

EL PIANO EN ESPAÑA

ENTRE 1830 Y 1920

Edición a cargo de

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ

Revisión:

LLORIÁN GARCÍA-FLÓREZ

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA

2015

El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)

MARÍA NAGORE FERRER

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En 1830 Pedro Pérez de Albéniz, tras sus estudios en París, es llamado a ocupar el puesto de profesor de piano del recién creado Conservatorio de Madrid, introduciendo en España los métodos de enseñanza y repertorio románticos y contribuyendo a la formación de varias generaciones de pianistas que culminarían en los años setenta con varias figuras prominentes a nivel internacional, entre ellas la de Isaac Albéniz. El objetivo de este trabajo es trazar un panorama general de la música pianística española y de su evolución entre 1830 y finales de los sesenta, momento en el que un precoz Albéniz comienza a dar conciertos, de manera que se pueda situar su obra pianística en un contexto, fruto de una historia de la que es heredero. Esta música no puede desligarse de la época y la sociedad en la que surge y que la condiciona, ni de su función, por lo que no solo se examina el carácter de estas obras, sino también el contexto en el que surgen, el público al que van dirigidas y su recepción, sin olvidar la influencia de otros pianistas relevantes que visitan España en este período.

ABSTRACT

The pianistic language of Spanish composers earlier to Albéniz

In 1830 Pedro Pérez de Albéniz, after study in Paris, is called to hold the post of Piano Professor at the new Conservatory of Madrid, introducing in Spain the teaching methods and romantic repertoire. He contributed to the training of several generations of pianists that culminated in the seventies with several prominent international figures, including Isaac Albéniz. The aim of this paper is to present a framework of the Spanish piano music between 1830 and the late sixties, time when a precocious Albéniz began to give concerts, in order to situate his piano works in a context, and as a result of a history that had an undeniable

influence on him. This music can not be separated from the time and society in which it appeared or from his function, and that is the reason why not only the nature of these work is examined, but also the context in which they arise, the audience they are addressed and their reception, as well as the influence of other relevant pianists visiting Spain in this period.

PALABRAS CLAVE

Música pianística, Pianistas, Música española, Música del siglo XIX.

KEYWORDS

Piano music, Pianists, Spanish music, Nineteenth century music.

Isaac Albéniz es uno de los grandes referentes del piano europeo del siglo XX gracias, sobre todo, a *Iberia*, una de las cumbres de la literatura pianística. Esta obra se convirtió en símbolo del tan anhelado «nacionalismo universal» propugnado por el pensamiento regeneracionista y que alcanzaría su culminación en la obra de Manuel de Falla. El recurso de Albéniz al folclore, en sintonía con el ideario pedrelliano, lo define como nacionalista, mientras que la gran calidad de su música es sin duda la piedra de toque de su «universalismo», al que contribuyen también su proyección exterior y su adscripción, en sus últimas obras, a un lenguaje avanzado cercano al impresionismo francés. Este cóctel irresistible: español residente en Londres y París en un momento en que el «exotismo» español sigue estando de moda en Europa; viajero incansable; gran pianista; autor de magníficas composiciones que explotan los elementos hispanos; y vinculación a la joven escuela musical francesa, explica su gran éxito.

Podríamos afirmar, de forma simbólica, que con Isaac Albéniz el piano español completa un ciclo, en recorrido de ida y vuelta, que había comenzado en 1829 con la vuelta a España, tras sus estudios en París, de otro Albéniz: Pedro Pérez de Albéniz. El piano romántico español es deudor de París, algo menos de Londres, pero su eclosión a finales de siglo, tras unas décadas de imparable desarrollo, revertirá en la capital francesa.

El objetivo de este trabajo es trazar un panorama general de la música pianística española entre 1830 y finales de los sesenta, momento en el cual un precoz Albéniz comienza a dar sus primeros conciertos, con objeto de situar la obra pianística de este en un contexto, fruto de una historia de la que es heredero. No pretendemos llevar a cabo un estudio exhaustivo, algo que sería imposible en un artículo, sino ofrecer un marco general a una realidad tan vasta y compleja como la música pianística española del período romántico.

Esta no puede desligarse del contexto histórico-social en el que surge y que la condiciona, ni de su función. Por lo tanto, al abordar el lenguaje pianístico de los compositores españoles no nos hemos limitado a analizar sus obras, sino también el contexto en el que surgen, el público al que van dirigidas y su recepción¹. No hemos podido evitar en este trabajo un cierto centralismo: somos conscientes de que el análisis resulta desequilibrado a favor de Madrid a causa de las fuentes consultadas, mayoritariamente madrileñas. En el futuro, con la ayuda de otros trabajos y de una mayor diversidad de fuentes, el panorama que presentamos podrá abarcar una visión más amplia de todo el territorio español o, al menos, de sus centros más importantes.

1. El despegue (1830-1843)

En 1829 vuelve a España, tras la finalización de sus estudios en París, Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855), más conocido como Pedro Albéniz. Hijo del célebre maestro de capilla de la iglesia de Santa María en San Sebastián Mateo Pérez de Albéniz y músico precoz, se había trasladado a la capital francesa en 1826 para ampliar su formación pianística con Herz y Kalkbrenner², dos de los más destacados pianistas virtuosos de la época. A su vuelta se hace cargo de la dirección de la capilla de música de Santa María sustituyendo a su padre, pero abandona pronto su nueva ocupación, ya que en 1830 es llamado

¹ En las últimas décadas se han llevado a cabo numerosos trabajos sobre aspectos concretos del piano español de este período. Además del clásico estudio de Linton POWELL (*A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980), destacamos la tesis inédita de Mariano VÁZQUEZ TUR *El piano y su música en el siglo XIX en España* (Universidad de Santiago de Compostela, 1988), la visión general que ofrece Emilio CASARES RODICIO en el artículo «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales» (en *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122), los trabajos de Gemma SALAS VILLAR (*El piano romántico español*, tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 1997; «Pedro Pérez de Albéniz en el segundo centenario de su nacimiento». *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. I, 1996, pp. 97-125; «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. IV, 1997, pp. 197-222; «Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español». *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 1, 2005, pp. 774-791), el reciente volumen editado por Luisa MORALES y Walter A. CLARK *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*. Almería: Asociación Cultural Leal, 2010, y la tesis doctoral inédita de María Eva GARCÍA FERNÁNDEZ *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical* (Universidad de Oviedo, 2010).

² Cf. SALAS VILLAR, Gemma. «Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [en adelante *DMEH*], vol. 8. Madrid: SGAE, 2001, pp. 633-640.

por la reina María Cristina para hacerse cargo de la enseñanza del piano en el nuevo Conservatorio creado en Madrid ese mismo año.

La presencia de Albéniz en la corte y, sobre todo, su magisterio en la nueva institución, cuya cátedra de piano ocupó en solitario durante veintitrés años, le convierten en la figura más influyente en el piano español de los años treinta y cuarenta. Hilarión Eslava, en la breve biografía que escribió en 1855 con motivo de su fallecimiento, afirmaba que «entre lo más notable de la vida artística de don Pedro Albéniz debe contarse el haber sido el fundador de la escuela moderna de piano en España. La mayor parte de los buenos pianistas que hay en el día en la corte han sido discípulos suyos, y otros muchos ocupan un lugar distinguido en el resto de España, en América y en el extranjero»³. Efectivamente, entre sus discípulos se cuentan algunos de los pianistas que desempeñaron un papel relevante en las décadas posteriores, tanto en el ámbito de la composición como en el de la docencia: Florencio Lahoz, Manuel Mendizábal, Eduardo Compta, Manuel de la Mata o Pedro Tintorer. Y su magnífico *Método Completo de Piano*, publicado en 1840 y establecido ese mismo año como texto oficial en el Conservatorio de Madrid, contribuyó a la formación de varias generaciones de pianistas⁴. Sin embargo, su importancia como compositor es más discutible, incluso nos preguntamos si el hecho de haber sido el único profesor de piano del Conservatorio durante un largo período de tiempo –debido a la difícil coyuntura económico-social que atravesaba España– no pudo suponer una rémora para la consolidación de un lenguaje pianístico romántico de calidad en España.

Si examinamos el corpus de obras compuestas por Albéniz para el piano, comprobamos que se trata en su gran mayoría de composiciones de mediana dificultad escritas para aficionados, a dos o a cuatro manos, en los géneros de moda: variaciones, rondós y fantasías sobre temas operísticos o populares, valeses y otras danzas de salón como mazurcas, galops o rigodones. Es decir, piezas de fácil salida al mercado que cubrían las necesidades de los círculos burgueses y aristocráticos en los que se movía el compositor⁵, especialmente a partir de 1841, cuando fue nombrado maestro de piano de la reina Isabel II y de su hermana, la infanta Luisa Fernanda. Si en 1830 salía a la luz el *Rondó*

³ ESLAVA, H. «Biografía de Don Pedro Albéniz». *Gaceta Musical de Madrid*, 22/04/1855.

⁴ Cf. DE MIGUEL FUERTES, Laura. «Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid (1831-1868)». En *Antes de Iberia...*, pp. 3-24.

⁵ En 1834 Albéniz fue nombrado primer organista de la Real Capilla, en 1838 vicepresidente de la Junta directiva del Liceo Artístico y Literario de Madrid y en 1841 maestro de piano de la reina Isabel II y de su hermana la infanta Luisa Fernanda.

brillante a la tirana para piano-forte sobre los temas del trípili y la cachucha, dedicado por Albéniz a la reina María Cristina, de un grado de dificultad media-alta, tres años más tarde publicaba un nuevo *Rondó brillante sobre el motivo del trípili trápala*, pero esta vez «de mucha más fácil ejecución», como anunciaba un diario de la época:

Este profesor había compuesto y dado a luz el año de 1830 otra obra cumbre sobre el mismo tema conjuntamente con el de la cachucha. El Rondó que anunciamos hoy es de mucha más fácil ejecución, lo que unido al mérito que acompaña a esta nueva obra, hará que bien pronto se halle sobre todos los pianos de los aficionados y aficionadas de esta capital⁶.

Las obras más difundidas de Albéniz son de este tipo. Entre sus piezas inspiradas en bailes de salón de moda destacan la *Mazurca y galop* para las funciones reales celebradas en San Sebastián en 1833 y los valeses dedicados a la reina, a las que hay que añadir las piezas características españolas para piano a cuatro manos basadas en temas y ritmos populares españoles –jota, cachucha, fandango, polo, etc.⁷– que fueron incluidas, entre otras composiciones, en la colección *Instrucción y Recreo*, «colección de piezas para piano a cuatro manos, escritas expresamente y ejecutadas en los conciertos de familia por S. M. la reina doña Isabel II y la Serenísima Infanta doña María Luisa Fernanda», cuya primera entrega se publicó el 1 de octubre de 1846.

Entre las variaciones y fantasías de Albéniz destacan las *Variaciones brillantes para forte-piano sobre el himno de Riego* compuestas en 1835, en plena efervescencia bélica, y dedicadas «al Excmo. Sr. D. Juan Álvarez y Mendizábal por el maestro D. Pedro Albéniz, Guardia Nacional del primer batallón de esta corte»⁸, que por sus connotaciones patrióticas y por estar basadas en un himno de gran difusión popular tuvieron mucho éxito hasta los años cuarenta. Se trata de una de las obras de mayor dificultad técnica de Albéniz. Y, por supuesto, las fantasías y variaciones sobre óperas de moda, género predilecto en esos años. Entre estas podemos citar la *Fantasia elegante para piano forte sobre motivos escogidos de la ópera I Puritani de Bellini*, interpretada con asiduidad por el propio Albéniz en los conciertos del Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1838⁹; las *Variaciones brillantes para piano*

⁶ *La Revista Española*, 3/09/1833.

⁷ Se trata de los Caprichos para piano a cuatro manos *El chiste de Málaga* op. 37, *La gracia de Córdoba* op. 38, *La barquilla gaditana* op. 39, *La sal de Sevilla* op. 40 y *El polo nuevo* op. 41.

⁸ *Diario de avisos de Madrid*, 27/02/1836.

⁹ Cf. *Diario de avisos de Madrid*, 7/05/1838.

forte sobre un motivo favorito de la Norma (ej. 1); la *Fantasia para piano forte* sobre motivos de la *Lucía* o las dos *Fantasías para piano* sobre motivos del *Nabucodonosor* para piano a cuatro manos, incluidas en la colección *Instrucción y Recreo* en 1846.



Ejemplo 1. *Variaciones brillantes para piano forte sobre un motivo favorito de la Norma*, cc. 20-23

Albéniz explota en la mayor parte de estas obras un estilo brillante, muy del gusto de la época, que permite el lucimiento a cualquier intérprete que haya alcanzado un nivel técnico medio o medio-alto. Sus composiciones abundan en pasajes en octavas, arpeggios y escalas (ej. 2) que recorren todo el teclado del piano, explotando especialmente el registro agudo. Estos pasajes brillantes se combinan con melodías extraídas de óperas de moda o aires populares (ej. 3).

Las melodías son regulares, abundando la estructura de fraseo clásica 4+4; la armonía sencilla, predominando las relaciones de dominante; y la textura a tres partes: una melodía *cantabile* en la mano derecha, asignando a la izquierda las partes de bajo y acompañamiento. En conclusión, se trata de composiciones efectistas pero sin grandes pretensiones, pensadas para su interpretación en salones y veladas privados, muchas de ellas dedicadas por el compositor a sus alumnas.

Es evidente en la obra de Albéniz la influencia de su maestro Henri Herz (1803-88), aunque las obras de este último presentan en general una mayor elaboración y complejidad armónica y de textura. Músico brillante y de gran éxito, su producción está compuesta mayoritariamente por fantasías y variaciones sobre temas de ópera o aires de moda, valeses, rondós, nocturnos y otras piezas de salón. La influencia de la música de Herz fue probablemente mayor en España que la de Albéniz, ya que hasta mediados de los años

cuarenta sus composiciones predominan tanto en el repertorio de concierto como en el mercado editorial español.

8va

sf

p Ped. redoble de tambores

cresc.

ff p

8va

Ejemplo 2. Albéniz: *Variaciones brillantes sobre el Himno de Riego op. 28*, final de la Introducción.

8va

Primo 1

Ped.

*

Ped.

Secondo 2

Ejemplo 3. Albéniz: inicio del tema de la cachucha incluido en *La barquilla gaditana*, cc. 200-203.

Indudablemente contribuyó a ello el propio Albéniz, quien introdujo sus obras –no solo teóricas– en el repertorio pianístico del Conservatorio. Así, en uno de los ejercicios de alumnos celebrado en diciembre de 1832 la alumna de arpa y piano Josefa Jardín interpreta «un brillante rondó del señor maestro H. Herz»¹⁰ y en diciembre de 1833 Juan Nepomuceno Retes¹¹ ejecuta las *Variaciones brillantes sobre La Cenerentola de Rossini*, también de Herz¹². A partir de 1834 las composiciones del músico vienés comienzan a comercializarse en España, con un éxito creciente hasta 1842¹³. Muchos pianistas, tanto aficionados como profesionales, intentaban lucir en público sus habilidades interpretando las composiciones más complejas técnicamente del compositor austriaco¹⁴. Sin embargo, Herz fue uno de los compositores predilectos de los aficionados, junto con Hünten o Czerny, gracias a sus composiciones de menor dificultad. Sirva como ejemplo la reseña de los exámenes de música celebrados en un colegio de señoritas en 1842:

Exámenes de música celebrados el 3 en el colegio de señoritas que bajo la dirección de doña María Díaz de Gallegos se halla establecido en la calle de la Unión. El programa se componía de 16 piezas de canto y de piano, en las que figuraban los nombres de Donizetti, Bellini, Mercadante, Rossini, Herz, Hünten y Czerny. El señor Sobejano (hijo), profesor

¹⁰ *La Revista Española*, 12/12/1832. Se trata de las *Variaciones sobre «Non più mesta» de La Cenerentola de Rossini op. 60*.

¹¹ Disponemos de muy pocos datos acerca del gaditano Juan Nepomuceno Retes, uno de los primeros alumnos de piano y composición del Conservatorio, que consiguió primeras medallas en las dos disciplinas en 1833, junto con Pedro Tintorer (también en piano y composición), Mariano Joaquín Martín (en piano, canto y composición) y José María Aguirre (en piano y solfeo). En 1836 viaja a Londres para perfeccionar sus estudios, y en 1840 constatamos que está instalado en México, ya que en el libro *El Arpa de la Modernidad en México*, editado por Lidia Tamayo (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000) se cita el programa de un concierto celebrado el 24 de diciembre de 1840 en el que Retes dirige la orquesta.

¹² *La Revista Española*, 20/12/1833.

¹³ Algunas de sus obras de mayor difusión fueron las mazurcas, *Las Tres Gracias, cavatinas de Bellini, Rossini y Donizetti op. 68*, las *Variaciones sobre el wals El último pensamiento de Weber*, el *Rondó alla turca* y las *Recreaciones musicales para piano forte sobre temas favoritos*, divididas en seis números «de fácil y progresiva ejecución» con los títulos siguientes: 1. Rondó sobre el Coro de *La Muda de Portici*; 2. Variaciones sobre un aire inglés; 3. Variaciones sobre un aire popular; 4. Rondó sobre un romance de Labarre; 5. Variaciones sobre un rondó de Weber; 6. *La ci darem la mano*, tema de Mozart.

¹⁴ Ya hemos citado las actuaciones de los laureados del Conservatorio. Podríamos añadir muchos más ejemplos, como el de la condesa de Campo-Alange, quien en un concierto benéfico celebrado en Barcelona en 1839 ejecutando al piano «con extraordinaria soltura unas difícilísimas variaciones de Herz» (*El Guardia Nacional*, 31/05/1839).

de la clase de música de este establecimiento, estuvo acertadísimo en la elección de piezas, reuniendo a lo agradable y bello, la fácil ejecución.

A pesar de estos ejemplos, la presencia del piano en el repertorio de concierto es muy escasa en estos años frente al canto, que domina de modo casi absoluto. Son muy reveladoras, a este respecto, las palabras de Santiago de Masarnau en 1835 desde las páginas de *El Artista*:

«Concierto vocal e instrumental». Así se ha llamado a la función ejecutada en beneficio del Sr. Galdón la noche del 8 del actual en el teatro del Príncipe, pero en nuestro concepto, con bastante impropiedad. ¿Qué música de concierto se oyó allí? El programa constaba de doce piezas. Once pertenecientes a la ópera, y unas variaciones de violín sobre un tema también de una ópera. Es decir, que para Madrid no hay más música que la de las óperas, y estas italianas. ¡Pobres filarmónicos madrileños!¹⁵

Un año después Masarnau criticaba el nivel pianístico imperante afirmando que «aquí en general los conocimientos del piano empiezan con el método de Adam y acaban con las variaciones de Herz, graduándose la altura a que los pianistas se hallan por el número de piezas de la ópera italiana que tocan»¹⁶. Y en otro artículo de 1837 se refería a Herz y Hünten como «los niños mimados de las damas»:

De algunos años a esta parte, limitase la música instrumental a cierto juego de formas sin alma ni significado alguno. En piano sobre todo, el solo fin que se proponen es la mayor o menor dificultad mecánica; y no hay duda que cualquiera, con solo sus diez dedos, acabará por tocar bastante bien. Indispensable ha llegado a ser el piano, y universal es su manía. Nacimiento ha dado tamaña boga a enorme cantidad de composiciones, para todas las edades, alcances y gustos; boga que hizo abandonar a Czerny sus serios e inspirados trabajos para poder *variar* y emborronar papel de cuenta de sus editores. Herz y Hünten, con conocimientos menos profundos que Czerny, reúnen, con más elegancia el [palabra ilegible] a la ligereza; y por esto son los niños mimados de las damas¹⁷.

La afirmación de que «indispensable ha llegado a ser el piano y universal es su manía» refleja bien la realidad de la época. A pesar de la escasa presencia del piano en el repertorio de concierto, la práctica pianística a nivel privado aumenta de forma imparable durante estos años. Eso explica la avalancha de piezas para piano en el mercado editorial español, la mayor parte

¹⁵ MASARNAU, Santiago de. «Concierto vocal e instrumental». *El Artista*, tomo II, entrega VII, 1835, pp. 83-84.

¹⁶ S. de M. «Música. Su actual estado en España». *El Español*, 4/09/1836.

¹⁷ MASARNAU, S. de. «Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania». *El Español*, 19/09/1837.

procedentes de Francia y consistentes en arreglos para pianoforte de las óperas de moda, valeses, tandas de rigodones... El repertorio imperante no es autónomo, sino deudor de los géneros vocal y de danza.

Se podría fácilmente realizar un seguimiento de los estrenos operísticos y de su mayor o menor éxito simplemente contabilizando los arreglos para pianoforte que se editan cada año. Aunque hoy nos pueda sorprender esta práctica, en el siglo XIX cualquier estreno operístico de éxito iba seguido del arreglo para piano de sus números más importantes o incluso de la ópera entera, obertura incluida. De esta manera la música de moda se podía interpretar en el ámbito doméstico. En la década de 1830 a las óperas de Rossini, que no decaen en el interés del público, se añaden sobre todo las de Bellini y Donizetti¹⁸. Se publican también potpourris de las óperas de moda, en ocasiones con el reclamo del cantante o la cantante que las han hecho célebres. Es el caso de la obra de Basilio Basili *Recuerdos de la Tosi*, anunciada en 1832 por el almacén de música de Hermoso como «tres pot-pourri formados de los motivos con que más ha entusiasmado esta *somma atrice a un tempo vera maestra del cantar che nell'anima si sente*, en homenaje de su triunfante mérito»¹⁹. O: *La Rossibella* «o gran sinfonía italiana, sacada de los trozos más gratos de las óperas compuestas por Rossini, Bellini, Donizetti y otros de tan conocido mérito», de venta en los almacenes de Hermoso y de Lodre en 1834. El anuncio de esta última obra iba acompañado de una explicación de gran interés para el tema que nos ocupa:

La mayor parte de las piezas de una ópera tienen varios pasajes favoritos y de gusto general. El placer que puede recibir el oído al escuchar una pieza compuesta de dichos pasajes enlazados con arte, lo deja a la consideración de los aficionados, pues sin disputa es lo más grato que puede tocarse en el piano, y por consiguiente de más fácil ejecución, que puede verificar cualquiera señorita aunque no tenga mucha práctica, y lucirse extraordinariamente con poco trabajo, pues su mismo gusto estimula al estudio y la fija con mucha facilidad en la memoria. Los tres primeros números serán sacados de las mejores sinfonías, e irán combinados de tal modo, que si se quiere se tocarán dos, tres o más números o cuadernos juntos, y parecerá una sola pieza²⁰.

¹⁸ Además de algunas de Meyerbeer, Mercadante, Auber, Pacini, Ricci, etc. y dos de autores españoles: *Elena y Malvina* de Carnicer e *Ipermestra* de Saldoni.

¹⁹ El primero contenía temas de las óperas *L'ultimo giorno di Pompei* (Pacini), *La Straniera* (Bellini) y *Bianca e Gerardo* (Bellini). Adelaide Tosi (ca. 1800-1859) fue una célebre soprano milanesa que triunfó en los papeles principales de algunas óperas de Bellini y Donizetti.

²⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 19/09/1834.

Se editan también colecciones, como el periódico filarmónico para piano solo *El Eco de la ópera italiana*, anunciado en 1833 como «colección de las mejores piezas de las óperas *el Pirata, Esule di Roma, Anna Bolena, Montecchi, Fausta, Sonnámbula, Straniera, Donna del Lago, Otelo, Moïses*, etc. etc. arregladas para piano».

Abundan además las tandas de valeses y de rigodones sobre motivos de estas óperas y, cada vez con mayor profusión, variaciones y fantasías. Entre sus autores encontramos compositores extranjeros como Herz, Czerny, Hünten, Duvernoy o Thalberg, pero también nombres españoles o de músicos residentes en España: además del ya citado Pedro Albéniz, Basilio Basili, los hermanos Ronzi, Alejandro Esain, Ramona Hurtado de Mendoza²¹, José Sobejano, Santiago Medeck o Joaquín Espín y Guillén.

La segunda gran fuente de inspiración pianística son los bailes de salón. En los años treinta dominan el vals –escrito habitualmente *wals* o *waltz*– y los rigodones, generalmente en tandas, y en menor medida la mazurca y el galop. Podemos afirmar que en la primera mitad del siglo XIX al furor por la ópera italiana se une una auténtica pasión por el baile. La conjunción perfecta entre ambas modas son las tandas de valeses y rigodones sobre temas de ópera, ya citadas. Son muy habituales, además, los arreglos para piano de los bailes tocados por las orquestas en teatros y salones. Los éxitos de la época de carnaval se editan cada año en colecciones tituladas *Noches de Carnaval, Tardes de Carnaval, Día de Carnaval...* Proponemos dos ejemplos que muestran la evolución en los bailes de moda. En 1832 Hermoso publica la obra *Noches de carnaval, o colección de piezas para baile de sociedad*, que contiene: la sexta tanda de rigodones de Belluzzi, mazurca, galopada, gabota [*sic*], bolanchera, greca, baile inglés, contradanzas y walses. Diez años más tarde Lodre edita *El Carnaval de Madrid de 1842*, «colección de rigodones y valeses escogidos tocados en los bailes de máscaras de Villa-Hermosa, Circo e Instituto español arreglados para piano-forte, divididos en dos números: el primero contiene

²¹ Compositora de piezas de salón, desconocida actualmente. Con trece años compone unas *Variaciones para fortepiano sobre el final del primer acto de la ópera I Capuleti e i Montecchi de Bellini*, publicadas por Hermoso y Mintegui en 1832. En 1833 salen a la luz sus *Rigodones para piano* dedicados a la Excm. Sra. doña Joaquina de Patiño, condesa de Colomera; la segunda tanda de *Rigodones para piano* dedicados a su amiga y condiscípula doña Dolores de Martínez; y un *Wals campestre*. En 1836 las *Variaciones para piano-forte sobre el wals El delirio, de Weber*, dedicadas al señor don Martín de Pineda, gobernador civil de la provincia de Guadalajara. Y en 1841 las *Variaciones para piano forte sobre el tema del aria de tenor Ah non fia sempre odiata en la ópera el Pirata, cantada por el célebre Rubini en las funciones líricas del Liceo de esta corte*.

Los Alarmanes, tanda de rigodones, y tres vales de Strauss; el segundo otra tanda, *El Chasco de Carnaval* [de Carlos Ambite], también originales y cuatro vales de Strauss»²².

La característica que distingue el «vals alemán», hoy más conocido como vals vienés, del anterior es su mayor extensión y su carácter multiseccional. Mientras que los vales más antiguos solían estar formados por dos períodos de ocho compases repetidos, a partir de la *Invitación a la danza* de Weber (1819) y, sobre todo, del impulso que dan a este baile Joseph Lanner y Johann Strauss padre, el vals de salón se convierte en una pieza más extensa, constituida por varias secciones contrastantes precedidas por una introducción y seguidas por una coda. Esta es básicamente la estructura que presentan los *Cinco vales brillantes* de José Miró, publicados con la revista *La Iberia Musical* en 1842.

José Miró (1815-1878) es uno de los pianistas españoles más interesantes –y desconocidos– de la primera mitad del siglo XIX. Discípulo de Eugenio Gómez en Sevilla, en 1829 se traslada a París, donde estudia piano con Kalkbrenner e inicia una brillante carrera como concertista. Su manera de tocar es así descrita en 1832, desde las páginas de la *Revue Musicale* de París: «las cualidades por las que destaca este joven pianista son: mucha gracia y delicadeza, una feliz manera de frasear y una gran precisión»²³. En 1842 y 1843 da una serie de conciertos en Madrid y Sevilla, causando un gran impacto. Tras su primer concierto en la Academia Filarmónica Matritense, el 18 de mayo de 1842, Espín le define como «el primer pianista español» y le colma de elogios:

El enumerar las bellezas que ejecutó Miró en esta noche, es de todo punto imposible en un solo artículo: la limpieza y brillantez de su ejecución, la bravura y energía que desplegaba en los pasos de fuerza; la delicadeza en los andantes y cantábiles, aquella ejecución tan rápida como florida en los pasos ágiles; el trino prolongado de una manera asombrosa por más de cien compases, al mismo tiempo que los demás dedos marcaban un canto expresivo y tenido: aquel conjunto tan prodigioso de pasos distintos mezclados y confundidos entre sí con todo el fuego del genio para asombrar a todos los espectadores indistintamente, que atónitos y sobrecogidos de escuchar unos sonidos tan prodigiosos no osaban tan siquiera respirar por no perder una sola nota de las que formaban su encanto, ¿qué nos prueban? Que Miró ha hecho sentir en el piano lo que hasta esta noche

²² Esta colección, comercializada por Lodre, se completa con *El Carnaval de Madrid de 1842: nueva colección de vales por el maestro Yradier*, que contiene los vales escritos por este compositor para los bailes del Circo y Villahermosa.

²³ «Beaucoup de grâce et de délicatesse, une manière heureuse de phraser et une grande précision, telles sont les qualités par lesquelles se fait remarquer ce jeune pianiste » (*Revue Musicale*, 18/02/1832).

no había sentido el público madrileño: que Miró es un hombre célebre, un artista de un mérito elevadísimo y que es dichoso el país que tiene hijos que suscitan sus antiguas glorias artísticas, causando la admiración por doquier que tengan la fortuna de oírle. ¡Salve, ilustre artista español! nosotros te saludamos con orgullo por tu gran talento y porque eres nuestro hermano; porque has sobresalido sobre los demás, y porque cien condecoraciones y otras cien coronas no son bastantes a premiar tu talento²⁴.

Dos meses antes de esta primera actuación *La Iberia Musical* había publicado sus *Cinco valeses brillantes*. A pesar de no ser la obra más representativa de Miró, la mayor parte de cuyas composiciones son complicadas fantasías de concierto sobre motivos operísticos escritas para su propio lucimiento como intérprete, estos valeses muestran, a pesar de su sencillez, un encanto y perfección de factura poco comunes en las obras de este género compuestas en España en la misma época. Aunque la reunión de cinco valeses podría hacer pensar en la estructura típica de la «tanda de valeses», no están concebidos como una unidad, con introducción y coda añadidas, sino más bien como una pequeña colección de cinco piezas. Muy probablemente la brevedad de estos valeses responda a las exigencias editoriales de la revista²⁵.

²⁴ ESPÍN, Joaquín. «Artistas célebres españoles. Don José Miró». *La Iberia Musical*, 22/05/1842. Miró había interpretado una fantasía sobre motivos de *Guillermo Tell*, un *Nocturno* de Dohler, dos estudios, el capricho *El Trino* y una gran fantasía de Thalberg sobre la *Plegaria del Moisés*.

²⁵ En sus ocho meses de existencia *La Iberia Musical* editó un suplemento para sus suscriptores titulado *Colección de piezas escogidas de piano y canto por célebres maestros españoles y extranjeros*, en el que incluyó siete canciones para voz y piano de Espín, Döhler, Bériot y Proch, seis romanzas para piano de Thalberg y valeses de Labitzki, Miró y Rossini.

Ejemplo 4. Miró: *Cinco vals brillantes*, n.º 1, inicio (*La Iberia Musical*, 19/03/1842).

Si examinamos el primer vals (ej. 4) apreciamos la siguiente estructura:

Introducción	Sección A	Sección B (Trío)	Coda (repetición Int.)
Do menor	Mi bemol mayor	La bemol mayor	Do menor
a – a'	b – b' + c – c	d – d + e – e'	a – a'
(8+8 cc.)	(8+8 – 8+8)	(8+8 – 8+8)	(8+8)

La misma introducción, en Do menor, sirve de coda. Su carácter introductorio se manifiesta, además de en la tonalidad, en la escritura en octavas en ambas manos con la que comienza, no apareciendo el típico acompañamiento de vals hasta el final de la segunda frase. El resto del vals se divide en dos secciones contrastadas tonalmente (Mi b – La b), la segunda denominada Trío, cada una de ellas dividida a su vez en dos secciones. La regularidad

melódica –todas las frases son de ocho compases–, la repetición de cada una de las frases y el ritmo son elementos típicos del vals. A pesar de no existir indicación de tempo, tanto las indicaciones dinámicas –*leggierissimo*, *risoluto*, *con fuoco*– como la figuración melódica sugieren un tempo rápido, acorde además con el adjetivo «brillante». Se trata, por tanto, de un vals estilizado, sin función de acompañamiento del baile. La dinámica *piano* o *pianissimo* que predomina en todo el vals refuerza este carácter, además de dotar a la pieza de un carácter ligero y delicado.

Es evidente el conocimiento idiomático del instrumento por parte de Miró, que explota el registro agudo en la mano derecha e introduce elementos de cierto virtuosismo como rápidas escalas y arpeggios, pasajes en terceras y sextas, octavas y notas de adorno. Las melodías son muy variadas rítmicamente. La textura es a tres partes (bajo, melodía y acompañamiento) excepto en la frase b, en la que la melodía se desdobra. Desde el punto de vista armónico las frases se mueven en general en una alternancia tónica-dominante acorde con el fraseo regular, pero Miró introduce algunos elementos colorísticos, como el paso por Sol menor en la frase b (ej. 4, cc. 23-24), una flexión a Fa menor al principio de la frase c y los abundantes cromatismos melódicos en la mano derecha.

En 1855 saldría a la luz, esta vez editada por la *Gaceta Musical de Madrid*, otra obra de Miró destinada a los aficionados: un *Nocturno para piano*. Sin embargo, todo el resto de composiciones pianísticas del compositor nunca fueron publicadas, lo que ha motivado que su obra sea hoy en día desconocida²⁶. Las obras que más interpretó fueron la *Gran Fantasía del Pirata*, la fantasía de bravura *Recuerdos de Verdi*, las variaciones sobre la melodía de Paganini *El Carnaval de Venecia* para piano y orquesta, la *Fantasía sobre temas de Hernani e I Lombardi*, el *Andante cantabile*, el capricho *El Trino* y los estudios de concierto. Citaremos también por su interés la danza cubana *La Criolla* para piano con acompañamiento de orquesta y ocho tambores, compuesta por Miró durante su estancia en Cuba (1843-51), donde dirigió la sección de música del Liceo de La Habana²⁷. Completaba sus conciertos con obras de Liszt y Thalberg, lo que muestra su gran dominio del instrumento. Tras sus giras de conciertos y estancias en el extranjero, Miró vuelve

²⁶ Al tratarse de obras virtuosísticas compuestas por Miró para su propia interpretación en concierto, es posible que no hubieran tenido demanda en el mercado, pero lo cierto es que el compositor nunca se preocupó por la edición de sus obras.

²⁷ En La Habana Miró tuvo como discípulo a Nicolás Ruiz Espadero, uno de los pianistas-compositores más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX.

definitivamente a España en 1854, cuando obtiene una plaza de profesor de piano en el Conservatorio, puesto que compatibilizó con el de pianista de los duques de Montpensier.

Hemos citado más arriba las referencias a la adscripción nacional de las danzas, un rasgo muy propio del romanticismo. Es significativa, a este respecto, la publicación en 1838 de un *Álbum de los bailes nacionales europeos* para piano. Sin embargo, en este período la composición de piezas de danza españolas es todavía muy escasa en el repertorio pianístico, y proviene del éxito del baile español –escuela bolera– en el teatro²⁸. Como en el caso de las composiciones pianísticas derivadas de la ópera y de los «bailes de sociedad», se trata de un repertorio deudor de otros géneros musicales. Es habitual, de hecho, el que estas piezas se anuncien con la coletilla «bailada en los teatros». Los bailes españoles que encontramos en la década de los treinta transferidos del teatro son la jota aragonesa, el fandango, la cachucha, el jaleo y el zapateado. Además, algunos compositores emplean otros ritmos de forma estilizada en sus composiciones como el polo, el zortzico, la tirana o las manchegas. Es el caso de Albéniz o Masarnau. El primero lo hace plegándose a la moda «populista» que existe en el entorno de la corte en esos años. El segundo, a la moda hispana imperante en el París de finales de los años treinta. Pero la obra pianística de este género que mayor éxito y difusión alcanzó fue la *Introducción y Gran Jota Aragonesa con 5 cantos, 42 variaciones y coda* que Florencio Lahoz dedicó a su maestro Pedro Albéniz en 1841.

Florencio Lahoz (1815-1868) se había trasladado a Madrid el año anterior desde Zaragoza para estudiar piano y composición en el Conservatorio, donde fue discípulo de Albéniz y Carnicer. Aunque es autor de numerosas composiciones, la mayor parte piezas pianísticas y canciones para voz y piano, fue esta obra, escrita cuando solo llevaba unos meses estudiando en el Conservatorio, la que le hizo célebre. El editor (Carrafa) la anuncia añadiendo que «dicha jota se ha tocado por su autor (que es profesor aragonés) con extraordinario aplauso en las principales reuniones de la corte»²⁹. Y el autor de la necrología publicada en la *Revista y Gaceta Musical* el 27 de abril de 1868 escribe: «es autor de varias obras de piano y de piano y canto: su jota aragonesa, con varios cantos y variaciones, es muy conocida, y goza de cierta popularidad».

²⁸ Este fenómeno ya estaba presente en el piano del primer tercio del siglo XIX, como ha estudiado CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012. En ese momento las boleras, fandangos, seguidillas, jotas, tiranas, zapateados, etc., que se componen para piano coinciden con los bailes más ejecutados en los teatros.

²⁹ *Diario de Madrid*, 13/03/1841.

Realmente, se trata de una obra brillante y de buena factura, en la que Lahoz sabe sacar partido a la popular jota aragonesa por medio de la explotación de todos los recursos pianísticos disponibles: arpeggios, octavas, pasajes en terceras, ornamentaciones melódicas, explotación del registro agudo. Todo esto mediante un colorístico tratamiento de la variación (ej. 5). No es extraño el éxito que alcanzó.

Ejemplo 5. Lahoz: *Introducción y Gran Jota Aragonesa con 5 cantos y 42 variaciones*, inicio.

Tanto en esta obra como en otras composiciones pianísticas de Lahoz es palpable la impronta de su maestro Pedro Albéniz. Como este, compone fantasías operísticas y piezas de danza fáciles para aficionados, además de realizar numerosísimos arreglos para piano de zarzuelas. En 1848 publica una *Nueva jota aragonesa para piano*, pero esta vez facilitada, con letras añadidas y precedida por una nota histórica sobre la jota:

Hace ocho años publicó el señor Lahoz su jota aragonesa y la extraordinaria aceptación que ha tenido ha sorprendido al mismo autor, que recién venido de Zaragoza la tocaba sin pretensión alguna; mas viendo el grande entusiasmo con que es oída en todas partes, se ha decidido a publicar su nueva jota, que bien se puede asegurar que es una obra completa en su género, pues contiene doce cantos diferentes, que el autor ha recopilado en su viaje a Aragón, entrelazados con treinta y seis lindísimas y fáciles variaciones, en las que el

señor Lahoz ha dado una prueba más de su fecundo ingenio, pues son nuevas la mayor parte, conservando las más bonitas de la antigua jota y redactándolas de una manera más graciosa y fácil; la introducción es nueva, como también la coda³⁰.

Un subgénero que tiene mucha fortuna entre 1834 y 1840 es el que podríamos englobar bajo la denominación de «música patriótica». Son los años de la Primera Guerra Carlista y la música vehicula los sentimientos patrióticos por medio de himnos que se trasladan al teatro y a los salones. Como ocurre con la ópera, en el repertorio pianístico se da una curiosa conjunción de himno y danza. Uno de los ejemplos más significativos es la obra de 1834 *Tarde de Carnaval en Madrid en 13 de junio, o sea colección de piezas de baile sacadas de los himnos patrióticos*, que contiene una tanda de rigodones, mazurca, galop y vals. Podemos citar también el gran vals para piano a dos y cuatro manos de Espín *Al Estatuto Real* (1834), la mazurca y galop guerreras dedicadas a la Milicia Nacional del Reino (1836), las tandas de rigodones sacados del himno de Riego, la tanda de rigodones patrióticos dedicados a Isabel II o la *Tanda de rigodones patrióticos dedicados a los Excmos. Sres. generales del ejército Mina, Córdova, Ewans, Paralea y Serrano, acérrimos defensores de los sagrados derechos de nuestra Reina Doña Isabel II y libertades patrias*³¹. En esta misma línea se encuadran las variaciones sobre el himno de Riego de Albéniz citadas más arriba.

Hemos aludido en varias ocasiones a Santiago de Masarnau (1805-1882), pianista y compositor muy relevante en la primera mitad del siglo XIX, pero opuesto desde el punto de vista estético a Albéniz o Miró. En una reseña que escribe en 1835 sobre las dos obras de Albéniz que se acababan de publicar – las variaciones sobre un coro de *Norma* y sobre el himno de Riego –, afirma que están escritas «en el género *herziano*» y, aunque las elogia, admite que «el estilo de Herz no es el que más nos gusta», «no podemos menos de preferir el género expresivo y sentimental de los Hummel y Cramer»³².

Masarnau es el principal representante de la línea «alemana», minoritaria en España en la primera mitad del siglo XIX. Músico precoz³³, entra en contacto en Londres, a donde se traslada en 1825 tras una estancia de tres meses

³⁰ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 11/06/1848.

³¹ *Diario de avisos de Madrid*, 4/03/1836.

³² S. de M. «Música de Piano». *El Artista*, tomo II, 1835, p. 151.

³³ Su principal biógrafo, José María Quadrado, afirma que antes de los diez años tocó el piano en presencia de Fernando VII y cuando tenía trece se estrenó una misa suya en la Capilla de Palacio (QUADRADO, José María. *Biografía de D. Santiago de Masarnau*. Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón, 1905, p. 25).

en París, con Hummel, Cramer, Moscheles y Schlesinger –de quien recibe lecciones–, entre otros. Allí se familiariza además con la música de Mozart, Beethoven, Schubert o Weber. Su primera estancia londinense, que dura hasta 1830, marca sus preferencias y su estilo compositivo. No es casual que en sus posteriores estancias en París (1833-34 y 1837-43) esté vinculado especialmente a Alkan y Chopin, dos compositores cercanos también al clasicismo alemán.

A pesar de sus largas estancias en el extranjero, Masarnau ejerce cierta influencia en España durante los años que separan sus dos ausencias más largas: 1831-1837. En estos años sus composiciones se editan y difunden en Madrid³⁴; por otra parte, tras su vuelta de París en 1834 gana una plaza de adicto facultativo en el Conservatorio y funda una sociedad a través de la cual organiza conciertos semanales en su casa de la calle Hortaleza³⁵; y, además, ejerce la crítica y el ensayo musicales en dos relevantes publicaciones de la época: *El Artista* y *El Español*³⁶. A través de esas dos importantes tribunas

³⁴ Quadrado afirma que «a las piezas escritas durante su período de residencia en el extranjero había añadido tres con el título común de cantos de las Driadas, de cada una de las cuales había tirado tres ediciones, igualmente que una segunda de las anteriores, la *Ricordanza, Il Rondino, L'Innocente*, cuyo despacho en las librerías de Madrid, sin el gran número de ejemplares regalados a los amigos, importó en un año cerca de 2.700 reales» (*Ibid.* pp. 83-84). Las obras editadas en España durante estos años de las que tenemos constancia son las siguientes: en 1831 el primer cuaderno de *Los cantos de las Driadas en forma de grandes walses para pianoforte*; en 1832 los cuadernos 2º y 3º de los *Cantos de las Driadas*, el *Rondino brillante para pianoforte* y la polaca para pianoforte *L'Innocente*; en 1836 la *Sinfonía de la ópera el Duende de Gomis* arreglada para piano; en 1837 *El Parnaso*, colección de walses para piano nº 1 y 2, las *Variaciones de la Semíramis*, la fantasía de sentimiento para pianoforte *La ilusión* y el nocturno patético a cuatro manos *La melancolía*.

³⁵ Es difícil conocer la influencia que pudo ejercer Masarnau como profesor ya que, aunque Quadrado afirma que se ocupaba asiduamente de las clases del Conservatorio, lo cierto es que la plaza de adicto facultativo no tenía dotación, y por otra parte gran parte de la documentación del Conservatorio de ese período no se conserva. En cuanto a los conciertos, es también Quadrado el que aporta los datos de que se celebraron sin interrupción durante dos años (1835 y 36) y de que los programas estaban constituidos por una gran variedad de repertorio, tanto del género alemán como italiano, tanto antiguo como moderno, incluyendo muchas piezas del propio Masarnau (QUADRADO, J.M. *Biografía...*, p. 96).

³⁶ *El Artista*, excelente revista fundada por el escritor Eugenio de Ochoa y el pintor Federico Madrazo en 1835, inspirada en la publicación francesa *L'Artiste*, recoge la estética del Romanticismo que llega a España en esos momentos. Debido a graves problemas económicos se publicó solamente durante quince meses. Algunos de sus principales colaboradores fueron Espronceda, Campo Alange, García Tassara, Pastor Díaz o Zorrilla. El diario *El Español*, fundado ese mismo año, 1835, por el destacado periodista liberal Andrés Borrego, constituyó una verdadera innovación en España por su calidad material, técnica e intelectual, que le situó a la cabeza de la prensa diaria de la época. Uno de sus colaboradores fue Mariano

Masarnau despliega una auténtica campaña a favor del «género alemán» y en contra del italiano. Ya en el segundo artículo que escribe para *El Artista*, en febrero de 1834, reseñando la representación del *Don Giovanni* de Mozart en Madrid, expone estas ideas:

Examinemos ahora qué instrucción ha podido adquirir en música el público madrileño. Es verdad que asiste, ya hace algunos años, a la ópera italiana, única que ha tenido; que se ha ido familiarizando con ella hasta llegar a juzgar bastante bien de su género, el más claro, el más fácil de comprender, pudiendo también haber contribuido al efecto la evidente analogía de las dos lenguas. Pero excluyendo el género italiano, ¿a qué otro está acostumbrado? Del género alemán, por ejemplo, ¿qué puede entender? ¿Qué se le ha hecho oír en él? Absolutamente nada [...]. Esta es mi opinión, sujeta como la de cualquier otro a error, y ¡ojalá no fuese exacta! Ojalá que el público del país a que me glorío pertenecer, estuviese en estado de apreciar las particiones de Beethoven, Mozart, Weber y Spohr!³⁷

En cierto sentido, Masarnau inaugura la corriente crítica que imperará en la segunda mitad del siglo XIX de la mano del espíritu regeneracionista. Coincide con ella en sus continuas denuncias de la decadencia en que se encuentra la música española, que le llevan a repasar todos los géneros –sagrado, sinfónico, de cámara, militar– sin salvar ninguno, en su deseo de que nazca la ópera nacional española³⁸, en su aspiración a que se conozcan en España las obras aún desconocidas de los compositores más importantes, tanto antiguos como modernos, y a que los compositores se formen con su estudio. Pero todo esto teñido por un fuerte pesimismo y una tendencia clásico-germana muy pronunciada.

En el caso de la música pianística, las críticas de Masarnau se dirigen al repertorio imperante, constituido en su mayor parte por arreglos de ópera italiana, al exceso de virtuosismo mecánico a costa del canto y la armonía, y al desconocimiento general del repertorio pianístico de calidad. En 1836 denunciaba que «se ha condenado al piano a producir música enteramente

José de Larra. El propio Borrego escribiría años después que, mientras los diarios políticos se reducían en 1834 y 1835 «a meros boletines de escasas, incompletas y tardías noticias», *El Español* «se ocupó de hacienda, de estadística, de industria, de comercio, de música, de bibliografía, cuando no existía ningún periódico que se dedicara a estas materias» (prospecto de *El Español*, segunda época, 1845).

³⁷ MASARNAU, Santiago de. «Don Juan». *El Artista*, tomo I (1834), entrega II, pp. 22-24.

³⁸ «¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italianos, los alemanes, los franceses, los ingleses y hasta los rusos, y que nosotros carezcamos de ella con la lengua de un Fr. Luis de León, un Rioja, un Villegas, y tantos y tantos otros? Cuando nazca la ópera española nos asombraremos recordando lo que tardó en aparecer.» (S. M. «Los dos Fígaros». *El Artista*, tomo I, 1834, entrega VI, pp. 65-66).

ajena de él. No hay aria, dúo, coro ni pieza alguna vocal que no se haya teclado, poniendo así en una especie de parodia continua la ópera y el instrumento, sin *atreverse* los pianistas por lo general a emprender la música que se ha ido escribiendo expresamente para el piano a causa de su desmedida dificultad»³⁹. Un mes más tarde, narra en primera persona la opinión de Rossini sobre esta práctica: «Quejábase en nuestra presencia un día Rossini a un marchante de lo mal que hacían en publicar sus óperas arregladas para piano solo, a lo que le contestó el otro con suma frescura: *C'est pour les pays barbares*. ¡Cáspita, dije yo para mí que sabía que el nuestro no se surte casi de otra cosa, en qué concepto nos tienen!»⁴⁰.

Otra crítica constante se dirige a la moda de un virtuosismo pianístico sin alma:

¿Qué ha sido en general la música de piano de diez años a esta parte, digámoslo con franqueza, sino una aglomeración de notas producida a costa de contorsiones y de un verdadero estrépito de teclas y macillos, que ha ido en aumento hasta el punto que solo la costumbre ha podido hacer tolerable? ¿Qué es una fantasía con variaciones de las que tan en moda han estado y aun están, sino un cuarto de hora de ruido más o menos ingeniosamente calculado, ejecutado siempre con violencia, interrumpido solo por algún remedo de canto ridículamente afectado, cuyas notas enfáticas más *arañan* que halagan el oído, y concluido irremisiblemente con una buena porción de porrazos que acaban de atronar al pobre oyente? Desde que se fue arrinconando la música propia del instrumento, la hermosa escuela de hacer cantar el piano y realzar el canto por el bien entendido empleo de la armonía continua de que el instrumento es felizmente tan capaz, se ha tocado para aturdir los sentidos, no para conmover el corazón⁴¹.

La última frase de esta cita refleja perfectamente el estilo pianístico al que se adscribe Masarnau y que para él es el único válido: el que hace «cantar» al instrumento. Afirma: «nosotros no concebimos música sin canto», y «para cantar bien, es preciso sentir; no es posible que un canto produzca efecto alguno por puro y bello que sea si se entona con indiferencia, sin la menor emoción»⁴². De ahí que considere a Mozart el «verdadero maestro de todos los buenos pianistas» y alabe los esfuerzos que para sostener su escuela «han prodigado los Clementis, Cramers, Hummels y algunos otros discípulos

³⁹ S. de M. «Música. Caracteres de decadencia en la música moderna». *El Español*, 24/07/1836.

⁴⁰ S. de M. «Música militar». *El Español*, 28/08/1836.

⁴¹ S. de M. «Música. Caracteres de decadencia en la música moderna», *El Español*, 24/07/1836.

⁴² S. de M. «Música. Su estado actual, cómo y cuánto ha decaído». *El Español*, 17/07/1836.

sobresalientes de aquel hombre eminente»⁴³. A estos añade en el mismo artículo los nombres de Weber, Schubert, Kessler y Mendelssohn, y unos años más tarde, a su vuelta de París, citará también los de Chopin o Alkan⁴⁴. Y él mismo colabora a este conocimiento mediante la inclusión de obras de algunos de estos compositores en su traducción del método de Hummel⁴⁵ y con la publicación en 1844 del *Tesoro del pianista*: «Colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte, escogidas esmeradamente y publicadas por don Santiago de Masarnau»⁴⁶.

Las composiciones pianísticas de Masarnau se encuadran, como es lógico, en este estilo. Como ha estudiado Gemma Salas, aunque en una primera etapa compositiva escribe algunas fantasías y variaciones, a partir de los años treinta cultiva sobre todo los géneros de carácter intimista: vales, nocturnos, baladas, etc.⁴⁷ Es significativo que dedique las pocas variaciones sobre temas de ópera que compuso a obras de los tres compositores operísticos que más admiró: Rossini (*La Foscari. Fantasia with Variations and Finale for the piano forte on the Theme Oh! Come da quel di, op. 3*), Bellini (*Variaciones sobre un tema de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*, para violín y piano) y Meyerbeer (*Variaciones sobre un aria de La Semiramide riconosciuta*) (ej. 6). Realizó también un arreglo para piano de la obertura de *El Duende* de su

⁴³ S. de M. «Música. Caracteres de decadencia...».

⁴⁴ A la vez, recomienda «estudiar mucho y con mucho esmero las obras de Mozart, Clementi, Dussek, Hummel, Field y Beethoven», además de recordar los nombres de Weber, Schlesinger, Schubert, Kessler, Wolf, Ries, «que tantas y tan bellísimas obras han escrito para este instrumento»: S. de Masarnau. «Estado actual de la música en España. Artículo IV». *El Renacimiento*, 11/07/1847.

⁴⁵ Masarnau realiza una traducción libre del inglés del método de Hummel, editado en dos partes en 1833 y 1835, al que incorpora para su estudio obras de Bach, Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Dussek, Clementi y Cramer, entre otros.

⁴⁶ Contiene composiciones de Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Kessler y Schlesinger. Carrafa y Lodre anuncian esta colección con el siguiente reclamo: «El objeto de la presente publicación es facilitar a los que en España se dedican al estudio del piano, la adquisición de las mejores obras que se conocen para este instrumento, casi del todo ignoradas entre nosotros y reconocidas por los más eminentes profesores del extranjero como indispensables para formar y mantener el buen gusto» (*Diario de Madrid*, 30/06/1844).

⁴⁷ SALAS VILLAR, Gemma. «Masarnau Fernández, Santiago de». *DMEH*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2000, pp. 323-331; «La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau». *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, eds. Luisa Morales y Walter A. Clark. Almería: Asociación Cultural Leal, 2010, pp. 25-39.

gran amigo Gomis⁴⁸, de quien tomó también la canción «Madre, la mi madre» para componer unas variaciones.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Adagio'. The right hand starts with a melodic line, while the left hand plays a dense, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *p*. The second system continues the piece, showing a change in dynamics to *ff* and *p*, and the word *dolce* is written above the right hand. The third system starts at measure 8 and features a more intricate texture with *dolce* markings.

Ejemplo 6. Masarnau: inicio de las *Variaciones sobre un aria de la ópera La Semiramide riconosciuta*.

El examen de estas obras nos muestra a un Masarnau virtuoso y conocedor del instrumento, que casa con los testimonios de excelente pianista que nos han llegado⁴⁹. En el ejemplo 6 se puede apreciar un elaborado lenguaje,

⁴⁸ En relación a la amistad entre Masarnau y Gomis, cf. NAGORE FERRER, María. “La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838). Nuevos datos sobre José Melchor Gomis”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, segunda época, volumen 19 (2010), pp. 63-89.

⁴⁹ Quadrado se refiere a «su admirable y *diabólica* ejecución adquirida con la dureza del piano y su rara habilidad en el acompañamiento»; y afirma que en Londres se ejercitaba seis y siete horas al día, «hasta adquirir por sí mismo una maestría que llegó a no envidiar la de

característico del estilo de Masarnau: la armonía es romántica; la textura densa, de carácter contrapuntístico; hay abundantes indicaciones dinámicas; y muchos elementos de virtuosismo pianístico. Podríamos relacionar fácilmente este estilo con el de Cramer o Moscheles. Sin embargo, en la mayor parte de sus obras posteriores evita el virtuosismo, en un proceso consciente de depuración: «¿Qué importa que el ignorante estime en menos al nuevo pianista, porque no le hace oír tantas notas como el anterior?»⁵⁰. Esto no quiere decir que su lenguaje se simplifique; aunque el grado de dificultad de sus obras sea muy variado, así como su grado de complejidad y su calidad, el piano de Masarnau mantiene una armonía romántica y una textura densa, enraizada en el contrapunto (ej. 7).



Ejemplo 7. Masarnau: *Fantasia* op. 21, cc. 30-39.

Entre sus composiciones podríamos destacar el *notturmo patético* a cuatro manos *The Spleen (La Melancolía)* op. 15, editado en París en 1834, que según Esperanza interpretaba Mendelssohn con entusiasmo y era muy del

Cramer y la de Moscheles» (QUADRADO, J.M. *Biografía...*, pp. 36 y 50). Esperanza le describe como «un pianista eminentemente clásico, de corrección suma y no tanta brillantez y expresión, dotado de excelente mecanismo, y con una pasmosa habilidad para tocar de repente, siendo en él muy común el transportar a cualquier tono, a primera vista y sin discrepar una nota, los trozos más difíciles de música, incluso las fugas de Bach.» (*Ibid.*, p. 309).

⁵⁰ S. de M. “Música. Defecto capital de que adolece la tendencia a la mejora de la música moderna”. *El Español*, 7/08/1836.

gusto de Chopin⁵¹; las *Boleras, Tirana y Manchegas, 3 Airs Caractéristiques de Danses nationales Espagnoles op. 17* publicadas también en París en 1840; la *Fantasia op. 21* dedicada a Cramer⁵²; o las tres *Ballades sans paroles op. 23, 24 y 25*, primeros ejemplos del género balada compuestos por un compositor español, como ha estudiado Gemma Salas.

II. La época de los virtuosos (1844-1854)

En octubre de 1844 tiene lugar un acontecimiento de gran relevancia para la música española: el inicio de la gira de Liszt por la Península Ibérica, gira que comienza en Madrid, sigue por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Granada, Gibraltar, Lisboa y Valencia, y finaliza en Barcelona en abril del año siguiente. Es el primer gran virtuoso que visita España, inaugurando un período en el que se suceden las giras de grandes pianistas por nuestro país.

Para el público español Liszt es una revelación. Miró había causado admiración dos años antes, pero el pianista húngaro sobrepasa todo lo imaginable. Se presenta por primera vez en Madrid el 16 de octubre en el salón del Liceo Artístico y Literario, sociedad de la que había partido la iniciativa de invitarle a España, ofreciendo un espectáculo absolutamente novedoso: Liszt era el único intérprete. Esto era algo desconocido en esa época, y no volvería a repetirse hasta finales de siglo. El programa, tal como lo publicó la prensa, era el siguiente:

Primera parte

- 1.º Sinfonía de *Guillermo Tell*.
- 2.º Andante de la *Lucia de Lammermoor*.
- 3.º Reminiscencias de la *Norma*.

Segunda parte

- 4.º Fantasía sobre motivos de la *Sonnámbula*.
- 5.º Mazurka de Chopin.
- 6.º Polaca de los *Puritanos*.
- 7.º *Galop cromático*.

⁵¹ En QUADRADO, J.M. *Biografía...*, pp. 311-12. Quadrado afirma además que en Berlín hacían furor las obras de Masarnau, especialmente el *Spleen* tocado por Mendelssohn (p. 138).

⁵² Es también Quadrado quien afirma que Masarnau la compuso correspondiendo una obra que Cramer le había dedicado: *Ibíd.*, p. 139.

Transcribimos un fragmento de una de las reseñas de este concierto que resulta de especial interés, ya que pone de relieve la escasa afición a la música instrumental que existía en España en ese momento:

Anoche tuvimos el gusto de asistir en el Liceo al primer concierto dado en esta corte por el gran pianista de Europa, el célebre Liszt. Confesamos desde luego que abrigábamos algunas dudas sobre el buen éxito de esta función; entre nosotros hay más afición, como en todos los pueblos meridionales, a la música vocal que a la instrumental; se admiran más y se aprecian mejor las inflexiones de la voz humana, que el vencimiento de las grandes dificultades que presenta la ejecución instrumental; y apoyados en esta observación constante de nuestra experiencia, creímos que una función reducida a tocar diferentes piezas en el mismo instrumento y por la misma persona, cansaría a un público tan aficionado a la variedad como el nuestro. El resultado ha probado que nos engañábamos completamente; no solo se ha escuchado al Sr. Liszt hasta el último momento, sino que el público no se saciaba de oírlo, y cuando se acabó la función no había un solo espectador que no hubiese deseado que empezase de nuevo. El entusiasmo era tan grande, que los aplausos brotaban casi sin interrupción, y era preciso contenerlos para no perder algunos de los trozos más magníficos de la incomparable ejecución del Sr. Liszt⁵³.

Liszt ofreció además otros diez conciertos en Madrid antes de partir para Córdoba. Todos ellos seguían el formato habitual de la época, interviniendo otros intérpretes⁵⁴. Liszt es descrito en las críticas como «un prodigio, una cosa sobrenatural nunca oída»; se destacan su «pasmosa ejecución, que parece multiplicar hasta lo infinito los dedos del artista», el «grande efecto que hace producir al piano, comparable con el de una completa orquesta», la «armonía de la totalidad, que hace desaparecer la aridez de la simple ejecución difícil, vicio tan común entre la mayor parte de los grandes pianistas que conocemos, bajo una sabia, complicada, pero inteligible melodía»⁵⁵. Es interesante esta última referencia, ya que hace alusión a una cualidad infrecuente: a pesar de su virtuosismo, el piano de Liszt no cae en la aridez de la pura dificultad de ejecución –vicio «tan común en la mayor parte de los grandes pianistas»– debido a su coherencia y al interés de su melodía, sabia y compleja.

⁵³ *La Esperanza*, 29/10/1844.

⁵⁴ En dos ocasiones le acompañó el pianista Juan Guelbenzu: en un *duetto* de *Norma* y en las Variaciones para dos pianos sobre motivos de *La Donna del Lago*. Las mayor parte de las obras interpretadas por Liszt en estos conciertos fueron sus propias fantasías o paráfrasis de óperas de Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Guillermo Tell*, *La Donna del Lago*), Bellini (*Norma*, *I Puritani*, *La Sonnambula*), Donizetti (*Lucia di Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*) y Meyerbeer (*Roberto el Diablo*), además del *Galop cromático*, marcha húngara (probablemente la *Marcha Rákóczi*) e «improvisaciones al piano».

⁵⁵ *La Esperanza*, 29/10/1844; *Diario de Madrid*, 31/10/1844; *El Laberinto*, 1/11/1844.

El recuerdo de Liszt quedó impreso de tal manera que durante los años siguientes se convertiría en referente obligado cuando se escuchaba a algún pianista. En diciembre de 1844, cuando el pianista húngaro acababa de dejar Madrid camino de Córdoba, el diario *El Clamor Público* publicaba un artículo ensalzando a «la célebre pianista española» María Martín, que había dado un concierto del que los periódicos no se habían hecho eco, tan ocupados estaban en prodigar los mayores elogios «a un extranjero». El autor del artículo se encarga de reparar el olvido, afirmando que la señorita Martín había tocado «una fantasía de Thalberg sobre varios motivos del *Moisés*, que es una de las mejores piezas del repertorio de Liszt» y que «su ejecución no desmereció de la del célebre pianista alemán [sic]», hallando además «en la fantasía bellezas que no pudimos notar cuando se la oímos a aquel por primera vez en el Liceo»⁵⁶. ¿Se trataba de un acceso de patriotismo?

El 2 de julio de 1845 se presenta ante el público de Madrid el pianista francés Marchal, «pianista del emperador de Rusia». Como afirmaba un crítico, «recientes en la memoria los triunfos del húngaro Liszt, se aventura a mucho quien se siente al piano ante el público madrileño», y la mayor parte de las críticas que recibe son bastante negativas⁵⁷. Encontramos, sin embargo, una excepción: la reseña publicada en *El Español*, en la que podemos leer lo siguiente:

La noche del miércoles tuvimos el gusto de asistir al concierto dado en el Circo por M. Marchal, pianista de relevante mérito. Si bien es cierto que no posee toda la brillantez de ejecución de Liszt, está dotado en cambio de un raro talento de improvisación, y sus dedos arrancan dulcísimas armonías, que nos sorprendieron agradablemente, cansados como estamos de esos desbordados torrentes de sonidos con que suelen regalarnos

⁵⁶ *El Clamor Público*, 18/12/1844. Las cualidades que se atribuyen a la joven pianista son: maravillosa facilidad para ejecutar los pasos más complicados y difíciles, delicadeza en los ligados y en los trinos, seguridad, expresión que da a todo lo que toca, de modo que el piano «parece un instrumento distinto»; «sin machacar las teclas con la fuerza que acostumbran desperdiciar inútilmente casi todos los pianistas distinguidos, da a los fuertes todo el grueso de voz que necesitan y al mismo tiempo saca los pianos con una suavidad, que apenas deja percibir el instante en que se ha apagado el sonido.» María Martín, pianista y profesora de piano de la que tenemos pocos datos, frecuentaba las veladas de la corte y la alta sociedad madrileña interpretando un repertorio poco habitual: Schubert, Masarnau, Beethoven, Chopin; en 1842 es premiada con una medalla de oro en los juegos florales organizados por el Liceo Artístico y Literario.

⁵⁷ Varios críticos afirman que le salvaron las variaciones que improvisó sobre el tema del Himno de Riego: *El Laberinto*, 7/07/1845; *El Siglo Pintoresco*, julio 1845, p. 95; *La Esperanza*, 16/07/1845.

generalmente otros grandes maestros sin tener en cuenta que la música, idioma del alma, debe dirigirse a excitar otros sentimientos que los de la sorpresa⁵⁸.

Este diario había sido refundado un mes antes por el periodista liberal Andrés Borrego como «segunda época» del periódico del mismo nombre, publicado entre 1835 y 1837, en el que había colaborado Masarnau. En esta segunda etapa la crítica musical estará encomendada a Eduardo Velaz de Medrano, que sigue la misma línea estética que Masarnau: defensa de la música clásica de calidad y rechazo del virtuosismo vacío. En la defensa de Marchal, ¿pudieron influir, además, motivos ideológicos? Max –o Máximo– Marchal se instala en España donde, además de desarrollar su carrera como pianista y compositor –componiendo piezas pianísticas, canciones e himnos–, estará vinculado a la masonería⁵⁹ y participará en el movimiento revolucionario del 68.

Unos meses más tarde, en diciembre del mismo año, los jóvenes pianistas cubanos discípulos de Thalberg Pablo Desvernine y Fernando Arizti, recién llegados de París, dan varios conciertos en los que interpretan obras de Herz, Thalberg y el propio Desvernine. Nuevamente encontramos divergencias en la crítica: mientras el *Eco del Comercio* les dedica grandes elogios⁶⁰, Velaz de Medrano afirma: «Si estos señores fuesen aficionados, no tendríamos tacha que ponerles, pero como *artistas* que se han presentado a tocar en el mismo teatro donde no ha mucho resonaron los portentos de Liszt, nos permitirán les aconsejemos que sigan estudiando»⁶¹. Y a continuación se refiere a la próxima llegada a Madrid del pianista francés Émile Prudent, «poseedor de una escuela diferente de la de Liszt», que «dará a conocer con su especial manera de tocar el piano (nueva en Madrid) otro género muy distinto del que oímos cuando Liszt tocó en el Liceo y Circo».

⁵⁸ *El Español*, 4/07/1845.

⁵⁹ Entre sus obras se encuentra un *Himno masónico* con letra de Miguel Ramos, publicado por Carrafa hacia 1871.

⁶⁰ «Estos artistas que en la corta edad que cuentan, reúnen a una gran ejecución el más delicado gusto, nos hicieron sentir algunas reminiscencias del sorprendente Liszt con el poder con que ejecutan diversos pasos, y con la rara facilidad con que dieron muestras de dominarlos. La pulsación de ambos es enérgica o delicada, según lo exige la frase que ejecutan, pero siempre segura, fácil y correcta; y la cualidad más apreciable que poseen y que más los realza sobre la generalidad de los pianistas que hemos oído, es el exquisito tacto y sentimiento con que expresaron las graves melodías de Rossini y Donizetti.» (*Eco del Comercio*, 20/12/1845).

⁶¹ *El Español*, 28/12/1845.

Efectivamente, Prudent se presenta en el Teatro de la Cruz el 12 de enero de 1846, en una función variada en la que interpreta sus fantasías sobre motivos de *Los Hugonotes*, *La Sonnambula*, *Norma* y *Lucia di Lamermoor*, además de lo que se anuncia como «estudio sobre el género español» y que probablemente sea la *Seguidille* dedicada por el pianista a la reina madre⁶². Desde el *Diario de Madrid* se afirma que a Prudent «le falta por lo menos el aparato con que Liszt pulsa las teclas del piano fulgiendo en su rostro la inspiración de un profeta y en sus movimientos el ímpetu de un guerrero», y se aconseja a las empresas «que no reproduzcan tan a menudo esa clase de funciones, porque dejarían de excitar la atención pública muy en breve, tanto porque el piano no es el instrumento más a propósito para lucir en un teatro, como porque después de oír a Miró y a Liszt no es fácil encontrar quien los aventaje»⁶³; en el *Semanario Pintoresco Español* se puede leer que Prudent, «el famoso pianista que tan extraordinaria aceptación ha tenido en las principales capitales de Europa, no hace en la de España todo el furor que muchos habían creído, y es preciso confesar que en este punto ha quedado mucho más bajo que el romántico Liszt»⁶⁴; y el crítico de *El Siglo Pintoresco* sostiene que «los tocadores de este género van abundando demasiado y ya no excitan entusiasmo; muchas veces producen sueños»⁶⁵. Sin embargo, desde *El Español* no se escatiman los elogios hacia el pianista francés, alabando su «método, gusto y manera de tocar». Velaz de Medrano escribe:

Los pianistas *prestidigitadores* abundan en el día; los *pianistas-cantantes* escasean; a la cabeza de estos últimos debe colocarse a Emile Prudent. Cualesquiera que sean las dificultades que ejecuta en el piano, por entre las mil notas, trinos y arpeggios que se desprenden de sus manos como chispas eléctricas, siempre la pureza y la corrección se dejan ver, en medio de ese brillante fuego artificial. Cuando él toca, se cree oír el apasionado canto de la diva Malibran, enriquecido por el portentoso floreo de Mme. Damoreau⁶⁶.

Estas palabras manifiestan la línea estética a la que se adscribe Prudent: el piano *cantabile*, lírico y expresivo. El mismo crítico afirma en otro artículo que «Prudent es uno de los pianistas modernos que más han de contribuir

⁶² Prudent había tocado ya, antes de este concierto, en «una casa particular» -¿la de Guelbenzu?- y en el Palacio Real, donde entusiasmó a la reina. Y daría otro concierto el 21 de enero en la embajada de Brasil en Madrid.

⁶³ *Diario de Madrid*, 18/01/1846, 2/02/1846.

⁶⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 4/01/1846.

⁶⁵ *El Siglo Pintoresco*, enero 1846.

⁶⁶ *El Español*, 11/01/1846.

con el tiempo a la deseada reforma del piano»⁶⁷. A pesar de las pocas críticas con que Prudent es acogido, lo cierto es que sus composiciones se incorporan muy pronto al repertorio de los pianistas españoles, especialmente su obra más célebre: la *Fantasia sobre Lucia di Lamermoor de Donizetti op. 8*, algo que no ocurre con las composiciones de Liszt debido a su complejidad y su alto grado de dificultad⁶⁸.

Debemos hacer mención a un pianista español prácticamente desconocido: el pamplonés Alejandro Esain, que se había trasladado siendo muy joven a Inglaterra –en los años veinte–, donde permanecería hasta su muerte desarrollando una importante carrera como pianista y compositor. Amigo de Masarnau desde la primera estancia de este en Londres, mantiene el contacto con el grupo de músicos «puristas» en sus viajes a España, durante los cuales, sin embargo, no da conciertos públicos. En 1847 participa en «una reunión de artistas, a donde suelen concurrir todas nuestras notabilidades musicales» –suponemos que se trata de una de las organizadas por Guelbenzu– y se dice de él que «está, como pianista, a la altura de Liszt, Prudent y de los más eminentes de Europa»⁶⁹. Según Juan Federico Muntadas en la revista *El Renacimiento*, sus composiciones no se conocen en España «sin duda por no pertenecer el autor al número de los que solo parece que se proponen embaucar con el piano y han llegado a hacer creer que el estudio de este instrumento tiene por objeto recordar alguna escena de ópera, y luego aturdir, o más bien espantar, a los pobres oyentes a fuerza de porrazos, de gestos y de contorsiones furibundas»⁷⁰. En otra de las reuniones celebradas en casa de Guelbenzu unos años más tarde, en 1853, en la que Esain interpreta sus propias obras, además de «algunas de Chopin y otros compositores modernos de su escuela», se afirma de él que «como compositor y como pianista pertenece a la escuela clásica [...]. Sus cualidades dominantes son la corrección, la pureza y la elegancia»⁷¹.

Es significativo que las pocas referencias que tenemos de Esain estén vinculadas a otro pianista pamplonés, Juan María Guelbenzu (1819-1886). La relación entre ellos no proviene únicamente del paisanaje; Castro y Serrano,

⁶⁷ *El Español*, 22/01/1846.

⁶⁸ En la reseña de la función celebrada en la Sociedad Lírico-dramática de Madrid el 19 de junio de 1847, en concreto, podemos leer que Mendizábal interpretó «la brillante fantasía sobre motivos de la *Lucía*, compuesta por Prudent, que tantos y tantos pianistas dicen que ejecutan y que tan pocos ejecutan bien» (*El Clamor Público*, 25/06/1847).

⁶⁹ *El Español*, 1/08/1847.

⁷⁰ *El Renacimiento*, 18/07/1847.

⁷¹ *La España*, 28/07/1853.

en su librito *Los cuartetos del Conservatorio*, narra que en una de las reuniones celebradas en casa de Guelbenzu en 1862 había conocido a Esain, que era «natural de Pamplona y discípulo del padre del Sr. Guelbenzu». La amistad entre ellos queda patente en las obras de Esain conservadas en el fondo Guelbenzu que llevan dedicatorias manuscritas⁷². También les une la afinidad estética; según Gemma Salas, Guelbenzu había estudiado en París con Prudent, Zimmermann y Alkan⁷³. Muy probablemente fue Masarnau, residente en París en ese momento, quien le introdujo en el círculo de los dos últimos. En 1844 Guelbenzu vuelve a España como profesor de piano de la reina María Cristina y organista de la Real Capilla. Es habitual su participación en los conciertos de familia celebrados en el Palacio Real, junto con los otros músicos vinculados a la corte: Albéniz y Valldemosa. Sus dotes de pianista virtuoso se revelan especialmente cuando acompaña a pianistas de la talla de Liszt y Thalberg. Sin embargo, dedica sus esfuerzos principalmente a difundir la música de cámara clásica en España. Las reuniones semanales celebradas en su casa fructifican en la creación en 1863, junto con Monasterio, de la Sociedad de Cuartetos, en cuyas sesiones interpreta obras de Beethoven, Mozart, Haydn o Mendelssohn. Su producción pianística, sin embargo, es bastante reducida, abarcando géneros intimistas de salón como romanzas sin palabras o «melodías para piano», mazurcas, nocturnos, zortzicos, habaneras... Su estilo compositivo, como ha estudiado Gemma Salas, se encuadra en la línea intimista desarrollada por Masarnau, dejando a un lado el virtuosismo técnico. Este estilo está bien representado en el *Recuerdo Vascongado*, dedicado a Marcial del Adalid y elogiado por Peña y Goñi como ejemplo de «canto popular moderno»: «canto popular pensado a la antigua y escrito a la moderna»⁷⁴. Se trata de una obra sencilla, en forma lied ABA' con preludio introductorio. Destaca la lírica melodía de la sección A (*Andante*), en La menor con rasgos modales, acompañada por un bajo en octavas y sencillos acordes en la voz intermedia (ej. 8), que es enriquecida melódicamente en la voz superior en la sección A'.

⁷² Estas obras, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, son las siguientes: *Kathleen Mavourneen, ballade Irlandaise transcrite pour le piano forte par A. Esain* (dedicatoria ms. «Para Don Juanito Guelbenzu de parte de Alejandro Esain», 1848); *Le regret, valse expressive pour piano forte* («Don Juan Guelbenzu, de parte de su amigo A. Esain»); y *Souvenir de Pamplona, caprice à la valse pour le piano* («Juanito Guelbenzu, de parte de A. Esain, 5-2-51»).

⁷³ SALAS VILLAR, Gemma. «Guelbenzu Fernández, Juan María». *DMEH*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp. 15-17.

⁷⁴ Antonio Peña y Goñi. «Crónica musical Dos zortzicos y un recuerdo». *El Imparcial*, 4/02/1873.

Ejemplo 8. Guelbenzu: *Recuerdo Vascongado*, primer tema.

Esta sección contrasta con la B (*Allegretto*) en La mayor, de textura más densa (ej. 9).

Esta obra, de buena factura pianística, revela el conocimiento de los recursos técnicos y expresivos del piano por parte de Guelbenzu.

En octubre de 1847 llega a España el joven pianista moravo Maurice Strakosch (1825-1887)⁷⁵, quien da conciertos en Valencia, Madrid, Palma de Mallorca y Barcelona. Strakosch, que interpreta fantasías sobre óperas de Bellini, Donizetti y Verdi, una pieza «brillante y de suma dificultad con solo la mano izquierda» y «caprichos improvisados a elección de los espectadores», produce verdadero entusiasmo en el público. En el diario *El Fénix* de Valencia podemos leer que «el piano en sus manos es un instrumento nuevo, o mejor, son muchos instrumentos a la vez, ora arrancando de él patéticos sonos, ora agitando en sonoro desconcierto sus cuerdas que exhalan un canto de guerra»⁷⁶. En las reseñas aparece un elemento novedoso: se afirma de él que es un «digno rival del señor Liszt, de Thalberg y de Chopin»⁷⁷: por primera vez

⁷⁵ Tras sus estudios en Alemania, Strakosch recorrió toda Europa dando conciertos con gran éxito. En 1852 se casó con Amalia Patti, hermana de Adelina, la célebre cantante, y en 1855 se convirtió en empresario de ópera organizando su primera compañía.

⁷⁶ Citado en *El Español*, 24/10/1847.

⁷⁷ *El Eco del Comercio*, 13/11/1847.

aparece el nombre de Chopin como pianista de referencia⁷⁸. En *El Fomento* de Barcelona se lee que «en su ejecución hay algo de la travesura de Liszt, de la corrección de Thalberg y de la gracia y suavidad de Chopin»⁷⁹.



Ejemplo 9. Guelbenzu: *Recuerdo Vascongado*, segundo tema.

Solo unos días después de la marcha de Strakosch, a finales de diciembre de 1847, llega a Barcelona el célebre Sigismund Thalberg (1812-1871), quien da dos conciertos en el Liceo y viaja a continuación a Madrid, donde el 23 de enero de 1848 toca en el Palacio Real y el 24 ofrece un concierto benéfico en el salón del Liceo Artístico y Literario. En ellos toca sus grandes fantasías sobre óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Weber, Auber y Meyerbeer. La admiración de los músicos madrileños por el pianista se manifiesta en la suscripción que realizan para regalarle una medalla de oro. La comparación con Liszt es inevitable:

Dos hombres son los que se hallan hoy día a la cabeza de la escuela moderna de piano; Liszt y Thalberg. Ambos se han hecho oír en Madrid, y bueno será que aunque muy ligeramente apuntemos las dotes más sobresalientes de uno y otro. Una fantasía original, que algunas veces raya en salvaje, como observa muy bien Fétis, distingue ante todo a Liszt. Posee una prodigiosa habilidad para tocar, su ejecución es variadísima, y raya en maravillosa. Ha hecho un estudio profundo de toda la música de piano, tanto antiguo como moderno, y tiene tal facilidad, que ejecuta a primera vista la pieza más difícil de cualquier género. Charlatán muchas veces para agrandar y arrancar aplausos a la multitud, sabe continuar, si quiere, su fogosa imaginación; y entonces, cuando se ve rodeado de personas

⁷⁸ Chopin fue un compositor casi desconocido a nivel público en España hasta mediados de los años 1840. En 1846 el editor Casimiro Martín comienza a comercializar sus obras, que se incorporarán poco a poco al repertorio de los pianistas españoles (cf. NAGORE, María: «Chopin et l'Espagne: nouvelles perspectives», en *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*, Varsovia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, en prensa).

⁷⁹ Citado en *El Genio de la Libertad* (Palma de Mallorca), 1/12/1847.

que cree él comprenden lo bueno y bello de la música, modera su estilo y manera para transformarse en un correcto y verdadero pianista. Sus composiciones han tenido en general poca aceptación; solo él las toca, y sus dedos solos saben interpretar una música que llama a veces más la atención por la extravagancia de su forma que por su mérito musical; por su organización especial e incomparable velocidad de sus dedos, Liszt es uno de los pianistas que más efecto causan a la multitud.

Más moderado delante del piano, sobresale Thalberg por su exquisito gusto, por su estilo correcto y expresivo y por su manera de tocar tan elegante y noble, como graciosa. La precisión y delicadeza de su ejecución, las infinitas combinaciones con que ha enriquecido el piano y la nueva forma que ha introducido en sus composiciones, y que ha sido aceptada por la mayoría de los pianistas de la época, han excitado en todas partes el mayor entusiasmo. Una de las mayores dificultades que presenta el arte de tocar el piano, consiste, como hemos tenido ocasión de repetirlo diferentes veces, en saber sacar un buen sonido al instrumento. Contra lo que muchas personas creen, el mismo piano pulsado por diferentes manos, produce un sonido diverso; Thalberg es notable por el sonido especial que saca al piano⁸⁰.

A diferencia de los pianistas anteriores, Thalberg no solo era muy conocido en España, sino también muy interpretado. Ya en 1836 Masarnau había escrito un artículo muy elogioso sobre él en *El Español*⁸¹, y en esa época sus obras entran con fuerza en el mercado editorial español. Casi todos los buenos pianistas incluyen en su repertorio alguna de sus fantasías, especialmente la del *Moisés* de Rossini, su obra más célebre.

Muy distinto es el caso de Anton –o Antoine– de Kotski⁸², pianista polaco que llega a España en febrero de 1849 precedido de una gran propaganda mediática, con la intención no solo de dar conciertos, sino de escribir un libro sobre el estado de la música en España y Portugal, para lo que permaneció en la Península Ibérica hasta septiembre de 1850, residiendo en Madrid, Sevilla, Oporto, Lisboa y nuevamente en Madrid. Desde el momento de su llegada se integró en los círculos aristocráticos, participando en numerosas veladas y componiendo obras inspiradas en paisajes y temas españoles que tuvieron una grandísima difusión⁸³. Sus interpretaciones, acogidas con entusiasmo

⁸⁰ Eduardo Velaz de Medrano. «Revista Musical». *El Español*, 30/01/1848.

⁸¹ S. de M. «Noticias musicales». *El Español*, 10/07/1836.

⁸² Anton de Kotski (1817-1899), pianista y compositor, había sido un niño prodigio, discípulo de John Field en Moscú. Fue conocido en su época por sus excentricidades: se anunciaba a sí mismo como el único discípulo vivo de Beethoven y era frecuente que en sus conciertos tocara una pieza con las manos ocultas bajo una manta doblada sobre el teclado.

⁸³ Algunas de estas obras son: *La plegaria de la tarde*, meditación para piano dedicada a S. M. el rey; *Las elegantes de Madrid*, polka para piano dedicada a la señorita Fanny de

por el público, son descritas de forma encomiástica por casi todos los críticos, que destacan sobre todo la dulzura y limpieza en los movimientos lentos y en los pianísimos, y el vigor de sus allegros. También sus composiciones son muy admiradas, especialmente la *Fantasia sobre la Sonnambula de Bellini*, la fantasía programática *Le reveil du lion*, la *Polka variada* y el *Jaleo de Jerez*.

Sin embargo, entre todos estos elogios hay una voz discordante: la de Barbieri, quien desde las páginas de *La Ilustración*, donde comienza a ejercer la crítica musical en 1850, dedica a Kontski un artículo en el que pone en tela de juicio el adjetivo «célebre» que se le atribuye. Para Barbieri el pianista polaco «es un *buen* ejecutante y un *buen* compositor para su instrumento, pero que está muy lejos de merecer las consideraciones debidas a los célebres pianistas que anteriormente nos han visitado». Afirma que, tras haber analizado sus composiciones «solo hallamos buenas melodías, buena armonización, buen corte y algún que otro giro atrevido que elogiar, mas no aquella novedad, aquel carácter especial que distingue a los genios que saben elevarse al número de las verdaderas celebridades»; y, en cuanto a sus interpretaciones, «no hallamos en él ni la expresión delicada de un Thalberg, ni el fogoso atrevimiento de un Liszt, encontramos solo un buen artista». Lo más interesante, desde nuestro punto de vista, es la explicación que ofrece Barbieri del origen de los exagerados elogios hacia Kontski: «¿y quién le ha llamado célebre? un comerciante de música por dar a las composiciones de nuestro héroe mayor importancia de la que realmente tienen, y un empresario de teatro por llenar los asientos de su platea»⁸⁴.

Efectivamente, los comerciantes y editores aprovechan, como es lógico, el tirón de los pianistas «célebres» para vender. Como las obras de Thalberg y de Prudent, las de Kontski pasan inmediatamente a engrosar el amplísimo repertorio de moda constituido por fantasías y bailes de salón. Es muy significativo el anuncio insertado por el almacén de música de Conde y Salazar en abril de 1849, durante la primera estancia de Kontski en Madrid:

En el almacén de música de Conde y M. Salazar, Bajada de santa Cruz, se acaba de recibir un pedido de música selecta, y entre otras obras notables se halla la célebre

Mora; *Jaleo de Jerez*; *Las noches de Madrid*, serenata para piano dedicada a S. E. la princesa de Carini; *Sevilla, recuerdos del Alcázar*; *Un ángel más*, elegía para piano escrita con motivo del fallecimiento del Príncipe de Asturias.

⁸⁴ F.B. «El pianista Antonio Kontski». *La Ilustración*, 23/03/1850. Barbieri se refiere al editor Casimiro Martín y al empresario del Teatro del Circo (que pasa a llamarse Teatro de la Ópera en 1850). En este artículo Barbieri denuncia, además, que Kontski haya dedicado al rey una obra dedicada a otra persona anteriormente, lo que provoca una polémica con el pianista recogida en las páginas de *La Ilustración*.

tarantela de Thalberg para piano, el capricho sobre *Hernani* de Prudent, las mazurcas y valsos de Chopin, y las obras siguientes de Konski [sic]: *Le Reveil du Lion*, la fantasía sobre don Pascual, *idem* sobre la Sonámbula, el Scherzo de la segunda sinfonía y *les Impressions de Voyage, Six Meditations*; todo para piano, con una colección de cuarenta polkas, todas diferentes y de varios autores⁸⁵.

En la ininterrumpida procesión de pianistas que visitan España durante estos años y que se instalan en nuestro país durante varios meses siguiendo la estela de los viajeros románticos en busca del exotismo hispano, el siguiente es el pianista francés Émile Forgues⁸⁶, quien en septiembre de 1850, tras dar varios conciertos en Bilbao y San Sebastián, se instala en Madrid durante tres meses, dándose a conocer en diversos salones y en la corte y dando un concierto el 22 de octubre en el salón del Liceo⁸⁷. Forgues, a diferencia de Kontski, pasa casi desapercibido. Su concierto en el Liceo, según Velaz de Medrano, quedó deslucido, a pesar de ser «un pianista muy hábil y correcto, cuya muñeca es asombrosa para la ejecución de las octavas», debido a la «mala elección en las piezas que tocó»: se trataba de fantasías sobre temas de óperas francesas, «desconocidas para un público que en general solo sabe apreciar las melodías italianas». Además, el programa se completaba con un cuarteto con piano del compositor alemán Alexander Fesca (1820-1849) que «no produjo efecto alguno», ya que

los cuartetos, y más los de Fesca, no son inteligibles para el público que en Madrid asiste a los conciertos. Es música demasíadamente seria y *profunda* (el vulgo llama música profunda a toda la que no está a su alcance; y gracias que no la califique como acontece muchas veces, de insípida y detestable.) Si además, la *música seria* va firmada con un nombre que no acaba en... *ini*, o no la garantiza el prestigio de que gozan los Haydn, Mozart o Beethoven, desde luego debe esperarse que los llamados *dilettanti* madrileños la mirarán y recibirán con indiferencia. ¿Habría muchos entre los que asistieron al concierto de Mr. Forgues familiarizados con el nombre de Fesca? Salvo algunas personas muy contadas, la generalidad de las gentes conocieron por primera vez aquel nombre, al leerlo en el programa. ¿Es español el autor de esta música? me preguntó con cierto desdén mientras se tocaba el final del cuarteto, uno de esos *aficionados* para quienes los acabados en

⁸⁵ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27/04/1849.

⁸⁶ Berlioz, en el *Journal de Débats* del 7 de abril de 1861, afirmaba de Forgues: «tiene dedos poderosos y ágiles; conoce todos los recursos de su instrumento, vence las mayores dificultades. Pero me temo que tenga más brillo que profundidad, más mecanismo que sensibilidad».

⁸⁷ Como había ocurrido en el caso de Liszt, de Glinka o de Kontski, también Forgues aprovecha su estancia para componer por lo menos una obra de sabor español: *Alcázar, fantasía española*. Tras una interpretación de esta obra en marzo de 1852 en la sala Pleyel de París, la crítica afirma que Forgues había obtenido mucho éxito en España con su buen mecanismo y su «color local» (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 7/03/1852).

ini tienen únicamente importancia musical. Sí, señor; le respondí, español y sacristán de la nueva iglesia de Chamberí⁸⁸.

Encontramos aquí nuevamente la crítica hacia el gusto mayoritario del público español, admirador de la ópera italiana e incapaz de comprender la *música seria*.

El período que hemos delimitado se abre con Liszt y se cierra de forma brillante con otro gran pianista: el norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), que llega a Madrid en octubre de 1851 y permanece en la Península hasta noviembre de 1852. La combinación de una magnífica técnica pianística con la interpretación de obras espectaculares de gran popularidad explica su éxito:

[Gottschalk] es digno de figurar entre los primeros pianistas de Europa. No creemos que iguale a Liszt en fuerza y bravura de ejecución, pero desde luego nos parece que le excede en gusto y delicadeza. Hay momentos en que el primero se sublima tanto que solo es inteligible para los hombres inspirados y para los muy profesores. Al segundo lo comprenden todos, hasta los más profanos. Esta será la causa de su mayor popularidad. En *la Caza* y en los *Caprichos poéticos* revela Gottschalk gracia y encantadora dulzura, en la fantasía sobre motivos de la *Lucrecia* delicadeza y fuerza de sentimiento, en el *Sitio de Zaragoza*, composición suya para diez pianos, talento sólido, vigor y práctica en el conocimiento de los efectos musicales. Algunos hubieran querido más riqueza de armonía en el *Sitio de Zaragoza*. Somos de su mismo dictamen, y creemos que no por esto se hubieran oscurecido las bellezas de la composición, ni desfigurado los dos temas sobre que está calcada⁸⁹.

A ese éxito contribuyen también un toque de exotismo y originalidad, presente en obras como *Bamboula* o *Le Bananier*, y una gran simpatía. Como fruto de su estancia en España Gottschalk compone obras como la espectacular *El Sitio de Zaragoza* para diez pianos⁹⁰, el vals de concierto para dos

⁸⁸ *La España*, 27/10/1850. Forgues interpreta la *Gran fantasía patética Carlos VII*, el capricho para piano *Le Tremolo*, la fantasía dramática para piano *La reina de Chipre* y un *Gran vals artístico*. El cuarteto de Fesca es interpretado por Gevaert, que en esos momentos está también en España, Mollberg, Pló y Campo.

⁸⁹ *El Clamor Público*, 4/07/1852.

⁹⁰ Esta composición daría lugar a *La Jota Aragonesa, caprice espagnol*, en la portada de cuya edición, de 1855, figura: « Tiré de la grande symphonie à 10 pianos *El Sitio de Zaragoza* exécutée à Madrid le 28 Juin 1852, devant toute la Cour d'Espagne, et qui valut à son auteur le titre de Chevalier, la croix en brillants d'Isabelle la Catholique et l'épée d'honneur qui lui fût présentée par 'El Chiclanero' » («Extraída de la gran sinfonía a 10 pianos *El Sitio de Zaragoza* ejecutada en Madrid el 28 de junio de 1852 delante de toda la Corte de España, y que

pianos *La Vallisoletana*, el capricho de concierto *Souvenir d'Andalousie*, el capricho *Minuit à Seville* o la *Chanson du Gitano*. Para la interpretación de las numerosas obras para dos o más pianos que toca –además de las dos ya citadas, la fantasía para dos pianos *Jerusalén*, la fantasía para dos o para tres pianos *La Caza* o el *Wals de bravura* para dos pianos– recurre a la colaboración de jóvenes pianistas españoles, sobre todo Juan Miralles⁹¹ y Julián Aguirre⁹², pero también Pascual Galiana, Nicolás Toledo, José Inzenga o Manuel de la Mata. Se trata de una joven generación de pianistas, la mayor parte de ellos salidos de las clases del Conservatorio de Madrid, que comienzan en estos años su trayectoria profesional. En Sevilla le acompaña Eugenio Gómez.

Algunas obras de Gottschalk son comercializadas con gran rapidez por Casimiro Martín, que las anuncia con el siguiente reclamo:

El Manceniller (El Manzanillo), composición para piano del célebre pianista Gottschalk. Se acaba de grabar y se halla de venta en el gran almacén de música de Casimiro Martín, calle del Correo, número 4, frente a la casa de Correos. En el mismo se halla también *el Bananier* del expresado autor. Dichas composiciones son de mediana dificultad; se han vendido por millones en París y han obtenido los honores de la repetición en todos los conciertos donde el compositor las ha tocado⁹³.

En 1852 vuelve a París, después de su larga estancia en América, José Miró, que visita España en 1853 y 1854 dando conciertos en Madrid, Barcelona, Málaga y Sevilla interpretando sus fantasías sobre óperas de Verdi y otras obras de carácter virtuosístico como las variaciones brillantes sobre *El carnaval de Venecia*. En 1854 gana una plaza de profesor interino en el Conservatorio de Madrid, abandonando su carrera como concertista. Se podrían considerar estos conciertos como el cierre de una etapa, ya que el modelo de pianista cambia radicalmente en los años siguientes.

valió a su autor el título de Caballero, la cruz de brillantes de Isabel la Católica y la espada de honor que le fue ofrecida por 'El Chiclanero'» [torero de la época]).

⁹¹ Pianista catalán hoy prácticamente desconocido, llega a Madrid en 1852 y durante los años siguientes trabaja como pianista en varios cafés madrileños. En 1866 da una serie de conciertos en Cataluña, en los que toca, entre otras obras, *El Sitio de Zaragoza* de Gottschalk; las críticas lo describen como un pianista que interpreta con maestría obras de gran dificultad.

⁹² Contamos con muy pocos datos sobre Julián Aguirre, discípulo de Pedro Albéniz. En 1847 se había presentado por primera vez en público en varios conciertos, entre ellos el ejercicio de alumnos del Conservatorio celebrado el 30 de junio en el que interpreta una fantasía compuesta por él mismo sobre motivos de *Attila* que obtiene un gran éxito.

⁹³ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 30/12/1851.

Las giras de los grandes pianistas citados, de Liszt a Gottschalk, influyen, junto a otros factores, en el acrecentamiento de la moda del piano y en el repertorio, que sigue abundando en fantasías o variaciones sobre temas operísticos. Pero ahora la gran fuente de inspiración es Verdi, cuyas óperas irrumpen en la escena europea y española con mucha fuerza en estos años. Algunos compositores españoles que contribuyen a este repertorio son Martín Sánchez Allú, Cristóbal Oudrid, Manuel Mendizábal, Florencio Lahoz, Federico Villalba, Sebastián Gabaldá y José Rogel. A partir de 1850 hay además una novedad: comienzan a aparecer arreglos para piano sobre temas de zarzuela. El gran éxito del «nuevo» género se traduce inmediatamente en arreglos y piezas para piano derivadas de las obras que triunfan estos años: *El tío Caniyitas* de Soriano Fuertes, *Gloria y peluca*, *Tramoya* y *Jugar con fuego* de Barbieri, *Buenas noches señor don Simón* de Oudrid, *El secreto de una reina*, *El valle de Andorra* y *El estreno de una artista* de Gaztambide, *El dominó azul*, *La estrella de Madrid* y *El grumete* de Arrieta.

Como ocurría en el período anterior, son muy habituales las piezas que unen temas operísticos con bailes de moda: a los rigodones –en franca decadencia– y vales –ampliados con las variedades de vals a dos tiempos y vals a cinco tiempos– se unen ahora los nuevos ritmos de la polka, redowa, polka-mazurka y schotisch. Tenemos un buen ejemplo de ello en la *Colección de bailes sobre los mejores motivos del Trovador* de José Rogel, editada en 1854, que consta de los siguientes números: *Leonor*, polka; *Manrique*, polka-mazurka; *Azucena*, redowa; *El conde*, schotisch; *La gitana*, vals.

Los nuevos bailes llegan de París y se adaptan desde el teatro. En junio de 1844 llega a Madrid para actuar en el Teatro del Circo una compañía de baile francesa, «la mejor que hemos visto en esta capital», en la que figuran los célebres bailarines Marie Guy-Stephan y Lucien Petipa. La compañía presenta los ballets *Giselle* (traducido como *Gisela o las Willis*) y *La linda Beatriz*, y lo que hace furor es la polka bailada por los dos protagonistas en esta última, cuya repetición es solicitada por el público en cada función. A partir de ese momento la polka se convierte en el baile de moda. Ese año las polkas se anuncian como «baile nuevo»; en los siguientes inundan el repertorio pianístico, que se engrosa con todo tipo de adaptaciones de estos ballets. En 1846 la Guy-Stephan vuelve a entusiasmar al público con la redowa que baila en el ballet *Farfarella o La hija del infierno*; dos años más tarde, en 1848, el editor Casimiro Martín publica un arreglo para piano de este «nuevo baile, que ha tenido tanta aceptación en París y en los salones de Madrid», junto con la teoría del baile traducida del francés por Andrés Belluzi. Ese mismo año de 1848 se pone de moda la polka-mazurka. Y en 1849 el schotisch, «nuevo baile

escocés bailado por la primera vez en los bailes de la sociedad La Juventud Española» y la «*Schottisch-Polka*: he ahí el título del nuevo baile de moda este año, que se ha bailado ya en los bailes orientales, y que se bailará este invierno en todas partes. La música de dicho baile se compone de dos piezas y puede servir también para polka»⁹⁴.

Estas danzas se incorporan al repertorio pianístico español para aficionados de la mano de compositores como el inevitable Strauss, Herz, Hünten o Döhler, pero sobre todo de un gran número de compositores españoles o residentes en España: Ambite, Barbieri, Paulina Cabrero, Espín, Gabaldá, Pascual Galiana, Hipólito Gondois, José Inzenga, Sebastián de Iradier, Florencio Lahoz, Manuel de la Mata, Juan Mollberg, Justo Moré, Bruno de Olabe, Eusebio Ruiz, Sánchez Allú, Juan Daniel Skoczopole, Valldemosa, etc. Estas piezas de danza se publican sueltas o en colecciones de títulos sugerentes como las siguientes: *El Real Palacio* (1850), «colección de bailes modernos para piano» integrado por las siguientes piezas: *La Alboni*, polka; *La Fuoco*, id.; *La Frezzolini*, polka-mazurka; *La Cerrito*, id.; *Isaura*, vals-redowa; *La moda*, galop-polka; *Foedora*, polka; *La corte*, vals a 5 tiempos. O: *Música del ferrocarril* (1851) de Hipólito Gondois, formada por «piezas de una mediana dificultad y de una ejecución brillante»: *Madrid*, polka; *Punto*, polka schotisch; *Ciempozuelos*, polka mazourka; *Getafe*, polka; *Valdemoro*, polka schotisch; *Aranjuez*, polka mazourka.

Frente a la avalancha de polkas y valsos, las piezas pianísticas que recogen ritmos españoles son bastante escasas todavía en estos años. Ya hemos citado más arriba los caprichos para piano a cuatro manos de Pedro Albéniz y la nueva jota aragonesa de Florencio Lahoz. Otras piezas son adaptaciones de bailes representados en los teatros, como el *Jaleo de Jerez* de Skoczopole, bailado en 1845 por Marie Guy-Stephan en el ballet *El diablo enamorado* y arreglado para piano por el mismo autor; o la *Gallegada* y *Jaleo Gaditano* compuestos por Manuel Martínez para el potpourriailable celebrado en el Teatro del Príncipe en 1846 con motivo de la boda de la reina. Derivan también de bailes y canciones interpretados en espectáculos teatrales las adaptaciones pianísticas de la *Rondeña* de Oudrid, el «tango americano» *La Neguita* de Iradier, *El Polo del Contrabandista* de Manuel García o las seguidillas de la zarzuela *Gloria y Peluca*. También empiezan a entrar en el repertorio pianístico algunas «contradanzas habaneras» o «tangos americanos».

Presentan gran interés, en esta línea, las colecciones de «bailes nacionales» para piano que comienzan a editarse a mediados de los años 40, ya que

⁹⁴ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 5/10/1849.

muestran un creciente espíritu nacionalista. Destaca, entre ellas, la titulada *Música Nacional Española* (1850) de Oudrid, que contiene: las boleras de la zarzuela *La Pradera del Canal*, jota valenciana, cachucha amatracada, molles de Sevilla, rondeña nueva, capricho andaluz, nueva jota aragonesa, manchegas y rondalla aragonesa del drama *el Sitio de Zaragoza*. El editor, B. Carrafa, las anuncia con la coletilla de que «todas han sido ejecutadas en los teatros principales de la corte con grande aplauso, y se hallan impresas ocho para piano solo, y la última con versos». También es Oudrid el autor del baile para piano *Curra la Macarena*, dedicado a la bailarina de la escuela bolera Manuela Perea, *la Nena*, y que contiene ritmos de jaleo, caña y manchegas. Es significativo que el autor de estas obras sea Cristóbal Oudrid, que compagina en estos años su actividad como pianista y compositor de piezas para piano con el teatro lírico, siendo uno de los impulsores de la zarzuela junto con Barbieri, Gaztambide, Hernando o Inzenga. Las connotaciones nacionalistas del género pasan así al piano, que sigue yendo a remolque de otros géneros.

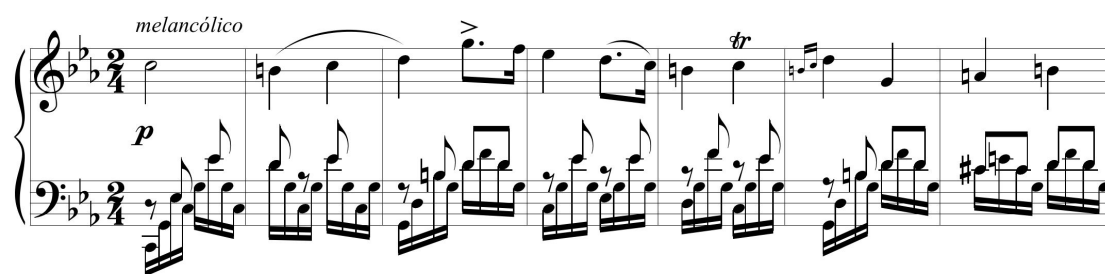
El compositor de música para piano más prolífico en estos años es sin duda el salmantino Martín Sánchez Allú (1823-1858) quien, desde su instalación definitiva en la corte en 1848⁹⁵ compagina su dedicación al teatro lírico con la enseñanza, interpretación y creación pianísticas. La mayor parte de sus composiciones son piezas de moda para aficionados: variaciones de salón y fantasías sobre motivos operísticos (*I Lombardi*, *Macbeth* y *Rigoletto* de Verdi, *La Favorita* de Donizetti) o de zarzuela (*Buenas noches señor don Simón* de Oudrid), polkas, polkas-mazurkas, redowas, etc. Pero en 1849 comienza a cultivar además, quizá por influencia de Guelbenzu, piezas del género intimista que son aplaudidas por Velaz de Medrano desde las páginas de *La España*: «Vemos con mucho gusto que el ejemplo dado por Guelbenzu encuentra imitadores, y si otros compositores siguen el mismo camino, antes de poco se palparán los buenos resultados: recomendamos a los verdaderos pianistas dichos *nocturnos* y *melodías* del señor Allú»⁹⁶. El crítico se refiere a los nocturnos *La cascada* y *La esperanza* y a las melodías *El ave enamorada*, dedicada a Kontski, *La melancolía* y *El canto de la sirena*, todas ellas editadas por Conde y Salazar. La relación de Allú con Guelbenzu parece clara: *La melancolía* está dedicada «A su amigo J. M. Guelbenzu», y un mes más tarde el compositor navarro, profesor de piano de la corte, le introduce ante

⁹⁵ Cf. ALONSO, Celsa. «Sánchez-Allú, Martín». *DMEH*, vol. 9. Madrid: SGAE, 2002, pp. 690-692.

⁹⁶ *La España*, 24/03/1849.

la presencia del rey, a quien había dedicado su obra *El peregrino*⁹⁷. En los dos años siguientes Allú publica otras composiciones en esta misma línea: las dos *Poesías musicales* para piano (1850), las seis meditaciones musicales inspiradas en poemas de Selgas *La Primavera* (1850) y las seis melodías para piano *Impresiones musicales* (1851), también inspiradas en poemas románticos. Comentando esta última obra, Velaz de Medrano afirma que «se distingue esta también por cierta fantasía y originalidad que apreciamos tanto más que, particularmente en España, no es esa clase de música la que más agrada al vulgo: pero el verdadero pianista la recibirá siempre con agrado»⁹⁸.

En estas obras Allú cultiva el estilo *cantabile* propio del nocturno y la romanza sin palabras. La propia denominación de las composiciones: melodía, canción sin palabras, poesía musical, remiten a un estilo compositivo en el que la melodía superior recibe todo el peso expresivo del «canto», correspondiendo al acompañamiento el establecimiento de la atmósfera del «poema» que evoca la pieza. El lenguaje de Allú es plenamente romántico, con modulaciones no muy audaces pero expresivas, cromatismos, líricas melodías y una textura no muy densa pero elaborada, en la que se pueden distinguir tres o cuatro partes: melodía, bajo y acompañamiento intermedio, del que en ocasiones surge una melodía interna (ej. 10). Su buena factura pianística revela el profundo conocimiento del instrumento por parte de Allú. En resumen, se trata de composiciones muy interesantes, que quizá no han tenido una gran difusión debido a un estilo romántico algo edulcorado.



Ejemplo 10. Sánchez Allú: *La melancolía*, cc. 17-23.

⁹⁷ Cf. *La España*, 17/04/1849.

⁹⁸ *La España*, 26/10/1851.

En este período el comercio y edición musical experimentan un gran crecimiento en España: a los almacenes de música de Carrafa y Lodre se añaden en los años cuarenta y principios de los cincuenta los de Casimiro Martín, Conde y Salazar, Lucca (almacén de música y litografía filial de la casa Lucca de Milán), Iradier, Bonifacio Eslava, Antonio Romero. Por medio de estos comerciantes entra en España mucha música pianística del extranjero, cada vez más diversificada. La moda del piano se alimenta también con los periódicos musicales, que proporcionan piezas fáciles para los aficionados a precios asequibles. Solo en el año 1849 conviven *La Fama*, gran periódico de música para forte-piano, quincenal; *La Cítara*, periódico de música para piano, semanal; *El Particular*, nuevo periódico musical para piano; y *Pasatiempo Musical*⁹⁹.

El tan citado Velaz de Medrano, en su particular cruzada contra el funambulismo pianístico, llega a considerar el piano como «uno de los tres vicios modernos», junto con el tabaco y el *champagne*:

...no existe familia en el día, que no tenga su media docena de pianistas por lo menos; y no hay casa sin piano. Si este estado debiese continuar por mucho tiempo, sería preciso emigrar al país de los *Tapinambures*, con la esperanza de no hallar allí ni pianos, ni pianistas; pues el dominio de estos ha llegado a extenderse tanto, que hasta la reina *Pomaré* cuenta con su pianista de cámara. Este afán de querer todo el mundo tocar el piano, y esa mala costumbre que casi todos tenemos, de tocarlo muy mal, ha hecho, con razón,

⁹⁹ El anuncio de este último, publicado por Casimiro Martín, refleja muy bien la filosofía de esta publicación: «*Pasatiempo musical o Álbum de los jóvenes pianistas*. [...] Los editores han tenido que valerse generalmente de obras dadas a luz en el extranjero; y por no pagar el derecho de propiedad les ha sido indiferente dar cualquier pieza, sin atender al mayor o menor grado de dificultad. [...] De manera que con las publicaciones que hasta ahora se han dado a luz, los suscriptores se han encontrado con su dinero invertido sin poder hacer uso de la mayor parte de las piezas de música, por ser las unas demasiado fáciles, las otras demasiado difíciles, y todas generalmente de muy mal gusto. Movido de estas consideraciones, para llevar a cabo mi idea, me ha parecido conveniente valerme de los artistas de más reputación de esta corte y algunos del extranjero, para publicar una colección de piezas originales de una dificultad muy graduada, indicando con mucho cuidado los dedos con que se han de tocar los pasos difíciles. Los artistas que tomarán parte en dicha publicación son todos de la nueva escuela, conocidos ya en esta corte por los buenos resultados que han obtenido de sus discípulos. Los señores Allú, Esain, Guelbenzu, Gabaldá, Mendizábal, etc., etc., formarán parte de los artistas españoles, que escribirán piezas expresamente para dicho álbum. Del extranjero, los señores Adam, Cadaux, Kontski, Lecarpentier, Rosellen, Prudent, etc., teniendo presente que las piezas que se han de componer serán de mediana dificultad y al alcance de la mayor parte de los aficionados. Casimiro Martín, editor.» (*El Clamor Público*, 19/10/1849).

considerar a este instrumento como uno de los tres vicios modernos, que sirve de compañero inseparable al *tabaco* y al *champagne*¹⁰⁰.

Podemos considerar también como una consecuencia de esta moda la proliferación de pianos en los cafés. Desde mediados de los años cuarenta son cada vez más los cafés madrileños que contratan a músicos para que animen las veladas. Los más importantes en estos años son el Café del Espejo; el Café de la Plazuela del Progreso, que organiza conciertos variados con asistencia de cantantes de ópera y coros que interpretan piezas de ópera y canciones andaluzas, alternando con el piano que toca diariamente el profesor contratado; el Café de Neptuno, que también introduce el canto de piezas de ópera y «canciones nacionales» varios días a la semana. A principios de los años cincuenta algunos cafés intentan suprimir el piano en sus establecimientos por razones económicas, pero esta medida provoca una reacción negativa en la clientela, por lo que vuelven a instalar el piano y a contratar a un pianista: es el caso del Café de la Perla, el de las Platerías, el de la Esmeralda o el café del Carmen.

Otro fenómeno que no es nuevo, pero que en estos años se extiende debido a la moda del virtuosismo instrumental, es el de los niños prodigio que tocan algún instrumento. En el violín destacan en estos años Monasterio y Sarasate, en el piano Rosa Baraibar y Antonia Llorens. Los hermanos mallorquines Juan y Antonia Llorens (violín y piano), pensionados por la reina Isabel II para estudiar en Burdeos y en París, comienzan a dar conciertos en 1847, con once y ocho años respectivamente¹⁰¹. Todavía más precoz, la niña Rosa Baraibar emprende en enero de 1847, con solo cuatro años, una gira de conciertos por Barcelona, Perpignan, Bélgica, Londres y París, donde tiene gran éxito interpretando fantasías de Thalberg.

III. Una nueva etapa pianística (1855-1868)

Desde un punto de vista simbólico, el año 1855 marca el comienzo de una nueva etapa en el piano español. Fallece Pedro Albéniz, retirado ya desde el año anterior, y su vacante es cubierta con varias plazas ocupadas por pianistas pertenecientes a una nueva generación. Y se presenta en la escena

¹⁰⁰ *El Español*, 22/01/1846.

¹⁰¹ Juan Llorens, que obtiene el primer premio de violín del Conservatorio de París en 1851, fallece pocos años después.

española el «pianista clásico» húngaro Oscar de la Cinna con un repertorio casi desconocido: Mozart, Beethoven, Weber y Mendelssohn.

Albéniz había tenido muchas dificultades para cubrir la docencia de piano en el Conservatorio, que contaba con un número cada vez mayor de alumnos, solventándose en parte el problema gracias a la figura de los alumnos repetidores, entre los cuales encontramos los nombres de Manuel Mendizábal, Pascual Galiana, Florencio Lahoz o Eduardo Compta. Cuando en 1854 renuncia a su cargo por motivos de salud se convocan dos plazas, ocupadas por Mendizábal y Miró. En diciembre de 1857 es nombrado además profesor supernumerario Allú, quien al fallecer inesperadamente en agosto de 1858 es sustituido por Dámaso Zabalza. En 1863 y 1864 consiguen plaza como profesores supernumerarios Eduardo Compta y Elisa Arenas, respectivamente¹⁰².

Ya nos hemos referido a Miró, cuyo *Método de piano*, publicado por Martín Salazar en 1856, figuró como texto oficial del Conservatorio junto al de Albéniz. Manuel Mendizábal (1817-1896), a diferencia de Miró, había salido de la clase de piano de Albéniz, de quien había sido repetidor, por lo que su nombramiento supone la continuidad del método de enseñanza de este, que tan buenos frutos había dado y seguiría dando¹⁰³. Sin embargo, tanto las actividades en las que estuvo implicado como el repertorio pianístico que introduce en el Conservatorio muestran una nueva sensibilidad musical, propia de la segunda mitad del XIX. En concreto, entre 1855 y 1856 organiza academias en su casa para difundir las obras de los compositores clásicos, en el período 1868-71 colabora como pianista en la Sociedad de Cuartetos de Madrid sustituyendo a Guelbenzu y publica una *Introducción al Clavecín bien temperé* contribuyendo así a la integración de la obra de Bach en la enseñanza del piano¹⁰⁴. Como compositor, no obstante, es poco prolífico y sus escasas obras publicadas, que pertenecen a los géneros de moda –una fantasía sobre *Juana de Arco*, piezas de danza como polkas, mazurcas o rigodones y algunas piezas de carácter intimista como nocturnos y melodías– son de mediana dificultad, destinadas a alumnos y aficionados.

El polo opuesto de Mendizábal en cuanto a actividad creativa es Dámaso Zabalza (1835-1894), uno de los compositores más prolíficos de este período.

¹⁰² Cf. DE MIGUEL, Laura. «Las generaciones de pianistas...», pp. 5-9.

¹⁰³ Entre los discípulos de Mendizábal encontramos los nombres de Manuel y Tomás Fernández Grajal, Cleto y Adolfo Zavala, Arturo Saco del Valle, Leo de Silka, Bonifacio y José María Echeverría (cf. SOBRINO, Ramón. «Mendizábal de Sagastume, Manuel A.». *DMEH*, vol. 7. Madrid: SGAE, 2000, pp. 433-434).

¹⁰⁴ Cf. SOBRINO, Ramón. «Mendizábal...».

Desde su llegada a Madrid en 1855 se vuelca en la composición y publicación de piezas pianísticas para aficionados en los géneros de moda, que tienen gran éxito, compaginando esta actividad con la de pianista del café La Perla. En enero de 1857 decide dedicarse únicamente a la composición, actividad que compaginará desde finales de 1858 con la de profesor de piano del Conservatorio. Zabalza fue, sin ninguna duda, el compositor, pianista y profesor de moda en el Madrid de las décadas de 1860-70. Desde su llegada a la capital frecuenta los salones aristocráticos y sus interpretaciones «sentimentales» levantan pasiones. En 1859 podemos leer en *El Mundo Pintoresco*:

Jamás música alguna nos ha hecho impresión tan profunda y verdadera como la que nos hizo en casa de la condesa de San Isidro este afortunado músico; jamás hemos experimentado sensación tan voluptuosa, momento tan admirable como el momento que destinó a sorprendernos y admirarnos. El contenido, por decirlo así, que Zabalza da a sus creaciones, es admirable: tono, movimiento, inspiración, sublimidad, de todo tiene, de todo participa el cuadro bajo cuya influencia sentimos latir el corazón¹⁰⁵.

Este tipo de elogios es constante en las décadas siguientes, con una única excepción: sus intervenciones en varias sesiones de la Sociedad de Cuartetos en 1866-70, en las que interpreta obras de Beethoven, Mendelssohn y la *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid junto con Mendizábal. Tras su primera intervención en estas sesiones el crítico de *La Época*, José María de Goizueta, le disculpa aludiendo a lo nuevo que era para él ese género de música:

Si se tratase de un pianista lleno de orgullo y pretensiones, seríamos severos con él; pero tratándose del Sr. Zabalza, y teniendo en cuenta la natural emoción de que se hallaba poseído, lo defectuoso del instrumento y lo nuevo que era para él el género de música que iba a ejecutar, sustituyendo a quien tan admirablemente estamos acostumbrados a oírlo interpretar, no podemos menos de mostrarnos benévolos, aunque se nos moteje nuestra benevolencia¹⁰⁶.

Efectivamente, Zabalza brilla en el ámbito más reducido del salón y con un repertorio muy diferente, constituido por fantasías y variaciones. Un crítico de tanta solvencia como Peña y Goñi le dedica en 1876 un artículo enormemente elogioso con motivo de la publicación de sus *Veinticuatro sonatinas*:

Pianista, y pianista de justa nombradía, ha sentado sus reales en este campo, y allí se encuentra siempre tranquilo y sosegado, trabajando en silencio, entregado a una labor ingrata, y de la que no espera otro lucimiento que el que puedan achacarse mañana los

¹⁰⁵ *El Mundo Pintoresco*, 12/06/1859.

¹⁰⁶ *La Época*, 30/11/1866.

discípulos que forma en su cátedra. Esto le produce un beneficio inapreciable; la tranquilidad de su conciencia. Lo demás importa poco al Sr. Zabalza. Así da sus lecciones, así cumple con su deber en el Conservatorio, y así escribe de vez en cuando fantasías y sonatas, rondós y piezas de baile, que tienen gran éxito y muchísima circulación, tanto en los salones de la aristocracia, como en el modesto gabinete del aficionado o aficionada¹⁰⁷.

Sus composiciones se encuadran en el virtuosismo de salón y consisten fundamentalmente en fantasías operísticas (sobre *Los Hugonotes*, *La Africana*, *Fausto*, *Saffo*, *El Trovador*) escritas para sus propias interpretaciones o las de sus alumnos más aventajados, piezas de baile y caprichos de salón o de concierto, a los que hay que añadir algunos nocturnos, scherzos y una balada que reflejan la influencia del piano de Chopin en la segunda mitad del XIX. Entre las piezas de baile, que dominan, encontramos una gran variedad de ritmos: polkas, mazurkas, redowas, schotischs, galops, valeses, zortzicos, habaneras, etc. Una de las primeras composiciones que publica tras su instalación en Madrid, en 1856, refleja bien el carácter *salonnier* de estas piezas. Su título es *Las Perlas Teatrales*, «primer álbum de bailes de los salones aristocráticos», y consta de las siguientes piezas: *Ristori* (schotisch), *Concepción Ruiz* (polka-mazurka), *Cruvelli* (polka), *Mi Juanita* (redowa), *Mi Paquita* (polka), *Besengere* (varsoviana), *Rosechería* (redowa), *Frezzolini* (wals), *Consuelito* (contradanza habanera), *La Conga* (id.), *La Mariposa* (id.), *La Dalia Azul* (id.), *La Soñolienta* (id.), *Manolita* (id.). Son piezas breves, de estructura y armonía sencillas, fáciles de interpretar y sin demasiadas pretensiones artísticas.

Es significativo que en la colección citada Zabalza incluya seis «contradanzas habaneras». La habanera es el nuevo ritmo de moda en los años cincuenta y sobre todo sesenta: se baila en salones y teatros, se canta –Iradier triunfa en estos años con sus célebres habaneras– y nutre el repertorio pianístico de los aficionados. En 1863 el álbum *El Carnaval de Madrid* consta de «seis danzas habaneras para canto y piano o piano solo, ejecutadas en los bailes de máscaras, música de los señores Cepeda, Repáraz, Lahoz, Ovejero y Arenas»¹⁰⁸.

Eduardo Compta (1835-1882), profesor de piano del Conservatorio desde 1863, no se dedicó a la composición pero desarrolló una importantísima labor de formación de pianistas, como atestiguan algunos de los nombres que salieron de sus clases: Teobaldo Power, José Tragó, Apolinar Brull o Felipe

¹⁰⁷ Antonio Peña y Goñi. «Veinticuatro sonatinas para piano por D. Dámaso Zabalza». *El Globo*, 18/01/1876.

¹⁰⁸ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9/04/1863.

Espino. Contribuyó además a la literatura didáctica con su *Método completo de piano* editado en 1873. Tras sus estudios con Pedro Albéniz en el Conservatorio de Madrid, donde obtiene el primer premio, se traslada a completar sus estudios a París y al Conservatorio de Bruselas, siendo alumno de Dupont y Fétis y obteniendo un primer premio de piano. Tras dar varios conciertos en Ámsterdam y París en 1860-61, se presenta ante el público de Barcelona y Madrid interpretando obras de Mendelssohn, Mayer y Thalberg. Compta es probablemente el primer pianista español cuyo repertorio está constituido exclusivamente por obras de otros autores, aunque su trayectoria como pianista fue muy breve. El repertorio de sus conciertos y el de sus alumnos en los ejercicios públicos refleja su formación fuera de España, que influye en el nuevo repertorio introducido en el Conservatorio: además de obras brillantes de Herz, Thalberg y Gottschalk aparecen los nombres de Chopin, Mozart o Hummel.

En esta evolución del repertorio pianístico influyen diferentes factores, como el cultivo y la defensa del repertorio clásico por parte de un grupo de músicos, entre ellos Masarnau y Guelbenzu, desde las décadas anteriores; el incremento del comercio de partituras, a través del cual se introducen las obras de Chopin y de los compositores clásicos; o las visitas a España de pianistas que introducen un nuevo modelo de conciertos, el primero de ellos el pianista húngaro Oscar de la Cinna.

Oscar de la Cinna visita la Península Ibérica en una larga gira, que comienza en Madrid en abril de 1855, sigue por Zaragoza, Barcelona, Valencia, Alicante, Granada, Málaga, Cádiz, Sevilla, Murcia, Jaén, nuevamente Madrid, Lisboa y finalmente, tras haber estado a las puertas de la muerte en Jerez de la Frontera¹⁰⁹, Sevilla, desde donde parte para Lisboa en diciembre de 1856. De la Cinna se presenta por primera vez al público español en un concierto «de música clásica» celebrado el 14 de mayo de 1855 en el Teatro Real de Madrid en el que interpreta el *Concierto para piano y orquesta op. 79* de Weber, la *Sonata a Kreutzer* para violín y piano de Beethoven, el *Concierto n.º 5* de Beethoven y sus propias *Melodías húngaras*. Francisco de Asís Gil, desde las páginas de la *Gaceta Musical de Madrid*, escribe que el concierto «era una verdadera novedad musical en Madrid», a pesar de lo cual «ha pasado desapercibida para el público y, lo que es más lamentable aún, para la generalidad de los artistas». La explicación de la escasez de público la encuentra el crítico en el «tristísimo abandono en que el arte se encuentra en

¹⁰⁹ Debido a un ataque de viruelas del que finalmente se recuperó, aunque quedó desfigurado.

nuestra patria»: mientras en Francia, Bélgica o Alemania se había operado una «reacción favorable en el sentido del arte», ya que se estaba sustituyendo «la *banalidad* de las composiciones modernas» por las «grandes concepciones del ingenio humano», «nosotros, que tenemos el triste privilegio de marchar detrás del progreso de la civilización europea, así en música como en los demás ramos del saber humano, miramos con *desdén*, cuando no nos provoca a *risa*, todo esto»¹¹⁰.

En el resto de los conciertos que el pianista húngaro ofrece en la Península durante más de año y medio el modelo es siempre el mismo: varias obras clásicas¹¹¹ y una o dos composiciones suyas, habitualmente acompañadas de una obertura a cargo de la orquesta y algunas otras piezas variadas a cargo de otros intérpretes. No disponemos de muchos datos para evaluar cuál fue la reacción del público en las distintas ciudades españolas en las que tocó; la mayor parte de las críticas son elogiosas y de compromiso, y el crítico de *La España* afirma que «los conciertos del pianista húngaro han despertado interés y hasta se han escuchado las clásicas páginas firmadas por los príncipes de la escuela alemana con religiosa atención, profundo respeto y veneración»¹¹², pero hay alguna excepción, como la reseña de un concierto que el pianista ofrece en Jaén en febrero de 1856, en la que se puede leer:

...todos admiraron anoche la ejecución del profesor en las diversas piezas que interpretó; pero, aparte de los inteligentes, ninguno estimó en su verdadero valor el cúmulo de dificultades que, después de un continuado estudio, ha logrado vencer el Sr. Cinna sobre el teclado: la misma facilidad con que toca, hace creer que todo es sencillo, no obstante el diluvio de notas y brillantes armonías que brotan de sus dedos. Con fantasías sobre motivos conocidos, ya de la dulcísima música italiana, ya del género alegre, propio del carácter español, el joven Cinna arrebataría en todas partes a cuantos tuvieran la fortuna de oírle, dejando para los grandes maestros la maravillosa ejecución con que dice la música clásica¹¹³.

De la Cinna volverá a visitar España en 1866-67. Como tantos otros pianistas anteriormente, aprovecha estas estancias para componer piezas de carácter o ambiente español: durante su primera estancia dedica a la reina Isabel II una de sus composiciones de mayor éxito, *El sueño del cazador*; durante la

¹¹⁰ Francisco de Asís Gil. «Concierto del pianista húngaro Mr. Oscar de la Cinna». *Gaceta Musical de Madrid*, 20/05/1855.

Además de las citadas, encontramos en los programas el Concierto n.º 9 de Mozart, el *op.* 113 de Hummel, el *op.* 25 de Mendelssohn, un concierto de Ries, las sonatas *Patética* y *Appassionata* de Beethoven, la Sonata *op.* 39 de Weber y una sonata de Mozart.

¹¹² *La España*, 9/11/1855.

¹¹³ *Gaceta Musical de Madrid*, 17/02/1856.

segunda, *Malagueña*, *Malagueña jaleada*, *Perla Andaluza*, *Estudiantina*, *Fiesta Aragonesa*, *Chanson Andalouse*, *Brisas de España* y *La Gitana*. Como es habitual, los editores españoles se apresuran a comercializar algunas de estas obras¹¹⁴.

El repertorio clásico era conocido y probablemente interpretado por muchos pianistas españoles –algunas sonatas de Beethoven y Haydn se vendían en España desde 1838, y recordemos la obra *Tesoro del pianista* de Masarnau–, pero no se interpretaban en conciertos públicos. En los años cincuenta hay un esfuerzo por parte de los editores Casimiro Martín y Martín Salazar por publicar «bibliotecas clásicas». El primero de ellos comienza en 1854 la publicación de una *Biblioteca clásica de los compositores* que contiene cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven. En el prospecto que anuncia la obra, el editor explica que esta iniciativa se debe al «progreso extraordinario que se ha experimentado hace poco entre nosotros, en virtud de los esfuerzos de algunos jóvenes artistas, que llevados tanto del amor al arte como por espíritu de nacionalidad, trataron de levantar la ópera española, creando por este medio una nueva y brillante carrera a los compositores». En concreto, la publicación va dirigida a los jóvenes compositores y tiene un fin «más artístico que mercantil, como se puede ver por el ínfimo precio en que se fija la suscripción»¹¹⁵.

Debemos encuadrar, por lo tanto, esta iniciativa, al igual que la de la publicación de la *Lira Sacro-Hispana* de Eslava por parte de Martín Salazar desde 1852 en el ámbito de la música religiosa, en el espíritu regeneracionista-nacionalista que propugna, entre otras cosas, la adecuada formación de los músicos españoles. En esta misma línea, Martín Salazar comienza en 1855 la publicación de la *Biblioteca Clásica de los Pianistas* dirigida por Fétis, en dieciocho volúmenes dedicados a obras de Beethoven, Cramer, Clementi, Hummel, Weber, Mozart, Haydn, Dussek, Field, Ries, Steibelt, Bach, Schubert, Mendelssohn, Kalkbrenner y Haendel. Como es lógico, la familiarización de los jóvenes compositores españoles con estas obras influirá, no solo en su repertorio, sino también en su estilo compositivo. Las iniciativas de los conciertos sacros dirigidos por Barbieri en el Teatro de la Zarzuela durante el período de cuaresma desde 1859, los organizados por la Sociedad Artístico

¹¹⁴ En 1856 el editor Antonio Romero publica *El sueño del cazador*, «composición fantástica dedicada a S.M. la Reina por el pianista húngaro Oscar de la Cinna, precedida de una balada alusiva por D. P. de Madrazo», la «Obertura de la Flauta Encantada de Mozart arreglada para piano» y las *Melodías nacionales húngaras*.

¹¹⁵ *El Herald*, 21/03/1854.

Musical de Socorros Mutuos establecida en 1860 y las sesiones de la Sociedad de Cuartetos creada en 1863 contribuyen a difundir este repertorio. En el cuarto concierto organizado por la sociedad artístico-musical en 1862, por ejemplo, «la novedad importante de la noche fue el tema con variaciones y allegro final de la sonata de Beethoven dedicada a Kreutzer»¹¹⁶. Morphy, en su crítica, se refería así al estilo pianístico de Guelbenzu:

El Sr. Guelbenzu, que parecía retirado del mundo artístico, ha debido tener una gran satisfacción al ver aplaudida la música que es objeto de su culto y en la que se ha formado adquiriendo las cualidades que le distinguen. Su estilo es un modelo que debieran imitar los pianistas de la moderna escuela de efecto. Nada hay en él de esos *tours de force* que solo sirven para aturdir al auditorio; hay sí la verdadera expresión de buen gusto unida a la limpieza y brillantez de la ejecución¹¹⁷.

En las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, de la que formaba parte Guelbenzu, era muy habitual la inclusión de alguna sonata para piano, además de otras obras de cámara con piano. La gran mayoría en estos años fueron sonatas de Beethoven, a las que hay que añadir interpretaciones aisladas de obras de Mendelssohn, Weber y Mozart. Pero además se estrenaron tres sonatas pertenecientes a compositores hispanos: la *Sonata para violín y piano* de Sánchez Allú, con carácter póstumo, la *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid –las dos en la sesión del 16 de febrero de 1868– y dos obras de Nicolás Ruiz Espadero: la *Sonata para piano en Mi bemol* y la *Melodía para violín y piano en Mi bemol*, ambas en la sesión del 28 de diciembre del mismo año.

Marcial del Adalid (1826-1881), que había sido discípulo de Moscheles en Londres entre 1840 y 1844, residía en La Coruña pero tenía una estrecha relación con el ambiente musical madrileño, manteniendo una gran amistad con Guelbenzu, a quien está dedicada, junto con Vázquez, su *Sonatina*. Compositor muy interesante, que cultiva también la canción, la ópera y la música sinfónica, sus obras pianísticas de juventud –vales, polkas, baladas,

¹¹⁶ Estos conciertos fueron el precedente inmediato de la Sociedad de Cuartetos. Tras el primer concierto organizado por la Asociación artístico-musical de socorros mutuos en el salón del Conservatorio en marzo de 1862, un crítico afirma: «La música clásica, cultivada con amor en algunas reuniones privadas, entre las que merecen especialísima mención las del maestro Guelbenzu, luego en los conciertos sacros celebrados por vez primera en el teatro de la Zarzuela, tendrá definitivamente digna y constante interpretación en el salón del Conservatorio. Tan importante es, en nuestro concepto, el primer paso de la sociedad de socorros mutuos» (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 25/03/1862).

¹¹⁷ *La América*, 24/04/1862.

nocturnos– se encuadran en el piano expresivo e intimista de corte romántico¹¹⁸. Emilia Pardo Bazán, en un bello artículo necrológico, afirma que Adalid «se hubiera salvado» del romanticismo «estudiando en Alemania y entrando desde luego en la escuela clásica a que después se afilió y con cuyo método escribió sonatas, cuartetos, marchas, *romances sans paroles* y porción de música religiosa». Opina la escritora, con certero juicio, que «de la primera etapa a la segunda hubo evidente progreso», de lo que da fe su celebrada *Sonatina en Sol*, que se repitió frecuentemente. Y, al final del artículo, define de manera muy acertada el estilo de Adalid:

Hay en Adalid como en Mozart más sentimiento que raciocinio, más ternura que reflexión: nótase esto principalmente si se le compara a los maestros alemanes: cotejado con los italianos, parece profundo y serio, porque en realidad es un compositor de transición que emplea ambos métodos; un ecléctico musical. No en vano se dijo que su música parece «un paisaje del Norte alumbrado por un rayo de sol del Mediodía»¹¹⁹.

Las obras pianísticas de Adalid muestran su conocimiento de las formas clásicas –algo que, como ha estudiado Soto Viso, se manifiesta en obras como la *Sonatina en Sol* ya citada, la *Sonata en Do menor* para violín y piano o los 4 *Scherzos op. 24*– y su familiaridad con algunos de los más importantes compositores románticos como Chopin o Mendelssohn. La influencia del primero se revela en obras como la *Improvisación fantástica. Homenaje a la memoria de Chopin op. 17* o *El lamento, balada para piano op. 9* (ej. 11), en la que las largas melodías *cantábiles* y ornamentadas, los saltos melódicos de sexta, el empleo del *rubato* y el tipo de acompañamiento arpegiado remiten al compositor polaco. La del segundo es evidente en las *Romances sans paroles* (ej. 12), con sus melodías cuadradas, su textura algo más densa, a tres o cuatro partes, y un lenguaje armónico propio de la primera época romántica. Estas composiciones presentan una buena factura pianística y un lenguaje sencillo, sin complejidades virtuosísticas.

¹¹⁸ Margarita Soto Viso habla de «fiebre romántica», cuyo punto culminante es la *Sonata fantástica op. 30*, de 1853 (en «Adalid Gurrea, Marcial del». *DMEH* vol. 1. Madrid: SGAE, 1999, pp. 60-70).

¹¹⁹ PARDO BAZÁN, Emilia. «Un compositor español (Marcial del Adalid)». *La Época*, 2/03/1882.



Ejemplo 11. Adalid: *El lamento*, balada para piano op. 9.



Ejemplo 12. Adalid: *Ne plus te voir*, nº 1 de las 6 *Romances sans paroles*, 4º cuaderno.

Las obras del compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) fueron introducidas en la Sociedad de Cuartetos a través de Adolfo de Quesada (1830-1888), uno de los pianistas-compositores más interesantes de esta etapa. Ambos habían sido discípulos en La Habana de Miró y de Julian Fontana, el gran amigo e intérprete de Chopin. A pesar de no dedicarse profesionalmente a la música –era diplomático–, desde su vuelta a España Quesada desarrolla una interesante labor como compositor e intérprete¹²⁰. Le cabe el mérito de haber estrenado en Madrid el 6 de marzo de 1864, en el segundo concierto de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, las *Variaciones sobre «Là ci darem la mano» de la ópera Don Juan de Mozart* de Chopin (presentadas como *Fantasia sobre motivos del Don Juan*), obra de gran virtuosismo pianístico. En esta misma línea de dar a conocer en España obras desconocidas, el 2 de enero de 1870 interpreta al piano la sinfonía inédita de Gottschalk *La noche de los Trópicos* en el Ateneo Artístico y Literario

¹²⁰ Cf. VEGA TOSCANO, Ana; SOBRINO, Ramón. «Quesada Hore, Adolfo de». *DMEH* vol. 8. Madrid: SGAE, 2001, pp. 1039-1040.

de Señoras de Madrid, y en esos años da a conocer la obra pianística de Anton Rubinstein en sus *matinéés* de los martes¹²¹.

Quesada apoyó a algunos músicos contemporáneos. Ya hemos citado a Espadero; podemos también mencionar al pianista portugués Arthur Napoleão (1843-1925), de quien era «admirador acérrimo»; probablemente Quesada contribuyó a que visitara España en 1865:

Invitados por nuestro amigo el Sr. D. Adolfo de Quesada, oímos anoche al inspirado artista portugués M. Arthur Napoleón. Ejecutó en el magnífico piano de aquel varias composiciones suyas de gran mérito. Podemos asegurar que jamás hemos oído un pianista que reúna las condiciones de Arthur Napoleón. El colorido que imprime a cuanto ejecuta, el prodigioso mecanismo que posee, la igualdad de fuerza de sus manos, la galanura de sus inspiradas creaciones, constituyen un conjunto tan sorprendente, que solo viéndolo y oyéndolo se concibe. Su ejecución conmueve, arrebatada, fascina, ora ejecutando *El Tourbillon*, galop de su composición, en que ha aglomerado toda clase de dificultades, que vence con la mayor facilidad, ora en las poéticas y dulces armonías de las composiciones que denomina *Les bords da plata* y *Pensée d'amour*. El Sr. Quesada, admirador acérrimo del talento de Arthur Napoleón, ponderaba con justicia las bellezas que encerraban tan inspiradas creaciones, y todos saben el respetable voto de este aficionado¹²².

Las obras de Quesada tuvieron una gran aceptación en su época y revelan un conocimiento profundo del piano. La impronta de Chopin –recibida por línea directa, a través de Fontana– se deja sentir en obras como los valeses, la *Polonesa op. 11*, las *Trois Mazurkas* dedicadas a la Duquesa de Medinaceli o las *Tres mazurkas op. 18* dedicadas a Espadero. Es interesante comprobar que la crítica española asoció desde el primer momento la música de Quesada con la de Chopin, considerado este como compositor «clásico». En 1865 Goizueta, al comentar dos obras que acababa de componer Quesada –las tres mazurkas dedicadas a la princesa Volkonski¹²³ y la marcha fúnebre–, afirmaba que esta música se distinguía «por cierto sabor clásico y cierta pureza de estilo que la hacen muy recomendable», y revelaban «el estudio profundo que ha hecho de Cramer, y la predilección del Sr. Quesada por Chopin y

¹²¹ Tras el concierto celebrado en el salón del Conservatorio el 30 de enero de 1874 por el pianista Carl Beck en el que éste interpreta, junto con Felipe Espino, la *Sonata para violín y piano n.º 1* de Rubinstein, el crítico de *La Época* escribe: «Él [Schumann] y Rubinstein eran hasta hace poco casi ignorados del público madrileño, y al segundo se le tributa ya la justicia debida, merced al Sr. D. Adolfo de Quesada, que, en sus *matinéés* musicales de los martes se ha dedicado a ejecutar, con su conciencia y habilidad reconocida, las mejores composiciones del insigne alemán.» (*La Época*, 4/02/1874).

¹²² *La Esperanza*, 19/05/1865.

¹²³ Vega Toscano / Sobrino afirman que se trata de la primera edición de las mazurkas publicadas en 1879 por Andrés Vidal (las dedicadas a la Duquesa de Medinaceli).

Thalberg»¹²⁴. Al año siguiente, desde las páginas de la *Gaceta Musical de Madrid*, se decía de la *Polonesa* que «su corte es del género chopiniano, es decir, alemán puro. Es tan melódica, que cantada por una Patti arrebataría, como arrebatada interpretada por su autor. Sin temor de que se nos tache de exagerados, anunciamos la publicación de esta Polonesa, hasta ahora inédita, en el concepto de que es una verdadera joya artística»¹²⁵. Y en 1879, tras la publicación de las tres mazurkas dedicadas a la duquesa de Medinaceli, podemos leer en *Crónica de la Música* que se trata de una «deliciosa composición, que firmarían desde luego Chopin, Espadero o Gottschalk»¹²⁶. Es curiosa la identificación de Chopin con el género «alemán puro», que revela que la introducción de este autor en España se llevó a cabo por músicos defensores del «estilo alemán». Pero aún más la equiparación de los tres compositores citados.

Tanto en las mazurkas como en la polonesa Quesada emplea fórmulas chopinianas en cuanto a la estructura y a algunos procedimientos expresivos (ej. 13), aunque presentan rasgos originales y un lenguaje armónico propio de la época. Desde luego, son obras muy por encima de la media, en cuanto a calidad, de la mayor parte de las obras contemporáneas de este tipo. Otras composiciones como el *Allegro de Concierto* (1880), escogida como obra de concurso para los alumnos del Conservatorio de Madrid, muestran una excelente factura pianística, un sólida concepción formal y un lenguaje virtuosístico hasta entonces utilizado mayoritariamente en las fantasías. Son destacables también las series de *Confidencias*, el *Homenaje a Wagner* para dos pianos y la *Serenata op. 28*.

La recepción de la obra de Chopin, a la que contribuye Quesada entre otros pianistas, culmina en 1867, año en el que el editor Bonifacio Eslava comienza a editar las obras completas de Chopin en su colección *Museo Clásico de los Pianistas*. La primera entrega es anunciada en la prensa con esta nota: «Estas diez obras de Chopin componen el primer volumen de la elegante edición que estamos publicando. El gran mérito de este célebre pianista clásico es reconocido en el mundo entero»¹²⁷. La difusión, por otra parte, de los géneros intimistas cultivados por Chopin y otros compositores europeos en la primera mitad del siglo XIX se manifiesta en estos años en el auge del nocturno, género

¹²⁴ *La Época*, 6/12/1865.

¹²⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, 8/02/1866.

¹²⁶ *Crónica de la Música*, 13/03/1879.

¹²⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 16/06/1867.

cultivado por la gran mayoría de los compositores europeos de música pianística y al que contribuyen también los españoles.

Piacevole

The musical score is for a piece titled "Piacevole" in 3/4 time. It is divided into three systems of six measures each. The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The second system (measures 7-12) starts with a *simile* instruction and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 13-18) begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a first ending marked "1." and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 13. Quesada: *Mazurka n.º 1* de las *Trois mazurkas pour le piano* editadas en Madrid en 1878.

A pesar de la evidente evolución y diversificación en el lenguaje y géneros pianísticos difundidos en España en los años cincuenta y sesenta, todavía en 1865 la *Gaceta Musical de Madrid* reproduce un artículo titulado «¡No más fantasías sobre motivos de óperas!» en el que su autor afirma: «Es un dolor ver los asombrosos adelantos que en el piano se han hecho, y ver sin embargo descarriado el gusto de los pianistas»¹²⁸. Durante estos años las fantasías operísticas siguen constituyendo el grueso del repertorio pianístico de salones y conciertos. Es significativo, a este respecto, el éxito de los conciertos que da

¹²⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, 7/12/1865.

Herz en Madrid y Barcelona en abril y mayo de 1857, en los que interpreta sus fantasías y variaciones operísticas, su *Concierto para piano n.º 5* y otras obras variadas, entre ellas *Los encantos de Madrid*, dedicada a la reina. Desde Barcelona, donde da cuatro conciertos en el teatro de Santa Cruz, se dice que «desde Liszt y Thalberg, no habíamos oído en Barcelona un pianista del mérito de Herz, tan distinguido como aplaudido en el mundo músico»¹²⁹. Joaquín Espín y Guillén afirma que «la escuela de Herz es *pura y perfecta* en todos sus más preciosos detalles, deleitando el oído y llevando la tranquilidad a lo más íntimo de nuestra alma»¹³⁰. Y desde las páginas de *La Zarzuela* se critica a los *puristas*, algo que refleja la creciente división estética en el mundo musical español, especialmente desde que a partir de los años sesenta algunos consideran que la aventura de la zarzuela como ópera nacional ha fracasado:

Los *puristas*, alarmados ya con las innovaciones de Herz y de sus discípulos, alzaron nuevamente la voz al ver los triunfos conseguidos por Liszt, Thalberg y más recientemente por Draysock [*sic*], Mayer y el numerosísimo gremio de pianistas que inundan hoy día el mundo [...]. Ya que hemos nombrado a los puristas, diremos que componen este número los que mal avenidos con esos saltos y carreras, que caracterizan a la escuela moderna, quieren llevar de nuevo el piano a los tiempos de Cramer y Hummel, persuadidos de que en lugar de hacer sentir, de conmover, el arte de tocar el piano está reducido a sorprender, es decir, que más bien que al corazón se dirige a la vista. Ni con el mismo Thalberg, a quien no niegan sentimiento y alma, transigen, pues miran sus composiciones como impuras e indignas del verdadero arte de tocar el piano¹³¹.

Uno de los últimos pianistas de la denominada «escuela de efecto» que visita España, pero esta vez con un desdichado final, es el pianista francés Alexandre Édouard Gorla (1823-1860). Gorla es uno de los compositores pianísticos de moda en los años cincuenta: sus obras, consistentes en fantasías sobre temas de ópera, vales, nocturnos, caprichos, estudios de concierto, inundan los salones de los aficionados. Es tanta su celebridad que la reina Isabel II le concede la cruz de Carlos III, y Gorla llega a Madrid a principios de abril de 1859 «deseoso de presentar sus respetos a nuestra augusta soberana y dar gracias a S. M. por tan honrosa distinción»¹³² y con la idea de dar varios conciertos. A poco de llegar participa en uno de los conciertos organizados

¹²⁹ *La España*, 2/06/1857. Narra también el cronista que «habiendo intercalado Mr. Herz en la *Californiana* un canto catalán, fue tal el fanatismo del auditorio que corrieron gran riesgo de quedar inutilizados los asientos y enseres de la sala».

¹³⁰ *El Clamor Público*, 22/05/1857.

¹³¹ Citado en *La España*, 5/05/1857.

¹³² *La España*, 16/04/1859.

por la condesa de Montijo y es recibido por los reyes, y el 27 de abril se presenta en el Teatro Real, con la mala fortuna de que unos días antes, el 23, el periódico parisino *Figaro* publica extractos de una carta de Gorla a un amigo que, según el periódico, es «un pequeño estudio de costumbres». En ella el pianista se refiere a España como «este sucio país», a los españoles como «canallas y sucios» y así sucesivamente, endilgando epítetos «jocosos» a mujeres, hombres, aristócratas, corridas de toros, etc. Gorla tiene una buena acogida por parte del público –se dice de él que «domina el instrumento y tiene una ejecución sorprendente»¹³³– pero la reacción no se hace esperar: el contenido de su carta se difunde por el teatro, se generalizan los silbidos y durante los días siguientes hay un auténtico levantamiento popular contra el pianista, que anula el resto de los conciertos de su gira¹³⁴.

Todavía en los años siguientes visitan la Península otros pianistas europeos que triunfan con un repertorio efectista basado en fantasías y piezas de agilidad. Es el caso, entre otros, del pianista siciliano Gennaro Perrelli. Perrelli lleva a cabo dos larguísimas giras por la Península Ibérica, la primera desde marzo de 1862 hasta junio del año siguiente, y la segunda desde noviembre de 1863 hasta abril de 1864, en las que obtiene grandes éxitos con sus fantasías de concierto sobre motivos de ópera, su *Scherzo pastorale* en el que según las crónicas imitaba una tempestad con tal maestría que mucha gente dirigía la vista a los balcones para asegurarse de que no llovía ni tronaba, y la *Marcha procesional* para cuatro pianos y orquesta dedicada a la reina Isabel II, entre otras obras. Sus composiciones son descritas como «preciosas y difícilísimas» y se elogia mucho su piano Érard, cuyo «sonido tan brillante como dulce y la igualdad de sus registros» lo colocaban «muy por encima de los que hasta ahora se han oído en esta corte»¹³⁵.

Sin embargo, en estos años va siendo cada vez mayor el número de pianistas españoles que triunfan como concertistas, tanto en España como en el

¹³³ *La Iberia*, 28/04/1859.

¹³⁴ Como detalle curioso añadiremos que Gorla fallece el 8 de julio del año siguiente (1860), con treinta y seis años, tras una enfermedad de tres meses y el corresponsal en París de *La Época* narra que desde el triste suceso de Madrid hasta el momento de su muerte «no había dejado de lamentarse de la suerte que le cupo en Madrid»; «su esposa, sus íntimos amigos, refieren que el recuerdo de España era una horrible pesadilla para el pianista. Durante el delirio que precedió a su muerte, describía con frases vagas e inconexas sus impresiones de aquella noche fatal en que escuchó por primera vez los silbidos de un público ilustrado. Si se pregunta a cuantos lo conocían: ¿De qué ha muerto Gorla? De sus recuerdos de España, responden inmediatamente» (*La Época*, 14/07/1860).

¹³⁵ *La Discusión*, 28/03/1862.

extranjero. Este es el caso de Colomer y Pujol. El alicantino Blas María Colomer (1833-1917), que obtiene el primer premio de piano del Conservatorio de París en 1860, se instala en la capital francesa, donde desarrolla una importante carrera como pianista, compositor y profesor de piano del Conservatorio. Juan Bautista Pujol (1835-98), discípulo de Pedro Tintorer en el Liceo de Barcelona, perfecciona también sus estudios en el Conservatorio de París y permanece en la capital francesa desarrollando una importante carrera como concertista hasta 1870, año en el que fija su residencia en Barcelona. Durante las giras de conciertos que lleva a cabo en los años sesenta visita España en muchas ocasiones, interpretando sus propias composiciones, además de obras de Weber, Prudent, Ketterer o Thalberg. La crítica destaca su agilidad, gran dominio del piano y delicada pulsación, que le hacen capaz de dominar tanto las obras de Thalberg o Liszt como las de Chopin¹³⁶. Tienen gran éxito también sus composiciones: fantasías sobre motivos de *Il Trovatore*, *Vísperas sicilianas* y *Fausto* –su interpretación de esta obra fue inmortalizada por el pintor Mariano Fortuny–, *Bolero de concierto*, *Una fiesta andaluza*, obras que el periódico parisino *La France Musicale* define como «de un excelente estilo y dignas de figurar entre las mejores obras pianísticas»¹³⁷. Es interesante constatar que tanto Pujol como Colomer y otros pianistas que desarrollan su carrera, total o parcialmente, fuera de España dedican parte de su producción a componer piezas de carácter español, que son muy demandadas en el extranjero debido a la moda hispana. En el caso de compositores de talento que a la vez son buenos pianistas, como Pujol o Albéniz posteriormente, estas obras, al unir calidad, buena factura pianística y elementos hispanos, contribuyen a la consolidación de un lenguaje pianístico español de calidad insertado en la corriente nacionalista imperante a finales del siglo XIX. Pujol, a diferencia de Colomer, al volver a España ejerce una gran influencia en el piano español a través de la importante labor de enseñanza pianística que desarrolla en Barcelona, destacando entre sus numerosos discípulos Granados, Malats y Viñes.

Un pianista que se instala también en Barcelona, unos años antes que Pujol, es el cubano Juan Obradors, que había sido discípulo de Gottschalk en La Habana y después alumno del Conservatorio de París. Obradors se presenta al público español como concertista en 1862, interpretando obras de Gottschalk y Thalberg, además de sus propias composiciones.

¹³⁶ Cf. *La Discusión*, 6/05/1860.

¹³⁷ *La France Musicale*, 22/04/1860.

En 1866 causa sensación en Madrid una jovencísima Teresa Carreño de 13 años e «ideal belleza», que «a pesar de su tierna edad, puede figurar entre las primeras pianistas de Europa». La pianista venezolana, que había completado sus estudios con Gottschalk en Nueva York, llega a España en el curso de una larga gira por Europa, tras tocar en las principales ciudades americanas, y su visita es acompañada por extensas biografías en la prensa que, al decir de Goizueta, se quedan cortas:

Nuestros lectores habrán visto en uno de los últimos números de *La Época* una extensa y bien escrita biografía artística de doña Teresa Carreño: por nuestra parte nada podemos añadir a lo que la biografía relata; solo diremos que habiendo tenido el gusto de oírla tocar en el piano piezas clásicas como la *Sonata en Do menor* de Beethoven, obra 27, piezas modernas de concierto como la difícilísima sobre el Miserere del *Trovador*, compuesta por su maestro Gottschalk, y una composición de la misma señorita Carreño, titulada *Una plegaria*, si no estamos equivocados, todo cuanto se relata en la citada biografía es poco para lo que se merece.

Pulsación delicada, *doigté* igual en sumo grado, estilo puro, correcto, ejecución acabada, fuerza sorprendente, juego del pedal muy estudiado y hábilmente manejado, y descollando sobre todo esto un gusto tan exquisito, un sentimiento tan depurado en el decir, que supera a toda ponderación, y hace de esta niña, que apenas cuenta trece años, una notabilidad de primer orden.

Nuestros habituales lectores conocen nuestra opinión respecto a esos *pequeños prodigios* que se nos presentan en público de cuando en cuando con la pretensión de que nos quedemos asombrados ante la ejecución de una polka o un tanguito que causa la admiración de sus papás y el hastío de los extraños: la niña Carreño no es nada eso: es una artista consumada en toda la extensión de la palabra, y que empieza por donde muchísimos pianistas renombrados no logran concluir¹³⁸.

Su repertorio es ya el habitual de este período: combina las brillantes fantasías de Thalberg, Liszt, Gottschalk y Herz con piezas de Chopin, obras clásicas –Beethoven– y sus propias composiciones: un vals y una balada.

Debemos destacar, por último, tres niños prodigio que se dan a conocer en este período: Eloísa d'Herbil, Teobaldo Power e Isaac Albéniz. Eloísa d'Herbil, hija de la contralto Raquel di Bernardi y de un agente de teatros italiano¹³⁹, se presenta en público en febrero de 1855 con «apenas seis años de edad». Tras tocar ante Isabel II y en un concierto organizado por la Condesa de Montijo, da un concierto en el Teatro Real el 24 de marzo interpretando

¹³⁸ *La Época*, 30/11/1866.

¹³⁹ Es en el diario *La Época* donde, pocos días después de su primera aparición pública, se afirma que el nombre de «Eloísa d'Herbil» es un nombre artístico, ya que es hija de la célebre contralto Bernardi y de un agente italiano de teatros, el Sr. Angelo (10/03/1855).

una fantasía sobre motivos de *L'Elisir d'amore*, la obertura de *Semiramide* arreglada para piano y un potpourri de aires nacionales. Es el inicio de una intensa actividad concertística que le lleva, desde ese mismo año, a recorrer toda España, Europa y América interpretando un repertorio variado y ecléctico propio de la época: fantasías y otras obras de difícil ejecución de Thalberg, Liszt y Gottschalk, nocturnos de Dohler, conciertos de Mendelssohn y Weber, y habaneras y otras canciones de Iradier cantadas por ella misma al piano. Las cualidades que se destacan en sus interpretaciones son «limpieza, ejecución y sentimiento». Eloísa d'Herbil se instalará en Argentina en 1868.

Teobaldo Power (1848-1884) se presenta en público en 1858, con solo diez años, en su ciudad natal, Santa Cruz de Tenerife. Ese mismo año viaja a la Península, donde da conciertos en Barcelona y Madrid causando auténtica admiración, ya que «el joven pianista, con un sentimiento exquisito y una ejecución admirable, interpreta con la mayor exactitud las más difíciles composiciones de Thalberg, Liszt, Herz, Gottschalk y otros maestros»¹⁴⁰. Tras unos años en Barcelona, donde estudia armonía y composición con Balart, en 1862 se traslada al Conservatorio de París, donde obtiene los primeros premios de armonía y piano en 1864, comenzando una brillante carrera como concertista y compositor. Los programas de sus conciertos manifiestan el estilo virtuosístico de Power y el eclecticismo del repertorio pianístico de la época: obras de Thalberg, Gottschalk, Hummel, Chopin, Ritter, Beethoven, Mendelssohn y sus propias composiciones en programas variados con intervención de otros intérpretes. Presentamos como ejemplo el «concierto Power» verificado el 27 de marzo de 1875 en el salón del Conservatorio de Madrid:

Primera parte: 1.º *Cuarteto en Mi bemol op. 16* para piano, violín, viola y violoncello, por los Sres. Power, Amato, G... y Gerner, Beethoven. 2.º Romanza del cuarto acto de la ópera *Roberto el Diablo*, por la señorita doña Catalina Fernández, Meyerbeer. 3.º *El Segundo Deseo*, melodía para violoncello por el Sr. Gener, Beethoven. 4.º *Donna Amata*, romanza por la señorita doña María Carrillo de Albornoz, Pinsuti. 5.º *Rondó en mi bemol op. 16* por el Sr. Power, Chopin.

Segunda parte: 6.º *Polonesa en do op. 3* para piano y violoncello, por los Sres. Power y Mirecki, Chopin. 7.º *Non torno*, melodía por la señorita Fernández, T. Mattei. 8.º *Impromptu-wals*, por el autor, Power. 9.º *Fantasía característica*, por el Sr. Mirecki, Servais. 10.º Romanza del primer acto de la ópera *Roberto el Diablo*, por la señorita Carrillo de Albornoz, Meyerbeer. 11.º *Los Correos*, capricho por el Sr. Power, Ritter¹⁴¹.

¹⁴⁰ *La Época*, 2/03/1859.

¹⁴¹ *El Imparcial*, 25/03/1875.

Las obras propias con las que se da a conocer como pianista –*Galop de concierto*, *Vals de bravura*, *Concierto en Si bemol* para piano y doble cuarteto, *Scherzo de concierto*, etc.–, se encuadran en el piano romántico de carácter virtuosístico, absorbiendo elementos estilísticos de los compositores que interpretaba, especialmente Gottschalk, Liszt y el Chopin de la *Gran Polonesa* e infundiéndoles un sello personal (ej. 14).

Ejemplo 14. Power: *Polonesa op. 9*.

Como la mayor parte de los compositores españoles del último tercio del siglo XIX, Power recurre al empleo de melodías populares en algunas de sus composiciones, en su caso extraídas del folclore canario. Este es el caso de su obra más conocida: *Cantos canarios*.

Isaac Albéniz (1860-1909) se presenta por primera vez ante el público con solo cuatro años en el Teatro Romea de Barcelona, tocando a cuatro manos junto a su hermana Clementina. Es el precoz inicio de una carrera de concertista que simultanea en sus inicios con sus estudios en los conservatorios de Madrid –con Mendizábal–, Leipzig y Bruselas –con Brassin–. Como es ya habitual en el último tercio del siglo XIX, su repertorio es muy variado: fantasías o arreglos de ópera, obras románticas de Liszt, Chopin, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn y composiciones del siglo XVIII: Bach, Scarlatti, Mozart, etc. Cuando comienza a dedicar sus esfuerzos a la composición, ya en los

años ochenta, su producción inicial abarca los géneros de salón más difundidos: valeses, mazurcas de salón, barcarola, estudios de concierto, sonatas; y piezas de danza antiguas representadas por las pавanas y la *Suite antigua*. La pavana se recupera en Francia, junto con otras danzas barrocas, en los años setenta-ochenta de la mano del neoclasicismo decimonónico. Algunas de las pавanas francesas de nueva creación se difunden en estos años en España¹⁴², pero además en esa época es considerada una danza característica de la tradición musical española, como muestran los estudios de Barbieri¹⁴³. Es significativo que en una fecha tan temprana como 1869 Guillermo Morphy, que se convertiría en protector y amigo de Albéniz, estrene en París, donde residía, una *Sonatina* para piano a cuatro manos sobre motivos españoles que constaba de gallegada, pavana y seguidilla, en un concierto «histórico» que incluía obras de Luys de Milán y Juan Vázquez:

«Una fiesta española en París»

La numerosa colonia de nuestros compatriotas residentes a orillas del Sena, quedó aquí doblemente sorprendida el domingo último al recibir papeletas de invitación del señor D. Guillermo Morphy para el concierto que debía dar el miércoles siguiente, 29 de junio en la sala Herz, calle de la Victoria, a las tres de la tarde. Como al dorso del billete se leía el programa de la función, todos pudieron juzgar del interés y de la importancia de la fiesta musical a que se les convidaba. He aquí en primer término dicho programa:

1.º Tres motivos españoles en forma de sonatina para piano a cuatro manos (Gallegada, Pavana y Seguidilla), de D. Guillermo Morphy, y ejecutados por el autor y Mr. de la Nex.

2.º Melodía española, del Sr. Morphy, cantada por el tenor español Pagans.

Concierto histórico

3.º *Al amor quiero vencer*, villancico de Luys Milán, cantado por el Sr. Pagans.

4.º Tres piezas de Luys Milán, ejecutadas en el clave por Mr. A. Lavignac.

5.º *Duélete de mí*, villancico de Juan Vázquez, cantado por el Sr. Coujas.

6.º *Durandarte. Durandarte*, romance viejo de Luys Milán, cantado por el Sr. Oliveres.

7.º Sonata para piano y violín, de D. Guillermo Morphy, ejecutada por los Sres. Sighicelli y Lavignac.

¹⁴² Especialmente la *Pavana favorite de Louis XIV* de Frédéric Brisson, interpretada con gran éxito por la orquesta Unión Artístico Musical creada por Bretón en 1878.

¹⁴³ Cf. Francisco Asenjo Barbieri. «Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII». *La Ilustración Española y Americana*, 22/11/1877.

8.º Serenata, de D. Guillermo Morphy, cantada por el Sr. Coujas.

9.º Melodía italiana, de Morphy, cantada por el señor Oliveres.

El Sr. Morphy había llamado modestamente *audition* al concierto; y el objeto principal que se proponía era dar a conocer por alguna de sus obras a los músicos españoles del siglo XVI, generalmente desconocidos, porque sus composiciones no han sido traducidas nunca en la notación moderna. Dichas obras son de D. Luys Milán, célebre compositor que nació en Valencia hacia el año 150?, y de Juan Vázquez, quien en sus tiempos debió a sus canciones populares gran renombre. Entre ellas figuran lindas pavanas, bailes en uso en las cortes de Carlos I y de Felipe II. El Sr. Morphy es autor de trabajos importantes sobre la mayor parte de las obras de *tablatura* o notación de aquella lejana época, que contienen los datos más antiguos que existen acerca de la materia¹⁴⁴.

Tanto si fue Morphy quien influyó en Albéniz o el propio espíritu de la época, hay que encuadrar estas pavanas en la línea del nacionalismo musical español cuya sistematización teórico-práctica recibiría Albéniz directamente de Pedrell a partir de 1883 y que está en el origen de sus producciones más logradas de los últimos años.

Epílogo

A partir de los años setenta triunfa una generación de pianistas españoles, a la que pertenece Isaac Albéniz, deudora de la labor realizada por las dos generaciones anteriores. El resultado es brillante, como muestran los nombres del propio Albéniz, José Tragó (1857-1934), Joaquín Larregla (1865-1945), Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Malats (1872-1912) y Ricardo Viñes (1875-1943), todos ellos con una importante proyección exterior. Se puede trazar una línea, con diversas ramificaciones, a partir de Pedro Albéniz¹⁴⁵, pero en cuarenta años el panorama ha cambiado radicalmente: quedaron atrás los tiempos en los que el piano estaba supeditado a la voz y el repertorio estaba constituido casi exclusivamente por fantasías y piezas fáciles de salón. Los pianistas de esta generación conocen e interpretan el repertorio pianístico romántico, las obras de los clásicos y las de sus contemporáneos, y aúnan en sus composiciones tradición y modernidad, hispanismo y europeísmo. Ya no encontramos casi fantasías operísticas, aunque sí vales,

¹⁴⁴ *La Época*, 5/07/1869.

¹⁴⁵ Es interesante comprobar que, aunque todos estos pianistas se perfeccionen fuera de España, su formación como pianistas la reciben de los discípulos de Pedro Albéniz: Mendiábal (Albéniz) y Compta (Tragó), y del discípulo de Tintorer, a su vez discípulo de Pedro Albéniz, Juan Bautista Pujol (Granados, Malats y Viñes).

polonesas, barcarolas y mazurcas. También conciertos y sonatas, testimonio del neoclasicismo imperante en Europa a partir de los años sesenta. Y, sobre todo, muchas piezas basadas en ritmos y melodías españoles que serán el vehículo que utilizará el nacionalismo musical para presentarse en Europa con voz propia.