élève de M. Ambroise Thomas.	3 <sup>e</sup> — M. Rambuteau, id.
3 <sup>e</sup> — M. Taffanel, élève de M. Reber.	
<b>HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT PRATIQUE</b>	
HOMMES.	
1 <sup>er</sup> prix, MM. Colomer et Lavignac, él. de M. Bazin.	FEMMES.
	1 <sup>er</sup> prix, M <sup>lle</sup> Roule, élève de M. Bienaimé.
	2 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Duprez, élève de M <sup>me</sup> Dufresne.
	1 <sup>er</sup> accessit, M <sup>lle</sup> Noël, id.
	2 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Hardoin, élève de M. Bienaimé.
	3 <sup>e</sup> — M <sup>lle</sup> Mangot, élève de M <sup>me</sup> Dufresne.
	— M <sup>lle</sup> Abazaër, élève de M. Bienaimé.

**55**

1864, enero, 12. París.

*Acta de matrimonio de Blas María Colomer y Céleste Cendrier.*

Archivos Civiles de París. V4E 1152.

Imagen protegida

1864, julio, 18. Madrid.

*Blas María Colomer en las tertulias de la colonia española en París.*

La *Época*. Sección Recuerdos de París, II. Escritores y artistas españoles, p. 1.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/znLDQF>

“La colonia artística es numerosa y brillante: los jóvenes que pensionados por el gobierno, por las Diputaciones provinciales, por algunos banqueros, ó que viven a expensas de su fortuna familiar ó de su lucrativo trabajo, forman un grupo activo, inteligente [...].

Los pintores solían reunirse por las noches en el café Riché, al lado del pasaje Jofroy, en el boulevard de Montmartre [...] allí acudían Gisbert, el laureado autor de *Los Comuneros*; Casado, Ruy Pérez y Zamacois, discípulos aventajados de Messonier; Ferrán y Mercadet [...] Valdivieso, Perea, Plá, Diaz, Pi y Margall Ferrer y Rivera y Vera.

Algunas noches se reunía la colonia en el estudio de Casado, y Colomer, el gran pianista, y el pobre Arriola, y Espín y Sarasate, y Padilla, el distinguido barítono, amenizaban las *soirées* con cantos nacionales, con las brillantes obras de su composición [...].”

1864, diciembre, 11. París.

*Reseña de la publicación de las obras Villanelle y Simple Chanson de Blas María Colomer.*

*La France Musicale. Sección Piano-Musique Nouvelle*, pp. 393-394.

BnF. Gallica, Bibliothèque numérique.

<https://goo.gl/lzTdhc>

<https://goo.gl/UtKcwc>

*“B. M. Colomer- M. Colomer est un premier prix du conservatoire (classe Marmontel). Il est tout jeune dans la carrière, mayos de solides études lui rendent les commencemnets asisés, et nous voyons par les oeuvres qu’il a publiées que l’inspiration mélodieuse ne lui a pasé té refusée. Son premier morceau est très charmante mazurca de salón d’une parfaite élégance. L’op. 2 est intitulé Villanelle; c’est une fraiche et jolie inspiration, qui a toute l’aimable simplicité qu’on aime é trouver dans cette variété de compositions. Le chant en la mineur est doux, égal et rythmé comme un refrain rustique, très-élégant pouriant. L’auteur a évité des développements qui eussent altéré son idee: c’est coure naïf et gentil au possible.*

*Simple Chanson, op. 4, a beaucoup d’originalité. L’introduction fait habiliment pressentir le motif lequel est un chant assez mélancolique, en ut dièse mineur, suivi d’une courte variation. La seconde partie passé en ré bémol, et exprime une idée plus vive. Le premier motif revient enharmoniquement at termine l’oeuvre dans une variation nouvelle. L’op. 6 est composé de deux morceaux sous le tire de Mosaique Spagnols, un bolero et une séguédille; ce sont deux pièces très-originales, parfaitement caracterisées. Dans tout ce que nous avons vu de M. Colomer, nous trovons un sentiment harmonique excellent, des mélodies vsriées, noiouvelles et une concision remarquable: point de recherche exagérée ni de longeurs, mayos du chant, du style, de l’idée, auoune prétention et una connaissance parfait des ressources de l’instrument. Les traits sont bien faits, la pensée se dégage clairement du travail qui jamayos ne cherche à diminuir l’âme de l’oeuvre, la mélodie, et nous félicitons l’auteur de ne jamias sacrifier à l’ambition d’écrire pour les vituoses: se musique est simple et facile.*

*D. Stern”*

1864, diciembre, 18. París.

Publicación en el catálogo de la editorial E. & A. Girod de las obras Villanelle, Première Mazurka de salon y Simple Chanson de Blas Maria Colomer.

La France Musicale, p. 404.

Imagen escaneada con obras de Colomer.

BnF. Gallica, Bibliothèque numérique.

<https://goo.gl/36XqqX>

PARIS. — E. & A. GIROD, ÉDITEURS, 16, BOULEVARD MONTMARTRE			
Bernardi (Antoine). <i>L'Appel aux Fanfares</i> , mazurka..... (moyenne force) 6 »	de rose, grande valse... (facile) 4 50	Magnus (D.). Op. 88. <i>Illustra-</i> <i>tions sur Lalla-Roukh</i> ... 6 »	
— <i>La Valse des Follets</i> ..... 6 »	Op. 38. <i>La Vain du cœur</i> , 2 <sup>e</sup> caprice, étude..... 6 »	— Op. 91. <i>Chant des Sirènes</i> ..... 6 »	
— <i>Mimidi, réverie</i> ..... 6 »	— <i>La Vain de Perth</i> , 1 <sup>re</sup> romance sans paroles... 3 »	— Op. 92. <i>L'Alhambra</i> , polka- mazurka..... (moy. force) 5 »	
— <i>Un Premier baiser</i> , mazurka (moy. force) 6 »	— <i>Les bords du Doubs</i> , im- promptu..... (difficile) 6 »	— Op. 93. <i>Noce arabe</i> , caprice 6 »	
— <i>La Fête des Nymphes</i> , valse... 6 »	Op. 31. <i>Le dernier Chant</i> du <i>Camotus</i> ..... 6 »	Mangin (E.). Op. 4. <i>Confidance</i> , 1 <sup>re</sup> rom. sans paroles... 4 »	
— <i>Une Larme de feu</i> , réverie... 6 »	— <i>Souvenir du Rhin</i> , six étu- des de style..... (moy. force) 8 »	— Op. 5. <i>Sur l'Océan</i> , caprice maritime..... 6 »	
Burgmüller (F.), Op. 98. <i>La Ve-</i> <i>nesiana</i> ..... 7 50	Op. 34. <i>Fantaisie élégante</i> sur Nina de Dalayrac... (difficile) 5 »	— Op. 6. <i>Impétueuse</i> , polka... 5 »	
— <i>Valse brillante sur Lalla-</i> <i>Roukh</i> ..... (facile) 5 fr.	— <i>Nymphes des bois</i> , 2 <sup>e</sup> polka... (facile) 3 50	— Op. 7. <i>Procida</i> , tarantelle... 6 »	
— <i>Vales brillants sur Lara</i> (facile) 5 fr. à 4 <sup>e</sup> . 6 fr. et moy. force..... 6 »	— <i>Nymphes des bois</i> , 2 <sup>e</sup> polka... (facile) 3 50	— Op. 10. <i>Deux Idylles</i> ..... 7 50	
Caspey (E.). <i>Préface à la Nuit</i> , noc- turne..... (moy. force) 6 »	Erlanger (Jules). Op. 3. <i>Stotte du</i> <i>berger</i> , 1 <sup>re</sup> réverie..... (moy. force) 6 »	Mantovani (J.). Op. 1. <i>Que se</i> <i>voudrait-je</i> ..... 5 »	
— <i>Deux fantaisies</i> , n <sup>os</sup> 1 et 2... 6 »	Op. 3. <i>Sympatien</i> , valse de salon..... 6 »	Micbepka (G.). Op. 67. <i>Le Desir</i> <i>de Paris</i> ..... 4 50	
— <i>Chaque</i> ..... (facile) 4 »	Op. 5. <i>Pensée du soir</i> , 2 <sup>e</sup> réverie..... 5 »	— Op. 68. <i>La fête hongroise</i> ... 5 »	
Colonne (B. M.). <i>Villanelle</i> ..... (difficile) 5 »	— <i>Tarabouka</i> , fantaisie-ma- zurka..... 6 »	— Op. 71. <i>Plati-Il</i> , valse bri- llante..... 4 50	
— <i>Op. 4. Simple Chanson</i> ..... 6 »	— <i>Danses valaques</i> ..... (difficile) 6 »	— Op. 81. <i>Fantaisie sur Ode-</i> <i>ron</i> ..... 7 50	
Croises. <i>Il Furioso</i> , de Donizetti (moy. force) 6 »	Op. 10. <i>Fantaisie-mazurka</i> (moy. force) 6 »	— Op. 82. <i>Mazurka brillante</i> ... 6 »	
— <i>Souvenir de Lalla-Roukh</i> ... (facile) 6 »	— <i>Berceuse</i> , mélodie..... 4 »	— Op. 83. <i>rom. sans paroles</i> ... 4 50	
Darjou (M.). <i>Nocturne</i> ..... (moy. force) 5 »	Kowaleki (H.). Op. 6. <i>Villa-</i> <i>nelle</i> ..... (difficile) 7 50	— Op. 84. <i>Grande Valse élé-</i> <i>gante</i> ..... 4 50	
— <i>Op. 3. Automne</i> , réverie... 6 »	— <i>Danses des Farfadets</i> ... 8 »	— Op. 85. <i>Souvenir de Lon-</i> <i>dres</i> , nocturne..... 5 »	
— <i>Op. 4. Ballade</i> ..... 5 »	Kröger (W.). Op. 64. <i>Vaga luna</i> , réverie..... 7 50	— Op. 86. <i>Barcarolle</i> ..... 4 50	
— <i>Op. 4. Chanson de jeune</i> <i>Fille</i> ..... 5 »	Op. 67. <i>Noce de Figaro</i> , n <sup>os</sup> 1 et 2, chaque..... 6 »	— Op. 87. <i>Fantaisie sur Plaisir</i> <i>d'amour</i> ..... 6 »	
— <i>Op. 5. Fauvette</i> , étude... 6 »	Op. 68. <i>Souvenir des Noces</i> de Figaro..... (très-difficile) 9 »	Miocker (A.). Op. 114. <i>Chanson</i> <i>de la Harpe</i> ..... 2 50	
— <i>Op. 6. Confidance</i> , rom. sans paroles..... 5 »	Op. 115. <i>Fantaisie sur Lalla-</i> <i>Roukh</i> ..... 8 »	— <i>Le Corralio</i> , grand galop de concert..... 6 »	
— <i>Op. 8. A travers Champs</i> , caprice..... 7 50	Leococq (Charles). Op. 8. <i>Le</i> <i>Prisme</i> , réverie étude... (difficile) 7 50	— (M.). Op. 18. <i>Atma</i> , polo- naise guerrière..... (difficile) 3 »	
— <i>Op. 8. Sauterie fleurie</i> ... (difficile) 9 »	Op. 9. <i>La Zingara</i> , danse bohémienne..... 7 50	— Op. 20. <i>Songes de jeunesse</i> , 2 <sup>e</sup> réverie..... (moy. force) 6 »	
Diémer (Victor). Op. 4. <i>Nocturne</i> , caprice..... 6 »	Op. 12. <i>Berceuse</i> ..... 6 »	— Op. 26. <i>Norma</i> ..... 6 »	
Dombrowski (H.). Op. 25. <i>Les</i> <i>Contrastes</i> , étude de genre... 7 50	Op. 14. <i>Tytania</i> , redowa de salon..... 6 »	— Op. 37. <i>La Somnambule</i> , caprice..... (difficile) 7 50	
— <i>Op. 25. Sauterie</i> ..... 9 »			
— <i>Op. 26. Le vingt-six No-</i> <i>vembre</i> ..... 7 50			
Dufils (L.) Op. 4. <i>Chanson à boire</i> — <i>Valse de salon</i> ..... 6 »			
Duvvernoy (Henri). Op. 23. <i>Gouttes</i>			



59

1866, enero, 27. París.

*Reseña de la obra Seguidilla de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Bibliographie, p. 2.*

BnF. Gallica, Bibliothèque numérique.

<https://goo.gl/pjZkFs>

*“Colomer- Seguidillas*

*Rythme fortement accusé, idée originale, effets brillants, sans grande difficulté, tels sont les mérites de ce morceau, qui offre un grand charme à l'exécutant. Comme dans toutes les œuvres ainsi caractérisées, il faut s'attacher à faire valoir ce rythme entraînant, et donner à l'exécution une énergie qui pourtant ne doit pas porter le pianiste à exagérer le mouvement naturel de cette humoristique composition. G. Stradina”*

60

1866, agosto, 20. París.

*Reseña de la publicación de la obra Esquisses Mélodiques de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Bulletin Teatral, p. 32.*

BnF. Gallica, Bibliothèque numérique.

<https://goo.gl/OFIsGk>

— Les *Esquisses mélodiques* de M. Mansour vont bientôt être publiées. Voici les titres des premières livraisons : *Matinée de printemps, Fabliau, Chanson du ruisseau*. Ce que nous avons entendu de ces nouvelles œuvres du renommé pianiste-compositeur nous fait prévoir un grand et légitime succès. Quelques nouveautés de MM. Nollet, Colomer, etc., doivent aussi être prochainement publiées.

ÉTIENNE EMERY.

**61**

1866, septembre, 20. París.

*Reseña de la publicación de las obras Venise y Sérénade de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère (écho du Monde musical). Sección Echos, p. 36.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/KQYNV5>

*“Deux nouveaux morceaux de M. Colomer viennent de paraître; nous en parlerons bientôt, car ils méritent toute l’attention des pianistas, et nous les recommandons sans crainte. Tigres: Venise, Sérénade”. [E. Girod]*

1866, octobre, 20. París.

*Reseña de la publicación de la obra [Sérénade] de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère*, p. 2.

BnF. Gallica, Bibliothèque numérique.

<https://goo.gl/h7ChQX>

*“B.-M. Colomer Sérénade*

*C'est l'un des nouveaux morceaux dont nous avons annoncé dernièrement la publication; au moment où nous écrivons, on en corrige la dernière épreuve.*

*Quelques mesures d'introduction, et un chant gracieux, limpide, est attaqué finement par la main droite. Les doubles croches sont comme une réplique de guitare; il faut leur donner une accentuation autre. Plus de fermeté rythmique dans le dessin égal de la quatrième page. Le motif principal revient, légèrement agrémenté et plus capricieux. Il ne faut pas chercher trop tôt les grands effets dans le finale; les trios dernières mesures seulement tranchent vigoureusement sur l'ensemble. De l'égalité de style, de fines nuances, voilà à quoi il faut arriver pour bien faire comprendre cette fantaisie originale. G. Stradina”*

1866, noviembre, 20. París.

*Reseña de la obra Venise de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Bibliographie, p. 42-43.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/9RxHLk>

<https://goo.gl/DCjEhR>

**B. COLOMER. — Venise.**

M. Colomer travaille beaucoup, et déjà quelques succès l'ont encouragé. Il n'y a pas longtemps que ce jeune compositeur est sorti du Conservatoire avec les honneurs du concours, et ses morceaux sont demandés. M. Colomer prendra certainement une bonne place dans le monde musical. Ses idées ont de l'originalité, et il écrit tout ce qu'il publie avec un soin excessif. C'est, du reste, un exécutant de première force, sorti de cette école Marmontel si fertile en virtuoses, en excellents professeurs.

*Venise*, que nous publions aujourd'hui, est récemment paru. C'est une barcarolle dont la mélodie charmante se déroule avec la plus aimable placidité d'abord. Il faut exécuter la première partie en style *legato*, en atténuant autant que possible la main gauche, dont le régulier accompagnement ne doit être qu'un léger murmure. La main droite brode ensuite sur le chant de la gauche. Là,

on le comprend, les rôles changent, et c'est la droite qui doit être d'une aérienne légèreté, tandis que la gauche accentue relativement l'idée mélodique. Le dessin persiste jusqu'au bout, et nous ne saurions trop recommander de diminuer progressivement le son jusqu'au *morendo* des accords qui terminent l'œuvre.

G. Stradina

1867, febrero, 20. París.

*Reseña del concierto de piano interpretado por Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère*, p. 1.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/rxFPbX>

L'audition de Ketterer aura lieu dans les premiers jours d'avril. Il sera difficile d'y trouver place, car, comme chaque année, nombreuses sont les demandes d'entrée.

La soirée de M. Colomer a été l'occasion d'un beau succès pour le pianiste et pour le compositeur. M. Colomer a fait entendre les morceaux suivants : *Mazurka de salon, Simple Chanson, Venise, l'Auréole, Premier Caprice élégant, Ballade, Scherzo*, etc. L'un des violonistes les plus applaudis des salons parisiens, M. Giraud, a ravi l'auditoire en exécutant un *solo* avec tout le style et tout le sentiment désirables.

G. Stradina

1867, agosto, 20. París.

*Reseña de un concierto de piano y piano y quinteto interpretado por Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Échos, p. 36.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/VfoToQ>

M. Colomer, pianiste distingué et compositeur de mérite, s'y est fait applaudir à plusieurs reprises, notamment dans l'andante de la *Sonate en ut dièse mineur*, de Beethoven, et dans le *Rondo élégant* de Weber. Voilà pour le pianiste.

Le compositeur a eu son grand succès dans l'audition *des Postillons*, galop.

Le fils du célèbre Alexandre Boucher, oncle de M. Colomer, fait merveille dans un *concerto* pour piano et *quintette* qu'il a joué avec cette pureté de style, et cette école qui se perd de plus en plus.

1867, agosto, 22. Madrid.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer en que interpreta una de sus composiciones.*

El Artista. Sección miscelánea, p. 6.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/3xxyf8>

“Según uno de nuestros corresponsales del vecino imperio se ha verificado en Bourges un gran concierto por el distinguido pianista español Sr. Colomer, en el que tomaron parte otros dos compatriotas, la señorita Llanes y el Sr. Yela.

El Sr. Colomer con su ejecución brillante, sobre todo, en la *Galop des Postillons*, composición suya, se hizo aplaudir en extremo, alcanzando con justicia los elogios de los inteligentes y obteniendo el mismo éxito en la *Obertura del Guillermo Tell*.

La señorita D. Filomena Llanes, artista contratada en la temporada presente para los teatros italianos de París y Real de Madrid, produjo en los berrichenses un efecto indecible, por su agradable timbre de voz y su buen gusto, que la han colocado ya, en el escaso tiempo que lleva de carrera, en un puesto envidiable. El *aria* del *Barbero* y el *duetto* de la *Favorita*, produjeron en el público grandes aplausos; pero adonde estos llegaron á su colmo fué en el brindis de *Lucrecia*, que tuvo que repetir, á instancia de los espectadores, lo que valió á la artista multitud de ramos de flores, de las que literalmente se cubrió el palco escénico.

El barítono Sr. D. Emilio Yela, que hacia aquella noche su *debut* en el arte, también recogió una buena cosecha de palmadas en el *aria* de *Trovatore* y el *duetto* de la *Favorita* con la señorita Llanes, haciendo comprender lo que será esta joven cantante dentro de poco, cuando el estudio y la práctica aquilaten las excelentes dotes que posee, para la difícil carrera que ha emprendido.”

1869, octubre, 20. París.

*Reseña de la obra La Peregrina de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Bibliographie, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/6Bz7sc>

**B. COLOMER : *La Peregrina.***

M. Colomer, dont nos lecteurs connaissent quelques œuvres, vient de faire paraître cette grande valse de salon dont nous prenons connaissance sur les épreuves qui nous sont envoyées. C'est assez dire que toute nouvelle est cette valse, l'une des plus brillantes, et des meilleures compositions de l'auteur. C'est un morceau d'exécution, peu difficile du reste, et c'est une danse possédant toutes les qualités rythmiques qu'exige ce genre de musique.

Sur les épreuves, disons-nous, nous lisons ce morceau; disons aussi qu'il en vient d'être de même du *Nocturne* de M. Neustedt et de l'*Air allemand* de M. Mocker. Une fois par hasard nous appuyons en passant sur ce point qui prouve que la direction du *Moniteur des pianistes* veut tenir ses promesses. Aujourd'hui encore, ses abonnés reçoivent trois morceaux inédits, ou du moins trois morceaux qu'ils seront les premiers à lire, car ils ne seront lancés dans la publicité que lorsqu'un second tirage en sera fait, le premier étant exclusivement consacré aux abonnés de notre journal.

G. STRADINA.



1870, febrero, 20. París.

*Reseña de la obra Sybille de Blas María Colomer.*

*Le Moniteur des pianistes: écho du monde musical: théâtres, concerts, sociétés philharmoniques, orphéons, bibliographie musicale, chronique parisienne, chronique étrangère. Sección Bibliographie, pp. 3-4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/jMv6pn>

<https://goo.gl/7UrVkQ>

### Colomer-Sibylle

*“Voicé une fantasia –mazurka d’un auteur dont nos abonnés ont déjà pu apprécier le mérite. C’est une brillante composition propose à faire ressortir les qualités d’un exécutant aussi bien que celles de danseurs émérite. Nous ne nous occuperons que des exécutants. Ceux-là auront palisir à jouer cette jolie fantasia-mazurka, très originale et dansante, malgré ses grâces de mecanismo. Que les arpéges soient lancés avec une extrême élégance, qu’e le rythme se soutienne tout en laissant à la fantasia son pittoresque charmant.*

*Prendere l’introduction deans au mouvement un peu “rubato” et se camper fièrement sur les temps de mazurca après la mesure en triolets, quand le ton de “fa” se représente. L’oeuvre conserve la même caractère jusqu’an si bemol d elapage 5. Là il faut plus de douceur, plus de gentillese, les traits de la mayon droite doivent éter excessivement fins; à la mayon gauche de mayontenir ferme le rythme qui caractérise la mazurca. Nous ne connaisons rien de plus frais que Sibylle dans le catalogue de M. Colomer”.*

G. Stradina

**69**

1872, julio, 21. Versalles.

*Concesión del presidente de la República Francesa a Blas María Colomer para llevar la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III, concedida por el gobierno español en mayo de 1869.*

Archivo familiar Patrick Colomer.

Imagen protegida

1876, abril, 22. París.

*Anuncio de la obra Idylles et Caprcies de Blas María Colomer como suplemento de revista.*

*Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, p. 1

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

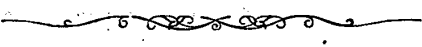
<https://goo.gl/RwxwKa>

Les abonnés au texte et à la musique recevront, avec ce numéro :

**LA PERLE DU RIVAGE**, valse brillante pour le piano, par E. NOLLET.

Puis viendra :

**IDYLLES & CAPRICES**, pour le piano à quatre mains, par M. B. COLOMER.



1876, abril, 29. París.

*Anuncio de la obra Idylles et Caprices de Blas María Colomer como suplemento de revista.*

*Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, p. 1.

Anuncia partitura de Colomer en entrega de revista.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.


<https://goo.gl/hvy9Jo>

Les abonnés au texte et à la musique recevront, avec ce numéro :

**IDYLLES & CAPRICES**, pour le piano à quatre mains, par M. B. COLOMER.

Puis viendra :

**MON AMOUR A MON CŒUR**, mélodie, paroles de JULES BARBIER, musique de GOUNOD.



1877. París.

*Reseña de la interpretación de la obra Ton âme est immortelle de Blas María Colomer.*

*Les Annales du Théâtre et de la Musique. Sección Concerts Divers*, pp. 589-590.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/CHevci>

<https://goo.gl/e3JdL8>

**AUDITIONS PARTICULIÈRES. — Au cours de l'année 1877, nous avons suivi, avec un sentiment de vive curiosité les séances périodiques de la Société nationale de musique, présidée par M. Romain Bussine, et spécialement créée pour faire connaître, par des exécutions publiques, les œuvres inédites des compositeurs français. Il n'est que juste de relever sur ses programmes une sonate en ré majeur, pour piano et violoncelle, de M. Louis Diémer; un chœur intitulé: *Epithalame*, extrait des *Noces corinthiennes*, poème de M. A. France, musique de M. C. Benoit; *Ton âme est immortelle*, récit d'Alfred de Musset, dont la musique a été composée par l'un des concurrents de la Coupe du roi de Thulé, M. B. Colomer; un chœur pour voix de femmes, le**

1879, abril, 22. París.

*Concesión del Cuarto Premio de la Société des Compositeurs de Musique a Blas María Colomer por su Concierto para Piano y Orquesta.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres. p. 4*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/QEKNY3>

Voici le programme des concours ouverts en 1878 par la Société des compositeurs de musique :

1<sup>o</sup> Concours pour un madrigal à 3 voix.  
Prix unique de 200 fr. : M. Henry Cohen.

2<sup>o</sup> Concours pour un *Ave maris Stella* à 4 voix.  
Prix unique de 200 fr. (offert par M. Ernest Lamy) : M. Nicou-Cheron.  
Une mention honorable est accordée à l'œuvre portant pour épigraphe : *Peut être.*

3<sup>o</sup> Concours pour une scène lyrique avec accompagnement de piano.  
Prix unique de 300 francs : *Hamlet*, de M. Georges Marty.  
Deux mentions honorables sont accordées aux deux compositions intitulées : *Père et Satan foudroyé.*

4<sup>o</sup> Concours pour un concerto de piano avec orchestre (fondation de Pieysl-Wolff).  
Prix unique de 500 fr. : M. Blas-Colomer.

5<sup>o</sup> Concours pour une quintette pour instruments à cordes.  
Pas de prix.  
Une mention honorable est accordée, à l'unanimité, à l'œuvre portant pour épigraphe : *Le meunier s'imagine que le blé ne croît que pour faire tourner son moulin.*

6<sup>o</sup> Concours pour une symphonie.  
Prix unique de 500 fr. (offert par M. le ministre des beaux arts) : M. Paul Lacombe.

1879, abril, 22. París.

*Concesión del Cuarto Premio de la Société des Compositeurs de Musique a Blas María Colomer por su Concierto para Piano y Orquesta.*

*Le Petit Parisien. Sección Paris-Théâtre, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/xjs34k>

Voici le programme et les résultats des concours ouverts en 1878, par la Société des compositeurs de musique.

1<sup>o</sup> Concours pour un madrigal à 3 voix.  
Prix unique de 200 fr.: M. Henry Cohen.

2<sup>o</sup> Concours pour un *Ave maris Stella* à 4 voix.  
Prix unique de 200 fr. (offert par M. Ernest Lamy): M. Nicou-Choron.  
Une mention honorable est accordée à l'œuvre portant pour épigraphe: *Peut-être.*

3<sup>o</sup> Concours pour une scène lyrique avec accompagnement de piano.  
Prix unique de 300 fr. — *Hamlet*, de M. Georges Marty.  
Deux mentions honorables sont accordées aux deux compositions intitulées: *Phèdre* et *Satan foudroyé.*

4<sup>o</sup> Concours pour un concerto de piano avec orchestre (fondation de Pleyel-Wolff),  
Prix unique de 500 fr.: M. Blas-Colomer.

5<sup>o</sup> Concours pour une quintette pour instruments à cordes.  
Pas de prix.  
Une mention honorable est accordée, à l'unanimité, à l'œuvre portant pour épigraphe: *Le meunier s' imagine que le blé ne croit que pour faire tourner son moulin.*

Lucien Devoras

75

1879, abril, 23. París.

*Concesión del Cuarto Premio de la Société des Compositeurs de Musique a Blas María Colomer por su Concierto para Piano y Orquesta.*

*Le Gaulois. Sección Bruits de Coulisses, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/1jbuOr>

(...)

4<sup>o</sup> Concours pour un concerto de piano  
avec orchestre (fondation de Pleyel-Wolff).  
Prix unique de 500 fr. : M. Blas-Colomer.  
5<sup>o</sup> Concours pour un quintette pour ins-  
truments à cordes.  
Pas de prix.

M. Paul Lacombe

(...)



**76**

[1879, mayo]. París.

*Carta de agradecimiento por la crítica de Adolphe Jullien al estreno del  
Concierto n° 1 para piano y orquesta de Blas María Colomer.*

BnF.

Imagen protegida

Imagen protegida

77

1879, mayo, 1. Madrid.

*Reseña del premio concedido al concierto de piano y orquesta de Blas María Colomer.*

Crónica de la Música. Sección noticias varias, p. 4.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/oxUUr6>

“La sociedad de compositores de música de París acaba de adjudicar los siguientes premios: de 200 francos á Enrique Cohén por un madrigal á tres voces; de 200 francos M. Nicon-Choron por un Ave María Stella á cuatro voces; de 360 francos á M. J. Marty por una escena lírica con acompañamiento de piano; de 500 francos á M. Blas Colomer por un concierto de piano con orquesta, y de 500 francos á M. Paul Lacombe por una sinfonía.”

1879, mayo, 15. París.

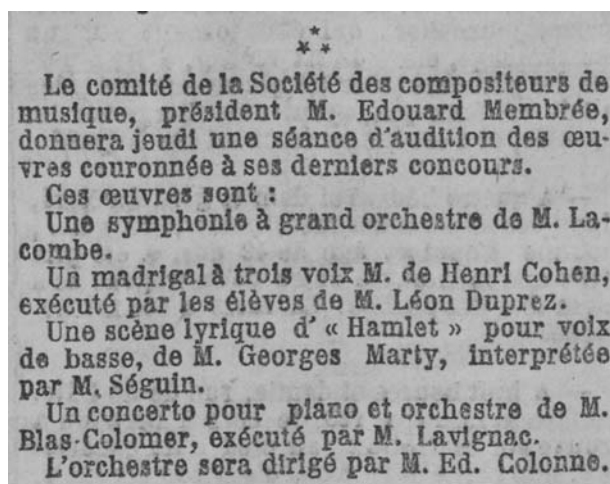
*Concierto de la obra de Blas María Colomer, Concierto para Piano y Orquesta.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres*, p. 3.

El comité de la sociedad de compositores de música hace un concierto con las obras que ganaron en él último concurso: Lavignac toca, el concierto para piano y orquesta de Colomer y dirige Ed. Colonne.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/iCCFNL>



\* \*  
Le comité de la Société des compositeurs de musique, président M. Edouard Membreé, donnera jeudi une séance d'audition des œuvres couronnée à ses derniers concours.  
Ces œuvres sont :  
Une symphonie à grand orchestre de M. Lacombe.  
Un madrigal à trois voix M. de Henri Cohen, exécuté par les élèves de M. Léon Duprez.  
Une scène lyrique d'« Hamlet » pour voix de basse, de M. Georges Marty, interprétée par M. Séguin.  
Un concerto pour piano et orchestre de M. Blas-Colomer, exécuté par M. Lavignac.  
L'orchestre sera dirigé par M. Ed. Colonne.

1879, mayo, 17. París.

*Concierto de la obra de Blas María Colomer, Concierto para Piano y Orquesta.*

*Le Gaulois. Sección Bruits de Coulisses*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/bPDLq4>

Le comité de la Société des compositeurs de musique, président M. Edmond Membreé, a donné hier une séance d'audition des œuvres couronnées à ses derniers concours.

Ces œuvres sont :

Une symphonie à grand orchestre de M. Lacombe.

Un madrigal à trois voix, de M. Henri Cohen, exécuté par les élèves de M. Léon Duprez.

Une scène lyrique d'*Hamlet*, pour voix de basse, de M. Georges Marty, interprétée par M. M. Séguin.

Un concerto pour piano et orchestre de M. Blas Colomer, exécuté par M. Lavignac.

L'orchestre était dirigé par M. Ed. Colonne.

François Oswald.

1879, septiembre, 25. Madrid.

*Interpretación en Valencia de las obras de Blas María Colomer, El Capricho elegante y La Aureola.*

Crónica de la Música. Sección Audiciones y conciertos, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/5VQeVT>

“En la dársena del puerto de Valencia, y sobre la cubierta de la elegante balandra del conocido intérprete Sr. La Roda, se ha verificado una velada musical iniciada por la Sociedad de conciertos, tan dignamente dirigida por el Sr. Valls.

Tan agradable fiesta se realizó de una manera improvisada, y con elementos puramente valencianos.

Cuando resonaron las primeras notas de la orquesta, que ejecutaba la magnífica sinfonía de Paragraph, del maestro Suppé, que tan admirablemente ejecutaba la Sociedad de conciertos, dos luces Drumont, oportunamente colocadas en una de las galerías laterales de la Florida, alumbraron con fantástica luz aquel admirable cuadro.

Después de la sinfonía, la señorita Montagud cantó, acompañada al piano por el Sr. Valls, la romanza de *Campanone*, titulada *la Rondinella*.

La orquesta ejecutó á continuación el *Ave-María* de Chulví. El barítono Sr. Navarro cantó con sumo gusto el vals de *Las Campanas de Carrión*, la señorita Montagud, la romanza *El Crepúsculo*, de Schubert. La Sociedad de Conciertos, el *quinteto* de Bocherini, la *Gavota* de Ardití, *Violeites*, valeses de Waldteufel.

La distinguida profesora de piano doña Consuelo del Rey, cuya inteligencia artística es tan notable, tocó con maestría, y con la energía de ejecución que la distingue, las composiciones del maestro valenciano Sr. Colomer, *El Capricho elegante* y *La Aureola*.

La señorita Montagud cantó además con la misma perfección la romanza *Non torno* de Matey, y el aria de *Las joyas del Faust*. También el Sr. Navarro cantó una romanza de la zarzuela *Sueños de oro*.

La fiesta terminó á las dos de la madrugada, dejando sumamente complacidas á cuantas personas asistieron.”

81

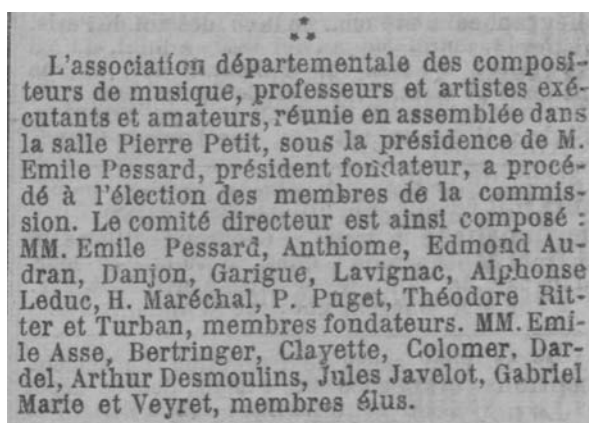
1880, enero, 12. París.

*Blas María Colomer es elegido miembro de la Association Départementale de Compositeurs de Musique.*

*Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/UaVXBD>



L'association départementale des compositeurs de musique, professeurs et artistes exécutants et amateurs, réunie en assemblée dans la salle Pierre Petit, sous la présidence de M. Emile Pessard, président fondateur, a procédé à l'élection des membres de la commission. Le comité directeur est ainsi composé : MM. Emile Pessard, Anthiome, Edmond Audran, Danjon, Garigue, Lavignac, Alphonse Leduc, H. Maréchal, P. Puget, Théodore Ritter et Turban, membres fondateurs. MM. Emile Asse, Bertringer, Clayette, Colomer, Dardel, Arthur Desmoulins, Jules Javelot, Gabriel Marie et Veyret, membres élus.

1880, mayo, 8. París.

*Concesión del premio de la Société des Compositeurs de Musique a Blas María Colomer por su obra, Trio para Piano, Violín y Violonchelo y un duo de Oboe y Piano.*

*Le Gaulois. Sección Courier des Théâtres, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/7rMbrO>



1881, enero, 15. París.

*Nombramiento de Blas María Colomer como archivero de la Association départementale de Compositeurs de Musique.*

*Le Gaulois. Sección Échos des Théâtres*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/PoJmJu>

Le comité de l'Association départementale des compositeurs de musique, professeurs, artistes exécutants et amateurs, a procédé hier à l'élection de son bureau pour 1881. La présidence appartenant de droit à M. Emile Pessard, ont été élus vice-présidents : MM.

L. Detès, Théodore Ritffer, Anthiome et Bertringer ; secrétaire général, M. Albert Lavignac ; secrétaires adjoints, MM. Desmoulins et Asse ; trésorier, M. Alphonse Leduc ; bibliothécaire-archiviste, M. B. Colomer.

Sont membres du comité : MM. A. Bourdeau, Dardet, Deransart, Dubreuil, Garigue, H. Maréchal, Adolphe Nibelle, Paul Puget, Veyret et Wormser.




1881, enero, 16. París.

*Nombramiento de Blas María Colomer como archivero de la Association départementale de Compositeurs de Musique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/jqpUIR>



Le comité de l'Association départementale des compositeurs de musique, professeurs, artistes exécutants et amateurs, a procédé hier à l'élection de son bureau pour 1881. La présidence appartenant de droit à M. Emile Pessard, ont été élus vice-présidents : MM. L. Deffès, Théodore Ritter, Anthiome et Bertringer ; secrétaire général, M. Albert Lavignac ; secrétaires adjoints, MM. Desmoulins et E. Asse ; trésorier, M. Alphonse Leduc ; bibliothécaire-archiviste, M. B. Colomer.

Sont membres du comité : MM. A. Bourdeau, Dardet, Deransart, Dubreuil, Garigue, H. Maréchal, Adolphe Nibelle, Paul Puget, Veyret et Wormser.

1882, París.

*Concierto de la obra Nina de Colomer en el Cirque d'été.*

*Les Annales du Théâtre et de la Musique. Édouard Noel et Edmond Stoullig.*

*Bibliothèque Charpentier.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674770h/f633.item.r=colomer>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674770h/f634.item.r=colomer>

*Concerts de Paris. p. 551-552*

Le concert organisé par M. Broustet, au Cirque d'été, présentait encore le 19 mars un intérêt particulier. On y exécutait les œuvres couronnées au concours de l'Association départementale des compositeurs, artistes et amateurs de musique, fondée par M. Émile Pessard. Parmi les pièces que nous avons entendues, il convient de citer en première ligne l'*Églogue*, de M. Paul Bessand, chantée par M<sup>lle</sup> Alma Verdini. C'est une pastorale pleine de mélodie, et qui a été justement bissée. Le *Chant du Dimanche*, de M. Pichoz, interprété par le choral le *Louvre*, dénote un compositeur qui sait bien écrire pour les voix. Il est seulement fâcheux que les voix des choristes n'aient pas eu toujours l'ampleur nécessaire. La *Nina*, traduit d'Ossian, de M. Colomer, n'est qu'un récitatif, mais très mouvementé. On sent que l'auteur se préoccupe d'être dramatique. Il y réussit souvent. Nous avons, en outre, entendu deux pièces symphoniques de M. Colomer, une *Légende* et un Entr'acte (*polonaise*). Ce dernier morceau, bien rythmé et qui rappelle un peu la polonaise de Weber, — ceci n'est pas un reproche, — est de beaucoup supérieur au premier. Signalons encore le *Ca-*

1882, París.

*Crítica al Trío para piano, violín y violoncello de Blas María Colomer*  
*Concerts de Paris. p. 556-557*

*Les Annales du Théâtre et de la Musique. Édouard Noel et Edmond Stoullig.*  
*Bibliothèque Charpentier.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674770h/f638.item.r=colomer>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674770h/f639.item.r=colomer>

*Concerts de Paris. p. 556-557*

Parmi les premières auditions données, le 25 mars, par la Société nationale de musique, présidée par M. R. Bussine, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans les précédents volumes de nos *Annales*, citons en première

ligne un trio pour piano, violon et violoncelle de M. Colomer. Les quatre parties en sont bien conçues, les harmonies sont agréables et faciles à comprendre; de plus, l'exécution a été parfaite; l'auteur est un excellent pianiste; son jeu est sûr en même temps que très brillant; M. Rémy et un violoncelliste remplaçant M. Delsart, annoncé au programme, ont également contribué au succès de cette œuvre. Le quatuor de M. Alary, interprété également par M. Rémy et au piano par M<sup>me</sup> Lucy Kleine, a généralement plu. Les mélodies de M. Duparc auraient certainement été mieux appréciées si l'exécution en eût été meilleure; M. Leclère a une voix assez agréable, mais son style est terne et manque de chaleur; il a cependant mieux dit les fragments d'*Hylas*, de M. Paul de Wailly; les jeunes filles chargées du rôle des Naïades s'en sont fort bien acquittées. Très originale et bien jouée, la *Chasse fantastique* pour deux pianos à huit mains, de M. Colomer, qui décidément a eu les honneurs de la soirée en question.

1882, enero, 1. París.

*Crítica de las obras Nina, Légende y Entr'acte de Blas María Colomer.*

*La Renaissance musicale: revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Sección Revue dramatique et Musicale*, p. 101.

<https://goo.gl/DFD3sM>

**La *Nina*, traduit d'Ossian, de M. Colomer, n'est qu'un récitatif, mais très mouvementé. On sent que l'auteur se préoccupe d'être dramatique. Il y réussit souvent. Nous avons, en outre, entendu deux pièces symphoniques de M. Colomer, une *Légende* et un *Entr'acte (polonaise)*. Ce dernier morceau, bien rythmé et qui rappelle un peu la polonaise de Weber — ceci n'est pas un reproche — est de beaucoup supérieur au premier.**

1882, marzo, 16. París.

*Concierto en Cirque d'été de Nina (1<sup>er</sup> Premio 1882) y Deux pièces symphoniques: Légende (1<sup>er</sup> premio 1882) y Entr'acte polonaise (1<sup>er</sup> premio 1882) de Blas María Colomer.*

*Le Gaulois: littéraire et politique. Sección Échos des Théatres, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/If724A>

Programme du prochain concert du Cirque d'Été:

(...)

Berceuse (E. Pessard).  
Menuet des petits violons (E. Pessard).  
*Nina*, traduit d'*Ossian*, premier prix 1882  
(B.-M. Colomer).  
*Eglogue*, paroles de Victor Hugo, 2<sup>e</sup> prix  
1882 (Paul Bessand), par Mlle Alma Ver-  
dini.  
Caprice, pour piano, premier prix 1881  
(Broutin).  
Tarentelle (Ritter), par Th. Ritter.  
Deux pièces symphoniques : Légende,  
premier prix 1882. — Entr'acte polonaise,  
1882 (B.-M. Colomer).

Arthur Cantel

(...)

1882, marzo, 19. París.

*Concesión de tres primeros premios a Blas María Colomer en el concurso de L'Association Départementale de Compositeurs de Musique por Légende, Entr'acte polonaise y Nina.*

*Le Ménestrel. Sección Paris et Départements*, p. 125.

<https://goo.gl/X3mpe2>

— Le nouveau comité de la Société des compositeurs de musique vient de constituer son bureau de la façon suivante : *Président*, M. Victorin Joncières ; — *Vice-présidents*, MM. Membrée, Guilman, Chérouvrier, Guillot de Saint-Bris ; — *Secrétaire-rapporteur*, M. Georges Pfeiffer ; — *Secrétaire-général*, M. Limagne ; — *Secrétaires*, MM. Henri Ketten, Adolphe Nibelle, Gustave Lefèvre, Benjamin Godard ; — *Trésorier*, M. Adolphe Blanc ; — *Archiviste-bibliothécaire*, M. Weckerlin ; — *Sous-bibliothécaire*, M. Deffès.

— Les jurys chargés d'examiner les œuvres envoyées au concours ouvert par l'Association Départementale ont terminé leur tâche.

1<sup>er</sup> CONCOURS : *Un quintette pour piano, flûte, hautbois ou clarinette, cor et basson*. — Pas de prix, *mention honorable*, M<sup>me</sup> Borne de Toulouse.

2<sup>e</sup> CONCOURS : *Une pièce symphonique pour orchestre*. — 1<sup>er</sup> prix : légende, B.-M. Colomer. 2<sup>e</sup>, 1<sup>er</sup> Prix : Entr'acte polonaise, B. M. Colomer. *Mentions honorables* : Andante, Lemaigre de Clermont-Ferrand, l'Oasis, Pinatel.

*Jury de ces deux concours* : MM. Edm. Membrée, *Président* ; Nibelle, Bourdeau, Garigue, Taffanel, Turban, Ch. Lefebvre et Francis Thomé.

3<sup>e</sup> CONCOURS : *Une mélodie avec accompagnement de piano*. — 1<sup>er</sup> prix : Nina, *récit traduit d'Ossian* : B. M. Colomer, *unanimité*. — 2<sup>e</sup> prix à l'unani-

90

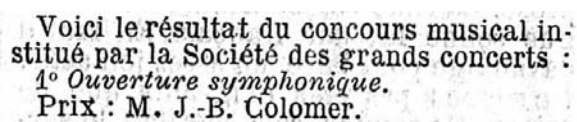
1882, marzo, 21. París.

*Concesión a Blas María Colomer del premio de la Société des Grands Concerts por su obertura sinfónica [Théodoric].*

*Le Gaulois. Sección Échos des Théâtres, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/4bI6rt>



Voici le résultat du concours musical institué par la Société des grands concerts :  
1° *Ouverture symphonique.*  
Prix : M. J.-B. Colomer.

(...)

91

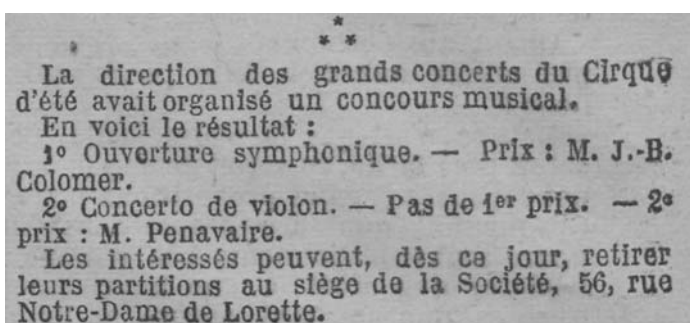
1882, marzo, 23. París.

*Concesión a Blas María Colomer del premio de la Société des Grands Concerts por su obertura sinfónica [Théodoric].*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres, p. 4*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/0COMM9>



\* \* \*  
La direction des grands concerts du Cirque d'été avait organisé un concours musical.  
En voici le résultat :  
1° *Ouverture symphonique.* — Prix : M. J.-B. Colomer.  
2° *Concerto de violon.* — Pas de 1<sup>er</sup> prix. — 2<sup>e</sup> prix : M. Penavaire.  
Les intéressés peuvent, dès ce jour, retirer leurs partitions au siège de la Société, 56, rue Notre-Dame de Lorette.

1882, marzo, 25. París.

Concesión de tres primeros premios a Blas María Colomer en el concurso de La Association Départementale de Compositeurs de Musique por *Légende, Entr'acte polonaise y Nina*.

*Le Journal de Musique. Nouvelles de Partout*, p. 3.

<https://goo.gl/DTK370>

**Les jurys chargés d'examiner les œuvres envoyées au concours ouvert par l'Association départementale ont terminé leur tâche.**

**1<sup>er</sup> concours :** *Un quintette pour piano, flûte, hautbois ou clarinette, cor et basson.* — Pas de prix, mention honorable, M<sup>me</sup> Borne, de Toulouse.

**2<sup>e</sup> concours :** *Une pièce symphonique pour orchestre.* — 1<sup>er</sup> prix : *légende*, B.-M. Colomer. 2<sup>e</sup>, 1<sup>er</sup> prix : *Entracte polonaise*, B.-M. Colomer. *Mentions honorables :* *An-lante*, Lemaigre de Clermont-Ferrand, Ponsis, Pinatol.

**Jury des deux concours :** MM. Edm. Membreé, *Président*; Nibelle, Bourdeau, Garigue, Taffanot, Turbau, Ch. Lefebvre et Francis Thomé.

**3<sup>e</sup> concours :** *Une mélodie avec accompagnement de piano.* — 1<sup>er</sup> prix : *Nina, récit traduit d'Ossian* : B.-M. Colomer *unanimité.* — 2<sup>e</sup> prix à l'unanimité avec félicitations du jury. *Eglogue* : Paul Desrand. — *Mentions honorables* à M<sup>me</sup> Delaquerrière (née de Miramont), et à M. Emile Pichoz.

**Jury du 3<sup>e</sup> concours :** MM. Léo Dalibes et Emile Durand, *Présidents*, Nibelle, Francis Thomé, Cautelle Mendès, Bertringer, Nicot.

Les œuvres, ayant obtenu les premiers prix, ont été exécutées au Cirque d'Été, par la Société des Grands concerts, dirigée par M. Broustet.



93

1882, marzo, 26. París.

*Primer concierto público de la obertura Théodoric de Blas María Colomer en el Cirque d'Été.*

*Le Ménestrel. Concerts et Soirées*, p. 135.

<https://goo.gl/Y1GbSX>

— Au Cirque d'été: 1<sup>o</sup> *Chatterton*, poème symphonique (Jules Bordier); 2<sup>o</sup> *les Sept paroles du Christ* (Th. Dubois), par M. Lauwers; 3<sup>o</sup> première audition du *Rêve après le bal*, scherzo (Édouard Broustet); 4<sup>o</sup> Cavatine pour violon (J. Raff), exécutée par M. Chollet; 5<sup>o</sup> air de *Satan*, tiré du *Paradis perdu* (Th. Dubois), par M. Lauwers; 6<sup>o</sup> airs de ballet (Th. Dubois), sous la direction de l'auteur; 7<sup>o</sup> première audition de l'ouverture de *Théodoric* (J.-B. Colomer); 8<sup>o</sup> première audition de *l'Oasis*, scènes arabes (A. Pinatet); 9<sup>o</sup> première audition de *la Tristesse d'Olympio* (Pierre Gaël), par M. Auguez; 10<sup>o</sup> *le Rêve du Croisé*, poème symphonique (Penavaire), sous la direction de l'auteur; 11<sup>o</sup> Scherzo (Chaminade); 12<sup>o</sup> Madrigal (de Maupeou);

94

1882, abril, 26. Madrid.

*Reseña del premio concedido a Blas María Colomer por la Obertura Théodoric.*

*Crónica de la Música. Sección Correo extranjero*, p. 5.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/XuRrkz>

“El resultado del concurso musical instituido por la sociedad de los grandes conciertos ha sido el siguiente: Primer premio, Overtura sinfónica de nuestro paisano J. B. Colomer. Segundo premio. Concierto para violín de M. Penavaire.”

1882, mayo, 14. París.

*Concierto en la sala Pléyel de la obertura de Blas María Colomer [Théodoric].*

*Le Ménestrel. Concerts et soirées*, p. 191.

*Interpretación de una Obertura de B. M. Colomer en la sala Pléyel.*

<https://goo.gl/2sm2RK>

(...)

d'assigner un rang à chacune d'elles. C'est ainsi que nous avons été convoqué le 6 mai, salle Pleyel, pour un concert avec orchestre dont le programme offrait une suite non interrompue de « premières auditions ». Nous avons écouté avec beaucoup d'intérêt une pièce romantique de M. Falkenberg, un agréable menuet de M<sup>lle</sup> Chaminade, une ouverture de M. Colomer, bien orchestrée et très franche d'allure, et un poème symphonique *Loreley*, de M. Messenger, qui dénote chez son auteur un tempérament artistique. Il convient de donner une place importante dans ce compte rendu, à la romance en *la* pour violon, de M. O. Fouque, admirablement jouée par M. A. Lefort, et très remarquable d'inspiration et de facture ; puis, à une fort belle page de M. E. Gigout, méditation pour violon, qui a valu à son habile interprète, M. P. Viardot, de chaleureux applaudissements, enfin au concerto pour piano de M. de Bériot, dont la première partie nous a surtout beaucoup plu. V. DOLMETSCH.

1882, mayo, 25. París.

*Relación de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música en los que participa Blas María Colomer con su obertura [“Théodoric”].*

*Le Courrier de l’Art. Sección Art Musical. Société Nationale de Musique, p. 247.*

<https://goo.gl/vgqcKO>

#### Union des Jeunes compositeurs

Les concerts de cette année ont fait applaudir un joli *Prélude* de M. Lucien Lambert, de piquantes pièces de M. V. Dolmetsch, une belle ouverture de M. Vincent d’Indy, *Wallenstein*; des fragments d’une symphonie de M. Théodore Dubois, professeur d’harmonie au Conservatoire; une *Élégie* de M. Émile Bernard, d’après André Chénier, morceau passionné et brillant; des airs de ballet de M. L. Husson; une *Pièce romantique* de M. Falkenberg, un agréable menuet de M<sup>lle</sup> Chaminade, une ouverture de M. Colomer, un poème symphonique de M. Messager, *Loreley*; une méditation pour violon de M. E. Gigout, interprétée par M. Paul Viardot; un concerto de piano de M. C. de Bériot, une symphonie de M. Paul Lacombe, œuvre de grand mérite, d’autant plus remarquable qu’elle est due à un compositeur qui habite la province; une gracieuse romance pour cor de M. Bruneau, jouée par M. Garrigue; des scènes champêtres de M<sup>me</sup> Jaëll, dont la première, dans le style de Schumann, nous a beaucoup plu; un *Prélude mystique* de M. Claudius Blanc, d’une belle couleur orchestrale; enfin un *Concerstück* pour violon, de M. G. Alary, dont la phrase principale est expressive et qui a été admirablement exécuté par M. A. Lefort.

Octave Bouquet

1883, enero, 1. París.

*Crítica al segundo concierto para piano y orquesta de Blas María Colomer.*  
*La Renaissance Musicale.* p. 7

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/IDmcVg>

**La Société nationale de musique donnait lundi sa dernière séance annuelle avec orchestre à la salle Pleyel.**

Le programme comprenait un certain nombre d'œuvres intéressantes. Nous citerons entre autres un concerto en *ut mineur* pour piano, de M. Colomer. Ce morceau divisé en trois parties contient des pages très bien traitées, qui dénotent chez l'auteur une grande science musicale. La première partie contient une fugue bien développée. Nous avons remarqué dans la seconde un *andante* fort joli. La phrase principale est distinguée et gracieuse; l'*Allegro final* a de la chaleur et de la puissance.

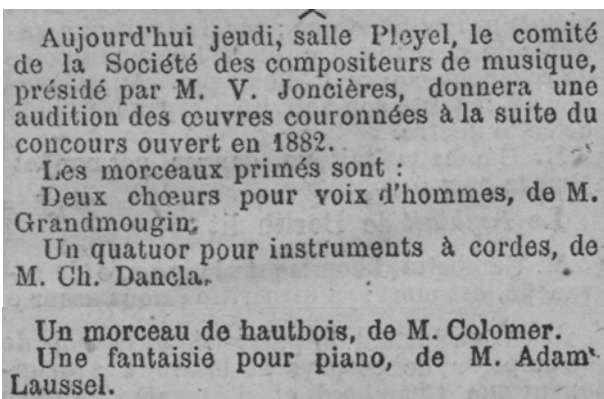
M. Colomer, qui exécutait son concerto, possède un excellent mécanisme, il joue avec facilité, et sans avoir une puissance de sonorité très grande, il sait cependant tirer de son instrument tous les effets nécessaires pour faire valoir son concerto qui nous a paru très bien écrit pour le piano.

1883, enero, 5. París.

*Concierto en la sala Pleyel de la obra para [oboe y piano] de Blas María Colomer.*

*Gil Blas. Sección Courrier des Théâtres, p. 4.*

<https://goo.gl/S4yc1W>



Aujourd'hui jeudi, salle Pleyel, le comité de la Société des compositeurs de musique, présidé par M. V. Joncières, donnera une audition des œuvres couronnées à la suite du concours ouvert en 1882.

Les morceaux primés sont :

Deux chœurs pour voix d'hommes, de M. Grandmougin.

Un quatuor pour instruments à cordes, de M. Ch. Dancla.

Un morceau de hautbois, de M. Colomer.

Une fantaisie pour piano, de M. Adam Laussel.

1883, enero, 6. París.

*Crítica de las obras Andante y Rondó para piano y oboe de Blas María Colomer.*

*La Renaissance musicale: revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Sección Concerts et Soirées*, p. 11-12.

<https://goo.gl/HqD3Th>

<https://goo.gl/zXW8Wr>

**La Société des compositeurs de musique a donné, cette semaine, a la salle Pleyel, une séance fort intéressante, dans laquelle elle a fait entendre les œuvres musicales, couronnées dans les concours ouverts par elle pendant les années 1881 et 1882.**

**Le programme, relativement assez court, comprenait deux chœurs à quatre voix d'hommes, sans accompagnement; un quatuor pour instruments à cordes, un morceau pour piano et hautbois, et une fantaisie pour piano.**

(...)

**L'andante et le rondo pour piano et hautbois, de M. Colomer, n'ont pas été moins bien accueillis. C'est une œuvre charmante, dont l'allure archaïque convient parfaitement au caractère du hautbois.**

**L'andante est d'une rare élégance, et les deux instruments y dialoguent avec un intérêt qui se soutient sans faiblir, jusqu'à la conclusion. Le rondo met en relief la virtuosité des deux exécutants, sans cesser d'être attachant par la grâce de l'idée, l'ingéniosité de l'harmonie et les combinaisons de rythme, où se croisent et se répondent les traits rapides, les trilles du hautbois et du piano. Les dernières mesures nous ont semblé moins heureusement venues que le reste de cette aimable composition.**

Victorin Jocières

1883, enero, 6. París.

*Reseña del concierto [n° 2] para piano y orquesta de Blas María Colomer. La Renaissance musicale : revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Sección Concerts et Soirées, p. 151.*

<https://goo.gl/frWy2y>

**La Société nationale de musique donnait lundi sa dernière séance annuelle avec orchestre à la salle Pleyel.**

**Le programme comprenait un certain nombre d'œuvres intéressantes. Nous citerons entre autres un concerto en *ut mineur* pour piano, de M. Colomer. Ce morceau divisé en trois parties contient des pages très bien traitées, qui dénotent chez l'auteur une grande science musicale. La première partie contient une fugue bien développée. Nous avons remarqué dans la seconde un *andante* fort joli. La phrase principale est distinguée et gracieuse; l'*Allegro final* a de la chaleur et de la puissance.**

**M. Colomer, qui exécutait son concerto, possède un excellent mécanisme, il joue avec facilité, et sans avoir une puissance de sonorité très grande, il sait cependant tirer de son instrument tous les effets nécessaires pour faire valoir son concerto qui nous a paru très bien écrit pour le piano.**

101

1883, enero, 13. París.

*Interpretación de la obra para oboe con la que Blas María Colomer gana el concurso de la Sociedad de Compositores.*

*L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres. Sección Cronique des Théâtres, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/obLqth>

Le comité de la Société des  
compositeurs présidé par M.  
Victorin

**Joncières, a donné jeudi 4 janvier, chez Pleyel, une audition des œuvres couronnées à la suite du concours que la Société avait ouvert en 1882.**

**Les morceaux primés sont: Deux chœurs pour voix d'hommes, de M. Jeanmougin; un quator pour instruments à cordes, de M. Ch. Daucla; un morceau de hautbois, de M. Colomer, et une fantaisie pour piano, de M. Adam Laussel.**

**La presse était conviée à cette intéressante séance.**

\*  
\* \*

A. de L.



102

1883, febrero, 6. París.

*Concierto de Blas María Colomer en la Salle Erard.*

*Le Gaulois. Sección Échos des Théâtres*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/dVcvnG>

*“L'association départementale des compositeurs de musique, etc., donnera demayon son concert annnel au profit de sa caisse, à huit heures et demie du soir, à la salle Erard, 13, rue du Mayol, avec le concours de Mmes Fechter, Tekley, Riwinach, de MM. Théodore Ritter, Georges Gillet, André Wormser, Colomer, Auguez, Planel, Girod, Larcher, etc.”*

1883, abril, 10. París.

Concierto de la obra de Blas María Colomer, *Nonetta*, en la sala Pléyel.

La Société de Musique de Chambre pour instruments a vent, concierto por Dermier, en la Salle Pleyel. *Obra Nonetta*, op. 51 (flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagots).

*Le Gaulois. Échos des Théâtres*. p. 3

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/PrdrZn>

× La Société de musique de chambre pour instruments à vent, dont les auditions sont toujours si curieuses et si brillantes, donnera sa cinquième et avant-dernière séance de la saison jeudi prochain, à quatre heures précises, à la salle Pleyel, avec le concours de l'éminent pianiste Diemer.

Voici le programme de ce concert :

1<sup>o</sup> Quintette (op. 52) pour piano, flûte, clarinette, cor et basson (Spohr).

Allegro moderato — larghetto — minuetto — finale.

2<sup>o</sup> Nonetta (op. 51) pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ; première audition (B.-M. Colomer).

Allegro appassionato — molto lento — vivo e scherzando — allegro risoluto.

3<sup>o</sup> Sonate pour hautbois et piano, première audition (Hændel).

Adagio, allegro — allegro, adagio, mu-sette.

4<sup>o</sup> Sérénade en *mi* bémol, pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (Mozart).

Allegro maestoso — minuetto — adagio — finale.

\*\*\*

104

1883, mayo, 12. París.

*Concierto de Blas María Colomer con su obra, Allegro para dos pianos.*  
*La Renaissance musicale: revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Sección Concerts et Soirées*, p. 160.

<https://goo.gl/nLr147>

**Société d'auditions Emile Pichoz. — L'exécution des œuvres couronnées aux derniers concours a été l'objet d'une excellente séance. — Les morceaux à 2 pianos, Allegro et Divertissement, sont deux bonnes œuvres. Allegro (1<sup>er</sup> prix Diétrich) a été brillamment exécuté par M. Colomer et Mlle Duprez son élève ; le Divertissement (mention Sourilas) a un excellent début et Mlles Pirodon y ont été très applaudies.**

105

1883, mayo, 19. París.

*Blas María Colomer interpreta la obra Allegro para dos pianos con Mlle. Duprez.*

*La Renaissance Musicale. Sección Concerts et Soirées*, p. 160.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/d4r9F8>

**Société d'auditions Emile Pichoz. — L'exécution des œuvres couronnées aux derniers concours a été l'objet d'une excellente séance. — Les morceaux à 2 pianos, Allegro et Divertissement, sont deux bonnes œuvres. Allegro (1<sup>er</sup> prix Diétrich) a été brillamment exécuté par M. Colomer et Mlle Duprez son élève ; le Divertissement (mention Sourilas) a un excellent début et Mlles Pirodon y ont été très applaudies.**

106

1883, septiembre, 29. París.

*Publicación de las obras de Blas María Colomer, Sérénade Galante, Menuet Renaissance y Napolitaine por la editorial Enoch.*

*Le Gaulois. Sección Échos des Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/q9ixYQ>

Sous les titres un peu fantaisistes de :  
*Sérénade galante, Menuet-Renaissance* (!)  
et *Napolitaine*, l'éditeur Enoch vient de pu-  
blier trois jolies pièces pour piano, de M. B.  
M. Colomer, connu déjà comme virtuose et  
comme professeur, et très apprécié comme  
compositeur, de tout le monde artiste et élé-  
gant.

MAURICE ORDONNEAU

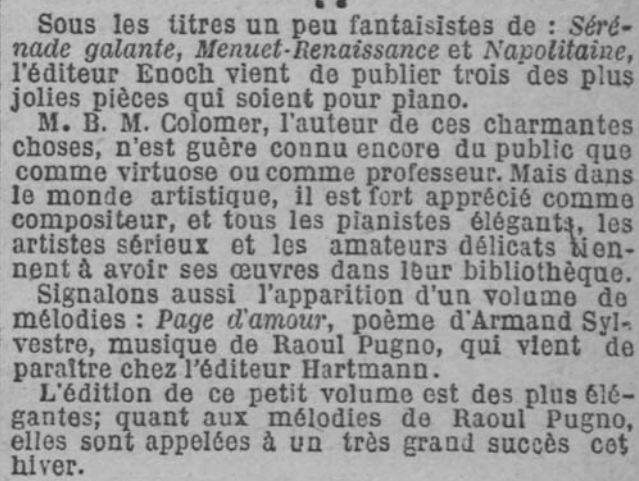
1883, octobre, 6. París.

*Reseña de la edición de las tres obras de Blas María Colomer Sérénade Galante, Menuet Renaissance y Napolitaine por la editorial Enoch.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Courrier des Théâtres*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/pxVk3p>



Sous les titres un peu fantaisistes de : *Sérénade galante, Menuet-Renaissance* et *Napolitaine*, l'éditeur Enoch vient de publier trois des plus jolies pièces qui soient pour piano.

M. B. M. Colomer, l'auteur de ces charmantes choses, n'est guère connu encore du public que comme virtuose ou comme professeur. Mais dans le monde artistique, il est fort apprécié comme compositeur, et tous les pianistes élégants, les artistes sérieux et les amateurs délicats tiennent à avoir ses œuvres dans leur bibliothèque.

Signalons aussi l'apparition d'un volume de mélodies : *Page d'amour*, poème d'Armand Sylvestre, musique de Raoul Pugno, qui vient de paraître chez l'éditeur Hartmann.

L'édition de ce petit volume est des plus élégantes; quant aux mélodies de Raoul Pugno, elles sont appelées à un très grand succès cet hiver.

**108**

1883, noviembre, 29. París.

*Reseña de la edición de las tres obras de Blas María Colomer Sérénade Galante, Menuet Renaissance y Napolitaine por la editorial Enoch.*

*Le Gaulois. Sección Échos de Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/jjf9HB>

*“Sous les titres un peu fantaisistes de: Sérénade galante, Menuet-Renaissance (j) et Napolitaine, l’éditeur Enoch vient de publier trios jolies pièces pour piano, de M. B. M. Colomer, connu déjà comme virtuose et comme professeur, et très apprécié comme compositeur, de tiut le monde artiste et élégant.*

Maurice Ordonneau”

**109**

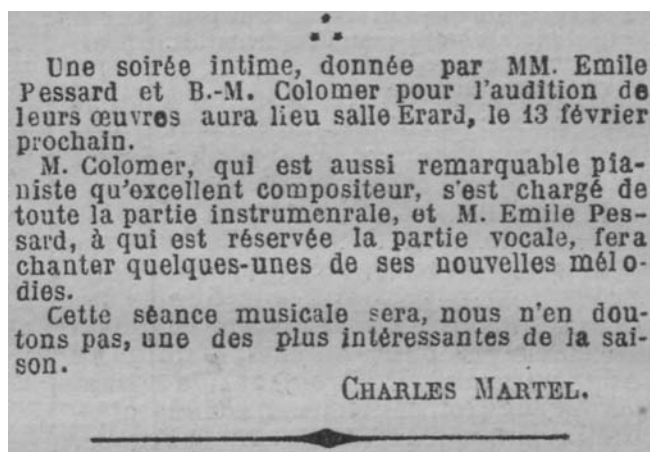
1884, febrero, 4. París.

*Concierto de piano de Blas María Colomer en la sala Erard con Émile Pessard.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/ZKH0pY>



110

1884, febrero, 5. París.

*Concierto en la sala Erard de Blas María Colomer y Émile Pessard.*  
*L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres. Sección Échos des Coulisses,*  
p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/2tfztR>

*“Une soirée intime, donnée par MM. Émile Pessard et B. M. Colomer pour l'audition de leurs oeuvres, aura lieu salle Erard, le 13 février prochain.*

*M. Colomer, qui est aussi remarquable pianiste qu'excellent compositeur, s'est chargé de toute la partie instrumentale, et M. Émile Pessard, à qui est réservé la partie vocale, fera chanter quelques-unes de ses nouvelles mélodies. Cette séance musicale sera, nous, n'en doutons pas une des plus intéressantes de la saison.”*

111

1884, julio, 29. París.

*Reseña de la propuesta pública de concesión a Blas María Colomer de la*  
*Palme d'Officier d'Académie.*

*Le Gaulois. Sección Courier de Spectacles. p. 3*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/uJrkgr>

*M. B. M. Colomer, le pianiste compositeur dont les œuvres ont été couronnées, aux concours ouverts par la Société des compositeurs, président : V. Joncières; l'association départementale, président : Emile Pessard; la Société nationale, président : Camille Saint-Saëns, etc., etc., vient de recevoir les palmes d'officier d'Académie.*

112

1885, enero, 22. París.

*Concierto de una obra de Blas María Colomer por la orquesta del Cirque d'Hiver bajo la dirección de Benjamín Godard.*

*Le Gaulois. Sección Courier des Spectacles*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/m3XQGd>

Cirque d'Hiver. — Treizième concert. Symphonie pastorale (Beethoven); Scherzo (Colomer), Andante (Goldmark), Polonaise (Więrowski), pour orchestre et violon-solo, exécutés par M. Nicosia; symphonie fantastique (Berlioz).

L'orchestre sera conduit par M. B. Godard.

113

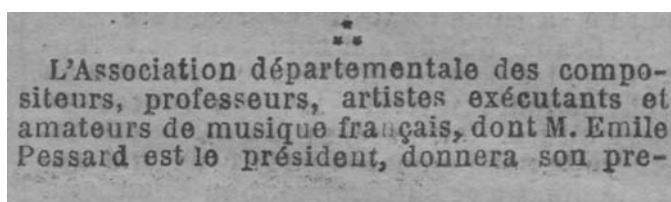
1885, febrero, 5. París.

*Concierto de Blas María Colomer en la Association Départementale des Compositeurs de Musique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Courier des Théâtres*. p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/YNecDN>





mier concert jeudi 5 février 1885, à huit heures et demie du soir.

PROGRAMME

L'Aurore, quatuor pour instruments à cordes..... Haydn

Allegro moderato, adagio, menuet, final.  
Premier violon, M. Malbernac; second violon, M. Masson; alto, M. Paysan; Violoncelle, M. Girod.

Air de Joseph..... Méhul  
M. Tauffenberger.

Fantaisie *appassionata* pour piano et violon. Introduction et thème varié..... Vieuxtemps  
MM. B.-M. Colomer et Malbernac.

Air de la Lettre de Paul et Virginie ..... Victor Massé  
M. Tauffenberger.

Sextuor, op. 79, pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse..... Bertini

Allegro maestoso, andante, scherzo.  
MM. B.-M. Colomer, Malbernac, Masson, Paysan, Girod et Veyret.

Accompagnateur : M. Adrien Ray.  
Le second concert aura lieu le jeudi 19 février, à huit heures et demie du soir.

CHARLES MARTEL.

114

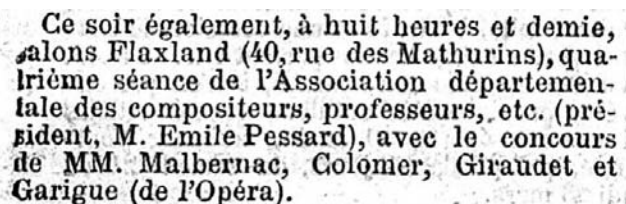
1885, marzo, 19. París.

*Asistencia de Blas María Colomer a la sesión de la la Association Départementale des Compositeurs de Musique.*

*Le Gaulois. Sección Courier des Spectacles, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/1I3MIH>



Ce soir également, à huit heures et demie, salons Flaxland (40, rue des Mathurins), quatrième séance de l'Association départementale des compositeurs, professeurs, etc. (président, M. Emile Pessard), avec le concours de MM. Malbernac, Colomer, Giraudet et Garigue (de l'Opéra).

115

1885, mayo, 20. París.

*Concierto de Blas María Colomer, profesor de la Académie Internationale de la Musique, en el Trocadero.*

*Le Gaulois. Sección Courier des Spectacles, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/OBnej9>

*“On annonce, pour le lundi de la Pentecôte, un concert des plus intéressant donné au Trocadéro par les professeurs de l'Académie internationale de musique, directeur-fondateur M. Rudy, 7, rue Royale. On y entendra Mmes Eneror, Mauvernay, Devoyod, Osta. Angèle. Blot, Béguin-Salomon, et MM. Giraudet, Dupont-Vernon, Lepers, Clodio, Galipaux, Marzoick, Loëb, Garigue, Jacques, Boellman, Wormser, Colomer et Émile Bourgeois.*

Nicolet”

1886. París.

*Reseña de la interpretación de Scherzo, Esquisses symphoniques, de Blas María Colomer por la orquesta de Benjamin Godard.*

*Les Annales du Théâtre et de la Musique*, pp. 544-545.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/TcPFQ6>

<https://goo.gl/uAa2lv>

Concerts modernes.

**Le 25 janvier, l'orchestre dirigé par M. Benjamin Godard exécutait pour la première fois un Scherzo de M. Colomer, tiré des *Esquisses symphoniques* du jeune maître espagnol naturalisé français. Il eût été à désirer que cette page, un peu courte, eût été précédée d'une autre pièce tirée du même recueil, et qui l'eût fait mieux valoir. Quoi qu'il en soit, le *Scherzo* de M. Colomer a eu le succès auquel est habitué l'excellent compositeur, si souvent applaudi à la Société nationale de musique, où il a remporté tous les prix. Un joli dessin de harpes est souligné par l'harmonie et soutenu par un motif de violon en sourdine du meilleur effet. Très brillant est le trio des cuivres ; mais peut-être les premiers violons n'ont-ils pas rendu les passages divisés avec toute la netteté désirable. Le *Scherzo* de M. Colomer a été salué par une double salve d'applaudissements. Voilà un heureux début devant le public des grands concerts.**

117

1886, octubre, 25. París.

*Relación de candidatos admitidos al concurso 1886 en el que Blas María Colomer tiene asignado el puesto 57 de un total de 250.*

*Le Gaulois. Sección École centrale des Arts et Manufactures, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/AboRHR>

(...)

51 Suhr. — 52 Barrère. — 53 Loria. — 54  
Le Goaster. — 55 Adrien. — 56 Bertaux. —  
57 Colomer. — 58 Deffarges. — 59 Mongon.  
— 60 Defrenne. — 61 Lagrolet. — 62 Er-  
noul. — 63 Lefebvre. — 64 Becker. — 65  
Barbey. — 66 Jérôme. — 67 Fonville. — 68

(...)

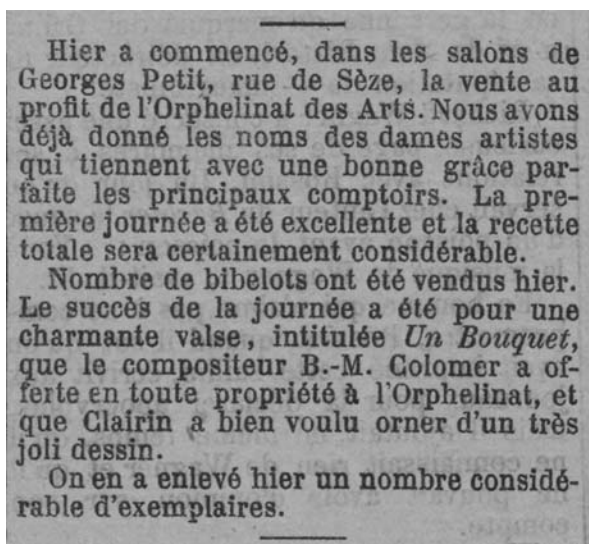
1886, diciembre, 23. París.

*Blas María Colomer ofrece su obra Un Bouquet a beneficio del Orphelinat des Arts.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Échos de Tour*, p. 2.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/f18JdO>



Hier a commencé, dans les salons de Georges Petit, rue de Sèze, la vente au profit de l'Orphelinat des Arts. Nous avons déjà donné les noms des dames artistes qui tiennent avec une bonne grâce parfaite les principaux comptoirs. La première journée a été excellente et la recette totale sera certainement considérable.

Nombre de bibelots ont été vendus hier. Le succès de la journée a été pour une charmante valse, intitulée *Un Bouquet*, que le compositeur B.-M. Colomer a offerte en toute propriété à l'Orphelinat, et que Clairin a bien voulu orner d'un très joli dessin.

On en a enlevé hier un nombre considérable d'exemplaires.

**119**

1887, julio, 20. París.

*Cesión de manuscritos autógrafos de varios compositores por Blas María Colomer al Conservatorio de Música de París.*

*Le Petit Parisien: journal quotidien du soir. Courrier des Théâtres, p. 4.*

<https://goo.gl/7izXzy>

*“M. Colomer, gendre de Mme Cendrier, ancien éditeur de musique, vient d'offrir à la bibliothèque du Conservatoire de musique les partitions d'orchestre autographes de Victor Massé: les Noces de Jeannette, Miss Fauvette, la Fiancée du Diable. A ce don était jointe également la partition autographe de Lubin et Nicette, de Clapisson. De cette dernière partition, restée inédite, pourraient fort bien être sortis définitivement les Berges Trumeaux, opera qui fut joué à l'Opéra-Comique, mayos qui ne fut point éditée.”*

1887, julio, 24. París.

*Publicación resultado del concurso de Conservatorio de Música y de Declamación de París en el que Blas María Colomer está como miembro del tribunal (especialidad piano y arpa).*

Le Gaulois. Sección Courier des Spectacles, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/uqLPqf>

Voici les résultats des concours publics de harpe et de piano, qui ont eu lieu hier samedi au Conservatoire.

Jury : MM. Ambroise Thomas, Delibes, de Bériot, Colomer, Th. Dubois, C. Franck, Mangin Nolle et Pugno.

HARPE

Morceau du concours : *concertino* d'Oberthur, morceau à lire à première vue de M. Léo Delibes.

*Premier prix*

À l'unanimité : Mlle Renié (âgée de onze ans neuf mois, véritable petit prodige).

Pas de second prix.

*Premier accessit*

Mlle Lautemann.

*Deuxième accessit*

Mlle Thévenet.

PIANO (classes des hommes)

Morceau du concours : 3<sup>e</sup> ballade en *la bémol*, de Chopin; morceau à lire à première vue de M. Th. Dubois.

*Premiers prix*

MM. Delafosse (classe Marmontel), Berny (classe Marmontel).

*Second prix*

M. Riéra (classe Fissot).

*Premiers accessits*

MM. Lachraume (classe Fissot), Williams (classe Fissot).

*Deuxièmes accessits*

MM. Catherine, Bloch, Staub (tous les trois de la classe Marmontel).

1887, diciembre, 22. París.

*Concierto en el Chateau d'Eau de la obra Athènes de Blas María Colomer.*

Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/oyIUvs>

Concert du Château-d'Eau, » h. »/». — Quatrième concert Montardon. — Programme: *Symphonie* (Mendelssohn); *Reine de Saba* (Gounod), air chanté par M. Van Loo; Scènes antiques: *A. Scandinavie*; B., *Athènes* (B. Colomer), solo de cor par M. Pellegrin; concerto en *mi mineur* (Chopin), exécuté par M. Charles René; *Nuit de Noël*, entr'acte et valse (Reber); *Manfred*, ouverture (Schumann); *Tribut de Zamora* (Gounod), chanté par Mme Romeldi; la *Cerrita* et *Finale-Valse* de la *Symphonie-Ballet* (B. Godard); le *Roi des Aulnes* (Schubert-Liszt) et *Polonaise* (Chopin), exécutés par M. Charles René; le *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns); *Herodiade* (Massenet), duo par Mme Romeldi et M. Van-Loo; *Marche troyenne* (Berlioz).



1887, diciembre, 24. París.

*Concierto en el Chateau d'Eau de la obra Athènes de Blas María Colomer. Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Les Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/WqUgtm>

Concert du Château-d'Eau. — Quatrième concert Montardon. — Programme : *Symphonie* (Mendelssohn); *Reine de Saba* (Gounod), air chanté par M. Van Loo; Scènes antiques : A. *Scandinavie*; B., *Athènes* (B. Colomer), solo de cor par M. Pellegrin; concerto en mi mineur (Chopin), exécuté par M. Charles René; *Nuit de Noël*, entr'acte et valse (Reber); *Manfred*, ouverture (Schumann); *Tribut de Zamora* (Gounod), chanté par Mme Romeldi; la *Cerrito* et *Finale-Valse* de la Symphonie-Ballet (B. Godard); le *Roi des Aulnes* (Schubert-Liszt) et *Polonaise* (Chopin), exécutés par M. Charles René; le *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns); *Hérodiade* (Massenet), duo par Mme Romeldi et M. Van-Loo; *Marche troyenne* (Berlioz).

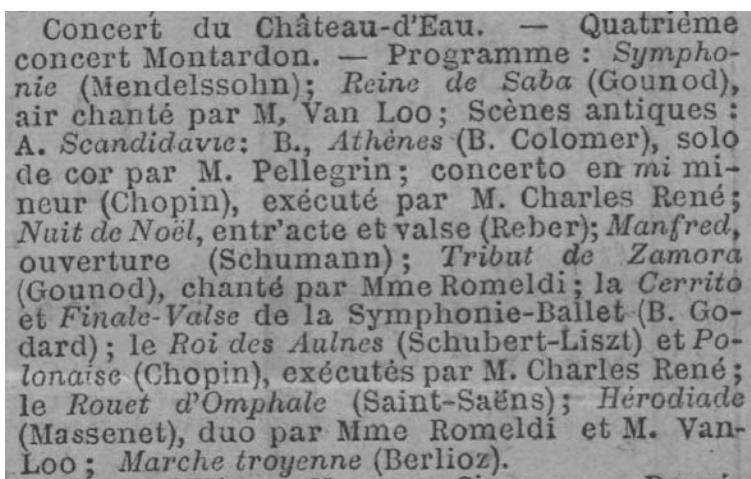
1887, diciembre, 26. París.

*Concierto en el Chateau d'Eau de la obra Athènes de Blas María Colomer.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/zl6lZu>



Concert du Château-d'Eau. — Quatrième concert Montardon. — Programme: *Symphonie* (Mendelssohn); *Reine de Saba* (Gounod), air chanté par M. Van Loo; Scènes antiques: A. *Scandinavie*: B., *Athènes* (B. Colomer), solo de cor par M. Pellegrin; concerto en mi mineur (Chopin), exécuté par M. Charles René; *Nuit de Noël*, entr'acte et valse (Reber); *Manfred*, ouverture (Schumann); *Tribut de Zamora* (Gounod), chanté par Mme Romeldi; la *Cerrito* et *Finale-Valse* de la *Symphonie-Ballet* (B. Godard); le *Roi des Aulnes* (Schubert-Liszt) et *Polonaise* (Chopin), exécutés par M. Charles René; le *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns); *Hérodiade* (Massenet), duo par Mme Romeldi et M. Van Loo; *Marche troyenne* (Berlioz).

124

1888, mayo, 2. París.

*Concierto del [Concierto sinfónico para piano y orquesta] de Blas María Colomer en el teatro de la Opéra-Comique.*

*Le Gaulois. Sección Courier des Spectacles*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/1CMS5b>

**Jeudi 17 mai, à l'Opéra-Comique, Concert à orchestre, dont M. Jules Danbé a bien voulu prendre la direction, secondant, avec son dévouement artistique bien connu, cette tentative hardie de la présidente de la société d'auditions Emile Pichoz.**

**Au programme :**

Parmi les premières auditions importantes : un Concerto (Calomer), ouverture symphonique (Emile Pichoz), Tarentelle (de Ménil); *Pharaon*, poème symphonique (E. Pritchard), *Sérénade* (Fabre), *Zingara* (Chaminade), Air de ballet (Benjamin Godard), etc.; enfin *Pologne*, la belle page symphonique d'A. Holmès.

**NICOLET**

125

1888, mayo, 18. París.

*Concierto del [2º] Concierto Sinfónico para Piano y Orquesta de Blas María Colomer en el teatro de la Opéra-Comique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Les Théâtres*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/E4Kj6v>

Voici le programme de la matinée à orchestre qui sera donnée aujourd'hui, à l'Opéra-Comique, par la Société d'auditions Emile Pichoz, pour l'exécution d'œuvres inédites des membres de la Société.

PREMIÈRE PARTIE

Marche de Fête (Porthmann).

Larghetto et Scherzo de la Symphonie en ut mineur (1<sup>re</sup> audition), (Penavaire).

A. Sérénade (G. Fabre). B. Sonnet d'Avril (Georges Vicairé), (Emile Pichoz). M. Martapoura (de l'Opéra).

A. Méditation (1<sup>re</sup> audition), (Adrien Ray). B. Entr'acte - Canzonetta (1<sup>re</sup> audition), (Emile Pichoz).

A. Menuet. B. Zingara, danse bohème (1<sup>res</sup> auditions à Paris), (C. Chaminade). Extrait du Ballet de Callirohé (E. Rougier).

Pharaon, poème symphonique en 5 parties (1<sup>re</sup> audition). (E.-S. Pritchard). Tiré du roman de la Momie (Théophile Gautier).

DEUXIÈME PARTIE

1<sup>re</sup> Ouverture symphonique (1<sup>re</sup> audition à Paris). (Emile Pichoz).

Concerto symphonique, pour piano et orchestre (B. M. Colomer). Introduction, allegro, andante, final (1<sup>re</sup> audition). Exécuté par l'auteur.

A. Mignonne, mélodie (1<sup>re</sup> audition à Paris), (E.-S. Pritchard). B. Le Florentin, opéra-comique (1<sup>re</sup> audition à Paris), (Emile Pichoz). 2<sup>e</sup> acte, air du duc de Médicis, M. Martapoura.

A. Boléro, air de ballet de l'opéra *Pedro de Zalaméa* (1<sup>re</sup> audition à Paris), (B. Godard). B. Scène du *Bouquet d'Ariel*, ballet de L. Bonnemère (1<sup>re</sup> audition), (E.-S. Pritchard). C. Tarentelle (1<sup>re</sup> audition), (F. de Ménil).

Pologne, poème symphonique (A. Holmès).

Ouverture du *Capitaine Fracassé* (Emile Pessard).

L'orchestre sera dirigé par M. Jules Danbé.

126

1889. París.

*Interpretación en la sala del Conservatorio de Música y de Declamación de París, de la obra de Blas María Colomer Noces de Fíngal por la orquesta y coros de la Sociedad de Conciertos.*

*Les Annales du Théâtre et de la Musique. Édouard Noel et Edmond Stoullig. Sección Concerts du Conservatoire, pp. 398-400.*

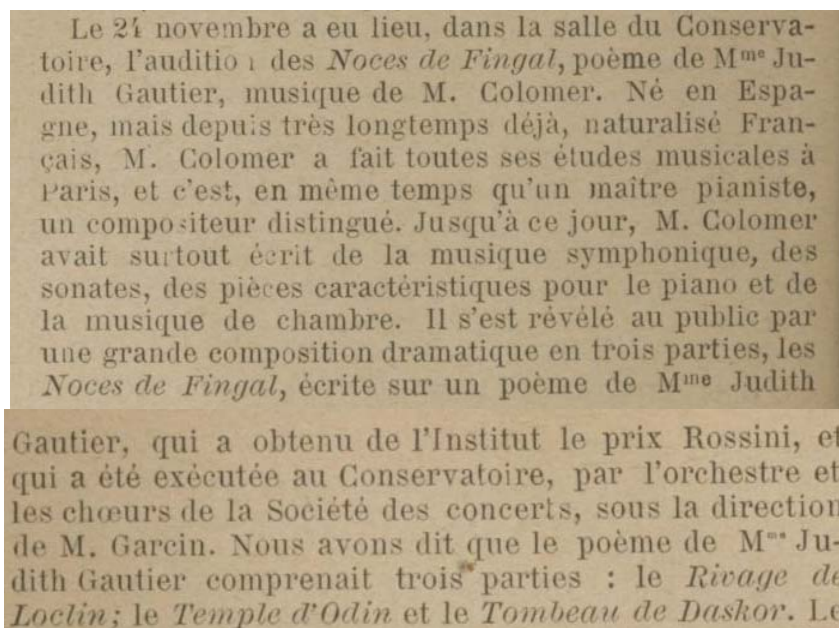
BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/E4mihg>

<https://goo.gl/dU3IXP>

<https://goo.gl/8Olnli>

(...)



Le 24 novembre a eu lieu, dans la salle du Conservatoire, l'audition des *Noces de Fíngal*, poème de M<sup>me</sup> Judith Gautier, musique de M. Colomer. Né en Espagne, mais depuis très longtemps déjà, naturalisé Français, M. Colomer a fait toutes ses études musicales à Paris, et c'est, en même temps qu'un maître pianiste, un compositeur distingué. Jusqu'à ce jour, M. Colomer avait surtout écrit de la musique symphonique, des sonates, des pièces caractéristiques pour le piano et de la musique de chambre. Il s'est révélé au public par une grande composition dramatique en trois parties, les *Noces de Fíngal*, écrite sur un poème de M<sup>me</sup> Judith

Gautier, qui a obtenu de l'Institut le prix Rossini, et qui a été exécutée au Conservatoire, par l'orchestre et les chœurs de la Société des concerts, sous la direction de M. Garcin. Nous avons dit que le poème de M<sup>me</sup> Judith Gautier comprenait trois parties : le *Rivage de Loclin*; le *Temple d'Odin* et le *Tombeau de Daskor*. Le

“...et c'est, en même temps qu'un maître pianiste, un compositeur distingué.”

“Sur ce livret, M. Colomer a composé une partition considérable à laquelle nous ne saurions reprocher de manquer de clarté, mayos qui ne pourrait être clasée au nombre des productions de la

*nouvelle école. La mélodie y abonde, c'est certain, un peu plus d'originalité n'aurait pas nui. Il y a là évidemment, de la part d'un musicien qui sait admirablement son métier, une énorme somme de travail (je n'ose dire ne manque pas de grandeur) je serais fort embarrassé s'il me fallait citer un morceau vraiment saillant."*

(...)

au moins à son ennemi : le désespoir. Sur ce livret, M. Colomer a composé une partition considérable à laquelle nous ne saurions reprocher de manquer de clarté, mais qui ne pourrait être classée au nombre des productions de la nouvelle école. La mélodie y abonde, — c'est certain — un peu plus d'originalité n'aurait pas nui. Il y a là évidemment, de la part d'un musicien qui sait admirablement son métier, une énorme somme de travail — je n'ose dire en pure perte — mais si je puis louer l'ensemble qui ne manque pas de grandeur, je serais fort embarrassé s'il me fallait citer un morceau vraiment saillant.

(...)

trale, a été dignement enlevé par les choristes ; enfin, si le duo d'amour, à la Gounod, et les adieux de Fingal à sa bien-aimée ont été particulièrement goûtés, le succès en revient aussi bien à M. Colomer qu'à ses excellents interprètes.

1889, marzo, 17. París.

*Se interpreta en Monte-Carlo, la obertura Théodoric de Blas María Colomer.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, Echo Musical de Monte-Carlo, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/JGBPLI>

*“Le dix-septième concert classique’ avait attiré à Monte-Carlo beaucoup de monde. On a joué la symphonie en sol, de Haydn, l’ouverture d’Iphigénie en Aulide, de Gluck; España, de Chabrier; des fragments de la Damnation de Faust, de Berlioz; et l’ouverture de Théodoric de Colomer. Toutes ces oeuvres ont été remarquablement interprétées par l’orchestre de Steck.”*

1889, marzo, 24. París.

*Reseña del concierto de Blas María Colomer de su Quinteto de cuerda y piano.*

*Le Ménestrel. Concerts et Soirées*, p. 96.

<https://goo.gl/h2IWdG>

— Le concert de la Société des compositeurs de musique, jeudi dernier, débutait par un quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano, de M. B. Colomer, qui a obtenu un succès mérité. Cette œuvre renferme des qualités sérieuses, tant au point de vue des idées qu'en ce qui concerne leur coordination. Suivaient deux pièces vocales de M. Fauré, exquises de distinction et de sentiment, que M<sup>me</sup> Colombel a fort bien rendues, et une pavane d'un joli coloris pour hautbois, basson et quintette à cordes, de M. A. Populus. La *Rapsodie roumaine*, pour piano à quatre mains, de M. Wiernsberger, exécutée par MM. Anschutz et G. Guiot, et l'arioso du *Miracle de Naïm*, de M. Maréchal, chanté par M<sup>lle</sup> Gützwiller, peuvent être comptés également parmi les bons numéros de la soirée.

LÉON SCHLESINGER.

— Le concert de la Société des compositeurs de musique, jeudi dernier, débutait par un quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano, de M. B. Colomer, qui a obtenu un succès mérité. Cette œuvre renferme des qualités sérieuses, tant au point de vue des idées qu'en ce qui concerne leur coordination. Suivaient deux pièces vocales de M. Fauré,



129

1889, junio, 6. París.

*Reseña de la concesión del Prix Rossini a Blas María Colomer.*

*Le Ménestrel*, vol. 55, 190.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/ppDnoq>

— Dans sa dernière séance, l'Académie des beaux-arts a désigné la partition qui a mérité le prix Rossini. L'auteur de cette partition, qui a pour titre *la Grotte de Fingal*, est M. Colomer. M. Colomer est un artiste fort distingué, qui a déjà obtenu plusieurs prix aux concours de la Société des compositeurs de musique.

130

1889, julio, 9. París.

*Carta de Léo Delibes a Blas María Colomer.*

Marcel Soulage. *Avatars Prix Rossini*.

*"Mon cher Collègue, je suis heureux de vous faire savoir que dans sa séance d'aujourd'hui, l'Académie des Beaux-Arts, sur la proposition de la section de Musique, a décerné le Prix Rossini à la partition portant le N° 2 et ayant comme épigraphe "Ipsius Atavus". L'enveloppe ayant été déca-chetée, on a trouvé votre nom. Mais, une question s'est posée: Etes-vous Français ? J'ai répondu que vous étiez d'origine espagnole, mais que je pensais bien que vous aviez été naturalisé français, sans pouvoir l'affirmer absolument. Il a donc été convenu que je vous écrirais officieusement pour vous informer du résultat, qui n'est pas encore officiel, en vous priant d'écrire le plus tôt possible à M<sup>r</sup> le Vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour lui dire si, comme je le pense, vous êtes naturalisé français et lui fournir, au besoin, les pièces à l'appui. Veuillez agréer, mon cher collègue, avec toutes mes félicitations, l'assurance de tous mes meilleurs sentiments."*

1889, junio, 11. París.

*Reseña del Prix Rossini obtenido por Blas María Colomer con su obra Ipsus Atavus.*

*Gil-Blas. Sección Nouvelles & Échos*, p. 1.

<https://goo.gl/HGIuNV>

Nos lecteurs se souviennent que nous avons annoncé que le prix du concours Rossini avait été décerné à la partition portant le numéro 2 et l'épigraphe : *Ipsius Atavus*.

Le pli contenant le nom de l'auteur n'a été décacheté qu'avant-hier samedi. C'est pourquoi nous ne donnons qu'aujourd'hui le nom du lauréat, qui est M. Blaze Maria Colomer.

Né en Espagne, M. Colomer est naturalisé français depuis très longtemps, — vingt ans au moins. Il a fait toutes ses études musicales à Paris, et c'est assurément, en même temps qu'un de nos meilleurs compositeurs, un de nos plus distingués virtuoses du piano.

Grand ami de M. Emile Pessard, M. Colomer le supplée dans sa classe d'harmonie, au Conservatoire, quand il est obligé de s'absenter.

Jusqu'à ce jour, M. Colomer avait surtout écrit de la musique symphonique, des sonates et des pièces caractéristiques pour le piano et de la musique de chambre. Il a été mainte fois couronné par la Société nationale des musiciens français.

Comme on le voit, son début dans la musique dramatique se fait avec éclat. Ce succès doit l'encourager à n'en pas rester là.

L'œuvre couronnée est intitulée *les Noces de Fingal* et signée de madame Judith Gautier.

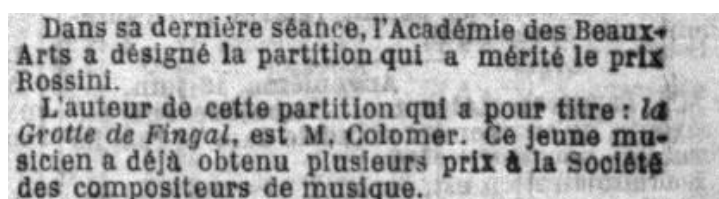
132

1889, junio, 14. París.

*Concesión del “Prix Rossini” a Blas María Colomer por la “Académie des Beaux-Arts”.*

*Le Petit Parisien: journal quotidien du soir. Courrier des Théâtres*, p. 3.

<https://goo.gl/7ggBqQ>



Dans sa dernière séance, l'Académie des Beaux-Arts a désigné la partition qui a mérité le prix Rossini. L'auteur de cette partition qui a pour titre : la Grotte de Fingal, est M. Colomer. Ce jeune musicien a déjà obtenu plusieurs prix à la Société des compositeurs de musique.

133

1889, junio, 16. París.

*Reseña del Prix Rossini obtenido por Blas María Colomer con su obra Ipsus Atavus.*

*Le Ménestrel: journal de musique. Paris et Départements*, p. 190.

<https://goo.gl/ORHBW8>

— Dans sa dernière séance, l'Académie des beaux-arts a désigné la partition qui a mérité le prix Rossini. L'auteur de cette partition, qui a pour titre *la Grotte de Fingal*, est M. Colomer. M. Colomer est un artiste fort distingué, qui a déjà obtenu plusieurs prix aux concours de la Société des compositeurs de musique.

1889, julio. París.

*Carta de Émile Pessard a Blas María Colomer para la publicación de Les Noces de Fingal.*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Mon cher Colomer, Fingal, Rossini, Padross, Labaries, Pollux, Blas-Marie, etc... Cher Maître, j'aurais voulu venir plus tôt, mais comme le temps manque, je t'écris. Choudens est très disposé à éditer ton Fingal. Je lui ai dit que je pensais que pour 1.500 fr. tu le lui donnerais, à condition qu'il se charge de faire copier ou imprimer les parties d'orchestre. Sur ces 1.500 fr. tu auras certainement 500 fr. à donner à l'autrice des paroles. Judith Gautier aura à contresigner l'acte de cession sans le discuter; ce que tu auras fait sera bien fait.*

*Va voir Choudens avec ta partition pour lui faire entendre quelques petites choses. Il est très gentil et très rond, mais c'est un malin. Ne sois pas trop modeste; je lui ai dit qui tu es, et, surtout, quel artiste tu es. Sois malin et rond. Nota bene: comme Choudens a de la bomberie dans l'estomac, ne penses-tu pas que, pour le flatter, tu ne ferais pas bien de te fourrer un oreiller sous le gilet par devant? Cà garnit et on n'a pas l'air de ne vivre que de privations! Que dis-tu de mon idée? - 1.500 francs et les copies (qu'il gardera naturellement après l'exécution).*

*Si Bemberg (qui a du talent, le petit sacripant) eût obtenu le Prix Rossini, il se fut arrangé pour faire exécuter sa partition à l'Opéra, en scène et en costumes.*

*La chose serait-elle possible? Je ne connais pas assez le poème pour le savoir, mais si ça peut être joué pourquoi n'essaierais-tu pas? Une lettre au ministre de l'Instruction publique, une visite à Lischtentein, un article que je ferais faire dans un journal lu de Paris, répété par les camarades, etc... qui sait? Peut-être, aussi préférerais-tu être joué à la Société des Concerts. - Cà c'est ton affaire. C'est à voir, à étudier, à bien penser. Il faudra que nous causions de tout celà. Je viendrai déjeuner Samedi avec mes chers colos (à II h 1/2) et nous bavarderons. Je verrai en même temps l'état de ma petite Madeleine et si le médecin lui donne l'autorisation d'aller danser la Cachucha loin du domicile paternel; nous conviendrons des objets qu'elle devra apporter, objets de Ire nécessité tels que:*

*Castagnettes (une paire) - Une machine à battre le beurre - Un pilon pour fabriquer l'huile de fourmis qu'on met dans les engrenages des roues de la Fortune - Un déméloir pour peigner les poils de sangsues galvanisées dont on fait des treillages pour empêcher les chenilles de s'en aller des arbres fruitiers, et un tas d'autres choses, peut-être moins utiles, mais tout aussi pratiques.*

*A Samedi. Bonjour à tous de la part de mes femmes.  
Cher Maître, je te serre la main respectueusement et affectueusement.  
Émile Pessard'*

### 135

1889, julio, 1. París.

*Carta de Auguste Chapuis (premiado en 1888 por la Academia de Beaux-Arts) a Blas María Colomer.*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*"Mon cher Colomer, Madame GIROD a édité gracieusement ma partition "Les jardins d'Armide" sur laquelle, en échange, je lui ai cédé tous mes droits. Il n'a pas été question d'argent entre nous et je n'ai aucune idée de ce que l'édition a pu coûter."*

### 136

1889, julio, 29. París.

*Carta del coronel Lichtenstein (Oficial del Presidente de la República entre 1879-1887) a Blas María Colomer.*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*"Le Président ne peut intervenir personnellement parce que, quels que soient sa bonne volonté et le grand intérêt qui s'attache a votre oeuvre, vous savez de quelles charges est obéré son budget, très faible pour un chef d'État. Le Président ne peut pas, davantage, intervenir auprès d'un Ministère, quel qu'il soit; d'abord, il ne veut pas passer à un autre une charge qu'il ne peut remplir, et puis, il ne peut pas s'exposer à un refus."*

**137**

1889, octubre, 14 (por la mañana). París.

*Carta oficial de Blas María Colomer al presidente Ambroise Thomas y con duplicado a los miembros integrantes de la sección musical de la Academie de Beaux-Arts (Saint-Saëns y Massenet).*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Prix Rossini 1887 non-décerné à un compositeur, donc 3.000 fr. disponibles - le “reliquat” de 700 fr. attribué l'année suivante à M. Chapuis: 2.300 fr. en caisse. Comment, en si peu de temps l'Académie a t'elle disposé de ces 2.300 fr. restants qui ne doivent avoir d'autre affectation que celle touchant le Prix Rossini?”*

**138**

1889, octubre, 14 (por la tarde). París.

*Carta de Colomer a Massenet solicitando ayuda para el estreno de la obra con la que ganó el Prix Rossini.*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Mon cher Massenet, comme l'Académie ne peut s'occuper de ma pétition que dans 12 jours, date trop éloignée pour que je puisse attendre une décision, à moins de reculer au mois d'avril l'audition, je prends la résolution de me procurer des chanteurs. Le sacrifice sera grand pour ma bourse, mais, acculé dans cette impasse, puis-je renoncer au seul bénéfice de mon Prix? J'espere encore que l'Académie voudra bien me venir en aide, et elle peut; et je me recommande à votre bonne et amicale camaraderie. Merci, mon cher Massenet pour ce que vous avez fait pour moi, et ce que vous allez faire encore.”*

139

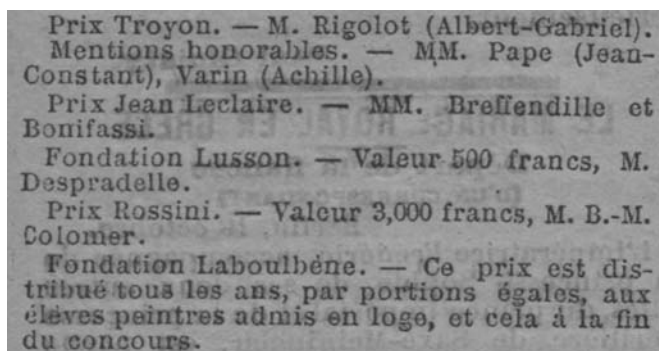
1889, octubre, 21. París.

*Reseña del Prix Rossini obtenido por Blas María Colomer con su obra Ipsus Atavus.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Académie de Beaux-Arts*, p. 2.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/Ml5k1p>



Prix Troyon. — M. Rigolot (Albert-Gabriel).  
Mentions honorables. — MM. Pape (Jean-Constant), Varin (Achille).  
Prix Jean Leclaire. — MM. Breffendille et Bonifassi.  
Fondation Lussion. — Valeur 500 francs, M. Despradelle.  
Prix Rossini. — Valeur 3,000 francs, M. B.-M. Colomer.  
Fondation Laboulbène. — Ce prix est distribué tous les ans, par portions égales, aux élèves peintres admis en loge, et cela à la fin du concours.

140

1889, noviembre, 10. París.

*Anuncio del próximo concierto de "Les Noces de Fingal" de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le Ménestrel. Paris et Départements*, p. 359.

<https://goo.gl/lxygtp>

L'exécution de la scène lyrique de M. B.-M. Colomer, *les Noces du Fingal*, qui a obtenu le prix au dernier concours Rossini, aura lieu au Conservatoire, le dimanche 24 novembre. Les soli de l'œuvre nouvelle seront chantés par M<sup>lle</sup> Martini, MM. Ramis, Auguez, Narçon et Imbert. C'est M. Garcin qui dirigera l'exécution, à la tête du personnel de la Société des concerts du Conservatoire.

**141**

1889, noviembre, 14. París.

*Carta de Blas María Colomer a M. Ramis (cantante que estrenó Le Noces de Fingal en el Conservatorio).*

Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Mon cher Ramis, il faut détruire demain la mauvaise impression que vous avez produite aujourd'hui. Après la répétition, chef d'orchestre et membres du Comité sont venus me demander votre remplacement, alléguant que vous n'aviez pas de mesure, et que vous compromettiez l'exécution. Moi qui sais ce que vous savez faire, je vous demande en grâce, de tra-vailler les endroits mesurés, laissant à leur place tous les rallentando convenus.”*

**142**

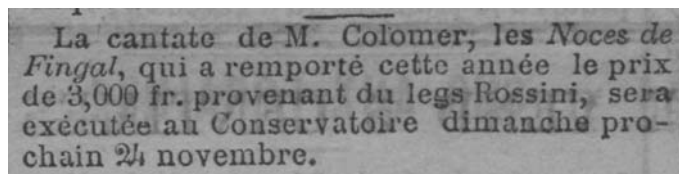
1889, noviembre, 19. París.

*Anuncio del próximo concierto de “Les Noces de Fingal” de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/vq1pCl>



La cantate de M. Colomer, les Noces de Fingal, qui a remporté cette année le prix de 3,000 fr. provenant du legs Rossini, sera exécutée au Conservatoire dimanche prochain 24 novembre.



143

1889, noviembre, 19. París.

*Carta de Blas María Colomer a M. [Numa]Auguez (profesor del Conservatorio de París que participó en el estreno de Les Noces de Fingal). Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.*

*“Engel vient d'accepter le rôle de Fingal avec un désintéressement au-dessus de tout éloge; je vous serai reconnaissant qu'on ne sache pas nos conventions.”*

144

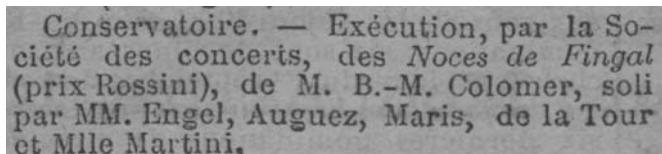
1889, noviembre, 23. París.

*Anuncio del próximo concierto de “Les Noces de Fingal” de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/0ZlM9p>



Conservatoire. — Exécution, par la Société des concerts, des *Noces de Fingal* (prix Rossini), de M. B.-M. Colomer, soli par MM. Engel, Auguez, Maris, de la Tour et Mlle Martini.

145

1889, noviembre, 24. París.

*Anuncio del próximo concierto de "Les Noces de Fingal" de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le Ménestrel. Paris et Départements*, p. 375.

<https://goo.gl/bEI7S9>

C'est aujourd'hui qu'a lieu, au Conservatoire, l'exécution des *Noces de Fingal*, la scène lyrique de M. B.-M. Colomer qui a été couronnée au dernier concours Rossini. Les interprètes sont : M<sup>lle</sup> Martini (Moïna), MM. Engel (Fingal), Auguez (Starne), Maris (le grand prêtre) et de La Tour (Colla). L'exécution sera dirigée par M. Garcin, à la tête du personnel de la Société des concerts.

146

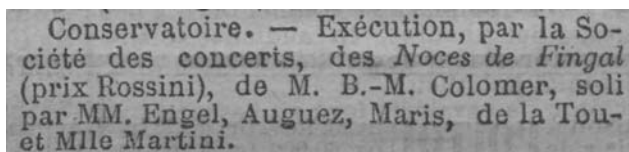
1889, noviembre, 25. París.

*Anuncio del próximo concierto de "Les Noces de Fingal" de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/Za8a5w>



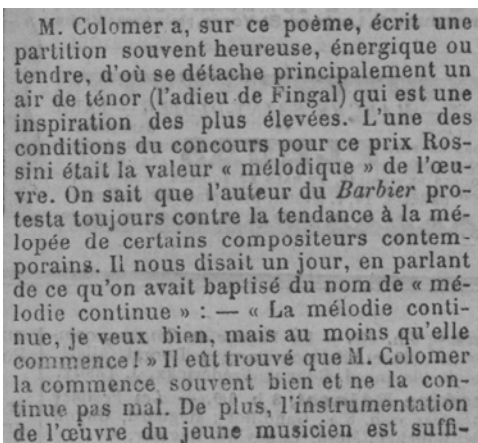
Conservatoire. — Exécution, par la Société des concerts, des *Noces de Fingal* (prix Rossini), de M. B.-M. Colomer, soli par MM. Engel, Auguez, Maris, de la Tou- et Mlle Martini.

1889, noviembre, 26. París.

*Interpretación en la sala del Conservatorio de Música y de Declamación de París, de la obra de Blas María Colomer Noces de Fíngal por la orquesta y coros de la Sociedad de Conciertos.*

*Le Rappel. Les Théâtres*, p. 3.

<https://goo.gl/kkJwqJ>



M. Colomer a, sur ce poème, écrit une partition souvent heureuse, énergique ou tendre, d'où se détache principalement un air de ténor (l'adieu de Fingal) qui est une inspiration des plus élevées. L'une des conditions du concours pour ce prix Rossini était la valeur « mélodique » de l'œuvre. On sait que l'auteur du *Barbier* protesta toujours contre la tendance à la mélodie de certains compositeurs contemporains. Il nous disait un jour, en parlant de ce qu'on avait baptisé du nom de « mélodie continue » : — « La mélodie continue, je veux bien, mais au moins qu'elle commence ! » Il eût trouvé que M. Colomer la commence souvent bien et ne la continue pas mal. De plus, l'instrumentation de l'œuvre du jeune musicien est suffi-

1889, noviembre, 27. París.

*Anuncio del próximo concierto de "Les Noces de Fingal" de Blas María Colomer que se celebrará en el Conservatorio de Música de París.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/gAoN8E>

Les *Noces de Fingal*, poème de Mme Judith Gautier, musique de M. B.-M. Colomer, œuvre à laquelle a été décerné le prix Rossini, ont été représentées dimanche au Conservatoire avec le concours de l'orchestre et des chœurs de la Société des concerts, sous la direction de M. Garcin.

L'œuvre de M. Colomer a été interprétée magistralement.

Mlle Martini, dans le rôle de Moïna, a remporté un grand succès; chacune de ses phrases a été soulignée d'applaudissements par le public de dilettanti qui remplissait la salle. Mlle Martini, dont le succès a été consacré par son passage au théâtre de la Monnaie et à Covent-Garden, est une artiste hors ligne, toute désignée pour notre première scène lyrique.

MM. Engel et Auguez, dans les rôles de Fingal et de Starne, ont été très appréciés et ont chanté avec une méthode juste et de grand talent.

Cette représentation, qui ne pouvait avoir qu'un auditoire restreint et de privilégiés, aura probablement un lendemain, car il est question de monter l'œuvre de M. Colomer dans l'un de nos grands concerts classiques du dimanche.

M. Cocheris, de la Comédie-Française, indisposé depuis plusieurs jours, est entièrement rétabli.

Le sympathique artiste a repris possession de ses rôles dans *Henri III et sa Cour* et dans *l'Etrangère*.

1889, noviembre, 30. Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artistes*, p. 137.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/ZCWb5w>

**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE - PRÉSIDENTS

MESSEURS

Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucorbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSEURS

Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Martin (Georges).	Souchon (Victor).
Clays.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Marsick.	Sivori (Camille).
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marteau.	Svensen, Suède.
Colomer.	Hamelle.	Marty.	Thibaud (A.)
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Mas.	Thomé (Francis).
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmanns.	Maupeou (De).	Thomson, Liège.
Cowen, Londres.	Herwegh.	Mauras.	Toulmonche.
Coquard (A.)	Heymann (Ch.)	Maurin.	Trago.
Chabrier.	Hirsch.	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chausson.	Hollmann.	Mayeux.	Wailly (De).

**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS

Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucorbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESDAMES

Ach (B).	Delaporte.	Howe (Jenny).	Panchioni.
Alès.	Déléage.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).	Patti (Carlotta), décédée.
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.).	Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).	Ploux (E.).
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.	Reggiani.
Bojdin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.	Richard.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.).	Risarelli.
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (L.).	Rocher.
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.).	Roger-Miclos.
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauvernay.	Ruelle (M.).
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marié.	Mayeux.	Schmidt (H.).
Cahen (A.).	Garcin-Ismaël.	Melodia.	Soubre.
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne	Miramont (De).	Steiger.
Castillon.	Legoux).	Montalba.	Tua (I.).
Chatteleya (Kara).	Grandval (De).	Montegu-Montibert.	Tayau (Marie).
Closon (Marie).	Harkness (A.).	Muller de la Source.	Viardot (Pauline)
Dalmont.	Herria.	Nau (M.), décédée.	Vincent-Carol.
Debillemont.	Holmès (A.).	Palicot (Lucie).	Vita (De).

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSIEURS

Artaud (Emile).	De Munk (E.)	Lacombe, Carcassonne.	Piedeleu, Nantes.
Auguez.	Duc.	Lafarge.	Pierné (G.).
Auzende, Marseille.	Dumon, Bruxelles, décédé.	Lafargue.	Pillaut (Léon).
Alary.	Dupont (J.), Bruxelles.	Lalo.	Planchet, Versailles.
Barreau.	Duprato.	Lambert.	Pottier de Lalaine.
Bàzzini, Milan.	Duvernoy (Alph.).	Lassalle (J.).	Porthmann, Tréport.
Benoit (P.), Anvers.	Durand (E.).	Lasserre (J.).	Prumier, décédé.
Bériot (De).	Durand (A.).	Lascoux (A.).	Quirot.
Bernard (E.).	Emmanuel.	Lefort (A.).	Radoux (Th.), Liège.
Blondel.	Falisse.	Leroy (G.), décédé.	Ratez.
Blumer, Strasbourg.	Fischer (A.).	Lauwers.	Raway, Liège.
Bolly.	Fouque (O.), décédé.	Leduc (A.).	Redon (E.), Bordeaux.
Bouhy.	Fournets.	Lefebvre (Ch.).	René (Ch.).
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Lemaigre, Clermont.	Richault.
Bourgault.	Frémaux (Paul).	Léonard.	Ritter, décédé.
Blanc (Claudius).	Flégier (A.).	Lewita, Moscou.	Roberval, Paris.
Bemberg.	Franck (César).	Litloff (H.).	Rodier, Bruxelles.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Lubert.	Rondeau (A.).
Brioude, Angers, décédé.	Garrigues.	Luigini (A.), Lyon.	Ropartz.
Breitner.	Garrigou (Dr), Toul.	Luckx (F.).	Rosenlecher.
Boellmann.	Giraud (Auguste).	Maery (A.).	Rose.
Bosquin.	Gigoux (E.).	Maho.	Rosen (M.).
Broustet (E.).	Godard (Benjamin).	Malherbe (Ch.).	Rostand, Marseille.
Bruneau (A.).	Goffoël.	Mandl (R.), Vienne.	Sachs (J.).
Bruneau, Tours.	Goldsthalck.	Mangeon.	Salomé.
Bussine (Romain).	Goldschmitt.	Mâreau.	Samara.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Maréchal (H.).	Samuel (A.), Gand.
Cabillot.	Grandville.	Mariotti.	Schœnwerker.
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Martin (Georges).	Souchon (Victor).
Clays.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Marsick.	Sivori (Camille).
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marteau.	Svensen, Suède.
Colomer.	Hamelte.	Marty.	Thibaud (A.).
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Mas.	Thomé (Francis).
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmanns.	Maupou (De).	Thomson, Liège.
Cowen, Londres.	Herwegh.	Mauras.	Toulmonche.
Coquard (A.).	Heymann (Ch.).	Maurin.	Trago.
Chabrier.	Hirsch.	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chausson.	Hollmann.	Mayeux.	Wailly (De).
Chouquet (G.), décédé.	Husson.	Mendels.	Warmbrodt.
Delaporte, Angers.	Hubay (Jenò), Pesth.	Messenger.	Weckerlin.
Delaby, Angers.	Hüe (Georges).	Metzner-Leblanc.	Weber, Strasbourg, décédé.
Delmas.	D'Indy.	Mousset.	Weingartner, Nantes.
Delvoye.	Ismaël, Marseille.	Musin.	Werner, Genève.
Diemer (Louis).	Ibos.	Neven.	Widor.
Dubois (Theodore).	Jehin (M.-L.).	Oger (J.), Soissons.	Wolff (Pleyel).
Dufriche.	Jehin-Prume.	Palladilhe (E.).	Wondra.
Ducastel, Lyon.	Jourdain (Franz).	Pellin.	Wormser.
Dechesne.	Ketten (H.), décédé.	Penavaire.	Ysaye, Bruxelles.
Delaborde.	Ketten (L.), Genève.	Pfeiffer.	Ysaye, Théophilic.
Delaquerrière.	Labro, décédé.	Philipp.	

150

1889, diciembre. París.

*Carta de Blas María Colomer a Victorin Joncières (crítico de La Liberté).*  
Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Cher Monsieur, je m'accuse et m'humilie devant vous; on m'avait laissé croire que vous feriez la partie de basse dans le trio où Besson brille comme ténorino, et Kerst par son admirable soprano! Votre charmant article sur mes Noces de Fingal donne com-plètement tort à vos délateurs et je suis heureux de vous en témoigner ma reconnaissance. Merci de m'avoir soutenu avec tant de bienveil-lance et d'autorité.”*

151

1889, diciembre. París.

*Carta de M. Hosteins a Blas María Colomer.*  
Marcel Soulage. Avatars Prix Rossini.

*“Ne vous semblerait-il pas opportun de dédier sans retard la partition des Noces de Fingal à M. Ambroise Thomas? De vous entendre avec Le Siècle pour obtenir du Ministère des Beaux-Arts une représentation de votre oeuvre à l'Opéra-Comique, avec costumes et décors avec l'incomparable Orchestre du Conservatoire sous la direction de M. Garcin? Cette représentation serait placée sous la présidence d'honneur de Madame Carnot, et au bénéfice de l'oeuvre si charitable de l'Hospice de la Maternité, hospice placé, je crois, sous la protection de M. Pasteur.”*

1889, diciembre, 1. París

*Reseña del concierto de Les Noces de Fingal, de Blas María Colomer, celebrado en el Conservatorio de Música de París.*

*Le Ménestrel. Semayne Théatrale*, p. 378-379.

<https://goo.gl/NvE19Z>

<https://goo.gl/PSzHbz>

CONSERVATOIRE. — Prix Rossini : *Les Noces de Fingal*, poème en trois parties, de M<sup>me</sup> Judith Gauthier, musique de M. B.-M. Colomer.

C'est dimanche dernier, qu'a eu lieu au Conservatoire, avec le concours de l'orchestre et des chœurs de la Société des concerts, dirigés par M. Garcin, l'exécution des *Noces de Fingal*, la scène lyrique de M. Colomer, couronnée par l'Académie des Beaux-Arts au dernier concours Rossini.

Cette composition a été écrite par M. Colomer sur un poème divisé en trois parties, — trois actes, pourrait-on dire, — lequel est l'œuvre de M<sup>me</sup> Judith Gauthier. Je constate tout d'abord que M<sup>me</sup> Judith Gauthier n'a pas la poésie gaie, car son livret est singulièrement poussé au noir, et l'on peut trouver que la passion y tourne un peu trop à la fureur. Je lui reprocherai aussi une trop grande uniformité, et le peu de soin pris par elle pour fournir au musicien les contrastes qui lui sont nécessaires. Dans cette histoire tragique de deux amants, dont l'un, la fiancée, périt sous les coups de son père, qui se tue à son tour, on ne trouve pas un élan de tendresse, pas un cri du cœur, pas une de ces échappées de passion palpitante qui peuvent soulever l'inspiration du compositeur et opérer une diversion salutaire dans le style et la couleur d'une œuvre toujours tendue, toujours sauvage, toujours sanglante.

(...)



153

1889, diciembre, 3. París.

*Reseña de la obra de Blas María Colomer, Les Noces de Fíngal.*

*Journal des débats politiques et littéraires. Revue Musicale, p. 1.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/Um3CbI>

*“Il écrit [Colomer] correctement et même avec une certaine recherche; ses harmonies sont intéressantes, ses accompagnements travaillés avec soin”. E. Reyer.*

**154**

1889, diciembre, 8. París.

*Carta de agradecimiento de Colomer a Adolphe Jullien por la crítica a su obra Les Noces de Fingal.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/1sbNzg>

Imagen protegida

**155**

[p. 1900]. París.  
*Retrato de Blas María Colomer por R. Pétrè.*  
Archivo familiar Patrick Colomer.

Imagen protegida

**156**

*Firma de Blas María Colomer.*

Imagen protegida

1890, enero, 11.

Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artistes*, p. 238.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/RRCep2>

MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS

Colonne (Ed.)	Joncères (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	Vaucorbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

MEMBRES HONORAIRES

MESDAMES

Ach (B).	Delaporte.	Héve (Jenny).	Panchioni.
Alès.	Décéage.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).	Patti (Carlotta), décédée.
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.)	Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).	Ploux (E.)
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.	Pregi (M.)
Boidin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.	Reggiani, décédée.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.)	Richard.
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (I.)	Risarelli.
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.)	Rocher.
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauverny	Roger-Miclos.
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marié.	Mayeux.	Ruelle (M.)
Cahen (A.).	Garcin-Ismaël.	Melodia.	Schmidt (H.)
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne	Meyer.	Soubre.
Castillon.	Legoux).	Miramont (De).	Steiger.
Chatteleyn (Kara).	Grandval (De).	Montalba.	Tua (L.)
Closon (Marie).	Harkness (A.)	Montegu-Montibert.	Tayau (Marie).
Dalmont.	Henry Maureus.	Muller de la Source.	Viardot (Pauline)
Debillmont.	Herria.	Nau (M.), décédée.	Vincent-Carol.
	Holmès (A.)	Palicot (Lucie).	Vita (De).

MEMBRES HONORAIRES

MESSIEURS

Artaud (Emile).	Delaquerrière.	Lacombe, Carcassonne.	Pierné (G.)
Auguez.	De Munk (E.)	Lafarge.	Pillaut (Léon).
Auzande, Marseille.	Duc.	Lafargue.	Planchet, Versailles.
Alary.	Dumon, Bruxelles, décédé.	Lalo.	Pottier de Lalaine.
Barreau.	Dupont (J.), Bruxelles.	Lambert.	Portmann, Tripart.
Bazzini, Milan.	Duprato.	Lassalle (J.)	Prunier, décédé.
Benoit (P.), Anvers.	Duvernoy (Alph.)	Lasserre (J.)	Quirot.
Bériot (De).	Durand (E.)	Lascoux (A.)	Radoux (Th.), Liège.
Bernard (E.)	Durand (A.)	Lefort (A.)	Ratez.
Blondel.	Emmanuel.	Leroy (G.), décédé.	Raway, Liège.
Blumer, Strasbourg.	Falisse.	Lauwers.	Redon (E.), Bordeaux.
Bolly.	Fischer (A.)	Leduc (A.)	René (Ch.)
Bonnemère (L.)	Fouque (O.), décédé.	Lefebvre (Ch.)	Richard.
Bouly.	Fournets.	Lemaigre, Clermont.	Rittor, décédé.
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Léonard.	Roberval, Paris.
Bourgault.	Frémaux (Paul).	Lewita, Moscou.	Rodier, Bruxelles.
Blanc (Claudius).	Flégier (A.).	Litolff (H.)	Rondeau (A.)
Bomberg.	Franck (César).	Lubert.	Ropartz.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Luigini (A.), Lyon.	Rosenlecher.
Brioude, Angers, décédé.	Garrigues.	Luckx (F.)	Rose.
Breitner.	Garrigou (Dr), Toul.	Maury (A)	Rosen (M.)
Boelmann.	Giraud (Auguste).	Maho.	Rostand, Marseille.
Bosquin.	Gigoux (E.)	Malherbe (Ch.)	Sachs (J.)
Broustet (E.)	Godard (Benjamin).	Mandl (R.), Vienne.	Salomé.
Bruneau (A.)	Goffel.	Mangeon.	Samara.
Bruneau, Tours.	Goldsthalck.	Mâreau.	Samuel (A.), Gand.
Bussine (Romain).	Goldchmitt.	Maréchal (H.)	Schoneverck.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Mariotti.	Souchon (Victor).
Cabillot.	Grandville.	Martin (Georges).	Sivori (Camille).
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Marsick.	Svensen, Suède.
Claeys.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Marteau.	Thibaud (A.)
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marty.	Thomé (Francis).
Colomer.	Hamelte.	Mas.	Thomson, Liège.
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Maupcou (De).	Toulmouche.
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmanns.	Mauras.	Trago.
Cowen, Londres.	Herwegh.	Maurin.	Verdalle (G.)
Cognard (A.)	Heymann (Ch.)	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chabrier.	Hirsch.	Mayeux.	Wleeschouwer (De), Anvers.
Chaussier (H.)	Hollmann.	Mendels.	Wailly (De).
Chausson.	Husson.	Messenger.	Warmbrodt.
Chouquet (G.), décédé.	Hubay (Jenô), Pesh.	Metzner-Lobianc.	Weckerlin.
Delaporte, Angers.	Hüe (Georges).	Mousset.	Weber, Strasbourg, décédé.
Delmas.	D'Indy.	Musin.	Weingartner, Nantes.
Delvoye.	Ismaël, Marseille.	Neveu, décédé.	Werner, Genève.
Diemer (Louis).	Ibos.	Oger (J.), Soissons.	Widor.
Dubois (Theodore).	Jehin (M.-L.)	Palladilhe (E.)	Wolff (Pleyel).
Duffriche.	Jehin-Prume.	Pellin.	Wondra.
Ducastel, Lyon.	Jourdain (Franz).	Penavaire.	Wormser.
Duchesne.	Ketten (H.), décédé.	Pfeiffer.	Ysaye, Bruxelles.
Delaborde.	Ketten (L.), Genève.	Philipp.	Ysaye, Théphile.
	Labro, décédé.	Piedolcu, Nantes.	

1890, marzo, 15. París.

Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artistes*, p. 382

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/AdbL9U>

**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS			
Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucoeurbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESDAMES		
Ach (B).	Delaporte.	Héve (Jenny).
Alès.	Décéage.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.)
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.
Boidin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.)
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (I.)
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.)
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauverny
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marié.	Mayeux.
Cahen (A.).	Garcin-Ismaël.	Melodia.
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne Legoux).	Meyer.
Castillon.	Grandval (De).	Miramont (De).
Chatteleyn (Kara).	Harkness (A.).	Montalba.
Closon (Marie).	Henry Maureus.	Montegu-Montibert.
Dalmont.	Herria.	Muller de la Source.
Debillmont.	Holmès (A.).	Nau (M.), décédée.
		Paicot (Lucie).
		Panchioni.
		Patti (Carlotta), décédée.
		Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
		Ploux (E.)
		Pregi (M.)
		Reggiani, décédée.
		Richard.
		Risarelli.
		Rocher.
		Roger-Miclos.
		Ruelle (M.)
		Schmidt (H.)
		Soubre.
		Steiger.
		Tua (L.)
		Tayau (Marie).
		Viardot (Pauline)
		Vincent-Carol.
		Vita (De).

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSIEURS			
Artaud (Emile).	Delaquerrière.	Lacombe, <i>Carcassonne</i> .	Pierné (G.)
Auguez.	De Munk (E.).	Lafarge.	Pillaut (Léon).
Auzoué, <i>Marseille</i> .	Duc.	Lafargue.	Plauchet, <i>Versailles</i> .
Alary.	Dumon, <i>Bruxelles</i> , décédé.	Lalo.	Pottier de Lalaine.
Barreau.	Dupont (J.), <i>Bruxelles</i> .	Lambert.	Portmann, <i>Tripoli</i> .
Bazzini, <i>Milan</i> .	Duprato.	Lassalle (J.)	Pruhier, décédé.
Benoît (P.), <i>Anvers</i> .	Duvernoy (Alph.)	Lasserre (J.)	Quirot.
Bériot (De).	Durand (E.)	Lascoux (A.)	Radoux (Th.), <i>Liège</i> .
Bernard (E.)	Durand (A.)	Lefort (A.)	Ratez.
Blondel.	Emmanuel.	Leroy (G.), décédé.	Raway, <i>Liège</i> .
Blumer, <i>Strasbourg</i> .	Falisse.	Lauwers.	Redon (E.), <i>Bordeaux</i> .
Bolly.	Fischer (A.)	Leduc (A.)	René (Ch.)
Bonnemère (L.)	Fouque (O.), décédé.	Lefebvre (Ch.)	Richard.
Bouly.	Fournets.	Lemaigre, <i>Clermont</i> .	Rittor, décédé.
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Léonard.	Roberval, <i>Paris</i> .
Bourgault.	Frémaux (Paul).	Lewita, <i>Moscou</i> .	Rodier, <i>Bruxelles</i> .
Blanc (Claudius).	Flégier (A.).	Litloff (H.)	Rondeau (A.)
Bomberg.	Franck (César).	Lubert.	Ropartz.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Luigini (A.), <i>Lyon</i> .	Rosenlecher.
Brioude, <i>Angers</i> , décédé.	Garrigues.	Luckx (F.)	Rose.
Breitner.	Garrigou (Dr) <i>Toul</i> .	Maury (A)	Rosen (M.)
Boelmann.	Giraud (Auguste).	Maho.	Rostand, <i>Marseille</i> .
Bosquin.	Gigonx (E.)	Malherbe (Ch.)	Sachs (J.)
Broustet (E.)	Godard (Benjamin).	Mandl (R.), <i>Vienne</i> .	Salomé.
Bruneau (A.)	Goffel.	Mangeon.	Samara.
Bruneau, <i>Tours</i> .	Goldsthalck.	Mareat.	Samuel (A.), <i>Gand</i> .
Bussine (Romain).	Goldemitt.	Maréchal (H.)	Schönnewerk.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Mariotti.	Souchon (Victor).
Caillot.	Grandville.	Martin (Georges).	Sivori (Camille).
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Marsick.	Svensen, <i>Suède</i> .
Claeys.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Marteau.	Thibaud (A.)
Closon (J.), <i>Angers</i> .	Guidé (G.), <i>Bruxelles</i> .	Marty.	Thomé (Francis).
Colomer.	Hamelte.	Mas.	Thomson, <i>Liège</i> .
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Maupcou (De).	Toulimouche.
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmans.	Mauras.	Trago.
Cowen, <i>Londres</i> .	Herwegh.	Maurin.	Verlille (G.)
Coquard (A.)	Heymann (Ch.)	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chabrier.	Hirsch.	Mayeux.	Wleeschouwer (De), <i>Angers</i> .
Chaussier (H.)	Hollmann.	Mendels.	Wailly (De).
Chausson.	Husson.	Messenger.	Warmbrodt.
Chouquet (G.), décédé.	Hubay (Jenô), <i>Pesth</i> .	Metzner-Leblanc.	Weckerlin.
Delaporte, <i>Angers</i> .	Hüe (Georges).	Mousset.	Weber, <i>Strasbourg</i> , décédé.
Delaby, <i>Angers</i> .	D'Indy.	Musin.	Weingartner, <i>Nantes</i> .
Delmas.	Ismaël, <i>Marseille</i> .	Neveu, décédé.	Werner, <i>Genève</i> .
Delvoye.	Ibos.	Oger (J.), <i>Soissons</i> .	Widor.
Diemer (Louis).	Jehin (M.-L.)	Palladilhe (E.)	Wolff (Pleyel).
Dubois (Theodore).	Jehin-Prume.	Pellin.	Wondra.
Duffriche.	Jourdain (Franz).	Penavaire.	Wormser.
Ducastel, <i>Lyon</i> .	Ketten (H.), décédé.	Pfeiffer.	Ysaye, <i>Bruxelles</i> .
Duchesne.	Ketten (L.), <i>Genève</i> .	Philipp.	Ysaye, Thophile.
Delaborde.	Labro, décédé.	Piedelcu, <i>Nantes</i> .	

**159**

1890, noviembre, 11. Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artiste*, p. 61.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/usfcRN>



**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**

PRÉSIDENT D'HONNEUR : **M. CHARLES GOUNOD**, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS			
Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucorbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESDAMES		
Ach (B).	Delaporte.	Héve (Jenny).
Alès.	Déclage.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.)
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.
Boidin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.)
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (I.)
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.)
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauverny
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marié.	Mayeux.
Cahen (A.)	Garcin-Ismaël.	Melodia.
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne Legoux).	Meyer.
Castillon.	Grandval (De).	Miramont (De).
Chatteleyn (Kara).	Harkness (A.)	Montalba.
Closon (Marie).	Henry Maureus.	Montegu-Montibert.
Dalmont.	Herria.	Muller de la Source.
Debillmont.	Holmès (A.)	Nau (M.), décédée.
		Paicot (Lucie).
		Panchioni.
		Patti (Carlotta), décédée.
		Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
		Ploux (E.)
		Pregi (M.)
		Reggiani, décédée.
		Richard.
		Risarelli.
		Rocher.
		Roger-Miclos.
		Ruelle (M.)
		Schmidt (H.)
		Soubre.
		Steiger.
		Tua (E.)
		Tayau (Marie).
		Viardot (Pauline)
		Vincent-Carol.
		Vita (De).

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSIEURS			
Artaud (Emile).	Delaquerrière.	Lacombe, Carcassonne.	Pierné (G.)
Auguez.	De Munk (E.)	Lafarge.	Pillaud (Léon).
Auzende, Marseille.	Duc.	Lafargue.	Plauchet, Versailles.
Alary.	Dumon, Bruxelles, décédé.	Lalo.	Pottier de Lalaine.
Barreau.	Dupont (J.), Bruxelles.	Lambert.	Portmann, Triport.
Bazzini, Milan.	Duprato.	Lassalle (J.)	Pruunier, décédé.
Benoit (P.), Amers.	Duvernoy (Alph.)	Lasserre (J.)	Quirot.
Bériot (De).	Durand (E.)	Lascoux (A.)	Radoux (Th.), Liège.
Bernard (E.)	Durand (A.)	Lefort (A.)	Ratez.
Blondel.	Emmanuel.	Leroy (G.), décédé.	Raway, Liège.
Blumer, Strasbourg.	Falisse.	Lauwers.	Redon (E.), Bordeaux.
Bolly.	Fischer (A.)	Leduc (A.)	René (Ch.)
Bonnemère (L.)	Fouque (O.), décédé.	Lefebvre (Ch.)	Richault.
Bouhy.	Fournets.	Lemaigre, Clermont.	Ritter, décédé.
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Léonard.	Robertval, Paris.
Bourgault.	Frémoux (Paul).	Lewita, Moscou.	Rodier, Bruxelles.
Blanc (Claudius).	Flégier (A.)	Litolff (H.)	Rondeau (A.)
Bomberg.	Franck (César).	Lubert.	Ropartz.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Luigini (A.), Lyon.	Rosenlecher.
Brioude, Angers, décédé.	Garrigues.	Luckx (F.)	Rose.
Breitner.	Garrigou (Dr) Toul.	Macry (A)	Rosen (M.)
Boelmann.	Giraud (Auguste).	Maho.	Rostand, Marseille.
Bosquin.	Gigoux (E.)	Malherbe (Ch.)	Sachs (J.)
Pronstet (E.)	Gardard (Benjamin).	Mandl (R.), Vienne.	Salomé.
Bruneau (A.)	Goffoël.	Mangeon.	Samara.
Bruneau, Tours.	Goldschalck.	Marcen.	Samuel (A.), Gand.
Bussine (Romain).	Goldschmitt.	Maréchal (H.)	Schœnewerk.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Mariotti.	Souchon (Victor).
Cabillot.	Grandville.	Martin (Georges).	Sivori (Camillo).
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Marsick.	Svensen, Suède.
Claeys.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Martcau.	Thibaud (A.)
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marty.	Thomé (Francis).
Colomer.	Hamelte.	Mas.	Thomson, Liège.
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Maupcou (De).	Toulmouché.
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmanns.	Mauras.	Trago.
Cowen, Londres.	Herwegh.	Maurin.	Verdalle (G.)
Coquard (A.)	Heymann (Ch.)	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chabrier.	Hirsch.	Mayeux.	Wieschouwer (De), Anvers.
Chaussier (H.)	Hollmann.	Mendels.	Wailly (De).
Chausson.	Husson.	Messenger.	Warubrod.
Chouquet (G.), décédé.	Hubay (Jenô), Pests.	Metzner-Leblanc.	Weckerlin.
Delaporte, Angers.	Hüe (Georges).	Mousset.	Weber, Strasbourg, décédé.
Delaby, Angers.	D'Indy.	Musin.	Weingartner, Nantes.
Delmas.	Ismaël, Marseille.	Neveu, décédé.	Werner, Genève.
Delvoeye.	Ibos.	Oger (J.), Soissons.	Widor.
Diemer (Louis).	Jehin (M.-L.)	Palladille (E.)	Wolff (Pleyel).
Dubois (Theodore).	Jehin-Prume.	Pellin.	Wondra.
Dufliche.	Jourdain (Franz).	Penavaire.	Wormsor.
Ducastel, Lyon.	Ketten (H.), décédé.	Pfeiffer.	Ysaye, Bruxelles.
Dechesne.	Ketten (L.), Genève.	Philipp.	Ysaye, Théophile.
Delaborde.	Labro, décédé.	Piedclou, Nantes.	

**160**

1891, febrero, 7. Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artistes*, p. 285.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/Luffzs>

**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS			
Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucoarheil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESDAMES		
Ach (B).	Delaporte.	Héve (Jenny).
Alès.	Déclège.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.)
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.
Boidin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.)
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (I.)
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.)
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauverny
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marie.	Mayeux.
Cahen (A.).	Garcin-Ismaël.	Melodia.
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne Legoux).	Meyer.
Castillon.	Grandval (De).	Miramont (De).
Chatteleyn (Kara).	Harkness (A.).	Montalba.
Closon (Marie).	Henry Maureus.	Montegu-Montibert.
Dalmont.	Herria.	Muller de la Source.
Debillmont.	Holmès (A.).	Nau (M.), décédée.
		Paillot (Lucie).
		Panchioni.
		Patti (Carlotta), décédée.
		Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
		Ploux (E.)
		Pregi (M.)
		Reggiani, décédée.
		Richard.
		Risarelli.
		Rocher.
		Roger-Miclos.
		Ruelle (M.)
		Schmidt (H.)
		Soubre.
		Steiger.
		Tua (E.)
		Tayau (Marie).
		Viardot (Pauline)
		Vincent-Carol.
		Vita (De).

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSIEURS			
Artaud (Emile).	Delaquerrière.	Lacombe, Carcassonne.	Pierné (G.)
Auguez.	De Munk (E.).	Lafarge.	Pillaud (Léon).
Auzende, Marseille.	Duc.	Lafargue.	Plauchet, Versailles.
Alary.	Dumon, Bruxelles, décédé.	Lalo.	Pottier de Lalaine.
Barreau.	Dupont (J.), Bruxelles.	Lambert.	Portmann, Triport.
Bazzini, Milan.	Duprato.	Lassalle (J.)	Pruunier, décédé.
Benoît (P.), Amers.	Duvernoy (Alph.)	Lasserre (J.)	Quirot.
Bériot (De).	Durand (E.).	Lascoux (A.)	Radoux (Th.), Liège.
Bernard (E.).	Durand (A.).	Lefort (A.)	Ratez.
Blondel.	Emmanuel.	Leroy (G.), décédé.	Raway, Liège.
Blumer, Strasbourg.	Falisse.	Lauwers.	Redon (E.), Bordeaux.
Bolly.	Fischer (A.).	Leduc (A.)	René (Ch.).
Bonnemère (L.).	Fouque (O.), décédé.	Lefebvre (Ch.)	Richault.
Bouhy.	Fournets.	Lemaigre, Clermont.	Ritter, décédé.
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Léonard.	Robert, Paris.
Bourgault.	Frémoux (Paul).	Lewita, Moscou.	Rodier, Bruxelles.
Blanc (Claudius).	Flégier (A.).	Litolff (H.)	Rondeau (A.)
Bomberg.	Franck (César).	Lubert.	Ropartz.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Luigini (A.), Lyon.	Rosenlecher.
Brioude, Angers, décédé.	Garrigues.	Luckx (F.)	Rose.
Breitner.	Garrigou (Dr) Toul.	Macry (A)	Rosen (M.)
Boelmann.	Giraud (Auguste).	Maho.	Rostand, Marseille.
Bosquin.	Gigoux (E.).	Malherbe (Ch.)	Sachs (J.)
Pronstet (E.).	Gardard (Benjamin).	Mandl (R.), Vienne.	Salomé.
Bruneau (A.).	Goffoël.	Mangeon.	Samara.
Bruneau, Tours.	Goldschalck.	Marcen.	Samuel (A.), Gand.
Bussine (Romain).	Goldschmitt.	Maréchal (H.)	Schenewerk.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Mariotti.	Souchon (Victor).
Cabillot.	Grandville.	Martin (Georges).	Sivori (Camillo).
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Marsick.	Svensen, Suède.
Claeys.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Martcau.	Thibaud (A.)
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marty.	Thomé (Francis).
Colomer.	Hamelte.	Mas.	Thomson, Liège.
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Maupcou (De).	Toulmouché.
Comettant (L.-O.), fils.	Hasselmanns.	Mauras.	Trago.
Coven, Londres.	Herwegh.	Maurin.	Verdalle (G.)
Coquard (A.).	Heymann (Ch.)	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chabrier.	Hirsch.	Mayeux.	Wleeschouwer (De), Anvers.
Chaussier (H.).	Hollmann.	Mendels.	Wailly (De).
Chausson.	Husson.	Messenger.	Warubrod.
Chouquet (G.), décédé.	Hubay (Jenô), Pesth.	Metzner-Leblanc.	Weckerlin.
Delaporte, Angers.	Hüe (Georges).	Mousset.	Weber, Strasbourg, décédé.
Delaby, Angers.	D'Indy.	Musin.	Weingartner, Nantes.
Delmas.	Ismaël, Marseille.	Neveu, décédé.	Werner, Genève.
Delvoeye.	Ibos.	Oger (J.), Soissons.	Widor.
Diemer (Louis).	Jehin (M.-L.)	Palladille (E.)	Wolff (Pleyel).
Dubois (Theodore).	Jehin-Prume.	Pellin.	Wondra.
Dufliche.	Jourdain (Franz).	Penavaire.	Wormsor.
Ducastel, Lyon.	Ketten (H.), décédé.	Pfeiffer.	Ysaye, Bruxelles.
Dechesne.	Ketten (L.), Genève.	Philipp.	Ysaye, Théophile.
Delaborde.	Labro, décédé.	Piedclou, Nantes.	

**161**

1891, enero, 11. París.

*Blas María Colomer miembro de la Association de Compositeurs de Musique.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/pYVf8L>

L'assemblée générale annuelle des compositeurs de musique aura lieu jeudi 15 janvier, au siège de la Société, rue de Rochechouart, 22, à huit heures très précises du soir.

Ordre du jour :

1<sup>o</sup> Lecture du rapport annuel, par M. L. de Vaux, secrétaire-rapporteur ;

2<sup>o</sup> Propositions du comité ;

3<sup>o</sup> Election de dix membres du comité.

Membres sortants rééligibles : MM. Altès, Colomer, Chabrié, Danbé, Grisy, Joncières, Nibelle, H. Salomon, L. de Vaux et Werkerlin.

Les sociétaires qui désirent se porter candidats sont invités à en donner avis avant l'assemblée générale.

Nicolet

1892, febrero, 23. Rouen.

*Noticia de la colaboración de Blas María Colomer en la colección Paris-Piano.*

*La Soirée Normande. Sección Aux pianistes, p. 7.*

<https://goo.gl/2ANx8h>

**Nous recommandons à nos lecteurs la nouvelle bibliothèque musicale qui fait fureur en ce moment, Paris-Piano. Cette luxueuse publication paraît les 1<sup>er</sup> et 15 de chaque mois et donne dans chaque numéro deux morceaux de musique inédite pour piano, édités avec grand soin, livrés sous couvertures de couleurs.**

Les partitions, de difficulté moyenne, sont écrites spécialement pour Paris-piano par les meilleurs compositeurs du genre, MM. Emile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Kitz, Luigini, Alexandre-Georges, F. Le Rey, Desorme, Sudeasi, Courras, Haring, Gay, etc., etc.

En outre chaque fascicule de Paris-Piano contient un supplément littéraire dû au grand talent de MM. François Coppée, Jules Claretie, Ludovic Halévy, Jules Sandeau, André Theuriot, Henri Gréville, Jacques Normand, Ernest Legouvé, Guy de Maupassant, Hector Malot, Pierre Véron ; des portraits de célébrités, une revue de la musique, du théâtre, de la mode, un courrier mondain, etc.

(...)

1892, febrero, 27. Nantes.

*Noticia de la colaboración de Blas María Colomer en la colección Paris-Piano.*

*L'Ouest-Artiste: gazette artistique de Nantes. Sección Nouvelles Artistiques,* p. 10.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/rMCXC4>

— Nous recommandons à nos lecteurs une nouvelle Bibliothèque musicale qui fait fureur en ce moment, *Paris-Piano*. Cette luxueuse publication paraît les 1<sup>er</sup> et 15 de chaque mois et donne, dans chaque numéro, deux morceaux de musique inédite pour piano, édités avec grand soin, livrés sous couvertures en couleurs.

Les partitions, de difficulté moyenne, sont écrites spécialement pour *Paris-Piano* par les meilleurs compositeurs du genre, MM. Emile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Hitz, Luigini, Alexandre Georges, Le Rey, Desormes, Sudessi, Courras, Haring, Gay, etc, etc.

En outre, chaque fascicule de *Paris-Piano* contient un supplément littéraire dû au grand talent de MM. François Coppée, Jules Claretie, Ludovic Halévy, Jules Sandeau, André Theuriet, Henri Gréville, Jacques Normand, Ernest Legouvé, Guy de Maupassant, Hector Malot, Pierre Véron ; des portraits de célébrités, une revue de la musique, du théâtre, de la mode, un courrier mondain, etc.

(...)

*“[...]le dernier mot du progrès, du luxe et de bon marché en édition musicale [...]” y para la que los mejores compositores del género ofrecerán quincenalmente dos estudios inéditos de dificultad moyenne. Entre la relación de pianistas destacan en orden de presentación: Émile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Hitz, Luigini, y Alexander Georges, entre otros.*

Nota: Otra publicación que hace referencia a la colección en la misma fecha es *La Soirée Normande. Aux pianistes.* p. 7.

164

1892, marzo, 10. Rouen.

*Noticia de la colaboración de Blas María Colomer en la colección Paris-Piano.*

*La Soirée Normande. Sección Aux pianistes, p. 7.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/K0XB9H>

**Nous recommandons à nos lecteurs la nouvelle bibliothèque musicale qui fait fureur en ce moment, Paris-Piano. Cette luxueuse publication paraît les 1er et 15 de chaque mois et donne dans chaque numéro deux morceaux de musique inédite pour piano, édités avec grand soin, livrés sous couvertures de couleurs.**

**Les partitions, de difficulté moyenne, sont écrites spécialement pour Paris-piano par les meilleurs compositeurs du genre, MM. Emile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Kitz, Luigini, Alexandre-Georges, F. Le Rey, Desorme, Sudessi, Courras, Haring, Gay, etc., etc.**

**En outre chaque fascicule de Paris-Piano contient un supplément littéraire dû au grand talent de MM. François Coppée, Jules Claretie, Ludovic Halévy, Jules Sandeau, André Theuriot, Henri Gréville, Jacques Normand, Ernest Legouvé, Guy de Maupassant, Hector Malot, Pierre Véron; des portraits de célébrités, une revue de la musique, du théâtre, de la mode, un courrier mondain, etc.**

(...)

165

1892, abril, 16. París.

*Colomer miembro honorario de la Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-artiste. 16-IV-1892*

Listado.

**MEMBRES D'HONNEUR de l'Association Artistique des Concerts Populaires**  
 PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. CHARLES GOUNOD, MEMBRE DE L'INSTITUT

VICE-PRÉSIDENTS

MESSIEURS			
Colonne (Ed.)	Joncières (Victorin).	Pessard (Emile).	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut.
Delibes (Léo), de l'Institut.	Lamoureux (R.).	Planté (Francis).	Vaucorbeil, direct. de l'Opéra, décédé.
Guilmant (Alex.)	Massenet (Jules), de l'Institut	Reyer (E.), de l'Institut.	
Guiraud (Ernest).	Pasdeloup (J.), décédé.		

**MEMBRES HONORAIRES**

MESDAMES			
Ach (B).	Delaporte.	Howe (Jenny).	Panchioni.
Alès.	Délaage.	Janvier (M <sup>lle</sup> ).	Patti (Carlotta), décédée.
Bardoux.	Derivis.	Ketten (L.).	Peirani (J.) (M <sup>lle</sup> ).
Battu (Marie).	Dorian.	Lepine (Fanny).	Ploux (E.).
Beumer (Dyna).	Duvivier.	Lalo.	Pregi (M.).
Boidin-Puisais.	Du Minil.	Leslino.	Reggiani, décédée.
Bressolles.	Erard.	Levy (Ph.).	Richard.
Brioude.	Fleschelle (M <sup>lle</sup> ).	Levallois (I.).	Risarelli.
Brunet-Lafleur.	Fouquet.	Lambert (E.).	Rocher.
Brun (Caroline).	Gaffé (M <sup>lle</sup> ).	Mauvernay.	Roger-Mielos.
Cabanne (M <sup>lle</sup> ).	Galli-Marlé.	Mayeux.	Ruelle (M.).
Cahen (A.).	Garcin-Ismaël.	Melodia.	Schmidt (H.).
Carvalho.	Gilbert des Roches (Baronne Legoux).	Meyer.	Soubre.
Castillon.	Grandval (De).	Miramont (De).	Steiger.
Chattelcyn (Kara).	Harkness (A.).	Montalba.	Tua (L.).
Closon (Marie).	Henry Maurice.	Montegu-Montibert.	Tayau (Marie).
Dalmont.	Herria.	Muller de la Source.	Viardot (Pauline)
Debilllemont.	Holmès (A.).	Nau (M.), décédée.	Vincent-Carol.
		Palicot (Lucie).	Vita (De).

**MEMBRES HONORAIRES**

MESSIEURS			
Artaud (Emile).	Delaquerrière.	Lacombe, Carcassonne.	Pierné (G.)
Auguez.	De Munk (E.).	Lafarge.	Pillaut (Léon).
Auzende, Marseille.	Duc.	Lafargue.	Plauchet, Versailles.
Alary.	Dumon, Bruxelles, décédé.	Lalo.	Pottier de Lalaine.
Barreau.	Dupont (J.), Bruxelles.	Lambert.	Porthmann, Tréport.
Bazzini, Milan.	Duprato.	Lassalle (J.).	Prunier, décédé.
Benoit (P.), Anvers.	Duvernoy (Alph.).	Lasserre (J.).	Quirot.
Bériot (De).	Durand (E.).	Lascoux (A.).	Radoux (Th.), Liège.
Bernard (E.).	Durand (A.).	Lefort (A.).	Ratez.
Blondel.	Emmanuel.	Leroy (G.), décédé.	Raway, Liège.
Blumer, Strasbourg.	Falisse.	Lauwers.	Redon (E.), Bordeaux.
Bolly.	Fischer (A.).	Leduc (A.).	René (Ch.).
Bonnemère (L.).	Fouque (O.), décédé.	Lefebvre (Ch.).	Richault.
Bouly.	Fournets.	Lemaigre, Clermont.	Rittor, décédé.
Bourgeois (Emile).	Fauré (Gabriel).	Léonard.	Roberval, Paris.
Bourgouit.	Frémaux (Paul).	Lewita, Moscou.	Rodier, Bruxelles.
Bianc (Claudius).	Flégier (A.).	Litloff (H.).	Rondeau (A.).
Bemberg.	Franck (César).	Lubert.	Ropartz.
Brandoukoff.	Garnier (E.), décédé.	Luigini (A.), Lyon.	Rosenlecher.
Brioude, Angers, décédé.	Garrigues.	Luckx (F.).	Rose.
Breitner.	Garrigou (Dr), Toul.	Macry (A).	Rosen (M.).
Boelmann.	Giraud (Auguste).	Maho.	Rostand, Marseille.
Bosquin.	Gigoux (E.).	Malherbe (Ch.)	Sachs (J.).
Proustet (E).	Gardard (Benjamin).	Mandl (R.), Vienne.	Salomé.
Bruneau (A.).	Goffoël.	Mangeon.	Samara.
Bruneau, Tours.	Goldsthalck.	Maireau.	Samuel (A.), Gand.
Bussine (Romain).	Goldschmitt.	Maréchal (H.).	Schœnewerk.
Bertha (De).	Gouzien (Armand).	Mariotti.	Souchon (Victor).
Cabillot.	Grandville.	Martin (Georges).	Sivori (Camille).
Cahen (Albert).	Grus (Léon).	Marsick.	Svendsen, Suède.
Claeys.	Guillot de Saint-Bris, décédé.	Marteau.	Thibaud (A.).
Closon (J.), Angers.	Guidé (G.), Bruxelles.	Marty.	Thomé (Francis).
Colomer.	Hamelle.	Mas.	Thomson, Liège.
Comettant (Oscar).	Hartmann.	Maupcou (De).	Toumouche.
Comettant (L.-O.), fils.	Hassimans.	Mauras.	Trago.
Coven, Londres.	Herwegh.	Maurin.	Verdalle (G.).
Coquard (A.).	Heymann (Ch.).	Mazalbert.	Viardot (Paul).
Chabrier.	Hirsch.	Mayeux.	Wieschouwer (De), Ann 15.
Chaussier (H.).	Hollmann.	Mendels.	Wailly (De).
Chausson.	Husson.	Messenger.	Warubrod.
Chonquet (G.), décédé.	Hubay (Jenô), Pesth.	Metzner-Leblanc.	Weckerlin.
Delaporte, Angers.	Hüe (Georges).	Mousset.	Weber, Strasbourg, décédé.
Delaby, Angers.	D'Indy.	Musin.	Weingartner, Nantes.
Delmas.	Ismaël, Marseille.	Neveu, décédé.	Werner, Genève.
Delvoeye.	Ibos.	Oger (J.), Soissons.	Widor.
Diemer (Louis).	Jehin (M.-L.).	Pailadilhe (E.).	Wolff (Pleyel).
Dubois (Theodore).	Jehin-Prume.	Pellin.	Wondra.
Duffriche.	Jourdain (Franz).	Penavaire.	Wormser.
Ducastel, Lyon.	Ketten (H.), décédé.	Pfeiffer.	Ysaye, Bruxelles.
Dechesne.	Ketten (L.), Genève.	Philipp.	Ysaye, Théophile.
Delaborde.	Labro, décédé.	Piodelcu, Nantes.	

(...)



1892, abril, 23. Nantes.

*Noticia de la colaboración de Blas María Colomer en la colección Paris-Piano.*

*L'Ouest-Artiste*: gazette artistique de Nantes. Sección Nouvelles Artistiques, p. 10.

<https://goo.gl/ZaByoz>

**Nous recommandons à nos lecteurs la nouvelle bibliothèque musicale qui fait fureur en ce moment, Paris-Piano. Cette luxueuse publication paraît les 1<sup>er</sup> et 15 de chaque mois et donne dans chaque numéro deux morceaux de musique inédite pour piano, édités avec grand soin, livrés sous couvertures de couleurs.**

**Les partitions, de difficulté moyenne, sont écrites spécialement pour Paris-piano par les meilleurs compositeurs du genre, MM. Emile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Kitz, Luigini, Alexandre-Georges, F. Le Rey, Desorme, Sudassi, Courras, Haring, Gay, etc., etc.**

**En outre chaque fascicule de Paris-Piano contient un supplément littéraire dû au grand talent de MM. François Coppée, Jules Claretie, Ludovic Halévy, Jules Sandeau, André Theuriot, Henri Gréville, Jacques Normand, Ernest Legouvé, Guy de Maupassant, Hector Malot, Pierre Véron; des portraits de célébrités, une revue de la musique, du théâtre, de la mode, un courrier mondain, etc.**

(...)

**167**

1892, noviembre, 25. París.

*Interpretación en Monte-Carlo de la obertura Théodoric de Blas María Colomer.*

*Le Gaulois. Sección Echo Musical de Monte-Carlo*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/3wDIMA>

*“A Monte-Carlo, la saison des concerts classiques à repris avec beaucoup d'entrain, et le premier concert a été exécuté d'une façon remarquable. Cinq morceaux figuraient au programme: la symphonie en ut mineur, de Beethoven; l'ouverture de théodoric, de Colomer Siegfried-Idylle, de wagner; españa, rapsodia de chabrier, et la première suite pour orchestre, de G. Pierné. Ces différents morceaux, parmi lesquels il faut noter la superbe symphonie, de beethoven et la suite d'orchestre, dont l'intermezzo et la tarantelle ont fait particulièrement sensation, ont tous été vivement applaudis par un public de dilettantes, heureux de retrouver ses séanles musicales favorites. La série des concerts classiques promet d'être, comme par le passé; une longue suite de une longue suite de triomphes pour l'excellent orchestre du casino de Monte-Carlo.”*

1892, noviembre, 25. París.

*Interpretación en Monte-Carlo de la obertura Théodoric de Blas María Colomer.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, Echo Musical de Monte-Carlo*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/xCqAGR>

A Monte-Carlo, la saison des concerts classiques a repris avec beaucoup d'entrain, et le premier concert a été exécuté d'une façon remarquable.

Cinq morceaux figuraient au programme : la symphonie en *ut* mineur, de Beethoven ; l'ouverture de *Théodoric*, de Colomer ; *Siegfried-Idylle*, de Wagner ; *Espana*, rapsodie de Chabrier, et la première *suite* pour orchestre, de G. Pierné.

Ces différents morceaux, parmi lesquels il faut noter la superbe symphonie de Beethoven et la suite d'orchestre, dont l'*intermezzo* et la *tarentelle* ont fait particulièrement sensation, ont tous été vivement applaudis par un public de dilettantes, heureux de retrouver ses séances musicales favorites.

La série des concerts classiques promet d'être, comme par le passé, une longue suite de triomphes pour l'excellent orchestre du casino de Monte-Carlo.

Nicolet

**169**

1893, marzo, 25. Angers.

*Blas María Colomer miembro honorario de l'Association Artistique des Concerts Populaires.*

*Angers-Artistes*, p. 397.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/9nSyoS>

**MEMBRES D'HONNEUR**  
de l'Association Artistique des Concerts Populaires

Président d'Honneur : M. Charles GOUNOD, Membre de l'Institut

VICE-PRÉSIDENTS

MESSEIERS

Colombe (Ed.). Delibes (Léo), de l'Institut, décédé Guilmaut (Alex.). Guiraud (E), de l'Institut, décédé.	Joncières (Victorin). Lamouroux (Ch). Massenet (Jules), de l'Institut.	Passdeloup (J.), décédé. Pessard (Emile). Planté (Francis). Reyer (E.), de l'Institut.	Saint-Saëns (Cam.), de l'Institut. Vaucorbeil, direct. de l'Opéra décédé.
--	--	---	---

MEMBRES HONORAIRES

MESDAMES

Aeli (B.). Alès. Bardoux. Battu (Marie). Beumer (Dyna). Boidin-Puissais. Bressolles. Boucart. Brioude. Brunet-Lalleur. Brun (Caroline). Cabanne. Cahen (A.). Carvalho. Castillon. Chatteley (Kara). Cheminade. Closon (Marie). Dalmon. Dantin (J.). Dèbillèmont. Delaporte. Deléage.	Depecker. Derivis. Dorian. Duvernoy-Viardot. Duvivier. Du Vinil. Dubois. Erard, décédée. Fleschelle. Frank-Duvernoy. Fouquet. Gaffé (Mlle). Gay. Galli-Marié. Garcin-Ismaël. Geoffroy-Bidaud. Gilbert des Roches (Baronne Legoux) décédée. Grandval (De). Harkness (A.). Henri Maurcus. Herria. Holmès (A.).	Howe (Jenny). Janvier. Ketten (L.). Lépine (Fanny). Lalo. Leslino. Levy (Ph.). Levallois (J.). Lambert (E.). Lyven (L.). Mathis (Mlle). Mauvernay. Maveux. Melodia. Meyer. Mirament (De). Montalba. Montegu-Montibert. Muller de la Source. Nau (M.), décédée. Palicot (Lucie). Panchioni.	Passama (J.). Patti (Carlotta), décédée. Peirani (J.). Perzelli. Ploux (E.). Pregi (M.). Reggiani, décédée. Richard. Risarelli. Rocher. Roger-Miclos. Ruelle (M.). Salambier-Quenlain. Schmidt (H.). Soutre. Spencer Owen. Steiger. Tua (T.). Tayau (Marie), décédée. Viardot (Pauline). Vincent-Carol. Vita (De).
--	--	---	---

MEMBRES HONORAIRES

MESSEIERS

Anguez. Anzende, <i>Marseille</i> . Alary. Barreau. Bazzini, <i>Milan</i> . Benoit (P.), <i>Anvers</i> . Bériot (De). Bernard (E.). Blondel. Blumer, <i>Strasbourg</i> . Bolly. Bonnemère (L.). Bouhy. Bourgeois (Emile). Bourgault-Ducoudray. Blanc (Claudius). Brandquoff, <i>Moscou</i> . Brioude, <i>Angers</i> décédé. Breitner. Boellmann. Bosquin. Broustet (E.). Bruneau (A.). Brunent, <i>Tours</i> . Bussine (Romain). Cabillot. Cahen (Albert). Clays. Colomer. Comettant (Oscar). Cowen, <i>Londres</i> . Cognard (A.). Chabrier. Chaussier (H.). Chausson. Chouquet (G.), décédé. Closon (J.), <i>Angers</i> . Degreff, <i>Bruxelles</i> . Delaporte <i>Angers</i> . Delmas. Delsart. Delvoye.	Deruy. Diemer (Louis). Dubois (Théodore). Dufriche. Ducastel, <i>Lyon</i> . Dutrey. Dechesne. Delaborde. DeLaquerrière. De Munch (E). De Munch (G.), <i>Bordeaux</i> . Duc. Dumon, <i>Bruxelles</i> , décédé. Dupont (J.) <i>Bruxelles</i> . Duprato, décédé. Duvernoy (Alph.). Durand (E.). Durand (A.). Emmanuel. Falisse. Fischer (A.), décédé. Fontaine (H.). Fouque (O.), décédé. Fournes. Fauré (Gabriel). Flégier (A.). Franck (César), décédé. Garnier (E.), décédé. Garrigues. Garrigou (D.), <i>Toulouse</i> . Gevaert, <i>Bruxelles</i> . Giraud (Auguste). Gigout (E.). Giro (M.). Godard (Benjamin). Goffoël. Goldtschalck. Gouzien (Armand), décédé. Grandville. Grus (Léon). Guillot de Saint-Bris, décédé. Guidé (G.), <i>Bruxelles</i> .	Hamelle. Hartmann. Hasselmanns. Herwegh. Heymann (Ch.). Hirsch. Hollmann. Husson. Hubay (Jenö), <i>Pesth</i> . Hüe (Georges). D'Indy. Ismaël, <i>Marseille</i> . Ibos. Jehin (M.-L.). Jehin-Purme. Jourdain (Franz). Ketten (H.), décédé. Ketten (L.), <i>Genève</i> . Labro, décédé. Lacombe, <i>Carcassonne</i> . Lafarge. Lafargue. Lalo. Lambert. Lassalle (J.). Lasserre (J.). Lasoux (A.). Lefort (A.). Leroy (G.), décédé. Lauwers. Lecluc (A.). Lefebvre (Ch.). Lemaigre, <i>Clermont</i> , décédé. Giro (M.). Léonard, décédé. Loqueu. Lewita, <i>Moscou</i> . Litloff (H.), décédé. Lubert. Lugini (A.), <i>Lyon</i> . Luckx (F.). Maho. Malherbe (Ch.).	Mandl (R.), <i>Vienne</i> . Mangeon, <i>Angers</i> . Maireau, décédé. Maréchal (H.). Marrotti. Martin (Georges). Marsick. Martean. Marty. Mas. Maupoux (De). Mauras, décédé. Maurin. Mazalbert. Mayeux. Mendels. Messager. Metzner-Leblanc, <i>Angers</i> . Mousset. Musin. Neven, décédé. Oger (J.) <i>Seison</i> . Paladilhe (E.). Pellin. Penavaire. Pfeiffer. Philipp. Piedeleu, <i>Nantes</i> . Piermé (G.). Pillaut (Léon). Planchet, <i>Versailles</i> . Pottier de Laine. Porthmann. Prumier, décédé. Quirot. Radoux (Th.), <i>Liège</i> . Ratex. Raway, <i>Bruxelles</i> . Redon (E.) <i>Bordeaux</i> . René (Ch.). Richardt. Risler. Ritter, décédé.	Rittberger, <i>Nort</i> . Roberval, <i>Paris</i> . Rodier, <i>Bruxelles</i> . Roger-Dupuy. Rondeau (A.). Ropartz. Rosinlecker. Rose. Rosen (M.). Rostand. Sachs (J.). Salomé. Samara. Samaty. Samuel (A.), <i>Gand</i> . Schenewerk. Smit (J.), <i>Gand</i> . Souchon (Victor). Sureau. Sivori (Camille). Svensden, <i>Suède</i> . Thibaud (A.). Thomé (Francis). Thomson, <i>Liège</i> . Toumouche. Trago. Verdalle (G.). Viardot (Paul). Wleeshouwer (De), <i>Anvers</i> . Wailly (De). Warmbrodt. Weckerlin. Weber, <i>Strasbourg</i> , décédé. Weingartner, <i>Nantes</i> . Werner, <i>Genève</i> . Widor. Wiernsberger, <i>Reims</i> . Wolf (Pleyel), décédé. Wondra. Wormser. Ysaye, <i>Bruxelles</i> . Ysaye Th., <i>Genève</i> .
--	--	--	--	---

170

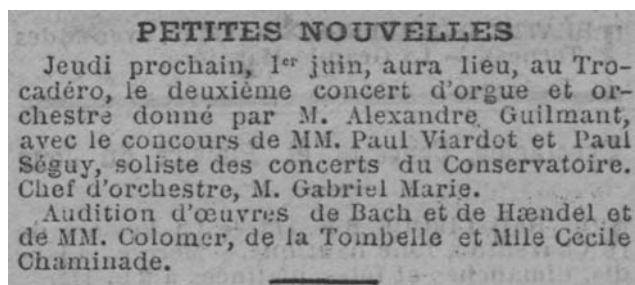
1893, marzo, 31. París.

*Concierto en el Trocadero de obras de Blas María Colomer interpretadas por A. Guilmant.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les Théâtres*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/cJgh3C>



171

1893, abril, 4. París.

*Concierto en el Trocadero de obras de Blas María Colomer interpretadas por A. Guilmant.*

*Le Monde Artiste. Sección Petits Concerts*, p. 404.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/YhlFiv>

Jeudi dernier, 1<sup>er</sup> juin, a eu lieu au Trocadero le deuxième concert d'orgue et orchestre donné par M. Alexandre Guilmant, avec le concours de MM. Paul Viardot et Paul Séguy, soliste des Concerts du Conservatoire. Chef d'orchestre: M. Gabriel Marie.  
Audition d'œuvres de Bach et de Haendel et de MM. Colomer, de la Tombelle et Cécile Chaminade.

1893, marzo, 5. París.

*Las obras de Blas María Colomer forman parte el repertorio de estudio de Piano.*

*Le Ménestrel. Sección Paris et Departements, p. 80.*

<https://goo.gl/mHpB9V>

*“[...] cours de mme Dignat, le si excellent professeur qui dirige à Auteuil l’enseignement musical d’un groupe nombreux d’élèves. Les examens mensuels, passés par notre ami Marmontel père, offrent un intérêt tout particulier, car chacune de ces jeunes pianistes exécute, suivant son degré de force, une pièce de mécanisme, une pièce expressive et un fragment de sonate ou de concerto des maîtres classiques ou de l’école moderne. Les œuvres de Saint-Saëns, Rubinstein, Chopin, Brahms, Raff, Théodore Dubois, Chaminade, Colomer, Godard, Liszt, Heller, Tchaïkovsky, sont interprétées alternativement avec les chefs-d’œuvre de J.-S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn. Cet enseignement éclectique et sans autre parti que le bien dire, produit de merveilleux résultats qui donnent toute confiance aux élèves.”*

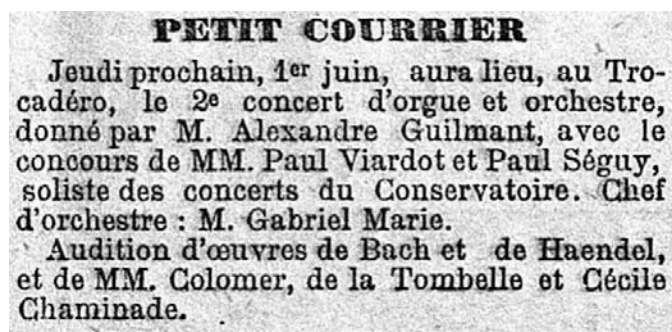
1893, mayo, 29. París.

*Concierto en el Trocadero de obras de Blas María Colomer interpretadas por A. Guilmant.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/a6OkvP>





1894, enero, 27. Le Havre.

*Noticia sobre la colaboración de Blas María Colomer en la colección Paris-Piano.*

*Revue comique normande: artistique, littéraire, théâtrale. Sección Aux pianistes, p. 6.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5666087w/f5.item.r=colomer>

**Nous recommandons à nos lecteurs la nouvelle bibliothèque musicale qui fait fureur en ce moment, Paris-Piano. Cette luxueuse publication paraît les 1<sup>er</sup> et 15 de chaque mois et donne dans chaque numéro deux morceaux de musique inédite pour piano, édités avec grand soin, livrés sous couvertures de couleurs.**

**Les partitions, de difficulté moyenne, sont écrites spécialement pour Paris-piano par les meilleurs compositeurs du genre, MM. Emile Pessard, Gabriel-Marie, Jules Bordier, Colomer, Frantz Kitz, Luigini, Alexandre-Georges, F. Le Rey, Desorme, Sudeasi, Courras, Haring, Gay, etc., etc.**

**En outre chaque fascicule de Paris-Piano contient un supplément littéraire dû au grand talent de MM. François Coppée, Jules Claretie, Ludovic Halévy, Jules Sandeau, André Theuriot, Henri Gréville, Jacques Normand, Ernest Legouvé, Guy de Maupassant, Hector Malot, Pierre Véron; des portraits de célébrités, une revue de la musique, du théâtre, de la mode, un courrier mondain, etc.**

(...)

1895, abril, 18. París.

*Interpretación en Le Cercle les Planches de la obra de Blas María Colomer y Émile Pessard, Un Tour de Crispin.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/Rqsbo7>

**Le Cercle les Planches va donner ces jours-ci, au théâtre d'Application, son troisième spectacle de la saison. Au programme, deux premières représentations : *Un Tour de Crispin*, opéra comique, en un acte, de M. Lucien Dhuguet, musique de MM. Emile Pessard et Blas Colomer, et *On répète la revue*, actualité, en trois actes, de MM. Ernest de Sey et Armand Alexandre.**

**Les principaux rôles de ces pièces seront tenus par MM. Jean Périer, Jouvin et Mmes Tylda Raphaële, Eva Martens, Duchateau, Luceuille et Darthenay.**

176

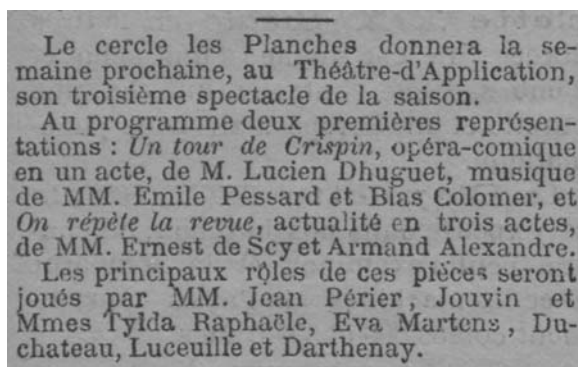
1895, abril, 19. París.

*Interpretación en Le Cercle les Planches de la obra de Blas María Colomer y Émile Pessard, Un Tour de Crispin.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Théatres, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/IyiFOt>



Le cercle les Planches donnera la semaine prochaine, au Théâtre-d'Application, son troisième spectacle de la saison.  
Au programme deux premières représentations : *Un tour de Crispin*, opéra-comique en un acte, de M. Lucien Dhuguet, musique de MM. Émile Pessard et Blas Colomer, et *On répète la revue*, actualité en trois actes, de MM. Ernest de Scy et Armand Alexandre.  
Les principaux rôles de ces pièces seront joués par MM. Jean Périer, Jouvin et Mmes Tylda Raphaële, Eva Martens, Duchateau, Luceuille et Darthenay.

177

1895, abril, 27. París.

*Reseña del aplazamiento de la representación de la obra de Blas María Colomer y Émile Pessard, Un tour de Crispin.*

*Le Temps. Sección Théatres, p. 3.*

“La représentation de l’opéra-comique de Mm. Émile Pessard, B. Colome et L. Dhuget, *Un tour de Crispin*, est remise à une date ultérieure par suite d’un accident survenu au cours des répétitions à la charmante Mlle. Tylda Raphaële.”

(...)

**178**

1895, diciembre, 30. París.

*Nombramiento de Blas María Colomer como Caballero de la Légion d'honneur.*

Archivos Nacionales. Dossier: LH/572/99.

Imagen protegida

**179**

1895, diciembre, 31. París.

*Proceso verbal de presentación de Blas María Colomer en la Légion d'honneur.*

Archivos Nacionales. Dossier: LH/572/99.

Imagen protegida

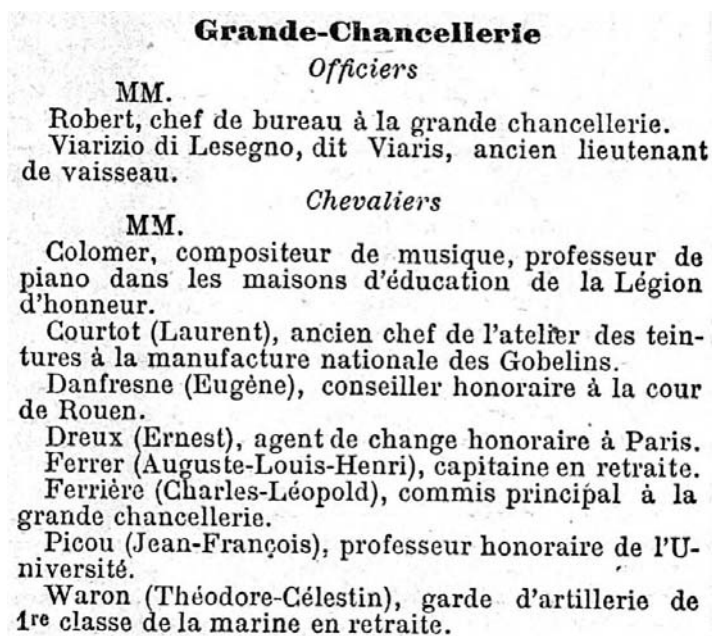
1896, enero, 2. París.

*Reseña de Blas María Colomer como Caballero de la Légion d'honneur, compositor y profesor de la Maison de Saint-Denis.*

*Le Gaulois. Sección Les Décorations du 1<sup>er</sup> Enero, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/tDfcl0>



**181**

1896, enero, 18. París.

*Documento administrativo de recepción de la Cruz de Caballero de la  
"Legión de Honor".*

Archivos Nacionales. Dossier: LH/572/99.

Imagen protegida

**182**

1896, febrero, 7. París.

*Documento administrativo de recepción del diploma acreditativo de “Caballero de la Legión de Honor”.*

Archivos Nacionales. Dossier: LH/572/99.

Imagen protegida



1896, marzo, 1. París.

*Edición de la obra de Blas María Colomer, Caprice concertant.*

*Le Monde Artiste*, p. 144.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/28opku>

### A. QUINZARD & C<sup>ie</sup>, Éditeurs de Musique

24, rue des Capucines, PARIS.

#### Piano.

DE BERTHA.....	<i>Mazurka</i> .....	5 fr.
COLOMER (B. M.)..	<i>Caprice concertant</i> .....	7 50
FAHRBACH.....	<i>Rêve d'amour, valse</i> .....	6 »
FERRONI.....	<i>Pavane</i> .....	5 »
GAUWIN.....	<i>La Danoise, mazúrka</i> .....	5 »

#### Chant et piano.

BERGÉ (I.).....	<i>Amour et fantaisie</i> .....	5 fr.
—.....	<i>Vos yeux</i> .....	5 »
CATHERINE (A.)...	<i>Ton sourire</i> .....	5 »
EMMANUEL.....	<i>La Légende des trois petits soldats, chansonnette</i> ...	5 »
LEVADÉ.....	<i>L'Étranger</i> .....	5 »
MARÉCHAL.....	<i>Le Sonnet d'Oronte</i> .....	5 »
—.....	<i>Le jour de l'an, chœur pour deux voix égales</i> .....	5 »

**184**

1896, mayo, 5. París.

*Interpretación [a dos pianos] de la obertura inédita de Blas María Colomer, Théodoric.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/1aWKaL>

Intéressante audition, chez Mlle M.-L. Grenier, de ses élèves. Mlle Grenier a joué avec Colomer une ouverture de son drame inédit *Théodoric*.

Grand succès pour les deux pianistes et pour Mlle du Minil et M. Bertin, qui prêtaient leur concours à cette séance.

1896, mayo, 8. París.

*Interpretación a dos pianos de la obertura inédita de Blas María Colomer, Théodoric.*

*Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Derrière la Toile, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/GsUFG8>



1896, mayo, 10. París.

*Interpretación a dos pianos de la obertura inédita de Blas María Colomer, Théodoric.*

*Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature. Sección Courrier de la semaine*, p. 303.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/yVKkNi>

— Dimanche dernier, M<sup>lle</sup> Marie-Louise Grenier réunissait chez elle, rue Laffite, ses élèves des cours de solfège, de chant, de piano et de musique d'ensemble pour une audition exclusivement consacrée aux œuvres de M. B.-M. Colomer, qui présidait la séance.

Cette audition a montré, une fois de plus, l'excellence des résultats de l'enseignement de l'éminent professeur et a valu de chaleureux applaudissements aux jeunes interprètes des compositions, fort goûtées, de M. Colomer.

La toute charmante M<sup>lle</sup> du Minil (de la Comédie-Française) et M. Bertin (de l'Opéra-Comique) prêtaient leur gracieux concours à cette réunion. Inutile de dire avec quel enthousiasme ils ont été accueillis par les élèves et leurs parents, ainsi que par les nombreux amis de M<sup>lle</sup> Grenier qui avaient répondu à son aimable invitation.

B. De P.

1896, junio, 21. París.

Edición de la obra *Feuilles Volantes de Blas María Colomer*.

*Le Monde Artiste*, p. 400.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/60EUdI>

**A. QUINZARD & C<sup>te</sup>, Éditeurs de Musique**  
24, rue des Capucines, PARIS.

**NOUVEAUTÉS**

**Chant et piano.**

DE BOISDEFFRE.	<i>Oublier</i> . . . . .	5 fr.	»
CATHERINE . . .	<i>Fleurs fanées</i> . . . . .	5	»
DELMET. . . . .	<i>Chemin fleuri</i> . . . . .	3	»
DIET. . . . .	<i>Chant d'amour</i> . . . . .	5	»
KRYSINSKA . . .	<i>Doux reproches</i> . . . . .	3	»
— . . . . .	<i>Ile mystérieuse</i> . . . . .	3	»
LEVADÉ. . . . .	<i>A Myrtille (1 et 2)</i> . . . . .	5	»
TARIOT. . . . .	<i>Souvenir</i> . . . . .	5	»

**Piano seul.**

ALDER . . . . .	<i>Stances à Manon, de Del-</i> <i>met, transcription.</i> . . . .	3 fr.	»
BACHELET . . . .	<i>Fantaisie mélancolique.</i> . . . .	6	»
COLOMER . . . . .	<i>Feuilles volantes (6 mor-</i> <i>ceaux faciles) net.</i> . . . .	2	»
CH. MALHERRE.	<i>En route, pas redoublé.</i> . . . .	5	»
G. MARTY. . . . .	Deux pièces pour piano, N° 1, romance sans pa- roles . . . . .	5	»
	N° 2, <i>Fantaisie, valse</i> . . . . .	7 fr. 50	»
P. ROUGNON . . .	<i>Arlequin, marche</i> . . . . .	5	»
WALDTEUFEL . . .	<i>C'est vous que j'aime, valse,</i> <i>net</i> . . . . .	2	»

**Musique instrumentale.**

A. CHARPENTIER.	6 petits morceaux très faciles, pour violon, avec accom- pagnement de piano :		
— . . . . .	N° 1, <i>Berceuse</i> . . . . .	3 fr.	
— . . . . .	2, <i>Dans les bois</i> . . . . .	3	»
— . . . . .	3, <i>Mélancolie</i> . . . . .	3	»
— . . . . .	4, <i>Air dans le style ancien.</i> . . . .	3	»
— . . . . .	5, <i>Ronde</i> . . . . .	3	»
— . . . . .	6, <i>Jadis</i> . . . . .	3	»
LE BORNE. . . . .	<i>Sonate, pour piano et violon,</i> <i>net</i> . . . . .	6 fr.	

**188**

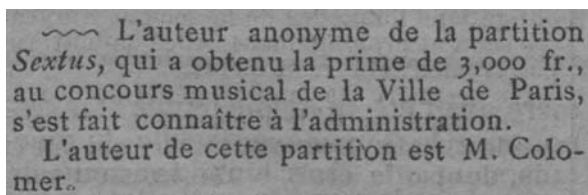
1896, julio, 8. París.

*Blas María Colomer autor de la partitura anónima Sextus.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Les on-dit,*  
p. 1.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/J48Rce>



L'auteur anonyme de la partition *Sextus*, qui a obtenu la prime de 3,000 fr., au concours musical de la Ville de Paris, s'est fait connaître à l'administration.  
L'auteur de cette partition est M. Colomer.

**189**

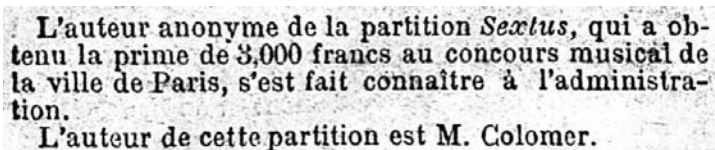
1896, julio, 8. París.

*Blas María Colomer autor de la partitura anónima Sextus.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des spectacles, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/kX6pO5>



L'auteur anonyme de la partition *Sextus*, qui a obtenu la prime de 3,000 francs au concours musical de la ville de Paris, s'est fait connaître à l'administration.  
L'auteur de cette partition est M. Colomer.

190

1896, noviembre, 8. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de acceso al Conservatorio de Música y de Declamación de París (especialidad piano).*

*Le Monde Artiste. Sección Courier de la semaine, p. 717.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/DK9hw5>

— Au Conservatoire.

Les concours pour les admissions dans les classes (hommes) de piano et harpe ont eu lieu lundi.

Les concurrents étaient au nombre de 7 pour la classe de harpe et 23 pour celle de piano.

HARPE

Le jury, présidé par M. Théodore Dubois, était composé de MM. Paladilhe, Lenepveu, Taffanel, Rety, Nollet, Lack, Colomer, G. Pfeiffer, Hasselmans et M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Ont été admis dans la seule classe de M. Hasselmans : M<sup>lles</sup> Britt, Elie ; MM. Cœur et Tournier

PIANO

Le jury, présidé par M. Théodore Dubois, était composé de MM. Paladilhe, Lenepveu, Taffanel, Rety, Nollet, Lack, Colomer, G. Pfeiffer, Diemer, de Beriot et Fernand Bourgeat, secrétaire.

Ont été admis dans les classes supérieures : MM. Casella, Billa, Gallois, de Lausny, Pintel, Simon, Regis et Garzigha.

Ont été admis dans les classes préparatoires MM. Bine, Saizedo, Drouville et Legastelois.

La recapitulation donne comme nouveaux élèves : 4 dans la classe de harpe, 8 dans les classes supérieures de piano et 4 dans les classes préparatoires.

**191**

1896, diciembre. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de acceso al Conservatorio de Música y de Declamación de París (especialidad piano y arpa).*

La Vie Théâtral. Sección Au Conservatoire. Concours d'admission, pp. 201-202.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/U2EN0F>

<https://goo.gl/erGdOB>

Les concours pour les admissions dans les classes (hommes) de piano et harpe ont eu lieu le 2 novembre.

Les concurrents étaient au nombre de 7, pour la classe de harpe et 23 pour celle de piano.

**HARPE**

Le jury, présidé par M. Théodore Dubois, était composé de : MM. Paladilhe, Lenepveu, Taffanel, Réty, Nollet, Lack, Colomer, G. Pfeiffer, Hasselmans et M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Ont été admis dans l'unique classe de M. Hasselmans : MM<sup>lles</sup> Britt, Ellis ; MM. Cœur et Tournier.

**PIANO (hommes)**

Le jury, présidé par M. Théodore Dubois, était composé de : MM. Paladilhe, Lenepveu, Taffanel, Réty, Nollet, Lack, Colomer, G. Pfeiffer, Diémer, de Bériot et Fernand Bourgeat, secrétaire.

Ont été admis dans les classes supérieures : MM. Casella, Billa, Gallois, de Lausnay, Pintel, Simon, Régis et Garziglia.

Ont été admis dans les classes préparatoires : MM. Bine, Salzedo, Drouville et Legastelois.

La récapitulation donne comme nouveaux élèves : 4 dans la classe de harpe, 8 dans les classes supérieures de piano et 4 dans les classes préparatoires.



192

1896, diciembre, 31. París.

*Diploma de la concesión a Blas María Colomer de Caballero de la Orden Nacional de la Légion d'honneur.*

Archivo familiar Patrick Colomer.

Imagen protegida

193

1897, enero, 7. París.

*Concierto en el Cirque des Champs-Elysées de la obra de Blas María Colomer, Chasse Fantastique.*

*Le Gaulois. Sección Courier des spectacles*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/8Lziql>

Matinées de Dimanche prochain:

Cirque des Champs-Elysées. — Onzième concert Lamoureux. — Programme: *Chasse fantastique* (M. Colomer); *Symphonie en ut mineur*, en deux parties, avec orgue (Saint-Saëns); *Prélude, première et troisième scènes du premier acte de la Valkyrie* (Wagner), version française de M. A. Ernst; *Sieglinde*, Mme Chrétien-Vaguet; *Siegmond*, M. Engel; *Ouverture de Tannhäuser* (Wagner).

194

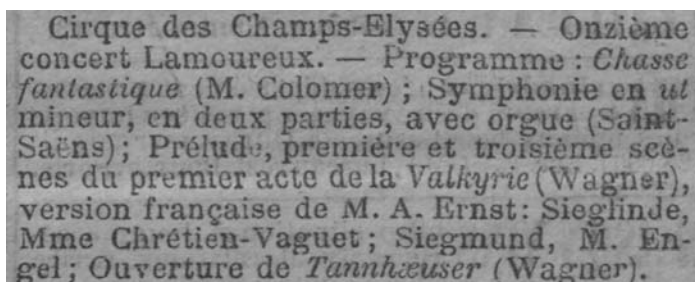
1897, enero, 9. París.

Concierto en el Cirque des Champs-Elysées de la obra de Blas María Colomer, *Chasse Fantastique*.

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Derrière la Toile*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/5KSchz>



Cirque des Champs-Elysées. — Onzième concert Lamoureux. — Programme : *Chasse fantastique* (M. Colomer) ; Symphonie en ut mineur, en deux parties, avec orgue (Saint-Saëns) ; Prélude, première et troisième scènes du premier acte de la *Valkyrie* (Wagner), version française de M. A. Ernst : Sieglinde, Mme Chrétien-Vaguet ; Siegmund, M. Engel ; Ouverture de *Tannhäuser* (Wagner).

195

1897, enero, 10. París.

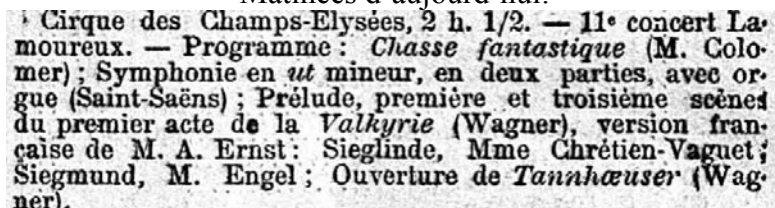
Concierto en el Cirque des Champs-Elysées de la obra de Blas María Colomer, *Chasse Fantastique*.

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/ckcilF>

Matinées d'aujourd'hui:



Cirque des Champs-Elysées, 2 h. 1/2. — 11<sup>e</sup> concert Lamoureux. — Programme : *Chasse fantastique* (M. Colomer) ; Symphonie en ut mineur, en deux parties, avec orgue (Saint-Saëns) ; Prélude, première et troisième scènes du premier acte de la *Valkyrie* (Wagner), version française de M. A. Ernst : Sieglinde, Mme Chrétien-Vaguet ; Siegmund, M. Engel ; Ouverture de *Tannhäuser* (Wagner).

196

1897, enero, 10. París.

*Concierto en el Cirque des Champs-Elysées de la obra de Blas María Colomer, Chasse Fantastique.*

Le Monde Artiste. Sección III Concerts, p. 23.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/CvvN9z>

**Champs-Elysées** (Concerts Lamoureux). — Onzième concert (série A) avec le concours de M<sup>me</sup> Chrétien-Vaguet et de M. Engel. — Programme : *Chasse fantastique*, 1<sup>re</sup> audition (M. Colomer). — Symphonie en *ut mineur*, en deux parties, avec orgue (Saint-Saint). — Prélude, 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> scènes du 1<sup>er</sup> acte de la *Valkyrie* (Wagner), version française de M. A. Ernst : Sieglinde, M<sup>me</sup> Chrétien-Vaguet; Siegmund, M. Engel. — Ouverture de *Tannhäuser* (Wagner).

197

1897, enero, 11. París.

*Concierto en el Cirque des Champs-Elysées de la obra de Blas María Colomer, Chasse Fantastique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Derrière la Toile*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/rpNXBE>

Cirque des Champs-Elysées. — Onzième concert Lamoureux. — Programme : *Chasse fantastique* (M. Colomer); Symphonie en *ut mineur*, en deux parties, avec orgue (Saint-Saints); Prélude, première et troisième scènes du premier acte de la *Valkyrie* (Wagner), version française de M. A. Ernst: Sieglinde, M<sup>me</sup> Chrétien-Vaguet; Siegmund, M. Engel; Ouverture de *Tannhäuser* (Wagner).  
Nouveau-Cirque, Cirque-d'Hiver, cirque Fernando. — Représentations équestres.  
Folies-Bergère, Scala, Casino de Paris, Olympia, Parisiana, Bataclan. — Spectacles-concerts.

**198**

1897, enero, 22. Reims.

*Crítica a la obra Chasse Fantastique de Blas María Colomer.*

*Revue Sainte Cécile. Sección Correspondance Spéciale. París. Anonimo, p. 59.*

<https://goo.gl/xLsTlj>

*“Deux nouveautés aux derniers concerts de M. Lamoreux. D’abord la Chasse fantastique de M. Colomer, œuvre consciencieusement écrite, mayos dont on ne peut rien dire de plus.*

*Comme on pouvait s’y attendre, beaucoup de bruit, des fanfares, des airs de cor traditionnels aussi peu intéressants que possible, et tout ça pour paraphraser la ballade de Victor Hugo. Espérons que M. Colomer n’a pas dit son dernier mot et que bientôt in nous conviera à entendre une véritable œuvre.”*

**199**

1897, agosto, 4. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano en el concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*L’Orchestre. Conservatoire Musique & de Déclamation. Concours Publics Résultats, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/WCNZfP>

**PIANO (FEMMES)**

Jury : MM. Théodore Dubois, président;  
Widor, Wormser, Lack, Mathias, Pierné,  
Pfeiffer, Santiago Riera, Colomer.

Morceau de concours : *Allegro* de concert de E. Guiraud.

Morceau à lire à première vue de M. Widor.

**Premiers prix**

Mlle Fulcran, élève de M. Pugno.

Mlle Masson, élève de M. A. Duvernoy.

Mlle Decroix, élève de M. Delaborde.

200

1897, agosto, 8. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano en el concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Le Monde Artiste. Sección Courrier de la semaine, p. 509.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/qb6KRX>

Au Conservatoire

**Piano.**

(Même jury).

*Premier prix* : à l'unanimité, M. Lhérie.

*Deuxièmes prix* : MM. Growlez, Ferté et Edouard Bernard.

*Premier accessit* : à l'unanimité, M. Salomon.

*Deuxième accessit* : M. Garnier.

Voici les résultats du concours de piano (élèves femmes) :

Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, directeur-président; André Wormser, Widor, Pfeiffer, Mathias, Colomer, Théodore Lack, Riera, membres, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

*Premiers prix* : M<sup>lles</sup> Fulcran (élève de M. Raoul Pugno), Masson (élève de M. Duvernoy), Decroix (élève de M. Delaborde).

*Deuxièmes prix* : M<sup>lles</sup> Percheron, Renesson et Epstein.

*Premiers accessits* : M<sup>lles</sup> Alliès, Lavello et Demarne.

*Deuxièmes accessits* : M<sup>lles</sup> Ploquin, Boucherit, Debrie et Richez.

1898, agosto, 5. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (femmes) en el concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres.* p. 1.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/uFPKZ8>

**PIANO (FEMMES)**

**Jury : MM. Théodore Dubois, président ;  
Widor, Lefebvre, Ravina, F. Planté, P.  
Braud, Colomer, Th. Lack, T.-V. de La  
Nux M. Bourgeat, secrétaire.**

**Premiers prix**

**Mlle Renesson, élève de M. Pugno.  
Mlle Epstein, élève de M. Delaborde.  
Mlle Cahun, élève de M. Duvernoy.  
Mlle Rochez, élève de M. Pugno.**

1898, febrero, 22. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano en el concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Derrière la Toile, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/xy9ECA>

Le comité de la Société des compositeurs de musique vient de procéder à l'élection de son bureau, qui est constitué ainsi qu'il suit:  
Président : M. V. Joncières ; vice-présidents : MM. A. Guilmant, G. Pfeiffer, J.-B. Weckerlin ; secrétaire général-trésorier, M. D. Balleyguier ; secrétaire-rapporteur : M. Arthur Pougin ; secrétaires : MM. H. Büsler, H. Cieutat, Ch. Malherbe, Ans, Vinée ; bibliothécaire archiviste : M. J.-B. Weckerlin.  
Cette Société donnera, le jeudi 24 février, à neuf heures du soir, une soirée musicale, dans la grande salle Pleyel.  
On y entendra un trio de M. Colomer, un quatuor de M. Charles Tournemire, des mélodies de M. Letocart et les *Eolides* de M. César Franck, Mme Jane Arger, MM. André Dulaurens, Duttenhofer, Barraine, Bonnel, prêteront leur concours.

203

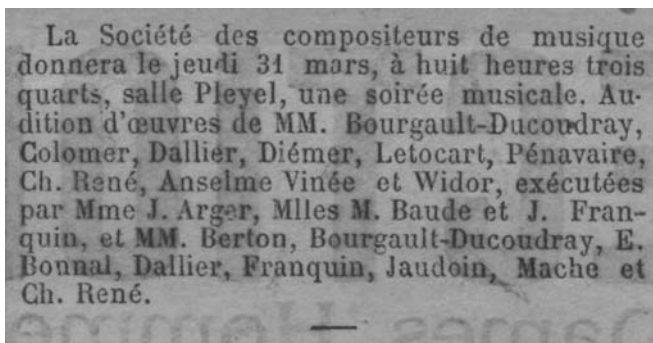
1898, marzo, 28. París.

*Concierto de Blas María Colomer en la Société des Compositeurs de Musique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Derrière la Toile, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/miDtIg>



La Société des compositeurs de musique donnera le jeudi 31 mars, à huit heures trois quarts, salle Pleyel, une soirée musicale. Audition d'œuvres de MM. Bourgault-Ducoudray, Colomer, Dallier, Diémer, Letocart, Pénavaire, Ch. René, Anselme Vinée et Widor, exécutées par Mme J. Argar, Mlles M. Baude et J. Franquin, et MM. Berton, Bourgault-Ducoudray, E. Bonnal, Dallier, Franquin, Jaudoin, Mache et Ch. René.



1898, abril, 22. Reims.

*Anuncio de la interpretación del Trío de Blas María Colomer en la Société des Compositeurs de Musique.*

*Revue musicale Sainte-Cécile. Correspondance Spéciale*, pp. 102-103.

<https://goo.gl/tCDVTV>

<https://goo.gl/TCZZf4>

*Société des Compositeurs de musique.* — C'est bien tard parler des concerts de la Société des Compositeurs de musique. Aussi nous bornerons-nous à une revue abrégée.

Disons d'abord que cette année, la Société a ajouté à ses cinq soirées musicales ordinaires, deux matinées données dans la salle des quatuors Plevel. Commençons (...)

A la seconde soirée du 24 février, on a eu un *trio* d'une belle venue de Colomer ; trois bonnes mélodies, *Aveu*, le *Torrent*, *en Avril*, de Letocart, chantées avec la voix, le sentiment et l'art consommé qu'on lui connaît par Mme Jane Arger ; trois pittoresques morceaux pour la flûte :

1898, julio, 28. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (femmes) del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Le Gaulois. Sección Courrier des Spectacles, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/IT15W2>

Hier a eu lieu, au Conservatoire, le concours de piano pour les classes des femmes.

Le jury était composé de MM. Théodore Dubois, président; Widor, Ch. Lefebvre, Ravina, Planté, Braud, Colomer, Th. Lack, P. Veronge de La Nux et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Morceaux du concours: 2<sup>e</sup> Ballade de Chopin et Fugue pour orgue en sol mineur de Bach.

Morceaux à lire à première vue de M. Charles Lefebvre.

En voici les résultats:

Premiers prix: Mlles Rennesson (classe Pugno), Epstein (Delaborde), Calun (A. Duvernoy), Richez (Pugno).

Deuxièmes prix: Mlles Léon (A. Duvernoy), Demarne, (A. Duvernoy), Blancard (Pugno), Vergonnet (Delaborde).

Premiers accessits: Mlles Forest (Pugno), Marguerite Debrie (Pugno), Herth (Delaborde), Boucherit (Pugno).

Deuxièmes accessits: Mlles Loeb (Delaborde), Lopez Ontiveros (Duvernoy), Novello (Delaborde), Jaquet (A. Duvernoy), Caron (A. Duvernoy).

1898, julio, 31. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (femmes) del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

Le Monde Artiste. Conservatoire, p. 485.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/f2MJHN>

Le concours de piano (femmes) réunissait 26 élèves, on en récompensa 17. Le résultat fait honneur à MM. Raoul Pugno, Alphonse Duvernoy et Delaborde, mais pourquoi diable avait-on imposé la fugue en *sol mineur* de Bach écrite pour orgue et si singulièrement transcrite pour piano qu'elle a tout l'air d'une parodie de mauvais goût? Et pourquoi aussi cette deuxième ballade de Chopin que les élèves ne savent presque jamais lire parce qu'elle est au-dessus de leurs moyens? Quand se décidera-t-on à choisir des morceaux offrant plus de fantaisie et plus de variété?

Le jury composé de : MM. Théodore Dubois, Widor, Charles Lefebvre, Ravina, Planté, P. Vêronge de la Nux, Lack, Colomer et Braud, a décerné un premier prix à M<sup>lle</sup> Rennesson (classe Pugno) pour son mécanisme solide, la sûreté de son jeu, son souci des nuances, son déchiffrement facile; à M<sup>lle</sup> Epstein (classe Delaborde) pour sa touche délicate et sa finesse d'interprétation; à M<sup>lle</sup> Cahun (classe Duvernoy) pour son doigté vigoureux; à M<sup>lle</sup> Richez (classe Pugno) pour un sentiment très fin, une grande agilité, — elle est parfois même excessive, — et une lecture délicate.

Un second prix a été obtenu par M<sup>lle</sup> Léon (classe Duvernoy) dont le style est presque parfait et l'exécution remarquable; par M<sup>lle</sup> Demarne (classe Duvernoy) jolie virtuose; M<sup>lle</sup> Blancard (classe Pugno) « petit prodige » de treize ans, au jeu toujours égal et velouté; M<sup>lle</sup> Vergonnet (classe Delaborde) dont le déchiffrement est exquis.

Des premiers accessits furent distribués à M<sup>lles</sup> Forest (classe Pugno) au jeu brillant; Delrie (classe Pugno) sobre d'effet; Herth (classe Delaborde), digne d'être encouragée, Boucherit (classe Pugno) mignarde.

Enfin, M<sup>lles</sup> Loëb (Delaborde), Lopez Outiveros (Duvernoy), Novello (Delaborde), Jacquet et Caron (Duvernoy), reçurent un second accessit.

207

1898, agosto, 5. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (femmes) del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*L'Orchestre. Sección Conservatoire de Musique & de Déclamation. Concours Publics Résultats, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/qr7i9x>

**PIANO (FEMMES)**

**Jury : MM. Théodore Dubois, président ;  
Widor, Lefebvre, Ravina, F. Planté, P.  
Braud, Colomer, Th. Lack, T.-V. de La  
Nux M. Bourgeat, secrétaire.**

**Premiers prix**

Mlle Renesson, élève de M. Pugno.  
Mlle Epstein, élève de M. Delaborde.  
Mlle Cahun, élève de M. Duvernoy.  
Mlle Rochez, élève de M. Pugno.

(...)

208

1898, agosto, 7. París.

*Anuncio de próximo concierto de la obra de Blas María Colomer, Chasse Fantastique.*

*Le Monde Artiste. La Musique Moderne dans les Grands Concerts, p. 499.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/VhUzo6>

Concerts Lamoureux (Suite et fin).

Des fragments importants de la *Walkyrie* sont donnés par M. Lamoureux le 10 janvier 1897, ainsi qu'une pièce symphonique de M. Colomer, *Chasse fantastique.*

**209**

1899, julio, 27. París.

*Ejercicio autógrafo de lectura a primera vista para el concurso anual, en la especialidad instrumental de Oboe, realizado por Blas María Colomer.*

AHNF. AJ/37/199/7.

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

**210**

1899, octubre, 1. París.

*La obra, Feuilles Volantes, de Blas María Colomer en el Suplemento musical de la revista.*

*Le Monde Artiste*, p. 636.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/ZHLOB7>



*Comme supplément musical, nos abonnés recevront avec le présent numéro Air de ballet, extrait des « FEUILLES VOLANTES », pour piano, par B. M. Colomer.*





1900. París.

*Blas María Colomer profesor de los cursos superiores de piano de la Légion d'honneur.*

*Almanach National, Annuaire officiel de la République française, 1900 y 1902. París. Editor. Berger-Levrault et Cie.*

*Maisons d'Éducation de la Légion d'honneur. p. 467.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208152c/f474.item.r=colomer>

**Surintendante.**

**M<sup>me</sup> RYCKEBUSCH \* (I), surintendante.**

M<sup>me</sup> Huet (I), *directrice des études.*

M<sup>me</sup> Malherbe (A), *économiste.*

M<sup>me</sup> Escande (A), *surveillante générale.*

**Dames et professeurs externes.**

M. G. Lanson, *professeur de littérature.*

M. Rinn \*, *prof. de grammaire historique.*

M. Dereux \*, *professeur de psychologie et de morale.*

M. Lehugeur, *profess. d'hist. et de géogr.*

M. Pellat \*, *professeur de physique et d'histoire naturelle.*

M. Lévy \*, *prof. de mathématiques.*

M. Jagnaux \*, *professeur de chimie.*

M. Mangin \*, *professeur de sciences naturelles.*

M. J. Lefebvre (C\*), *membre de l'Institut, direct. du dessin et de la peinture.*

M. Pessard (O\*), *profess. au Conservatoire, directeur de la musique.*

M. Colomer \*, *professeur du cours supérieur de piano.*

M<sup>me</sup> Meyer (A), *prof. d'accompagnement.*

M<sup>lle</sup> Clanet, *professeur d'anglais.*

M<sup>me</sup> Fanta, *professeur d'allemand.*

M<sup>me</sup> Guiot, *professeur de gymnastique, de danse et de maintien.*

1900, junio, 10. París.

*Blas María Colomer participa en el Primer Congreso Internacional de Música en la categoría Adhérents como compositor (c.).*

*Le Monde Artiste. Exposition Universelle de 1900*, p. 358-359.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/gtCfoy>

Premier Congrès International de Musique du 14 au 18 juin 1900.

truments de musique, Paris. — Raoul Chandon de Briailles, Paris. — Léon Chic, c., Brest. — Colomer, c., Paris. — Edouard Colonne, ch. d'or., Paris. — Le Conservatoire de Musique de Milan (Italie). — Cortès, pr., Paris. Jules Cottin, pr., Paris. — Paul Decourcelle, éditeur, Nice. — Louis Diémer, pianiste, Paris. — Divoir, c., Pa-

213

1900, julio, 15. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (hombres) del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Le Monde Artiste. Courrier de la Semaine, p. 445.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/1Rdmjp>

Au Conservatoire

Le concours de fin d'année des classes préparatoires de piano a donné les résultats suivants :

HOMMES

Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président; Diemer, de Bériot, Mangin, Vidal, Marmontel, Braud, Colomer, René, membres, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné :

1<sup>re</sup> médaille : M. Petit, élève de M. Falkenberg.

2<sup>es</sup> médailles : MM. Krieger et Theroine, élèves de M. Falkenberg.

3<sup>es</sup> médailles : MM. Besnard, Rahon et Pilot, élèves de M. Falkenberg.

Morceau de concours, 2<sup>e</sup> *concerto*, de Field.

Morceau à première vue, de M. Marmontel.

1900, julio, 20. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano y arpa del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

Le Petite parisien. Sección Courier des Théâtres, p. 4

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/EmoZUm>

Les concours du Conservatoire.  
Hier, quatrième journée des concours du Conservatoire.  
Voici les résultats :

HARPE-PIANO (hommes)

Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Ch -M Widor, G. Pierné, G. Pfeiffer, Marmontel, Auzende Colomer, Nottet, Philipp ; F. Bourgeat, secrétaire

HARPE

1<sup>er</sup> prix : Mlle Ellie et M. Cœur.  
2<sup>e</sup> prix : M. Salzedo.  
1<sup>er</sup> accessit : Mlle Jeanne Joffroy.  
2<sup>e</sup> accessit : Mlle Meunier.

PIANO (hommes)

1<sup>er</sup> prix : MM. Edger et Pintel.  
2<sup>e</sup> prix : M. Lortat-Jacob.  
1<sup>er</sup> accessits : MM. Zadora et Crelerot.  
2<sup>e</sup> accessits : MM. Arcouet et Salzedo.

215

1900, julio, 22. París.

*Blas María Colomer miembro del tribunal de piano (hombres) del concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Le Monde Artiste*, p. 454.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/AvagAa>

La harpe, suivant l'usage, ouvrait la séance consacrée au concours de piano des élèves hommes. Le jury était, pour toute la journée, composé de MM. Théodore Dubois, Widor, Pfeiffer, Gabriel Pierné, A. Marmontel, Colomer, Nollet, Philipp et Auzende.

**216**

1900, agosto, 8. París.

*Concesión del Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et Télégraphes, de la Medalla de plata en la Exposición Universal a Blas María Colomer.*

Archivo familiar Patrick Colomer.

Imagen protegida

1900, agosto, 28. París.

*Interpretación en Champs de Mars de la obra de Blas María Colomer, Chanson Rustique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección L'Exposition Universelle, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/1slQBw>



1900, septembre, 17. París.

*Interpretación en Champs de Mars de la obra de Blas María Colomer, Chanson Rustique.*

Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección L'Exposition Universelle, p. 2.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/g8Qysf>





219

1900, septembre, 26. París.

*Interpretación en Champs de Mars de la obra de Blas María Colomer, Chanson Rustique.*

Le Petit Parisien. Sección Concerts et orphéons, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/7jTCL8>



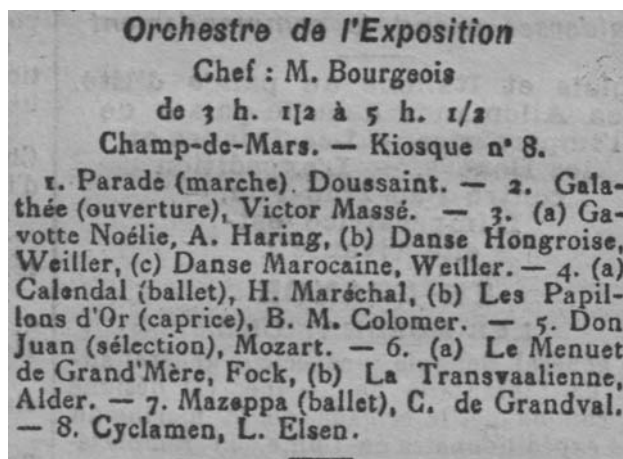
1900, octubre, 13. París.

*Interpretación en Champs de Mars de la obra de Blas María Colomer, Chanson Rustique.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección L'Exposition Universelle, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/xiqLEf>



1900, diciembre, 30. París.

*La obra de Blas María Colomer, Air de Ballet, se incluye como suplemento en la revista.*

*Le Monde Artiste. Sección Musique*, p. 852.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/wYfj4v>

## MUSIQUE

(Hors texte)

*Air de ballet*, pour piano, par B. M. Colomer, n° 40. — *Au pays aimé*, poésie d'Edouard Guinand, musique de Charles Levadé, n° 19. — *Baisers* (les), poésie de Marcel Prévost, musique de Léo Pouget, n° 6. — *Contemplation*, poésie d'Edouard Guinand, musique de Charles René, n° 14. — *Duc* (le) *de Ferrare*, drame lyrique de Paul Milliet, musique de Georges Marty (extraits de la partition), n°s 23 et 27. — *Mignonne*, poésie et musique de Renaud Maury, n° 49. — *Sérénade à la lune*, pour piano, par Alphonse Duvernoy, n° 10. — *Soleil couchant*, poésie d'Etienne Tréfeu, musique de Charles Hubans, n° 1. — *Sur un album*, poésie de A. de Lamartine, musique de Louis Dérivis, n° 36.

222

1901, julio, 30. París.

*Blas María Colomer miembro el tribunal de la especialidad e violín en el concurso anual del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres. Sección De Musique & de Déclamation, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/LgcMHJ>

**VIOLON**

**Jury : MM. Théodore Dubois, président;  
Raoul Pugno, Ed. Colonne, Parent, Carem-  
bat, Geloso, Tracol, Colomer, Jacques  
Thibaud. M. Fernand Bourgeat, secré-  
taire.**

**Premiers prix**

**Mlle Forte, classe Lefort.**

**M. Dufrene, classe Lefort.**

**M. Luquin, classe Remy.**

223

1902. París.

*Blas María Colomer profesor de los cursos superiores de piano de la Légion d'honneur.*

*Almanach National: Annuaire officiel de la République française, 1902. p. 492*

Consultado en Gallica el 20.01.2008.

224

1902, enero, 12. París.

*Concierto de Blas María Colomer de extractos de su obra Rondels de mai.*  
*Le Ménestrel: journal de musique. Paris et Départements*, p. 16.

<https://goo.gl/xjPgj5>

Soirées et Concerts.

— SOIRÉES ET CONCERTS. — A la réunion des élèves de M<sup>lle</sup> Herpin, consacrée à l'audition d'œuvres de M. B.-M. Colomer et donnée salle Gaveau, M<sup>lle</sup> Maressal, accompagnée par l'auteur, a obtenu un très joli succès en chantant *On vous admire bouche close*, *Nous cheminions dans le sentier* et *O mai, roi des jours parfumés*, extraits des *Rondels de mai*.

225

1903. París.

*Reseña de la obra Les Mignonnes de Blas María Colomer.*

*La Jeune mère ou L'éducation du premier âge: journal illustré de l'enfance*  
*Sección Causerie Musicale*, p. 468.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/PrPNFa>

“La collection parue sous le titre général *Les Mignonnes* comprend aussi 6 pièces faciles sans octaves de B. M. Colomer. Le N° 1 *Petite Promenade* m'a plu par sa facture exempte de toute banalité, on y rencontre même quelquesuns de ces accords dissonnants si chers aux auteurs modernes et avec les quels il est bon de se familiariser des le jeune Âge, pour entrer au plus tôt dans le goût du tour.”

226

1904, mayo, 15. París.

*Blas María Colomer interpreta Prélude et Divertissement del Prix Rossini. Le Monde Artiste. Sección Petits Concerts, p. 312.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/A7DdrO>

M. Colomer qui a obtenu le prix Rossini avec les *Noces de Fingal* nous a donné de cette œuvre remarquable le *Prélude* et le *Divertissement*. Ce dernier extrait est d'une originalité qui le dispute au savoir.

M.T.

227

1904, julio, 3. París.

*Concierto de Blas María Colomer en la Société Apollon el que dirige una de sus obras para orquesta.*

*Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature. Sección Courrier de la semaine, p. 430.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/MXKKUB>

La magnifique solennité annuelle de la Société académique, les Enfants d'Apollon réunissait les noms applaudis de MM. Charles Malherbe, Sporck Colomer dirigeant eux-mêmes leurs compositions pour orchestre, ainsi que ceux de Beethoven, Massenet, etc. ; M. Béral le puissant baryton a été l'objet d'une véritable ovation en interprétant les mélodies de L. Filliaux-Tiger *Dernier Amour* et *Pluie en Mer*.

1904, julio, 10. París.

*Interpretación de obras de Blas María Colomer en el salón de M. de la Bonnellière.*

*Le Monde Artiste. Sección Courrier de la Semaine*, p. 445.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/zOy5XW>

— Dimanche, brillante réunion dans les salons de M. de la Bonnellière pour l'audition de ses élèves, qui toutes on fait le plus grand honneur à l'école d'art, qu'est l'enseignement de M. de la Bonnellière; les œuvres de Massenet, Lalo, Bizet Pessard, Bourgault-Ducoudray, Colomer, celui-ci présent, ont été très applaudies. La séance s'est terminée par une sélection des œuvres si artistiques de L. Filliaux-Tiger, dont *Rengaine*, *Impromptu*, *Source capricieuse*, ravissamment exécutées par l'auteur; et M. de la Bonnellière s'est affirmée une fois de plus une virtuose d'élite dans des œuvres de Wagner, Liszt.

1904, agosto, 7. *París*.

*La clase de coro del Conservatorio de Música y de Declamación de París interpreta Fantaisie-Légende de Blas María Colomer.*

*Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature. Sección Au Conservatoire*, p. 501.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/5Lmpwd>

Le lendemain retentissaient les cuivres. Ce fut d'abord la classe de cor, interprétant, sous la direction de M. Brémond, une assez pâle fantaisie-légende de M. Colomer et déchiffrant une poétique romance de M. Georges Hüe. Concours assez terne. Pas de premier prix : c'était justice. Second prix : M. Blot. Premiers accessits : MM. Cocquelet, Deswarte et Hernoult. Seconds : MM. Tournier et Lepitre.

Edmond Stoullig






1905. París.

*Reseña de las condecoraciones y residencia particular de Blas María Colomer.*

*Annuaire des artistes et de l'enseñamen dramatique et musical. Musique et Théâtres. Compositeurs et Chefs d'Orchestre. p. 205.*


BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<http://goo.gl/XxvH7S>

**Colomer, \***, I. , O.  , 6, rue de Copenhague.

**Colonne (Ed.)**, O. , I. , , 10, rue de Montchanin ( 566.63).

**Conor (Léon)**, A. , 17, rue Brézin.

**Contant (Gaston)**, I. , 26, r. Guillaume-Tell.

**Cools (Eugène)**, 30, rue Beaurepaire.

**Coquard (Arthur)**, 7, av. des Tilleuls, villa Montmorency.

**Coquelet (O.)**, A. , à Versailles.

**Cortot (Alfred)**, 87, boul. St-Michel.

Nota: Aparece la referencia a su actividad como compositor, profesor y condecorado para los años: 1893, 1895, 1896, 1897, 1903, 1905, 1906, 1907 y 1909.

1905. París.

*Reseña de la profesión y residencia particular de Blas María Colomer.*

*Le tout-théâtre: les spectacles en France et à l'étranger: auteurs, compositeurs, acteurs, actrices, programmes et affiches, spectacles d'autrefois: renseignements généraux, adresses, pseudonymes, jurisprudence, statistique, Sección Adresses, p. 198.*

<https://goo.gl/Uwvjpg>

### Compositeurs de Musique et Chefs d'Orchestre.

CHEVILLARD.....	R. Moncey, 1
CLERICE (Justin).....	Bd. de la Chapelle, 47
COLOMER (B.-M.).....	R. de Copenhague, 6
COLONNE.....	R. Montchanin, 10

1906. París.


*La obra de Blas María Colomer, Chanson Florentine, se publica en la revista Album Música.*

*Album Musica, n° 44.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/OBCVNu>

The image shows the cover of the magazine 'Album Musica' No. 44. At the top, the title 'ALBUM MUSICA' is written in a decorative font. Below the title is a circular portrait of a woman playing a violin. The central part of the cover features musical notation for a piece titled 'Chanson Florentine' by Blas María Colomer. Below the music is a 'SOMMAIRE' (Table of Contents) for No. 44, listing various pieces and their composers. The cover is decorated with ornate patterns and illustrations of musical instruments.

**SOMMAIRE** 

N° 44

<b>AU BORD DE L'ARAX</b> (suite d'orchestre réduite pour piano).	<b>M.-T. AMIRIAN-JOSSET</b>
<b>LA MORT DE TINTAGHES</b> (air de 1 <sup>er</sup> ténor, chant et piano).	<b>JEAN NOUGUES</b>
<b>LES LILAS</b> , mélodie pour chant et piano.	<b>EDOUARD MATHÉ</b>
<b>CHANSON FLORENTINE</b> , pour piano.	<b>B.-M. COLOMER</b>
<b>LA TIERCE SYNTA</b> , pour chant et piano.	<b>Y.-K. NAZARE-AGA</b>
<b>EN TROTTINANT</b> , marquette pastorale pour piano.	<b>ALEXIS LANDRY</b>
<b>PRINTEMPS</b> , pour chant et piano.	<b>MENSI LITZ</b>
<b>ESMERALDA</b> , marche espagnole pour piano.	<b>L. GALLINI</b>

(Voir, page 3 de la couverture du numéro, les Conseils pour l'interprétation de ces Œuvres.)

**233**

1909, febrero. Bilbao.

*Reseña sobre datos biográficos de Blas María Colomer.*

Revista Musical. Nº 2, Sección efemérides, p. 26.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/R2fRn0>

“4 de 1840 nace en Valencia el compositor español Colomer, primer premio de Piano del conservatorio de Paris en 1856.”

**234**

1909, abril, 1. Madrid.

*Reseña de Blas María Colomer como profesor de Ramón M. Montilla.*

Revista musical. Sección biografías: Ramón M. Montilla, p. 3.

BNE. Hemeroteca Digital.

<https://goo.gl/tWXXp9>

“... ingresando después por indicación de dicho señor Ocón ... en el conservatorio de París, estudiando y repitiendo la armonía y contrapunto con Albert Lavignac al mismo tiempo que los estudios de piano con su profesor particular J. B. Colomer, logrando tales progresos en este instrumento, que tomó parte en un concierto en la sala Herz y en otros salones, cosechando muchos aplausos.”

235

1910, marzo, 15. París.

*Anuncio de concierto del cuarteto Rimé Saintel con obras de Blas María Colomer.*

L'Actualité Musicale, annexe de la Revue musicale S.I.M., p. 99.

<https://goo.gl/NsPvXW>

deux séances classiques chaque mois ; la **Société Haydn Mozart Beethoven** (Quatuor Calliat) qui est digne de son nom ; le **Quatuor Rimé Saintel**, qui vient de jouer des œuvres de M. Colomer et de M. Gabriel Fabre ; le **Lied en tous Pays**, d'un sage éclectisme, que dirige avec foi artistique M. René Lenormand ; des groupes musicaux qui comme l' "**Orchestre au Palais** " et "**l'Orchestre Médical** " demanderaient mieux qu'une mention.

236

1910, mayo, 19. París.

*Interpretación del concierto para piano y orquesta de Blas María Colomer por Mme. Schultz-Gaugain.*

*Comoedia. Musique et Concerts Symphoniques*, p. 4.

<https://goo.gl/pU3bjA>

*Société Nationale des Beaux-Arts.— 10<sup>e</sup> audition : vendredi 20 mai. Au programme : 1. Trio, pour piano, violon et violoncelle (Fernand Le Borne) : Mlle Weingartner, MM. Chailley et Schiedenhelm ; 2. Mélodies (A. Lermite) : Mme Jane Arger et l'auteur ; 3. Mélodies (E. de Morawski) : Mme Enmerie-Camer et l'auteur ; 4. Concerto pour piano (B. M. Colomer) : Mme Schultz-Gaugain.*

1912, enero, 15. París.

*Blas María Colomer miembro reconocido de la Société Nationale de Musique.*

*Revue musicale S.I.M. Sección Souvenirs de la Société Nationale*, p. 6.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/NglB5o>

(...)

Il est extrêmement instructif de parcourir la collection incomplète d'ailleurs, des anciens programmes de la Nationale. On y voit les noms d'Alkan, — de Chauvet (organiste de la Trinité avant Guilmant) — de Fissot, pianiste de premier ordre, mort jeune, — de Gouvy, admirateur fanatique du Gewandhaus de Leipzig, aussi intime de Reivecke, — d'Emile Bernard. Et d'autres encore : Marlois, Chavagnat, Blas Colomer, Boisseau, Couture, Octave Fouque, Hect. Salomon, Tingry, V<sup>or</sup> Sieg, Salomé, Jacoby, de Maupeou, Caillebote, Lacombe, Claudius Blanc, Alary, Falkenberg, Ratez, Pichoz, Wintzweiler, Grillet, Dolmetsch, — noms très oubliés aujourd'hui et qui étaient ceux souvent de musiciens de talent.

Henri Duparc.

1912, octobre, 31. París.

*Blas María Colomer miembro reconocido de la Société Nationale de Musique.*

*Revue musicale S.I.M. Sección Souvenirs de la Société Nationale*, p. 6.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

Il est extrêmement instructif de parcourir la collection incomplète d'ailleurs, des anciens programmes de la Nationale. On y voit les noms d'Alkan, — de Chauvet (organiste de la Trinité avant Guilmant) — de Fissot, pianiste de premier ordre, mort jeune, — de Gouvy, admirateur fanatique du Gewandthaus de Leipzig, aussi intime de Reivecke, — d'Emile Bernard. Et d'autres encore : Marlois, Chavagnat, Blas Colomer, Boisseau, Couture, Octave Fouque, Hect. Salomon, Tingry, V<sup>or</sup> Sieg, Salomé, Jacoby, de Maupeou, Caillebote, Lacombe, Claudius Blanc, Alary, Falkenberg, Ratez, Pichoz, Wintzweiller, Grillet, Dolmetsch, — noms très oubliés aujourd'hui et qui étaient ceux souvent de musiciens de talent.

1913, enero, 15. París.

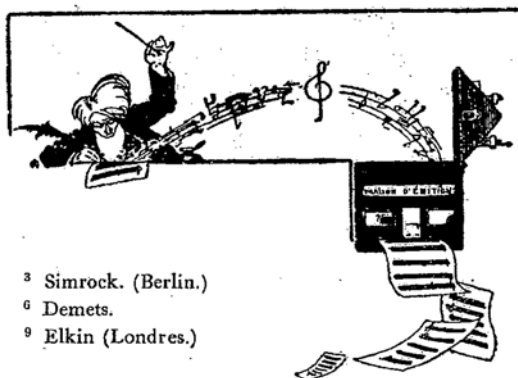
Edición de las obras de Blas María Colomer, *En Fredonnant y Orientale* por la editorial Sénart et Cie.

Revue musicale S.I.M. Sección L'Édition Musicale, p. 73.

<https://goo.gl/9Qfo9O>

## L'Édition Musicale

- |   |                         |                                 |
|---|-------------------------|---------------------------------|
| <sup>1</sup> Senart et C <sup>ie</sup> .          | <sup>2</sup> Durand.    | <sup>3</sup> Simrock. (Berlin.) |
| <sup>4</sup> Rozsavoelgyi. (Budapest.)            | <sup>5</sup> Roudanez.  | <sup>6</sup> Demets.            |
| <sup>7</sup> Boosey and C <sup>o</sup> (Londres.) | <sup>8</sup> Breitkopf. | <sup>9</sup> Elkin (Londres.)   |



Pendant ces quelques mois, la “Musique contemporaine” l’anthologie si heureusement réalisée par MM. Senart et Cie, s’est considérablement accrue. J’ai là une douzaine de fascicules, qui font bien cinquante petites œuvres, les unes pour piano, d’autres pour violon et piano, d’autres encore pour chant. On pourrait imaginer une promenade instructive à travers ces morceaux, avec un scénario qui nous ferait lever tôt pour recevoir le *Baiser matinal* de **M. Lacroix**. Le programme de cette journée en *Bretagne* (**G. Ritas**) serait d’ailleurs assez chargé. Lever *Demain dès l’aube* (**Erlanger**) avec le *sourire* (**George-Ritas**). Courte prière *Que béni soit le jour* (**Ch. Lefebvre**). Un tour au *Jardin d’Oriane* (**Busser**) pour y respirer le parfum des *Fleurs* (**Busser**), des *Fleurs de gel* (**Delune**), et de la *Fleur d’Or* (**Ropartz**). Ascension à la *Tour* (**P. Bretagne**) pour admirer le *Paysage d’été* (**Ch. Pineau**) dans le *Plein soleil* (**de la Tombelle**) bien que nous soyons au *Printemps* (**A. Dupuis**). Retour par le *Chêne Gaulois* (**E. Bonnal**), sur le *penchant de la Falaise* (**Delvincourt**). Mais le temps se gâte : *Melancholia* (**H. Fleury**), et l’on peut craindre un *jour de pluie* (**L. Canton**). Bref arret au cimetière : *désespérance* (**E. Ratez**), sur une *tombe* (**P. de Breville**). Départ pour la *Vallée des Clochettes* (**Dupin**) en *fredonnant une Orientale* (**Colomer**). Et voici le soir. On entend sonner l’*Angelus* (**M. J. Erb**) ; une douce *Idylle* (**Sauvrezis**) s’ébauche. *Ha que la chair féminine est suave !* (**René Lenormand**). Cinq minutes pour écouter cette singulière *Vielleuse* (**P. Viardot**) qui joue une *danse espagnole* (**D. Lederer**) *alla mazurka* (**A. Renaud**), et, après cet *impromptu* (**Dumas**), chacun rentre. Le soir, concert composé comme suit : *Trois préludes* (**L. Wurmser**), *Pavane* (**A. Decq**), *Sixième Nocturne* (**Rougnon**), *Une phrase d’andante* (**L. Brisset**), *Romance* (**P. Marsick**), *Arioso* (**Paraire**), *Lied* (**A. Alain**), et *Mélodia* (**L. Bottazo**). — Ouf ! Voilà une journée qui fait honneur à la jeune école française !



240

1914, enero, 1. París.

*Reseña de la Sonate dramatique (para piano y violonchelo) de Blas María Colomer.*

*Revue musicale S.I.M. Sección Salon des Musiciens Français*, p. 60.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/SKh14B>

nelles et composent un ensemble un peu monotone et estompé. Par contre M. Colomer avait tenté de réunir les extrêmes et de concilier les incompatibles en écrivant pour le violoncelle et le piano une *Sonate dramatique* propre à scandaliser les théoriciens qui n'admettent pas le mélange des genres et estiment que le drame ou le lyrisme scénique ne sauraient entrer sans dommages dans le calme domaine spéculatif de la musique pure. Enfin, obéissant à une coutume

241

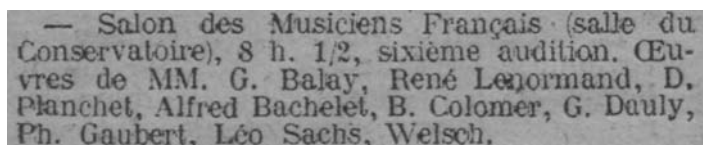
1914, febrero, 10. París.

*Concierto con obras de Blas María Colomer en el Salon des Musiciens Français.*

*Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire. Sección Théâtres et Concerts*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/P2D5Yt>



— Salon des Musiciens Français (salle du Conservatoire), 8 h. 1/2, sixième audition. Œuvres de MM. G. Balay, René Lenormand, D. Planchet, Alfred Bachelet, B. Colomer, G. Dauly, Ph. Gaubert, Léo Sachs, Welsch.

1917. París.

*Necrológica de Blas María Colomer.*

*La Chronique des Arts et de la curiosité. Bureaux de la Gazette de beaux-arts. Sección Nécrologie*, p. 44-45.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/Mp14B7>

<https://goo.gl/ypQV6T>

Depuis l'apparition de notre dernier bulletin  
sont morts :

(...)

— vers le 30 du même mois, à Paris, à l'âge de  
soixante-seize ans, le compositeur de musique

**B.-M. Colomer**, professeur dans les maisons  
d'éducation de la Légion d'honneur ; — le 30 juin,

1921, marzo, 12. París.

*Concierto coral con obras de Blas María Colomer en la Salle del Conservatorio de Música y de Declamación de París.*

*Théâtres. Sección Petits Échos, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/lrPOSa>



**CONCERT MUSICAL.** — La chorale des mutilés de la guerre « L'Héroïque » donnera le jeudi 17 mars, à 8 h. 30 du soir, une grande solennité musicale dans la salle des Concerts du Conservatoire. Au programme, les meilleures œuvres de Beilenot, Bernheim, Charles-René Colomer, Chaminade, Corelli, Courtonne, de Faye-Josin, Théodore Dubois, Grumbach, Georges Hùe, Vincent d'Indy, Achille Philipp, Salmon, avec le concours des auteurs et de Mmes Azéma-Billa, Bureau-Berthelot, Lily Laskine, Lafaille de Lage, Merlin, Panzani, Wolff, Zimmermann, MM. Clément, Fournier, Gautier, Jeanjean, Le Roy, Scohy, Worms, et cent choristes, sous la direction de M. Maxime Thomas.  
L'allocution sera prononcée par M. l'amiral Guépratte, qui présidera la soirée.

244

1921, noviembre, 1. París.

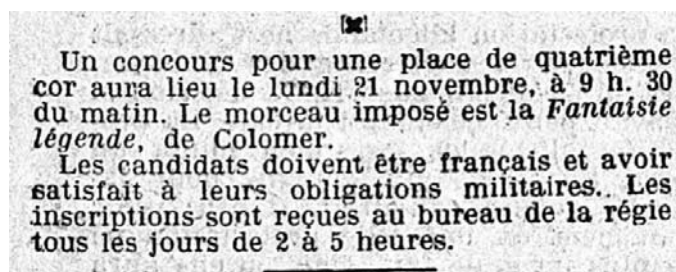
*La obra de Blas María Colomer, Fantasía Légende, es pieza obligada en el concours a una plaza de trompa cuarta para la Ópera Cómica.*

*Le Gaulois. Sección Les Théâtres, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/sD4DtS>

A L'Opéra-comique:



245

1921, noviembre, 30. París.

*Alumna de Blas María Colomer se ofrece para dar clases particulares de piano.*

*Figaro: journal non politique. Sección Enseignement, p. 6.*

<https://goo.gl/fWTO0P>

*“Leçon de piano par b. prof., ancienne élève de B. M. Colomer, 1<sup>er</sup> prix, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> rappel de 1<sup>er</sup> prix des Mayosons de la Légion d’honneur. Mlle. Marguerite, 15, r. Brown-Séguard.”*

246

1923, abril, 24. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta, en el repertorio de la violinista Rosalia Lambrecht.*

*Le Gaulois. Sección Les Concerts par T.F.S., p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/WKmlGN>

Aujourd'hui:

Radiola. (...)

A 9 heures. — Concert avec le concours de Mme Rosalia Lambrecht, du Trianon-Lyrique. Au programme :  
1. *Divertissement flamand* (Vidal) ; 2. *Petite Pièce* (Ropartz), flûte ; 3. *Gavotte de La Cigale et de la Fourmi* (Audran), chant ; 4. *Cydalise* (Silver) ; 5. *Canzonetta* (Colomer), violon ; 6. *La Clochette* (Dancla) ; 7. *Sérénade* (Messager), violoncelle ; 8. *Air de Madame Favart* (Offenbach), chant ; 9. *Air de ballet* (Samuel Rousseau).

1923, junio, 20. París.

*La obra de Blas María Colomer, Sérénade (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Sección Les Concerts par T.S.F., p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/sx8BzA>

Radiola.

A 5 h. 20. — Radio-concert avec le concours des solistes Radiola. Au programme :  
1. Aria de la *Sonate en fa mineur*, piano (Schumann) ; 2. *Romance*, violon (Beethoven) ; 3. *Sérénade*, flûte (Colomer) ; 4. *Caprice*, violoncelle (G. Pierné) ; 5. *Polonaise en ré*, violon (Wieniawski) ; 6. *Menuet*, flûte (Valensin) ; 7. *Cantabile*, violoncelle (Cervetto-Salmon) ; 8. *Berceuse*, violon (Schumann) ; 9. Ballet d'*Ascanio*, flûte (Saint-Saëns) ; 10. *Sérénade espagnole*, violoncelle (Glazounow) ; 11. *Lied*, violon (Marguerite Canal) ; 12. *Allegro vivace*, flûte (Louis Masson) ; 13. *Courante*, violoncelle (Eccles Salmon) ; 14. *Hommage à S. Pickwick*, piano (Debussy).

Nicolet

248

1923, julio, 11. París.

*La obra de Blas María Colomer, Sérénade (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Sección Les Concerts par T.S.F., p. 6.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/RkWkhM>

Aujourd'hui:  
Radiola.

A 5 h. 15 — Concert avec le concours des solistes Radiola. Au programme :  
1. *Prélude* (Bruck), piano ; 2. *Bourrée* (Bach-Catherine) ; 3. *Sérénade* (Colomer), flûte ; 4. *Caprice* (Pierné), violoncelle ; 5. *Ruzsian-Rhapsodie* (Michéls), violon ; 6. *Solo de concert* (Paladine), flûte ; 7. *Romance* (Bruneau), violoncelle ; 8. *Berceuse* (Pierné), violon ; 9. *Passepied de la Basoche* (Messenger), flûte ; 10. *Saltarelle* (Oudshorn), violoncelle ; 11. *Rondo-Tarentelle* (Gossec-Catherine), violon ; 12. *Air de ballet* (Donjon), flûte ; 13. *Sérénade* (Borodine), violoncelle ; 14. *Polonaise* (J. du Sautoy), piano.

1923, agosto, 29. París.

*La obra de Blas María Colomer, Chanson rustique, se emite en la radio. Le Gaulois. Sección Les Concerts par T.F.S., p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/Fuv69Z>

Aujourd'hui:

Radiola (...)

A 5 heures, concert avec le concours de M. Marinkovitch, flûtiste, et des solistes Radiola. Au programme  
1. *Chanson rustique*, piano (Colomer) ; 2. *Art*, violon (D. Ambrosio) ; 3. *Danse orientale*, flûte (Marinkovitch) ; 4. *Sarabande*, violoncelle (Bach) ; 5. *Mélodie*, hautbois (Detrain) ; 6. *Sicilienne*, violon (G. Beaume) ; 7. *Passe-pied du Roi s'amuse*, flûte (Delibes) ; 8. *Elegie*, violoncelle (Brandoukof) ; 9. *Couvre-feu*, hautbois (Barthe) ; 10. *Romance*, violon (Schumann) ; 11. *Grand solo*, flûte (Kuhlan) ; 12. *Largo*, violoncelle (Loeillet) ; 13. *Romance*, cor anglais (Bruneau) ; 14. *Guirlande*, piano (A. Guillot).



250

1923, septiembre, 8. París.

*La obra de Blas María Colomer, Chant Assyriens (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Sección Les Concerts par T.S.F., p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/VloM07>

Aujourd'hui:

— **Radiola**, à midi 30, informations ; cours des cotons de Liverpool.  
A midi 45, concert par l'orchestre des solistes Radiola. Au programme :  
*Rondo* (Scarlatti), piano ; *Les Chérubins* (Couperin), violon ; *Solo-Romantico* (Briccialdi), flûte ; *Réverie* (Genin), violoncelle ; *Allegro de la Sonate* (Setaccioli), clarinette ; *Prélude et Menuet* (Caix d'Hervelois), violon ; *Chants assyriens* (Colomer), flûte ; *Romance* (Hue), violoncelle ; *Nocturne* (Grecourt), violon ; *Première audition* (Gariboldi), flûte ; *Tarentelle* (Dezso Lederer), violoncelle ; *Erwèn* (Meister), clarinette, *fantaisie variée* ; *Bourrée* (Bach), piano.

251

1923, septiembre, 19. París.

*La obra de Blas María Colomer, Sérénade (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Les Concerts par T.F.S., p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/A1S5QJ>

Aujourd'hui:  
Radiola (...)

A 5 heures, concert par les solistes Radiola.  
Au programme :  
1. *La plus que lente* (Debussy), piano ; 2. *Larghetto* (Samuel Rousseau), violon ; 3. *Pastorale* (Dodement), hautbois ; 4. *Sur le lac* (Godard), hautbois ; 5. *Badinerie* (Broustet), flûte ; 6. *Ballette* (Dubois), violon ; 7. *Bourrée* (Barthe), hautbois ; 8. *Réverie* (Busser), violoncelle ; 9. *Sérénade* (Colomer), flûte ; 10. *Valse* (Delibes), violon ; 11. *Sarabande* (Hændel), cor anglais ; 12. *Le Soir dans les pins* (Dupont-Feuillard), violoncelle ; 13. *Barcarolle d'Obéron* (Weber-Catherine), flûte ; 14. *Caprice* (Widor), piano

252

1924, enero, 16. París.

*La obra de Blas María Colomer, Pièce en ré (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F.*, p. 5.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/O8YxwN>

Radiola

16 h. 45 : Radio-concert avec le concours des solistes Radiola.

1. *Ballade*, piano (J. Brahms) ; 2. *Le Berger*, hautbois (A. Barthe) ; 3. *Idylle*, violoncelle (Bouval) ; 4. *Sicilienne*, flûte (Busser) ; 5. *Polonaise*, violon (Léo d'Antezac) ; 6. *Andante*, hautbois (C. Colin) ; 7. *Chant d'Automne*, violoncelle (Braga) ; 8. *Pièce en ré*, flûte (Colomer) ; 9. *Les Jeunes Seigneurs*, violon (Couperin) ; 10. *Romance à l'Etoile*, cor anglais (R. Wagner) ; 11. *Berceuse*, violoncelle (César Cui) ; 12. *Gavotte*, flûte (Gossec) ; 13. *La Danseuse de Tanagra*, violon (Hirschmann) ; 14. *Vapentiquing* (M. Paterson-Berger).

253

1924, febrero, 8. París.

La obra de Blas María Colomer, *Chants Assyriens (para flauta)*, se emite en la radio.

*Le Gaulois*. T.S.F. *Concerts du 8 Février*, p. 4.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/9QOAVL>

Radiola.

21 heures : Radio-concert avec le concours de Mlle Parodi, soliste des concerts Colonne.  
1. Ouverture de *Si j'étais Roi* (Adam) ; 2. a) *Au Crépuscule*; b) *Pauvre Fou qui songe*, chant : Mlle Parodi (P. Dupin) ; 3. *Chants assyriens*, flûte (Colomer) ; 4. Pavane d'*Angello* (R. Hahn) ; 5. *Nocturne en mi bémol*, violon (Chopin) ; 6. *Sarabande espagnole* (Massenet) ; 7. Poésie dite par Radiolo ; 8. *Menuet*, violoncelle (Saint-Saëns) ; 9. Air d'Elsa de *Lohengrin*, chant : Mlle Parodi (Wagner) ; 10. Marche des Fiançailles de *Lohengrin* (Wagner).

254

1924, abril, 10. París.

La obra de Blas María Colomer, *Chants Assyriens (para flauta)*, se emite en la radio.

*Le Gaulois*. T.F.S. *Concerts du 10 Avril.*, p. 6.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/OmHCs1>

21 heures : Concert. *Revue de la Quinzaine*, par G. et P. Angelloz ; *Radio-Sketch*, interprété par Radiolo, Radiolette et Paul Angelloz. — Causerie par Probus, sur : « La Renovation de la France ». — 1. *A Canadian Conquest* (Eenhaes) ; 2. *Mélodie enchanteresse*, violon (Ackermans) ; 3. *Sérénade génoise* (A. Brody) ; 4. *Revue de la Quinzaine* ; 5. *Chants assyriens*, flûte (Colomer) ; 6. *Vers l'Atlantide* (Teddy Moon) ; 7. *Tzigane et Bohémienne*, violoncelle (Schneklud) ; 8. *Souvenir de Tarente* (G. Bernard)

1924, abril, 14. París.

*La obra de Blas María Colomer, Deux Pièces en ré (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Les Concerts par T.F.S., p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/czNJ9c>

Radiola. (...)

16 h. 45 : Concert : 1. Mazurka en ut dièse mineur, piano (Chopin) ; 2. Deux pièces en ré, flûte (Colomer) ; 3. Andante de la Sonate en la bémol, piano (Weber) ; 4. Daphnis, flûte (Th. Dubois) ; 5. Romance en fa dièse majeur, piano (Schumann) ; 6. Passepied du Roi s'amuse, flûte (L. Delibes) ; 7. Le Guillotiné par persuasion, (E. Chavette), monologue dit par Radiolo ; 8. Valse, piano (Reynaldo Hahn) ; 9. Scherzo pastoral, flûte (E. Schmitt) ; 10. Impromptu en la bémol, piano (Schubert) ; 11. Suite, sarabande et menuets, flûte et piano (Mouret-Dandelot) ; 12. Deux pièces brèves, piano (Th. Dubois).

1924, septiembre, 17. París.

*La obra de Blas María Colomer, Fantasia Légende es obra obligada en el concurso a la Orquesta de los Conciertos Colonne el 15 de octubre de 1924.*

*Le Gaulois*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/gRdlw8>

**La Musique**

Des concours auront lieu, vers le 15 octobre, pour des places de violon, alto, violoncelle, contrebasse, cor et timbales, vacantes à l'Orchestre des Concerts-Colonne.

Morceaux imposés : violon, mouvement du troisième concerto de Vieuxtemps ; alto, poème de Cools ; violoncelle, mouvement du concerto de Lalo ; contrebasse, premier morceau de concours de Verrimst ; cor, fantaisie-légende de Colomer.

Il convient de se faire inscrire au siège de l'Association des Concerts-Colonne, 13, rue de Tocqueville, où l'on indiquera la date des concours.

**Nicolet**

257

1924, octubre, 16. París.

*La obra de Blas María Colomer, Sérénade (para flauta), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. Sección T.S.F. Concerts du 16 octobre, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/1e4uIH>

Radio-Paris

16 h. 45 : Concert : 1. **Premier mouvement** de la *Sonate op. 14*, piano (Beethoven) ; 2. *Troisième Sonate*, flûte (Bach) : Largo, Allegro, Vivace ; 3. *Rondo*, piano (Dussek) ; 4. *Octobre* (Retour d'une promenade à Verdun (Hélène Picard), poésie dite par Radiolo) ; 5. *Nocturne*, flûte (Maurice Camot) ; 6. *Pastorale du XVIII<sup>e</sup> siècle*, piano (Perilhou) ; 7. *Sérénade*, flûte (Colomer) ; 8. *Les Médecins spécialistes* (T. Bernard), monologue dit par Radiolo ; 9. *Gavotte*, piano (Scharrès) ; 10. *Valse*, flûte (Chopin) ; 11. *Chacone*, piano (L. Couperin).

258

1924, octubre, 21. París.

*La obra de Blas María Colomer, Mes Papillons, se emite en la radio. Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 21 Octobre, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/SozC85>

Radio-París.

16 h, 45. — Concert : 1. Menuet de la *Sonate en mi mineur*, piano (Grieg) ; 2. *Una Nosta Remanbranza*, clarinette (N. Bassi) ; 3. *La Bonne Aventure, ô gué !* (P. Véron), monologue dit par Radiolo ; 4. *Mes Papillons* : Papillons bleus, papillons noirs, papillons roses, piano (Colomer) ; 5. *Amour et Mystère*, clarinette (Schubert) ; 6. *Après-midi d'automne dans un village du Morvan* (H. Bachelin), poésie dite par Radiolo ; 7. *Morceau caractéristique*, piano (Mendelssohn) ; 8. *Serenata*, clarinette (Cavallini) ; 9. *Allegro d'après le Troisième Concerto*, piano (Saint-Saëns).



1924, noviembre, 1. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 1er novembre, p. 2.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/p9dY9o>

RADIO-PARIS (longueur d'onde 1,780 mètres). — 12 h. 45. Concert : 1. *El Paseo* (Razigade) ; 2. *Pour l'amour de vous* (Boischot) ; 3. *Your Mame*, valse (Bounā) ; 4. *Intermezzo*, violoncelle (J. Hollmann) ; 5. *Sous les bannières* (Snoeck) ; 6. *Passepiéd dans le style ancien* (Toulmouche) ; 7. *Aubade aux étoutes* (Noé Faure) ; 8. *Deuxième solo*, violon (Dancla) ; 9. *Soirs d'Hawaï* (Klickmann) ; 10. *Flânerie* (Ch. Quef) ; 11. *Juliette au balcon* (Boischot) ; 12. *Andante et Scherzo*, violoncelle (Gilson) ; 13. *Elégante et jolie*, gavotte (J. Rico) ; 14. *Scènes tunisiennes*, L'oasis de Torna, La Johfa, La Source aux parfums, Sous la tente du cheik (H. Mouton) ; 15. *Canzonetta*, violon (Colomer) ; 16. *Le Prophète* (Meyerbeer), trio par Adler.

1924, noviembre, 8. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F.*, p. 2.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/jktxzJ>

RADIO-PARIS (longueur d'onde : 1,780 mètres). — 12 h. 30 : Concert : 1. *Danses des Canéphores* (G. Doret) ; 2. *Mordjiana* (H. Sapin) ; 3. *Gavotte mignonne* (Mattei-Schnecklud) ; 4. *La Chaise à porteurs* (C. Chaminade), violoncelle ; 5. *Le Rêve de Mado* (G. Aubry) ; 6. *Sérénade* (Chaminade-Charmettes) ; 7. *Canzonetta* (Colomer), violon ; 8. *Le Sonneur d'Aubagne* (Gabriel-Marie), Théma, Villanelle, Interlude, Berceuse, Conclusion ; 9. *Réverie* (A. Capri) ; 10. *Humoresque* (René Jullien), violoncelle ; 11. *Bavardage*, air de ballet (Ch. Féret) ; 12. *L'Enfant va s'endormir*, berceuse (Rey) ; 13. *Les Jeunes Lauriers*

261

1924, noviembre, 29. París.

*La obra de Blas María Colomer, Chanson rustique (para piano), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 29 novembre, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/FXlp4j>

RADIO-PARIS (longueur d'onde : 1,780 mètres). — 12 h. 30 : Concert : 1. *Danza* (Dorson) ; 2. *Galanterie*, intermezzo (Antréas) ; 3. *Chanson rustique*, piano (Colomer) ; 4. *Evocation* (G. Beaume) ; 5. *Fantoches et Marionnettes* (Noé Faure) ; 6. *Le Vieux Chêne*, violoncelle (A. Chapuis) ; 7. *Au Bord du Sébaou*, fantaisie arabe (Sellenick) ; 8. *Chemin de l'exil*, mélodie (J. Rico) ; 9. *Bonheur intime*, intermezzo (V. Dyck) ; 10. *Idylle*, violon (M. Canal) ; 11. *Gai refrain* (C. de Mesquita) ; 12.

262

1924, noviembre, 29. París.

*La obra de Blas María Colomer, Papillons (para piano), interpretada por Marcelle Soulage, se emite en la radio.*

*Le Matin: derniers télégrammes de la nuit. Auditions Radiotéléphoniques d'aujourd'hui, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/6kUTth>

Tour Eiffel.

météorologiques générales. — 18 heures : radio-concert avec le concours de Mmes Courbatter, soprano soliste des concerts classiques de Monte-Carlo; Marcelle Soulage, pianiste compositeur; Jeanne Swilling, contralto des Concerts du Conservatoire, et M. William Van den Burg, violoncelliste, professeur à l'Ecole normale de musique. Programme : Séance de musique moderne : *Papillons bleus, Papillons noirs* (B.-M. Colomer), piano par Mlle Marcelle Soulage; *Soupir* (Duparc); *Barcarolle* (Fauré), par Mlle Jeanne Swilling; *Sicilienne, Papillon* (Fauré),

263

1924, diciembre, 2. París.

*La obra de Blas María Colomer, Chants assyriens, interpretada por la flautista Gabrielle Fouquet se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 2 Décembre, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/yBq9ru>

TOUR EIFFEL (longueur d'onde 2,600 mètres). — 18 heures : Concert. — Programme : *Spazalizia* (Liszt), piano : Mlle Geneviève Chaumais ; *La Lettre de Jean-Pierre* (Xavier Leroux), chant : Mlle Gabrielle Fouquet ; *Chants assyriens* (Colomer), flûte : M. Guy Moufflard ; *Pièces dans le style populaire* (Schumann), violoncelle : Mlle Bidegaray de Campœnia ; *Chant des Esclaves tournant la meule* (Woolett), piano : Mlle Chaumais ; *Gavotte en ré mineur* (Kirnberger), flûte : M. Guy Moufflard ; *Dictame* (G. Grécourt), violoncelle : Mlle Bidegaray de Campœnia ; *Hymne aux Morts pour la patrie* (Charles Péguy-Henri Février), chant : Mlle Gabrielle Fouquet ; *Aria et Gavotte* (Zipoli), flûte : M. Guy Moufflard.

264

1925, marzo, 25. París.

*La obra de Blas María Colomer, Chanson rustique (para piano), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 25 marzo, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/jlEQmH>

Radio-Paris

16 h. 45, RADIO-PARIS (1,780 m.). — Concert :  
1. Pavane d'Egmont (Salvayre) ; 2. *Deuxième Concerto* (Wieniawski) violon : M. Féret ; 3.  
*Pensée d'automne* (Massenet), chant : Mlle Suzanne Delanne ; 4. *Allegro*, violoncelle (Boccherini) ; 5. *Le Caraco kaki* (Sologne-Codini), monologue dit par Radiolo ; 6. *Bourrée et Musette* (Périllou) ; 7. *Chanson rustique*, piano (Colomer) ; 8. *Poème élégiaque*, violoncelle (Rhené-Bâton) ; 9. *Printemps nouveau* (P. Vidal), chant : Mlle Suzanne Delanne ; 10. *La Libellule et le Papillon* (J. Vassivière), poésie dite par Radiolo ; 11. *Tambourin chinois*, violon (Kreissler) ; 12. *Chacone et Rigaudon* (Monsigny).

265

1925, septiembre, 26. París.

*La obra de Blas María Colomer, Fantaisie-Légende, obra obligada para plaza de trompa cuarta en la Orquesta Lamoureux.*

*Le Gaulois. La Musique*, p. 4-5.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/2IqSTg>

<https://goo.gl/8Z4A2e>

Un concours pour l'emploi de quatrième cor  
aura lieu le 30 courant aux concerts Lamou-  
reux, à 10 heures du matin. Morceau imposé :

*Fantaisie légende*, de Colomer. Il convient de  
se faire inscrire à l'administration, 2, rue  
Moncey.

Nicolet

266

1925, noviembre, 3. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 4 de noviembre*, p. 3.

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique*.

<https://goo.gl/m393bT>

12 h., ZURICH (515 m.). — Piano.  
12 h. 30, RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. *Grenero*, paso doble (Lissorgues) ; 2. *Valse  
militaire* (Waldteufel) ; 3. *Canzonetta*, solo de  
violon (M. Colomer) ; 4. *Zanetta Czardas* (G.  
Michiels) ; 5. *Nuit parfumée* (A. Donnedu) ;  
6. *Chanson printanière*, violoncelle (P. Vidal) ;  
7. *Me voici chauffeur*, fox trot (W. Bromme-  
Létoffé) ; 8. *Samba* trio (Massenet-Alder) ; 9.

1925, noviembre, 22. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 23 novembre, p. 4.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/tQ5vT0>

12 n. 30, RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. ~~En avant les Bleus~~, marche (J. Loundet-Buis-  
son) ; 2. *The last kiss*, valse (Gab. Charing) ; 3. *Menuet*, solo de violon (Paderewski) ; 4. *Desde la Reja* (R. Huguet-Tagell) ; 5. *Chanson sans paroles* (H. Monfred) ; 6. *Chant élégiaque*, violoncelle (M. Camot) ; 7. *Fleur d'amour* fox trot (J. Padilla) ; 8. *Sylvia*, trio (L. Delibes-Alder) ; 9. *Jalousie* (Henry Verdun) ; 10. *Canzonetta*, solo de violon (Colomer) ; 11. *Chinoiserie* (M. Delmas-Chapelier) ; 12. *Mélo-die toscane* (M. Daras-J. Creus) ; 13. *Capricetto*, solo de violoncelle (Mark Markus) ; 14. *Mi Còpla*, sérénade andalouse (M. Jovès-Sala-  
bert) ; 15. *Madame*, fantaisie (Christiné).



1925, diciembre, 27. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 28 Diciembre, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/Q6hxol>

12 h. 30, RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. *Marche des Bleus* (Ed. Lepage) ; 2. *Dans un baiser*, valse (G. Delay) ; 3. *Canzonetta*, solo de violon (Colomer) ; 4. *Intermezzo* (Ed. Roger) ; 5. *Divertissement* (Julien Porret) ; 6. *Chant élégiaque*, violoncelle (Léo Sachs) ; 7. *Rien qu'un soir*, fox trot (J. Battle-J. Davison) ; 8. *Sylvia*, trio (L. Delibes-Alder) ; 9. *Remember* (H. Février-Chapelier) ; 10. *Aubade*, solo de violon (Caludi) ; 11. *Le Koto*, fête japonaise (A. Donnedu) ; 12. *Prière* (J. Mazelier) ; 13. *Mina*, solo de violoncelle (Pergolèse-Rondhini) ; 14. *Hugaria*, caprice (Montagne) ; 15. *Gosse de riche*, fox trot (M. Yvain).

269

1926, febrero, 24. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 25 Février, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/xJ0N3W>

12 h. 30. RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. *Marche des Poilus* (Teddy Moon) ; 2. *Cœur gros*, valse (C. de Mesquita-Auvray) ; 3. *Méditation de Thaïs*, violon (Massenet) ; 4. *Scènes montagnardes* (Jean Dyff) ; 5. *Sorrentina* (F. Volpatti) ; 6. *Farfadets*, solo de violoncelle (Hussonmorel) ; 7. *Tshintarata*, radio, fox trot (H. Léopoldi-Eriof) ; 8. *Cavalleria Rusticana*, trio (Mascagni-Alder) ; 9. *Concertino*, solo de flûte, Lucy Dragon (Duvernois) ; 10. *Menuet* (Henri Vidal) ; 11. *Canzonetta*, solo de violon (Colomer) ; 12. *Dans l'Allée profonde*, rêverie (P. Fosse) ; 13. *La Gailarde*, violoncelle (Forqueray-Feuillard) ; 14. *Sérénade de Pierrots* (A. Gauwin) ; 15. *Idylle slave*, grand ballet (H. Ackermans).

1926, marzo, 28. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts du 29 Marzo, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/fxUzKr>

12 h. 30, RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. *Les Poilus du 106<sup>e</sup>*, marche (F. Salabert) ; 2. *Gliding*, valse (Tapponnier-R. Dufas) ; 3. *Chanson de Printemps*, solo de violon (Mendelssohn) ; 4. *Mélodie enchanteresse* (H. Ackermans) ; 5. *Marivaudage* (Alfred Capri) ; 6. Sérénade du *Collier de Saphirs*, solo de violoncelle (Pierné) ; 7. *Pic-Nic*, fox trot (Harry Orrisson-H. Ourdine) ; 8. *Manon*, trio (Massenet-Alder) ; 9. *Anona*, intermezzo (Vivian Grey-F. Salabert) ; 10. *Canzonetta*, solo de violon (B. Colomer) ; 11. *Offrande* (Henry Verdun) ; 12. *Canzone Vesuviana* (G. Marcussi) ; 13. *Romance*, solo de violoncelle (René Jullien) ; 14. *Dieux solaires* (M. Naggiar) ; 15. *Le Tapis persan* (Jean Noguès-Salabert) ; 16. *Love Me*, fox trot (Rogg. Bound-V. Lowry).

1926, mayo, 7. París.

*La obra de Blas María Colomer, Canzonetta (para violín), se emite en la radio.*

*Le Gaulois. T.S.F. Concerts 8 du mayo, p. 5.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/9xhVRE>

12 h. 30. RADIO-PARIS (1,750 m.). — Concert :  
1. *Alma de Espana*, paso doble (E. L'Enfant) ;  
2. *Omaha*, valse (H. Nichols) ; 3. *Berceuse*,  
solo de violon (G. Fauré) ; 4. *Deux danses  
espagnoles* (R. Berger) ; 5. *Chanson pour elle*  
(R. Chapon) ; 6. *Bagatelle*, solo de violoncelle  
(Kullmann) ; 7. *Un jour par hasard*, fox trot  
(R. Dufas) ; 8. *Madame Chrysanthème*, trio  
(Messager-Delsaux) ; 9. *Les Anes du Caire*  
(Emile Nérini) ; 10. *Canzonetta*, solo de vio-  
lon (Colomer) ; 11. *Sérénade* (Charles Féret) ;  
12. *Sur la lagune* (Jean Batlle) ; 13. *Menuet*,  
solo de violoncelle (R. Ordinaire) ; 14. *Aubade  
mâtine* (H. Mouton) ; 15. *Deux entractes*  
(Louis Ganne) ; 16. *Fragments de l'opérette  
Riri* (Borel Clerc). •

1928, junio, 17. París.

*En la clase de cor se sigue tocando la obra de Blas María Colomer, Fantaisie –Légende, como estudio de concurso.*

*Le Gaulois. Au Conservatoire, p. 3.*

BnF. Gallica, *Bibliothèque numérique.*

<https://goo.gl/hAH9T1>

### Les instruments à vent

#### CUIVRES

Les concours se sont continués par les épreuves des instruments de cuivre, qui sont d'un intérêt musical de premier ordre. Quarante-cinq élèves ont été entendus, répartis dans les classes de MM. Reine (côr), Foreau (cornet à pistons), Vignal (trompette) et Couillaud (trombone).

De nombreuses récompenses ont pu être décernées par le jury, qui comprenait, sous la présidence de M. Rabaud, directeur : MM. Paul Vidal, Selver, G. Balay, Fourestier, Peyraud, Froment, Cachanaud, Vuillermoz, Delbos et J. Chantavoine, secrétaire.

La classe de cor a paru particulièrement brillante : le morceau du concours, *Fantaisie-Légende*, de Colomer, favorisa les concurrents, qui purent faire valoir, outre leur technique, leur musicalité. Ont obtenu : un premier prix : MM. Galinier et Tavernier ; un second prix : MM. Robin et Ravez ; un premier accessit : MM. Leveaux et Courlinat ; un second accessit : MM. Danel, Parant et Herba.

\*

\*\*

**273**

2012, mayo, 25. París.

*Carta de comunicación de Patrick Colmer con los datos biográficos de Blas María Colomer.*

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida



Imagen protegida



## Anexo II

# Inventario de la obra

### 1

<b>Título</b>	<i>Marruecos. Marcha Triunfal.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	1
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1860]
<b>Fecha de publicación</b>	[1860]
<b>Editorial</b>	E. Saint-Hilaire, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Ve. Ris.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BNE.
<b>Observaciones</b>	Dedicada a la Reina conmemorando la toma de Tetuán.

**2 (a)**

<b>Título</b>	<i>Pot-pourri de aires nacionales.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1860]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	FH (HDE).

**2 (b)**

<b>Título</b>	<i>Pot-pourri de aires nacionales.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Sexteto (violín 1º y 2º, viola, violonchelo, contrabajo y piano).
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1860]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	ISNV.

**3 (a)**

<b>Título</b>	<i>Première Mazurka.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1861]
<b>Fecha de publicación</b>	[1861]
<b>Editorial</b>	E. Saint-Hilaire, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

3 (b)

<b>Título</b>	<i>Première Mazurka de salon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1861]
<b>Fecha de publicación</b>	[1861]
<b>Editorial</b>	Casimiro Martín, Madrid.
<b>Grabador</b>	Calcógrafo: F. Echevarría.
<b>Número de plancha</b>	C.M. 1154
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“A la Srta. Dña. Soledad Bengoechea”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, CSMM.
<b>Observaciones</b>	nº 794 de la Música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, BNE, 1997. Fecha de la publicación tomada de la Edición Musical Española hasta 1936. En la portada se referencia la partitura <i>Marruecos</i> .

3 (c)

<b>Título</b>	<i>Première Mazurka de salon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1861]
<b>Fecha de publicación</b>	[1863]
<b>Editorial</b>	E. Girod, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**4 (a)**

<b>Título</b>	<i>Marche des Fiancailles.</i>
<b>Autor original</b>	Émille Pessard
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Transcripción.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos
<b>Fecha de composición</b>	[1862]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**4 (b)**

<b>Título</b>	<i>Marche des Fiancailles.</i>
<b>Autor original</b>	Émille Pessard
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Transcripción.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos
<b>Fecha de composición</b>	[1862]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1886]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BL.

5 (a)

<b>Título</b>	<i>Villanelle.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	2
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1862]
<b>Fecha de publicación</b>	[1862]
<b>Editorial</b>	E. Saint-Hilaire, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Madeimoielle C. Cendrier</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	FB (BF).

5 (b)

<b>Título</b>	<i>Villanelle.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	2
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1862]
<b>Fecha de publicación</b>	[1864]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Madeimoielle C. Cendrier</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**5 (c)**

<b>Título</b>	<i>Villanelle.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	2
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1862]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	702
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madeimoielle C. Cendrier”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**6 (a)**

<b>Título</b>	<i>Danaé. Grande Polka Brillante.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	8
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1864]
<b>Fecha de publicación</b>	[1864]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**6 (b)**

<b>Título</b>	<i>Danaé. Grande Polka Brillante.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	8
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1864]
<b>Fecha de publicación</b>	[1864]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**7**

<b>Título</b>	<i>Simple Chanson.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	4
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1864]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	714
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**8**

<b>Título</b>	<i>L'Auréole. Grande Valse de Salon pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	5
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1865]
<b>Fecha de publicación</b>	[1865]
<b>Editorial</b>	E. Heu, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BDE.

**9**

<b>Título</b>	<i>Caprice élégant pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[1866]
<b>Editorial</b>	E. Heu, París.
<b>Número de plancha</b>	E. H. 741
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

10

<b>Título</b>	<i>Don Pasquale. Souvenir.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1866]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	2877
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Marie Beaufourt”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>Souvenirs</i> para piano sobre la ópera del mismo título de Donizetti.

11 (a)

<b>Título</b>	<i>Seguidillas. Mosaique sur des anciennes Chansons Espagnoles.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	6
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Archivo de referencia</b>	FH.

**11 (b)**

<b>Título</b>	<i>Seguidillas. Mosaique sur des anciennes Chansons Espagnoles.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	6
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	701
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**12**

<b>Título</b>	<i>Sérénade pour le piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1866]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Duchemin.
<b>Número de plancha</b>	E. et A. G. 5050
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à son élève Mademoiselle Clara Poisson”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE.

**13 (a)**

<b>Título</b>	<i>Venise. Esquisse Mélodique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[1866]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Duchemin.
<b>Número de plancha</b>	E. et A. G. 5049
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à son élève Mlle. V. L'Antoine”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, CSMM.

**13 (b)**

<b>Título</b>	<i>Venise. Esquisse Mélodique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1866]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	703
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

14

<b>Título</b>	<i>Galop des Postillons. Morceau pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Galop.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1867]
<b>Fecha de publicación</b>	[1867]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Número de plancha</b>	4622
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à son élève Mlle. Berthe François”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, CSMM.

15

<b>Título</b>	<i>Jupiter.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Polka.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1867]
<b>Fecha de publicación</b>	[1867]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Número de plancha</b>	H. 4611
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon ami Mr. Eugène Darqué”
<b>Archivo de referencia</b>	BL, BNE, BnF.

16

<b>Título</b>	<i>Deux Esquisses Mélodiques pour Piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1867]
<b>Fecha de publicación</b>	[1867]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Número de plancha</b>	H. 4623, H. 4624
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Pleurs</i> , nº 2 <i>Sourires</i> .

17

<b>Título</b>	<i>Pleurs.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Balada.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1867]
<b>Fecha de publicación</b>	[1867]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Número de plancha</b>	H. 4623
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à M. F. Le Couppey”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Esquisses Mélodiques pour Piano</i> (nº 2 <i>Sourires</i> ).

**18**

<b>Título</b>	<i>Sourires.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Scherzo.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1867]
<b>Fecha de publicación</b>	[1867]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Número de plancha</b>	H. 4624
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mr. M. Mocker”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Esquisses Mélodiques pour Piano</i> (nº 1 <i>Pleurs</i> ).

**19 (a)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Ópera.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Compuesta para el concurso de 1868 convocado por Napoleón III. 3 actos. Letra de Louis Gallet y Edouard Blau.



**19 (b)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Légende et romance.

**19 (c)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Fecha de publicación</b>	[1870]
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**19 (d)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé. Quatuor du 2ème acte.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Género</b>	Cuarteto.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>Très parties.</i>

**19 (e)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé. Extraits.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**19 (f)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé. Acte II.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Ópera.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Borrador de la versión orquestal.

**19 (g)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé. Acte I et Acte II.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Ópera.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Nota manuscrita: “ <i>Ce 30 août 1869. L'ouvrage est entièrement orchestré mais le temps a manqué pour finir la copie</i> ”.

**19 (h)**

<b>Título</b>	<i>La Coupe du Roi de Thulé.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1868]
<b>Archivo de referencia</b>	FH (SNM).
<b>Observaciones</b>	Extracto de la obra. Interpretada en público en 1877.

**20**

<b>Título</b>	<i>Bourrée.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Quinteto de viento.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[188-]
<b>Editorial</b>	Evette & Schaeffer, París.
<b>Número de plancha</b>	518
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	MBN, KSU.

**21 (a)**

<b>Título</b>	<i>La Pérégrina. Grande Valse de Salon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[1869]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Duchemin R. Fontaine.
<b>Número de plancha</b>	E. et A. G. 5292
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame C. de Mallendre”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, BNC.

**21 (b)**

<b>Título</b>	<i>La Pérégrina. Grande Valse de Salon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

22

<b>Título</b>	<i>Deux Mélodies pour piano: n° 1 Una Larme. n° 2 Souviens-toi.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1869]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame Pierson-Bodin”
<b>Archivo de referencia</b>	CSMM, BnF.

23

<b>Título</b>	<i>Une Larme.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1869]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	Magnier, París.
<b>Grabador</b>	V. Aubry.
<b>Número de plancha</b>	3037
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame Pierson-Bodin”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE.
<b>Observaciones</b>	n° 1 de <i>Deux Mélodies pour Piano</i> (n° 2 <i>Souviens-toi</i> ).

24

<b>Título</b>	<i>Souviens-toi. Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1869]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1869]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	Magnier, París.
<b>Número de plancha</b>	3038
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame Pierson-Bodin”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Mélodies pour Piano</i> (nº 1 <i>Une Larme</i> ). Fecha de publicación basada en el <i>Dictionnaire des éditeurs de musique française</i> , Vol. II, de 1820 à 1914.

25

<b>Título</b>	<i>Menuet. Quintette pour Flûte, Clarinette en Si Bemol, Hautbois, Basson et Cor en Fa.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Quinteto de viento.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1870]
<b>Fecha de publicación</b>	[1900]
<b>Editorial</b>	Evette & Schaeffer, París.
<b>Número de plancha</b>	519
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

26

<b>Título</b>	<i>Sybille. Fantaisie Mazurka.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1870]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	699
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame N. Bousson”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

27 (a)

<b>Título</b>	<i>Le Calme du Soir. Églogue symphonique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	25
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[1872]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Parte de orquesta.

**27 (b)**

<b>Título</b>	<i>Le Calme du Soir. Églogue symphonique pour 2 pianos à 4 mains.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	25
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[1872]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**28**

<b>Título</b>	<i>Soirées d'automne. Trois esquisses musicals.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[1875]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**29 (a)**

<b>Título</b>	<i>Fête Dominicale. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[1875]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Michelet, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	5561
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève G. Radou”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Soirées d'Automne</i> .

**29 (b)**

<b>Título</b>	<i>Fête Dominicale. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	697
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève G. Radou”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Soirées d'Automne</i> .

**30 (a)**

<b>Título</b>	<i>Prière du Soir. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[1875]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Michelet, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	5562
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle L. Mairet”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Soirées d'Automne</i> .

**30 (b)**

<b>Título</b>	<i>Prière du Soir. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	704
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle L. Mairet”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Soirées d'Automne</i> .

**31 (a)**

<b>Título</b>	<i>Dans la Fôret. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[1875]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Michelet, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	5563
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Madame L. Filhos”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Soirées d'Automne.</i>

**31 (b)**

<b>Título</b>	<i>Dans la Fôret. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1875]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	711
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Madame L. Filhos”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Soirées d'Automne.</i>

**32**

<b>Título</b>	<i>Idylles et Caprices. Fantaisies pour piano à quatre mains.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1876]
<b>Fecha de publicación</b>	[1876]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Delay, París.
<b>Número de plancha</b>	3313
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Madame A. Mutel</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, BnF, UBCL.

**33**

<b>Título</b>	<i>Psaume CXXI.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1876]
<b>Archivo de referencia</b>	FH (SNM).
<b>Observaciones</b>	Interpretada en público en 1876.

**34 (a)**

<b>Título</b>	Tempo di Minuetto.
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	750
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1876]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1876]
<b>Editorial</b>	E. et A. Girod, París.
<b>Impresor</b>	Michelet, París.
<b>Número de plancha</b>	5564
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Madame Guyochin”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**34 (b)**

<b>Título</b>	<i>Tempo di Minuetto.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	750
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1876]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	712
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Madame Guyochin”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**35**

<b>Título</b>	<i>Ton âme est immortelle.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1876]
<b>Archivo de referencia</b>	FH (SNM).

**36 (a)**

<b>Título</b>	<i>Chasse Fantastique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	38
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[1877]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>Composées l'année 1877 et non exécutée.</i>

**36 (b)**

<b>Título</b>	<i>Chasse Fantastique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[1877]
<b>Archivo de referencia</b>	FH (SNM).

**37 (a)**

<b>Título</b>	<i>Première Concert Symphonique pour piano et orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	35
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Piano y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[1878]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**37 (b)**

<b>Título</b>	<i>Première Concert Symphonique pour piano et orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	22
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2)
<b>Fecha de composición</b>	[1878]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1879]
<b>Editorial</b>	Durand, Schoenewerck & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Moucelot, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	2615
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Albert Lavignac Professeur au Conservatoire de Musique”
<b>Archivo de referencia</b>	BNE, BnF, DNB, CSMM.
<b>Observaciones</b>	Partitura reducción a dos pianos. Primer premio, 1878, de la <i>Société Nationale de Musique</i> .

**38**

<b>Título</b>	<i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1879]
<b>Archivo de referencia</b>	FH (SCM). ISNV?

**39**

<b>Título</b>	<i>Deux Idylles.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1880]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1880]
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BL.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Chant du Gondolier</i> . nº 2 <i>Berger et Bergère</i> .

**40**

<b>Título</b>	<i>Chant du Gondolier.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1880]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1880]
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BL.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Idylles</i> (nº 2 <i>Berger et Bergère</i> ).



41

<b>Título</b>	<i>Berger et Bergère.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1880]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1880]
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BL.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Idylles</i> (nº 1 <i>Chant du Gondolier</i> ).

42

<b>Título</b>	<i>Valses Concertantes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	24
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1880]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1880]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Número de plancha</b>	3446
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“a Mademoiselles Mercedes, Santos y Concha de Urbaneja”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**43**

<b>Título</b>	<i>Légende. Esquisse symphonique pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1882]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	“ <i>Couronné par la Société Départementale, année 81 à 82</i> ”. Primer premio de 1882 de la Asociación departamental de París. Partes separadas de la orquesta.

**44**

<b>Título</b>	<i>Nina.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1882]
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**45 (a)**

<b>Título</b>	<i>Ouverture de Théodoric.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	37
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Forma</b>	Obertura.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1882]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura de orquesta y 53 partes separadas.

**45 (b)**

<b>Título</b>	<i>Ouverture de Théodoric.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	37
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Obertura.
<b>Género</b>	Piano (2).
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1882]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura y parte del segundo piano.

**46**

<b>Título</b>	<i>Polonaise pour orchestre. Entr'acte.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	49
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1882]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Para orquesta y partes separadas.

**47 (a)**

<b>Título</b>	<i>Scènes antiques pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	52
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta
<b>Fecha de composición</b>	[1882]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partes separadas.

**47 (b)**

<b>Título</b>	<i>Scènes antiques pour orchestre. N° 1 Prélude.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	52
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta
<b>Fecha de composición</b>	[1882, diciembre, 20]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	“Signé et daté 20-12-82”.

**48**

<b>Título</b>	<i>Andante et Rondo pour piano et hautbois.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Archivo de referencia</b>	FH.

49

<b>Título</b>	<i>Concert n° 2 en Ut mineur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Piano y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1883]
<b>Archivo de referencia</b>	SNM.
<b>Observaciones</b>	Estrenado en la sala Pleyel el 7-5-1883.

50

<b>Título</b>	<i>Le Réveil des Lutins. Caprice pour Piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	44
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1883]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Delay, París.
<b>Número de plancha</b>	3781
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Ch. Neustedt”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**51**

<b>Título</b>	<i>Menuet Renaissance.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Fecha de publicación</b>	[1883]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	Fouquet, París.
<b>Número de plancha</b>	758
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Jeanne Penin”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**52**

<b>Título</b>	<i>Napolitaine. Tarantelle pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Fecha de publicación</b>	[1883]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	Fouquet, París.
<b>Número de plancha</b>	760
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“Hommage à Mme. C. Trouillebert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**53**

<b>Título</b>	<i>Nonetta.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	51
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Noneto: flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagots.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Archivo de referencia</b>	FH.

**54 (a)**

<b>Título</b>	<i>Petite Valse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	34
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Fecha de publicación</b>	[1883]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	Buttner Thierry, París.
<b>Número de plancha</b>	3780
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Ingrid de Silfversparre”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura de la publicación <i>Magasin des Demoiselles</i> , 39 année, n° 11.

**54 (b)**

<b>Título</b>	<i>Petite Valse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	34
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1884]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1884]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Delay, París.
<b>Grabador</b>	Mlles. Field, París.
<b>Número de plancha</b>	3819
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Ingrid de Silfversparre”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BL.

**55**

<b>Título</b>	<i>Sérénade Galante.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1883]
<b>Fecha de publicación</b>	[1883]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	Fouquet, París.
<b>Número de plancha</b>	759
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame I. Collard”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**56**

**Título** *Sonate dramatique.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Música de cámara.  
**Género** Violonchelo y Piano.  
**Fecha de composición** [c. 1883]  
**Archivo de referencia** FB (Duchesneau).

**57**

**Título** *Allegro pour 2 pianos.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Piano de salón.  
**Género** Piano.  
**Fecha de composición** [a. 1883]  
**Archivo de referencia** FH.

**58**

**Título** *Ballabile.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Piano de salón.  
**Género** Piano.  
**Fecha de composición** [a. 1884]  
**Fecha de publicación** [1884]  
**Editorial** Alphonse Leduc, París.  
**Impresor** A. Chaimbaud, París.  
**Número de plancha** 6846  
**Tipo de soporte** Partitura impresa.  
**Dedicatoria** “à Mademoiselle Gabrielle Baligand”  
**Archivo de referencia** BnF.

**59 (a)**

<b>Título</b>	<i>La Gitanilla. Caprice caractéristique. Édition Originale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1884]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1884]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Número de plancha</b>	6860
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Louise Pitat”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**59 (b)**

<b>Título</b>	<i>La Gitanilla. Caprice caractéristique. Édition Facilitée.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1884]
<b>Fecha de publicación</b>	[1886]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Número de plancha</b>	7582
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Louise Pitat”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**60**

<b>Título</b>	<i>Divertissement.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Vals.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1885, julio, 5]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF
<b>Observaciones</b>	“ <i>Signé et daté 5-7-1885</i> ”.

**61 (a)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie concertante pour alto et orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	63
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Viola y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1885]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**61 (b)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie concertante pour quintette.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	63
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Quinteto de viento.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1885]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1885]
<b>Editorial</b>	A. Poulhiés, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**62**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie concertante pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1885]
<b>Fecha de publicación</b>	[1885]
<b>Archivo de referencia</b>	FB.
<b>Observaciones</b>	Partes separadas. Sin editor. Obtenido de la <i>Bibliographie de la France</i> , 1885.

**63**

<b>Título</b>	<i>Deux Valses.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1886]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1886]
<b>Editorial</b>	Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlles. Mandron, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Thérèse Duprez”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 Valse en Ut. n° 2 Valse en La.</i>

64

<b>Título</b>	<i>Valse en Ut.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1886]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1886]
<b>Editorial</b>	Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlles. Mandron, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Thérèse Duprez”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Valses</i> (nº 2 <i>Valse en La</i> ).

65

<b>Título</b>	<i>Valse en La.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1886]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1886]
<b>Editorial</b>	Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlles. Mandron, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Thérèse Duprez”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Valses</i> (nº 1 <i>Valse en Ut</i> ).

**66**

<b>Título</b>	<i>Souvenir d'Espagne.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1398
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur J. G. Vibert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Aubade</i> . nº 2 <i>Danza</i> .

**67**

<b>Título</b>	<i>Aubade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1398
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur J. G. Vibert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Souvenir d'Espagne</i> (nº 2 <i>Danza</i> ).

**68**

<b>Título</b>	<i>Danza.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1399
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur J. G. Vibert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Souvenir d'Espagne</i> (nº 1 <i>Aubade</i> ).

**69**

<b>Título</b>	<i>Marche-Bourgogne pour musique militaire.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Otras.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Margueritat, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**70 (a)**

<b>Título</b>	<i>Pas de la Clochette. Aire de Ballet.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1400
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Marie Moreau”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**70 (b)**

<b>Título</b>	<i>Pas de la Clochette. Aire de Ballet.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Número de plancha</b>	E. F. et C. 1563
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	KBR.



71

<b>Título</b>	<i>Quintette pour Piano et Cordes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Quinteto de cuerdas con piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.
<b>Observaciones</b>	Interpretado en la Sala Pleyel en 1887 y en el <i>Grand Palais Société Nationale des Beaux Arts</i> en 1907.

72 (a)

<b>Título</b>	<i>Scène-ballet pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

72 (b)

<b>Título</b>	<i>Scène-ballet pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Violín y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Según el manuscrito de la anterior.

**73 (a)**

<b>Título</b>	<i>Un Bouquet. Valse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1887]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	A. Poulhiés, París.
<b>Número de plancha</b>	M. C.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Aux Orphelines des Arts</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>Propriété exclusive et pour tous pays de l'Orphelinat des Arts.</i>

**73 (b)**

<b>Título</b>	<i>Un Bouquet. Valse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1911]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	A. Poulhiés, París.
<b>Número de plancha</b>	1647
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Aux Orphelines des Arts</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

74

<b>Título</b>	<i>Athènes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Otras.
<b>Género</b>	Trompa.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1887]
<b>Archivo de referencia</b>	FH.

75

<b>Título</b>	<i>Entr'acte.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Delay, París.
<b>Número de plancha</b>	4430
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Mademoiselle Marie Bluysen</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**76**

<b>Título</b>	<i>Interméde.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Le Delassement Musical (Raoul Smith), París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	28
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame Ida Worms”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**77**

<b>Título</b>	<i>La Capricieuse. Valse Lente.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Mandron, París.
<b>Número de plancha</b>	72
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Jeanne Laburthe”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

78

<b>Título</b>	<i>Deux Pièces.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Magazine de Musique du Conservatoire. Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	Ed. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Mandron, París.
<b>Número de plancha</b>	73
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mademoiselle Hortense Parent</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Sous le Balcon</i> . nº 2 <i>Les Muletiers</i> .

79 (a)

<b>Título</b>	<i>Sous le Balcon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Magazine de Musique du Conservatoire. Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	Ed. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Mandron, París.
<b>Número de plancha</b>	73
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mademoiselle Hortense Parent</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Pièces</i> (nº 2 <i>Les Muletiers</i> ).

**79 (b)**

<b>Título</b>	<i>Sous le Balcon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[p. 1891]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mademoiselle Hortense Parent</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	UFRT.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Pièces</i> (nº 2 <i>Les Muletiers</i> ).

**80 (a)**

<b>Título</b>	<i>Les Muletiers.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[1888]
<b>Editorial</b>	Magazine de Musique du Conservatoire. Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Mandron, París.
<b>Número de plancha</b>	74
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mademoiselle Hortense Parent</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Pièces</i> (nº 1 <i>Sous le Balcon</i> ).

**80 (b)**

<b>Título</b>	<i>Les Muletiers.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1888]
<b>Fecha de publicación</b>	[p. 1891]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mademoiselle Hortense Parent</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	UFRT.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Pièces</i> (nº 1 <i>Sous le Balcon</i> ).

**81 (a)**

<b>Título</b>	<i>Les Noces de Fingal. Drame lyrique en tres parties.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Extractos.

**81 (b)**

<b>Título</b>	<i>Les Noces de Fingal. Drame lyrique en tres parties.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partes separadas.

**81 (c)**

<b>Título</b>	<i>Les Noces de Fingal. Drame lyrique en tres parties.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura de orquesta.



**82 (a)**

<b>Título</b>	<i>Roumaine. Morceau caractéristique pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1889]
<b>Editorial</b>	Louis Gregh, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Field, París.
<b>Número de plancha</b>	2873
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Marie Lafaverge”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Tercera edición.

**82 (b)**

<b>Título</b>	<i>Roumaine. Morceau caractéristique pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1889]
<b>Editorial</b>	Louis Gregh, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Mlle. Field, París.
<b>Número de plancha</b>	2873
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Marie Lafaverge”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Tercera edición.

**82 (c)**

<b>Título</b>	<i>Roumaine. Morceau caractéristique pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Fecha de publicación</b>	[1889, febrero, 9]
<b>Editorial</b>	J. Cardane, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Marie Lafaverge”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Ejemplar en la publicación <i>La Semaine Artistique &amp; Musicale, Année 1, n° 9</i> , dirigida por J. Cardane.

**83**

<b>Título</b>	<i>Valses Intimes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1889]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1889]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1402
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Madame E. Réty Professeur au Conservatoire</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, SBN.

84

<b>Título</b>	<i>Andantino et Scherzo pour cor chromatique et piano concertants.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Trompa y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Millereau, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	UFRT.

85

<b>Título</b>	<i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Pedagogía del piano.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7138-7143
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 Petite Dormeuse. n° 2 Mélodie. n° 3 Promenade. n° 4 Caquetage. n° 5 Dialogue. n° 6 Couvre-Feu.</i>

**86**

<b>Título</b>	<i>Petite Dormeuse. Suite.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7138
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

**87**

<b>Título</b>	<i>Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7139
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

88

<b>Título</b>	<i>Promenade. Suite.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Joly, París.
<b>Número de plancha</b>	7140
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

89

<b>Título</b>	<i>Caquetage.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Joly, París.
<b>Número de plancha</b>	7141
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

**90**

<b>Título</b>	<i>Dialogue. Suite.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7142
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 5 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

**91**

<b>Título</b>	<i>Couvre-Feu.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7143
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 6 de <i>Lecture d'Ensemble (1<sup>re</sup> série)</i> .

**92 (a)**

<b>Título</b>	<i>Guitare. Chançon pour piano et chant.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.

**92 (b)**

<b>Título</b>	<i>Guitare. Chançon pour guitare ou mandoline et chant.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Guitarra, mandolina y canto.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.

**93 (a)**

<b>Título</b>	<i>Morenita. Caprice Espagnol.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7283
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon ami H. Ravina”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**93 (b)**

<b>Título</b>	<i>Morenita. Souvenir d'Espagne pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	FB (BF).



93 (c)

<b>Título</b>	<i>Morenita. Caprice Espagnol pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1899]
<b>Editorial</b>	C. Joubert, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

94

<b>Título</b>	<i>Rondels de mai.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	Texto de Lucien Dhuguet. <i>n° 1 O mai, roi des jours parfumés! n° 2 On vous admire, bouche close. n° 3 Elle a mis sa toilette claire. n° 4 Nous cheminons dans le sentier. n° 5 Le ciel était bleu. n° 6 C'est une mignonne amie.</i>

95

<b>Título</b>	<i>O mai, roi des jours parfumés!</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 1 de Rondels de Mai.</i>

96

<b>Título</b>	<i>On vous admire, bouche close.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 2 de Rondels de Mai.</i>

97

<b>Título</b>	<i>Elle a mis sa toilette claire.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 3 de Rondels de Mai.</i>

98

<b>Título</b>	<i>Nous cheminons dans le sentier.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 4 de Rondels de Mai.</i>

**99**

<b>Título</b>	<i>Le ciel était bleu.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 5 de Rondels de Mai.</i>

**100**

<b>Título</b>	<i>C'est une mignonne amie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	SBN
<b>Observaciones</b>	<i>Paroles de L. Dughet. n° 6 de Rondels de Mai.</i>

101

<b>Título</b>	<i>Valse Brillante.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1890]
<b>Fecha de publicación</b>	[1890]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7284
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon cher Ami P.V. Hosteins”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

102

<b>Título</b>	<i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7321-7326
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 Paysannerie. n° 2 Le Coucou. n° 3 Le Soir. n° 4 La Caille. n° 5 Choral. n° 6 Cracovienne.</i>

**103**

<b>Título</b>	<i>Paysannerie. Suite.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7321
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .

**104**

<b>Título</b>	<i>Le Coucou.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7322
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .

**105**

<b>Título</b>	<i>Le Soir.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7321
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .

**106**

<b>Título</b>	<i>La Caille.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7322
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .

**107**

<b>Título</b>	<i>Choral.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7325
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 5 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .

**108**

<b>Título</b>	<i>Cracovienne.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7326
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 6 de <i>Lecture d'Ensemble (2<sup>me</sup> série)</i> .



**109 (a)**

<b>Título</b>	<i>Première Divertissement.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	Paul Dupont, París.
<b>Impresor</b>	Paul Dupont, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**109 (b)**

<b>Título</b>	<i>Première Divertissement.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Arpa y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	Paul Dupont, París.
<b>Impresor</b>	Paul Dupont, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	Referencia tomada de la portada de la partitura con el mismo título.

**109 (c)**

<b>Título</b>	<i>Première Divertissement.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Piano y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1891]
<b>Editorial</b>	Paul Dupont, París.
<b>Impresor</b>	Paul Dupont, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	Referencia tomada de la portada de la partitura con el mismo título.

**110**

<b>Título</b>	<i>Valse-Toast.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1891]
<b>Fecha de publicación</b>	[1891]
<b>Editorial</b>	Paul Dupont, París.
<b>Impresor</b>	A. G.
<b>Grabador</b>	Paul Dupont, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame Émile Herman”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

111

<b>Título</b>	<i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7718-7723
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 Chanson. n° 2 Valse. n° 3 Menuet. n° 4 Gavotte. n° 5 Mauresque. n° 6 Marche Berbère.</i>

112

<b>Título</b>	<i>Chanson.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7718
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 de Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série).</i>

**113**

<b>Título</b>	<i>Valse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7719
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série)</i> .

**114**

<b>Título</b>	<i>Menuet.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7720
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série)</i> .

115

<b>Título</b>	<i>Gavotte.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7721
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série)</i> .

116

<b>Título</b>	<i>Mauresque.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7722
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 5 de <i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série)</i> .

**117**

<b>Título</b>	<i>Marche Berbère.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Suite.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1892]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1892]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7723
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 6 de <i>Lecture d'Ensemble (3<sup>me</sup> série)</i> .

**118**

<b>Título</b>	<i>Ballet Jeux.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7989
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève <i>Mademoiselle Claire Dujardin</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

119

<b>Título</b>	<i>Chanson Matinale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	2085
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Burty”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

120 (a)

<b>Título</b>	<i>Hungaria: Ungarischer Tanz.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, Fg, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7988
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mlle. Marguerite Biedermann”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, KBR.

**120 (b)**

<b>Título</b>	<i>Hungaria: Ungarischer Tanz für Orchester.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Número de plancha</b>	L. B. 8041
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	KBR.

**121**

<b>Título</b>	<i>La Pirouette. 2e Ballabile.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	Enoch, Frères et Costallat, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	2084
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madeimoielle Marguerite Weyler”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**122 (a)**

<b>Título</b>	<i>Le Drapeau. Allegro martial.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París.
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París.
<b>Número de plancha</b>	7987
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage au Général Fèvrier Grand Chancelier de la Légion d’honneur</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**122 (b)**

<b>Título</b>	<i>Le Drapeau. Allegro martial.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2) a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París [?].
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París [?].
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**122 (c)**

<b>Título</b>	<i>Le Drapeau. Allegro martial.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París [?].
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París [?].
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**122 (d)**

<b>Título</b>	<i>Le Drapeau. Allegro martial.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Otras.
<b>Género</b>	Orquesta de “ <i>harmonie</i> ”
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	L. Bathlot & Joubert, París.
<b>Impresor</b>	Joly, París [?].
<b>Grabador</b>	Mme. G. Chaulieu, París [?].
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**123 (a)**

<b>Título</b>	<i>Les Primevères. Valses pour le piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Délay, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Roussel, París.
<b>Número de plancha</b>	4740
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mes élèves Mlles. Louise et Hélèn Tribert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**123 (b)**

<b>Título</b>	<i>Les Primevères. Valses pour le piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1893]
<b>Fecha de publicación</b>	[1893]
<b>Editorial</b>	Léon Grus, París.
<b>Impresor</b>	E. Délay, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Roussel, París.
<b>Número de plancha</b>	4750
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mes élèves Mlles. Louise et Hélèn Tribert”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**124**

<b>Título</b>	<i>Derniers Rayons.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1894]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1894]
<b>Editorial</b>	E. Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	276
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Augusta Holmès</i> ”; “ <i>à mon élève Mademoiselle Marguer</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**125**

<b>Título</b>	<i>Polka-Stück.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1894]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1894]
<b>Editorial</b>	Ernest Lacombe, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	275
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Madame Chène. Professeur au Conservatoire</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**126 (a)**

<b>Título</b>	<i>Rondino pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1894, mayo, 2]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	“ <i>Signé et daté: Paris, 2 mai 1894</i> ”.

**126 (b)**

<b>Título</b>	<i>Rondino pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1894, mayo, 2]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1894]
<b>Editorial</b>	Mackar & Noël, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	E. Beauvois, París.
<b>Número de plancha</b>	1584
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>à mon élève Mademoiselle Henriette Filhos</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**127**

<b>Título</b>	<i>Soneto pour instruments a vent.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1894]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**128**

<b>Título</b>	<i>Un Tour de Crispin.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer et E. Pessard
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Ópera cómica.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1895]
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Texto de Lucien Dhuguet.

**129 (a)**

<b>Título</b>	<i>Caprice Concertant. Solo de Concurso.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	A. Quinzard, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Número de plancha</b>	365
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mes Élèves des cours supérieurs de Piano des Maisons de la Légion d’honneur”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**129 (b)**

<b>Título</b>	<i>Caprice Concertant. Solo de Concurso.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[1909]
<b>Editorial</b>	Henri Gregh, París.
<b>Impresor</b>	A. Quinzard & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	365
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mes Élèves des cours supérieurs de Piano des Maisons de la Légion d’honneur”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**130**

<b>Título</b>	<i>Chanson Rustique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	<i>Caprice.</i>
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	269
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“Homage à Mme. Mongin-Guitry”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, CSMM.

**131**

<b>Título</b>	<i>Do.Ré.Mi.Fa.Sol. Pièces Mélodiques. Ecrites sur 5 notes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	400
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>aux petits élèves</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**132**

<b>Título</b>	<i>Feuilles Volantes (6 morceaux faciles pour Piano). Prélude. Petite pensée. Petite gavotte. Air de Ballet. Fragment de Sonatine. Petite babill.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	A. Quinzard & Cie, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Número de plancha</b>	5041
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>à Mlle. Marie Louise Grenier</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**133**

<b>Título</b>	<i>L'Hirondelle. Valse Romantique en Mi b.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	243
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Mademoiselle Marie Bizard</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, GVK.

**134**

<b>Título</b>	<i>Marivaudage.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	F. Janin et ses Fils, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	199
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>mon élève Mademoiselle Hélène Pesez</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**135**

<b>Título</b>	<i>Sextus.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Ópera.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[c. 1896]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>Drame lyrique en 3 parties.</i>

**136**

<b>Título</b>	<i>Souvenir. Romance sans Paroles.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1896]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1896]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	270
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle Marie Hénault”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

137

<b>Título</b>	<i>Adagio et Scherzo pour quatuor à cordes et piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Cuarteto de cuerdas con piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1897]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

138

<b>Título</b>	<i>Alborada. Aubade Espagnole.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1897]
<b>Editorial</b>	F. Janin et ses Fils, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	252
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1897.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Louise Lacharrière”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**139 (a)**

<b>Título</b>	<i>Chants Assyriens.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín, flauta u oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1897]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	367
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**139 (b)**

<b>Título</b>	<i>Chants Assyriens.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín, flauta u oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	367
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	Catálogo de la Editorial para el año 1901.
<b>Observaciones</b>	Reedición de la de 1897 referenciada en el catálogo de obras de la editorial.

**140 (a)**

<b>Título</b>	<i>Sérénade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín, flauta u oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1897]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	368
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**140 (b)**

1	
<b>Título</b>	<i>Sérénade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín, flauta u oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	368
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	Catálogo de la Editorial para el año 1901.
<b>Observaciones</b>	Reedición de la de 1897 referenciada en el catálogo de obras de la Editorial.

**141**

<b>Título</b>	<i>Deux pièces pour hautbois avec accompagnement d'orchestre: n° 1 Airs Assyriens, n° 2 Sérénade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Oboe y Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**142 (a)**

<b>Título</b>	<i>Deux pièces pour hautbois, violon ou flûte, avec accompagnement de piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1897]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	367, 368
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**142 (b)**

<b>Título</b>	<i>Deux pièces pour hautbois, violon ou flûte, avec accompagnement de piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	367, 368
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	Catálogo de la Editorial para el año 1901.
<b>Observaciones</b>	Reedición de la de 1897 referenciada en el catálogo de obras de la Editorial.

**143**

<b>Título</b>	<i>La Fiesta. Seine espagnole pour soli, chœur et orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Ejecutado en París en la <i>Société d'Eutherpe</i> el 10 de abril de 1897 y en Le Mans por la <i>Chorale Mixte</i> . Datos obtenidos del catálogo de obras manuscritas BnF.

**144 (a)**

<b>Título</b>	<i>Simple Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1897]
<b>Editorial</b>	F. Janin et ses Fils, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	198
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle Isabelle Pilinska de Belty”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	n° 1 de <i>Pièces Intimes.</i>

**144 (b)**

<b>Título</b>	<i>Simple Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	n° 1 de <i>Pièces Intimes.</i>



144 (c)

<b>Título</b>	<i>Simple Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Pièces Intimes</i> .

145 (a)

<b>Título</b>	<i>Novelette.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1897]
<b>Editorial</b>	F. Janin et ses Fils, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	253
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1897.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle Louise Lavrut”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, CSMM.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Pièces Intimes</i> .

**145 (b)**

<b>Título</b>	<i>Novelette.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Pièces Intimes.</i>

**145 (c)**

<b>Título</b>	<i>Novelette.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Pièces Intimes.</i>

146

<b>Título</b>	<i>Triolets. Pièce caractéristique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1897]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	462
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Jeanne Herpin”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

147

<b>Título</b>	<i>Chanson Florentine.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ricordi. Milán.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mme. La Comtesse de Cholet</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	SBN, CSMM.

**148 (a)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Oboe y Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[1898]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF
<b>Observaciones</b>	<i>Partie d'hautbois et orchestre.</i>

**148 (b)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou piano. Édition pour hautbois et piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1898]
<b>Editorial</b>	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
<b>Impresor</b>	Breitkopf & Härtel.
<b>Grabador</b>	Breitkopf & Härtel.
<b>Número de plancha</b>	22058
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	<i>“à mon ami Georges Gillet, professeur au Conservatoire de Paris, hautbois solo du Théâtre de l'Opéra”</i>
<b>Archivo de referencia</b>	GVK, IMSLP, HOF.
<b>Observaciones</b>	<i>Édition pour hautbois et piano.</i>

148 (c)

<b>Título</b>	<i>Fantaisie pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou piano. Édition pour hautbois et piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1989]
<b>Editorial</b>	Molenaar, Holland.
<b>Número de plancha</b>	06.0781.66
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“À mon ami Georges Gillet – Professeur au Conservatoire de Paris, Hautbois solo du Théâtre de l'Opéra”
<b>Archivo de referencia</b>	BDH.
<b>Observaciones</b>	Reedición para oboe y piano. Edición revisada por el oboísta Evert van Tright.

149

<b>Título</b>	<i>Papillons d'Or. Caprice-ballet pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Rico, Milán.
<b>Impresor</b>	Ricordi e C., Milán.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“Hommage à M. Émile Labiche”
<b>Archivo de referencia</b>	SBN.

**150**

<b>Título</b>	<i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	411-416
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 Petite Promenade. n° 2 Petite Chanson. n° 3 Petite Berceuse. n° 4 Petite Retraite. n° 5 Petite Ballade. n° 6 Petite Danse.</i>

**151**

<b>Título</b>	<i>Petite Promenade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	411
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	<i>“à mon petite ami Georges Ryckebusch”</i>
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	<i>n° 1 de Les Mignonnes (6 Pièces Faciles).</i>

152

<b>Título</b>	<i>Petite Chanson.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	412
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Mademoiselle Jeanne Grévy</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles)</i> .

153

<b>Título</b>	<i>Petite Berceuse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	413
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Mademoiselle Marie Louise Théodor-Ravelo</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles)</i> .

**154**

<b>Título</b>	<i>Petite Retraite.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	414
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Cécile de Gennes”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles)</i> .

**155**

<b>Título</b>	<i>Petite Ballade.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	415
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mademoiselle Jeanne du Wast”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 5 de <i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles)</i> .



**156**

<b>Título</b>	<i>Petite Danse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Hayet, París.
<b>Número de plancha</b>	416
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à <i>Mademoiselle Lucie Benoit</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 6 de <i>Les Mignonnes (6 Pièces Faciles)</i> .

**157**

<b>Título</b>	<i>Réveil. Mélodie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1898]
<b>Editorial</b>	Ulysse T. du Wast, París.
<b>Número de plancha</b>	U. T. W. 401
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**158 (a)**

<b>Título</b>	<i>Balletto.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1898]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Pièces Intimes.</i>

**158 (b)**

<b>Título</b>	<i>Balletto.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Pièces Intimes.</i>

**159 (a)**

<b>Título</b>	<i>Sur la Route.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1898]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	299
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle Thérèse van der Vliet”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, CSMM.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Pièces Intimes</i> .

**159 (b)**

<b>Título</b>	<i>Sur la Route.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 4 de <i>Pièces Intimes</i> .

**160**

<b>Título</b>	<i>Marche Exotique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[p. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 5 de <i>Six Pièces Intimes.</i>

**161**

<b>Título</b>	<i>Soir d'été.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[p. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 6 de <i>Six Pièces Intimes.</i>

**162**

<b>Título</b>	<i>Six pièces intimes pour le piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1897-p. 1898]
<b>Fecha de publicación</b>	[1921]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**163 (a)**

<b>Título</b>	<i>Études de solfège en clé de sol. 1er livre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Lenguaje musical.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1899]
<b>Fecha de publicación</b>	[1899]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Théodore Dubois”
<b>Archivo de referencia</b>	FB (portada del libro 2).
<b>Observaciones</b>	Referenciado en el volumen 2 de la BnF.

**163 (b)**

<b>Título</b>	<i>Études de solfège en clé de sol. 1er livre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Lenguaje musical.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1899]
<b>Fecha de publicación</b>	[1926]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1926.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Théodore Dubois”
<b>Archivo de referencia</b>	FB (portada del libro 2).
<b>Observaciones</b>	Referenciado en el volumen 2 de la UFRT.

**164 (a)**

<b>Título</b>	<i>Études de solfège en clé de sol. 2me livre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Lenguaje musical.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1899]
<b>Fecha de publicación</b>	[1899]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Número de plancha</b>	19831
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Théodore Dubois”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**164 (b)**

<b>Título</b>	<i>Études de solfège en clé de sol. 2me livre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Lenguaje musical.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1899]
<b>Fecha de publicación</b>	[1926]
<b>Editorial</b>	Heugel, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1926.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Théodore Dubois”
<b>Archivo de referencia</b>	UFRT.

**165**

<b>Título</b>	<i>Lecture à vue. Solo de concours.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1899, julio.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	AHNF.

**166**

<b>Título</b>	<i>Premier Quatuor normal en sol mineur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[1899, enero, 26]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**167**

<b>Título</b>	<i>Premier Quatuor pour violon, viola, violoncelle 1 et violoncelle 2.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[1899, enero, 26]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**168**

<b>Título</b>	<i>École Nouvelle (Ier livre). Premières Leçons de Piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1900]
<b>Fecha de publicación</b>	[1900]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	J. F. 533
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1900.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BL.



**169**

<b>Título</b>	<i>École Nouvelle (II<sup>me</sup> livre). 30 petites Études Élémentaires.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1900]
<b>Fecha de publicación</b>	[1900]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	J. F. 534
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1900.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BL, BNC.

**170**

<b>Título</b>	<i>École Nouvelle (III<sup>me</sup> livre). 25 Études Infantines.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1900]
<b>Fecha de publicación</b>	[1900]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	J. F. 535
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1900.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BL.

**171**

<b>Título</b>	<i>École Nouvelle (IVme livre). Études Progressives.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1900]
<b>Fecha de publicación</b>	[1900]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	J. F. 536
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1900.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BL.

**172**

<b>Título</b>	<i>Les deux coquettes. Valse brillant pour instruments et piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[1900, septiembre, 15]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Fecha obtenida del catálogo manuscrito BnF.

173

<b>Título</b>	<i>Symphonie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1900]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

174

<b>Título</b>	<i>Alla Chopin.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Mazurka.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	705
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**175**

<b>Título</b>	<i>Boleras. Mosaique Espagnole sur des anciennes Chansons Espagnoles.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	6
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	L. Parent, París.
<b>Número de plancha</b>	700
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**176**

<b>Título</b>	<i>Les lignes supplémentaires.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	785
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à l'éminent pianiste Francis Planté”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, UFRT.

177

<b>Título</b>	<i>Pluie de Fleurs. Caprice pour le Piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	743
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Antonin Marmontel”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

178

<b>Título</b>	<i>Soleil Couchant. Esquisse Musicale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1901]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	744
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Georges Spork”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**179**

<b>Título</b>	<i>Nouvelles Compositions.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Hachette & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	E. Beauvois, París.
<b>Número de plancha</b>	726/742
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 Stella. nº 2 Villageoise.

**180**

<b>Título</b>	<i>Stella. Valse de Salon.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Hachette & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	E. Beauvois, París.
<b>Número de plancha</b>	726
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame E. Hildibrand. Dame Honoraire de la Maison de la Légion d’honneur”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Nouvelles Compositions</i> (nº 2 Villageoise).

**181**

<b>Título</b>	<i>Villageoise.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1901]
<b>Fecha de publicación</b>	[1901]
<b>Editorial</b>	Hachette & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	E. Beauvois, París.
<b>Número de plancha</b>	742
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Pierre Giraud”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Nouvelles Compositions</i> (nº 1 <i>Stella</i> ).

**182**

<b>Título</b>	<i>Agitato. Solo de Concurso.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1902]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1902]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	602
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Monsieur Ernest Redon”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**183**

<b>Título</b>	<i>Caprice romantique.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1902]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF

**184 (a)**

<b>Título</b>	<i>L'Ane Martin. Ronde enfantine dialoguée ou chœur à l'unisson.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1902]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Poesía de Paul Collin.



**184 (b)**

<b>Título</b>	<i>L'Ane Martin. Ronde enfantine dialoguée ou chœur à l'unisson.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1902]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1902]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	C&C 824
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Poesía de Paul Collin.

**185**

<b>Título</b>	<i>O Salutaris pour mezzo-soprano ou mezzo-soprano avec coeur.</i>
<b>Autor original</b>	J. J. Raff
<b>Opus</b>	157
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Forma</b>	Transcripción.
<b>Género</b>	Vocal.
<b>Fecha de composición</b>	[1902]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**186**

<b>Título</b>	<i>Antes del Mediodía.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Opereta cómica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**187**

<b>Título</b>	<i>Compositions pour le piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano solo.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1903]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie (Au Ménestrel), París.
<b>Impresor</b>	Delaneby, París.
<b>Grabador</b>	Émile Delorisse, París.
<b>Número de plancha</b>	21323/21324
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Caprice Arabe</i> . nº 2 <i>Menuet Fantastique</i> .

188

<b>Título</b>	<i>Caprice Arabe.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1903]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie (Au Ménestrel), París.
<b>Impresor</b>	Delaneby, París.
<b>Grabador</b>	Émile Delorisse, París.
<b>Número de plancha</b>	21323
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Antonin Marmontel Professeur au Conservatoire”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Compositions pour le Piano</i> (nº 2 <i>Menuet Fantasque</i> ).

189

<b>Título</b>	<i>Menuet Fantasque.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1903]
<b>Editorial</b>	Heugel & Cie (Au Ménestrel), París.
<b>Impresor</b>	E. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Émile Delorisse, París.
<b>Número de plancha</b>	21324
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madeimoselle Clémence Fulcran”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Compositions pour le Piano</i> (nº 1 <i>Caprice Arabe</i> ).

**190**

<b>Título</b>	<i>Do.Ré.Mi.Fa.Sol (2me suite de Do à Si). 12 Pièces Mélodiques.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Fecha de publicación</b>	[1903]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	V. Palyart & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	856
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**191**

<b>Título</b>	<i>La Avaricia. Melodía.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**192**

<b>Título</b>	<i>La Azucena de las Aguas. Balada.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**193**

<b>Título</b>	<i>La Hija de las Aguas.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Forma</b>	Opereta cómica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**194**

<b>Título</b>	<i>La Prudencia. Melodía.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**195**

<b>Título</b>	<i>Las hermosas de noche. Fantasía.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Balada.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.

**196**

<b>Título</b>	<i>Sonate en Mi b Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	?
<b>Género</b>	[?].
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1903]
<b>Archivo de referencia</b>	RL.
<b>Observaciones</b>	¿Es la referenciada en BnF como “ <i>Première Sonate pour piano et violon en Mi bémol</i> ”?

**197**

<b>Título</b>	<i>Canzonetta.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Oboe y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Louis Rouhier, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>à ma fille Madeleine Colomer</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	Portada de la partitura para piano con el mismo título.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux pièces pour Piano</i> (nº 1 <i>Rêve</i> ).

**198 (a)**

<b>Título</b>	<i>Deux Pièces pour Piano. Rêve et Canzonetta.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Louis Rouhier, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	136(1) y 136(29)
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon fils F. Colomer”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Rêve</i> . nº 2 <i>Canzonetta</i> .

**198 (b)**

<b>Título</b>	<i>Deux Pièces pour Piano. Rêve et Canzonetta. Édition pour violon et piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Louis Rouhier, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon fils F. Colomer”
<b>Archivo de referencia</b>	Portada de la partitura para piano con el mismo título.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Rêve</i> . nº 2 <i>Canzonetta</i> .

**199**

<b>Título</b>	<i>École Progressive (1er livre). Préface.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	967
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1904.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, GVK.

**200**

<b>Título</b>	<i>École Progressive (2me livre). Do, Ré, Mi, Fa, Sol.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	400
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	GVK.



**201**

<b>Título</b>	<i>École Progressive (3me livre). Vignettes Musicales.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	968
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1904.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, GVK.

**202**

<b>Título</b>	<i>École Progressive (4me livre). De Do à Si.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1904]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	G. Mergault & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	856
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	GVK.

**203 (a)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie-Légende pour cor chromatique en fa avec accompagnement de piano.</i>
<b>Autor original</b>	Victor Cheri.
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Trompa y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1904]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Lectura para el concurso del CNMP en 1904.

**203 (b)**

<b>Título</b>	<i>Fantaisie-Légende pour cor chromatique en fa avec accompagnement de piano.</i>
<b>Autor original</b>	Victor Cheri.
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Trompa y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1904]
<b>Fecha de publicación</b>	[1904]
<b>Editorial</b>	Evette & Schaeffer, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	NLI.

204

<b>Título</b>	<i>Le Petit Ensemble pour les commençants.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1905]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1905]
<b>Editorial</b>	Costallat et Billaudot, París.
<b>Número de plancha</b>	1188
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	UBBR, GVK.

205

<b>Título</b>	<i>Pas des Ondines. Valse-Ballet.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1905]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1905]
<b>Editorial</b>	E. Weiller, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	M. Rhus, París.
<b>Número de plancha</b>	585
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève Mademoiselle Jane Nitzer”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**206**

<b>Título</b>	<i>Récréations Infantines. 12 pièces faciles et progressives pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1905]
<b>Fecha de publicación</b>	[1905]
<b>Editorial</b>	Litolff Verlag. Braunschweig.
<b>Número de plancha</b>	2365
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1905.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>Hommage à Mme. Émile Grumbach</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	SLUB, SBN.

**207**

<b>Título</b>	<i>Studianka. Mazurka Brillante.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	116
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1905]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1905]
<b>Editorial</b>	E. Weiller. París
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	M. Rieux, París.
<b>Número de plancha</b>	584
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“ <i>à mon élève Mademoiselle Marcelle Drouin</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

208

<b>Título</b>	<i>Tournons!</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1905]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1905]
<b>Editorial</b>	E. Weiller, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Poesía de Louis Ratisbone.

209

<b>Título</b>	<i>2 Pièces.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[1860]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Édition Succés. J. Pitault, París.
<b>Impresor</b>	J. Pitault, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Bazin, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame L. Carembat”/“à Madame L. Lévêque”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>Les Précieuses</i> . nº 2 <i>Bonsoir Marquisse</i> .

**210**

<b>Título</b>	<i>Les Précieuses.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Intermezzo.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Édition Succés. J. Pitault, París.
<b>Impresor</b>	J. Pitault, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Bazin, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame L. Carembat”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de 2 <i>Pièces</i> (nº 2 <i>Bonsoir, Marquise</i> ).

**211**

<b>Título</b>	<i>Bonsoir, Marquise (Vieille Chanson Louis XV).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Édition Succés. J. Pitault, París.
<b>Impresor</b>	J. Pitault, París.
<b>Grabador</b>	Mme. Bazin, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Dedicatoria</b>	“à Madame L. Lévêque”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de 2 <i>Pièces</i> (nº 1 <i>Les Précieuses</i> ).

212

<b>Título</b>	<i>Sonatine Burlesque. Sur des airs populaires françaises.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[1906]
<b>Editorial</b>	A. Leduc (E. Leduc, P. Bertrand & Cie.), París.
<b>Impresor</b>	Delpiésente, París.
<b>Número de plancha</b>	13566
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, ÖNB.

213

<b>Título</b>	<i>Trois Sonatines (sur cinq notes).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	741-743
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**214**

<b>Título</b>	<i>Sonatine en Ut Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	741
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1906.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Trois Sonatines (sur cinq notes)</i> .

**215**

<b>Título</b>	<i>Sonatine n° 2 en Ut Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	742
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1906.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Trois Sonatines (sur cinq notes)</i> .



**216**

<b>Título</b>	<i>Sonatine en Sol Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1906]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1906]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	743
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1906.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Trois Sonatines (sur cinq notes)</i> .

**217**

<b>Título</b>	<i>Trois Sonatines.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1907]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1907]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Número de plancha</b>	744-746
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**218**

<b>Título</b>	<i>Sonatine n° 1 en Si b Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1907]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1907]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	744
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1907.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	n° 1 de <i>Trois Sonatines</i> .

**219**

<b>Título</b>	<i>Sonatine en Fa Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1907]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1907]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	745
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1907.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	n° 2 de <i>Trois Sonatines</i> .

**220**

<b>Título</b>	<i>Sonatine en Mi mineur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1907]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1907]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	A. Chaimbaud, París.
<b>Grabador</b>	Gulon, París.
<b>Número de plancha</b>	746
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1907.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	nº 3 de <i>Trois Sonatines</i> .

**221**

<b>Título</b>	<i>Sonates pour le Piano. Nouvelle édition révisée et doigtée par B. M. Colomer.</i>
<b>Autor original</b>	W. A. Mozart
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1907]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1907]
<b>Editorial</b>	Édition Française de Musique Classique, París.
<b>Número de plancha</b>	E. F. 46
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, RÉRO.

**222**

<b>Título</b>	<i>Enseignement moderne du piano. 1er livre. Classe enfantine.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1908]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1908]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Número de plancha</b>	14118
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1908.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**223**

<b>Título</b>	<i>Enseignement moderne du piano. 2me livre. Classe moyenne.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1909]
<b>Fecha de publicación</b>	[1909]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Número de plancha</b>	14204
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1908-1909.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, SBN.

**224**

<b>Título</b>	<i>Nouveaux Exercices (1er livre).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1908]
<b>Fecha de publicación</b>	[1908]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	841
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, LC.

**225**

<b>Título</b>	<i>Nouveaux Exercices (2me livre).</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1908]
<b>Fecha de publicación</b>	[1908]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Número de plancha</b>	842
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, LC, BNC.

**226**

<b>Título</b>	<i>Stance.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1908]
<b>Fecha de publicación</b>	[1908]
<b>Editorial</b>	E. Weiller, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**227**

<b>Título</b>	<i>Mazurka-Ballet.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1908]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1908]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Impresor</b>	Delpiésente, París.
<b>Número de plancha</b>	14
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1908.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève <i>Mademoiselle Marcelle Soulage</i> ”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

228

<b>Título</b>	<i>Rondeau. Petit allegro de Concours.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1909]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1909]
<b>Editorial</b>	Enoch & Cie, París.
<b>Impresor</b>	E. Dupré, París.
<b>Grabador</b>	Ad. Tibout, París.
<b>Número de plancha</b>	6922
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

229

<b>Título</b>	<i>24 Préludes Mélodiques (1er Livre). Dans tous les tons majeurs et mineurs.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Preludios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1910]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1910]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Grabador</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	843
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1910.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**230**

<b>Título</b>	<i>24 Préludes Mélodiques (2me Livre). Dans tous les tons majeurs et mineurs.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Preludios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1910]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1910]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Grabador</b>	C. G. Röeder, París.
<b>Número de plancha</b>	844
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1910.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**231**

<b>Título</b>	<i>Fandango.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano (2).
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1910]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1910]
<b>Editorial</b>	Costallat & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Chaimbaud & Cie, París.
<b>Grabador</b>	Baudon, París.
<b>Número de plancha</b>	1527
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1910.
<b>Dedicatoria</b>	“à Mes demoiselles Marthe et Mary Grumbach”
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



232

<b>Título</b>	<i>Solfège du Pianiste. Lessons manuscrites. En quatre cahiers.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1911]
<b>Fecha de publicación</b>	[1911]
<b>Editorial</b>	Henry Lemoine, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1911,
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, UFRT.
<b>Observaciones</b>	Vol. 3 en la UFRT.

233

<b>Título</b>	<i>Deux Petites Pièces.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1913]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1913]
<b>Editorial</b>	Maurice Senart & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Imprimerie française de Musique, París.
<b>Número de plancha</b>	4206/4023
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1913.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève mademoiselle Marcelle Lanier”
<b>Archivo de referencia</b>	URNY.
<b>Observaciones</b>	nº 1 <i>En Fredonnant</i> . nº 2 <i>Orientale</i> .

**234**

<b>Título</b>	<i>En Fredonnant.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1913]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1913]
<b>Editorial</b>	Maurice Senart & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Imprimerie française de Musique.
<b>Número de plancha</b>	4206
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1913.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève mademoiselle Marcelle Lanier”
<b>Archivo de referencia</b>	URNY.
<b>Observaciones</b>	nº 1 de <i>Deux Petites Pièces</i> (nº 2 <i>Orientale</i> ).

**235**

<b>Título</b>	<i>Orientale.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1913]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1913]
<b>Editorial</b>	Maurice Senart & Cie, París.
<b>Impresor</b>	Imprimerie française de Musique, París.
<b>Número de plancha</b>	4003
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1913.
<b>Dedicatoria</b>	“à mon élève mademoiselle Marcelle Lanier”
<b>Archivo de referencia</b>	URNY.
<b>Observaciones</b>	nº 2 de <i>Deux Petites Pièces</i> (nº 1 <i>En Fredonnant</i> ).

**236**

<b>Título</b>	<i>Rythmes Contrariés.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1913]
<b>Fecha de publicación</b>	[1913]
<b>Editorial</b>	A. Leduc (E. Leduc, P. Bertrand & Cie.), París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1913.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**237**

<b>Título</b>	<i>84 Études par J.-B. Cramer. 4 Vol. Revuées et doigtées d'après les éditions originales.</i>
<b>Autor original</b>	J. B. Cramer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Forma</b>	Estudios.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1915]
<b>Fecha de publicación</b>	[c. 1915]
<b>Editorial</b>	Édition Française de Musique Classique, París.
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, LC.

238

<b>Título</b>	<i>Petites Inventions Canoniques (1er livre). Faciles et progressives, en deux cahiers.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1915]
<b>Fecha de publicación</b>	[a. 1915]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Ed. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Douin, París.
<b>Número de plancha</b>	601
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1915.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BNC.

239

<b>Título</b>	<i>Petites Inventions Canoniques (2me livre). Faciles et progressives, en deux cahiers.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1915]
<b>Fecha de publicación</b>	[a. 1916]
<b>Editorial</b>	Janin Frères, Lyon.
<b>Impresor</b>	Ed. Delanchy, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Douin, París.
<b>Número de plancha</b>	602
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa. Copyright, 1916.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF, BNC.

**240**

<b>Título</b>	<i>Sonatines Vol. 1. Revuées et doigtées par B. M. Colomer.</i>
<b>Autor original</b>	Kulhau
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1916]
<b>Fecha de publicación</b>	[1916]
<b>Editorial</b>	Édition Française de Musique Classique, París.
<b>Número de plancha</b>	E. F. 39
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**241**

<b>Título</b>	<i>Sonatines Vol. 2. Revuées et doigtées par B. M. Colomer.</i>
<b>Autor original</b>	Kulhau
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1916]
<b>Fecha de publicación</b>	[1916]
<b>Editorial</b>	Édition Française de Musique Classique, París.
<b>Número de plancha</b>	E. F. 40
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**242**

<b>Título</b>	<i>Les Petites Auditions.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Obra metodológica.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[a. 1917]
<b>Fecha de publicación</b>	[1920]
<b>Editorial</b>	Alphonse Leduc, París.
<b>Impresor</b>	Delpésente, París.
<b>Grabador</b>	Ch. Douin, París.
<b>Número de plancha</b>	A. L. 16264
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Doce números. Se venden independientes o juntos.

**243**

<b>Título</b>	<i>Adagio molto cantabile et menuet du quatuor.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	49
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF

**244**

<b>Título</b>	<i>Agnus Dei.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**245**

**Título** *Aîrs de ballet pour orchestre.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Música de escena.  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Manuscrito autógrafo.  
**Archivo de referencia** BnF.

**246**

**Título** *Andante du trio en sol majeur pour violon, violoncelle et piano.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Música de cámara.  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Manuscrito autógrafo.  
**Dedicatoria** “Ofrecida a mi querido y buen maestro D. Justo Fuster. Únicamente para él”.  
**Archivo de referencia** BnF, ISNV.

**247 (a)**

**Título** *Barcarola pour piano ou orgue.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Piano de salón.  
**Género** Piano.  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Manuscrito autógrafo.  
**Archivo de referencia** ISNV.  
**Observaciones** Incompleta.

**247 (b)**

<b>Título</b>	<i>Barcarola pour piano ou orgue.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Otras.
<b>Género</b>	Órgano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	ISNV.
<b>Observaciones</b>	Incompleta.

**248**

<b>Título</b>	<i>Credo.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**249**

<b>Título</b>	<i>Croquis champêtres. Petite suite pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.



**250 (a)**

<b>Título</b>	<i>Esquisses pour piano ou chant avec basse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**250 (b)**

<b>Título</b>	<i>Esquisses pour piano ou chant avec basse.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Canto y bajo.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**251**

<b>Título</b>	<i>Esquisses symphoniques pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	28
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**252**

<b>Título</b>	<i>Fragmento de obra lírica no identificada. 1er acto.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de escena.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**253**

<b>Título</b>	<i>Gloria.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**254 (a)**

<b>Título</b>	<i>Grande Marche des Gladiateurs pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	22
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**254 (b)**

<b>Título</b>	<i>Grande Marche des Gladiateurs pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	22
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Manuscrito con correcciones a lápiz.

**255**

<b>Título</b>	<i>Invocation en si b majeur.</i>
<b>Autor original</b>	A. Guilmant
<b>Forma</b>	Transcripción para piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**256**

<b>Título</b>	<i>Kyrie.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**257**

<b>Título</b>	<i>Lalla Roukh ou ma maitresse. Transcription variée pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	Félicien David
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**258**

<b>Título</b>	<i>Lamentación segunda para el Jueves Santo.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Género</b>	Soprano, tenor, bajo y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	ISNV.

**259**

<b>Título</b>	<i>Le Matin.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Género</b>	Coro a 2 voces, a capella.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Partitura impresa.
<b>Archivo de referencia</b>	RÉRO.

**260**

<b>Título</b>	<i>Les Sept Paroles du Christ. Oratorio pour soli, chœurs et orchestre et orgue.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Género</b>	Sinfónico-coral
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura de orquesta. 2 Volúmenes.

**261**

<b>Título</b>	<i>L'Inconnu. Quadrille pour piano à 4 mains.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**262**

<b>Título</b>	<i>Marche des Prêtres de Cybèle pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**263**

<b>Título</b>	<i>Marche en Ut Majeur.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Género</b>	Órgano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	ISNV.

**264**

<b>Título</b>	<i>Marche funèbre pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**265**

<b>Título</b>	<i>Ouverture guerrière ou de concert.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura de orquesta.

**266 (a)**

**Título** *Passez, Hiver!*  
**Autor original** B. M Colomer  
**Tipo de música** Música vocal.  
**Género** Coro a 2 voces.  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Partitura impresa.  
**Archivo de referencia** RÉRO.

**266 (b)**

**Título** *Passez, Hiver!*  
**Autor original** B. M Colomer  
**Tipo de música** Música vocal.  
**Género** Coro a 3 voces, a capella.  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Partitura impresa.  
**Archivo de referencia** RÉRO.

**267 (a)**

**Título** *Pot-pourri Espagnol - fantaisie pour piano avec accompagnement de quatuor, triangle, tambour de basque et castagnettes.*  
**Autor original** B. M. Colomer  
**Tipo de música** Música de cámara.  
**Género** Octeto  
**Fecha de composición** [s.f.]  
**Tipo de soporte** Manuscrito autógrafo.  
**Archivo de referencia** BnF.

**267 (b)**

<b>Título</b>	<i>Pot-pourri Espagnol - fantaisie pour piano avec accompagnement de quatuor, triangle, tambour de basque et castagnettes.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partes separadas.

**268**

<b>Título</b>	<i>Première Sonate pour piano et violon en Mi bemol.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música de cámara.
<b>Género</b>	Violín y piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Tres tiempos: Allegro con fuoco. Andante Molto. Allegro Assai. ¿Es la referenciada por Ruiz de Lihory?



**269**

<b>Título</b>	<i>Première Symphonie en Fa pour orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	46
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partitura completa y partituras de orquesta.

**270**

<b>Título</b>	<i>Prière pour cor et orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música sinfónica.
<b>Género</b>	Trompa y orquesta.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Partes separadas.

**271**

<b>Título</b>	<i>Psaume pour Solo et Orchestre.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Tipo de música</b>	Música religiosa.
<b>Género</b>	Sinfónico-vocal.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	PC.

**272**

<b>Título</b>	<i>Ronde de Nuit. Retraite pour piano.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer
<b>Opus</b>	10
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Género</b>	Piano.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.

**273**

<b>Título</b>	<i>Rothomago.</i>
<b>Autor original</b>	Victor Cheri.
<b>Tipo de música</b>	Piano de salón.
<b>Forma</b>	Quadrille.
<b>Género</b>	Piano a 4 manos.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Tipo de soporte</b>	Manuscrito autógrafo.
<b>Archivo de referencia</b>	BnF.
<b>Observaciones</b>	Sobre un arreglo de la obra <i>Rothomago</i> de Victor Chéri.

**274**

<b>Título</b>	<i>Todo le daré.</i>
<b>Autor original</b>	B. M. Colomer [?]
<b>Tipo de música</b>	Música vocal.
<b>Forma</b>	Villancico. Tres voces.
<b>Fecha de composición</b>	[s.f.]
<b>Archivo de referencia</b>	EMHA.

## Anexo III

# La tecnología pianística

En la monografía “*Le Piano*” para *La revue musicale* de 1840, el crítico y compositor Castil-Blaze (1840: 255) escribe: “*Tous ces traités sur l’Art de coger d’un instrument de musique, ces ouvrages que l’on appelait autrefois tablaturas, sont désignées maintenant sous le nom de méthodes*”<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> Castil-Blaze. (1840). “*Le Piano*”. *Revue musicale*, tomo XIII, enero.

## La enseñanza de la técnica pianística

Para una mejor comprensión de la función y posterior valoración del método en el contexto general de la producción metodológica ofrecemos en el presente anexo, sin pretender ser exhaustivos, un recorrido por la literatura pianística más relevante europea, y la francesa en especial, dedicada a la enseñanza del piano.

### Primeros textos

Los primeros textos musicales impresos europeos en los que aparecen grafías y notaciones musicales con modelos y patrones de lo que hoy conocemos con el nombre general de digitación son del siglo XV y hacen referencia al arte de tañer instrumentos<sup>217</sup>.

Los dos textos más antiguos que recogen pautas de digitación para instrumento de tecla, dentro de un contenido musical más amplio, proceden de Alemania y España: “*Fundamentum*”<sup>218</sup>, *si ve ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad justas*

---

<sup>217</sup> Hasta la aparición de la imprenta musical, atribuida al italiano Ottaviano Petrucci (\*1466-†1539), los textos musicales del Medioevo (destinados a los actos litúrgicos del culto cristiano) eran Códices (como el de León del siglo VII o el Códice de Silos del siglo IX) o Cantorales (Cantigas de Santa María de mediados del siglo XIII), manuscritos, realizados por copistas en los *Escriptoria* de los monasterios por encargos reales o de altos cargos eclesiásticos.

<sup>218</sup> “*Fundamentum*” es el título que los compositores otorgaban a las colecciones de piezas destinadas a enseñar la composición de piezas para teclado de los siglos XV y XVI. Los elementos técnicos relacionados con la interpretación se restringían a los movimientos de dedos dada la organología de los instrumentos.

*diversarum vocum symphonias*” (c. 1520) de Hans Buchner<sup>219</sup> y *Declaration musica instrumentalis*<sup>220</sup> (1555) de Juan Bermudo. El primero incluía los rudimentos de la notación musical y la elaboración del contrapunto (alternativa a las líneas del *cantus firmus*), de los que se encuentra testimonios en la música de los organistas del norte de Europa, Jan Pieterszoon Sweelinck y Heinrich Scheidemann<sup>221</sup> y en las obras de años posteriores hasta la época de Johann Sebastian Bach (\*1685-†1750).

En la segunda mitad del siglo XVI aparecen los primeros libros con contenido específico sobre interpretación: “*Libro llamado Arte de Tañer Fantasía, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*” (1565) de Tomás de Santa María<sup>222</sup>, e “*Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti di penna*” (1593-1609) de Giacomo Diruta contienen referencias a la digitación ya adaptada al clave. El segundo de estos libros se presenta como un diálogo entre el autor y su alumno, el príncipe Sigmund Bathory de Transilvania, en el que tratan las siguientes cuestiones: cómo tocar el órgano; la diferencia entre técnica de órgano y técnica de clave<sup>223</sup> y dedican una sección a la digitación<sup>224</sup>.

---

<sup>219</sup> Hans Buchner (\*Ravensburg, 1483-†Constanza, 1538), fue un organista y compositor que perteneció a una familia de constructores de órgano.

<sup>220</sup> Juan Bermudo (\*1510, Écija-†a. 1559, Écija).

<sup>221</sup> Jan Pieterszoon Sweelinck (\*1562, Amsterdam-†1621, Amsterdam).  
Heinrich Scheidemann (\*1595, Wöhrden-†1663, Hamburgo).

<sup>222</sup> Fray Tomas de Santa María (\*1510, Madrid-†1570, Valladolid).

<sup>223</sup> Girolamo Alessandro Frecobaldi (\*1583, Ferrara-†1643, Roma), publicó en 1637 en Roma *Toccate D'Involatura di Cimbalo et Organo*, primera obra que referencia en su título: “para cembalo y órgano”.

<sup>224</sup> “*Il Transilvano*” de Giacomo Diruta (\*c. 1754-†a. 1610) fue publicado en Venecia por Giacomo Vicente. El formato del contenido, en forma de diálogo, ha sido frecuentemente utilizado en los textos: “*Dialogo sopra l'arte del bene intavolare e*

La presencia del clavicordio y del clave en la sociedad cortesana y estamental de la época de Luis XIII y Luis XIV, respondía al interés por una estética artística sutil, ligera, clara y refinada. La técnica interpretativa, adaptada al nuevo teclado<sup>225</sup>, se recoge en los textos, que no diferencian instrumento si el autor no lo indica en el título. El cambio en la técnica interpretativa (más ágil y de sonoridad más brillante), conlleva la aparición de textos con referencias a la adecuación del instrumentista al nuevo teclado<sup>226</sup> y aspectos complementarios como la improvisación, el acompañamiento y otros elementos de carácter musical y estético<sup>227</sup>. El primer libro de instrucción, *Traité de l'accord d'épinnete avec la comparaison de son à la musique vocal* (1643), era un manual para

---

*rectamente sonare la musica negli instrumenti, ecc.*” (Venecia, 1584) de Vincenzo Galilei; “*Leçons de Clavecin et principes d’harmonie*” (París, 1771) de Antón Bemetzrieder, en el que el profesor de Clave dialoga con la alumna principalmente sobre lenguaje musical y armonía, servirá de modelo a Carl Czerny en “*Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*” (London, 1840) en el que el formato epistolar sirve de marco para la enseñanza del instrumento solista y acompañante.

<sup>225</sup> Desde la aparición de ambos instrumentos, Clavicordio (XV) y Clavicémbalo (XIV), el ámbito del teclado era de tres octavas -en el siglo XVIII se ampliaron hasta cinco- y el recorrido de bajada de las teclas (calado) y su resistencia, escasa.

<sup>226</sup> El clavicordio prevaleció en Francia hasta alrededor de 1770 a pesar de para entonces ya se conocía el Fortepiano. El piano de martillos se presentó por primera vez al público francés en la “*Académie Royale des Sciences*” en 1716 por Jean Marius, quien había desarrollado un sistema del control del sonido por el toque desde el dedo -ante la “necesidad” de un instrumento que permitiera una mayor expresividad. “Las fuentes que recogen este testimonio son las actas de *Machines et inventions par l’Académie Royale des Sciences*, vol. 3, 1735. ya que no hay constancia de ningún instrumento construido” (Palmieri, 2003: 226).

<sup>227</sup> Hasta ese momento, los autores de obras para instrumento de tecla, acostumbrados a repentizar y componer directamente sobre el teclado rehuían la escritura sistematizada de los libros de instrucción que les obligaba a aceptar los límites del formato. Como explica Ezquerro (2013-2014: 124), están menos pendientes de establecer aspectos formales y estructurales largamente meditados, que de experimentar con todo tipo de efectos, recursos y combinaciones para poderlos exportar más tarde a otros contextos.

*harpsichord* que su autor, Jean Denis<sup>228</sup>, destinaba a los aficionados y a los profesores (como indicaba en el “*Advis à Messieurs les Maistres de musique et Messieurs les Organistes*” incluido en el texto).

### Las piezas clavecinistas

El primer método “*Pour les Personnes qui veulent apprendre à joüer du Clavecin*”<sup>229</sup> que explícitamente indica a quién va dirigido y por tanto conlleva una finalidad pedagógica, *Les Principes du Clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui cincerne la tablatura & le clavier (1702)* fue escrito por Michel de Saint Lambert (\*1613-†1696), compositor y luterista de la corte. Tomando como fuentes las “*Pièces de Clavecin*” de: Jean-Henri D’Anglebert (\*1629-†1691)<sup>230</sup>; Jacques Champion de Chamnonnières (\*1601-†1691)<sup>231</sup>; Nicolás Antoine LeBegné (\*1631-†1702) y los “*Très livres d’Orgue*”<sup>232</sup> de Guillaume Gabriel Nivers (\*1632-†1714), *Monsieur de Saint Lambert*, aborda cuestiones relacionadas con la pedagogía como las condiciones artísticas y vocacionales que deben tener los alumnos, “oreja y manos” y los maestros “conocimiento y

---

<sup>228</sup> Letnanová, E. (1942). *Piano Interpretation in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Study of Theory and Practice Using Original Documents*. Jefferson, McFarland & Company, 1942, p. 6.

<sup>229</sup> Saint-Lambert (1702). *Les Principes du Clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui cincerne la tablatura & le clavier*. París, p. 1.

<sup>230</sup> Autor de otro texto: “*Principes de l’Accompagnement*”.

<sup>231</sup> En su libro aparecen recogidas obras de los luteristas franceses, René Mesangeau (\*1568-†1638) y Germain Pinel (\*1600-†1661) de quienes adopta el “*Style brisé*”.

<sup>232</sup> Los tres libros dedicados al estudio o conocimiento de órgano contenían secciones dedicadas a los ornamentos, la digitación, la articulación y la métrica.

honestidad”, dejando para el capítulo tercero lo relativo a la manera de estudiar las piezas.

El texto musical se convierte de esta manera, en el medio transmisor de una manera de enseñar que debe ser “agradable y placentera” para que *Le bon goût* presida la interpretación (Ghada, 2015: 25).

Françoise Couperin publica en 1716, “*L’Art de Toucher le Clavecin*”, el libro más importante de la metodología para clave<sup>233</sup> cuyo formato se convertirá en referente para los posteriores métodos de pianoforte que se publicarán en el siglo XIX cuando aparezcan las primeras escuelas pianísticas. De acuerdo con la práctica de la época, el libro se divide en las siguientes partes: *Approbatio*, dedicatoria a la *auctoritas* que publica el libro (Luis XIV), Prefacio (justificación del libro, a quién se dirige), el plan (en el que se explica qué aspectos de la escritura pianística va a tratar), cuatro *Reflectio*, explicaciones de notas de adorno y digitación, ejercicios preparatorios, las pequeñas composiciones, *Observatio* y finaliza con la cédula del Privilegio Real. Los rasgos más importantes que definen el libro son:

1. Las piezas de pocos compases (Preludios) que aparecen en el libro las propone como resultado de su experiencia.
2. Es el primero que hace referencia a la consecución de logros estéticos: “[...] *la belle execution dependant beaucoup plus de*

---

<sup>233</sup> La importancia del libro radica en que es el primer método completo que aborda todos los problemas esenciales de la interpretación en el instrumento en la primera mitad del siglo XVIII.



*la souplesse, et de la grande liberté des doigts, que de la force*” (Couperin, 1717:6).

3. Está escrito no sólo para principiantes, sino también para aficionados o especialistas.
4. Se ocupa de aspectos técnicos de la interpretación nuevos: Instrumento seleccionado, edad de iniciación al estudio, tablatura (notación), posición corporal ante el instrumento, posición de las manos (distancia entre el dedo y la tecla), la flexibilidad y movilidad de los dedos y del sonido.

En 1724 aparece “*Pièces de Clavecin avec une Méthode pour la mécanique des doigts où, l’on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*” de Jean-Philippe Rameau, cuyo contenido se identifica desde el título como específico para el estudio de la técnica de dedos. En 1732 aparece una revisión del libro bajo el título, “*Dissertation sur les diferentes méthodes d’accompagnement pour le clavecín ou l’orgue*”. En ambos libros el autor aborda el movimiento básico de dedos que considera elemento básico de la expresión a pesar de que no se ocupa de las cuestiones interpretativas individualizadas. Las instrucciones trabajan la posición de los cinco dedos sobre el teclado<sup>234</sup>, la improvisación activa y la percepción armónica.

En Alemania, al igual que ocurre en el resto de Europa, la introducción del pianoforte que Cristofori denominó en 1709 “*gravicembalo col piano e forte*” significó el incremento de las dificultades interpretativas

---

<sup>234</sup> Las pautas de ejercicios sobre los cinco dedos aparecen en la literatura pianística del siglo XX y llega hasta nuestros días como el primer nivel de contacto con el teclado.

que comienzan a ser pautadas para el estudio como recoge, *Versuch uber die Wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de Carl Philippe Emmanuel Bach<sup>235</sup>.

### Los métodos

La aparición de academias y conservatorios en las principales ciudades europeas significó la regularización y normativización de la enseñanza instrumental, que recoge los elementos musicales, ejercicios de mecanismo y obras agrupados bajo el formato de libro. La novedad es que se escriben para los alumnos, a quienes se transmite el conocimiento musical basado en la tradición interpretativa, transformándose el original “texto musical” cuya función era ser interpretado, en método “compilador” destinado a la “custodia y transmisión” del arte de saber interpretar, esto es, de hacer música.

Francesco Ricci (\*1732–†1817) publicó *Recueil de connaissances elementaires pour le Forte-Piano* en 1779 (Duvall, 2014: 144)<sup>236</sup>. Dirigido a los alumnos del conservatorio de Nápoles es una colección de piezas

---

<sup>235</sup> Compositores barrocos y clásicos de obras para clave o pianoforte como Johann Sebastián Bach (\*1685-†1750), Georg Friedrich Händel (\*1685-†1759), Domenico Scarlatti (\*1685-†1757), Vicente Rodríguez (\*¿-†1760, Valencia), Antonio Soler y Ramos (\*1829-†1783, El Escorial), Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, y Ludwig van Beethoven centraban su producción pianística en danzas, preludios, fugas y sonatas y, a pesar de que no dejaron textos de carácter didáctico, a través de sus obras se pueden deducir los rasgos técnico-interpretativos que les caracterizaban.

<sup>236</sup> Duvall, André Charles. (2014). *The Development and Application of Keyboard Fingering Principles in the Music of J. S. Bach and C. P. E. Bach: An Analysis in Comparison with Modern Approaches to Fingering, and the Utilization of the J. C. Bach-Ricci Method for Nurturing a Versatile Technique in the Early Stages of Study*. Tesis doctoral, University of North Carolina, Greensboro, EE.UU.

graduadas que hizo servir como plantillas para los primeros años de iniciación al estudio del piano<sup>237</sup>. Le seguirían los de Ignace Pleyel y Jan Ladislav Dussek, *Méthode pour le Pianoforte* (1797)<sup>238</sup>; Louis Adam, *Méthode du Conservatoire* (1804) y el *Méthode de piano* de Daniel Steibelt (c. 1805). En estos métodos los contenidos teóricos y prácticos se dirigen expresamente a los alumnos y se presentan en forma de textos explicativos, ejercicios técnicos, lecciones y pequeñas piezas (entre las que hay fragmentos de transcripciones de las obras de Mozart, Haydn o Beethoven junto a piezas de Händel, Scarlatti o Bach). Los contenidos, relativos a la “alfabetización” musical, la posición de las manos y el cuerpo, la notación en el teclado, la técnica e interpretación pianística (incluido el estudio de los pedales)<sup>239</sup> y la formación del estilo<sup>240</sup>, son considerados los principios básicos del aprendizaje que permitirán al alumno el dominio de la lectura musical, la aplicación de una correcta digitación, la adquisición de la destreza técnica y el desarrollo del “gusto” estético.

---

<sup>237</sup> La editorial francesa Alphonse Leduc publicó la colección en 1886 con el título que ha llegado hasta nuestros días: *Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le Forte-Piano ou Clavecin*, atribuyendo una autoría compartida con Johann Christian Bach.

<sup>238</sup> La primera edición del método fue inglesa. *Instructions on the art of playing the Piano-Forte or Harpsichord*. Fue publicado en Londres en 1796.

<sup>239</sup> Los primeros pianos utilizan los pedales para imitar el arpa, el tambor y el fagot y para imitar el trémolo. Los pianofortes “jirafa” tenían cinco o seis pedales; sin embargo, el número de pedales en el pianoforte más utilizado era de cuatro. A pesar de la controversia existente por atribuir a Steibelt o Adam la introducción del pedal en la enseñanza y del hecho de que Dussek lo recoge en su método, el primer profesor de piano que indicó la “*manière de se servir des pédales*” fue Adam (1804: 218), quien distinguió además, entre *Pedal Forte (Grand Pédale)* y *Pedal Douce* (para el *jeu céleste*).

<sup>240</sup> Louis Adam, (1804: 233), profesor del Conservatorio de París, define el estilo como el carácter de ejecución y el tipo de expresión adecuado a cada obra.

La preocupación por enseñar correctamente a los niños el piano durante la primera mitad del siglo XIX partía de la posición correcta de las manos que se convertía en un problema “especial” porque sus manos se cansaban rápidamente<sup>241</sup>. La consecuencia inmediata del cansancio era que la mano se hundía formando un ángulo con el brazo haciendo difícil el movimiento de los dedos. Bernhard Logier (\*1777-†1846) publicó *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition* (1829) en el que el aprendizaje del lenguaje musical y el instrumento es paralelo y está pautado en melodías de cinco notas. Es el primer profesor que plantea las clases colectivas en las que los alumnos deben cumplir con su trabajo individual y con las exigencias musicales inherentes al grupo<sup>242</sup>.

La finalidad de François Hünten (\*1793-†1878) en *Méthode nouvelle et progressive pour le piano* (1833) es introducir las dificultades necesarias de una sola vez, en fragmentos en los que todos los elementos de

---

<sup>241</sup> El estudio del piano se basaba en las propuestas de los métodos “oficiales” o los que bajo el título de Estudios de Piano se dirigían a los que se iniciaban en el instrumento. De acuerdo con el nivel de los contenidos que aparecían los métodos no eran adecuados a los jóvenes. En este sentido, como señala Chaulieu (1833: 9) los términos método y jóvenes no deben estar separados y propone tres momentos de aprendizaje con sus correspondientes métodos, comenzando por el de iniciación. Carl Czerny (\*1791-†1857) especializó la literatura pianística dedicada al estudio del piano al diferenciarla por los títulos que explicitaban los contenidos: “estudios para las manos pequeñas, *op.* 748 y 749”, “primeras lecciones para principiantes, *op.* 359”, “ejercicios para los principiantes, *op.* 277”, las numerosas colecciones que publicó bajo el epígrafe *School* y los estudios en todas sus tipologías referidos a la técnica y la expresión.

<sup>242</sup> Joseph Bernard Logier patentó en 1814 el Quiroplasto, mecanismo destinado a mantener la “correcta” posición de la mano durante el estudio. Fue aceptado por los pianistas coetáneos como Zimmermann, Clementi, Cramer, Kalkbrenner (quien publicó en 1830, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du Guide-mains dédiée aux Conservatoires de musique d'Europe*, *op.* 108), pero con Hummel pronto se mostró poco eficaz como instrumento corrector. Entre sus detractores, Fétis y Moscheles recomiendan precaución en su uso en *Méthode des Méthodes* (1837).

la escritura pianística no tengan la misma dificultad y de manera progresiva “para poder ofrecer al alumno laborioso puntos de reposo agradables” (Hünter, 1833: prefacio). El método lo divide en dos partes: la primera está dedicada a la educación del oído y la mente y la segunda a la “formación” de los dedos. Las principales propuestas didácticas del método que se presentan como novedosas son las siguientes:

- Utilización de melodías tradicionales conocidas por los niños.
- Repeticiones de ejercicios como forma de obtener agilidad.
- El alumno debe conocer los elementos de las obras para interpretarlas correctamente; participación del profesor en el proceso de aprendizaje del alumno en obras a tres y a cuatro manos.
- Una sección destacable del método es la dedicada a los consejos sobre la manera de estudiar bien de los que destaca: el tiempo de estudio debe ser de tres horas diarias (una hora dedicada a la práctica de escalas y ejercicios de dedos y el resto al estudio de obras musicales). En todo momento el alumno debe tener un objetivo en el estudio. Una duración excesiva del mismo deteriora la práctica y produce fatiga en las manos que conduce a la pérdida de atención del alumno sobre la interpretación.
- El ritmo fijo es esencial y depende del valor exacto que se da a las notas y del tempo, del que considera que debe ser el adecuado e independiente de la matización. Para el pianista, el

ritmo apoya al intérprete y fortalece sensiblemente los dedos; es el “alma de la música”.

- El repertorio debe estar formado por obras de diferente dificultad (adecuadas a su nivel para facilitar el avance) y motivar al alumno.
- Invita al alumno la reflexión sobre la grafía antes de iniciar los movimientos mediante tres preguntas: ¿Cuál es la clave y la armadura? ¿Cuál es el compás? ¿Cuál es el tempo?

Las propuestas del pianista pertenecen a la tradición pedagógica pianística que permanece vigente en la actualidad.

En el periodo entre 1800 y 1830, como hemos visto, se produce la especialización de la técnica pianística paralela a la consolidación del piano como instrumento en sus dos vertientes mecánicas que dieron lugar a las escuelas vienesa e inglesa.

A partir de 1830 la técnica se amplía con la aparición del virtuosismo, en el que se da una exagerada importancia a la técnica digital como recurso para obtener un mayor volumen de sonido. Aparece textos de ejercitación digital, como los de Kalkbrenner, Herz y Clementi, los cuales plantean el uso del peso del brazo, su movilidad activa, su caída o lanzamiento en el toque pianístico, que realizan los pianistas, a pesar de que no son conscientes de estos recursos ni de su importancia para transmitirlos textualmente

## El estudio de la técnica pianística

La renovación de la técnica pianística se inició en Alemania, a principios de las dos últimas décadas del siglo XIX, cuando comenzaron a aplicarse parámetros de carácter científico a la pedagogía del piano. Los antecedentes de esta denominada “escuela del peso” los encontramos en la generación de pianistas virtuosos que a partir de 1830 comenzaron a independizarse de la tradición técnica clavecinista y dirigieron su técnica a la adaptación al instrumento y su capacidad sonora, aplicando de manera no consciente recursos fisiológicos a sus movimientos.

Reconocida bajo el nombre de “técnica moderna” - su relación con las ciencias permite incluirla en el mismo campo en el que estaban las demás disciplinas relacionadas con el conocimiento académico a finales del siglo XIX en Francia, Alemania e Inglaterra<sup>243</sup> - y a partir del siglo XX como “técnica natural” ha permanecido hasta nuestros días como la aplicación de procedimientos racionalizados a la interpretación (acto comunicativo de una idea musical) con el objetivo de obtener un alto nivel de ejecución, una brillante sonoridad y reducir el desgaste físico.

La percepción que existía a mediados del siglo XIX de los pianistas virtuosos era de transgresores de los límites tradicionales de la interpretación pianística. De esta manera, cada vez que un pianista se

---

<sup>243</sup> Resulta obvio que por contraste con el pasado, el término Moderna queda justificado sin lugar a dudas. Sin embargo, debemos recordar que las Exposiciones Internacionales y Universales que se celebraron en Europa y América desde el último tercio del siglo XIX eran un reflejo de los avances técnicos y científicos que situaron a la sociedad en la Modernidad y especialmente Francia se había convertido en un referente a nivel internacional que la colocaba en la vanguardia de las innovaciones.

convertía en virtuoso, la interpretación tomaba una nueva dimensión, esto es, se definía por unos rasgos técnicos novedosos que quedaban integrados y reconocidos en la interpretación y que se trasladaban a la literatura pianística de la época. Si los nuevos pianistas que emergían al escenario concertístico no cruzaban una nueva línea más desafiante y permanecían en la tradición interpretativa, no eran recibidos como virtuosos por la sociedad que cada vez demandaba mayores acrobacias de los intérpretes. La consecuencia era la “exclusión” artística, no sólo de los pianistas músicos de profesión, sino también de aquellos quienes, habiéndose formado en las instituciones académicas destinadas a mantener el arte de la interpretación, habían recibido las doctrinas de una buena escuela<sup>244</sup>.

A partir de 1840 la atención se centra en la reflexión teórica sobre la técnica con la perspectiva de poder explicar y por tanto, alcanzar los altos niveles interpretativos que presentaba la nueva literatura para piano, la cual, elaborada por los pianistas virtuosos conformaba una recopilación de aspectos técnicos tradicionales ampliados en su complejidad como resultado de la evolución técnica del instrumento<sup>245</sup> que reúne las cualidades y

---

<sup>244</sup> La escuelas tradicionales pianísticas europeas iniciadas por Carl Czerny, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel y cuyos estudios se recogen en métodos académicos como el de Steibelt, Sigismond Lébert et Louis Stara o Fetis-Moscheles comienzan a ser cuestionadas por no responder la preparación que ofrecen a la demanda del público que asiste a los conciertos.

<sup>245</sup> Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (\*1785-†1849) publicó una abundante literatura pianística dedicada al estudio en la que además de ejercicios, preludios y estudios, destacan el *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, op. 108 (1831) y *École du pianiste: 20 études faciles et progressives*, op. 169 (1843)). Franz Liszt adaptó el título y el contenido de sus publicaciones al gusto del momento: su *Estudios en doce ejercicios* de 1826, los volvió a publicar revisados en 1839 con el título *Doce Grandes Estudios*; la tercera edición también modificada de 1852, se presenta al público como *Doce estudios trascendentales*. El método de Sigismond



habilidades interpretativas exigidas en los salones y espacios públicos. Las obras de Theodor Kullak, *Schule des Oktavespiels op. 48.* (1848) en 2 volúmenes y las de Adolphe Kullak, *Die Kunst des Anschlags. Ein Studienwerk für vorgerücktere Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende* (1855) y *Die Ästhetik des Klavierspiels* (1860) son representativas de esta nueva corriente en la que empieza a analizarse el uso del peso y los incipientes movimientos braquiales.

#### Chopin y *Esbozo para un Método de Piano*

La insistencia sobre la enseñanza de la técnica como primer nivel de aproximación a la interpretación que predomina en esta época parecía descuidar el fin último del estudio, la música contenida en las obras. Esto se recoge en la nota que inserta Frédéric Chopin en *Sketch for a Piano Method* (c.1840) y que transcribe Eigeldinger (1986: 193):

*“People have tried out all kinds of methods of learning to play the piano, methods that are tedious and useless and have nothing to do with the study of this instrument. It's like learning, for example, to walk on one's hands in order to go for a stroll. Eventually one is no longer able to walk properly on one's feet, and not very well on one's hands either- It doesn't teach us how to play the music itself and the kind of difficulty we are practising is not the difficulty encountered in good music [...]”* (Eigeldinger, 1986: 193).

---

Thalberg (\*1812-†1871) *L'Art du chant appliqué au Piano, op. 70* (1853) o los Dos estudios para piano de Antón Rubinstein (\*1829-†1884) publicados separadamente en 1867 y 1868. A pesar la abundante producción pianística dentro de la cual se encuentra, además de los rasgos distintivos de su pianismo, las prestaciones organológicas que el piano había adquirido fruto de su evolución como instrumento la contribución de estos virtuosos del piano no serán de carácter pedagógico por cuanto no presentan pautas de adquisición de la técnica progresivas.

Contrario a la costumbre del momento, rechaza las repeticiones y ejercitación excesiva propuestas por los pianistas virtuosos por resultar poco efectivas.

En su esbozo de método distingue tres tipos de problemas técnicos:

Las notas que se suceden por grados conjuntos a distancia de tono ó semitono (escalas diatónicas y cromáticas), las notas sucesivas en intervalos superiores a un tono (acordes perfectos y de séptima disminuida) y las dobles notas (en las que además de terceras, sextas y octavas incorpora los acordes). Una de sus principales propuestas técnicas es el punto de apoyo de la mano que ya no lo ubica en el pulgar como era tradicional hasta ese momento<sup>246</sup> y pasa al segundo dedo. La importancia del punto de apoyo radica en permite la estabilidad de la mano que pasa a ser la continuidad del brazo y no una parte aislada a expensas de su propia capacidad motora. Este punto de apoyo facilita el paso del pulgar y el desplazamiento de la misma por el teclado.

El peso del brazo y de la mano interviene en la producción del sonido rechazando la inmovilidad de la misma como las escuelas pianísticas de la época de larga tradición. Se convierten así los dedos en transmisores al teclado de la flexibilidad del brazo que debe colgar desde el hombro sin tensión.

Para Chopin el sonido, su timbre, duración e intensidad debe ser objeto de atención por parte de los pianistas que deben conocer la posición de las notas en el teclado y los movimientos que dedos, mano, muñeca y

---

<sup>246</sup> Tradición que presidía, en mayor o menor grado, las propuestas metodológicas de Herz, Hummel, Kalkbrenner, Cramer o Czerny y de los métodos oficiales como los de Adam, Pléyel o Steibelt.

brazo deben realizar para garantizar la precisión y calidad de la interpretación.

Los primeros teóricos

Caland y *Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*

Conocemos los principios de la técnica pianística postulada por Ludwig Deppe (\*1828-†1890) a través de sus alumnos, que fueron receptores de la teoría de la formación psicofísica del sonido. Entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX publicaron las bases de la enseñanza recibida que Elizabeth Caland recogió en *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels* en 1897<sup>247</sup>.

El foco de atención de esta escuela técnica recae sobre el brazo que, abandonando la independencia de los dedos (entendida como unidades sin dependencia del resto del brazo) se convierte en unidad generadora de todos los movimientos necesarios en la interpretación, adquiriendo su fuerza de la espalda y de los hombros.

A pesar de que cada una de sus partes (codo, muñeca, mano y dedos) podía actuar de manera independiente en el “toque pianístico”, todas estaban conectadas entre sí y necesitaban de la “libertad” que desde la

---

<sup>247</sup> Amy Fay, *Music Study in Germany* (Chicago, 1882); Horace Frederic Clark-Steiniger, *Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel* (Berlin, 1885); Hermann Klose, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels* (Berlin, 1886); Tony Bandmann, *Tonbildung und Technik auf dem Klavier*, (Leipzig, 1893), *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels* (Leipzig, 1907); Emil Söchting, *Die Lehre des freien Fall usw.*, (Berlin, 1898) y Rudolph Breithaupt que en 1905 publicaría *Die Natürliche Klaviertechnik*.

espalda debía mantener el brazo que desde el hombro realiza movimientos circulares utilizando el codo como eje articulador.

Para el pianista alemán la música para piano, es, en sí misma, la que condiciona la técnica y la técnica no debía adquirirse antes de abordar la interpretación. Desde este planteamiento, en el aprendizaje pianístico debía existir una unidad material entre la ejercitación (ejercicios técnicos o mecánicos) y la práctica (entendida como interpretación pianística), evitando los movimientos superfluos, involuntarios y “desordenados”.

Para el pianista alemán la música para piano, es, en sí misma, la que condiciona la técnica y la técnica no debía adquirirse antes de abordar la interpretación.

Los rasgos que definen esta teoría son:

- Relajación muscular y psíquica (percepción del peso del brazo).
- Movimiento-gestual de caída libre (controlada).
- Movimientos transmisores del peso circulares que implican menor tensión muscular.
- Movimientos digitales precisos y pequeños (escasa altura con respecto al plano del teclado para pasar equilibradamente el peso del brazo a los dedos)<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> Esta “cercanía” al teclado permite compensar las diferencias morfológicas de movilidad y presión propias de cada uno de los dedos que es el principal procedimiento para obtener un toque igualado en duración, intensidad y timbre.

La voluntad “activa” del alumno en la producción del sonido refleja la relación entre el pensamiento y el movimiento realizado, esto es, entre idea y gestualidad.

“Cada uno de los dedos [...] debe ejecutar la orden que se le da desde el cerebro sin que ninguno de ellos resulte afectado por el trabajo que su vecino ha efectuado”. La utilización de la “caída libre controlada” que Deppe-Caland (1912: 25) la define como “hecho de levantar la mano para hacerla descender de nuevo en la siguiente nota con la muñeca elevada y controlada”<sup>249</sup> es básica para la aplicación consciente del peso de la mano, el antebrazo o el brazo llevando además implícita la toma de conciencia de la situación de la tecla donde se desea caer antes de levantar la mano.

El gesto resultante es un movimiento sin esfuerzo en el que se produce la acción coordinada de todos los miembros anatómicos que intervienen en su realización. Se evita de esta manera “Los sufrimientos del brazo del pianista” que eran frecuentes por la tensión y el agarrotamiento de los músculos que impedía el desarrollo profesional de muchos pianistas<sup>250</sup>.

Las repeticiones sistemáticas, sin objetivo que las respalde y que conllevan la desmotivación del alumno son sustituidas por actos reflexivos intrínsecos a cada movimiento. Este procedimiento ha sido reconocido, aceptado y transmitido desde entonces a las generaciones posteriores por durante generaciones por la comunidad académica.

---

<sup>249</sup> “den Freien beherrschten Fall”.

<sup>250</sup> El artículo “*Armleiden des Klaviers-Spieler*” (Los sufrimientos de los pianistas), escrito por Deppe el 21 de junio de 1885 en Charlottenburg fue publicado en 1903 por Caland en *Neue Zeitschrift für Musik*.

### *Le Toucher* de Marie Jaëll

Marie Jaëll (\*1846-†1925)<sup>251</sup> en colaboración con el médico especialista Charles Féré (1852-1907) publicó en 1895, *La musique et la psychophysiologie*, tratado que recogía el estudio de las nuevas disciplinas emergentes en la Universidad “*La Sorbonne*” de París aplicadas al estudio teórico de la técnica del piano.

El tratado “*Le Toucher*”. *Nouveaux exercices Élémentaires pour l’Enseignement du Piano*<sup>252</sup>, centrado en torno a la idea de que la manera de atacar (es decir, bajar) las teclas es la base de la técnica pianística, reproduce una sección del teclado en dimensiones reales para poder practicar directamente su propuesta pedagógica<sup>253</sup>.

En su propuesta pedagógica, el primer paso en el estudio es la aplicación de los movimientos que intervienen en la bajada de las teclas (toque). La posición de la mano, en la que incluye al pulgar como dedo y mantiene el quinto dedo más elevado que el índice, se modifica

---

<sup>251</sup> Marie Trautmann, alumna de Henri Herz e Ignaz Moscheles entró en 1861 al conservatorio de París en la clase de Louis Farrenc (quien publicó *Treinta Estudios en todos los tonos mayores y menores*, *Veinticinco estudios fáciles* y *Veinte estudios de dificultad media*). Un año más tarde ganó el Primer Premio de Piano. Heredera de la tradición pedagógica de sus primeros maestros se dedicó a la enseñanza científica del piano.

<sup>252</sup> El tratado está dividido en dos volúmenes: *Nouveaux Principes Élémentaires* y *Leur Application a l’Étude des morceaux*. En Madrid se recibió por la traducción de Josefa Llorét de Ballenilla de 1901. *Escuela Moderna de Piano. Nociones generales para el estudio arregladas a los principios del método “Arte de tocar el Piano”, de Mad. Marie Jaëll*, primera parte fue seguido por *La musique et la psychophysiologie* también de la pianista francesa.

<sup>253</sup> Respecto a la posición del cuerpo con respecto al instrumento y más concretamente al teclado, fija como la máxima altura del asiento: 30 centímetros para los mayores y 40 para los niños.

manteniéndose mantiene abierta hacia el exterior. Respecto a los dedos (a los que atribuye movimientos conscientes – dirigidos por el cerebro - e inconscientes – producidos por la propia inercia del movimiento) señala tres regiones de contacto con la tecla que implican tres cambios de posición de la mano y por consiguiente tres sonidos distintos. Esto significa que el sonido mejora por la modificación de la superficie de contacto<sup>254</sup>.

La pianista no considera el brazo como unidad y reduce los movimientos a los generados por la mano (que en sí misma contiene dos fuerzas: el peso y la flexibilidad) y los dedos (que entran en contacto con la tecla por su superficie más carnosa como Steibelt y Thalberg también hacían) que se fundamentan en el control de la tensión y distensión (fases constantes por la que pasan los músculos durante la interpretación), siempre regidas por la razón.

En la siguiente figura mostramos los dos momentos que corresponden al movimiento digital que Jaëll describe como “actividad estática” y “actividad dinámica”. Cuando la mano está tensada manteniendo los dedos inmóviles fuera del teclado a la espera de mover el dedo que reciba la “orden cerebral”, la denomina actividad estática, por contraposición a la dinámica en la que el dedo realiza “*le toucher*”.

---

<sup>254</sup> Esta teoría la verifica mediante la impresión de huellas y las percepciones auditivas variadas con las que establece una relación directa. Las huellas son precisas y de bordes definidos cuando el sonido es suave y pierden el contorno con los sonidos fuertes.

## Imagen protegida

### **Figura III.1: Actividades estática-dinámica. Jaëll, (1894: Fig. VII).**

Los movimientos de los dedos son proporcionados a la elasticidad muscular y el ataque de la tecla se produce en tres fases:

- 1<sup>a</sup> el dedo se alarga y baja la tecla
- 2<sup>a</sup> a continuación se desliza, “patina” hacia el exterior de la tecla.
- 3<sup>a</sup> el dedo se recoge en la posición inicial.

Los rasgos de esta teoría recuerdan en algunos aspectos como la posición de la mano sin la participación del brazo, a los de las escuelas clavecinistas que hemos descrito en páginas anteriores.

Interesada en la aplicación de las pautas didácticas aplicadas a la técnica pianística llevadas a cabo hasta ese momento, la pianista insiste en los diferentes modos de obtener el sonido que relaciona como ya hemos comentado en líneas anteriores con la localización de los dedos en relación al teclado. El pianista debe tener la sensación de extraer el sonido del piano y no de producirlo por presión. La utilización del peso en el toque produce un efecto seco, poco vibrante y piano; al contrario de la bajada por movimiento digital que da lugar a un sonido fuerte y timbrado.

Para Jaëll la mano infantil se adapta de forma natural al teclado hasta el periodo comprendido entre los once y los catorce. La mano adquiere



su posición sobre el teclado (del que establece un espacio de acción mental en el que el desplazamiento “controlable” es alrededor de 30 y 40 centímetros) y morfología de manera gradual a través de movimientos elementales. Las manos infantiles son más flexibles y tienen una respuesta más rápida si se desarrolla el sentido del orden en el estudio. Esta disposición natural debe ser aprovechada en beneficio del alumno para fomentar su ecuación intelectual. Las capacidades funcionales de los alumnos son beneficiosas para su desarrollo intelectual y por consiguiente para su formación artística. La utilización variada de sus aptitudes convierten al niño en artista que simplifica sus acciones a medida que se hacen más complejas, por lo que utiliza sus recursos para perfeccionar sus facultades motoras e intelectuales.

Las manos grandes infantiles permiten las octavas y distancias superiores. Relación entre la vista y los movimientos de los brazos: la distancia entre notas se debe realizar uniendo la percepción visual y el movimiento de tocar teniendo en cuenta que los dedos reflejan con retraso lo que ven.

Las notas repetidas aconseja hacerlas con el mismo dedo. Desarrollo de la escucha activa, esto es, la capacidad para identificar una amplia variedad de sonidos. La utilización del pedal en función de la armonía y no como encubridor de errores; precisión en la duración y en la utilización de la palanca para evitar excesos armónicos.

Respecto al proceso del estudio aconseja no trabajar más de tres ó cuatro horas diarias en periodos de una hora reconociendo como poco efectivo el tiempo que excede al propuesto.

Promueve la reflexión al considerar que el movimiento “pensado” acelera el tiempo de reacción e incrementa el aprovechamiento del tiempo del estudio. Cuando llega la fatiga los músculos reaccionan más lentamente y aconseja el abandono del estudio.

El alumno debe tener buen conocimiento de la armonía, sentido del ritmo y timbre, elementos que dan lugar a la percepción de su esencia como intérprete diferente a la de cualquier otro pianista.

#### Tobias Matthay y *The Act of Touch in All Its Diversity*

En 1903, Tobias Matthay (\*1858-†1945)<sup>255</sup> analiza en sus numerosas publicaciones la técnica pianística desde la perspectiva científica física-mecánica, fisiológica y psicológica, compartiendo como premisa con Deppe y Jaëll la racionalidad del estudio y la utilización y aplicación del peso a través de las diferentes articulaciones motrices. Desde su experiencia como profesor estudia los recursos musculares y articulares (pasivos o activos) que utilizan los pianistas (de forma consciente o inconsciente) para la obtención de los diferentes tipos de articulación (en todas sus variantes) para comprenderlos racionalmente y asimilarlos.

En su tratado de 1905, *The Act of Touch in All Its Diversity*, Matthay explica que el sonido se produce por la acción del cerebro en tres fases: el control del teclado, la acción de la tecla impulsada por el dedo y la consciencia de ambas acciones. El oído percibe más rápidamente que

---

<sup>255</sup> Tobias August Matthay fue pianista y compositor que recogió su experiencia como docente en numerosas publicaciones de las que destacamos: *The First Principles of Pianoforte Playing* (1905) y *The Child's First Steps in Piano Playing* (1912).

ninguno de nuestros sentidos explica Matthay (1903: 89); por lo tanto, continúa, “debemos escuchar la producción del sonido si queremos tener precisión en su calidad”. El sonido brillante y *forte* se obtendrá de la velocidad que se imprima al dedo en el momento de bajar la tecla; por el contrario, el sonido piano y de intensidad baja se produce por la aplicación cuidadosa de la presión del dedo en contacto con la tecla.

Cada intérprete posee una musicalidad y razonamiento individual que es el que le permite acceder a la esencia de una obra musical y transmitirla en su interpretación, que depende de la interrelación que se establece entre las posibilidades del instrumento y la habilidad de los movimientos que realiza el pianista para obtener el sonido. “*The touche effect of Music [...] depends upon the use of Tone-Colouring*” (Matthay, 1903: 16)<sup>256</sup>.

Las principales aportaciones a la nueva técnica son:

- descarta la caída libre y anula la “pasividad” que debe existir en todos los miembros que no participan directamente en la ejecución.
- movimientos digitales con mayor o menor superficie de contacto con la tecla.
- movimiento rotatorio antebrazo.
- movimiento vibratorio del brazo.

---

<sup>256</sup> Por color del sonido o “*tone-colouring*” el pianista inglés entiende la calidad del sonido referida exclusivamente al timbre producido por el control de la flexibilidad y la relajación que tiene el intérprete del aparato muscular; la intervención del dedo (que variará su superficie de contacto con la tecla y por tanto el sonido), la mano, el brazo y las combinaciones lógicas fisiológicas de los tres da lugar a las tres especies a partir de las que se obtienen cuarenta y dos variedades de sonido. (Matthay, 1903: 232).

- focalización del interés de la interpretación en el sonido y su *tone-colouring* (producido por la variedad tímbrica).
- combinación de actos reflexivos y movimientos de los elementos fisiológicos participantes.
- el alumno debe ejercitar la escucha activa como control de la calidad del sonido.
- utilización proporcionada y razonada de la masa muscular en la aplicación o transferencia de peso para obtener el toque deseado.

#### Consolidación de la escuela tecnológica

Hacia 1905 se produce lo que Kaemper denomina “la segunda etapa de publicaciones” en la que aparecen tratados teóricos que entran en debate y que promueven que los autores revisen sus aportaciones. “*Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*”<sup>257</sup> de Friedrich Adolf Steinhausen (\*1858-†1910) y “*Die Natürliche Klaviertechnik*” de Rudolph Maria Breithaupt (\*1873-†1945) son una muestra clara de la controversia existente que lleva a Breithaupt a publicar ediciones tardías con modificaciones que reconducen el planteamiento excesivamente “consciente” de la interpretación pianística.

Si Steinhausen propone una técnica que no exceda la utilización desmesurada de la fuerza para la consecución interpretativa deseada porque

---

<sup>257</sup> “Los errores fisiológicos y la transformación de la técnica” refleja la opinión del autor de la innecesaria atención a la fisiología y estudio anatómico para explicar los movimientos libres y espontáneos del cuerpo (Kaemper, 1965: 53).

produciría cansancio y agotamiento físico, propugnando el uso de la inercia y la gravedad como fuerzas útiles para el pianista. La técnica natural del piano de Breithaupt subraya que “una técnica natural no puede desarrollarse si no es aprovechándose de los instintos naturales que se forman en todos a través de las primeras experiencias infantiles y que constituyen, de alguna manera, una segunda naturaleza (Kaemper, 1965: 59-60).

Para Steinhausen, los conceptos “colgar” y “pesar” permiten la transmisión del peso en una correcta actividad digital, en la que se tiene presente la aplicación del peso sobre el teclado que delimita como “carga máxima” (resultante de aplicar el peso completo de todo el brazo sobre una tecla) y “carga mínima” (la cantidad de peso mínima exigible para bajar una tecla).

Por su parte Breithaupt considera la aplicación del peso braquial la base de la interpretación pianística. La aplicación de la “masa muscular” sobre el teclado (procedente de la mano, antebrazo o brazo) y la “aceleración” de la gravedad (natural) con la que cae sobre la tecla es a que produce el sonido. Se contraponen a la actividad muscular voluntaria encargada del toque (articulación digital, articulación desde la muñeca o antebrazo en las notas dobles y octavas) que propugnaban pianistas anteriores.

A continuación mostramos un extracto de los fundamentos de su teoría que el pianista alemán deja entrever, en el capítulo referido al estudio<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> *Les Fondements de la Technique Pianistique. Vol. II. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1905.*

- El estudio es el resultado del máximo efecto sonoro con el mínimo esfuerzo invertido.
- El estudio es un ejercicio intelectual que debe razonar los movimientos, convirtiéndose así, la interpretación en “procesos de movimientos” consciente o inconscientemente asimilados.
- No inmovilizar el brazo desde el hombro, dejándole libre para el movimiento.
- Transferir el peso del brazo al movimiento procurando que esté lo más relajado posible durante el estado de reposo o movimiento.
- Evitar los movimientos innecesarios.
- Los dedos deben permanecer siempre en contacto con el teclado.

El pianista alemán postula tres principios:

- el equilibrio de las manos recogidas alrededor de un punto consiguen el máximo de fuerza y estabilidad.
- la transferencia del peso implica que los dedos actúan como puntos de apoyo que al variar su grado de relajación producen variaciones en el sonido.
- los movimientos del antebrazo actúan como contrapeso y del brazo como impulsor del desplazamiento de la mano por el teclado.

A partir de estos principios identifica los movimientos técnicos que definen la técnica pianística que continúan vigentes en la actualidad aplicados a propuestas pedagógicas de iniciación al estudio del piano:

- Caída libre.
- Relajación implícita en todo movimiento.
- Toque apoyado “*Belastung*” (que se realiza dejando la mano apoyada sobre el teclado e iniciando su desplazamiento dejándose llevar por la gravedad del brazo, el impulso (resultado de la masa por la velocidad) en sus tres variantes: vertical, circular y axial.
- El gesto combinado con el movimiento, en sus dos variantes: como percusión “*Schlag*” o profundización de las teclas o “*Stoss*”.

Quedaba así consolidada la moderna técnica pianística a la que se sumarán los pianistas posteriores. Blanche Selva (\*1884-†1942) para quien “*La technique est l’ensemble des moyens matériels nécessaires pour parvenir à la plus parfaite expression possible de la pensée [...] provient de l’expression et y retourne; Le jeu du piano participe de la danse et de la mimique; son expression se produit par le geste*”. (Selva, 1922: IV). En el tratado “*L’Enseignement musical de la Technique du Piano*”<sup>259</sup> relaciona el punto de apoyo rítmico -implícito en los diseños musicales- y el movimiento de la mano que gradúa de manera progresiva la intención sonora. En otras

---

<sup>259</sup> Colección de tratados que publicó entre 1916 y 1925 y que pretendía unificar la técnica con criterios pedagógicos.

palabras relaciona el fraseo musical con los movimientos motrices y gestuales del intérprete. Blanche recomienda una relación de obras de estudio básicas durante el aprendizaje elemental, entre las que señala *Petite Livre de Clavecin* de Anna Magdalena Bach, *Chaconne à 62 Variations de Händel* y para la independencia de las manos le *Petites Inventions Canoniques* de Colomer.

Como hemos comprobado, los tecnólogos renovaron las concepciones técnicas sobre los movimientos de dedos y brazos dejando a los primeros como instrumentos de precisión receptores y transmisores del peso procedente del brazo y por extensión del resto del cuerpo.

No fue una innovación, por tanto, sino un análisis racionalizado de la técnica pianística aplicada hasta el momento para conseguir que el nivel de ejecución alcanzado antes sólo por los pianistas de élite, también pudiera ser accesible a los demás (Alemany, 2010: 197)<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> En Valencia, los principios tecnológicos son introducidos por José Salvador Martí (\*1861-†1938) en *Técnica moderna del piano*, método formado por dos libros: libro I, *Teoría* (1908) y libro II, *Escuela de Mecanismo* (1913). Para una información más amplia nos remitimos al libro de Victoria Alemany, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916* (2010). El tratado *Nociones sobre la enseñanza musical de la técnica del piano*, tomo I de Catalina Rodrigo, publicado en Valencia en la tercera década del siglo XX aproximadamente, aborda los aspectos de la sonoridad del piano, la manera de tocar y el estudio.



**Anexo IV**

**Método *École Nouvelle***

Enseignement Élémentaire et Progressif du Piano.

---

# ECOLE NOUVELLE

Mécanisme, Rythme, Agilité, Altérations, Connaissances essentielles, Difficultés, Style.

I <sup>er</sup> livre	PREMIÈRES LEÇONS DE PIANO (position de la main, sans passage du pouce) . . . . .	Pr. 10 fr
II <sup>me</sup> livre	PETITES ETUDES ÉLÉMENTAIRES sur les Thèmes des Premières leçons . . . . .	10 .
III <sup>me</sup> livre	ETUDES ENFANTINES de difficultés et connaissances essentielles (faciles) . . . . .	10 .
IV <sup>me</sup> livre	ETUDES PROGRESSIVES de difficultés et connaissances essentielles (assez faciles) . . . . .	10 .

PAR

# B. M. COLOMER

Professeur des Cours supérieurs de Piano dans les Maisons d'Education de la Légion d'Honneur.

Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs  
10, rue Président Carnot.

Paris, E. GALLET  
Leipzig, J. RIETER-BIEDERMANN  
Moscou, P. JURGENSON  
Bruxelles, J. B. KATTO  
Milan, CARISCH & JÄNICHEN

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction,  
de reproduction et d'arrangement réservés pour tous  
Pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.  
Copyright 1900 by Janin frères.

N. 12676

Log. & Révis. Paris.  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



**PREMIÈRES  
LEÇONS DE PIANO**  
élémentaires et progressives  
(Position de la main, sans passage du pouce)  
soigneusement doigtées  
par  
**B.M. COLOMER**  
Professeur des Cours supérieurs de Piano dans les Maisons d'Éducation  
de la Légion d'Honneur.

Prix : 10 fr CONSERV. DE MUSIQUE  
LE G. H. IMBERT

Lyon, **JANIN FRÈRES**, éditeurs  
10, rue Président Carnot.  
Paris, E. GALLET  
Leipzig, J. RIETER-BIEDERMANN  
Moscou, P. JURGENSON  
Bruxelles, J. B. KATTO  
Milan, CARISCH & JÄNICHEN

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction,  
de reproduction et d'arrangements réservés pour tous  
Pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.  
Copyright 1900 by Janin Frères.

Ima C<sup>o</sup> Riccio, Paris.



N. 12676

## Enseignement élémentaire et progressif du Piano

# ECOLE NOUVELLE

par

**B. M. COLOMER.**

---

Cet ouvrage qui réunit les différentes phases de l'enseignement élémentaire et progressif, les principes du mécanisme, du doigté, du toucher et du rythme, comporte des modifications notables pour l'étude du Piano, pouvant faciliter à l'élève les connaissances théoriques et pratiques. Unité de plan, graduation raisonnée, attrait mélodique sont les principales qualités de l'œuvre.

Prendre l'élève à son début, le perfectionner insensiblement, l'intéresser dans son travail, développer son instinct musical, lui faciliter la connaissance du clavier et le sentiment du rythme, tel est le but de l'auteur.

Pour atténuer l'aridité des exercices préliminaires des Méthodes, une série de Chants ou Thèmes mélodiques, écrits spécialement au-dessus de chaque exercice, sont destinés à être exécutés par le professeur.

Ces Chants ou Thèmes bien gradués doivent habituer l'élève à entendre d'autres sons que ceux frappés par lui, et l'aider, par l'intérêt mélodique de ces chants, à surmonter les difficultés inhérentes à tous les commençants. En outre, familiarisé avec ces fragments mélodiques exposés dans la *première partie* de cet ouvrage, il éprouvera une plus grande facilité à les reproduire tout seul dans la seconde partie.

Pour démontrer à l'élève les altérations obtenues par les touches noires, l'auteur a pensé qu'il était plus rationnel de les traiter selon l'ordre où celles-ci se trouvent sur le clavier, d'après la 1<sup>re</sup> position de la main.

Dans les Etudes Infantines, *faciles*, et les Progressives, *assez faciles*, les principes de mécanisme, de sonorité, de style, sont traités. Ce sont autant de petits morceaux de genre formant un ensemble de connaissances essentielles de l'art du Piano.

L'élève qui aura étudié cet ouvrage pourra, s'il aspire à compléter son éducation musicale, travailler avec fruit les maîtres classiques et modernes.

*Nota des Editeurs.*

# Premières Leçons de Piano élémentaires et progressives.

(Position de la main, sans passage du pouce.)

I<sup>er</sup> Livre.

B. M. COLOMER.

*Nota:* Travailler toutes les leçons les mains séparées, et très-lentement avant de les mettre ensemble.

## Mesure à 4 temps.


Le Professeur. 

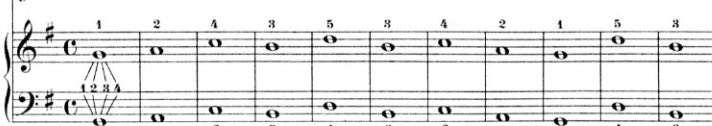
N<sup>o</sup> 1. Rondes. 


L' Elève. 

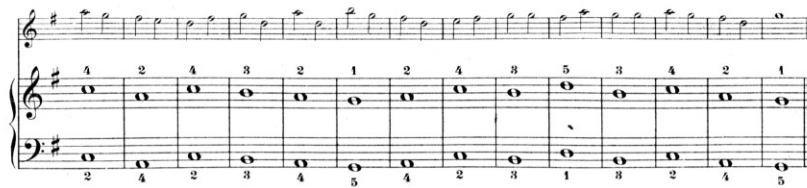
L' élève doit compter les 4 temps bien régulièrement.



Le Professeur. 

N<sup>o</sup> 2. 

L' Elève. 



4

Ah! vous dirai-je maman!

Le Professeur.

Nº 3. Rondes et blanches.

L'Elève.

Le Professeur.

Nº 4.

L'Elève.

J. F. 533.

Le Professeur. 

Rondes, blanches et noires.

Nº 5. 

L'Elève.

1 3 2 4 3 2 1 4 4 3 2 4 3 5 4 3 2 5 5 4 3 4 2  
1 2 3 4  
5 3 4 2 3 4 5 2 2 3 4 2 3 1 2 3 4 1 1 2 3 2 4



3 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 4 3 2 1 4 3 2 5 1  
3 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 3 4 2 3 4 5 2 3 4 1 5



Le Professeur. 

Nº 6. 

L'Elève.

5 1 4 3 2 3 1 2 5 4 3 2 1 2  
1 2 3 4  
1 5 2 3 4 3 5 4 1 2 3 4 5 4



1 5 4 3 2 3 5 1 2 3 1 2 3 4 3  
5 1 2 3 4 3 1 5 4 3 5 4 3 2 3



1 3 2 4 3 2 3 1 2 5 1 3 5 1 5 4  
5 3 4 2 3 4 3 3 4 1 5 3 1 5 1 2



6

Monsieur de La Palisse.

Le Professeur.

Nº 7.  
L'Elève.

Le Professeur.

Nº 8.  
L'Elève.

Changement des doigts.

J. P. 533.



(Le pont d'Avignon.)

Le Professeur.

Noires.

Nº 9.

L'Elève.

4 5 3 5 1 2 3 4 3 4 2 3 1 2 3 4 3 5 4 5 3 5 1 5 3 5 1 5 2 4 5 5 3 5 1 2 4 5 5 3 5 1 2 4 5 5 3 5 1

(Ah! le bel oiseau maman.)

Le Professeur.

Nº 10.

L'Elève.

3 4 3 5 2 5 1 5 3 5 1 3 2 1 5 3 4 3 5 2 5 1 2 3 4 5 1 3 2

1 3 5 3 2 2 1 1 5 4 5 2 3 2 1 3 2 5 3 2 2 1 1 5 4 5 3 4 3 2 3 1 4

8

(Cadet Rousselle.)

Le Professeur.

Nº 11. Blanches, noires et croches.


L'Elève.

Le Professeur.

Nº 12.

L'Elève.


J. F. 533.

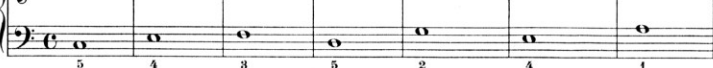
Le Professeur. 

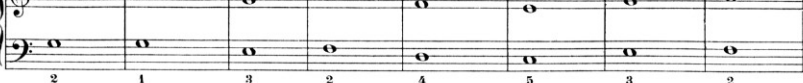
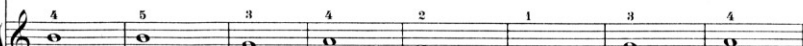

(Rondes) Mouvement direct en tierces.

Nº 13.   
L' Elève. 



Le Professeur. 

Nº 14.   
L' Elève. 



10

Le Professeur. 

Mouvement oblique des deux mains.

Nº 15. 

L' Elève.



Le Professeur. 

Nº 16. 

L' Elève.



J. F. 533.

Le Professeur.  <sup>8</sup>

Mouvement contraire des deux mains.

N<sup>o</sup> 17. 

L'Elève.

2 3 2 3 4 3 2 1  
2 5 3 2 1 3 1 3

 <sup>8</sup>



2 3 4 5 3 1 2 1 2 1  
5 4 3 2 4 3 1 3 1

Le Professeur. 

N<sup>o</sup> 18. 

L'Elève.

1 3 1 2 1 3  
3 4 3 5 2 3 4

 <sup>b2</sup>



1 4 1 2 4 2 5 3  
2 3 2 3 2 2 1





4 2 3 1 4 2 3 1  
3 2 4 2 4 3 5 4

Mesure à 2 temps.

Le Professeur. *5<sup>me</sup> ad libitum*



(Blanches et noires.) Mouvement direct des deux mains.

N<sup>o</sup> 19.

L'Elève.



(Compter les deux temps)



Le Professeur.



N<sup>o</sup> 20.

L'Elève.



*829 ad libitum*

Lo Professeur.

N<sup>o</sup> 21.

L' Elève.

Mouvement oblique des deux mains.

The first system shows a teacher's model in 3/4 time, followed by a student's practice piece in 2/4 time. The student's piece has fingerings: 2, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 4.

The second system continues the student's practice piece with fingerings: 5, 4, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3.

The third system continues the student's practice piece with fingerings: 2, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

Lo Professeur.

N<sup>o</sup> 22.

L' Elève.

The first system shows a teacher's model in 3/4 time, followed by a student's practice piece in 2/4 time. The student's piece has fingerings: 2, 3, 1, 2, 2, 4, 3, 3, 5, 2, 2, 3, 2, 2, 5.

The second system continues the student's practice piece with fingerings: 4, 3, 2, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 3, 1, 2, 2, 4, 3, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 2.

14

Lo Professeur. *8va ad libitum*

(Blanches et noires.) Mouvement contraire des deux mains.

Nº 23.

L'Elève.



Lo Professeur.

Nº 24.

L'Elève.



J. F. 588.



Mesure à 3 temps.

Le Professeur. 

Mouvement direct des deux mains.

N<sup>o</sup> 25. 

L'Elève. 

Compter les 3 temps.




Le Professeur. 

N<sup>o</sup> 26. 

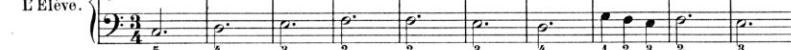
L'Elève. 



16

Le Professeur. 

Nº 27. 

L'Elève. 



Le Professeur. 

Nº 28. 

L'Elève. 



J. P. 688.

Le Professeur. **No. 29.**  
L'Elève.

Le Professeur. **No. 30.**  
L'Elève.

### Dièzes et Bémols.

Ces notes de noms différents et qui forment une *enharmonie*, se font sur le Piano sur la même touche.

1<sup>re</sup> touche noire (ut# - réb)

à compter de la 1<sup>re</sup> note de la position de la main, ut.  
1<sup>re</sup> note de la gamme.

Le Professeur. 

N<sup>o</sup> 31. 

L'Elève. 







Le Professeur. 

N<sup>o</sup> 32. 

L'Elève. 







2 4 2 4 2 4 2 5 4 3 2 5 4 3 2 1 2 4 1 5 1 5 2 5  
4 2 4 2 4 2 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 2 5 1 5 1 4 1

3 5 1 5 3 4 2 4 1 4 1 5 1 5 4 3 4 5 3 4 2 4 1  
3 1 5 1 3 2 4 2 5 2 5 1 5 1 2 3 2 1 3 2 4 2 5

Le Professeur.

No 33.

L'Elève.

2<sup>me</sup> touche noire (ré# - mi b)

1 2 3 4 1 5 4 3 2 4 2 1  
5 4 3 2 5 1 2 3 4 2 4 5

5 1 4 3 2 1 2 2 3 5 2 5 1 2  
1 5 2 3 4 5 4 4 3 1 4 1 5 4

3 4 5 3 2 5 1 4 3 4 3 4 3 2 1  
3 2 1 3 4 1 5 2 3 2 3 2 3 4 5

Le Professeur.

**Nº 34.**

L'Elève.

5 1 4 3 1 4 5 1 4 3 1 4 5 1 4 3 1 4 3 1 5 2 3 1

4 1 5 4 3 5 4 1 5 4 5 4 3 4 3 2 3 2 1 2 1

2 5 1 2 3 1 2 5 1 2 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 5

5 1 5 2 5 2 3 5 3 2 5 2 3 5 3 2 5 2 3 5 2

1 5 1 4 1 4 3 1 3 4 1 4 3 1 3 4 1 4 3 1 4

5 4 3 4 5 4 3 5 4 3 5 2 1 5 4 3 5 2 1 5 4 3 5 3

1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 1 4 5 1 2 3 1 4 5 1 2 3 1 3

2 5 2 3 5 3 2 5 2 3 5 3 2 5 3 2 4 2 1 3 2 1

4 1 4 3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 2 4 5 3 4 5

Le Professeur.

N<sup>o</sup> 35.  
L'Élève.

3<sup>me</sup> touche noire (fa # - sol b)

J. F. 583.

Le Professeur.

Nº 36.

L Elève.

J. P. 539.



Le Professeur.

N<sup>o</sup> 37.

L'Élève.

4<sup>m</sup>e touche noire (sol# - la b)

5 4 2 4 2 3 5 4 2

5 1 5 4 3 1 2 5 1 5 4

4 5 1 2 4 5 1 5 1 3 5

1 2 4 2 1 3 5 4 3 1 4

4 5 2 4 2 4 1 5 1

2 1 3 4 2 4 5 1

24

Le Professeur.

Nº 38.

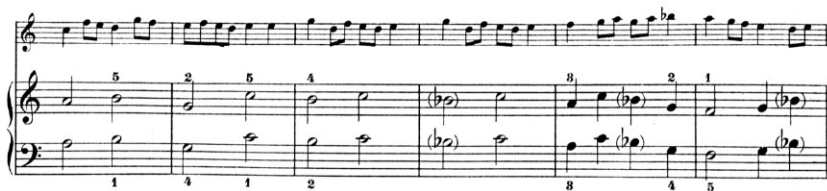
L'Elève.

J. F. 688.

Le Professeur. 

Nº 39. 

L'Elève.   
 5<sup>me</sup> touche noire (la# - si b)



26

Le Professeur.

Nº 40.

L' Elève.

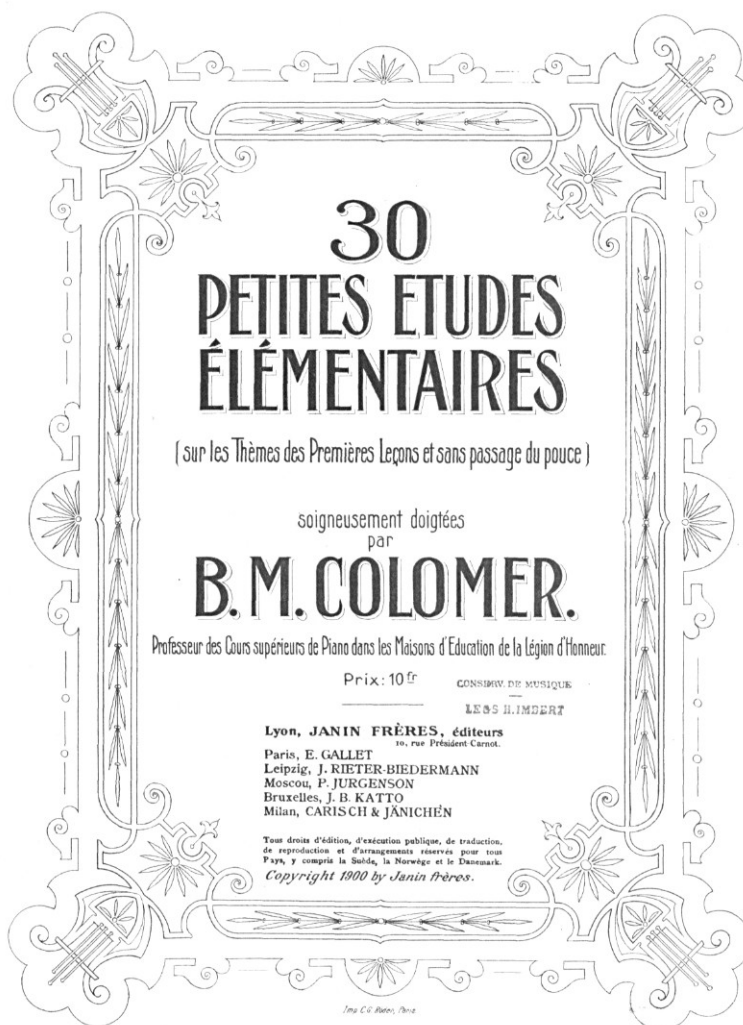
J. E. 628.

Imp. C. G. Röder, Paris.

42046576

BNF MUS

Detailed description: This is a page of a musical score, page 26, titled 'Le Professeur' and 'L' Elève'. It contains two systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes a publisher's mark 'J. E. 628.' and 'Imp. C. G. Röder, Paris.' at the bottom. A handwritten number '42046576' is in the bottom left, and a circular stamp 'BNF MUS' is at the bottom center.



**30**  
**PETITES ETUDES**  
**ÉLÉMENTAIRES**

(sur les Thèmes des Premières Leçons et sans passage du pouce)

soigneusement doigtées  
par

**B. M. COLOMER.**

Professeur des Cours supérieurs de Piano dans les Maisons d'Éducation de la Légion d'Honneur.

Prix: 10 fr


CONSIGNÉ DE MUSIQUE  
LES H. IMBERT

Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs  
10, rue Président Carnot.

Paris, E. GALLET  
Leipzig, J. RIETER-BIEDERMANN  
Moscou, P. JURGENSON  
Bruxelles, J. B. KATTO  
Milan, CARISCH & JÄNICHE

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction,  
de reproduction et d'arrangements réservés pour tous  
Pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.  
Copyright 1900 by Janin frères.

Imp. C. G. Bata, Paris



N. 12677

## 30 petites Etudes élémentaires sur les Thèmes des Premières leçons

(sans passage du pouce.)

(Récapitulation du 1<sup>er</sup> livre)

B. M. COLOMER.

N<sup>o</sup> 1.

N<sup>o</sup> 2.

*Nota:* Travailler ces petites Etudes les mains séparées et très-lentement avant de les mettre ensemble.

Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs, 10 rue Président-Carnot.

J. F. 534.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

4

Nº 3. Ah! vous dirai-je maman.



Nº 4.



J. F. 534

Nº 5.

Nº 6.



6

Nº 7. Monsieur de La Palisse.

Nº 8.

Nº 9. Le pont d'Avignon.

Nº 10. Ah! le bel oiseau maman.



8

Nº 11. *Cadet Rousselle.*

1 4 3 5 3 4 5 1

4 3 4 5 1 3 2 5 1 4 5 4

4 3 1 4 1 2 2

Nº 12.

3 2 1 2 5 4 5 2 3 5 2 5

2 1 2 5 2 5 2 1 4 3 2 1 2 5 2 5

3 2 3 5 3 1 3 2 4 1

Nº 13.

Nº 14.

10

Nº 15.

2 2 4 5 4 3 2 5 3 1

1 2 4 5 4 1 4 1

5 4 1 5 4 1 5 4 1 2

Nº 16.

5 1 3 1 2 1 2

5 3 1 3 1 2 4 5

5 2 1 2 1 2 3 1 3 5

Nº 17.

Nº 18.

12

Nº 19.

Nº 20.

Nº 21.

Nº 22.



Nº 23.

Nº 24.

Nº 25.

Nº 26.

16

Nº 27.

The musical score for No. 27 consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 3/4 time and includes various fingering and articulation markings. The first system shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a bass staff with chords. The second system continues the melody in the treble staff and accompaniment in the bass. The third system features a treble staff with notes D5, E5, F5, G5 and a bass staff with chords. The fourth system has a treble staff with notes A4, B4, C5, D5 and a bass staff with chords. The fifth system concludes the piece with a treble staff ending on G4 and a bass staff with chords.

J. P. 581

Nº 28.

J. F. 534



Nº 29.

The musical score for exercise Nº 29 is presented in five systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The piece begins with a treble staff containing a melody and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (1-5). There are also articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line in the final system.

Nº 30.

The musical score for exercise Nº 30 is presented in five systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece ends with a double bar line at the end of the fifth system.



Imp. C. G. Röder, Paris.



Connaissances essentielles de l'Art du Piano.

25

**ETUDES ENFANTINES**

(sans passage du pouce)

faisant suite aux 30 Petites Etudes Élémentaires  
soigneusement doigtées et nuancées  
avec notes explicatives

par

**B. M. COLOMER**

Professeur des Cours supérieurs de Piano dans les Maisons d'Éducation  
de la Légion d'Honneur.

Prix: 10<sup>fr</sup>

CONSERV. DE MUSIQUE  
LESS H. IMBERT

**Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs**  
10, rue Président Carnot.

Paris, E. GALLET  
Leipzig, J. RIETER-BIEDERMANN  
Moscou, P. JURGENSON  
Bruxelles, J. B. KATTO  
Milan, CARISCH & JÄNICHEN

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction,  
de reproduction et d'arrangements réservés pour tous  
Pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark  
Copyright 1900 by Janin Frères.

Jms. C. H. H. Paris, 1900.



N. 12678

### 25 Etudes Infantines. (3<sup>me</sup> livre)

#### Table Thématique.

1. <i>Allegro moderato.</i> Les silences.	13. <i>Tempo di Mazurka.</i> Les notes pointées.
2. <i>Moderato.</i> Le lié.	14. <i>Allegro.</i>
3. <i>Andante.</i>	15. <i>Allegro moderato.</i> La sonorité.
4. <i>Allegro assai.</i> La syncope.	16. <i>Allegro vivo.</i>
5. <i>Allegro non molto.</i>	17. <i>Moderato.</i> Les mains divisées.
6. <i>Andante moderato.</i> Les tierces.	18. <i>Allegretto.</i> Les sixtes.
7. <i>Allegro moderato.</i>	19. <i>Allegro.</i>
8. <i>Moderato.</i> Le contre-temps.	20. <i>Allegro.</i> Le staccato ou détaché.
9. <i>Allegro.</i>	21. <i>Allegro assai.</i>
10. <i>Andante moderato.</i> Le porté.	22. <i>Moderato.</i> L'appoggiature inférieure.
11. <i>Moderato.</i> Le triolet.	23. <i>Mouvement de Valse.</i> L'appoggiature supérieure.
12. <i>Moderato.</i>	24. <i>Molto moderato.</i> Les notes répétées.
25. <i>Andante moderato.</i>	



## 25 Etudes enfantines

(sans passage du pouce.)

### Les silences.

B. M. COLOMER.

Il faut observer très-exactement les valeurs représentées par les notes et les silences, garder ou enlever les doigts, lorsque ces valeurs et ces silences l'indiquent.

*Allegro moderato.*

1<sup>ère</sup> ETUDE.

The first exercise is in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter note G4 (finger 3), followed by quarter notes A4 (finger 1), B4 (finger 3), and C5 (finger 1). There is a quarter rest, then a quarter note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 3), F5 (finger 1), and G5 (finger 3). There is another quarter rest, then a quarter note A5 (finger 3), followed by quarter notes B5 (finger 1), C6 (finger 3), and D6 (finger 1). There is a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, then a quarter note G3 (finger 2), followed by quarter notes F3 (finger 4), E3 (finger 2), and D3 (finger 4). There is a quarter rest, then a quarter note C3 (finger 2), followed by quarter notes B2 (finger 4), A2 (finger 2), and G2 (finger 4). There is another quarter rest, then a quarter note F2 (finger 2), followed by quarter notes E2 (finger 4), D2 (finger 2), and C2 (finger 4). There is a final quarter rest.

The second exercise is in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter note G4 (finger 5), followed by quarter notes A4 (finger 1), B4 (finger 3), and C5 (finger 5). There is a quarter rest, then a quarter note D5 (finger 3), followed by quarter notes E5 (finger 1), F5 (finger 3), and G5 (finger 5). There is another quarter rest, then a quarter note A5 (finger 5), followed by quarter notes B5 (finger 3), C6 (finger 1), and D6 (finger 3). There is a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, then a quarter note G3 (finger 2), followed by quarter notes F3 (finger 4), E3 (finger 2), and D3 (finger 4). There is a quarter rest, then a quarter note C3 (finger 2), followed by quarter notes B2 (finger 4), A2 (finger 2), and G2 (finger 4). There is another quarter rest, then a quarter note F2 (finger 2), followed by quarter notes E2 (finger 4), D2 (finger 2), and C2 (finger 4). There is a final quarter rest.

The third exercise is in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter note G4 (finger 1), followed by quarter notes A4 (finger 3), B4 (finger 5), and C5 (finger 1). There is a quarter rest, then a quarter note D5 (finger 3), followed by quarter notes E5 (finger 1), F5 (finger 3), and G5 (finger 5). There is another quarter rest, then a quarter note A5 (finger 5), followed by quarter notes B5 (finger 3), C6 (finger 1), and D6 (finger 3). There is a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, then a quarter note G3 (finger 2), followed by quarter notes F3 (finger 4), E3 (finger 2), and D3 (finger 4). There is a quarter rest, then a quarter note C3 (finger 2), followed by quarter notes B2 (finger 4), A2 (finger 2), and G2 (finger 4). There is another quarter rest, then a quarter note F2 (finger 2), followed by quarter notes E2 (finger 4), D2 (finger 2), and C2 (finger 4). There is a final quarter rest.

The fourth exercise is in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter note G4 (finger 3), followed by quarter notes A4 (finger 1), B4 (finger 3), and C5 (finger 1). There is a quarter rest, then a quarter note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 3), F5 (finger 1), and G5 (finger 3). There is another quarter rest, then a quarter note A5 (finger 3), followed by quarter notes B5 (finger 1), C6 (finger 3), and D6 (finger 1). There is a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, then a quarter note G3 (finger 2), followed by quarter notes F3 (finger 4), E3 (finger 2), and D3 (finger 4). There is a quarter rest, then a quarter note C3 (finger 2), followed by quarter notes B2 (finger 4), A2 (finger 2), and G2 (finger 4). There is another quarter rest, then a quarter note F2 (finger 2), followed by quarter notes E2 (finger 4), D2 (finger 2), and C2 (finger 4). There is a final quarter rest.

The fifth exercise is in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, then a quarter note G4 (finger 5), followed by quarter notes A4 (finger 1), B4 (finger 3), and C5 (finger 5). There is another quarter rest, then a quarter note D5 (finger 3), followed by quarter notes E5 (finger 1), F5 (finger 3), and G5 (finger 5). There is another quarter rest, then a quarter note A5 (finger 5), followed by quarter notes B5 (finger 3), C6 (finger 1), and D6 (finger 3). There is a final quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest, then a quarter note G3 (finger 2), followed by quarter notes F3 (finger 4), E3 (finger 2), and D3 (finger 4). There is a quarter rest, then a quarter note C3 (finger 2), followed by quarter notes B2 (finger 4), A2 (finger 2), and G2 (finger 4). There is another quarter rest, then a quarter note F2 (finger 2), followed by quarter notes E2 (finger 4), D2 (finger 2), and C2 (finger 4). There is a final quarter rest.

*Nota:* Travailler très-lentement ces Etudes, avant de prendre le mouvement indiqué, seul moyen de vaincre les difficultés.

Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs, 10 rue Président-Carnot.

J. F. 535.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

4

## Le lié.

La *liaison* indique que les notes doivent être exécutées sans enlever la main du clavier, pendant toute la durée de celle-ci. On ne doit quitter les touches que l'une après l'autre afin de lier les sons.  
Lorsque la *liaison* est placée entre deux notes de sons différents, il faut appuyer la première beaucoup plus que la suivante.

**Moderato.**

2<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score for "Le lié" (2nd Etude) is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The piece is in 2/4 time and begins with a "Moderato" tempo. The first system is marked "p" (piano) and features a slur over the first four measures of the treble staff. The second system is also marked "p" and includes a first ending bracket over the final two measures. The third system is marked "p" and continues the melodic line. The fourth system is marked "mf" (mezzo-forte) and features a slur over the first four measures. The fifth system is marked "pp" (pianissimo) and concludes the piece with a final slur over the last four measures. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

J. F. 536

# Le lié.

Mêmes observations.

Andante.

3<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It is an Andante piece. The piano part (treble clef) begins with a melodic line: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter). This is followed by several measures of eighth-note patterns and slurs. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The bass part (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Fingerings and slurs are indicated throughout both parts. The piece ends with a final chord in the piano part.

## La syncope.

Dans l'exécution des notes syncopées, il faut appuyer davantage ces notes formant syncope, et leur donner plus de force afin de prolonger le son de toute la durée qu'elles représentent.

**Allegro assai.**

4<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written for piano and treble clef. It consists of five systems of music. The first system is marked 'Allegro assai' and '4<sup>me</sup> ETUDE'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various syncopated rhythms and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated throughout the piece.

# La syncope.

Mêmes observations.

5<sup>me</sup> ETUDE.

*Allegro non molto.*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

8

## Les tierces.

Avoir soin de lier ou détacher les tierces, selon l'indication du morceau qu'on exécute, et frapper les deux notes bien ensemble.

**Andante moderato.**

6<sup>me</sup>  
ETUDE.

The score is written for piano and bass. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a *p* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. The third system includes a *mf* dynamic marking. The fourth system includes a *p* dynamic marking. The fifth system includes a *pp* dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

J. P. 535

# Les tierces.

Mêmes observations.

9

**7<sup>me</sup> ETUDE.**

**Allegro moderato.**

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a forte (*f*) dynamic and an *Allegro moderato* tempo. The first system shows a piano accompaniment of eighth notes and a treble clef line with chords and slurs. The second system features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The third system returns to a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a *dim.* marking and a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a double bar line.

J. F. 535

### Le contre-temps.

Les notes frappées sur un **temps faible**, doivent être exécutées légèrement afin de ne pas détruire le rythme. Au contraire, celles qui seront frappées sur le **temps fort**, doivent être appuyées davantage.

Moderato.

8<sup>me</sup>  
ETUDE.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The piece is labeled '8<sup>me</sup> ETUDE'. The piano part (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with accents on the weak beats. The bass part (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The piece concludes with a double bar line and a fermata.



# Le contre-temps.

Mêmes observations.

9<sup>me</sup> ETUDE.

**Allegro.**  
*très léger*

*p*

*pp*

*f*

J. F. 535

## Le porté.

On obtient l'effet du porté en attaquant les touches très près du clavier, et en donnant pour chaque note une légère inflexion avec la main; il faut toutefois enlever les doigts des touches afin d'être prêt à frapper les notes suivantes, mais, **sans les piquer**.

10<sup>me</sup>  
ETUDE.

*Andante moderato.*

*mf*

*p*

*pp*

*ritenu*

# Le triolet.

Rythmer bien également les 3 notes formant le triolet, sans les presser ni les ralentir.

**Moderato.**

11<sup>me</sup> ETUDE.

*p*

*retenu*

*f*

14

### Le triolet. Mêmes observations.

Moderato.

12<sup>me</sup> ETUDE.

*p* *tranquille et bien lié.*

*p*

*cresc.*

*p*

*p*

*pp*

J.F. 535

### Les notes pointées.

15

Le point augmentant la valeur de la note qui le précède de la moitié de sa durée primitive, il faut observer bien exactement cette valeur; pour obtenir une exactitude irréprochable il faut compter les 4 doubles croches formant le temps.

**Tempo di Mazurka.**

13<sup>me</sup>  
ETUDE.

J. P. 535

## Les notes pointées.

Mêmes observations.

Allegro.  
14<sup>me</sup> ETUDE.  
*f* bien décidé

*p* *mf* *f* *p* *mf* *p* *mf* *f*

## La sonorité.

17

La qualité du son s'obtient par la pression du doigt sur la touche; en enfonçant celle-ci plus ou moins profondément, on produit des vibrations plus ou moins fortes, plus ou moins intenses.

Pour obtenir une amplitude de vibrations (beaucoup de son,) il faut poser le doigt près de la touché, l'enfoncer profondément sans secousse, la laisser remonter doucement sans la quitter, et l'enfoncer à nouveau plus légèrement si l'on veut obtenir moins de son.

Il faudra s'exercer sur une même touche, afin de produire plusieurs sonorités bien distinctes, en commençant par la plus forte, et en diminuant le son peu à peu, puis, par la plus faible, en augmentant le son.

15<sup>me</sup> ETUDE.

*Allegro moderato.*

J. E. 585



## La sonorité.

Mêmes observations.

16<sup>me</sup> ETUDE.

Allegro vivo.

*f* *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *dim.* *pp*



### Les mains divisées.

Il faut une égale sonorité dans les deux mains; Malgré la difficulté qu'on peut éprouver pour obtenir ce résultat, il sera utile d'insister afin que l'attaque d'une main soit la continuation de l'autre.

17<sup>me</sup> ETUDE.

Moderato.

*p*

1. 2.

*p*

*f*

*p*

*dim.* *riten.* *pp*

## Les sixtes.

Avoir bien soin de lier ou détacher les sixtes selon l'indication du morceau qu'on exécute, et frapper bien ensemble les deux notes.

Allegretto.

18<sup>me</sup>  
ETUDE.

J. F. 5345

# Les sixtes.

Mêmes observations.

19<sup>me</sup>  
ETUDE.

Allegro.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro'. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*crest.*) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score.

J. P. 535

## Le staccato ou détaché.

Les notes détachées doivent s'attaquer légèrement presque toujours; il faut donc les frapper avec vivacité, mais non avec dureté.

**Allegro.**  
*très léger*  
*p*

20<sup>me</sup>  
ETUDE.

J. F. 585

### Le staccato ou détaché.

Mêmes observations.

Allegro assai.

21<sup>me</sup> ETUDE.

*p*

*fp*

*f*

*pp*

## L' appogiature inférieure.

Pour l'exécution de l'appogiature il faut attaquer la petite note avec légèreté, et avoir soin d'enlever le doigt de la touche lorsqu'on frappe la note principale, qui doit toujours être faite sur le temps fort, l'appogiature ne représentant aucune valeur réelle.

Plus le mouvement est vif, plus rapide doit être exécuté cet ornement.

Moderato.

22<sup>me</sup> ETUDE.

J. F. 535

# L' appogiature supérieure.

Même observation que pour l' appogiature inférieure.

Mouvement de valse.

23<sup>me</sup>  
ETUDE.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Mouvement de valse'. The first system includes dynamics *mf* and *p*. The second system continues with *mf* and *p*. The third system features *pp* and *Fin.* markings. The fourth system has a *p* dynamic. The fifth system concludes with a *D. C.* marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The bass staff includes fingering numbers 1-5 below notes.

## Les notes répétées.

Faire succéder les doigts sur la même touche en les rapprochant, afin que ceux-ci, en prenant la place du 1<sup>er</sup> doigt la frappent également sans aucune interruption.

Molto moderato.

24<sup>me</sup>  
ETUDE.

*p*

*p*

*mf*

*f*



# Les notes répétées.

Mêmes observations.


25<sup>me</sup>  
ETUDE.

Andante moderato.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The piano part features complex rhythmic patterns with many repeated notes, often marked with fingerings (1-5) and slurs. The bass part provides a harmonic accompaniment with simpler rhythmic values. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), crescendo (*cresc.*), decrescendo (*dim.*), and pianissimo (*pp*). There are also accents and slurs throughout the piece.



Imp. C. G. Röder, Paris.



Connaissances essentielles de l'Art du Piano.

# 25 ETUDES PROGRESSIVES

FAISANT SUITE AUX ETUDES ENFANTINES  
SOIGNEUSEMENT DOIGTÉES ET NUANCÉES  
AVEC NOTES EXPLICATIVES

PAR

## B. M. COLOMER,

Professeur des Cours supérieurs de Piano dans les Maisons  
d'Education de la Légion d'Honneur.

PRIX: 10 fr


CONSERV. DE MUSIQUE  
LEOS H. IMBERT

**Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs**  
10, rue Président Carnot.

Paris, E. GALLET  
Leipzig, J. RIETER-BIEDERMANN  
Moscou, P. JURGENSON  
Bruxelles, J. B. KATTO  
Milan, CARISCH & JÄNICHEN

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction,  
de reproduction et d'arrangement réservés pour tous  
Pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.  
Copyright 1900 by Janin frères.

*Imo C. O. Hötter, Paris.*



N. 12679

### 25 Etudes Progressives. (4<sup>me</sup> livre) Table Thématique.

The table contains 25 numbered exercises, each with a title and musical notation. The exercises are arranged in two columns. The first column contains exercises 1 through 12, and the second column contains exercises 13 through 24. Exercise 25 is located at the bottom center of the page.

Exercise Number	Title	Tempo
1.	La gamme.	Allegro.
2.		Allegro moderato.
3.	Les écarts.	Moderato.
4.		Allegro assai.
5.	Le brisé.	Molto moderato.
6.	Mouvement de Valse. Les octaves.	
7.	Les octaves brisées.	Allegro non moto.
8.	Les accords.	Allegro moderato.
9.		Andante maestoso.
10.	Le trille.	Allegro.
11.		Andante.
12.	La main gauche seule.	Molto moderato.
13.	Le gruppetto.	Allegro.
14.	Les mains croisées.	Andante moderato.
15.		Andante.
16.	La gamme chromatique.	Moderato.
17.		Allegro.
18.	Les gammes par mouvement contraire.	Allegro assai.
19.	La main droite seule.	Allegro vivo.
20.	Les notes arpégées.	Moderato.
21.		Allegro.
22.	Les accords arpégés.	Andante.
23.	Les accords répétés.	Moderato.
24.	Les notes d'agrément.	Andante moderato.
25.	Les pédales.	Andante.

## 25 Etudes progressives.

### La gamme.

B. M. COLOMER.

Il est recommandé dans la gamme d'avoir soin de ne pas donner trop de force à l'attaque du pouce, lors du déplacement de la main, afin d'obtenir une grande égalité de son.

**Allegro.**

1<sup>re</sup> ETUDE.

5

*Nota:* Travailler très-lentement ces Etudes, avant de prendre le mouvement indiqué, seul moyen de vaincre les difficultés.

Lyon, JANIN FRÈRES, éditeurs, 40 rue Président-Carnot.

J. P. 536

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

4

# La gamme.

Mêmes observations.

*Allegro moderato.*

2<sup>m</sup>e ETUDE.

*p*

*ppp*

*p*

J. F. 536

## Les écarts.

Lorsque deux notes éloignées l'une de l'autre sont liées, il faut porter la main horizontalement sur le clavier et rapidement, de la première à la seconde note.  
Une certaine adresse et beaucoup de souplesse sont nécessaires pour arriver à une exécution irréprochable.

Moderato.

3<sup>me</sup> ETUDE.

J.F. 536

6

### Les écarts.

Mêmes observations.

*Allegro assai.*

4<sup>me</sup>  
ETUDE.

The musical score is written for a 4th-grade study. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

J. F. 536

## Le brisé (ou mordente).

7

Le battement des deux notes conjointes formant le brisé sera fait avec rapidité.  
Il ne doit rien emprunter à la valeur de la note principale, du moins dans la musique moderne; plusieurs formules qu'il serait trop long d'énumérer ici, sont adoptées et consacrées spécialement pour la musique ancienne. (voir l'exemple dans la 1<sup>re</sup> mesure.)

**Molto moderato.**

5<sup>me</sup>  
ETUDE.

*mf*

*fp*

*p*

*p*

*fp*

*p*

J. F. 536



### Les octaves.

La seule observation à présenter sur les octaves, consiste à frapper les deux notes avec ensemble sans jamais les arpéger, défaut trop fréquent chez les élèves, surtout dans l'exécution des octaves faites par la main gauche.

Mouvement de Valse.

6<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'p' and includes fingerings: 4 2, 5, 5, 4, 5 3 1, 5 3 1. The second system is marked 'p' and 'f' and includes fingerings: 4, 3, 3 2, 4 2, 5, 5, 5 2 1, 5. The third system is marked 'p' and includes a fingering of 3. The fourth system is marked 'p' and includes fingerings: 2 1, 4, 8, 5, 4. The fifth system is marked 'D. C.' and includes fingerings: 4, 5, 4, 5, 4, 5. The score concludes with the word 'Fin.' at the end of the second system.

## Les octaves brisées.

Dans l'exécution des octaves brisées, il est utile d'appuyer ou d'accentuer la *première note*, et légèrement la *seconde* formant l'octave, afin de bien lier les sons de l'une à l'autre.

Cette recommandation s'applique aux *notes graves* comme aux *notes aiguës* si elles sont frappées les premières.

Allegro non molto.

7<sup>me</sup>  
ETUDE.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a first ending bracket and a second ending bracket. The third system includes a forte (*f*) dynamic marking. The fourth system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic marking and ends with the instruction "D. C. au" and a repeat sign. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks.

### Les accords.

Frapper avec beaucoup d'ensemble les notes formant les accords; attaquer ceux-ci par un mouvement souple du poignet lorsqu'ils ne sont pas liés entre eux.

*Allegro moderato.*

8<sup>me</sup>  
ETUDE.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system shows the beginning with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Allegro moderato*. The second system includes a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro moderato*. The third system includes a dynamic marking of *p*. The fourth system includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *ritenu*. The fifth system includes a dynamic marking of *pp*. The score is filled with chords and fingerings, with many notes marked with numbers 1-5. The bass clef part has a tempo marking of *marquez la basse* under the first measure.

## Les accords.

Mêmes observations.

9<sup>me</sup> ETUDE.

*Andante maestoso.*

*mf*

*tranquillo*

*p*

*cresc.*

*largo*

*elargissez*

*retenu*

*ff*

J. F. 536

### Le trille.

L'exécution du trille, une des difficultés du mécanisme dépend de l'articulation et de la souplesse des doigts. Pour obtenir une régularité parfaite, il faut préparer les notes formant le trille en les commençant lentement et en pressant les battements des doigts le plus possible.

Le trille doit être brillant dans les morceaux d'un mouvement rapide, et doux dans les mouvements lents. La note inférieure à la note principale, qui forme la terminaison du trille, doit être comprise dans la valeur totale de la note trillée, et ne pas impiéter sur le temps suivant. (voir l'exemple dans la 4<sup>me</sup> mesure.)

**Allegro.**

10<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score consists of five systems of piano and bass clef staves. The first system is marked 'Allegro' and '10<sup>me</sup> ETUDE'. It features a piano part with a trill exercise and a bass part with a simple accompaniment. The second system continues the piano part with more complex trill patterns. The third system shows the piano part with a trill exercise and the bass part with a simple accompaniment. The fourth system is marked 'marquez la m.d.' and features a piano part with a trill exercise and a bass part with a simple accompaniment. The fifth system continues the piano part with more complex trill patterns and the bass part with a simple accompaniment.

*marquez la basse*

*marquez la m.d.*

13

J.F. 536

# Le trille.

Mêmes observations.

11<sup>me</sup> ETUDE.

Andante.

The score is a piano exercise titled 'Le trille' (The Trill), labeled as the 11th exercise. It is set in a moderate tempo ('Andante') and features a key signature of one flat (B-flat major). The piece is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill in the right hand. Subsequent systems show increasing complexity with slurs, accents, and dynamic changes to *f* and *sf*. The piece concludes with a final cadence marked *p*. Fingerings are clearly indicated throughout the score.

J. F. 530

## La main gauche seule.

Dans les morceaux exécutés par une main seule, on doit accentuer la partie chantante, et bien observer les valeurs, en ayant soin de ne pas quitter le clavier.  
Les notes d'accompagnement doivent se faire très légèrement.

**Molto moderato.**

12<sup>me</sup> ETUDE.  
*mf bien sonore le chant*

*p*

*f*

*retenu* **Tempo I.**

*f*

*ppp*

J. F. 536



### Le grupetto.

Le grupetto marqué par ce signe  $\infty$  se compose de 4 notes; ce groupe doit prendre la moitié de la valeur de la figure de note qui le précède (exemple A), ou bien la totalité de la figure de note lorsque ce signe se trouve au-dessus de la note (exemple B). L'accent placé au-dessus ou au-dessous du signe  $\infty$  indique l'altération du grupetto. Les petites notes du grupetto seront faites légèrement.

**Allegro.**

13<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written for piano and treble clef. It features five systems of music. The first system includes a treble clef staff with a triplet of eighth notes marked with an infinity symbol (∞) and an accent, and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The second system continues with similar notation, including a triplet marked with ∞ and an accent. The third system shows a triplet marked with ∞ and an accent, and a bass clef staff with a triplet marked with ∞. The fourth system features a triplet marked with ∞ and an accent, and a bass clef staff with a triplet marked with ∞. The fifth system concludes with a triplet marked with ∞ and an accent, and a bass clef staff with a triplet marked with ∞. The piece ends with a repeat sign.



### Les mains croisées (main droite).

Mêmes observations.

Andante.

15<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Andante'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

*p*, *mf*, *m.d.*, *dim.*

J. F. 536

## La gamme chromatique.

19

La variété du contour mélodique et la finesse de la gamme chromatique, indiquent toute la légèreté qu'il faut donner à son exécution.

Nous recommandons (mais non d'une manière absolue) d'augmenter le son des gammes chromatiques ascendantes, et de le diminuer dans les descendantes.

**Moderato.**

16<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The piece is labeled '16<sup>me</sup> ETUDE'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *p*. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

J. F. 536

# La gamme chromatique.

Mêmes observations.

Allegro.

17<sup>me</sup> ETUDE.

*p* *ff* *mf* *p* *mf* *p*

*Fin.* *D. C.*

### Gammes par mouvement contraire.

La difficulté dans l'exécution des gammes par mouvement contraire ne doit pas empêcher l'élève de prêter une grande attention à la régularité du rythme, et à l'égalité du son de toutes les notes formant les gammes.

Allegro assai.

18<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written in 3/8 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *mf* and includes fingering numbers (1-5) above and below notes. The second system is marked *p*. The third system is marked *p*. The fourth system is marked *mf*. The fifth system is marked *f* and *ff* and includes a fermata over the final notes. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

### La main droite seule.

Il existe peu de morceaux pour la main droite seule, cependant il est bon de l'exercer au même titre que la main gauche.

Une étude spéciale s'imposait dans ce recueil.

Consulter les observations présentées pour l'Étude de la main gauche.

19<sup>me</sup> ETUDE.

*Allegro vivo.*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf* *p* *pp* *ritenu*

## Les notes arpégées.

23

Les traits en notes arpégées doivent être faits très-mesures, selon le rythme adopté par l'auteur et la valeur des notes.

Le passage du pouce doit être, comme pour les gammes, surveillé au point de vue de l'égalité du son.

**Moderato.**

20<sup>me</sup> ETUDE.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system is marked 'p' and 'Moderato'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'p'. The fourth system is marked 'p' and 'cresc.'. The fifth system is marked 'f'. The score includes various arpeggiated figures and fingerings (1-5) for both hands. The piece concludes with a final chord in the right hand.

J. F. 536



# Les notes arpégées.

Mêmes observations.

21<sup>me</sup>  
ETUDE.

*Allegro.*  
*p*

*mf*  
*p*

25

The image shows a page of musical notation for piano, page 25. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is numbered J.F. 536 at the bottom center.

J.F. 536

### Les accords arpégés.

Les accords arpégés seront exécutés plus ou moins vite selon le mouvement et le style du morceau.  
Il faut attaquer les notes de ces accords successivement en commençant doucement par la plus grave, pour arriver avec plus de son sur la dernière, celle-ci étant la note principale et chantante, doit tomber sur les temps forts.  
Dans l'exécution des accords on devra emprunter aux valeurs antérieures, le temps, plus ou moins long qu'on mettra à frapper les notes formant l'arpège.

22<sup>me</sup>  
ETUDE.

Andante.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a right-hand staff and a left-hand staff. The first system begins with a right-hand arpeggiated chord and a left-hand accompaniment. The second system features a right-hand melodic line with arpeggiated accompaniment. The third system continues with similar patterns. The fourth system includes a right-hand melodic line with arpeggiated accompaniment. The fifth system concludes with a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

## Les accords répétés.

27

Les notes représentant les accords doivent s'exécuter très-légerement lorsqu'elles se font sur les temps faibles; il faut au contraire appuyer celles qui tombent sur les temps forts; frapper également tous les accords, rendrait lourde et monotone l'interprétation.

L'attaque de ces accords doit être faite avec le poignet,

Moderato.  
*liger*

23<sup>me</sup>  
ETUDE.

J. F. 536

### Les notes d'agrément.

Ce titre indique qu'il faut exécuter les ornements représentés par des signes ou des petites notes avec beaucoup de grâce et de légèreté.

Les observations sur le grupetto, le trille, le brisé etc., travaillés antérieurement, seront suivies scrupuleusement.

Andante moderato.

24<sup>me</sup> ETUDE.

*p* *espress.*

*mf* *p*

*f*

*fp* *ritenu*

Tempo I. *p* *pp*

## Les pédales.

Il est assez difficile de bien employer la pédale du forte; pour commencer à s'en servir nous conseillons d'abaisser celle-ci lorsqu'on verra le mot: *scd* et de l'enlever au signe: \* et cela très exactement si l'on ne veut pas produire un bruit confus et désagréable.

La pédale douce, au contraire, peut se garder longtemps sans inconvénient.

Andante.

25<sup>m</sup>  
ETUDE.

*pp m.g.*

*Pédale douce.*

*scd*

*Fin.*

*p*

*p*

*f*

*D. C.*

J. F. 536



Imp. C. G. Bédier, Paris.

# **Anexo V**

# **Suplemento**

# ***Nouveaux Exercices***

## ***Livre I***

Imagen protegida

Imagen protegida



Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

***Livre II***

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida

Imagen protegida



Imagen protegida

Imagen protegida



# Anexo VI

# Grabaciones

Incluimos como muestra en CD las grabaciones que hemos realizado:

- Siete de los 24 *Préludes Mélodiques dans tous les tons majeurs et mineurs* compuestos por Blas María Colomer en 1910. Los preludios seleccionados son los siguientes:

*Préface* (Livre I n° 1)

*Petit Chose* (Livre I n° 2)

*Interlude* (Livre I n° 3)

*Fête Champêtre* (Livre I n° 8)

*Dans les Bois* (Livre I n° 11)

*Regrets* (Livre II n° 8)

*Desesperata* (Livre II n° 10)

- Además de las anteriores, se procedió a la grabación de:  
***Livre IV “25 Études progressives” (École Nouvelle).***

Reproducción protegida