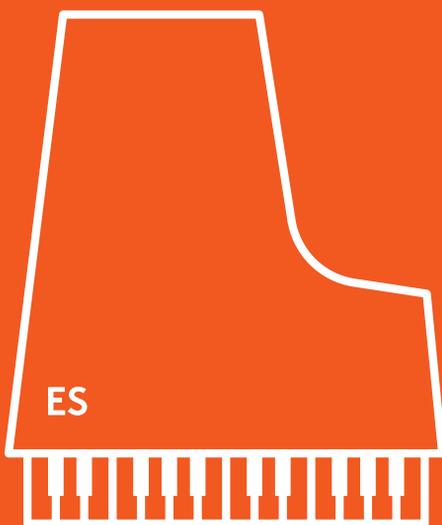


EL PIANO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX: UNA PROPUESTA CANÓNICA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 13 DE ENERO AL 3 DE FEBRERO DE 2021



EL PIANO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX: UNA PROPUESTA CANÓNICA

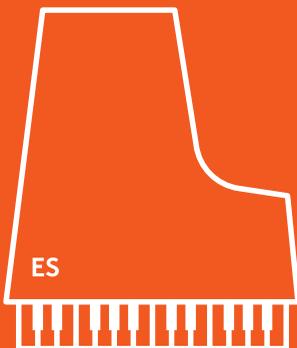
CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 13 DE ENERO AL 3 DE FEBRERO DE 2021



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

El repertorio pianístico español del siglo XIX se mantiene alejado de las salas de conciertos. Desconocido para el gran público y para la mayoría de los intérpretes, y huérfano de un discurso musicológico capaz de enjuiciar su verdadera dimensión, este legado ha encontrado un difícil acomodo en las programaciones al uso. Este ciclo pretende responder a esa situación con un proyecto de recuperación patrimonial que se basa en un autoimpuesto límite de autores (los más destacados) y una exigente selección de obras (las más relevantes). Todo ello, con el objetivo final de proponer un canon para un corpus musical que, hasta el momento, carece de él.

Fundación Juan March



7

EL PIANO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX: UNA PROPUESTA CANÓNICA

Fernando Delgado García

*Nacimiento y renacimiento del piano
Algunas reflexiones sobre la idea de canon
Una nueva propuesta canónica*

16

Miércoles, 13 de enero
SANTIAGO DE MASARNAU

Josep Colom, piano

26

Miércoles, 20 de enero
SONATAS

Miguel Ituarte, piano

36

Miércoles, 27 de enero
MARTÍN SÁNCHEZ ALLÚ

Noelia Rodiles, piano

46

Miércoles, 3 de febrero
FANTASÍAS

Alberto Urroz, piano

56

Bibliografía
Autor de las notas al programa

El piano español del siglo XIX: una propuesta canónica

Fernando Delgado García

Invencción del siglo pasado, el piano ha llegado a ser no solamente el tirano de nuestros salones, sino la pesadilla del siglo decimonono.

La España (Madrid), 31 de mayo de 1855

A mediados del siglo XIX, era posible leer en la prensa española comentarios irónicos sobre la omnipresencia del piano en la vida social. Como en el resto de las naciones occidentales, en España se vivía un encendido furor pianístico, una obsesión creciente por un artefacto que resultaba ahora indispensable. Según el testimonio de uno de los más agudos observadores de nuestra vida musical decimonónica, “no existe familia que no tenga media docena de pianistas y no hay casa sin piano”; en palabras de otro ocurrente crítico madrileño, el instrumento se había convertido –junto al tabaco y el champagne– en “uno de los vicios de la sociedad moderna”. La *pianomanía* constituyó el delirio musical del momento y, en cierto modo, los ecos de esa locura llegan hasta nuestros días.

El piano fue el instrumento del siglo XIX. En muy pocos momentos de la historia se ha producido una simbiosis tan profunda entre un periodo y un medio sonoro. Esta relación se desarrolló en dos planos dife-

rentes, solapados en muchas ocasiones. Por un lado, hasta el triunfo de la música grabada a principios del XX, el piano sirvió para expresar y difundir la cultura musical contemporánea. Como centro de la actividad musical pública y privada, fue vehículo de variadísimos repertorios –de los más selectos a los más populares– y una herramienta indispensable para dar a conocer las novedades del teatro y la sala de conciertos. Al tiempo que desarrollaba un corpus musical propio, el teclado acompañaba el canto, ritmaba la danza, sostenía todo tipo de agrupaciones instrumentales y recordaba las melodías escuchadas fugazmente fuera del ámbito doméstico. Durante décadas, funcionó como un formidable intermediario cultural entre los distintos niveles de la actividad musical, clave fundamental para comprender las dinámicas sonoras del siglo.

Por otro lado, más allá de cuestiones puramente musicales (si es que estas existen), el piano del XIX es un apasionante fenómeno cultural en el que se fueron reflejando decisivos aspectos ideológicos, sociales y políticos del periodo. Así, la idea de progreso –uno de los ejes ideológicos del siglo– se refleja en la materialidad de

sus incesantes mejoras tecnológicas e industriales; también en el empeño de los intérpretes virtuosos por encontrar nuevos recursos sonoros, desarrollando indefinidamente los horizontes técnicos del arte. En otro orden de cosas, el piano fue un ingrediente esencial en la definición de la identidad burguesa, un elemento de distinción que fue desdibujándose poco a poco con su popularización creciente en las últimas décadas del siglo. En cualquier caso, su importancia como distintivo de clase –y, al mismo tiempo, como herramienta de promoción social– justificó su papel central en la educación femenina del periodo. En el plano político, por citar otro ejemplo, el piano se convirtió en importante espacio de negociación de identida-

des colectivas –en forma de repertorios musicales nacionales– en un siglo especialmente obsesionado con la idea de nación y sus implicaciones culturales.

NACIMIENTO Y RENACIMIENTO DEL PIANO

Como ha explicado James Parakilas, la importancia del piano no ha derivado solo de su adaptabilidad como medio sonoro y su ingenioso diseño mecánico, sino también de la novedosa explotación comercial de la que fue objeto. A partir de esa idea, es posible afirmar que el instrumento tuvo un doble nacimiento, dos momentos germinales que definen radicalmente su na-



José Giménez: *La piano-manía*. Detalle del grabado publicado en la revista *Gil Blas*, el 27 de octubre de 1867. Madrid, Biblioteca Nacional de España. El caricaturista se burla de la popularización del piano, cuyo uso, en la segunda mitad del XIX, fue extendiéndose a capas cada vez más amplias de la población.

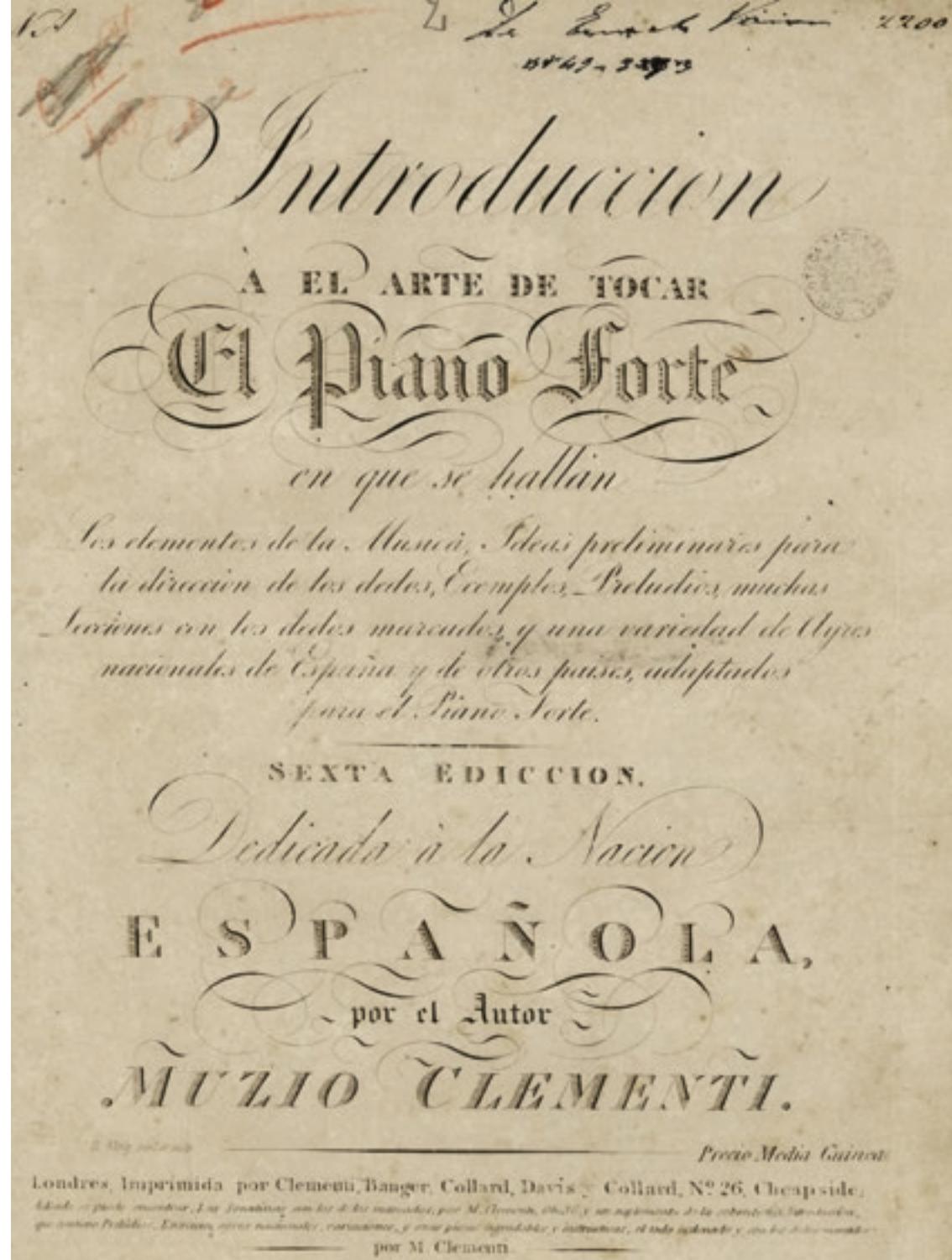
turalaza y su destino. Así, en la Florencia del año 1700, Bartolomeo Cristofori (1655-1732) inventó los principios constructivos básicos de un nuevo instrumento de tecla que iba a difundirse –casi como una curiosidad musical– en el estrecho círculo de algunas cortes europeas. Más adelante, en el Londres de la sexta década del XVIII, comenzó un revolucionario proceso de resignificación –en muchos sentidos, un renacimiento– que hizo del piano el más popular de los medios musicales y el centro de la industria moderna del entretenimiento. Alrededor del instrumento se generó un complejo sistema económico que conectaba los talleres de construcción con los conciertos públicos, las ediciones de repertorio específico con el desarrollo de una prensa musical dirigida a orientar el gusto de los aficionados, innumerables herramientas didácticas con una robusta red de instituciones educativas públicas y privadas.

En el cambio de destino del instrumento jugó un papel determinante Muzio Clementi (1752-1832), considerado no solo el primer virtuoso moderno sino también el activo hombre de negocios que lideró la creación de una cultura musical centrada en el piano. Además de su labor como intérprete, constructor de instrumentos y editor, Clementi dedicó grandes esfuerzos a la pedagogía. Fue profesor de destacados pianistas y, en 1801, publicó *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*, un influyente método de iniciación al teclado. Una década más tarde apareció en Londres la sexta edición de la obra, traducida al castellano y dedicada por su autor “a la Nación Española”. En un periodo marcado por un sangriento conflicto bélico, la *Introducción a el arte de tocar el piano forte* [sic] encontró notables dificultades para difundirse

por el país; sin embargo, su publicación estaba anunciando la nueva dirección en que iba a transformarse la realidad musical de España, en paralelo a consolidadas corrientes internacionales.

Desde principios del siglo XVIII, la corte española fue escenario del primer desarrollo del piano: el instrumento de Bartolomeo Cristofori llegó tempranamente al paisaje sonoro de nuestros palacios, de la mano de miembros de la familia real y sus músicos. En contraste, por la propia dinámica histórica y social del país, la cultura pianística moderna no presenta en España un desarrollo vigoroso hasta la década de 1820, cuando ya era una realidad firmemente asentada en otras regiones de Europa. De forma paralela a la constitución de la España liberal, el piano va convirtiéndose en el eje de la industria burguesa de entretenimiento, de una vasta red comercial de instrumentos, actuaciones, enseñanzas y música impresa. En la década de los cuarenta el sistema está establecido; en la segunda mitad del siglo vive un continuo proceso de expansión industrial que aspira a integrar a capas cada vez más amplias de la población. Paralelamente, a partir de la década de los setenta, la actualización de las prácticas concertísticas –particularmente, respecto al contenido de los programas interpretados– fue consolidando la cultura pianística pública de la contemporaneidad. Ya en las primeras décadas del siglo XX, como en

Portada de la *Introducción a el arte de tocar el piano forte* de Muzio Clementi (1811). Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Publicada durante la Guerra de la Independencia, la edición incluye dos “boleros favoritos”, una marcha y una canción marcial españolas, en arreglos del propio Clementi.



el resto de los países occidentales, la popularización progresiva de las tecnologías de reproducción mecánica del sonido conseguirá desplazar al piano del centro de la vida musical, inaugurando una realidad sonora –la nuestra– basada en la disociación entre el acto de la interpretación y el de la escucha.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA IDEA DE CANON

En su edición de 1980, el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* incluía dos acepciones para el término canon: en la primera, el canon se definía como una textura polifónica creada por imitación estricta; en la segunda, como un instrumento cordófono medieval de procedencia persa. Sin embargo, veinte años más tarde, para su edición de 2001, el célebre diccionario musical añadió un significado más por el que el término canon servía ahora para describir una lista de compositores u obras a las que se asignaba por consenso un valor y grandeza ejemplares. Con esta mínima excursión lexicográfica, es posible datar, en las dos décadas finales del siglo xx, la emergencia del interés por este nuevo concepto de canon musical.

En su origen más remoto, la idea de canon procede del mundo eclesiástico y se refiere a los libros bíblicos y escritos patrísticos que contienen las verdades fundamentales de la fe. No obstante, la discusión musicológica sobre el canon

tiene un origen más inmediato: en la reflexión crítica que los estudios literarios hicieron sobre el concepto –aplicado a los autores clásicos de la literatura– a partir de la década de los sesenta. Desde ese mismo enfoque, la musicología quiso indagar en los mecanismos de poder por los que se construye la idea de canon en música, un instrumento que busca confirmar –a su juicio– la posición social de los grupos dominantes. A partir de esta crítica ideológica, el canon fue concebido como herramienta de exclusión que, en palabras de Jim Samson, “legítima y refuerza las identidades y valores de quienes ejercen el poder cultural”.¹ Como afirmaba uno de los más influyentes académicos estadounidenses, Gary Tomlinson, el proceso de canonización de un repertorio no deriva necesariamente de sus características intrínsecas, de su autonomía artística, sino de una “serie de narrativas históricas interrelacionadas que rodean el tema musical”.² Aunque hoy los aspectos deconstructivos más radicales de este punto de vista han perdido actualidad, el concepto ha sido asumido por el discurso académico como nuevo tópico para la reflexión en la musicología contemporánea.

Desde una perspectiva histórica, es posible distinguir tres tipos de canon musical. En primer lugar, el canon académico construido –desde la Antigüedad– en el reducido ámbito del estudio teórico de la música. A partir del siglo xvi surge un canon pedagógico, vinculado a la práctica de la tradición polifónica religiosa,

por el que determinados autores –como Josquin des Prez (c. 1450-1521) y Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)– fueron tomados como modelo para la formación de los futuros maestros de capilla. Finalmente, en el siglo xviii empieza a tomar forma el canon interpretativo, repertorio de obras del pasado constantemente actualizadas en las salas de concierto. A lo largo del xix, el canon interpretativo se unificó internacionalmente en torno a la música alemana hasta tal punto que, para la década de 1870, la vida musical “clásica” estaba totalmente articulada en torno a él. Como los aficionados conocen bien, el resultado ha sido la organización de la actividad concertística a partir de una imaginada genealogía de autores germánicos –cada vez más restringida–, desde Johann Sebastian Bach (1685-1750) a Johannes Brahms (1833-1897). La producción de esta breve nómina de maestros –de genios de la música, utilizando la terminología al uso– se ha convertido en el único argumento de autoridad estética y crítica en el campo de la música clásica (particularmente de la producida en el periodo más presente en las programaciones, los siglos xviii y xix), induciéndonos a evaluar todo el pasado musical a partir de ella. Junto al canon universal de la música clásica se han generado repertorios canónicos particulares para instrumentos, géneros y naciones. De este modo, es posible hablar de un canon pianístico (dos de cuyos pilares –Fryderyk Chopin (1810-1849) y Franz Liszt (1811-1886)– no afirmaron su privilegiado status canónico hasta ser asimilados completamente por la cultura musical alemana) o de un canon musical español, del que el repertorio pianístico sería un apartado con características propias.

UNA NUEVA PROPUESTA CANÓNICA

Entre el disorde estruendo de la orgía
acaricié mi oído
como una nota de lejana música
el eco de un suspiro.

El eco de un suspiro que conozco,
formado de un aliento que he bebido,
perfume de una flor que oculta crece
en un claustro sombrío.

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima IX*

La intensa actividad pianística del siglo xix español nos ha legado un vasto patrimonio documental, entre el que destaca una colección de partituras que, en una estimación conservadora, incluye más de diez mil documentos diferentes. De este amplio conjunto, un mínimo porcentaje tiene presencia continua en la vida musical actual, formando parte de un canon por el que se expresa el patrimonio vivo de nuestra música. Dicha excepción está constituida por un puñado de composiciones tempranas procedente de los catálogos de Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916): piezas nacionalistas breves –como la *Suite española* albeniciana y las *Danzas españolas* del autor de *Goyescas*–, escritas en torno a 1890 y consideradas precursoras de sus colecciones de madurez. Además de su indudable interés, estas piezas tuvieron la fortuna de encajar en el discurso historiográfico identitario que ha dominado, durante un largo periodo, el relato sobre la música en España; un relato que se construyó contra el “cosmopolitismo” musical del xix, al que se negaba toda relevancia en el desarrollo de un patri-

1 Jim Samson, “Canon (iii)”, *Grove Music Online*, 2001 [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40598, fecha de consulta: 04/01/2021].

2 Gary Tomlinson, “The Web of Culture. A Context for Musicology”, *19th Century Music*, nº 7/3 (1984), pp. 350-362; citado en David Beard y Kenneth Gloag, *Musicology: the Key Concepts*, Londres, Routledge, 2005, p. 93.



Francisco Domingo Marqués, *Interior del estudio de Muñoz Degraín en Valencia* (1867). Madrid, Museo Nacional del Prado. El lienzo representa una escena de tertulia bohemia en el estudio del artista, ambiente en el que la presencia del piano y la práctica musical femenina eran habituales.

monio musical propio. Paradójicamente, esta tradición historiográfica es consecuencia de corrientes ideológicas decimonónicas, reelaboradas brillantemente en la primera mitad del siglo XX por autores como Adolfo Salazar (1890-1958) y Federico Sopena (1917-1991). En la actualidad, superados los discursos nacionalistas que han condicionado la visión de nuestro pasado musical, es tiempo de reexplorar el piano español del XIX, proponiendo nuevos caminos que ofrezcan un panorama más amplio de su legado artístico. Con todas las cautelas propias de la condición posmoderna, se trata de aportar materiales para construir una propuesta de canon renovada, a la altura de las exigencias del siglo XXI.

De este modo, el presente ciclo propone un acercamiento nuevo al repertorio para piano producido en la España del XIX, articulado en dos ejes principales. Por un lado, programas que presentan ejemplos destacados de los géneros pianísticos más ambiciosos del periodo: la fantasía sobre temas operísticos (3 de febrero) y la sonata (20 de enero). Con una trayectoria muy diferente en la vida musical del XIX español, estas categorías compositivas constituyen los extremos que definieron el marco estético del momento. Omnipresente en salones y salas de concierto hasta las últimas décadas del siglo, la fantasía sobre temas de ópera representa la práctica musical esencialmente performativa –orientada hacia los

aspectos sensoriales del acontecimiento sonoro– que animó el virtuosismo decimonónico. Por su parte, las escasas sonatas para piano de los compositores españoles del periodo revelan una aspiración hacia nuevos ideales estéticos –de origen centroeuropeo– que abogaban por la decidida intelectualización del hecho musical, a partir de los modelos clásicos.

En paralelo a los programas dedicados a géneros musicales –y en diálogo con ellos–, el ciclo se completa con otros dos conciertos centrados en personalidades artísticas que pueden resultar especialmente significativas para el oyente contemporáneo. En el primer recital (13 de enero) se incluye una selección de obras de Santiago de Masarnau (1805-1882) y, en el tercero (27 de enero), de Martín Sánchez Allú (1823-1858). Sus producciones pianísticas muestran elocuentemente las cualidades que los distinguen en el panorama pianístico español de su tiempo, sobre cuyas claves trataremos de reflexionar en las próximas páginas. Junto a la música española, los programas incluyen una selección de piezas del

catálogo canónico internacional, en relación diversa con los repertorios locales.

En 1947, en su temprana *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, Federico Sopena realizó una afirmación tajante, un “resumen decisivo” de su discurso sobre nuestra música instrumental del XIX: en su opinión, “hasta Albéniz no hay una sola página de piano que suponga una contribución española al romanticismo europeo”. Las actuaciones de este ciclo no pretenden corregir al brillante musicólogo, ni engordar el magro catálogo del canon pianístico internacional; tratan más bien de presentar –de forma actualizada– las contribuciones más logradas del repertorio español, ofreciéndonos una visión más amplia de nuestro pasado musical e invitándonos a incorporarlas a nuestra vida concertística. Además, quizás podamos descubrir –en “el estruendo de la orgía” sonora– “el eco de un suspiro” que nos resulte familiar, la resonancia interior de un mensaje artístico olvidado, la herencia sentimental que nos fueron legando los más relevantes pianistas españoles del siglo.

MIÉRCOLES 13 DE ENERO DE 2021, 18:30

Santiago de Masarnau

Josep Colom, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Marcha fúnebre, de Sonata para piano nº 2 en Si bemol mayor Op. 35

Santiago de Masarnau (1805-1882)

Preludio, de Trois morceaux expressifs Op. 18

Santiago de Masarnau

Scherzo, de Trois morceaux expressifs Op. 18

Robert Schumann (1810-1856)

Fabel, de Fantasías Op. 12

Santiago de Masarnau

Notturmo. Andante amoroso, de Trois morceaux expressifs Op. 18

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Canción sin palabras Op. 19b nº 1. Andante con moto

Santiago de Masarnau

Trois airs caractéristiques de danses nationales espagnoles Op. 17

Boleras

Tirana

Manchegas

Fryderyk Chopin

Bolero Op. 19

Santiago de Masarnau

Balade nº 3 Op. 25, "Découragement"

Robert Schumann

Bunte Blätter Op. 99 nº 1. Nicht schnell, mit Innigkeit

Santiago de Masarnau

Fantasia Op. 21

Fryderyk Chopin

Preludio en Mi menor Op. 28 nº 4

Santiago de Masarnau o el piano europeo

Fernando Delgado García

En 1841, la escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876) –conocida por su seudónimo masculino, George Sand– publicó una crónica de su reciente estancia en Mallorca. Acompañada por sus dos hijos y un amigo enfermo, la autora de *Lélia* había explorado las bellezas de la isla y, al mismo tiempo, había padecido la relación con una población conservadora de la que hacía una despiadada descripción en su texto. Pocas semanas después de la primera publicación de *Un invierno en Mallorca*, el joven erudito local José María Quadrado (1819-1896) dio a luz un indignado artículo de respuesta en el que calificaba a la francesa como “la más inmoral de los escritores y [...] la más

inmunda de las mujeres” [José María Quadrado, “A Jorge Sand. Vindicación”, *La Palma: revista de historia y literatura*, n° 30 (25 de abril de 1841), p. 252]. En estos destemplados términos se cerraba la desdichada estancia de George Sand y Fryderyk Chopin (1810-1849) –su amigo enfermo– en nuestro país.

Con el tiempo, José María Quadrado se convirtió un reconocido historiador del arte y destacado miembro de los círculos católicos. A finales de 1884, recibió en su casa de Mallorca un arca de legajos y cuadernos inéditos, “la colección de datos más grande y rica que pueda reunirse” de Santiago de Masarnau (1805-1882), fallecido un par de años antes. A partir del contenido del baúl –abundantísima correspondencia, cuadernos con reflexiones y un exhaustivo diario que se extendía a lo largo de sesenta años–, redactó una biografía del personaje que fue publicada póstumamente en 1905. Aún hoy es el más detallado estudio biográfico del músico y el único que pudo basarse en un acervo documental desgraciadamente extraviado.

Federico de Madrazo, *Santiago [de] Masarnau* (1833), Madrid, Museo Nacional del Prado. Dibujado en París, cuando pintor y músico compartían el efervescente ambiente artístico de la capital francesa que –como señaló Masarnau– “da la fiebre aunque sea a un leño”.



Aunque con constantes referencias a la actividad artística de Masarnau, la biografía de Quadrado tiene un objetivo moral –la “edificación de los de acá abajo”– y nos coloca en el centro del problema historiográfico que complica el estudio de su figura. La vida de Santiago de Masarnau tiene un doble perfil: por un lado, fue la personalidad musical más interesante –más reflexiva, más ligada a las corrientes estéticas europeas– en la España de la primera mitad del XIX; por otro, fue el impulsor de la rama española de una organización católica de gran trascendencia –las Conferencias de San Vicente de Paúl–, consagrada a organizar la actividad caritativa de los laicos. Interesados en uno u otro aspecto de su figura, los estudios biográficos publicados hasta la fecha resultan insatisfactorios, incapaces de resolver el reto de abordar, de forma global y convincente, su doble dimensión. Mientras tanto, su legado compositivo resulta aún hoy insuficientemente conocido.

La trayectoria vital de Santiago de Masarnau se desarrolla en tres escenarios principales: Madrid, ciudad natal del artista y su lugar definitivo de residencia a partir de 1843; Londres, metrópolis que visitó en tres ocasiones y en la que vivió –entre 1826 y 1828– un decisivo periodo de maduración musical, y París, capital a la que estuvo profundamente vinculado –tanto artística como espiritualmente– más allá de su larga estancia entre 1837 y 1843. Al repasar las aportaciones de las tres capitales a la trayectoria pianística del músico, se dibujan rasgos que definen aspectos esenciales de su personalidad artística.

Madrid fue el escenario de su primera formación musical, en el entorno de la Real Casa. Procedentes del mundo del órgano, los maestros con los que se le relaciona son discretos pioneros del nuevo pianismo en nuestro país –particularmente José Nonó (1776-1845), autor de uno de los primeros métodos para piano publicados en Madrid (1821), que se publicitaba como “conforme al último que se sigue en París”–. En su estancia londinense, Masarnau pudo conocer de primera mano la tradición instrumental que había partido de Muzio Clementi (1752-1832), a través de su estrecho contacto personal con Johann Baptist Cramer (1771-1858) y John Field (1782-1837). No obstante, en el momento de escoger profesor, optó por el pianista alemán Daniel Schlesinger (1799-1839), discípulo de Ferdinand Ries (1784-1838). Como señalaba uno de los obituarios publicados a la muerte de Schlesinger, el músico –a través de su maestro– “heredó de Beethoven las tradiciones musicales de una época pasada y original, la edad heroica de la música”. Sin embargo, estos severos referentes se encuentran ausentes en el primer repertorio publicado por Masarnau en editoriales inglesas: una brillante colección de juegos de variaciones y danzas de moda, ejemplares muestras de un piano de salón del que abjuraría en años posteriores.

Portada de la *Fantasia Op. 21* de Santiago de Masarnau (1842). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Richault, editor parisino de Masarnau, fue también firma habitual de su cercano amigo el pianista y compositor Charles-Valentin Alkan.



PARIS, chez S. RICHAULT, Éditeur, Boulevard Poissonnière, 26 au 1^{er}
6585. R.
Prop^{te} de l'Éditeur.

En 1836, Pedro de Madrazo (1816-1898) –amigo cercano de Masarnau– publicó un apasionado artículo sobre el músico en el que señalaba un reciente cambio en su producción compositiva. A partir de 1833, a consecuencia de una breve estancia en Londres y París, el artista había adquirido un estilo más hermético –más difícil para la generalidad del público– que calificaba como “puramente alemán”. Es posible percibir esta nueva orientación en su *notturmo patético* a cuatro manos *La melancolía Op. 15* y, en el terreno didáctico, en su “traducción libre” del *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte* de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). En cualquier caso, la nueva estética pianística de Masarnau solo se manifiesta con rotundidad en las quince piezas para piano publicadas en París entre 1840 y 1846. Organizada en ocho números de opus, esta colección contiene sus propuestas musicales más actualizadas –tanto en género como en lenguaje– y nos habla elocuentemente de su cercanía con los círculos pianísticos vanguardistas de la capital francesa –los de su amigo Charles-Valentin Alkan (1813-1888) y, a través de él, los del mismo Fryderyk Chopin–. De este modo, la serie contiene los primeros ejemplos eficaces del cultivo –por parte de un compositor español– de géneros pianísticos modernos y, al mismo tiempo, revela una acusada personalidad artística, muy preocupada por el discurso armónico de sus realizaciones. Tras esta serie de publicaciones, Masarnau abandonó la composición de música instrumental para dedicarse al repertorio litúrgico, herramienta útil en su tarea evangelizadora.

Durante su última residencia parisiense, la docencia privada fue la principal ocupación profesional de Masarnau. Sin duda por ello, una parte importante del repertorio publicado está orientado hacia intérpretes de habilidades técnicas moderadas, abundando en acompañamientos sencillos y mantenidos. Publicados en torno a 1840, los *Trois morceaux expressifs Op. 18* son un buen ejemplo del modo en que el madrileño aúna una exigencia técnica mediana –al alcance del buen pianista amateur– con una notable ambición estética. Aún vigente la costumbre de “preludiar” toda interpretación pianística (es decir, de improvisar unos compases previos a la ejecución de cualquier pieza), el tríptico se inaugura con un “Preludio” exento cuyo tema remite al de la sección central de la *“Marche funèbre”* de Chopin, una obra estrictamente contemporánea en su publicación. Pero, mientras que en la pieza del polaco el motivo está contenido en un diseño melódico cerrado, Masarnau lo utiliza como único material de una sencilla estructura ternaria construida a partir de sus modulaciones. Con el mismo principio tripartito, se resuelven formalmente tanto el “Scherzo” central –lleno de sincopas y desplazamientos rítmicos en su tema principal– como el “Notturmo” que culmina la colección. Particularmente en este último movimiento se percibe la alternancia entre la inspiración arcaizante de algunos pasajes y el lirismo melódico moderno que domina otras secciones de la obra, enriquecidas con texturas pianísticas más densas y una conducción armónica cromática.

En la misma línea creativa, se encuentra la *Ballade n.º 3 Op. 25*, “Dé-

couragement”, que forma parte de una serie titulada *Trois ballades sans paroles*. Publicadas en 1846, las baladas de Masarnau son sus últimas páginas pianísticas dadas a la imprenta y resultaría erróneo compararlas tanto con las grandes baladas de Chopin –de una concepción virtuosística que les resulta ajena– como con los *Lieder ohne Worte* popularizados por Felix Mendelssohn (1809-1847) desde principios de los años treinta. Mientras que en las piezas del alemán –como podremos escuchar en su *Op. 19b n.º 1*– la construcción es sencilla y la relación con el canto más directa, la tercera *ballade sans paroles* del madrileño posee una voluntad arquitectónica clásica en la que se exponen dos materiales relacionados por pasajes de transición coherentes –que reaparecerán al final tonalmente trasmutados–, emulando el modelo canónico de la forma sonata.

En un registro muy diferente se desarrolla la colección titulada *Trois airs caractéristiques de danses nationales espagnoles Op. 17*. Según Quadrado, Masarnau vivió el sexenio parisino “más español que nunca”, rodeado de un entorno de artistas connacionales y connotados hispanófilos. Las tres piezas de la serie –tituladas respectivamente “Boleras”, “Tirana” y “Manchegas”– son testimonio de un temprano pintoresquismo pianístico, orientado hacia el mercado de intérpretes aficionados. Los rasgos característicos de cada danza son directamente traducidos al teclado con una técnica pianística eficaz. Tras las sencillas “Boleras”, destaca la “Tirana” por su tema hipnótico y el modo en que este es variado en la sección central, evocan-

do la sonoridad de la guitarra. Con las rotundas “Manchegas” se clausura una colección fundacional que aún resuena –medio siglo más tarde– en las piezas breves de Albéniz y Granados.

En septiembre de 1842, el anciano Johann Baptist Cramer terminó un *morceau fantastique* al que tituló *Les deux styles*. Resuelta en una sucesión de pasajes que hacían referencia al *stilo antico* y *moderno* en la composición para teclado, la obra fue inmediatamente publicada con una amistosa dedicatoria a Santiago de Masarnau. Considerado por Beethoven como el mejor pianista de su tiempo, Cramer representaba una etapa de desarrollo del instrumento a la que el madrileño se había declarado muy ligado, “porque así lo quiere nuestra organización o manera de oír que no podemos variar”. Como no podía ser de otra manera, la muestra de aprecio del maestro obligó a Masarnau a “corresponder con una de las mejores obras de su cosecha”. Dedicada respetuosamente a Cramer “par son reconnaissant ami”, la *Fantasia para piano Op. 21* se distingue entre la producción pianística madura del autor por su ambición instrumental –orientada decididamente hacia la sala de conciertos– y es una página capital de repertorio pianístico español del XIX. La partitura dibuja una amplia estructura en la que se alternan dos *tempi* principales que son objeto de reexposición variada: un *Lento espressivo* con tres secciones diferentes (canto libre y pausado sobre acompañamiento de acordes repetidos, ansiosa melodía sincopada y elocuentes compases cadenciales en corcheas) y un *Allegro* en el que, tras una línea melódica ligera y anhelante, se presenta un material en

el bajo que va a ser objeto de un apasionado desarrollo. Tras la segunda exposición del *Allegro*, la extraordinaria pieza concluye con un recuerdo del motivo inicial.

Durante su escandalosa estancia en Mallorca con George Sand, Chopin trabajó en la composición de sus veinticuatro *Préludes Op. 28*, que recibieron su primera edición en 1839. En el cuarto número de la serie, una lenta línea melódica se desplaza sobre un colchón de acordes repetidos que se deslizan cromáticamente. La evidente relación entre este procedimiento y el utilizado en la primera sección de la *Fantasia* de Masarnau puede invitar al estableci-

miento de relaciones de influencia en las que nuestro compatriota siempre acaba resultando perjudicado. En estos paralelismos se acaba juzgando su producción a partir de un único modelo pianístico –el chopiniano–, obviando tanto la variedad del panorama instrumental en el que se desarrolló su carrera como su intrínseca personalidad artística. Descubrir el valor inherente al piano de Masarnau no solo es imperativo para comprender el primer desarrollo del instrumento en nuestro país –al que aportó indispensables modelos europeos– sino que constituye una experiencia estética a la que no deberíamos renunciar.

Josep Colom, *piano*



Nacido en Barcelona, muchos músicos han influido e influyen en su evolución musical, especialmente el compositor Joan Guinjoan. Ha ganado los concursos internacionales de Jaén y Santander y el Ministerio de Cultura de España le otorgó el Premio Nacional de Música en 1998. Formado en la École Normale de Musique de París, en Francia ha grabado la mayor parte de sus álbumes para el sello Mandala con música de autores diversos como Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mompou o Falla. Recientemente ha grabado en directo para RTVE un DVD con el *Concierto para piano n.º 3* de Prokófiev y un disco con obras de Chopin, Debussy y Ravel para la serie *Grandes pianistas españoles*. Ha trabajado con muy buenos directores con prácticamente todas

las orquestas españolas y actuado en recital y música de cámara en los principales festivales y auditorios. Imparte regularmente clases magistrales por toda la geografía española y, en la actualidad, ejerce la docencia en el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona.

MIÉRCOLES 20 DE ENERO DE 2021, 18:30

Sonatas

Miguel Ituarte, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 14 en Do sostenido menor Op. 27 nº 2, “Claro de luna”

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

Isaac Albéniz (1860-1909)

Sonata nº 5 en Sol bemol mayor Op. 82

Allegro non troppo

Minuetto del gallo

Reverie

Allegro

Teobaldo Power (1848-1884)

Gran Sonata en Do menor

Molto allegro con brio

Andante sostenuto

Scherzino: Vivace

Allegro di bravura

Marcial del Adalid (1826-1881)

Sonata fantástica en Si bemol mayor Op. 30

Allegro molto-Moderato

Adagio ma non troppo lento

Presto scherzando

El ideal clásico: la sonata para piano en la España del XIX

Fernando Delgado García

En la primavera de 1855, un joven pianista húngaro se presentó ante el público madrileño congregado en el salón del Teatro Real. Según las crónicas, aquel concierto constituyó una “auténtica novedad musical” para un país en el que, por primera vez, se interpretaban en concierto composiciones pianísticas de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y otros autores clásicos alemanes. Como ha sido destacado por la historiografía, la presentación española de Oscar de la Cinna (1830-1906) supuso el punto de convergencia entre las nuevas ideas sobre clasicismo musical que circulaban en ciertos sectores intelectuales y la práctica interpretativa pública. En un panorama musical dominado por la sensualidad virtuosística de la ópera italiana y sus consecuencias instrumentales, estaba abriéndose paso un discurso estético alternativo que intelectualizaba el hecho sonoro y ponía en primer plano valores como la profundidad, la complejidad y la permanencia. Asociados con la idea de genio musical trascendente, estos valores venían siendo de-

sarrollados –desde finales del XVIII– en torno al culto de ciertos compositores del área germánica.

Indudablemente, como centro y motor de las nuevas ideas sobre el clasicismo musical, se encontraba –y se encuentra– la figura de Beethoven. Antes de que su música fuese escuchada por el público español, circulaban relatos sobre su genialidad sin parangón. En 1852, el crítico del *Diario Español* aleccionaba a sus lectores acerca de “su genio impetuoso [que] lo arrastraba fuera de los límites de la realidad humana”. Como consecuencia de estos discursos, desde las actuaciones del pianista húngaro en adelante, la música beethoveniana se convirtió en el núcleo de las programaciones que buscaban asentar el ideal clásico en la vida musical madrileña. Junto al compositor alemán, y asociado a su figura, pronto se generó un debate sobre la vigencia de la sonata entre nuestros músicos. Como comentaba Eduardo Vélaz de Medrano tras el concierto de De la Cinna, en nuestro país la sonata había tenido que “ceder el puesto a la

fantasía” y apenas quedaba rastro de ella “ni de otras grandiosas concepciones [sinfonías, conciertos, música de cámara] de los ilustres maestros de la escuela alemana”. La discreta y constante composición de sonatas por parte de los pianistas españoles del XIX es un testimonio valioso de su voluntad de contribuir al nuevo ideal de la música clásica, y, al mismo tiempo, de construir una manera personal de enfrentarse a la tradición que pronto iba a dominar el discurso estético europeo.

Activa entre 1862 y 1894, la Sociedad de Cuartetos de Madrid fue un agente fundamental para la difusión de la música clásica en nuestro país. Como no podía ser de otra manera, Beethoven fue, con diferencia, el compositor más presente en sus veladas musicales. Aunque privilegiaba el repertorio camerístico, la Sociedad incluyó también en sus programas algunas obras para piano solo, particularmente sonatas beethovenianas. Con siete interpretaciones, la *Sonata quasi una fantasía Op. 27 n.º 2, “Claro de luna”* –que había sido compuesta en 1801– fue la pieza pianística más programada y, en consecuencia, mejor conocida por los aficionados decimonónicos madrileños.

Más allá de las variadas interpretaciones que se le han adjudicado, el calificativo de “quasi una fantasía” remite a la naturaleza profunda de la partitura, a su heterogéneo contenido musical. Dividida en tres movimientos, la obra se inaugura con un célebre

“Adagio sostenuto” de fuerte carácter improvisatorio. En cierto modo, la estabilidad de su textura remite al espíritu de algunos preludios bachianos, actualizándolos en escritura y sentido tonal. Se construye sobre tres planos sonoros constantes: el tema superior con puntillos –una suerte de recuerdo de marcha fúnebre–, el resonante contracanto de la mano izquierda y la hipnótica sucesión de tresillos centrales, que remiten a una abolición del fluir temporal. Sorprendentemente, el expresivo primer tiempo se enlaza con un minueto breve, con constantes desplazamientos rítmicos que le confieren un carácter scherzante. Para terminar, una forma sonata con tres temas –llena de violenta energía– que culmina en una extensa coda en la que renace el espíritu de improvisación del primer movimiento. La disparidad de sus tiempos no hace sino subrayar el carácter fantástico de la sonata, como una suerte de suma caprichosa de elementos aparentemente independientes.

En el año 1853, cuando la música de Beethoven aún no había sonado ante los aficionados españoles, Marcial del Adalid (1826-1881) escribió la *Sonata fantástica Op. 30'*. Su composición coincide con la de la primera sonata para piano de Martín Sánchez Allú (1823-1858), de la que es dedicatario y que podemos escuchar en el próximo concierto del ciclo (véase pp. 43-44). Pese a la cercanía personal de los autores y la coincidencia cronológica de las

1 Miguel Ituarte interpretó por primera vez en tiempos modernos la *Sonata fantástica Op. 30'*. La interpretación tuvo lugar en la Fundación Barrié (La Coruña) en 1999 gracias a Margarita Soto-Viso, posterior editora de la partitura.



Vaciado en yeso de la mano de Marcial del Adalid (1881?). La Coruña, Real Academia Galega. Forma parte del legado de María del Adalid, única hija del compositor, a la Real Academia Galega, que consta de una importante biblioteca musical familiar y el archivo compositivo de su padre.

partituras, las obras tienen planteamientos radicalmente diferentes: mientras que la de Sánchez Allú es una declarada emulación de los modelos clásicos del género, la de Adalid se acerca con tanta libertad y modernidad al concepto de sonata, que acaba siendo una de las creaciones más sorprendentes del pianismo decimonónico español.

Hijo de una acaudalada familia galega, Adalid recibió su primera formación artística en un entorno social de reconocida melomanía. Durante

su adolescencia pasó cuatro años en Londres, donde recibió clases de Ignaz Moscheles (1794-1870), célebre profesor formado en la Viena beethoveniana. En 1844 regresó a España, donde vivió el resto de su vida –entre La Coruña y Madrid–, como acomodado propietario e impenitente compositor. Su amplia producción musical contiene numerosos ejemplos de piezas de salón (delicadas *mélodies* y abundantes obras características para piano) y un conjunto de piezas de cámara de rígido clasicismo. Frente a este panorama, la ambición y originalidad de la *Sonata fantástica* es una excepción: estructurada en tres movimientos vinculados con sutiles relaciones temáticas, la obra principia con una monumental forma sonata sin desarrollo, de arrebatados contrastes texturales y exuberancia melódica. De gran densidad en la escritura pianística, el central “Adagio ma non troppo lento” pre-

senta modulaciones y disonancias extraordinariamente atrevidas. Por su parte, el movimiento conclusivo –de mayor claridad estructural– revela una voluntad de virtuosismo pianístico moderno y una vehemencia expresiva a las que el autor iba a renunciar en su producción posterior.

Mientras que la *Sonata fantástica* de Adalid –como debió comprender su propio autor– resulta una página fascinante y problemática, la **Gran Sonata** de Teobaldo Power (1848-1884) es una obra perfecta por su logrado equilibrio entre objetivo estético y resultado sonoro. Tras estudiar con Antoine Marmontel (1816-1898) en el Conservatorio de París, Power emprendió una carrera de concertista regularmente interrumpida por periodos de descanso en la isla de Tenerife, donde buscaba restablecer su delicada salud. En 1879, durante una de sus estancias en el archipiélago canario, escribió su única sonata; por entonces también redactaba *El arte del piano*, un ensayo del que solo nos han llegado algunos fragmentos. En opinión de Power, el piano es “un instrumento más elegante que energético, más espiritual que apasionado” y han de adaptarse a esa naturaleza especial “todas las facultades del artista”, para obtener del instrumento “los efectos que le son propios”.

En sus cuatro movimientos, la *Gran Sonata* se propone alcanzar ese ideal. Su grandeza no procede de aspectos estructurales –la obra no tiene grandes desarrollos y se desenvuelve en modelos formales claros– sino de su ingeniosa exploración de las posibilidades tímbricas del instrumento, derivadas

de la moderna técnica pianística. Tras un enérgico primer tiempo construido como una forma sonata de desarrollo breve, el “Andante sostenuto” es una página inolvidable, llena de exquisitos detalles armónicos y ejemplo perfecto de la pretensión de su autor. En un movimiento en el que Power pide el uso continuo del pedal “imitando el armonium”, las reapariciones de los materiales temáticos –dispuestos en una sencilla forma ternaria– se presentan con acompañamientos renovados que ofrecen siempre nuevas perspectivas sonoras. Tanto el “Scherzino” como el “Allegro di bravura” final –una concisa tocata llena de octavas y acordes alternados– son muestra del pianismo claro y fulgurante que colma la partitura.

En el año 1888 se celebró la Exposición Universal de Barcelona. Aprovechando el acontecimiento, Isaac Albéniz (1860-1909) organizó un concierto en la Ciudad Condal en el que todas las obras programadas eran de su autoría. Como escribió un periodista, hasta ese momento, el público barcelonés solo había aclamado al Albéniz pianista y, gracias a esa actuación, podía descubrir a un compositor de poderosa imaginación, “que ha de conquistarle merecidas aclamaciones el día en que la Europa artística la conozca”. En la segunda mitad de la década de los ochenta, el futuro autor de *Iberia* residía en Madrid, donde trataba –sin mucha fortuna– de alcanzar una buena posición profesional. Durante esos años en la Corte, escribió siete sonatas para piano de las que solo conservamos tres partituras completas; una de las cuales –la quinta– se presentó en el concierto de la Exposición Universal.

II. ANDANTE.

Sostenuto. (1)

PIANO

p

rfz

p

Legatiss.

(1) En todo el Andante es indispensable el uso del Pedal para obtener una sonoridad TENIDA Y LIGADA imitando al armonium.
R. y M. 5566.

Primera página del "Andante" de la *Gran Sonata* de Teobaldo Power (1880). Madrid, Biblioteca Nacional de España. La mayoría de las publicaciones de Power aparecieron en la firma de Antonio Romero, el más importantes de los editores musicales del XIX español.

CARLOS G. VIDIELLA.

QUINTA SONATA

Ob: 82.

Isaac Albeniz.

Allegro non troppo.

PIANO.

dim.

con grazia.

cres: riten

cres:

cres:

Primera página del "Allegro non troppo" de la *Sonata n.º 5 Op. 82* de Isaac Albéniz. Dedicada al pianista barcelonés Carlos Vidiella, es una de las tres sonatas completas conservadas del autor.

Al estreno barcelonés de la obra acudió Felipe Pedrell (1841-1922), maestro de Albéniz e influyente pensador musical. Según dejó escrito, la *Sonata n.º 5 Op. 82* poseía a su juicio una factura rigurosamente clásica, “no porque las divisiones establecidas sean las consagradas, sino porque en ella se respira [...] la pasión que se concentra y que nadie ha cantado como Beethoven” [“Quincena musical. Concierto Albéniz”, *Ilustración Musical Hispano-americana*, n.º 14 (15 de agosto de 1888), pp. 165-166]. Comparada con la sonata de Power (y la cercanía cronológica hace instructivo el paralelismo), la partitura albeniciana posee una mayor ambición formal –a partir de las “divisiones consagradas”–, una técnica pianística menos académica y significativas referencias históricas. Además, el gusto por tonalidades con muchos bemoles, la densidad de la escritura y el uso continuo de la modulación anuncian rasgos compositivos de la madurez del autor. Al comentar el primer movimiento, Pedrell nos descubre una diferencia fundamental en el planteamiento de las dos propuestas: el “Allegro non troppo” de Albéniz construye su desarrollada forma sonata a partir de tres frases breves modificadas constantemente, “no por rasgos pianísticos sino por acertados contrastes de modulación”. En cierto

modo, el discurso sonoro quiere trascender el lenguaje instrumental desarrollado por el siglo XIX –gozosamente expuesto en Power– para personalizarlo, para buscar caminos de expresión individual. En ese sentido, cobra especial importancia el “Allegro” conclusivo, un movimiento que moderniza el estilo de escritura scarlattiano, permaneciendo (como señaló el autor de *Els Pirineus*) “clásicamente arcaico y original”. Junto a la quinta sonata, Albéniz interpretó en su concierto de Barcelona dos números de la *Suite española Op. 47*, titulados “Granada” y “Sevilla”. Como saben todos los aficionados, estas piezas breves forman parte –como primicias– del canon pianístico español del siglo XX, construido por un discurso en que el elemento nacional es determinante. Dentro de este relato, la aspiración a la sonata –que Albéniz compartía con una noble estirpe de compositores españoles decimonónicos– era un ejercicio estéril de cosmopolitismo, un empeño inútil. Ahora que tenemos herramientas historiográficas para comprender mejor la música europea del XIX, podemos apreciar los indudables valores estéticos de este grupo de obras, pequeño en número, pero decisivo por configurar una tendencia trascendente en el piano español de su tiempo.

Miguel Ituarte, *piano*

Nacido en Getxo (Vizcaya), se formó en los conservatorios de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, estudiando con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la academia creada por Francis Chapelet. Dmitri Bashkirov y Maria Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos. Fue premiado en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, y finalista en Santander. Ha actuado con orquestas como la Royal Philharmonic de Londres, la Gulbenkian de Lisboa y numerosas españolas y sudamericanas. Sus programas de concierto abarcan desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de música actual, con amplia dedicación a la obra de Bach y Beethoven. Los compositores Félix Ibarrodo, Jesús Rueda, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, José María Sánchez Verdú, Gustavo Díaz-Jerez, José Zárate y Fran Barajas



le han dedicado obras pianísticas. Como miembro del Trío Triálogos grabó la integral de los tríos con piano de Beethoven para RTVE y ha participado en el disco *Música de Cámara Actual* (sello Verso) con el acordeonista Iñaki Alberdi. Columna Música ha editado su versión del *Concierto para piano y orquesta* de Joan Guinjoan, junto a la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Ernest Martínez Izquierdo. Actualmente trabaja con la soprano Cecilia Lavilla Berganza y es profesor de piano en Musikene desde su creación en 2001.

Martín Sánchez Allú

Noelia Rodiles, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Martín Sánchez Allú (1823-1858)

Preludio n° 2 en Sol mayor, de El indispensable de los pianistas. 30 pequeños preludios en todos los tonos mayores y menores Op. 22

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata para piano en Sol mayor KV 283

Allegro

Andante

Presto

Martín Sánchez Allú

Preludio n° 10 en Si bemol mayor, de El indispensable de los pianistas. 30 pequeños preludios en todos los tonos mayores y menores Op. 22

La primavera Op. 24, seis meditaciones

No me olvides

La adelfa

La alondra

Los pensamientos

La espuma del agua

La enredadera

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Lieder ohne Worte [Canciones sin palabras] Op. 30

Andante espressivo

Allegro molto

Adagio non troppo

Agitato con fuoco

Andante grazioso

Venetianisches Gondellied. Allegretto tranquillo

Martín Sánchez Allú

Sonata para piano en Mi bemol mayor Op. 1 (en este género) *

Andante. Allegro brillante

Andante cantabile

Minuetto. Vivace

Allegro final. Gracioso

* Edición inédita de Mario Tofiño

Martín Sánchez Allú o la ambición del arte

Fernando Delgado García

El recorrido vital de Martín Sánchez Allú (1823-1858) carece de acontecimientos extraordinarios. Ni viajó al extranjero, ni conoció a celebridades internacionales, ni ocupó puestos de relevancia, ni obtuvo éxitos resonantes... En vida, su actividad musical pasó algo desapercibida y, como consecuencia, la historiografía musical española –tradicionalmente deudora de las opiniones de los contemporáneos– apenas la había tenido en cuenta. Sin embargo, durante los últimos años, esta situación ha empezado a transformarse. Nuevas investigaciones han puesto de relieve la riqueza y profunda originalidad de su figura. Como trataremos de mostrar en las siguientes líneas, el breve recorrido vital de Sánchez Allú ilustra a la perfección el proceso de modernización que transformó la vida musical española en la primera mitad del siglo XIX; como escucharemos en el programa que hoy se

presenta (una selección necesariamente incompleta de su extraordinariamente variado catálogo), su ambición creativa le distingue como una de las figuras más interesantes de la música de su tiempo.

Siguiendo una tradición secular entre los músicos españoles, Martín Sánchez Allú recibió su formación profesional con miembros de la capilla de música de la catedral de Salamanca, su ciudad natal. Entre sus profesores destacó la figura del organista y compositor Francisco Olivares (1778-1854), un personaje decisivo en la modernización de la vida musical local. Por lo que sabemos de Olivares, el organista era un gran admirador de la música instrumental de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), algo poco habitual en la España de principios del XIX. Junto al joven Sánchez Allú, presentó en concierto una sonata a cuatro manos del salzburgués; entre su producción compositiva se encuentran arreglos para órgano de movimientos del mismo maestro. Así, el primero de sus *Versos largos de octavo tono para la nona de la Ascensión*, es una reinterpretación del primer tiempo de la mozartiana **Sonata para piano en Sol mayor KV 283**.

Desde finales de 1774 hasta marzo de 1775, el joven Mozart estuvo trabajando

Leopoldo López de Gonzalo, Retrato de M. Sánchez Allú (c. 1850). Litografía para *El pasatiempo musical*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Desde julio de 1850, Sánchez Allú formó parte de la redacción de esta revista, en la que publicó la primera historia de la zarzuela.



Leopoldo López de Gonzalo - litografía.

M. Sánchez Allú

en su primera serie de seis sonatas para piano (KV 279-284). Tras experiencias infantiles en el género típicamente galante de obras para piano con acompañamiento de violín, el compositor inauguraba con esta colección su catálogo maduro para teclado solo. Siguiendo el modelo más habitual en la serie, la *Sonata en Sol mayor KV 283* está dividida en tres movimientos contrastantes (“Allegro”, “Andante” y “Presto”) que siguen el esquema de la forma sonata, con la exuberancia motívica y claridad expositiva propias del estilo mozartiano. Mientras el primer tiempo tiene un desarrollo breve y construido con materiales nuevos, el “Andante” y el “Presto” aprovechan su sección central para excursiones a tonalidades menores, que en ningún momento contradicen el tono de elocuente placidez de la partitura.

Con dieciocho años, a la edad en la que Mozart escribió esta sonata, Sánchez Allú inició un periodo de actividad laboral en liceos y sociedades musicales de provincias. Finalmente, en abril de 1848, se instaló en Madrid para desarrollar una carrera de pianista-compositor. Sus horizontes profesionales comprendían tres actividades principales: la docencia, la interpretación y la composición de obras para su edición. Como era habitual, su principal fuente de ingresos se encontraba en las lecciones privadas de piano, cuyo alcance podemos rastrear a través de las dedicatorias de sus obras. Con finalidad pedagógica publicó, al poco de llegar a la capital, *El indispensable de los pianistas Op. 22*, una colección de treinta pequeños preludios “compuestos y dedicados a la juventud”. A mediados del XIX, era necesario improvisar un prelude antes de acometer la

interpretación de cualquier pieza pianística, al objeto de preparar la atención del auditorio. Como no todos los pianistas dominaban el arte de la improvisación, los maestros recomendaban memorizar preludios ya escritos para ocultar la falta. En el concierto de hoy, se preludiarán dos de las obras programadas –el primer movimiento de la *Sonata* de Mozart y la primera de las piezas de *La primavera*– con los modelos propuestos por nuestro autor.

En un periodo de fuerte expansión de la industria editorial madrileña, Sánchez Allú abastecía regularmente las demandas musicales de los aficionados con una constante producción de música de fácil consumo: piezas de danza sobre ritmos de moda, transcripciones de melodías célebres y sencillas fantasías operísticas *ad usum Delphini*, como podremos escuchar en el último concierto del ciclo. Junto con este repertorio, entre marzo de 1849 y septiembre de 1851, el compositor publicó la mayor parte de sus piezas líricas para piano solo (nocturnos, romanzas sin palabras, barcarolas...); lo que un crítico contemporáneo calificó de “música de sentimiento”. Pese a que, en la actualidad, este repertorio está firmemente identificado con la música pianística del siglo XIX, en realidad, el público filarmónico español no empezó a familiarizarse con él –y lo hizo muy progresivamente– hasta la segunda mitad de la década de los cuarenta. De ese modo, cuando el mundo musical europeo lamentaba la muerte de Felix Mendelssohn (1809-1847), un destacado crítico madrileño reconocía que era un autor apenas conocido en España, que “hasta su mismo nombre es extraño para muchas personas que se tienen

por filarmónicas”. No obstante, en 1844, Santiago de Masarnau había impulsado una edición española de sus *Tres caprichos Op. 33* y, desde ese mismo año residía en la Corte uno de sus más constantes adalides, el pianista navarro Juan María Guelbenzu (1819-1886). A finales de 1849, Sánchez Allú publicó *Siempre amor*, probablemente la primera romanza (canción) sin palabras impresa por un compositor español. Tradicionalmente ligada al nombre del compositor berlinés, como tantas otras modas culturales, la romanza sin palabras llegó a España a través de la mediación parisina y fue un género notablemente difundido en la producción pianística local de la segunda mitad del XIX.

Bajo el título de *Lieder ohne Worte* (designación alemana que tiene un matiz nacional que se pierde en las traducciones francesa –*Romances sans paroles*– y española –*Canciones sin palabras* o, en la terminología más habitual en el siglo XIX, *Romanzas sin palabras*–), Mendelssohn escribió cuarenta y ocho piezas, entre 1829 y 1845, distribuidas en ocho cuadernos. Con inspiración directa en la música vocal, el género representa a la perfección el ideal pianístico del siglo, su aspiración a que el instrumento cante y sustituya la voz humana. Como se puede observar en el segundo cuaderno de la colección –publicado por primera vez en París, en 1835, como opus 30–, el compositor dota al conjunto de una notable coherencia arquitectónica, manteniendo el carácter independiente de las piezas. De ese modo, se suceden tres movimientos lentos en las partituras impares –el muy *cantabile* “Andante espressivo”, el “Adagio non troppo” de resonancias corales y

el arcaizante “Andante grazioso”– que contrastan con los nerviosos “Allegro di molto” y “Agitato e con fuoco”, de interesantes propuestas texturales. Como conclusión, un exótico “Venitianisches Gondellied” que reafirma, por contraste, el carácter germano del conjunto.

Con pocas excepciones, la producción pianística mendelssohniana suele mantenerse al margen de referencias literarias precisas. En contraste, el piano español de mitad del XIX –imbuido de estéticas francesas– exploró con frecuencia la relación entre música y literatura. Un excelente ejemplo de esta tendencia es *La primavera Op. 24* de Martín Sánchez Allú, colección de seis meditaciones para piano publicada –por entregas– durante los meses de septiembre y octubre de 1850. Como explicaba la prensa del momento, “cada una de las composiciones tiene por objeto expresar con la música el pensamiento de otra en verso sacada del tomo de poesías que últimamente ha publicado el señor Selgas”. Editado en agosto de 1850, el primer poemario de José de Selgas (1822-1882) estaba logrando un gran éxito editorial: con su tono sencillo y emotivo, respondía a nueva sensibilidad de los salones, hastiados de la retórica grandilocuente del periodo anterior. Cada meditación se basa en uno de los poemas de la colección y viene precedida por una cita del texto homónimo.

Formalmente, las meditaciones siguen un esquema sencillo: las cuatro primeras tienen forma ternaria con coda, de notable contraste entre sus secciones; mientras tanto, “La espuma del agua” y “La enredadera” responden a estructuras en dos partes. A diferencia de la colección mendelssohniana, *La pri-*



Portada general de *La Primavera* de Martín Sánchez Allú (1850). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Colaborador asiduo de las editoriales musicales madrileñas, Sánchez Allú editó directamente esta colección, que vendía por suscripción desde su domicilio particular.

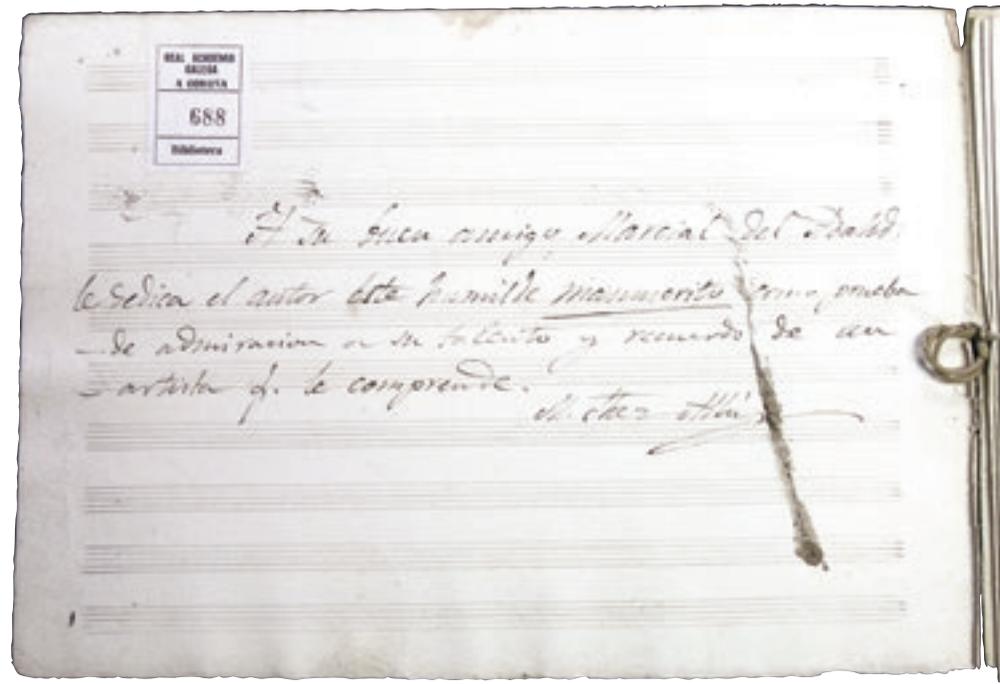
mavera presenta –sin duda por razones comerciales– una cierta recurrencia en los *tempi* moderados y acompañamientos homogéneos. Como señalaba la publicidad de la colección, “los aficionados no encontrarán en estas composiciones las grandes dificultades de ejecución que se presentan a cada paso en obras de igual género, de autores extranjeros”. En consecuencia, el interés de las piezas se centra en desplegar el indudable genio melódico del autor y, como decía un contemporáneo, en “dejar correr sin trabas toda la savia de su poética y melancólica inspiración”.

A principios de la década de los cincuenta, el fulgurante éxito comercial de la zarzuela reinventó la estructura empresarial de la música en España. Ante esta nueva realidad, los editores se esforzaron por abastecer la demanda del mercado, publicando reducciones de títulos exitosos y piezas de danza sobre sus melodías más populares. Sánchez Allú contribuyó a esta naciente industria con centenares de arreglos y, sin gran éxito, también se lanzó a la composición de zarzuelas originales. Muy alejado de estos negocios, al mismo

tiempo, fue pionero en la composición de obras “clásicas”, partituras que imitaban la forma y el lenguaje de una serie de compositores alemanes que empezaban a ser reconocidos como canónicos. Fechada en marzo de 1853, la *Sonata para piano en Mi bemol mayor* es su primera incursión en esta estética, paradójicamente novedosa en el panorama artístico del momento. Organizada en cuatro movimientos, la obra se inaugura con un “Allegro brillante” en forma sonata, precedido por un “Andante” introductorio que será retomado al final del movimiento (la referencia al opus 13 beethoveniano es evidente). Los tiempos centrales son el corazón expresivo de la obra: el delicadísimo “Andante cantabile” ternario posee una sección central misteriosa y libre; el tercer movimiento –bajo la tradicional denominación de “Minuetto”– es, por carácter e impulso, un eficaz scherzo. Manteniendo el espíritu scherzante, el “Allegro final” que clausura la obra es exigente técnicamente y de resultado sonoro brillante, construido a partir de una gran economía de materiales.

Tras la temprana muerte del artista, un colega recordaba que el piano había sido en su vida “un íntimo confidente, un eco amigo que traducía en sonidos las aspiraciones infinitas de un alma lacerada por el dolor”. Parafraseando al poeta, la producción pianística de Sánchez Allú nos permite inclinarnos un momento al abismo de un corazón del XIX. No perdamos la oportunidad.

Página siguiente: Dedicatoria y primera página del manuscrito de la *Sonata en Mi bemol* de Martín Sánchez Allú (1853). La Coruña, Real Academia Galega. Consciente de la novedad que suponía la composición de una sonata en estilo clásico, Sánchez Allú clasificó la obra como “Op. 1 (en este género)”.

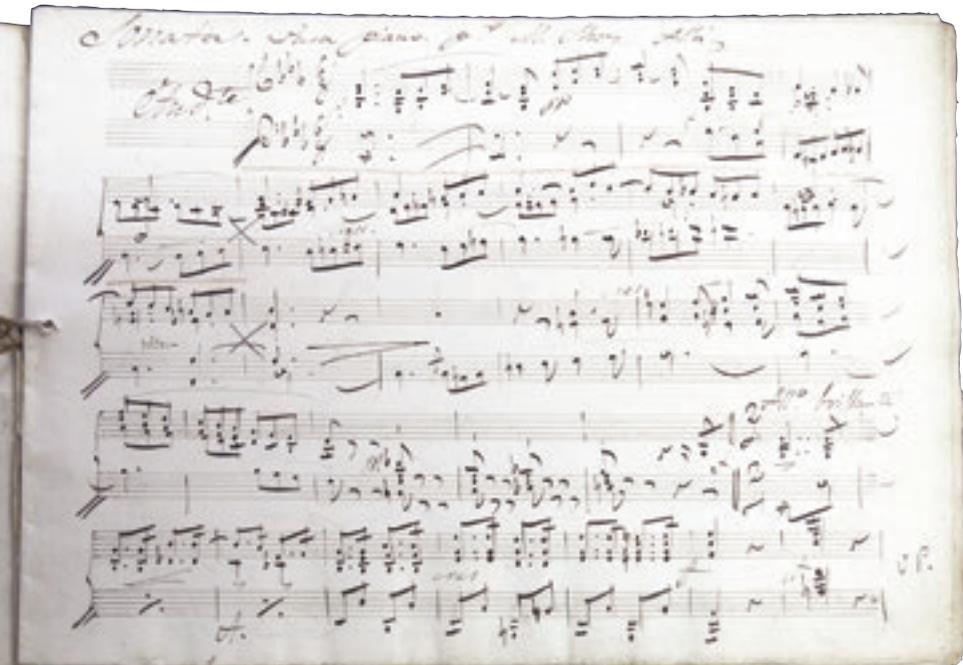


Noelia Rodiles, *piano*



Calificada como “uno de los más sólidos valores del pianismo español, del pianismo internacional”, su nuevo disco *The Butterfly Effect* (Eudora Records, 2020), que reúne obras de Schumann, Schubert y Mendelssohn con encargos de la propia pianista a los compositores españoles Jesús Rueda, David del Puerto y Joan Magrané, ha merecido, entre otros reconocimientos, el “Melómano de Oro”. Su primer trabajo discográfico con obras de Ligeti y Schubert (Solfa Recordings, 2015) obtuvo el reconocimiento de “Excepcional del mes” de la revista *Scherzo*. Noelia Rodiles actúa con regularidad en las principales salas de España, como el Auditorio Nacional de Música, el Auditorio de Zaragoza, el Palau de la Música Catalana o la Fundación Juan March, y en ciclos y festivales como la Schubertiada de Vilabertrán, la Quincena Musical Donostiarra,

el Festival de Música Española de Cádiz, Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid o “Jóvenes Intérpretes” de la Fundación Scherzo, así como en Alemania, Italia, México, Francia, Polonia, Túnez, Bolivia y Jordania. Como solista ha tocado, entre otras, junto la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Sinfónica del Principado de Asturias, la Heinrich Heine de Düsseldorf, la Filarmónica de Querétaro (México), The Soloists of London o la Sinfónica de Extremadura bajo la dirección de maestros como Víctor Pablo Pérez, José Ramón Encinar, Michael Thomas o Ramón Tébar.



MIÉRCOLES 3 DE FEBRERO DE 2021, 18:30

Fantasías

Alberto Urroz, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Martín Sánchez Allú (1823-1858)

Tanda de vales sobre la zarzuela *El valle de Andorra* de Gaztambide Op. 37

La caza

El pastor

El brindis

La canción militar

El reclutador

Colás, el aldeano

Final

Fantasia nº 2 sobre la ópera *La favorita* de Donizetti Op. 13

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Polonesa-fantasia nº 7 en La bemol mayor Op. 61

Juan Bautista Pujol (1835-1898)

Vals brillante en Fa mayor Op. 16, "Recreación"

Gran fantasía sobre la ópera *Fausto* de Gounod Op. 20

Franz Liszt (1811-1886)

Paráfrasis de concierto sobre "Danza sacra e duetto final" de la ópera *Aida* de Verdi S 436

Martín Sánchez Allú

Fantasia dramática sobre motivos de *Beatrice di Tenda* de Bellini Op. 26

Ecoss teatrales: el piano y la música escénica

Fernando Delgado García

En el verano de 1847, Santiago de Masarnau (1805-1882) publicó una serie de artículos en los que analizaba con pesimismo el panorama musical español de su tiempo. Buen conocedor de la vida artística de las grandes capitales europeas, el pianista criticaba ferozmente una cultura musical que, a su entender, giraba excesivamente en torno a la ópera italiana más reciente. Reflexionando sobre los repertorios instrumentales que circulaban por el país, Masarnau confesaba no encontrar más música pianística que “la que menos le conviene [al instrumento], música vocal perteneciente al género teatral [...] arreglada o traducida, como algunos dicen, al piano”. Más allá de los prejuicios estéticos del compositor, su reflexión parte de dos realidades incuestionables: de un lado, la pasión musical del público español decimonónico por la producción lírica italiana; de otro, la relación simbiótica que se desarrolló entre el género dramático-musical y el piano, clave indispensable para comprender las complejas dinámicas musicales del siglo.

El vínculo entre escena lírica y piano se plasmó en formas muy diversas: desde sencillas transcripciones de melodías célebres a ambiciosas fantasías virtuosísticas; de piezas de danza basadas en sus motivos más populares a juegos de variaciones escritos con una dulce intención didáctica. En el catálogo musical de Martín Sánchez Allú (1823-1858), se encuentran piezas que abordan el material operístico desde todos estos registros; un repaso a su producción musical en este campo nos muestra la evolución de esta tendencia pianística y de la posición del artista frente a ella.

Desde sus primeras presentaciones públicas como pianista-compositor, el joven Sánchez Allú interpretó sus propias variaciones sobre temas de ópera; también sus primeras partituras publicadas –en 1845– son juegos de variaciones sobre melodías de *I Lombardi* (Verdi) y *Saffo* (Pacini). Desgraciadamente, toda esta producción juvenil no ha sido localizada. Por el contrario, conocemos cuatro obras impresas a finales de 1849, cuando

llevaba más de un año instalado en la Corte: dos fantasías sobre motivos de *La favorita* (Donizetti), un capricho sobre *Macbeth* (Verdi) y un rondoletto sobre temas de la zarzuela *El Duende* de Rafael Hernando (1822-1888). En estas páginas, Sánchez Allú escribe pensando en el lucimiento del pianista amateur; como señala un anuncio de prensa, “aunque de mediana dificultad, no deja de ser música de ejecución muy brillante y de llamar mucho la atención de los aficionados”. La *Segunda fantasía sobre la ópera de Donizetti La favorita Op. 13* es un elegante ejemplo del género pianístico más difundido en el salón musical español. El autor trabaja con un material musical de máxima actualidad –meses después de la publicación, *La favorita* iba a protagonizar la velada inaugural del Teatro Real–, requiere un moderado grado de exigencia técnica –concentrada especialmente en las habilidades de la mano derecha– y presenta algunas de las principales melodías de la obra. La disposición formal de la pieza es clara y está llena de intención: tras una introducción solemne que trabaja motivos de la primera escena de la composición, se expone la melodía principal del dúo del acto I que, inmediatamente, es objeto de una brillante variación en tresillos. Tras un pasaje en modo menor en que suena “Pietoso al par del Nume” del acto IV, reaparece el dúo del acto I en ritmo de polonesa (“Tempo di polaca”), como brioso final de la pieza.

Mientras la prensa madrileña anunciaba la venta de la fantasía de Sánchez Allú, Fryderyk Chopin (1810-1849) agonizaba en París. Por aquel entonces, su música empezaba a difundirse en los

ambientes pianísticos más selectos del país –recordemos la trascendental presencia, entre 1844 y 1845, de su condiscípulo y alumno Julian Fontana (1810-1869) en la isla de Cuba– pero resultaba desconocida para la generalidad de los aficionados españoles. Sus composiciones más osadas, como la *Polonesa-Fantasia Op. 61*, tardarán en ser asimiladas. Compuesta y publicada en 1846, en el último tramo de la producción chopiniana, la *Polonesa-Fantasia* reúne y trasciende rasgos presentes en la producción anterior del compositor. Mientras que algunos estudiosos han identificado una organización formal con paralelos en la *Fantasia Op. 49*, la obra aúna elementos rítmico-melódicos característicos de la polonesa con la voluntad narrativa de la balada, en un discurso de una gran audacia armónica y constructiva.

En el año 1851, Martín Sánchez Allú vuelve a la fantasía operística con planteamientos radicalmente diferentes a los observados en la página sobre *La favorita*. Tanto sus dos fantasías de este año –a partir de motivos de *Beatrice di Tenda* (Bellini) e *Ildegonda* (Arrieta)– como la *Improvisación sobre la “Tirolesa” de Betly* (Donizetti), requieren de un pianista de técnica trascendente capaz de proyectar su arte a la sala de conciertos. Al mismo tiempo, el discurso musical es más sutil e incorpora, en otro contexto, los descubrimientos armónicos y tímbricos que el compositor había desarrollado en su rica producción de piezas líricas (nocturnos, meditaciones, poesías musicales...) de los dos años anteriores.

Entre 1848 y 1852, el pianista Sánchez Allú se presentó una veintena de veces



ante el público madrileño. Así, el 20 de febrero de 1851, participó en un concierto misceláneo organizado por un violinista francés, en el que debió ofrecer la primera interpretación de su *Fantasia dramática sobre motivos de Beatrice di Tenda Op. 26*. Basada en una tenebrosa ópera belliniana de 1833, la obra está construida en cinco partes, organizadas en torno a un recitativo instrumental que ocupa las secciones pares de la obra: como preludeo, un solemne pasaje en acordes que reelabora materiales de la introducción a la cavatina de Beatrice; en la amplia sección central se asocian las primeras frases del quinteto del segundo acto con la glosa del “Come l’ adoro e quanto” (introducción del acto I); finalmente, el pasaje conclusivo se construye a partir de materiales instrumentales del “Finale” del acto I. La *Fantasia dramática* construye un discurso musical integrado en el que los motivos escogidos –que evitan las melodías más rutilantes de la ópera, prefiriendo espigarlos de introducciones y pasajes de transición– son objeto de una profunda reinterpretación compositiva. Desde el punto de vista puramente técnico, el piano de Sánchez Allú olvida los modelos de Herz y Kalkbrenner –importados por el profesor de piano de Isabel II, Pedro

Pérez de Albéniz (1795-1855), uno de los grandes compositores de fantasías operísticas en el país– para inspirarse en las escrituras pianísticas más avanzadas y ofrecer una de las obras más potentes del repertorio español de su tiempo.

Tres meses después de su estreno, la *Fantasia dramática sobre motivos de Beatrice di Tenda* fue publicada por un editor madrileño. Aunque se vivían años de expansión de la industria editorial local, la publicación de la obra revistió un carácter extraordinario. Rara vez se imprimían partituras de tan grandes dificultades técnicas, alejadas de la ambición del pianista aficionado. De hecho, el propio Sánchez Allú se encargaba de abastecer las demandas del público con una constante producción de música de fácil consumo, entre las que destacan piezas de danza sobre ritmos y melodías de moda. En esa categoría, debería incluirse la *Tanda de valeses sobre El valle de Andorra Op. 37*, exitosa zarzuela de Joaquín Gaztambide (1822-1870). Publicada en 1853, un año después del estreno zarzuelístico, la partitura consta de una introducción, cinco valeses y un final que retoma el motivo del primer vals. Siguiendo un original recorrido tonal, las piezas se engarzan de un modo delicioso. A diferencia de lo que solía hacer con sus piezas de danza, el compositor adjudicó a la *Tanda de valeses* un número de opus, señal de la consideración estética que esta obra aparentemente menor le merecía.

Sin duda, el piano español del siglo XIX tiene su representación iconográfica más reconocida en el lienzo *Fantasia*

Portada de la *Fantasia dramática sobre temas de Beatrice di Tenda* de Martín Sánchez Allú (1851). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Mariano Téllez-Girón, XII duque de Osuna, regaló al compositor una petaca de plata como agradecimiento por la dedicatoria del impreso.



sobre *Fausto* de Mariano Fortuny (1838-1874). Considerada una de las joyas de la colección del Museo Nacional del Prado, la pintura está fechada en 1866 y recoge la honda impresión causada por la actuación del pianista-compositor Juan Bautista Pujol (1835-1898) frente a un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encontraba el pintor. Sin ser un autor absolutamente olvidado, la figura de Pujol ha despertado hasta el momento una escasa atención de la historiografía musical. En los sintéticos relatos biográficos publicados, se le atribuye una primera formación en Barcelona –bajo la dirección del interesante maestro Pedro Tintorer (1814-1891)– y una larga estancia en Francia, entre 1850 y 1870. A partir de la guerra franco-prusiana, volvería a instalarse

Mariano Fortuny, *Fantasía sobre Fausto* (1866). Madrid, Museo Nacional del Prado. Dedicado y regalado a Pujol el lienzo estuvo en posesión del pianista hasta el año 1874, cuando pasó a la colección de Ramón de Errazu.

en su ciudad natal para poner las bases de una “escuela pianística catalana”, de la que formarían parte sus discípulos Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Malats (1872-1912) y Ricardo Viñes (1875-1943). Este relato ignora que el pianista barcelonés tuvo una notable presencia en el Madrid musical de la década de los sesenta: se presentó en el Teatro Real en noviembre de 1860 y, entre 1864 y 1867, pasó largas temporadas en la ciudad. De estas últimas estancias, la prensa ha dejado constancia de algunas actuaciones públicas y una constante presencia en los salones. Al examinar la actividad madrileña de Pujol, se repara en una aparente contradicción: la falta de relación entre el repertorio interpretado por el pianista –tanto en conciertos como en salones– y sus publicaciones para la venta. A la altura de 1867, el compositor había editado en Madrid una decena de danzas de salón de mediana dificultad, evidentemente dirigidas a intérpretes aficionados; al mismo tiempo, con la única excepción de la ambiciosa *Fantasía sobre el Fausto*, permanecieron inéditas las numerosas piezas virtuosísticas que había presentado en sus actuaciones públicas. El vals *Recreación Op. 16* forma parte de su repertorio para amateurs, una elegante pieza de estructura simétrica y variada técnica pianística que justifica el calificativo “brillante” anunciado en su título.

Libremente basado en el clásico de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), el *Faust* de Charles Gounod (1818-1893) fue estrenado en 1859, popularizando entre el público lírico algunas de las obsesiones morales del siglo: el desafío a la divinidad, los lí-

mites de la libertad humana y la salvación a través del eterno femenino. Desde un discurso instrumental abstracto, *Fausto. Gran Fantasía para piano Op. 20*, de Juan Bautista Pujol alude –indirectamente, como un eco a estas cuestiones a través de un extrovertido virtuosismo pianístico. Tras una breve alusión al tema sobre el que se construirá el final de la partitura, la pieza arranca con el coro de las espadas del acto II (“C’ est une croix que de l’ enfer nous garde”), una melodía himnica que canta entre resonantes octavas y figuraciones rapidísimas. Una decena de compases sirven de transición al “Cantabile amoroso”, cuyo lírico tema pertenece al dueto final del acto III: “O silence... ô bonheur! ineffable mystère!”. Sin duda, este pasaje se corresponde con el momento representado en el cuadro de Fortuny: la íntima conversación de la pareja protagonista bajo la mirada de Mefistófeles. El éxtasis amoroso deja paso a episodios de exaltado vitalismo a partir de temas del dúo final del acto I (“A moi les plaisirs, les jeunes maîtresses!”) y la kermés del acto II. Con la aparición del coro de soldados “Gloire immortelle de nos aïeux”, la obra precipita su final con una afirmación de energía juvenil y potencia instrumental. Frente al sereno gesto del pianista, la mirada alucinada de Agapito Francés (1840-1869) y Lorenzo Casanova (1845-1900) –los jóvenes pintores representados en el lienzo de Fortuny– es un elocuente testimonio del poder evocador de esta partitura y del medio sonoro que utiliza.

En el artículo de 1847 con que iniciamos estas notas, Masarnau distinguía

dos grupos de pianistas en el panorama internacional: por un lado, los que rechazaban el repertorio derivado de géneros teatrales; por otro, los que, “conociendo la impropiedad de tocar en el piano música de teatro”, consentían en ello por agrandar “el mal gusto del público no inteligente”. Sin embargo, entre estos últimos, también se daba el cultivo de un repertorio propiamente pianístico, desconocido en España ya que no se importaban las composiciones de este tipo, ni sus autores las interpretaban “cuando algunos de estos pianistas han venido por aquí”. Sin duda, esta última alusión hacía referencia a reciente *tournee* española de Franz Liszt (1811-1886), que tuvo lugar un par de años antes de la publicación del texto. En todas sus presentaciones ante el público ibérico, el virtuoso húngaro utilizó la fantasía operística como argumento central. No obstante, en contra

de lo que pensaba el pianista madrileño, el interés de Liszt por trasladar al teclado el universo operístico iba más allá del mero reclamo comercial y fue una constante a lo largo de su dilatada carrera. Como puede apreciarse en la *Paráfrasis de concierto sobre Danza sacra e Duetto finale de Aida S 436* –obra maestra de madurez, escrita a finales de la década de los setenta–, la fantasía operística no solo sirve a Liszt como fértil terreno para la experimentación tímbrica, sino también como vehículo para indagar en las relaciones entre música y poesía (en este caso, dramática), una de las constantes de su ideario estético. Y es que, pese a las objeciones de Masarnau, los ecos teatrales en el piano del siglo XIX no fueron desviación de un supuesto ideal compositivo sino elemento constitutivo básico de su naturaleza histórica, de la identidad fundamental de su proyecto artístico.

Alberto Urroz, *piano*

Nacido en Pamplona, Alberto Urroz compagina una intensa actividad internacional como solista, conferenciante y pedagogo en importantes salas, festivales e instituciones de Europa, Asia y América con la docencia pianística en la Universidad Alfonso X el Sabio, en el Conservatorio Arturo Soria y en Musical Arts de Madrid. Su exitoso debut en Carnegie Hall de Nueva York en 2008 impulsa su carrera internacional ofreciendo recitales en Estrasburgo, Londres, Ámsterdam, Oslo, Nápoles, Oporto, Atlanta, Tel Aviv, Seúl y Manila, entre otros lugares. Urroz ha sido invitado por importantes entidades culturales españolas como los festivales de Santander y de Peralada, el Museo del Prado, las Embajadas de Alemania y de Hungría, el Instituto Italiano o el Instituto Cervantes de



Berlín y Lisboa. Formado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Universidad de Tel-Aviv y en la Manhattan School of Music de Nueva York con Joaquín Soriano, György Sándor, Pnina Salzman y Oxana Yablonskaya, Urroz es Premio Extraordinario de Doctorado (UAX, 2017), fundador y director artístico del Festival Internacional de Música de Mendigorria, presidente de EPTA España, y cofundador y presidente del jurado del Concurso Shigeru Kawai Madrid. Ha grabado obras de Scarlatti, Sánchez Allú, Albéniz, Granados, Falla y Mompou para IBS Classical.

Selección bibliográfica

Teresa Cascudo, “El piano romántico”, en Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pp. 423-434.

José Antonio Gómez y Llorián García (coords.), *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, SEdeM, 2015.

Luisa Morales y Walter Aaron Clark (eds.), *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz. Actas del Symposium del Festival Internacional de Música de Tecla Española 2008*, Almería, Asociación Cultural LEAL, 2010.

James Parakilas et alii, *Piano Roles. A New History of the Piano*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002.

Gemma Salas “La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)”, en Begoña Lolo y Carlos Gosálvez (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 407-420.

William Weber, “The history of musical canon”, en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.

Fernando Delgado, *musicólogo*



Tras completar los estudios de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior Manuel Castillo de Sevilla, obtuvo el título de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid y se doctoró por la Universidad de Sevilla. Desde 2006 es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid; en la actualidad, ocupa la cátedra de su especialidad en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Sus intereses de investigación giran en torno a la actividad musical en el España del XIX. Además de artículos en revistas científicas, ha publicado la edición crítica de la música de cámara para cuerda de Tomás Bretón (ICCMU) y dirigido el programa *Cuarteto Clásico* de Radio Clásica (RNE). Es miembro del Consejo editorial de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* y preside la Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina (SPEMI).

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Fernando Delgado García
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, enero-febrero 2021
DL: M-30498-2009

Diseño: Guillermo Nagore
Impresión: Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Ciclo de miércoles: "El piano español del siglo XIX", enero-febrero de 2021 [notas al programa de Fernando Delgado García]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

60 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, enero-febrero 2021)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de S. de Masarnau, F. Chopin, R. Schumann y F. Mendelssohn", por Josep Colom; [II] "Obras de L. van Beethoven, I. Albéniz, T. Power y M. del Adalid", por Miguel Ituarte; [III] "Obras de M. Sánchez Allú, W. A. Mozart y F. Mendelssohn", por Noelia Rodiles; y [IV] "Obras de M. Sánchez Allú, F. Chopin, J. B. Pujol y F. Liszt", por Alberto Urroz; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de enero y 3 de febrero de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 2. Nocturnos (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Preludios (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Boleros (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 5. Baladas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Fantasías (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 8. Óperas - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 9. Paráfrasis - Programas de mano - S. XIX.- 10. Valses (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 11. Zarzuelas - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 12. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Ángel Martín Pompey
Juan José Mantecón
Antonia Mercé "La Argentina"*
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina*
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

* Colección digital especial

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CUARTETOS Y RETRATOS BOCCHERINI Y GOYA

10 DE FEBRERO

Cuarteto Quiroga

Obras de L. Boccherini y G. Brunetti

Notas al programa de **Miguel Ángel Marín**

AULA DE (RE)ESTRENOS (112) PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS (I)

17 DE FEBRERO

Cuarteto Bretón

Clara Sanchis, narración

Cuartetos n^{os} 1 y 4 de C. del Campo

Notas al programa de **Tomás Garrido**

TEREZÍN: COMPONER BAJO EL TERROR

24 Y 26 DE FEBRERO

Pequeños Cantores

Tomás Muñoz, director de escena

Brundibár de H. Krása

3 DE MARZO

Cuarteto Bennewitz

Obras de V. Ullmann, H. Krása, E. Schulhoff, G. Klein y P. Haas

10 DE MARZO

Mary Bevan, soprano

Konstantin Krimmel, barítono

Julius Drake, piano

Obras de I. Weber, V. Ullmann, G. Klein y P. Haas, entre otros

Notas al programa de **Igor Contreras**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

