

LA CRÍTICA COMO MEDIACIÓN CULTURAL EN LA INTRODUCCIÓN DEL IDEALISMO MUSICAL EN ESPAÑA: FRANCISCO DE ASÍS GIL Y LA GIRA DE OSCAR DE LA CINNA (1855-1856)

MUSIC CRITICISM AS CULTURAL MEDIATOR IN THE INTRODUCTION OF MUSICAL IDEALISM IN SPAIN: FRANCISCO DE ASÍS GIL AND THE TOUR OF OSCAR DE LA CINNA (1855-1856)

Alberto Hernández Mateos
albertohm@usal.es
Universidad de Salamanca (España)
ORCID: 0000-0003-0886-5781

Resumen

Entre 1855 y 1856, el pianista húngaro Oscar de la Cinna (1830-1906) realizó una gira por la península ibérica en la que programó obras de autores «clásicos» como Beethoven, Mozart o Mendelssohn. Era la primera vez que un intérprete abordaba este tipo de repertorio en la esfera pública española, lo que llamó la atención de críticos como Francisco de Asís Gil (1829-1861). En sus escritos, publicados en la *Gaceta musical de Madrid*, Asís Gil partió de los conciertos de Cinna para reflexionar sobre cuestiones que cabe vincular al «idealismo musical», que hasta entonces había tenido una escasa repercusión en España. En este trabajo se analiza el papel de Asís Gil como agente de mediación en un proceso de transferencia cultural dirigido a introducir el «idealismo musical» en la cultura española. En la primera parte del artículo se contextualiza la propuesta concertística de Cinna con el fin de explicar su relevancia en el ambiente musical del periodo isabelino. Además de examinar la línea editorial seguida por la *Gaceta Musical de Madrid* y los modelos internacionales seguidos por esta publicación, se estudian las

Abstract

Between 1855 and 1856, the Hungarian pianist Oscar de la Cinna (1830-1906) toured the Iberian Peninsula, where he programmed works by «Classical» composers like Beethoven, Mozart and Mendelssohn. That was the very first time a performer played this type of repertory in the Spanish public sphere, which attracted the attention of musical critics such as Francisco de Asís Gil (1829-1861)—his articles being published in the newspaper *Gaceta musical de Madrid*—. In his texts, Asís Gil used Cinna's concerts as a starting point to reflect on issues that can be related to «musical idealism», a transformative movement in European musical culture which until then had had little repercussion in Spain. This paper analyzes Asís Gil's role as a mediating agent in a process of cultural transfer aimed at introducing «musical idealism» into Spanish culture. The first part of the article contextualizes Cinna's concert tour in order to explain its relevance in the *Isabelino* musical environment. In addition to examining the editorial policy followed by the *Gaceta Musical de Madrid* and the international models that were followed

* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D «Tratados musicales en español» (PID2019-107523GB-I00/AEI/10.13039/501100011033) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y del Proyecto I+D «Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX» (Ref. H2019/HUM-5731, MadMusic-CM). Versiones parciales de este trabajo fueron presentadas en el Congreso Internacional X MUSPRES. Hacia una historia de la crítica musical en España (Almería, 28-30 de abril de 2022) y Congreso Internacional Clásicos desubicados: tocar, escuchar e interpretar la música de Haydn, Mozart y Beethoven en el largo XIX

(Madrid, 23-25 de noviembre de 2022). Agradezco a Carlota Pujol Elías, bisnieta por línea materna de Oscar de la Cinna, el envío de diversa documentación sobre su antepasado, a María Belén Vargas Liñán la información referida a los conciertos de Cinna en Motril, a Luísa Cymbron la información sobre los conciertos en Lisboa y a Joana Peliz la información de Oporto. Asimismo, agradezco a las personas encargadas de revisar el artículo sus comentarios y sugerencias, que han contribuido a mejorar sustancialmente el texto, y a la encargada de la corrección ortotipográfica por la meticulosidad de su trabajo.

principales líneas discursivas seguidas por Asís Gil antes de la llegada de Cinna. En la segunda parte se analiza el discurso desplegado por Asís Gil en sus críticas a los recitales de Cinna y se identifican los referentes manejados por el crítico. De este modo, las reflexiones de Asís Gil en torno a las cuestiones que centran su discurso (el concepto de «clásico», el vínculo entre música y progreso, la idea del genio, la imagen de Beethoven y la definición del intérprete clásico) permiten evidenciar hasta qué punto la transferencia del «idealismo musical» a la cultura española de mediados del XIX se produjo mediante la interpretación de autores del ámbito francés como Reicha, Cousin, Fétis y Scudo.

Palabras clave

Crítica musical, idealismo musical, música seria, música clásica, transferencias culturales, idea de genio, forma musical, Beethoven, Oscar de la Cinna, Francisco de Asís Gil.

Jean Alexandre Paulin Niboyet (1825-1906) fue un prolífico escritor francés. Hijo del abogado Paul-Louis Niboyet y de la escritora y periodista Eugénie Niboyet, pionera del feminismo en Francia, había comenzado su carrera firmando con el pseudónimo de Fortunio Niboyet. En 1856 se encontraba en Sevilla, en un viaje del que daría cuenta en un ameno librito titulado *La Reine de l'Andalousie: souvenirs d'un séjour à Séville* que se publicaría en Leipzig al año siguiente.¹ En este pintoresco resumen de su visita a Sevilla, Niboyet dedica un capítulo a los teatros hispalenses. Y allí reserva un lugar especial para recordar su encuentro con un viejo conocido: el pianista Oscar de la Cinna, a quien había seguido de Viena a Leipzig y de Pest a Hamburgo, y que —siempre según Niboyet— habría sido tratado «un peu en enfant gâté» («un poco como a un niño mimado») por la prensa española.² A juzgar por las atenciones que la crítica del momento dedicó a Cinna, el comentario del escritor no parece exagerado.³

El nombre del músico, hoy tan olvidado como el de Niboyet, ocupa sin embargo un lugar destacado en la historia del pianismo ibérico, puesto que fue él quien, por primera vez, interpretó un puñado de sonatas beethovenianas de manera pública en España. Nacido en Pest en 1830,⁴ Oscar de la Cinna Mahr (La Cinna Oskár, por su

by this publication, it studies the main discursive lines followed by Asís Gil before the arrival of Cinna. In the second part, the discourse deployed by Asís Gil in his critiques of the Cinna recitals is analyzed, and the references handled by the critic are identified. In this way, Asís Gil's reflections on the issues at the center of his discourse (the concept of «classical», the link between music and progress, the idea of genius, the image of Beethoven, and the definition of the classical performer) allow us to demonstrate to what extent the transfer of «musical idealism» to mid-19th-century Spanish culture occurred through the interpretation of authors from the French sphere, such as Reicha, Cousin, Fétis, and Scudo.

Key words

Musical criticism, musical idealism, *música seria*, classical music, cultural transfers, idea of genius, musical form, Beethoven, Oscar de la Cinna, Francisco de Asís Gil.

nombre húngaro) había compatibilizado los estudios de Derecho en el Theresianum de Viena con los de piano junto a Carl Czerny. En enero de 1853 ofreció un concierto en aquella capital en el que interpretó, entre otras obras, el *Concierto para piano y orquesta n.º 5 en Mi menor*, «Emperador» y la *Sonata n.º 29 en si bemol mayor*, op. 106, «Hammerklavier», de Beethoven,⁵ anunciando así cuál sería su imagen de marca: la de un pianista especializado en la interpretación de piezas «clásicas», de autores del entorno austro-germánico y centrado en dos géneros (la sonata y el concierto) que desafiaban el repertorio virtuoso que había dominado en los conciertos de piano durante la primera mitad del siglo.

Tras su presentación en Viena, Cinna emprendió una gira que le llevó a actuar en ciudades como Hanóver (donde actuó el 8 y 9 de noviembre de 1853),⁶ Hamburgo (28 de noviembre),⁷ o Estocolmo (mayo de 1854), donde interpre-

ta 1836. Sin embargo, en su partida de defunción se señala que tenía 76 años.

⁵ Se conserva un cartel anunciando el concierto de Oscar de la Cinna en Viena el 13 de enero de 1853. En el programa figuraban el *Concierto para piano y orquesta n.º 5 en Mi menor*, «Emperador», de Beethoven, acompañado por la orquesta del teatro de la corte, un fragmento (una fantasía) de la ópera *Hunyadi László* de Ferenc Erkel, y la *Sonata en si bemol mayor op. 106*, «Hammerklavier», de Beethoven. En aquel concierto intervenía, además, el compositor y barítono Gustav Hölzel, natural de Pest, autor de dos *Lieder* incluidos en el programa: «Ich komme nicht», sobre texto de Helene Herzogin de Orleans (Elena de Mecklemburgo-Schwerin) y «Musik», sobre texto de Bogl.

⁶ Hugh Macdonald, *Música en 1853: La biografía de un año*, trad. Francisco López Martín y Vicent Minguet (Capellades: El Acantilado, 2019), 290.

⁷ *Süddeutsche Musik-Zeitung* 5 (30/01/1854): 20.

¹ Paulin Niboyet, *La Reine de l'Andalousie. Souvenirs d'un séjour à Séville par Paulin Niboyet: Avec vignettes de A. Du Buisson* (Leipzig: Alphonse Dürr, 1857).

² Niboyet, *La Reine de l'Andalousie*, 144.

³ Según su propio testimonio, Niboyet, *La Reine de l'Andalousie*, 142, había seguido los éxitos del pianista húngaro de Viena a Leipzig y de Pest a Hamburgo, le había escuchado interpretar a Beethoven siendo aún estudiante en Viena y había conocido sus recientes éxitos en España.

⁴ Numerosas fuentes de la época retrasan su nacimiento has-

tó un repertorio que orbitaba en torno a «clásicos» antiguos como Mozart, Beethoven o Weber, y modernos como Mendelssohn o Moscheles. El 22 de abril de 1853 aparecerían en la prensa madrileña las primeras informaciones que daban

cuenta de su llegada a la capital.⁸ Desde entonces, y hasta finales del 1856, el pianista ofrecería numerosos recitales por España, antes de dirigirse a Portugal⁹ (véase Tabla 1):

Ciudad	Fecha del concierto	Lugar
Madrid	?/1855	Velada privada
Madrid	14/05/1855	Salones del Teatro Real
Madrid	28/05/1855	Salones del Teatro Real
Valencia	12/06/1855	Salón Gómez
Valencia	21/06/1855	Salón Gómez
Alicante	02/07/1855	Salón de la Sociedad del Ferrocarril
Motril	23/08/1855	Salón de las Casas Capitulares
Motril	26/08/1855	Salón de las Casas Capitulares
Granada	?/09/1855	Velada privada
Granada	27/09/1855	Teatro ¿del Liceo? ¿Cervantes (Liceo Artístico y Literario)?
Málaga	11/10/1855	Salón del Liceo
Málaga	17/10/1855	Salón del Liceo
Cádiz	13/11/1855	Salón del cónsul de Prusia
Cádiz	01/12/1855	Teatro Principal
Jerez de la Frontera	¿/12/1855	Casino
Sevilla	22/12/1855	Teatro de San Fernando
Jaén	?/12/1855	Casino
Jaén	?	Casino?
Murcia	07/02/1856	Casino
Valencia	14/02/1856	Teatro Principal
Madrid	25/03/1856	Palacio Real
Madrid	28/03/1856	Teatro Real
Madrid	23/04/1856	Teatro del Circo
Sevilla	18?0/6/1856	Casino
Sevilla	?/10/1856	Teatro de San Fernando (varios conciertos)
Sevilla	?/10/1856	Palacio de los Duques de Montpensier
Sevilla	08/10/1856	Concierto en un salón particular
Lisboa	?/01/1857	?
Lisboa	9/01/1857	Teatro de D. Maria II
Lisboa	?/01/1857	Palacio Real
Lisboa	?/01/1857	Salón de la duquesa de Palmella
Lisboa	03/02/1857	Palácio Ferreira Pinto Basto
Oporto	03/03/1857	Salão da Sociedade Philharmonica
Oporto	03/05/1857	Salão da Sociedade Philharmonica

Tabla 1. Actuaciones de Oscar de la Cinna en su gira ibérica (1855-1857). Elaboración propia.

⁸ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 12 (22/04/1855): 94.

⁹ Llegó a Lisboa a finales de 1857 y permaneció un mes en la capital portuguesa. Posteriormente se dirigió a Oporto (*La Zarzuela* 49 (05/06/1857):391) y desde allí se trasladó a Londres. En julio de 1857 ofreció un recital en la Dudley Gallery

La importancia de los recitales de Cinna en España no reside en la dimensión del pianista como celebridad (tras la gira de Liszt en 1844-1845, habían desfilado por la península ibérica algunos de los pianistas más destacados de la época),¹⁰ sino en la novedad que suponían los programas de sus conciertos, formados por obras que pueden categorizarse sin ambages en el marco de la música clásica o, utilizando el sintagma habitual en la España del XIX, *música sabia*.¹¹

La decidida apuesta de Oscar de la Cinna por este tipo de repertorios correspondería con el asentamiento de lo que William Weber ha denominado «idealismo musical». ¹² Este movimiento respondía inicialmente a los intereses de un sector minoritario del público y sostenía la necesidad de desarrollar una cultura musical elevada y elitista, centrada en los repertorios «clásicos» (fundamentalmente instrumentales) y opuesta a la dimensión comer-

junto a las cantantes Antonietta Mary y Miss Stabacch (¿?) y el violinista Bernhard Molique (*The Musical World* 35, n.º 30 (25/07/1857): 476). Un año más tarde seguía en la capital británica, donde ofreció varios conciertos, incluyendo un recital ante la reina (*The Illustrated London News* (17/04/1858): 391, *La España Artística* 46 (06/09/1858): 358), y publicó dos canciones sobre textos de Heine.

¹⁰ Por citar solo los más destacados: en 1845 se produjo la gira de Émile Prudent; en 1847, la de Sigismund Thalberg; en 1849, la de Anton de Konstki, y en 1852, la de Louis Moreau Gottschalk. Para una aproximación a los pianistas que actuaron en España en esta época puede verse María Nagore Ferrer, «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)» en *El piano en España entre 1830 y 1920*, ed. Juan Antonio Gómez (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 655-719.

¹¹ Sobre esta cuestión sigue resultando indispensable Judith Etzion, «“Música Sabia”: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», *International Journal of Musicology* 7 (1998): 185-232. La contribución de Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo ha sido analizado en Victoria Alemany, «La contribución de Oscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España», *Cuadernos de Investigación Musical* 6 (2018): 293-312, <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i6.1948>. A su vez, su importancia como introductor del pianismo beethoveniano en Valencia ha sido estudiada en José Gabriel Guaita Gabaldón y Victoria Alemany Ferrer, «La recepción de la música de Beethoven en España: el caso de Valencia», *Quadrivium. Revista Digital de Musicología* 11 (2020): 1-18.

¹² William Weber, *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*, trad. Silvia Villegas (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 115-141.

cial en la que se desenvolvían tanto la ópera como los conciertos de los virtuosos. A mediados del siglo —tras el ciclo revolucionario de 1848— esta forma de entender la música y la programación musical pasaría a ocupar un lugar cada vez más relevante en la vida cultural del momento y, si a nivel práctico dio lugar a una presencia cada vez mayor de repertorios «clásicos» en la esfera pública, a nivel teórico implicó la adopción generalizada de los discursos vinculados a esta ideología estética.

En este sentido, y como ha señalado el propio Weber, el idealismo musical está vinculado al idealismo filosófico, pero no mantiene con él una relación de estricta dependencia. El idealismo filosófico, originado en el ámbito germánico a finales del siglo XVIII, concebiría la música como un vehículo para reflejar un ideal superior y llegaría a trastocar la jerarquía de los géneros y el gusto, al situar a la música instrumental (y particularmente a la sinfonía) en la cúspide del sistema. Por su parte, el idealismo musical, promovido principalmente a través de la crítica, tendría una dimensión colectiva y un carácter práctico, se desarrollaría en un ámbito geográfico amplio y, en bastantes ocasiones, llegaría a adquirir un significado político.¹³

En su delimitación del idealismo musical, Weber identifica una serie de puntos que marcarían la agenda de sus promotores hacia 1848: una actitud seria durante la ejecución por parte del intérprete, el respeto por la obra de arte en su totalidad, la autoridad sobre el gusto musical conferida a los clásicos, el ordenamiento jerárquico de géneros y gustos y la expectativa de que los oyentes se informaran acerca de las grandes obras para poder comprenderlas de manera apropiada.¹⁴ Todas estas cuestiones aparecerán, en mayor o en menor medida, en el discurso de Asís Gil, como veremos más adelante.

En España, las simientes de este movimiento venían siendo plantadas desde la década de 1830, cuando Santiago Masarnau publicó una serie de artículos en *El Artista* en los que reivindicaba el repertorio «clásico», ajeno al afán comercial de virtuosos y operistas. Más tarde aparecerían antologías como el *Tesoro del pianista* (editado por el mismo Masarnau y publicado por Carrafa y Lodre en 1844), la *Biblioteca clásica de los compositores* (que Casimiro Martín comienza a publicar en 1854) y la *Biblioteca clásica del pianista* (publicada por Antonio Romero desde 1855), gracias a las cuales las bibliotecas de los pianistas españoles comienzan a nutrirse del repertorio clásico europeo.

¹³ Weber, *La gran transformación en el gusto musical*, 124-135.

¹⁴ Weber, *La gran transformación en el gusto musical*, 131.

En cualquier caso, la gira ibérica de Oscar de la Cinna y las críticas que suscitó constituyen no solo la culminación del proceso iniciado años atrás, sino que marcan el inicio de la adopción de este movimiento en España, tanto a nivel teórico como a nivel práctico.¹⁵ En efecto, la proyección pública de un repertorio que hasta ese momento había estado restringido a las prácticas musicales privadas llamará la atención de los críticos y será el punto de partida de un buen número de textos con reflexiones que llegan a articular un discurso de carácter estético.

Pero la cristalización de este discurso en los medios musicales españoles puede interpretarse además como un proceso de transferencia de un referente cultural con origen centroeuropeo. Dicha transferencia se asentaría, en primer lugar, en el ámbito performativo: sobre el propio intérprete —que actuaría como agente mediador—, sobre el repertorio interpretado por este, y sobre las prácticas interpretativas y los rituales asociados a la ejecución de este repertorio.¹⁶

En paralelo, y en lo que se refiere estrictamente a la transferencia de los discursos estéticos, el proceso de transferencia se articularía sobre la actividad de una serie de mediadores (los críticos musicales en este caso). La acción de estos últimos se vehicula a través de medios de comunicación con líneas editoriales bien definidas, que reflejan la existencia de diversos intereses vinculados tanto a la composición de sus respectivas redacciones, como a la propiedad del medio en cuestión. En este sentido, era frecuente en el siglo XIX que los editores musicales cuyas operaciones empresariales se centraban en la venta de partituras promovieran publicaciones periódicas que, ex-

plícita o implícitamente, servían de apoyo a la actividad principal del negocio.

Teniendo en cuenta todas estas variables, en las próximas páginas se plantea un análisis de los principales discursos desarrollados por la crítica musical en España en torno a la gira de Oscar de la Cinna: discursos en los que se produce una articulación de los distintos conceptos vinculados al idealismo musical y que, como veremos, no asimilan de forma directa un pensamiento de origen centroeuropeo, sino que lo hacen de forma mediada, tomando como referente la interpretación realizada en el ámbito francés.

Tras examinar las implicaciones ideológicas y empresariales que subyacen en la línea editorial del medio que dedicó más atención a la gira de Cinna en España (la *Gaceta Musical de Madrid*), así como la trayectoria biográfico-intelectual del principal autor de los textos (Francisco de Asís Gil), se procede a estudiar las principales ideas que aparecen en sus textos: el concepto de «clásico», el vínculo entre música clásica y progreso, la idea del genio y su relación con la forma musical, la imagen de Beethoven como encarnación del genio y exponente máximo de la música clásica y, por último, la concepción del intérprete «clásico» y sus principales atributos.

1. MEDIADORES Y REFERENTES

Si hubo un medio que prestó atención a la presencia de Oscar de la Cinna en España, este fue la *Gaceta Musical de Madrid*. Dirigida por Hilarión Eslava al ser nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, comenzó a editarse el 4 de febrero de 1855 y cesó su publicación el 28 de diciembre de 1856, para ser absorbida por *La Zarzuela* (1856-1857). Durante su primer año editó 48 números y durante el segundo 52.¹⁷ Su periodicidad era semanal (se publicaba los domingos por la tarde), y cada número constaba de ocho páginas que solían incluir los elementos siguientes: un extenso artículo de carácter filosófico, histórico o teórico; la biografía de un compositor español (a partir de la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis); apuntes para la historia musical de España; crónicas y críticas sobre la actividad musical en Madrid, en España y en diversas capitales europeas y americanas, y anuncios. Además, cada

¹⁵ Judith Etzion, «“Música Sabia”», 208-210, ya señaló la importancia de la gira de Oscar de la Cinna al apuntar cómo el ideal clásico y la interpretación del repertorio vinculado a este convergieron en su gira ibérica. Más recientemente, Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en el siglo XIX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 490-491, ha destacado tanto la dimensión novedosa de los programas de Cinna como la importancia de las reflexiones de Francisco de Asís Gil sobre el clasicismo musical en el contexto español.

¹⁶ Entre ellos se incluiría, por ejemplo, una determinada actitud corporal por parte del pianista, un elevado nivel de respeto por el texto musical (que le llevaría a prescindir de prácticas improvisatorias), la organización de los conciertos o el comportamiento exigible al público. Con respecto a esta última cuestión, y a manera de ejemplo, en la crónica del concierto ofrecido por Cinna en Cádiz el 13 de noviembre de 1855 podemos leer que el público lo escuchó «con religioso silencio»; véase «Crónica de provincias», *Gaceta musical de Madrid* 143 (25/11/1855): 343.

¹⁷ María de los Ángeles Pidal Fernández, «Breve reflexión sobre la “Gaceta Musical de Madrid”, un modelo de crítica musical en el siglo XIX», en *Miscel·lània Oriol Martorell*, ed. Xosé Aviñoa (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998), 359-378.

mes publicaba cuatro láminas con partituras para canto y piano, piano solo y música religiosa. Al comienzo de cada número se presentaba un sumario, y se insertó un índice al final del volumen que forma la colección, lo que hace pensar que para sus lectores era más un objeto de colección y consulta que un periódico de actualidad.

Como se hace patente ya en el título de la publicación (aunque sus autores nunca lo explicitaran), la *Gaceta Musical de Madrid* tiene como referente a la *Gazette Musicale de Paris*. Esta publicación, editada por Maurice Schlesinger, había visto la luz en 1834. Se inició confrontando con la *Revue Musicale* (1827) que dirigía Fétis. Sin embargo, acabaría tomando el control y fusionándose con esta última a finales de 1835, momento en el que la publicación pasaría a titularse *Revue et Gazette Musicale de Paris*. En 1846, Schlesinger transfirió su editorial musical y la revista a los hermanos Brandus, lo que, paradójicamente, no hizo sino ampliar la influencia de Fétis (que, desde 1832, era director del Conservatorio de Bruselas).¹⁸

La *Gaceta Musical* fue, como veremos, un importante elemento mediador en la transferencia del idealismo musical en España. No obstante, es preciso advertir la existencia de notables diferencias entre el modelo de la *Gazette* y el de la *Gaceta*. Esta última era editada por El Orfeo Español, «una sociedad de artistas» cuya constitución se produjo el 30 de noviembre de 1854 y en la que figuraban importantes nombres de la vida musical madrileña (muchos de ellos vinculados al Real Conservatorio) como Eslava, Guelbenzu, Inzenga, Barbieri o Francisco de Asís Gil, entre otros.¹⁹ Los objetivos de esta sociedad

eran dos: uno de carácter didáctico, y otro encaminado a mejorar las condiciones de vida de los artistas.²⁰ De este modo, frente al carácter netamente comercial de la *Gazette*, cuyo enfoque estaría condicionado por los intereses de su editor, la línea editorial de la *Gaceta Musical* adquiere un carácter corporativista, centrado en defender los intereses de los músicos españoles. A pesar de lo dicho hasta ahora, la *Gaceta Musical* mantuvo estrechos vínculos con los editores Martín Salazar y Antonio Romero, que llegaría a convertirse en propietario del periódico en agosto de 1856.²¹

La nómina de colaboradores de la *Gaceta Musical* está formada mayoritariamente por músicos en activo. Este perfil explica y refuerza la línea editorial corporativa a la que acabamos de referirnos, cuya primera manifestación aparece ya en el número inaugural de la publicación. En un extenso artículo, su director afirma que la decadencia de la música en España está provocada por la incapacidad para reemplazar las redes formativas del Antiguo Régimen (las capillas de música); una incapacidad que atribuye en última instancia a la inacción de los músicos españoles.²² En ese mismo número se reproducirá, además, una carta firmada por los miembros de El Orfeo Español solicitando a la reina que las capillas catedralicias puedan admitir entre sus miembros a músicos que no sean sacerdotes²³ (una cuestión que sería desarrollada posteriormente, desde una perspectiva histórica, por Francisco de Asís Gil).²⁴ La publicación de una colección biografías de músicos españoles traducidas de Fétis, junto con la inserción de distintas noticias de carácter histórico, pueden entenderse bajo el mismo prisma de reivindicación gremial con tintes nacionalistas.²⁵

¹⁸ Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 48-55.

¹⁹ Según el «Prospecto», *Gaceta Musical de Madrid*, la nómina completa incluía a: A. L. R. P. de V. M., Hilarión Eslava, Florencio Lahoz, Francisco F. de Valldemosa, Manuel Mendiábal, Antonio Aguado, Francisco de Asís Gil, Antonio Mercé de Fondevilla, Ignacio Ovejero, Juan Gil, Martín Sánchez Allú, Indalecio Martín, Miguel Arenas, Emilio Arrieta, Nicolás Toledo, José Guelbenzu, José María González, Emilio V. Anchorena, José Puig, Ángel Inzenga, Pedro Albéniz, José Valero, Juan Miralles, Joaquín Gaztambide, Rafael Borella, Justo Moré, Manuel de Moya, Pedro Herrero, Mariano Martín, Nicomedes Fraile, Francisco de Cortavirtarte, Rafael Hernando, José María de Aranguren, Mariano Pastor, Juan María Guelbenzu, Daniel Sebastián Gabalda, Manuel Lahoz, Epifanio Martínez, José Inzenga, Miguel Galiana, Román Gimeno, Pascual Galiana, Baltasar Saldoni, José de Sobejano, José Miró, Francisco Asenjo Barbieri y Juan de Castro.

²⁰ «Prospecto», *Gaceta Musical de Madrid*: «Dos son los objetos que nos proponemos al dar a luz la *Gaceta Musical*. El primero de ellos se refiere al conocimiento y desarrollo de todos los principios y de todos los ramos que constituyen el arte; el segundo a mejorar la condición particular en que viven nuestros artistas».

²¹ *Gaceta Musical de Madrid* 34 (28/08/1856): 256.

²² Hilarión Eslava, «Del arte musical en España. Creación de la sociedad Orfeo Español y de su objeto», *Gaceta Musical de Madrid* 1 (04/02/1855): 1-3.

²³ «Exposición que dirigen a S. M. varios profesores de esta corte», *Gaceta Musical de Madrid* 1 (04/02/1855): 3-4.

²⁴ Francisco de Asís Gil, «De las capellanías y escuelas musicales», *Gaceta musical de Madrid* 14 (06/05/1855): 05-107.

²⁵ Como afirma Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 21: «el siglo XIX inventó la música española», una invención que se produciría, en gran medida, a

En un artículo publicado en 1855, José Inzenga expone cuál es la concepción de la crítica según la *Gaceta*.²⁶ El autor plantea cómo, en contraste con los conflictos políticos que caracterizan al siglo, la actividad artística adquiere un nuevo impulso y se expresa de maneras novedosas. De esta forma, Inzenga establece una neta separación entre la praxis artística y las convulsiones políticas. Se inserta así en una línea de pensamiento que había inaugurado *El Artista* (1835-1836), y que será característica de la crítica mayoritaria en el periodo isabelino: ante la consolidación de la sociedad liberal y de las estructuras políticas en las que se enmarca, se renuncia a toda consideración que aspire a vincular una determinada corriente artística (particularmente el Romanticismo) con una ideología política concreta.

Los debates estéticos se centrarían, por consiguiente, en los aspectos externos de la producción artística, permaneciendo ajenos a las vicisitudes ideológicas (externas) de su contexto histórico.²⁷ Por tanto, la postura estética de la revista podría calificarse de idealista, ya que, de acuerdo con su línea editorial, la música permanecería al margen de la realidad tangible, a la que en cierto modo se consideraba como una influencia «contaminante» para la creación. En todo caso, la crítica musical de la *Gaceta* adoptará el eclecticismo y la estética del justo medio como principios rectores del arte, en concordancia con las líneas predominantes del pensamiento estético en el periodo isabelino.

Para Inzenga, la crítica es una herramienta indispensable para el perfeccionamiento del arte. De este modo, la labor del crítico adquiere una dimensión estética que se dirige, en primera instancia, al artista, a quien debe guiar por el camino que conduce a la verdad y a la belleza. Poco le importa a Inzenga que el crítico sea o no profesional del arte del que se ocupa; deberá conocer, no obstante, «las inmortales prescripciones de la razón, y las verdaderas teorías de la belleza».²⁸ Se distinguirá

través de los textos de la crítica. El enfoque nacionalista estaría generalizado en la crítica artística del momento, como expresión de la ideología burguesa y, llegado el momento, también de ciertos sectores antiburgueses. Véase Javier Hernando Carrasco, *El pensamiento romántico y el arte en España* (Madrid: Cátedra, 1995), 85.

²⁶ José Inzenga, «De la crítica musical», *Gaceta Musical de Madrid* 2 (11/02/1855), 9-11.

²⁷ Hernando Carrasco, *El pensamiento romántico y el arte en España*, 51-52.

²⁸ En su caracterización del crítico, Inzenga coincide con autores como Eugenio de Ochoa o José de Manjarrés. Véase

así del aficionado para situarse en una posición análoga a la del artista: «Cuando las enseñanzas que brotan de una pluma son ciertas, ¿qué importa el carácter del que con dicha pluma escribe?». Al mismo tiempo, el crítico deberá ejercer una labor pedagógica sobre el público, ante el que debe manifestar la verdad, una verdad que conoce y que comparte con el creador y de la que deriva toda actividad artística, sea esta *poiética* (en el caso del artista) o estética (en el caso del crítico). La crítica surgirá, por tanto, de la comprensión y aceptación de la obra como una fusión satisfactoria de los principios eternos del arte y de la sentimentalidad trascendente del artista.

Como ha señalado Leticia Sánchez de Andrés, es posible encontrar paralelismos entre el discurso de Inzenga y el pensamiento krausista, que comenzaba a recibirse en España en aquellos años.²⁹ No obstante —y así lo indica la misma autora—, dada la temprana fecha de publicación del artículo, resulta aventurado establecer una relación de dependencia entre uno y otro.³⁰ Podría considerarse, más bien, que el discurso de Inzenga (que más adelante colaboraría con la Institución Libre de Enseñanza y en otras iniciativas emanadas del krausismo-institucionalismo)³¹ se alinea con corrientes de pensamiento que se asentaban con fuerza en toda Europa a mediados del siglo, y que compartirían similares postulados a la hora de concebir la crítica y la creación artísticas.

La labor de redacción de la *Gaceta* parece haber recaído sobre unos pocos nombres. Destaca entre ellos el del director, Hilarión Eslava, quien desarrolla una actividad frenética en los primeros números.³² Personaje clave en la

Carrasco, *El pensamiento romántico*, 73-78.

²⁹ Leticia Sánchez de Andrés, «El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical», *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 970. <https://doi.org/10.2307/20798113>.

³⁰ Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del Krausismo e Institucionismo españoles (1854-1836)* (Madrid: SEdeM, 2009), 91: «Es posible, aunque improbable, que Inzenga, ya en esta fecha temprana, por su inquietud cultural y su carácter ilustrado hubiese tenido acceso a la filosofía krausista que desde diez años antes venía introduciendo Sanz del Río en Madrid».

³¹ Sobre la actividad de Inzenga resulta imprescindible Inmaculada Matía Polo, *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)* (Madrid: SEdeM, 2010).

³² Sobre Eslava, al margen de otros trabajos, la referencia más destacada sigue siendo José Luis Ansorena, *Monografía de Hilarión Eslava* (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978).

cultura musical isabelina, ocupaba el cargo de maestro de la Real Capilla desde 1844 y en 1854 había sido nombrado catedrático de composición en el Real Conservatorio. Eslava era, además, autor de un influyente corpus teórico en el que destacaban el *Método completo de solfeo* (1844) y la *Escuela de Composición*, cuya primera parte, publicada en 1857, era un tratado de armonía en cuya concepción de la tonalidad estaba presente la huella de Fétis (con el que, sin embargo, disenta Eslava en otras cuestiones).³³

Aún más cercano a Fétis se presenta el gaditano Francisco de Asís Gil, colaborador de la revista cuyo protagonismo comenzará a emerger en el mes posterior a la aparición de esta.³⁴ Asís Gil, que en 1850 había traducido al castellano el tratado de armonía de Fétis,³⁵ estudió con él en Bruselas entre 1851 y 1852. Al regresar a Madrid ocupó la plaza de profesor de armonía en el Real Conservatorio y ejerció la docencia privada. Además, entre octubre de 1852 y febrero de 1855 estuvo encargado de la revista musical del *Diario Español*, periódico generalista dirigido por el también gaditano Manuel Rancés.³⁶ Como ha señalado Fernando Delgado, al frente de esta tribuna desplegaría una labor de promoción del idealismo musical que le llevaba a distinguir entre el *sensualismo* y el *espiritualismo* musical (identificados con Italia y Alemania respectivamente),³⁷ a definir el hecho musical «como una

condición moral de la existencia del hombre»³⁸ y a explicar la creación artística como «la facultad de concebir y de realizar la belleza ideal».³⁹

Continuando con su labor mediadora en la transferencia de un referente estético de origen centroeuropeo, Asís Gil publicará una serie de artículos dedicados a los principales cultivadores de la música espiritualista y del género sinfónico, comenzando con Beethoven⁴⁰ (cabeza de la escuela) y continuando con sus sucesores: Mendelssohn,⁴¹ Onslow,⁴² Berlioz⁴³ y Félicien David.⁴⁴ A pesar de la identificación entre el espiritualismo y la nacionalidad germana trazada por Asís Gil, el canon de autores elegido está claramente inclinado hacia Francia. Este hecho refleja en qué medida las posiciones estéticas del crítico se basaban en fuentes de procedencia francesa, entre las que destacaría no solo Fétis, sino también Paul Scudo.

La propuesta de Asís Gil establece un significativo contraste con otras aparecidas en el contexto español, como la de Masarnau, en las que el canon germánico (referido en el caso Masarnau a la literatura pianística) parece haberse adoptado de manera directa.⁴⁵ La (limitada) práctica de la música «clásica» en los reductos privados de la época también parece derivar en gran medida de los referentes alemanes.⁴⁶ Por el contrario, en esta ocasión la

³³ Cristóbal L. García Gallardo, «El tratado de armonía de Hilarión Eslava», *Revista internacional de los estudios vascos = Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria = Revue internationale des études basques = International Journal on Basque Studies, RIEV* 60, n.º 2 (2015): 236-292, especialmente 245 y 249.

³⁴ Los datos más completos sobre la trayectoria de Asís Gil se encuentran en Fernando Delgado García, «El sauce y el ciprés. Muerte y memoria de Martín Sánchez Allú», *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 595-623. <https://doi.org/10.2307/24878216>. Al igual que Delgado García, sigo el criterio observado en la mayoría de los textos contemporáneos y me refiero al autor como Asís Gil (en lugar de Gil) cuando no empleo su nombre completo.

³⁵ François-Joseph Fétis, *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*, trad. de Francisco de Asís Gil (Madrid: Conde y M. Salazar, 1850).

³⁶ Muy crítico con los últimos gobiernos moderados, el *Diario Español* sufrió la censura en varias ocasiones y su director sufrió penas de cárcel y deportación. El periódico fue un firme defensor de la Unión Liberal de O'Donnell. Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. 1 Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II* (Madrid: Editora Nacional, 1971), 380-389.

³⁷ Francisco de Asís Gil, «Revista Musical», *Diario Español* (25/11/1852).

³⁸ Francisco de Asís Gil, «Revista Musical», *Diario Español* (11/11/1852).

³⁹ Francisco de Asís Gil, «Revista Musical», *Diario Español* (07/12/1854). La cursiva está en el original.

⁴⁰ Francisco de Asís Gil, «Revista Musical», *Diario Español* (02/12/1852).

⁴¹ *Diario Español* (20/01/1853).

⁴² *Diario Español* (28/01/1853).

⁴³ *Diario Español* (06/02/1853).

⁴⁴ *Diario Español* (17/02/1853). A estos artículos se sumaría otro sobre los orígenes y la naturaleza del género sinfónico (13/01/1853).

⁴⁵ Así, en el *Tesoro del pianista*, primer intento de crear un repertorio pianístico «clásico» en España, Masarnau incluye obras de Clementi, Mozart, Dussek, Hummel, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Kessler y Schlesinger; véase Santiago Masarnau, *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte. Escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau* (Madrid: Carrafa y Lodre, ca. 1840). En relación con esta cuestión, debe advertirse el periodo de tiempo transcurrido entre la publicación de Masarnau y las de Asís Gil.

⁴⁶ Por ejemplo, sabemos que las academias organizadas por Manuel Mendizábal para sus alumnos incluían música de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn. «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 2 (11/02/1855), 15.

transferencia del referente «clásico» parece haberse producido a través de una doble mediación en la que la cultura francesa adquiere un papel intermediario.

Este modelo de doble mediación coincide con la práctica de la traducción indirecta o mediada, generalizada en aquel momento, que trasladaba al castellano, a partir de las traducciones francesas, la literatura escrita originalmente en idiomas menos extendidos en España como el alemán, el ruso e incluso el inglés.⁴⁷ De este modo, la cultura francesa no solo sería un referente para la cultura española, sino, en primera instancia, un mediador: buena parte de los referentes culturales importados a España a lo largo del siglo XIX lo serán en función de su relevancia en el contexto francés y a través de los procesos de resignificación llevados a cabo en Francia.⁴⁸

2. LA TRANSFERENCIA DEL DISCURSO

Con semejantes antecedentes, no resulta extraño que Asís Gil se sintiera apelado por la propuesta concertística de Cinna, cuya llegada a Madrid era anunciada por *La Gaceta Musical*, en su número del 22 de abril de 1855. No deja de resultar paradójico que, en ese mismo número, Eslava publicara la necrológica, biografía y catálogo de Pedro Albéniz, considerado el introductor en España del pianismo virtuoso de Herz y Kalkbrenner, al que se opondrían planteamientos más novedosos como los de Cinna.⁴⁹

Una semana más tarde se informa de los planes del pianista húngaro, quien ya tendría organizado su concierto en el Teatro Real,⁵⁰ y el 13 de mayo, víspera de la actuación, se publica el programa que iba a interpretar.⁵¹

⁴⁷ Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. Raquel Merino-Álvarez y Rosa Rabadán (Madrid: Cátedra, 2004), 182.

⁴⁸ Cabe pensar que, en el ámbito filosófico, el primer referente significativo importado de manera directa en el siglo XIX haya sido el del krausismo. Como señala Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 26, la actividad de Sanz del Río se dirigía no solo a introducir en España la filosofía, sino también la cultura alemana, como un modo de lucha contra el imperialismo cultural francés.

⁴⁹ Hilarión Eslava, «Entierro del Sr. D. Pedro Albéniz», «Biografía de don Pedro Albéniz» y «Catálogo de las obras publicadas en España por D. Pedro Albéniz», *Gaceta musical de Madrid* 12 (22/04/1855): 89-91.

⁵⁰ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 13 (29/04/1855): 102.

⁵¹ *Gaceta musical de Madrid* 15 (13/05/1855): 118-119.

Finalmente, el 20 de mayo de 1855 se publica una extensa crítica del concierto escrita por Francisco de Asís Gil.⁵² Podemos decir, por tanto, que durante un mes la *Gaceta* estuvo tratando de atraer a sus lectores hacia el concierto del pianista, despertando el interés por un repertorio innovador, fomentando el deseo por escucharlo y animando al público a acudir al evento.

La *Gaceta* publicará otra crítica de su segundo concierto en Madrid (esta vez sin firmar, aunque probablemente escrita por Asís Gil), y se hará eco de distintas actuaciones de Cinna a lo largo de la gira.⁵³ En algunas ocasiones, las noticias ofrecidas se limitarán a consignar los datos básicos de cada concierto, mientras que en otras se publicarán reseñas de mayor extensión que, sin alcanzar el nivel de profundidad del texto de Asís Gil, plantean reflexiones de interés. En todo caso, y como ya señalara Judith Etzion, el subtexto de la crítica de Asís Gil puede leerse como una narración en torno al pecado de los aficionados madrileños (que habían acudido en número escaso a escuchar al pianista), la revelación (a través de la música instrumental de Beethoven) y la salvación (consistente en la comprensión de esta música).⁵⁴ De este modo, la experiencia estética del concierto de Cinna se convierte en una suerte de acto religioso en el que el pianista ejerce las veces de sacerdote y exégeta que transmite a un público de fieles la doctrina del idealismo musical, encarnada de manera particular en el repertorio beethoveniano.⁵⁵

En las páginas siguientes se analizan los principales conceptos que articulan el texto de Asís Gil, en conexión con ciertas ideas que aparecen en otros artículos vinculados a la gira de Cinna. Este análisis tiene en cuenta, además, los referentes manejados por el crítico y compositor, que vienen a demostrar tanto su dependencia del discurso francés como el aprovechamiento de los conciertos del pianista húngaro como pretexto para llevar a cabo una transferencia cultural al ámbito español.

⁵² «Crónica de Madrid», Francisco de Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro Mr. Oscar de la Cinna», *Gaceta musical de Madrid* 16 (20/05/1855): 121-123.

⁵³ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 18 (03/06/1855): 142-143.

⁵⁴ Etzion, «“Música Sabia”», 209.

⁵⁵ La tendencia a interpretar a Beethoven en términos religiosos fue una constante en la crítica francesa. Véanse Ellis, *Musical Criticism in Nineteenth-Century France*, 102, y James H. Johnson, «Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France», *19th-Century Music* 15, n.o 1 (1991): 23-55, especialmente 33.

2.1. La naturaleza progresista de lo clásico

El texto de Asís Gil comienza constatando la novedad del repertorio interpretado por Cinna y la pobre respuesta del público y de los profesionales madrileños, lo que refuerza el carácter exótico de la propuesta del pianista. A partir de aquí, Asís Gil confrontará la situación de la cultura musical en España con la de otros países (Francia, Bélgica, Alemania) donde «las grandes concepciones del ingenio humano», encarnadas en las obras de Händel, Haydn, Mozart y Beethoven, van sustituyendo la «banalidad de las composiciones modernas». De esta manera, la aceptación por parte del público de un referente estético determinado pasaría a convertirse en signo de un progreso civilizatorio, y la transferencia de un determinado objeto cultural (en este caso, el idealismo musical y el repertorio vinculado a él) llega a adquirir una función inequívocamente rupturista con la tradición dominante.⁵⁶ Lo paradójico del caso reside en que lo «moderno» (el repertorio virtuosístico) se convierte en lo antiguo, mientras que lo antiguo (la música «de todas esas eminencias del siglo XVIII y principios del XIX») adquiere una dimensión modernizadora. Un hecho que corresponde con la observación de Dahlhaus, según la cual la construcción trazada desde la filosofía de la historia en el siglo XIX «portaba una extraña mezcla de clasicismo y de creencia en el progreso».⁵⁷

En este contexto, lo clásico parece tener para Asís Gil una naturaleza histórica en primera instancia: las composiciones clásicas son aquellas que se crearon en un pasado poco menos que inmediato (en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX). Sin embargo, el hecho de que esas obras de arte del pasado mantengan su vigencia más allá del momento en el que fueron concebidas permite adivinar la existencia de valores que trascienden lo meramente temporal, la mera apariencia. Lo clásico se define, por tanto, como una plasmación de valores trascendentes, inmutables, al margen de los factores cambiantes, fenoménicos.

En esta cuestión —como en muchas otras—, el discurso de Asís Gil refleja el pensamiento de su

maestro Fétis. Con un discurso basado en la filosofía de la historia de Victor Cousin, Fétis distinguía entre la dimensión externa de las producciones artísticas y la dimensión esencial de las mismas.⁵⁸ Si la historia se ocupa de los aspectos fenoménicos (de la realidad, que puede cambiar en cada momento), la filosofía debería ocuparse de lo inmutable, lo nouménico, en tanto que plasmación de un ideal superior no está sujeto a cambios.⁵⁹ De este modo, será la esencia inmutable de una creación artística la que garantizará su dimensión clásica, aunque esta se refleje además en determinadas características externas.

Al mismo tiempo, y desde unos planteamientos derivados de Hegel, Fétis desconfía de la idea de progreso para preferir la de transformación.⁶⁰ Esta visión le permite conjurar los riesgos de una mirada nostálgica, de un cierto historicismo que podría circunscribir la perfección artística a las obras del pasado. Frente a ello, los artistas contemporáneos tendrían garantizada la posibilidad de alcanzar una perfección que sería el resultado del pensamiento libre y de una combinación de innumerables determinaciones del sentimiento histórico, tendrían la posibilidad de convertirse en clásicos. Un término que adquiere, por lo tanto, una dimensión suprahistórica.

Consecuencia lógica de la adopción de estos postulados por parte de Asís Gil resulta su apreciación de las obras de arte de distintos periodos históricos, y la atribución del marchamo de «clásico» a creadores con estilos

⁵⁸ Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 39. En 1836, Cousin había publicado un opúsculo titulado *Du vrai, du beau et du bien*, en el que exponía sus principales ideas estéticas: Victor Cousin, *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien* (París: Librairie classique et élémentaire de L. Hachette, 1836). El texto fue traducido al castellano en 1847: Victor Cousin, *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*, trad. N. R. de Losada (Madrid: Imprenta de Repullés, 1847). Sobre este texto puede verse James W. Manns y Edward H. Madden, «Victor Cousin: Commonsense and the Absolute», *The Review of Metaphysics* 43, n.o 3 (1990): 569-589.

⁵⁹ Rosalie Schellhous, «Fétis's "Tonality" as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science», *Music Theory Spectrum* 13, n.o 2 (1991): 219-240, especialmente 231-232. <https://doi.org/10.2307/745899>.

⁶⁰ Valerie Dufour, «Pour une typologie de la critique musicale chez Fétis. Sources et traces lexicales», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 62 (2022): 60.

⁵⁶ Sobre las funciones que pueden cumplir las transferencias culturales en las culturas de llegada, puede verse Michel Espagne y Michäel Werner, «La construcción de una referencia cultural alemana en Francia. Génesis e historia (1750-1914)», en *Interculturales/transliteraturas*, ed. Amelia del Rosario Sanz Cabrerizo, (Madrid: Arco Libros, 2008), 187-216, especialmente 200-201.

⁵⁷ Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Tres Cantos: Akal, 2014), 238.

tan distintos como Händel, Haydn, Mozart, Beethoven o Weber.⁶¹ Lo relevante en todos ellos no será la pertenencia a tal o cual escuela, a tal o cual nacionalidad, a tal o cual siglo, sino su capacidad para reflejar el ideal.

De estos postulados deriva, igualmente, el rechazo a concepciones basadas en la estética de la mimesis, subyugadas a la imitación de los aspectos externos de la naturaleza —considerados intrascendentes—, y en las que tampoco tiene cabida la expresión de los sentimientos humanos.⁶² En este último punto el discurso de Asís Gil emparenta con el del crítico Paul Scudo (al que citará expresamente, como veremos más adelante), quien consideraba que la música instrumental era ante todo un vehículo de expresión en total libertad, rechazando su reducción a la mera representación de los sonidos de la naturaleza o a la narración de un programa literario.⁶³ Por el contrario, su función —y esta es una propuesta entroncada directamente en el idealismo— será vehicular la expresión de la imaginación y el sentimiento individuales con recursos que exceden los del lenguaje.⁶⁴

La defensa de los clásicos tiene su reverso, como hemos visto, en su crítica a cierta forma moderna de en-

⁶¹ En la lista de autores «clásicos» de Asís Gil figuran: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Dussek, Clementi y Ries. La nómina viene a coincidir con la propuesta formulada por Masarnau en *El tesoro del pianista*, y refleja la existencia de un canon de autores vinculados a la música instrumental (y, más particularmente, al piano) bien asentado a nivel europeo.

⁶² Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro», 122: «genios inmortales que, ajenos a toda ley mezquina de verosimilitud o de conveniencias extrañas a la naturaleza divina de su arte encantador, dejaron correr libremente todos los tesoros de su riquísima imaginación por el vasto campo de la música instrumental».

⁶³ Como ha señalado James H. Johnson, «Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France», 31, la caracterización de Scudo (y otros críticos) como reaccionario frente al carácter vanguardista de Berlioz pierde de vista el hecho de que muchos de sus contemporáneos veían al compositor como un tradicionalista por la concepción programática (y, por tanto, antiidealista) de muchas de sus obras.

⁶⁴ Paul Scudo, «De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz», en *Critique et littérature musicales* (París: Hachette, 1856), 20-74, especialmente 4: «Non, la musique n'est pas faite pour peindre à l'oreille les bruits de la matière : c'est le langage divin du sentiment et de l'imagination par où se manifeste ce que la parole est impuissante à révéler». El texto fue publicado originalmente en *La Revue indépendante* (10/03/1846): 17.

tender la música. En este contexto, Asís Gil no dirigirá sus críticas hacia la música programática o narrativa (esto es, aquella que de un modo más claro se apoyaría sobre una concepción mimética del arte), sino que apuntará a «las fantasías, los temas variados, los caprichos y a todas esas fórmulas musicales, inventadas más para hacer brillar la habilidad prestidigitadora de los pianistas, que para hacer valer sus verdaderos talentos artísticos, que nos admiran sin conmovernos, y que dejan seco el corazón y vacía la mente».⁶⁵

Tales invectivas permiten definir, por contraste, la música clásica como aquella que se dirige a un tiempo al corazón (sentimiento) y a la mente (razón), y que por eso mismo tiene la facultad de conmover al oyente. Frente a ella, la literatura virtuosística se dirigiría a lograr la admiración del público a través de un exhibicionismo del intérprete basado en un fuerte componente visual (y corporal), en el que la música queda al servicio de la técnica y no al revés, y en el que los aspectos intelectuales e incluso los emocionales pasan a un segundo plano. Además, y de forma paradójica, las obras verdaderamente clásicas, aun cuando lo sean en virtud de su sometimiento a unas normas y a unas formas, lo serán también gracias a su originalidad, a su dimensión innovadora construida sobre descubrimientos pasados, en una palabra, a su sinceridad.⁶⁶

A decir verdad, todas estas críticas hacia el formalismo de las paráfrasis operísticas venían siendo repetidas en el contexto español al menos desde la década de 1830, cuando Masarnau expresó públicamente su rechazo al pianismo de Herz.⁶⁷ Este último había sido censu-

⁶⁵ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro», 121. Las cursivas son del original. El crítico Eduardo Velaz de Medrano, «La sonata. —El concierto. —Fantasías y caprichos», *Semanario Pintoresco Español* 28 (25/07/1855), 218, igualmente inspirado por la escucha de Cinna, escribirá en esas mismas fechas: «La fantasía moderna se reduce a un tema de ópera o de baile variado y arreglado siguiendo el autor una pauta que, con raras excepciones, varía muy pocas veces».

⁶⁶ Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 239: «La novedad se consideraba la condición de una autenticidad estética que le era negada a los productores de equívocos».

⁶⁷ S.[antiago] de M.[asarnau], «Música de Piano», *El Artista* (1836), 3:151: «Siempre hemos dicho y repetimos ahora con la franqueza que nos caracteriza, que el estilo de Herz no es el que mas [sic] nos gusta». Entre julio y septiembre de 1836, Masarnau publicó en *El Español* una serie de artículos en los que atribuía la decadencia de la música moderna al virtuosismo operístico, que había afectado a todos los géneros musicales. Frente a esta decadencia se erigiría la «nueva escuela alemana».

rado de manera casi obsesiva por la *Gazette Musicale de Paris* en esa misma década, con fuertes ataques contra el carácter repetitivo de sus variaciones.⁶⁸ No es posible determinar con seguridad si veinte años después, al escribir su texto, Asís Gil tenía presentes las reflexiones de Masarnau o la campaña de la *Gazette*.⁶⁹ Sin embargo, una y otra habían convertido en un tópico el discurso contra un tipo de repertorio que otorgaba más relevancia al intérprete que al compositor, a la ejecución frente a la idea, y que, precisamente en estos años, comenzaba a ser observado como anacrónico. La alternativa clásica sería, entonces, un elemento modernizador de la cultura musical europea.

2.2. El genio y la forma musical

Asís Gil contrapone la producción rutinaria de la música «moderna» a las grandes formas «clásicas» (la sinfonía, el concierto, la sonata), que tendrían grandes ventajas, por tratarse de «la expresión y el eco fiel del genio y del talento del compositor».⁷⁰ De este modo, la idea de lo «clásico» se vincularía también a un tipo de repertorio que se expresa en unas formas determinadas. Y estas formas no solo serían estructuras abstractas, sino que servirían de concreción para la manifestación del genio. Esto conduce a otro de los elementos clave en la definición del concepto de música «clásica» según Asís Gil, como es la idea del genio y su función en la creación musical.

Es innecesario subrayar la importancia que el concepto de «genio» adquiere en el discurso estético del Romanticismo. Rousseau, el primero en esbozar una teo-

ría del genio en música, había encontrado severas dificultades para explicar en qué consistía este.⁷¹ Será Kant quien consiga sistematizar una teoría del genio, figura a la que atribuye la capacidad de producir sin reglas determinadas y mantenerse, al mismo tiempo, vinculado con la naturaleza merced a su carácter innato. No obstante, en la visión kantiana el genio quedará sometido al gusto, concepto al que se atribuye la capacidad de garantizar «la perfección de la cosa».⁷² De este modo, el artista dotado de genio se verá obligado a buscar la forma más adecuada (correcta) de expresar su pensamiento sin que su libertad se vea comprometida. El acto creativo será, por tanto, un diálogo, una negociación entre la potencia productiva del artista (la libertad, el genio propiamente dicho) y el sometimiento a las reglas del gusto (la norma, la reflexión).

En sus críticas a los conciertos de Cinna, Asís Gil no llegará a formular una definición del concepto de genio. Sin embargo, en una serie de artículos sobre la melodía publicados en marzo de 1855 (esto es, dos meses antes del primer concierto de Cinna en Madrid), el crítico había reservado un espacio considerable a exponer su visión sobre esta cuestión.⁷³ De acuerdo con Asís Gil, el genio es un don innato, de origen divino, que puede definirse como «la aptitud con que nace dotado el artista para sentir y expresar por medio de los sonidos la belleza ideal».⁷⁴ Tal definición del genio emparenta con la de Cousin (inequívocamente derivada de Kant), quien afirma que el genio destruye y reconstruye la bella naturaleza «para hacerla mas conforme á la idea, [...] mas pura y mas conforme á la idea moral, grabada en ella por

Véase S.[antiago] de M.[asarnau], «Música. Defecto capital de que adolece la tendencia a la mejora de la música moderna», *El Español* (07/08/1836); citado en María Nagore Ferrer, «Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 257-274, especialmente 260.

⁶⁸ Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 143-145.

⁶⁹ En relación con el discurso de Masarnau, cabe señalar que este se habría difundido en la prensa periódica y había sido reproducido por parte de críticos como Eduardo Velaz de Medrano, ejerciendo una influencia notable en los años cuarenta y cincuenta, aun cuando el pianista estuviera ya retirado de la vida pública.

⁷⁰ Todas ellas, y en particular la sonata, resultaban arcaicas en la época si hacemos caso a las reflexiones de Velaz de Medrano, «La sonata», 217: «Pasó el tiempo en que la *sonata* brillaba con todo su esplendor. Nuestros abuelos la [*sic*] rindieron verdadero culto».

⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, «Genio», en *Diccionario de Música*, trad. José Luis de la Fuente Charfolé (Tres Cantos: Akal, 2007), 229: «No busques, joven artista, en qué consiste el *genio*. Si lo posees, lo sientes en tu interior. Si no lo posees, jamás lo conocerás».

⁷² Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 213.

⁷³ *Gaceta musical de Madrid* 5 (04/03/1855): 33-35.

⁷⁴ «De la melodía. Consideraciones generales». *Gaceta musical de Madrid* 5 (04/03/1855): 34. Como ha señalado Fernando Delgado García, «El sauce y el ciprés», 621: «la definición de Asís Gil contrasta con las de otros teóricos españoles, que presentan una visión más material del genio, como “facultad de crear”». Al respecto, pueden verse las definiciones de *genio* de Antonio Fargas y Soler, «Jenio [*sic*] musical», en *Diccionario de música* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdagué, 1852), 11, y José Parada y Barreto, «Genio musical», en *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1868), 198.

la mano de Dios», añadiendo además que el objetivo del genio no es sino «elevar lo real hasta lo ideal».⁷⁵

Esta primera definición, que parece situar el pensamiento de Asís Gil en el ámbito del idealismo más puro, es matizada luego por la introducción de un segundo concepto, el de «talento», que limita y relativiza el alcance del genio, y que muestra la dependencia del crítico de las reflexiones que Anton Reicha había incluido en su *Traité de mélodie*, publicado en París en 1814.⁷⁶ De acuerdo con la concepción de Reicha —que Asís Gil hace suya— el talento es una facultad que se adquiere «por la meditación, por el estudio y por el profundo conocimiento de todos los recursos y de todos los secretos del arte». De este modo, el talento viene a ser la objetivación del genio, y la actividad artística pasa a ser concebida como la unión inseparable de dos elementos, uno de carácter innato (el genio) y otro adquirido (el talento). En la fusión de ambos se armonizarían la inspiración y la formación, de manera que en la obra de arte fructificarían tanto la libertad del artista como su conocimiento práctico de las reglas.

El idealismo de la propuesta de Asís Gil, de raíz kantiana, habría sido asimilado a través de Cousin. Sin embargo, la sustitución del concepto del gusto kantiano por el de talento revela una faceta más tradicionalista del crítico. De esta forma, al asumir la visión de Reicha, el discurso de Asís Gil recorta el vuelo del genio para someterlo al dominio de lo escolástico, al seguimiento de unos principios aprendidos y meditados. Dicho de otro modo, todo lo que de irracional y subjetivo pudiera tener el genio queda condicionado por la adopción de unas normas de carácter racional. Y, en este contexto, las formas «clásicas» (con la sinfonía como matriz de la que derivan el concierto, el cuarteto y la sonata) vienen a ser la concreción del talento; el espacio dentro del cual puede expresarse el genio. Todo lo que exceda su marco será visto con suspicacia, en tanto que expresión de una excesiva

subjetividad que carece de uno de los dos componentes básicos de la creación artística.

En la elaboración de la teoría del genio por parte de Asís Gil se produce, por tanto, una reinterpretación de elementos procedentes del idealismo alemán y de otros que, procedentes de la cultura francesa, hacen hincapié en aspectos más academicistas de la creación musical y le aproximan a la doctrina del *juste milieu*. Tal fusión le permite equilibrar aspectos revolucionarios del pensamiento romántico con otros de mayor pragmatismo para elaborar una teoría propia que encajaría sin demasiados problemas con las corrientes moderadas que caracterizan al pensamiento artístico en la España de la época. Al mismo tiempo, esta noción ecléctica del genio adquiere una dimensión corporativista —lo cual resultaba particularmente apropiado en un medio como la *Gaceta Musical de Madrid*—, al permitirle enfatizar la importancia de la teoría musical (campo en el que Asís Gil era un especialista). Por último, la concepción de las formas clásicas como vehículo de expresión del genio desemboca en una visión que cabe calificar de formalista y que emparenta con el pensamiento de Fétis, al atribuir a la música «clásica» un fundamento normativo.⁷⁷ De este modo, la norma será concebida como un reflejo de lo ideal, de la esencia y de la verdad que permanece inmutable frente a una realidad cambiante.

2.3. Beethoven y su lugar en la historia

La principal novedad de la propuesta de Cinna residía en el repertorio programado, que incluye la primera interpretación pública en España de varias sonatas de Beethoven y un conjunto de piezas de otros autores «clásicos». Era natural que estos programas —que Niboyet llegaría a comparar hiperbólicamente con los de la Gewandhaus—⁷⁸ llamaran la atención de la crítica, que se verá condicionada por el repertorio interpretado a la hora de formular sus reflexiones.

Abordar la cuestión del repertorio interpretado por Cinna permite a Asís Gil, en primer lugar, proponer una narrativa histórica fundada en la idea del progreso que divide en tres etapas. Así, atribuye a Haydn un rol fundacional: a él se debe la creación de la sinfonía y sus derivados, el cuarteto y la sonata. La segunda etapa de esta narrativa se corresponde con Mozart, quien, sin innovar en el plano formal, desarrolla el potencial expresivo de

⁷⁵ Cousin, *Curso de filosofía*, 265-266. En 1854, Asís Gil, «Revisita musical», *Diario español* (07/12/1854): 3, escribe: «Los que [...] hacen de ella [la música] un objeto de distracción o de mísera especulación, esos matan al arte, incapacitando al artista [...] de un hecho que existe en la inteligencia del hombre; esto es, de la facultad de concebir y de realizar la belleza ideal, don precioso que el Hacedor le concedió...». Las cursivas son del original.

⁷⁶ Anton Reicha, «Observations préliminaires sur le génie et le talent en musique, et sur l'utilité de cet ouvrage», en *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie* (París: J. L. Scherff, 1814), 1-4. El tratado fue traducido al alemán por Carl Czerny, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Viena: Anton Diabelli, 1832).

⁷⁷ Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 41-43.

⁷⁸ Niboyet, *La Reine de l'Andalousie*, 142.

estos géneros, al prestarles «todas las delicadezas de su alma tierna y apasionada».⁷⁹ Pero, si Haydn se identifica con la razón y Mozart con el sentimiento, Beethoven se identifica con la subversión, con el exceso que conduce a la ruptura de las formas, lo que le lleva a declarar que: «el mágico impulso de su genio colosal traspasa los límites fijados por sus antecesores y transporta el género a un mundo desconocido de delirios y de pasión».⁸⁰

Al asumir la tríada vienesa como núcleo del idealismo musical y del canon clásico que en ese momento estaba quedando fijado, su discurso viene a reforzar una corriente de importación del idealismo musical que estaba presente en la cultura española desde al menos la década de 1810.⁸¹ En este sentido, la importancia concedida a Haydn —quien, sin embargo, estaba ausente de los programas de Cinna— revelaría una vez más la conexión de Asís Gil con el pensamiento y la crítica franceses, que habían situado en este compositor el origen de la música moderna.⁸² Los atributos asociados al compositor se relacionan con su capacidad inventiva, pero en ningún momento se asocian con sus capacidades para la expresión sentimental. Las características de la obra de Haydn se interpretan en función de su (supuesta) personalidad. Scudo, a quien Asís Gil sigue en este punto, incide en la imagen amable e ingenua del compositor: «Hombre piadoso y bueno —afirma Asís Gil a partir de Scudo— vive contento con su suerte, contento con la sociedad, contento con la providencia».⁸³ Sus obras serán la plasmación musical de esta personalidad ordenada, amable, satisfecha con su entorno, y su contribución consistirá en su capacidad para crear formas de gran trascendencia para las generaciones posteriores, y no en su aptitud para la expresión de grandes pasiones.⁸⁴

⁷⁹ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro», 122.

⁸⁰ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro», 122.

⁸¹ Teresa Cascudo García-Villaraco, «El reputado maestro se convierte en una celebridad: Beethoven en el espacio mediático (1807-1848)», en *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Granada: Comares, 2021), 84.

⁸² Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 77 y 83-89.

⁸³ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro». Scudo, «De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical», 40: «Homme pieux et bon, il est content de son sort, content de la société, content de la Providence...».

⁸⁴ Como advierte Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 83-89, a pesar de la indudable popularidad de Haydn, una parte de la crítica francesa (encabezada por

En contraste con Haydn, Mozart aparece como un paladín de la expresión «tierna y apasionada», a quien se debe la humanización de las formas concebidas por el primero. En la crítica del segundo concierto de Cinna en Madrid, en el que interpretó el *Concierto para piano y orquesta en re menor n.º 20 KV 466* de Mozart, Asís Gil realizará una clasificación de los doce principales conciertos mozartianos en tres géneros: patético, heroico y elegíaco.⁸⁵ Esta división, cuyas fuentes no hemos conseguido identificar, pone el foco sobre las particularidades expresivas de Mozart: si en lo formal el salzburgués se mantiene apegado a las disposiciones haydnianas, es en lo sentimental donde encuentra su verdadera personalidad, y donde camina con paso firme hacia el Romanticismo.⁸⁶

Pero será Beethoven el compositor que se identifique de forma más clara con el idealismo musical.⁸⁷ Para explicar la grandeza de su legado, Asís Gil citará *in extenso* un texto de Paul Scudo sobre el movimiento romántico en el que se comparan las respectivas producciones de Haydn y Beethoven, dos «genios» que marcan el fin de una época (Haydn, cuya obra refleja el orden y la fe) y el inicio de otra (Beethoven, quien ejemplifica la libertad y las inquietudes del porvenir).⁸⁸ A partir de este parangón, Scudo y Asís Gil concluirán que, entre ambos compositores «hay algo más que una distancia cualquiera, hay un abismo».⁸⁹

Al referirse a la obra de Beethoven, Scudo incluía todos los tópicos que en la época se asociaban con el compositor. Su obra sería expresión de los sentimientos personales; sus modulaciones serían «más deslumbradoras que claras para la inteligencia». Su fogosa imagina-

Berlioz) lo censuró por no encontrar reflejada en sus obras la expresividad romántica.

⁸⁵ El concierto para piano de Mozart KV 466 pertenecería al género patético; véase *Gaceta musical de Madrid* 18 (03/06/1855).

⁸⁶ La brevedad de los comentarios que Asís Gil dedica a Mozart impiden profundizar en su visión de este compositor. Debe advertirse, no obstante, el contraste con las opiniones de Fétis, quien situaba en primer plano la complejidad de la construcción armónica en las obras de Mozart a la hora de valorar su contribución a la historia de la música. Véase Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 90-91.

⁸⁷ Recordemos que Asís Gil había dedicado uno de sus artículos del *Diario Español* (02/12/1852) a glosar la figura de Beethoven como iniciador de la escuela compositiva clásico-romántica que el crítico defendía.

⁸⁸ Scudo, «De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical».

⁸⁹ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro».

ción, perdida «en la espesura de los bosques» y entretenida «escuchando los inefables himnos de la naturaleza», le llevaría a olvidarse del público y a expresarse al margen de las normas, sin importarle las reacciones de la crítica, y dejaría abiertas, como una pregunta para el futuro, las interpretaciones de sus obras. De este modo, Beethoven se identifica inequívocamente con el arquetipo del genio romántico, que se aparta del mundo sensible, fenoménico, para entrar en comunión con el mundo de las verdades inmutables. Su obra tiene, por tanto, una dimensión trascendente, y si no es comprendida por todos esto se debe a su carácter avanzado, a su capacidad para abrir caminos nunca hollados, aun a costa de sacrificar la comunicación con su público contemporáneo.

Al hacerse partícipe de esta visión, Asís Gil se adhiere a una lectura del canon clásico vienés que resulta plenamente romántica. En su interpretación, si Haydn, Mozart y en particular Beethoven se sitúan en una posición destacada frente al resto de los autores, esto se debe a su capacidad para convertir sus obras en vehículos de expresión del ideal. A Haydn le correspondería el mérito de haber forjado las formas clásicas (con una labor en la que el talento tendría más importancia que el genio), y a Mozart el de haberles insuflado vida a través de la expresión de las pasiones humanas (con un trabajo que consigue equilibrar de manera perfecta el genio y el talento). Pero uno y otro se verían superados por Beethoven, genio que desborda los límites normativos y otorga a sus creaciones un carácter espiritual que permite conectar (o que deja entrever) la realidad trascendente.

De esta forma, en el discurso de Asís Gil se diluyen las dudas que ciertos autores del entorno francés (particularmente Fétis, pero también Blanchard, entre otros) habían expresado sobre las obras del último periodo beethoveniano.⁹⁰ De hecho, su discurso sobre Beethoven entra en contradicción con sus reflexiones previas sobre el talento y el genio: si en aquellas había reivindicado la importancia de las formas y de las normas, en este se muestra complacido ante la capacidad transgresora del compositor.⁹¹

Ciertamente, dado que el repertorio programado por Cinna incluía únicamente sonatas del periodo medio, no

tenía sentido plantear reflexiones en torno a la producción más revolucionaria del compositor de Bonn, correspondiente a su último periodo compositivo.⁹² Pero, además, si se atiende al contexto en el que escribe Asís Gil y al objetivo renovador de su crítica, podrá entenderse en qué medida habría resultado contraproducente cuestionar una parte del repertorio beethoveniano.

Lo relevante del caso es que el discurso de Asís Gil refuerza una imagen de Beethoven construida bajo el prisma del idealismo, originada en Alemania, pero transmitida a través de la elaboración de la crítica francesa. Asís Gil adquiere, una vez más, el rol de mediador que transfiere una cierta ideología, pero lo hace seleccionando aquellos discursos que mejor pueden aceptarse en función de la coyuntura cultural española. Al margen de las dificultades que pudiera tener para acceder a las fuentes alemanas, el recurso a fuentes francesas (y, de entre ellas, no precisamente las más revolucionarias) facilitaría la aceptación de una referencia innovadora (subversiva) en un contexto como el español, donde este repertorio musical e ideológico bien podría ser recibido con extrañeza, cuando no con hostilidad.

2.4. Un pianista clásico para un repertorio clásico

Como hemos visto hasta ahora, el repertorio interpretado por Cinna resultaba novedoso en España, tanto por presentar un tipo de obras poco o nada frecuentadas en los conciertos públicos programados hasta el momento (caso de las sonatas de Beethoven), como por hacerlo en el marco de un espectáculo relativamente innovador en el que se combinaban elementos del concierto misceláneo y del moderno recital pianístico. La reacción entusiasta de Asís Gil ante esta propuesta de programación le llevará a reflexionar sobre este repertorio en conjunto, y a ofrecer algunas claves interpretativas del mismo a la luz de la estética idealista. Con todo, el crítico reservará un

⁹² A lo largo de su gira por España, Cinna interpretó las siguientes sonatas beethovenianas: *Sonata n.º 8 en do menor*, «Pática» (Valencia: 21/06/1855; Málaga: 11/10/1855, y Sevilla: diciembre de 1856), *Sonata n.º 21 en do mayor op. 53*, «Waldstein» (Valencia, 12/06/1855), *Sonata n.º 23 en fa menor op. 57*, «Appassionata» (Madrid, 28/05/1855 y Jaén, diciembre de 1855), *Sonata n.º 26 en mi bemol mayor op. 81a*, «Les adieux» (Granada, 02/09/1855), y el tercer movimiento, «Marcia funebre sulla morte d'un Eroe», de la *Sonata n.º 12 en la bemol mayor op. 26* (Cádiz, 01/12/1855). A ellas se añadiría la *Sonata para violín y piano n.º 9 en la mayor*, «a Kreutzer» (Madrid, 14/05/1855, y Cádiz, 01/12/1855).

⁹⁰ Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 112.

⁹¹ El propio Asís Gil, *Diario Español* 158 (02/12/1852): 1, era consciente de estas contradicciones cuando escribió, en su artículo sobre el compositor alemán, que «Beethoven participa de la suerte de todos los hombres de verdadero genio: esto es, que las innumerables bellezas que a manos llenas prodigan en sus obras, hacen que olvidemos sus defectos».

importante espacio en sus textos para plantear cuestiones en torno a la interpretación de este repertorio. En un contexto en el que la composición adquiere cada vez mayor relevancia frente a la interpretación, ¿cuál debe ser el papel del intérprete? Dada la singularidad de estas obras, ¿debe existir un tipo de pianista específico para el repertorio clásico? Y, si es así, ¿cuáles son las características que debe cumplir?

Desde al menos la década de los treinta es posible constatar la existencia de dos tendencias contrapuestas en la interpretación pianística. De un lado, virtuosos como Liszt, que se mostrarían muy libres a la hora de variar los *tempi*, las dinámicas, o para introducir alteraciones en las piezas interpretadas. De otro, intérpretes como Mendelssohn, Moscheles o Charles Hallé, que harían bandera de la fidelidad al texto y cuyo estilo de ejecución resultaría más sobrio.⁹³ Los primeros tuvieron un dominio absoluto de la escena musical europea durante la primera mitad del siglo. Sin embargo, a mediados de la centuria, la correlación de fuerzas comenzaría a cambiar a favor de los segundos. En este sentido, el abandono de las giras por parte de Liszt y su retirada a Weimar en 1848 resultan eventos de gran significación que reflejan un cambio en las posiciones del principal representante del virtuosismo pianístico.

En paralelo a esta transformación, aparecerá en toda Europa, y también en París, una nueva generación de pianistas (Charlotte Tardieu de Malleville, Wilhelmine Szarvady, Louise Mattmann, Aglaé Massart) que comienzan a abordar en la escena un repertorio camerístico de corte clásico adaptando su estilo a las demandas de cada obra, lo que hará aflorar los debates en torno a la interpretación de la música del pasado. De manera particular, la *Gazette Musicale* recibirá sus propuestas como un soplo de aire fresco que rompe con el exhibicionismo de los pianistas virtuosos e identificará la claridad y un cierto conocimiento como principales rasgos interpretativos de este grupo de pianistas.⁹⁴

La aparición de Oscar de la Cinna en la vida musical española tendría que ver con esta transformación que

estaba teniendo lugar en toda Europa, y situaría en primer plano el debate sobre la interpretación del repertorio «clásico».⁹⁵ Un repertorio para el que, según parecen convenir los críticos, es necesaria una actitud específica, bien distinta de la que se utiliza en el repertorio virtuosístico. Velaz de Medrano pondrá el ejemplo de Liszt, quien, «tan incorrecto y extravagante, mientras se propone deslumbrar al vulgo con su ejecución prestidigitadora, sabe sin embargo tocar, cuando quiere, de una manera admirable las sonatas de Beethoven».⁹⁶ Aceptada esta cuestión, diversos críticos coincidirán en señalar las dificultades del repertorio «clásico», poco favorecido por el gusto del público, merecedor de escasos aplausos y, sin embargo, muy exigente desde el punto de vista técnico. Baste como ejemplo de este reconocimiento el texto remitido desde Jaén tras el concierto ofrecido por Cinna a comienzos de 1856:

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 clásica, a la cual parece ha dedicado su atención más preferente.⁹⁷

La cita insiste en la idea de que la mayor parte del público prefería las fantasías sobre temas operísticos italianos o sobre temas populares españoles. Pese a ello, Cinna huiría del reconocimiento fácil para dedicarse con una entrega casi sacrificial a un género de minorías, en el que era más difícil lograr el aplauso de la concurrencia, pero en el cual se encerraba una *verdad*.

A la hora de describir el pianismo de Cinna, Asís Gil comenzará situándolo en una escuela que denomina «tradicional» y que estaría caracterizada por su claridad y su pureza en la ejecución. De este modo, el pianista quedaría encuadrado en la línea «clásica» de intérpretes

⁹³ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (New York: Oxford University Press, 2007), 184. Como ha señalado Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), se trataría de un enfrentamiento entre dos modelos estéticos: uno dominado por el virtuosismo y la improvisación (esto es, por la interpretación), y otro dominado por la idea de la composición como obra de arte cerrada.

⁹⁴ Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 94-95.

⁹⁵ Weber, «The Rise of the Classical Repertory in Nineteenth-Century Orchestral Concerts»; Joan Peyser, *The Orchestra: Origins and Transformations* (Nueva York: Hal Leonard Corporation, 1986), 372; Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, 94-95; Hamilton, *After the Golden Age*, 33-71; Stephen Zank y Richard Leppert, «The Concert and the Virtuoso», en *Piano Roles: A New History of the Piano*, ed. James Parakilas (New Haven, CT: Yale University Press, 2002), 184-223, especialmente 195.

⁹⁶ V.[elaz] de M.[edrano], «La sonata», 217.

⁹⁷ «Crónica de provincias», *Gaceta musical de Madrid* 7 (17/02/1856): 54.

como Mendelssohn o Moscheles, y en un lugar opuesto a la nueva escuela de Liszt. Pese a todo, y por si existiera alguna duda en cuanto a las facultades de Cinna, Asís Gil insiste en señalar que el músico conoce a fondo «todos los prodigios y todos los recursos de la ejecución moderna del piano; que, a un mecanismo puro y elegante, reúne una agilidad sorprendente y clara».⁹⁸

Las críticas no permiten adivinar qué tipo de aproximación al texto musical realizaba Cinna (por ejemplo, si introducía cambios de *tempo* o de dinámica no indicados por el compositor, si modificaba algunos rasgos de la escritura, o si introducía cortes o partes improvisadas).⁹⁹ No obstante, algunos comentarios permiten deducir que en sus conciertos no llevaba a cabo improvisaciones; la única excepción sería la cadencia introducida en el *Concierto n.º 20 KV 466* de Mozart y, en ese caso, la crítica destaca su capacidad para emular el estilo del compositor.¹⁰⁰ Al mismo tiempo, Cinna haría gala de una gestualidad contenida y refinada, que contribuiría a desviar la atención del público del intérprete para centrarla en el repertorio, convertido así en protagonista absoluto del recital.¹⁰¹

Junto a la claridad en la ejecución, el otro rasgo que identifica el pianismo de Cinna sería su habilidad para adaptarse al estilo de cada compositor. Este aspecto, que la crítica francesa de la época había valorado en las interpretaciones del repertorio «clásico», es el elemento más destacado en las interpretaciones de Cinna. Del pianista húngaro se aprecian su capacidad de mimetismo, su facilidad para situarse en un segundo plano, e incluso para verse «poseído» por el espíritu del compositor interpretado. Así, el crítico destacará que, en sus lecturas de Mozart, el intérprete se mostraría tan «tierno y delicado» como el autor, evitando el uso de los pedales, tal y como exigía la música. Por el contrario, en su aproximación a las obras de Weber y Beethoven, el pianista se habría

manifestado «vigoroso y apasionado».¹⁰² Pero, ante todo, Asís Gil enfatizará cómo Cinna «sabe acomodar todos los recursos de su talento y de su gran ejecución a las cualidades especiales del modelo que interpreta, e identificarse de tal modo con él que casi pudiera decirse que se transforma por completo».¹⁰³

Esta última afirmación revela cuál es la concepción del intérprete de Asís Gil, una visión idealista según la cual el pianista realiza un sacrificio voluntario que le lleva a asumir una pesada carga: la de convertirse en portador del mensaje de los genios que han sido capaces de entrar en contacto con el ideal y manifestar la verdad ante el público (o, más bien, ante los fieles).¹⁰⁴ Vista desde esta perspectiva, la capacidad de adaptación es un requisito indispensable para el pianista «clásico», quien, sin abandonarse en los brazos del genio para convertirse en un heraldo de su espíritu, sin sacrificarse en pos de la verdad y del ideal, será incapaz de llevar a cabo una buena interpretación.

Semejante concepción del intérprete está íntimamente relacionada con algunas reflexiones expuestas en el *Méthode des méthodes* por Fétis y Moscheles.¹⁰⁵ En concreto, aquellos autores habían censurado las interpretaciones que modificaban las intenciones del compositor y habían señalado la necesidad de distinguir entre los diferentes estilos. Y, de manera particular, habían propuesto un método para llegar a la perfección que consistía en meditar sobre la obra del compositor, captar su espíritu y limitarse a interpretarla con la mayor destreza de la que se fuera capaz. De este modo, concluían Fétis y Moscheles: «El artista que reunirá esta sabiduría, esta razón, a sus otras cualidades, será muy superior a aquellos que posean una habilidad al menos igual a la suya, pues él tendrá para sí mismo LA VERDAD».¹⁰⁶

⁹⁸ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro».

⁹⁹ Dada su formación con Carl Czerny, es posible que Cinna compartiera las ideas de su maestro con respecto a la fidelidad necesaria para interpretar las obras de Beethoven. Véanse Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* y Hamilton, *After the Golden Age*, 182-183.

¹⁰⁰ *Gaceta musical de Madrid* 21 (24/06/1855): «En la *Romanza* introduce el Sr. Cinna una *fermata* tan acomodada al estilo y admirables maneras del gran maestro, que difícilmente hubiéramos creído en semejante intercalación, a no haber examinado detenidamente la obra que tenía ante sus ojos».

¹⁰¹ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro»: «La posición de sus manos sobre el teclado es sumamente natural y elegante».

¹⁰² «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 18 (03/06/1855).

¹⁰³ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid* 18 (03/06/1855).

¹⁰⁴ Asís Gil, «Concierto del pianista húngaro»: «Es necesario conocer profundamente toda la importancia del cargo que toma sobre sí el artista que se hace el intérprete de las sublimes inspiraciones de esos genios inmortales».

¹⁰⁵ Ignaz Moscheles y François-Joseph Fétis, *Méthode des méthodes de piano. Traité de l'art de jouer de cet instrument* (París: Maurice Schlesinger, 1840).

¹⁰⁶ Moscheles y Fétis, *Méthode des méthodes de piano*, 75: «l'artiste qui réunira cette sagesse, cette raison, à ses autres qualités, sera bien supérieur à ceux qui posséderaient une habileté au moins égale à la sienne, car il aura pour lui LA VÉRITÉ».

Asís Gil, penetrado del idealismo en su versión francesa (valga decir ecléctica) hará suya esta concepción del intérprete y la aplicará al ejemplo de Cinna. Desde ese momento, el pianista húngaro se convertirá, para los críticos españoles, en el arquetipo de un nuevo modelo de intérprete. Dedicado en exclusiva a un repertorio creado por genios como expresión de un ideal superior —que se expresa en formas específicas en las que cristaliza aquella verdad trascendente, y que tiene en Beethoven su principal representante—, Cinna realizará un sacrificio que permitirá renovar la cultura musical española mediante la transferencia de un modelo (el del idealismo musical) en el que se reúne un canon de obras y autores y una ideología estética subyacente. De su éxito dependería, según se desprende de la visión de Asís Gil, la redención de la cultura musical en España.

3. CONCLUSIÓN

La aparición de Oscar de la Cinna supuso una pequeña conmoción en el universo musical de la España isabelina. Los programas de sus conciertos, que por primera vez presentaban en la esfera pública españolas las obras «clásicas» del repertorio pianístico centroeuropeo, suponían la culminación de un proceso de transferencia cultural que se había iniciado en los años treinta y fueron saludados en términos de novedad por parte de medios como la *Gaceta musical de Madrid* y críticos como Francisco de Asís Gil. Este último venía insistiendo desde distintas tribunas en la necesidad de incorporar el idealismo musical al repertorio concertístico e intelectual de la cultura española. Por eso, observará la presencia de Cinna en la península como una excelente oportunidad para llevar a cabo una operación cultural de gran calado. Si el pianista podía transferir a los escenarios españoles un tipo de repertorio de origen centroeuropeo, compuesto décadas atrás y amoldado a las formas clásicas, el crítico podría llevar a cabo una labor análoga, al transferir una serie de ideas que se vinculaban a este repertorio. Ambos actuarían, por tanto, como mediadores en una transferencia que tendría una función subversiva en la tradición cultural española.

Pero Asís Gil no llevará a cabo una mediación directa desde la cultura alemana a la española, sino que transferirá un referente alemán (el idealismo musical) a través de una mediación indirecta, que pasaría por el ámbito cultural francés. Este modelo de mediación coincide con la práctica de la traducción indirecta o mediada, generalizada en el siglo XIX, que trasladaba al castellano, a través de traducciones francesas, la literatura escrita

originalmente en idiomas más lejanos como el ruso, el alemán o el inglés. De este modo, la cultura francesa no sería solo un referente para la cultura española, sino que cumpliría al mismo tiempo una función mediadora.

En sus críticas, Asís Gil plantea reflexiones de interés en torno a la definición de lo clásico en música; un atributo de ciertas obras musicales cuya adopción vincula con el progreso cultural, pero que, al mismo tiempo, deriva de la dimensión histórica de dichas obras. En consecuencia, las obras clásicas son aquellas que, aun habiendo sido concebidas en momentos pretéritos, mantienen su vigencia en la actualidad. Y esto se debe a que son expresión de un ideal, de una verdad que se mantiene inmutable a lo largo del tiempo. Así, las obras clásicas serán aquellas que conmueven porque se dirigen al sentimiento y a la razón del oyente, al conseguir vehicular la imaginación y el sentimiento del genio.

Lo clásico se expresará, preferentemente, a través de unas formas (con la sinfonía como germen de otras como la sonata, el concierto o el cuarteto de cuerda) que constituyen la vía de manifestación del genio, concepto que será también merecedor de comentarios por parte de Asís Gil. Partiendo de la filosofía ecléctica de Cousin, el crítico concibe el genio como un don innato, de origen divino, que permite al artista sentir y expresar la belleza ideal, situándolo en una posición de privilegio con respecto a sus congéneres. Sin embargo, esta visión netamente idealista se ve atenuada por el concepto de «talento», que Asís Gil toma de Anton Reicha y que viene a ser una facultad adquirida mediante el estudio y el trabajo. De este modo, su concepto de genio se presenta como parte de un moderantismo estético en el que los binomios inspiración y técnica, expresión y trabajo, se consideran como elementos fundamentales de la creación artística.

La encarnación del genio en música no será otro que Beethoven. Aceptando la narrativa planteada por Paul Scudo, el crítico gaditano considera a este autor como la culminación de un proceso histórico en el que Haydn y Mozart representan estadios previos. Al valorar el legado beethoveniano —cuyas creaciones se consideran la expresión más acabada de un ideal—, Asís Gil obviará las dudas que autores como Fétis habían mostrado con respecto a las obras del último periodo del compositor. Sin embargo, esto no significa que Asís Gil vaya más allá de los críticos franceses; al contrario, debe tenerse presente el contexto en el que escribe (en el que aún no se habían escuchado estas polémicas producciones) y los objetivos que persigue el autor.

Finalmente, las críticas de Asís Gil reservarán un notable espacio para reflexionar en torno al concepto de

«pianista clásico» que encarnaría Oscar de la Cinna. De acuerdo con el crítico, el intérprete que decide seguir esta difícil vía realiza un acto sacrificial que le obliga a subyugarse a las composiciones que interpreta, a adaptarse a los requerimientos propios de cada autor y cada obra, y a abandonar la búsqueda del aplauso que podría obtener con facilidad interpretando rutinarias fantasías e improvisaciones.

De este modo, puede decirse que el idealismo musical, en las manos de Asís Gil y en el contexto español, sufre un proceso de resignificación que le atribuye una dimensión modernizadora, en una coyuntura marcada por un conjunto de transformaciones sociales, políticas y culturales. Un contexto y una función que Niboyet entendió perfectamente cuando afirmó que el público sevillano «comprendió, admiró y celebró al elocuente apóstol de la gran música, que había venido a hablarle en una lengua extranjera». Oscar de la Cinna era, por tanto y sin lugar a dudas, el sacerdote y el traductor de unos dioses extranjeros, el profeta de un nuevo culto al que debía convertirse el público español para hallar su salvación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemany, Victoria. «La contribución de Oscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España». *Cuadernos de Investigación Musical* 6 (2018): 293-312.
- Ansorena, José Luis. *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978.
- Carreras, Juan José. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. «El reputado maestro se convierte en una celebridad: Beethoven en el espacio mediático (1807-1848)». En *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco, 71-90. Granada: Comares, 2021.
- Cousin, Victor. *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. París: Librairie classique et élémentaire de L. Hachette, 1836.
- . *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*. Traducido por N. R. de Losada. Madrid: Imprenta de Repullés, 1847.
- Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Tres Cantos: Akal, 2014.
- Delgado García, Fernando. «El sauce y el ciprés. Muerte y memoria de Martín Sánchez Allú». *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 595-623.
- Dufour, Valerie. «Pour une typologie de la critique musicale chez Fétis. Sources et traces lexicales». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 62 (2022): 51-61.
- Ellis, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Espagne, Michel, y Michäel Werner. «La construcción de una referencia cultural alemana en Francia. Génesis e historia (1750-1914)». En *Interculturales/transliteraturas*, editado por Amelia del Rosario Sanz Cabrero, 187-216. Madrid: Arco Libros, 2008.
- Etzion, Judith. «“Música Sabia”: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)». *International Journal of Musicology* 7 (1998): 185-232.
- Fargas y Soler, Antonio. *Diccionario de música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1852.
- Fétis, François-Joseph. *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Traducción de Francisco de Asís Gil. Madrid: Conde y M. Salazar, 1850.
- García Gallardo, Cristóbal L. «El tratado de armonía de Hilarión Eslava». *Revista internacional de los estudios vascos = Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria = Revue internationale des études basques = International Journal on Basque Studies, RIEV* 60, n.º 2 (2015): 236-282.
- Gómez Aparicio, Pedro. *Historia del periodismo español. 1 Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional, 1971.
- Guaíta Gabaldón, José Gabriel y Victoria Alemany Ferrer. «La recepción de la música de Beethoven en España: el caso de Valencia». *Quadrivium. Revista Digital de Musicología* 11 (2020): 1-18.
- Hamilton, Kenneth. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Hernando Carrasco, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Johnson, James H. «Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France». *19th-Century Music* 15, n.º 1 (1991): 23-55.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

- Macdonald, Hugh. *Música en 1853: La biografía de un año*. Traducido por Francisco López Martín y Vincent Minguet. Capellades: El Acantilado, 2019.
- Manns, James W. y Edward H. Madden. «Victor Cousin: Commonsense and the Absolute». *The Review of Metaphysics* 43, n.º 3 (1990): 569-589.
- Masarnau Santiago, *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte. Escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*. Madrid: Carrafa y Lodore, ca. 1840.
- Matía Polo, Inmaculada. *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid: SEdeM, 2010.
- Moscheles, Ignaz y François-Joseph Fétis. *Méthode des méthodes de piano. Traité de l'art de jouer de cet instrument*. París: Maurice Schlesinger, 1840.
- Nagore Ferrer, María. «Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013), 257-274.
- . «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, editado por Juan Antonio Gómez, 655-719. Madrid: SEdeM, 2015.
- Niboyet, Paulin. *La Reine de l'Andalousie Souvenirs d'un séjour à Séville par Paulin Niboyet. Avec vignettes de A. Du Buisson*. Leipzig: Alphonse Dürr, 1857.
- Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Bonifacio Eslava, 1868.
- Parakilas, James. *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- Peysers, Joan. *The Orchestra: Origins and Transformations*. Nueva York: Hal Leonard Corporation, 1986.
- Pidal Fernández, María de los Ángeles. «Breve reflexión sobre la "Gaceta Musical de Madrid", un modelo de crítica musical en el siglo XIX». En *Miscel·lània Oriol Martorell*, editado por Xosé Aviñoa, 359-378. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998.
- Reicha, Anton. «Observations préliminaires sur le génie et le talent en musique, et sur l'utilité de cet ouvrage». En *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*. París: J. L. Scherff, 1814.
- . *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*. Traducido por Carl Czerny. Viena: Anton Diabelli, 1832.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de Música*. Traducido por José Luis de la Fuente Charfolé. Tres Cantos: Akal, 2007.
- Sánchez de Andrés, Leticia. «El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical». *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 961-976.
- . *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: SEdeM, 2009.
- Samson, Jim. *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Schellhous, Rosalie. «Fétis's "Tonality" as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science». *Music Theory Spectrum* 13, n.º 2 (1991): 219-40.
- Scudo, Paul. «De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz». En *Critique et littérature musicales*, 20-74. París: Hachette, 1856.
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducido por Raquel Merino-Álvarez y Rosa Rabadán. Madrid: Cátedra, 2004.
- Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Traducido por Silvia Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Recibido: 31.01.2023

Aceptado: 22.08.2023