

esmuc

Treball Fi de grau

L'oblit de William Sterndale Bennett

Estudiant: Maria Victòria Conejo González

Especialitat/ Interpretació

Àmbit/Modalitat: Clàssica i Contemporània

Director/a: Luca Chiantore

Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball



ABSTRACT

William Sterndale Bennett (1816-1875) fou un músic, compositor, director d'orquestra, pianista i pedagog anglès de la primera meitat del segle XIX.

Aquest Treball de Final de Grau pretén realitzar una aproximació a aquest compositor desconegut per a Europa. La intenció és donar visibilitat tant a la seva figura, com al seu pensament musical, per mitjà d'un profund estudi de les conferències que ell mateix va deixar escrites en vida, així com la seva oblidada obra.

Aquest estudi també ha permès fer petites pinzellades de recerca en els seus contemporanis i en els gustos musicals del públic de l'Anglaterra victoriana del moment.

William Sterndale Bennett (1816-1875) fue un músico, compositor, director de orquesta, pianista y pedagogo inglés de la primera mitad del siglo XIX.

Este Trabajo de Final de Grado pretende realizar una aproximación a este compositor desconocido para Europa. La intención es dotar de visibilidad tanto a la figura, como a su pensamiento musical, a través de un profundo estudio de sus conferencias que él personalmente dejó escritas, así como de su ignorada obra.

Este estudio ha permitido también realizar pequeñas pinceladas de investigación en los músicos contemporáneos de Bennett i en los gustos musicales del público en la Inglaterra victoriana de la época.

William Sterndale Bennett (1816-1875) was an English musician, composer, conductor, pianist and pedagogue of the first half of the 19th century.

This Degree Final Project aims to make an approach to this unknown composer to Europe. The intention is to give visibility to both the figure and his musical thought, through a deep study of his lectures that he personally left written, as well as his forgotten work.

This study has also allowed to make small searches in Bennett's contemporary musicians and the Victorian audience musical taste.

ÍNDIX

1. Introducció	5
2. Agraïments	6
3. Marc contextual	7
3.1. Europa: segle XIX	7
3.2. La primerenca Anglaterra victoriana	8
3.3. “ <i>Das Land ohne Musik</i> ”: la musical Anglaterra victoriana	11
4. Biografia de William Sterndale Bennett	17
4.1. Origen i infantesa	17
4.2. Formació a la Royal Academy of Music	17
4.3. Alemanya: Mendelssohn i Schumann	19
4.4. Retorn a Anglaterra	21
4.4.1. Matrimoni i fundació de la Bach Society	21
4.4.2. Gran pedagog: mestre i condecoracions	23
4.4.3. Darrers anys de vida	24
5. El seu pensament musical	25
5.1. <i>Public Lectures</i>	25
5.2. Sobre altres compositors	29
5.2.1. Handel i Bach	30
5.2.2. Gluck	31
5.2.3. Mozart	32
5.2.4. Haydn, Hummel, Spohr i Weber	33
5.2.5. Mendelssohn i Schumann	35
5.2.6. Compositors francesos	36
5.2.7. Beethoven	37
5.2.8. Wagner	38
5.2.9. Òpera	39
5.3. Conclusions <i>Public Lectures</i>	42
6. Obra	46
6.1. Influències i professors	46
6.2. Estil propi	47
6.2.1. Obres de joventut	50
6.2.2. Últims opus	59

7. Conclusions	71
8. Bibliografia	73
9. Annexos	74
9.1. Llista de compositors	74
9.2. Llista de les intervencions musicals	77
9.3. Catàleg complet de la seva obra	86
9.4. Enllaços d'àudio i partitures	94

1. Introducció

William Sterndale Bennett (Sheffield, 13 d'abril 1816- Londres, 1 de febrer 1875) fou un compositor, director d'orquestra i pianista anglès del segle XIX. Va relacionar-se amb importants músics del moment, com Mendelssohn o Schumann, i va establir vincles d'amistat amb l'entorn de Leipzig en els seus viatges a Alemanya. Fundà la Bach Society l'any 1849. També va ser un gran pedagog de la Royal Academy of Music de Londres el 1866.¹

La seva història i l'oblit de la mateixa ens portarà per un viatge a través de la vida a Anglaterra sota el regnat de la Reina Victòria: quina evolució i canvis socials, polítics i econòmics vivia Gran Bretanya en aquell moment; com era el públic anglès i com eren els seus gustos musicals; com de difícil era ésser un compositor natiu anglès de re-nom, etc.

Des d'un punt de vista més concret, sabrem quines van ser les diferents etapes en la vida de Bennett i com el que va viure afectaria a la seva no-trascendència posterior com a músic reconegut europeu. Podrem descobrir, gràcies a les conferències que deixà escrites en vida, el seu pensament musical. Podrem establir connexions entre el món que l'envoltava i els músics contemporanis del moment i el seu repertori. Podrem observar les principals característiques formals, estilístiques i estètiques del seu llenguatge tant orquestral com pianístic.

I finalment, en aquest mogut viatge per l'oblit d'aquest compositor anglès, que deixà un extens repertori escrit per la seva pluma, ens podrem anar preguntant perquè un personatge com aquest quedà enterrat sota el cànon típic de compositors que avui en dia tots coneixem.

Let's start quietly but joyfully on the adventure!



¹ Imatge extreta de: BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

2. Agraïments

Agraïr a tots els escriptors i editors, que no tinc la sort de conèixer personalment, pel material musicològic increïblement magnífic que m'han deixat a les mans. Entre ells, un destacat agraïment a Nicholas Temperley.

Agraïr molt fortament a la Roser Marfany la seva disposada i infinita ajuda en els préstecs interbibliotecaris que he hagut de dur a terme per a la realització d'aquest treball.

Agraïr al musicòleg i professor Luca Chiantore com a guia i mentor d'aquest treball, sense el qual aquest estudi no hagués estat possible.

I per últim, agraïr al Xavier Barbeta, els meus pares, la meva germana Carla i l'Àlex, per la seva infinita, dolça i interminable paciència.

Gràcies.

3. Marc contextual

3.1. Europa: segle XIX

La revolució demogràfica a Europa es produeix al segle XIX, tot i les migracions de ciutadans europeus cap a les dues Amèriques i Austràlia. Quatre són les nacions amb més augment de població: Rússia, les Illes Britàniques, Alemanya i Itàlia. S'atribueix aquest augment de població al descens de la mortalitat gràcies als avenços en medecina, l'abastiment d'aigua potable a les ciutats, la generalització dels hàbits de higiene, etc.

Les ciutats esdevenen grans centres neuràlgics. La revolució industrial provoca el canvi d'una economia predominantment agrícola a una economia industrial. El Regne Unit es converteix en la potència dominant a nivell econòmic gràcies al seu avantatge decisiu en la revolució industrial i es posa al capdavant d'aquesta modernització.

El segle XIX és també un període de grans innovacions pel que fa al transport: Stephenson inventa la locomotora (1814), el primer buc a vapor anomenat el "Savannah" travessa l'Atlàntic (1819), s'inaugura la primera línia de ferrocarril amb el trajecte de Manchester a Liverpool (1825), etc.

La Restauració és el sistema polític que apareix a Europa a l'inici del segle XIX quan, després de la derrota de l'Imperi Napoleònic, l'any 1814, les potències europees es reuneixen en el Congrés de Viena i decideixen restaurar l'absolutisme com a sistema polític, amb el ferm compromís dels reis absoluts d'auxiliar-se mútuament en cas de patir l'amenaça del sorgiment d'un focus revolucionari.

L'ordre establert per la Restauració va durar relativament poc temps. La fi d'aquesta Europa de la Restauració es va produir definitivament amb *la primavera dels pobles* o Revolució de 1848. Els monarques van haver de respondre amb l'abdicació o acceptant formes de monarquia limitada (monarquia constitucional o monarquia parlamentària). El liberalisme i el nacionalisme van ser les ideologies que van afavorir aquests canvis. A Anglaterra però, no afectaria massa aquesta revolució, ja que ja es trobava en una monarquia liberal i parlamentària.

Els moviments revolucionaris van renovar les idees i la manera de viure, renovació que es va reflectir en un nou corrent: el romanticisme. El romanticisme va ser inicialment un moviment literari, però ràpidament passà a influenciar totes les arts. El seu caràcter

revolucionari i trencador amb les convencions socials de l'època és inqüestionable. La seva característica fonamental és la ruptura amb la tradició, amb l'ordre i la jerarquia dels valors culturals i socials imperants. Rebutjava la raó i els gustos clàssics. Per contra, valorava i enaltia l'expressió dels sentiments.²

3.2. La primerenca Anglaterra victoriana

Gran Bretanya gaudia ja d'una sèrie de llibertats des de la Revolució Gloriosa de 1688. Des d'aquell moment, el monarca anglès regnava, però no governava. Aquest nomenava un primer ministre que seria responsable davant d'un parlament bicameral format per la Cambra dels Lords (nomenats pel monarca entre la noblesa) i la Cambra dels Comuns (escollits per sufragi). Va ser en aquesta cambra on s'enfrontaren les dues tendències polítiques del període: conservadors i liberals.

Així, Gran Bretanya gaudia d'un model de règim liberal parlamentari. Malgrat tot no es tractava estrictament d'una democràcia liberal, ja que encara trigaria uns anys a articular un veritable sistema de partits polítics. Fins a finals del segle XIX, el parlament seria més un òrgan de control d'interessos i influències que no pas un òrgan legislatiu.

El llarguíssim regnat de la reina Victòria (1837-1901) va suposar per Anglaterra un període d'esplendor polític i de fort creixement econòmic, esdevenint una de les primeres potències mundials. L'embranchida industrial va anar acompanyada amb una política exterior expansionista que conformà un ampli imperi colonial, subministrador de matèries primeres i mercat excel·lent pels productes britànics. Anglaterra va gaudir d'un creixement industrial i comercial sense precedents, i pagaria les conseqüències d'aquesta Revolució Industrial burgesa més endavant. Aquesta expansió econòmica només es veuria enterbolida cíclicament per les crisis de la industrialització capitalista.³

² FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia contemporánea*. Editorial Vicens-Vives, 1976. (ISBN-10: 8431617748). ISBN-13: 9788431617745.

³ FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia contemporánea*. Editorial Vicens-Vives, 1976. (ISBN-10: 8431617748). ISBN-13: 9788431617745.

Pel que fa a aquesta expansió “portes enfora” que tot just començava al segle XIX, podem observar-la també en l’afany musical anglès per obrir-se al món. John Fane Westmorland va fundar la Royal Academy of Music de Londres el 1823, amb l’objectiu d’aconseguir crear una música anglesa pròpia que pogués competir contra els grans compositors europeus estrangers.

Va ser gràcies a l’esforç d’editors musicals com Vincent Novello que va ser possible difondre la música entre les classes socials de més baix rang. Al mateix temps, gràcies a la figura del crític musical, va augmentar el prestigi i popularitat dels compositors anglesos del moment. De fet, William Sterndale Bennett va tenir el gran recolzament del crític James William Davison. Al seu torn Sterndale Bennett, durant la seva joventut, aconseguí un fort èxit a Alemanya, on fins les aleshores els alemanys dubtaven fortament del criteri musical dels compositors anglesos.⁴

Altres compositors anglesos que van tenir èxit a Alemanya foren Georg Macfarren i Henry Hugh Pierson (qui es va canviar el nom per Heinrich Hugo Pierson quan va emigrar a Alemanya). Al mateix torn, sense sortir d’Anglaterra, el pianista i compositor John Liptrot Hatton va editar algunes cançons sota el pseudònim húngar de Czapek, considerant que així tindria més possibilitats de vendre les seves obres.

De totes maneres, les Illes britàniques van ser freqüentades en nombroses ocasions durant el segle XIX per músics del calibre de Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, etc.

Pel que fa al públic musical anglès, com veurem més endavant per mitjà de les seves *Public Lectures* de Bennett, assistir com a activitat ociosa a un concert formava més aviat part d’un espècie d’acte social que d’un gaudi purament artístic. La població que assistia als concerts programats anava a fer gala de la seva assistència, del seu refinat gust i coneixement cultural; anaven a “fer presència”, “a deixar-s’hi veure”. No fou fins més endavant que el grup dels pocs melòmans que assistien a concerts s’amplià.

⁴ BENNETT, Zon i col·laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies*. VOLUME 1. Ashgate Publishing Limited, 1999. ISBN 1-84014-259-6.



6. Jullien's Promenade Concerts at Drury Lane Theatre, 1847

Promenade concerts offered opportunities for the less affluent to attend great musical events, but they evidently used them for display of fashionable clothes rather than for serious contemplation of music.

5

Aquesta actitud s'assimila a l'evolució del silenci per part de l'audiència. Molts estudis de l'època han mostrat que en la primerenca època victoriana encara s'estava establint el costum d'estar en silenci durant els concerts. Un dels primers exemples d'aquesta nova actitud fou la frase escrita en els programes de la fundació "John Ella's Musical Union" (1845): "*I più grand omaggio alla musica sta nel silenzio*".⁶ Les ciutats més influents i grans van adoptar aquesta nova actitud, però les petites poblacions no seria fins més endavant que s'hi acostumarien.

⁵ Imatge del teatre Drury Lane, 1847. "Els concerts-passeig oferien oportunitats pel que menys hi assistien d'atendre grans esdeveniments musicals, però evidentment els utilitzaven per ensenyar la roba de moda que duien més que no pas com una seriosa contemplació de la música." TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 36 ISBN 978-1-84383-272-0.

⁶ "*El més gran homenatge a la música està en el silenci*". TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press. 2006. p. 14 ISBN 978-1-84383-272-0.

3.3. “*Das Land ohne Musik*”: la musical Anglaterra victoriana

“*Das Land ohne Musik*” és una expressió utilitzada per molts durant el segle XIX per a referir-se a Anglaterra. “*Das Land ohne Musik*” (la terra sense música) és una qüestió molt recurrent per part dels musicòlegs i crítics musicals al llarg del segle XIX; i un tema que tenia molt preocupats als anglesos, a causa d’un fort desig d’esdevenir una nació musical. Veurem aquesta preocupació també en les conferències de Bennett, sobretot en les primeres. Aquesta inquietud sobre el futur de la nació musical en que es volia convertir Anglaterra i com aquest propòsit recau en els nous joves compositors d’aquella època. Gràcies a la recerca *Xenophilia in British Musical History* de N. Temperley⁷, podem entendre el context musical que es vivia a l’Anglaterra victoriana del moment i captar el prejudici establert de considerar-la una nació sense música.

Es considerava que després de la mort de Purcell el 1695, Anglaterra s’havia sumit en la “*Dark Age of British Music*”. Un període en que la producció musical anglesa per part de compositors anglesos era escassa, en que els noms reconeguts a l’estranger de compositors anglesos eren pocs i, fins i tot, una època en que el exquisit públic noble admirava els compositors estrangers i les seves obres més que no pas la pròpia creació musical del país. Una època de mancada producció nacionalista i folklore anglès, on els compositors del propi país es trobaven sense inspiració ni confiança en ells mateixos i, en que un fort corrent musical xenòfob inundava les sales de concert. És doncs aquí on rau una de les principals raons de l’oblit de William Sterndale Bennett, aquest afany pel no reconeixement de la música anglesa per part de les principals nacions musicals estrangeres. Tanmateix Bennett, com bé veurem, va ser un dels pocs compositors que va poder-se fer un lloc en el transcurs de la història musical anglesa, una posició ben reconeguda i com poques n’hi ha hagut.

És necessari dir però, que aquests crítics que defensaven la idea d’Anglaterra com una nació sense música pròpia fins al moment, més endavant contemplaren la idea de la “*English Musical Renaissance*”.

⁷ TEMPERLEY, Nicholas. “Xenophilia in British Musical History”. Capítol primer, pp. 3-19. BENNETT, Zon i col·laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited. 1999. ISBN 1-84014-259-6.

Compositors com François Fétyis⁸ o Robert Schumann⁹ creien en aquesta Anglaterra mediocre falta de creativitat artística musical, malgrat tenir tots dos una estima per la música de Bennett, a qui consideraven l' excepció juntament amb músics com John Field. La majoria de tractats històrics musicals d'aquella època contenen escassos noms de compositors anglesos, la idea de veure Anglaterra com una nació no-musical havia calat ben fons d'ençà la mort de Purcell i la posterior mort de Handel. Tota Europa estava impregnada d'aquesta idea "*Das Land ohne Musik*". Per exemple, Emil Naumann's, en la seva història de la música en 5 volums de 1885, pràcticament no fa esment a cap músic anglès, tant és així que, el seu traductor, Sir Frederick Ouseley, va afegir alguns capítols dedicats a la música britànica. Aquesta idea troba l' arrel en la creença que Anglaterra, al contrari que Escòcia, Irlanda i Gal·les, no tenia una música "nacional" o folklòrica pròpia que la representés.

Els britànics varen arribar tard en el terreny musical del nacionalisme, sobretot per la seva manca de confiança en ells mateixos i el seu complex de inferioritat respectes els compositors estrangers. Alguns, com ara Ayrton, Hogarth o Macfarren defensaren la existència del talent musical en els britànics, però el nacionalisme musical anglès no esdevindria reconegut fins al tombant de segle. I és aquí on neix la idea de la "*British Musical Renaissance*".

Adjunto aquí una taula¹⁰ on es mostra la cronologia d'aquests canvis segons diferents autors. És necessari dir, però, que cap d'aquests autors col·loca l'inici de la "*dark age*" abans del 1695 (mort de H. Purcell).

⁸ FÉTIS, François. "Letters on the State of Music in London". *The Harmonicon*, 7 (1829), p. 276. Referència extreta de: BENNETT, Zon i col·laboradors (1999). *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited. ISBN 1-84014-259-6.

⁹ SCHUMANN, Robert. "An English composer is no composer". *Neue Zeitschrift für Musik*, 24 febrer 1837. Informació extreta de: *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*.

¹⁰ Taula p. 7 (capítol: "Xenophilia in British Musical History"). BENNETT, Zon i col·laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited, 1999. ISBN 1-84014-259-6.

Table 1.1 Chronologies of the 'dark age' and 'renaissance'

Source	1700	1714	1760	1800	1837	1850	1880	1900
Ouseley, 1886	↘		- 'lowest ebb' -		↗		'good music of every kind'	
Hueffer, 1889						↗	'great improvement of the "Spirit of Music"'	
Davey, 1895	↘							↗ 'awakening'
Fuller Maitland, 1902					↘	'low point'; - 'unfruitful' -	↗	'Renaissance'
Walker, 1907	↘		'dark stretch'		'nadir of composition'		↗ ['dark stretch' continues?]	↗ 'Renaissance'
Bumpus, 1908					↘			↗
Forsyth, 1916	↘							↗ 'national awakening'
Hadow, 1931	↘		'dark age'					↗ 'dawn and progress of the English Renaissance'
Colles, 1934								↗ 'precipitous ascent'
Fellowes, 1941		↘						↗ 'great revival' ↘ 'sentimentalism' ↗ 'revival'
Blom, 1942	↘							↗ 'decline' ↘ 'nadir' ↗ 'Renaissance'
Mellers, 1946	↘							↗ 'dark ages'
Howes, 1966								↗ 'Renaissance'
Long, 1971	↘							↗ church music in 'decline' ↗ 'awakening'
Pirie, 1979			↘					↗ 'darkest hour' ↗ 'Renaissance'
Banfield, 1985								↗ songs: 'overall impression of worthlessness' ↗
Beedell, 1992								↗ 'decline' ↗
Stradling & Hughes, 1993								↗ 'Renaissance'

Les teories que expliquen aquest complex de inferioritat per part dels compositors i músics anglesos són vàries.

Alguns, sobretot els més antics, recolzaven la idea que després de la mort de Purcell, els anglesos no van saber-se posicionar amb un compositor del mateix rang i igualment conegut potser fins a Elgar. D'altres, contemplaven que la calma i el sentit d'humor anglès no donava peu a un caràcter creatiu ni a l'expressivitat. Fétis va escriure: *"their habitual calm renders them less disposed to the cultivation of music"*¹¹.

Una altra teoria fou que l'origen de tota aquesta inferioritat provenia de la figura de Handel. Ernest Walker (1907) considerava que els compositors britànics estaven frustrats, ja que sempre pretenien imitar Handel en lloc de buscar el seu propi estil. I que els passà un mica el mateix després amb la figura de Mendelssohn.¹²

¹¹ *"la seva calma habitual els fa menys disposats per al cultiu de la música"*. BENNETT, Zon i col•laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited, 1999. p. 9 ISBN 1-84014-259-6.

¹² WALKER, Ernest. *A History of Music in England*. Oxford. 1907. Informació extreta de: BENNETT, Zon i col•laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited, 1999. ISBN 1-84014-259-6.

Altres teories contemplan la centralització de la vida a Londres, que privava a molts músics d'altres províncies d'oportunitats, al contrari del que passava a països com Alemanya o Itàlia. D'altres troben l'origen en la ètica puritana d'alguns anglesos i com vivia la música, l'art, el teatre o simplement, un diumenge d'oci. Tanmateix, Henry Hadow, abans recolzant la centralització del poder a Londres, oferiria més tard una altra possibilitat: l'exclusió de la música dins el món de l'educació.¹³ La música no ocupava la posició o status que ocupava en països com Alemanya o França i, en l'educació, no tenia un paper tan fonamental. Per aquesta raó, molts pares de família no permetien als seus fills que es dediquessin a la música i en fessin d'aquesta la seva professió.

Tanmateix, Nicholas Temperley ens explica que països com Holanda, que havia sofert un fort i sobtat creixement polític i econòmic (igual que Anglaterra), també havien notat un declivi en la creació musical, i que començà ben aviat (amb la mort de Sweelinck, el 1621). Temperley es pregunta si aquest creixement tan exponencial polític, econòmic i social enfocat pel camí del liberalisme, tan evolucionat per aquells temps comparat amb altres grans nacions d'Europa, afectaren d'alguna manera a la manera de viure i pensar de la societat anglesa, i per tant, pogués causar en certa forma una manca d'auto-confiança en un mateix i el seu propi talent musical. De totes maneres, els gustos musicals per part del públic de l'època no hi ajudaren de cap manera. La classe social més alta i noble (*gentleman* i *lady*) admirava la música de compositors estrangers, sobretot alemanys i italians i, en particular, admiraven l'òpera italiana, que era programada freqüentment. I la classe mitja, sempre desitjant pujar de categoria social, s'emmirallava en les classes superiors i en els seus gustos, inclosos els musicals. Aquest fet suposà un abandonament progressiu de la música que els propis compositors del país componien.

En resum, William Sterndale Bennett ens és força desconegut en general, però a l'Anglaterra del moment, veurem per mitjà d'aquest treball que fou un dels pocs músics que aconseguí obrir-se camí dins els gustos de la societat anglesa victoriana de la seva època.

¹³ HADOW, W. H. *Collected Essays*. Londres, 1928. pp. 272-89. Informació extreta de: BENNETT, Zon i col•laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited, 1999. ISBN 1-84014-259-6.

3.4. Conferències públiques a Anglaterra (*Public Lectures*)

Les conferències com a esdeveniment de promulgació en la clarividència de diferents temes es remunta, a Anglaterra, al personatge de Sir Thomas Gresham (1518-1579). Els diferents temes que principalment s'hi tractaven es podien resumir en set: divinitat, retòrica, geometria, medicina, astronomia, dret i música. Les primeres conferències públiques sobre música daten de 1596. Tot i així, es donaren en comptades i aïllades ocasions i a més, enfocades cap a l'aproximació d'una visió més científica o filosòfica.¹⁴ Va començar definitivament la ferma implantació de les conferències públiques sobre temes molt diversos a partir del segle XIX, promogudes per la Royal Institution, però no va ser fins l'any 1805 quan la música esdevingué un tema més recurrent. D'aquest moment destaca William Crotch, el primer orador en la matèria a la Royal Institution, amb la intenció, cito textualment, de "*fer un esforç per elevar el gust musical*".¹⁵ William Crotch fou alhora professor de composició de William Sterndale Bennett.¹⁶

Les conferències públiques de Crotch es varen transformar en unes presentacions musicals amenes, sobretot, gràcies a les seves interpretacions en directe acompanyat per una orquestra, fet que les convertia en tota una experiència. El públic solien ser melòmans o intèrprets locals. El tema principal entorn el qual giraven les conferències era la història de la música des de l'antiguitat fins al seu moment, fortament influenciat per Charles Burney, així com adaptacions i interrelacions de diferents teories artístiques aplicades a la música, com per exemple podien ser teories pictòriques. El 1806, admirat pel predecessor de la Royal Institution, es va crear la London Institution per l'aprofundiment en la literatura i la difusió del coneixement, però no va ser fins al 1819 que se n'acabaria la construcció de l'edifici on hi residiria.

Més endavant, després de gairebé tres dècades de conferències públiques, William Crotch publicà les seves visions musicals recollides en un únic volum anomenat "*Substance of Several Courses*". El seu pensament pertanyia més a la visió "estètica" aplicada a la música, i no pas al costat contrari: la visió més "científica" de la música. I malgrat que

¹⁴ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

¹⁵ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

¹⁶ Veure apartat 4.2. del treball.

totes dues branques es prolongaren al llarg del segle XIX, fou la visió “estètica” la que més complagué al pensament romàntic de l’època. Crotch va tenir nombrosos successors en la matèria de les conferències públiques.

Les conferències basades en un text escrit acompanyat de diferents interpretacions musical en directe foren tot un èxit a Anglaterra. Per exemple, per a fer-nos una idea de les dimensions de la popularitat, la London Institution, des de la seva creació (1819) fins al 1854 va acollir oradors com ara Crotch, Wesley, Edward Taylor, Henry Bishop, etc. Per tant, quan es va convidar a William Sterndale Bennett el 1857 a la London Institution per a fer una conferència, aquest gènere aleshores estava ben posicionat i establert, i el públic hi assistia amb grans expectatives.

Aquest és el bressol i origen de les conferències públiques a l’Anglaterra del segle XIX, gràcies a les quals hem pogut deduir el pensament musical del compositor que ens implica, que veurem reflectit en l’apartat 5 d’aquest treball.¹⁷

¹⁷ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

4. Biografia de William Sterndale Bennett

4.1. Origen i infantesa

William Sterndale Bennett va néixer en una família de músics. El seu avi, John Bennett (1754-1837), va anar a Cambridge el 1792 per cantar com a baix en els cors del King's College, del Trinity College i del St John's College. El seu pare, Robert Bennett, també va ser corista d'aquests tres Col·leges a més d'organista de la parròquia de Sheffield en 1811. Robert Bennett es va casar amb Elizabeth Donn i van criar els seus tres fills, William i les seves dues germanes, a Sheffield. William Sterndale va rebre el nom d'un amic del seu pare, també de Sheffield, que havia escrit els versos d'un conjunt de Sis Cançons que Robert Bennett havia compost i publicat. La mare de William va morir, a l'edat de 27 anys, el 7 de maig de 1818. William només tenia dos anys. Robert Bennett es va tornar a casar ni que va morir el 3 de novembre de 1819. Fou llavors quan el petit William i les seves germanes van anar a viure a Cambridge amb els seus avis.¹⁸

4.2. Formació a la Royal Academy of Music

William Sterndale Bennett va tenir el primer contacte amb la música als 8 anys quan va entrar al cor del King's College. Dos anys després fou admès a la Royal Academy de Londres com a alumne prodigi, recomanat pel vicerector del cor del King's. El jove William va començar estudiant violí amb els mestres Antonio James Oury i Spagnoletti Amati, i també piano com a instrument secundari. Més endavant, va rebre classes de composició amb el mestre William Crotch.

Va esdevenir un bon estudiant dins la RAM on, el 6 de setembre de 1828, ja va interpretar un concert per a piano de J.L. Dussek i, l'any 1830, també va cantar en el paper de *Cherubino* dins una producció estudiantil de *Le nozze di Figaro*. Algunes de les seves

¹⁸ TEMPERLEY, Nicholas. Entrada de William Sterndale Bennett al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: Stanley Sadie i John Tyrrell. Regne Unit: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-333-60800-3.

composicions pertanyen a aquest precoç període compositiu, ni que els examinadors de la Royal li recriminaven no compondre alguna obra més gran i/o més talentosa.¹⁹



William Sterndale Bennett a l'edat de 16 anys, vestit amb l'uniforme de la Royal Academy of Music. Pintura de J. Warren Childe (1832). Imatge extreta de Wikipedia.

És en aquest moment que Sterndale Bennett fa del piano el seu instrument principal, pel qual va mostrar gran habilitat. A l' abril de 1832 acaba la seva primera simfonia i la seva activitat compositiva va en augment quan Cipriani Potter esdevé el seu mestre en composició.

Els seus grans referents musicals eren Haydn, Mendelssohn, Hummel, i sobretot, Mozart. Fins i tot se n'anava a dormir amb les partitures de Mozart al costat, per llegir-les just quan el sol sortia al matí.²⁰ Acaba el seu primer concert per a piano a la edat de 16 anys, aclamat amb èxit la primera vegada que es va interpretar, el 28 de novembre de 1832 a Cambridge i també, mesos després, en un concert a la Royal el 30 de març de 1833. Fou també reconegut amb èxit per part dels seus mestres, tant a nivell compositiu como per les seves excel·lents aptituds pianístiques.

Aquest primer concert per a piano fou escollit com a obra principal en el concert d'estiu de la Royal Academy de Londres del 26 de juny de 1833, on hi va assistir Mendelssohn que va sol·licitar conèixer al jove compositor al qual va convidar personalment a visitar-lo a Alemanya. William tenia 17 anys i Mendelssohn era un jove de 24 anys. Es veu que

¹⁹ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

²⁰ "Mozart as a Model". BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. p. 24 (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

Bennett va dir-li: “*Si vinc, puc venir per a ser el teu alumne?*”; al que Mendelssohn va respondre: “*No, has de venir per ser el meu amic*”.²¹

4.3. Alemanya: Mendelssohn i Schumann

Els sis anys posteriors van suposar un període de intensa creativitat compositiva; en realitat, pràcticament el seu únic període intens compositiu. En aquesta època escrivia dues o tres grans obres orquestrals a l'any mentre, simultàniament, anava desenvolupant un estil propi i delicat en les seves cançons i peces curtes per a piano. Durant els primers quatre anys d'aquest període continuava rebent classes del gran mestre Cipriani Potter, i el suport i ànims incondicionals de Mendelssohn, primer per mitjà de correspondència i més endavant gràcies a tot un seguit de visites a Alemanya.

El 17 d'abril de 1833 fou escollit com organista de la capella St Ann's de Wandsworth, però hi va renunciar al cap d'un any. La seva fama com a pianista concertista va anar en augment, ni que ocasionalment també tocava el violí o la viola dins l'orquestra. Les seves recents composicions eren interpretades principalment a la Royal Academy, la Society of British Musicians (des del 1834) i, també oferia ocasionalment algun concert a Cambridge, ciutat que va continuar visitant tant abans com després de la mort dels seus avis. L'11 de maig de 1835 va debutar a la Philharmonic Society tocant el seu segon concert per a piano. En el mateix escenari va oferir el seu tercer concert la primavera de l'any següent.²²

El 22 de maig de 1836, va anar a Düsseldorf acompanyat de Karl Klingemann i de J. W. Davison per assistir a la Niederrheinisches Musikfest, on Mendelssohn dirigia la primera interpretació de l'oratori Sant Pau. Per llavors, William Sterndale ja tenia començada una de les seves composicions orquestrals més famoses: l'obertura *The Naiades*. Poc temps després, Mendelssohn escrivia a Thomas Attwood referint-se a Bennett amb gran admiració:

²¹ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

²² BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

«Crec que ell és el jove músic més prometedor que conec, no només al teu país, sinó també aquí; i estic convençut que si no acaba esdevenint un gran músic, no serà pas la voluntat de Déu, sinó la seva.»²³

La seva formació a la Royal Academy de Londres finalitza a setembre de 1835 i, al mes d'octubre, inicia una llarga estada a Alemanya. Mendelssohn el rep a Leipzig el 29 d'octubre, i ben aviat és acceptat com a membre del cercle musical amb el qual es relacionava Mendelssohn. Entre d'altres, va coincidir amb Schumann, amb qui va mantenir una bona i llarga amistat. Schumann sentia per ell una intensa admiració que va expressar en un article sobre aquest jove músic a la *Neue Zeitschrift für Musik*. Schumann va escriure: «Mentre hi hagi artistes com Sterndale Bennett, tots els temors pel que fa al progrés del nostre art en el futur, seran silenciats».²⁴

L'admiració per part de Schumann era clara i evident, fou per això que aquest mateix li dedicà a Bennett els seus Estudis simfònics Op.13.

Etüden in Form von Variationen
(Symphonische Etüden)
für das Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN
Op. 13. Erste Ausgabe.
Seinem Freunde William Sterndale Bennett gewidmet.

Serie 7. Nº 18.

Composit 1834.

Andante.^o
legatissimo

THEMA.

El 13 de gener de 1837 va tenir lloc la primera aparició de Bennett a la Gewandhaus amb el seu tercer concert per a piano. Més endavant, també va dirigir en aquesta mateixa sala

²³ TEMPERLEY, Nicholas. Entrada de William Sterndale Bennett al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: Stanley Sadie i John Tyrrell. Regne Unit: Oxford University Press, 2001. p. 282 ISBN 0-333-60800-3.

²⁴ TEMPERLEY, Nicholas. Entrada de William Sterndale Bennett al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: Stanley Sadie i John Tyrrell. Regne Unit: Oxford University Press, 2001. p. 282 ISBN 0-333-60800-3.

l'obertura *The Naiades* i l'obertura *Parisina*. L'alta reputació que Bennett va conrear a Alemanya en aquesta visita, tant com a pianista com compositor, no només va quedar documentada gràcies a la correspondència de Mendelssohn o als articles de Schumann, sinó també en altres reportatges en la premsa, així com en les nombroses propostes que va rebre d'editorials alemanyes.²⁵



26

4.4. Retorn a Anglaterra

4.4.1. Matrimoni i fundació de la Bach Society

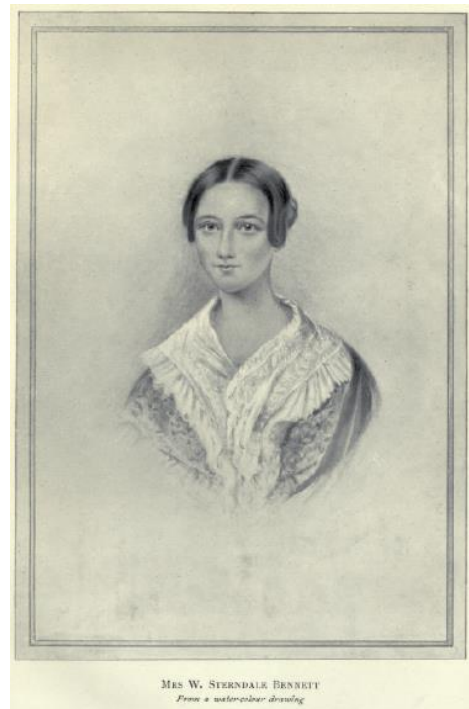
W. Sterndale Bennett va tornar a Londres i inicia la seva llarga carrera com a mestre: el 2 d'octubre de 1837 amb el seu primer alumne particular i com a mestre de la Royal Academy de Londres el 18 de octubre. Amb el retorn al lloc d'origen, probablement

²⁵ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

²⁶ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press. (ISBN-10: 1169353657). 1907. ISBN-13: 978-1169353657.

finalitza el seu fructífer període compositiu. S'atribueix el declivi de la seva producció a la dedicada i entusiasta tasca que implicava ser un bon mestre. Tanmateix, Bennett va poder eludir les seves obligacions en dues ocasions per poder realitzar dues visites més a Leipzig, els hiverns de 1838-1839 i 1841-1842. Sigui com sigui, el que és cert és que en aquest període va començar a tenir dificultats per poder finalitzar les seves composicions.

A finals de l'any 1841 es compromet amb Mary Wood, una de les seves alumnes de la Royal Academy de Londres. Es van casar el 9 d'abril de 1844. En aquest moment necessita dedicar molt de temps a la tasca de pedagog per poder aconseguir una plaça més ben remunerat. Fou rebutjat pel claustre de professors d'Edimburg el 1844 malgrat la recomanació de Mendelssohn. Va continuar tocant en els concerts de la Filharmònica fins 1848, ni que va haver d'abandonar-la per discrepàncies personals amb un company. Tanmateix, des de 1842 fins 1856, va oferir una sèrie de concerts anuals de música de cambra, primer a la seva pròpia casa i després a les Hannover Square Rooms.



Mary Anne Wood, qui es va casar amb Bennett el 1844. Imatge extreta del "The Life of William Sterndale Bennett", de James Robert Sterndale Bennett (1907).

A l'any 1849 va fundar la Bach Society i va dirigir durant molts anys els seus concerts. El 6 d'abril de 1854 va dirigir la primera interpretació anglesa de la Passió segons Sant Mateu. Existeixen algunes composicions d'aquesta època ni que, bàsicament, la vida de Bennett es limitava a la combinació entre oferir alguns concerts i exercir com a mestre; a excepció dels períodes de vacances a Cambridge o Southampton. No fou fins a partir de 1850 que recollí el reconeixement dels seus primers èxits compositius. L'any 1853 li van oferir el càrrec de la direcció dels concerts de la Leipzig Gewandhaus de la temporada següent. Càrrec que va rebutjar per motius que mai s'han arribat a esbrinar.²⁷

²⁷ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

4.4.2. Gran pedagog: mestre i condecoracions

Al novembre de 1855 va acceptar la direcció de la Philharmonic Society. I al març de 1856 fou escollit (per una majoria de 149 vots) mestre de música a Cambridge. Aquests dos càrrecs li van proporcionar el status que tant de temps havia esperat ni que van suposar poc increment pels seus ingressos i a més, no li permetien disposar de temps lliure per compondre. Tanmateix, al maig de 1858 Bennett renuncia al càrrec a la Royal Academy en protesta contra el comportament prepotent del president, Lord Westmoreland (formalment: Lord Burghersh). El mateix any fou escollit per dirigir el Leeds Festival.²⁸

El 22 de juny de 1866 es reincorpora de nou a la Royal Academy de Londres en un càrrec que comportava molta responsabilitat administrativa, fet que el va obligar a deixar de dirigir els concerts de la filharmònica a final de la temporada. L'any 1867 rep el títol honorari de Màster d'Arts de Cambridge i, al 1870 el doctorat en Dret Civil per Oxford. El 24 de març de 1871 es nomenat cavaller i l'any 1872 s'instaura la concessió d'una beca en honor seu a la Royal Academy de Londres.

En aquest moment, Sterndale Bennett comença a ser ja una prominent i reconeguda personalitat del món musical anglès, mantenint un cert honor i consideració també a Alemanya. Malgrat la dura responsabilitat dels càrrecs que assumia, en el darrer període de la seva vida encara va disposar de temps per compondre: l'obertura *The May Queen*; les dues odes de 1862 i l'obertura *Paradise and the Peri* del mateix any; la Simfonia en sol menor (1863-1864); la cantata *The Woman of Samaria*; l'obertura *Ajax* (acabada al 1872); i la sonata per a piano *Die Jungfrau von Orleans*, acabada l'any 1873.

Potser podem concloure que, probablement, la seva escassa producció compositiva no fou a causa de l'excés de treball que minvava la creativitat, sinó més aviat al desànim i a la manca d'estímuls externs per a la producció.

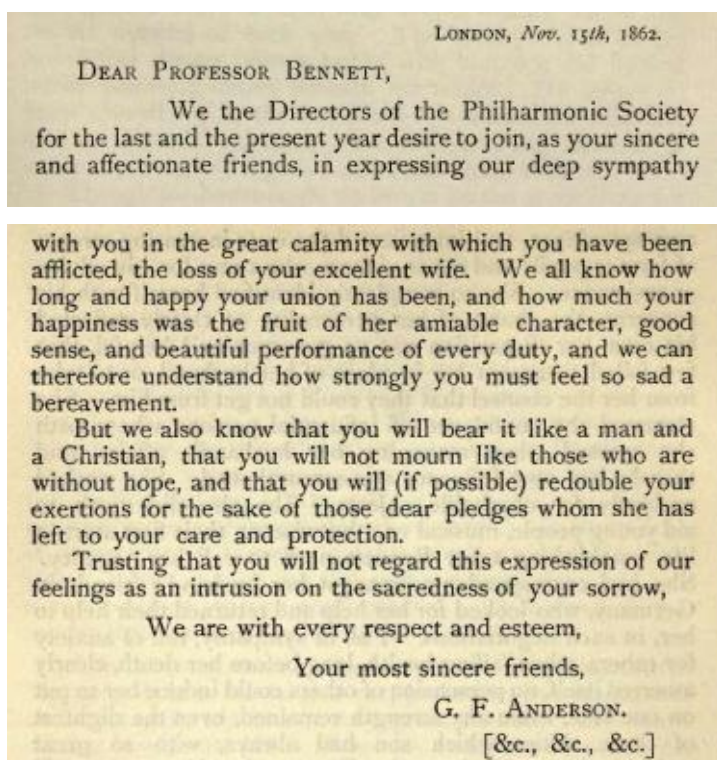
²⁸ TEMPERLEY, Nicholas. Entrada de William Sterndale Bennett al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: Stanley Sadie i John Tyrrell. Regne Unit: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-333-60800-3.

4.4.3. Darrers anys de vida

Els darrers anys de la seva vida, Bennett estiuejava tranquil·la i llargament a Eastbourne. Va continuar impartint classes a Londres i oferint també alguns concerts. Visitava Cambridge dos o tres cops a l'any.

La seva dona va morir el 17 de octubre de 1862. Fou una mort que deixà a Bennett molt tocat; una mort que veiem reflectida en els seus últims opus, com la simfonia en sol menor, Op.43.

A continuació, adjunto una carta que William rebé poc temps després de la mort de la seva dona, la qual era molt estimada per tots els seus amics tant anglesos com alemanys.



Bennett, dos anys abans de la seva mort.. Gravat de Thomas Oldham Barlow d'un retrat de John Everett Millais, 1873. Imatge extreta de l'entrada de William Sterndale Bennett al "The New Grove Dictionary of Music and Musicians".

Al gener de 1875 William Sterndale Bennett va caure malat i va morir l'1 de febrer de 1875. Fou enterrat a l'Abadia de Wetsminster el 6 de febrer de 1875. Només van tenir un únic fill: James Robert Sterndale Bennett (1847-1928) que va escriure la biografia del seu pare – *The Life of William Sterndale Bennett*.

²⁹ Carta extreta de: BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

5. El seu pensament musical

5.1. *Public Lectures*

Les conferències públiques de William Sterndale Bennett estan compilades en sis volums que guarda i custodia la seva família, actualment el seu rebesnet Barry Sterndale Bennett, a Hampshire. El llibre de N. Temperley són una selecció personal de 12 conferències.³⁰ Bennett va adoptar el mateix model que Crotch a Londres i Sheffield: ell tocava en directe acompanyat per uns quants amics i estudiants de música. Però a Cambridge no va acompanyar les conferències de música en directe, podent aprofundir sense interrupcions en aspectes més complexos musicals, i sentint-se més lliure.

A la London Institution va impartir aquestes conferències en dos períodes diferents de la seva vida, amb 6 anys de diferència entre ells. Les primeres van tenir lloc els dijous 8, 15 i 29 d'abril, i 6 de maig de 1858 a les set del vespre. Foren anunciades com “*Four Lectures on Music*”, donat prèviament n’hi havia hagut sobre diversos temes, com dret, filosofia i ciència.

Aquest primer bloc de conferències que impartí va decidir centrar-lo en la música del propi país i, malgrat que la majoria de compositors joves anglesos del moment s’emmirallaven amb els referents estrangers (com ell feu), va procurar apel·lar directament a la curiositat i interès dels seus oients pel progrés i evolució de la música a l’Anglaterra del moment.

El segon període de *Public Lectures* va dur-se a terme els dilluns 15 i 22 de febrer, i el 7 i 21 de març de 1864. Criticant l’òpera del moment en les conferències sota el títol “*Music for the Theatre*”, va entrar en terreny pantanós parlant d’aquesta. Malgrat no estar del tot ben informat de la història operística italiana, finalment va sortint-ne airós i honorablement rebut per la London Institution, que el convidava a tornar a venir.

A Sheffield, la seva població natal, va adoptar un caràcter menys formal i erudit. Malgrat tot, alguns oients van queixar-se a la premsa local del rebombori causat per alguns

³⁰ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

membres del públic. Les dues primeres conferències el dimecres 27 i divendres 29 d'abril de 1859 a la Sheffield Literary and Philosophical Society foren les mateixes que dues de Londres.

A Cambridge, d'on n'era "mestre de música" elegit el 4 de març de 1856 per majoria del Senat, va impartir unes conferències serioses, sense posar-se en evidència en temes que no dominava, i explicant i aprofundint en els compositors i gèneres musicals que més li agradaven. Les conferències de Cambridge tingueren lloc del gener al març de 1871 (d'algunes no se'n sap la data exacta), totes en dissabte, perquè Bennett ja tenia llavors grans responsabilitats com a pedagog i gerent de la Royal Academy of Music.

Tanmateix, mai va ser un gran orador, malgrat les seves distingides i amables maneres, sempre dins la correcció i formalitat. Li costava molt d'esforç i temps escriure aquestes conferències, ja que mai havia estat crític musical o quelcom per l'estil. No sempre va saber triar les paraules encertades per a expressar-se, és per això que, fins i tot alguna vegada, la seva dona li havia corregit els escrits. Però, al cap i a la fi, la seva tranquil·la veu i motivació van ajudar a engrandir el text i la seva opinió sobre el tema en concret.³¹

Les conferències públiques que va fer a Londres, Sheffield i Cambridge són una part important del llegat del seu pensament musical. Pensament musical que Sterndale Bennett va anar conformant al llarg dels anys com a compositor i pedagog. Les seves conferències reflecteixen més o menys les mateixes opinions, influències, prioritats i creences que la seva música, les seves composicions.

En la seva música, així com en el seu pensament i opinió musical, es reflexa la forta influència que va tenir sobre ell la música germànica, sobretot en la seva primerenca etapa de composició, on, com bé hem llegit en la biografia, va rodejar-se de músics com Mendelssohn o Schumann. Per exemple, en contra del gènere de la balada que estava guanyant popularitat, es va dedicar a compondre i intentar establir un gènere seriós de cançó anglesa amb a imitació del lied alemany. Un altre exemple d'aquesta clara influència germànica en el seu pensament fou la "fantasia", que ell criticava ferventment com un gènere pobre que es podia resumir en un popurri de diferents àries i fragments de cèlebres òperes italianes. En conseqüència, va decidir compondre una fantasia que

³¹ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

consistia intentant rememorar i tornar a instaurar el seriós gènere de “fantasia” ja conreat abans per Mozart. Per contra, la seva crítica anava sovint dirigida a l’òpera contemporània italiana i la en aquell moment escola avantguarda alemanya liderada pel compositor Richard Wagner.

Com a compositor i professor (així com a conferenciant i divulgador de la música), Bennett fou un músic nacionalista i patriòtic. Però, al contrari que un dels músics contemporanis del moment com fou George Alexander Macfarren, ell no destaca com a “nacionalista” perquè puguem distingir en la seva música trets anglesos concret. Més aviat veia en la imitació i seguiment de la línia compositiva germànica, la construcció de les noves composicions angleses. En aquesta admiració per l’estil germànic Bennett digué: “*They enjoy the music for itself and apart from display*”.³²

Segons Nicholas Temperley en el seu “*Lectures on Musical Life – William Sterndale Bennett*”, Bennett no divulgava el seu pensament musical com un fet i saber indiscutible històric, ja que ell mateix també s’havia de basar en precedents anteriors pel que fa a la matèria històrica musical com Charles Burney (*General History of Music – 1776-89*) o George Hogarth (*Musical History, Biography, and Criticism – 1838*).³³ Les seves conferències eren (i són) interessants pel missatge en sí, per la seva visió de la música del seu temps. Segons Temperley, no necessitava de recursos externs, ja que es podia fer valer per la seva formidable experiència i la seva noble i consolidada opinió i gust musical.

En la seva *Lecture 2*, Sterndale Bennett dóna referències als seus oients d’on poden trobar la informació per a conèixer els grans compositors de la seva època i familiaritzar-s’hi. En conseqüència observem que, més enllà dels ja esmentats Charles Burney i George Hogarth, Bennett extreu les seves referències de llibres com “*A General History of the Science and Practice of Music*” de John Hawkins, “*The Life of Mozart*” d’Edward Holmes, “*The Life of Handel*” de Victor Schloecher i “*G. F. Händel*” (3 vols.) de Friedrich Chrysander, entre molts d’altres.³⁴

³² “*Ells gaudeixen de la música per ella mateixa més enllà d’exhibir-la.*” TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 5 ISBN 978-1-84383-272-0.

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.* p. 46

Bennett era conscient de ser un dels pocs “líders” i referents de la música britànica del seu moment; és així que pretenia instruir, en la mesura del possible, a futurs compositors. I malgrat que disposava de molt poc temps per a preparar les seves conferències, ja que la seva feina com a pedagog i les seves tasques administratives li ocupaven tots els dies, buscava el moment per aprofundir en la matèria i poder impartir aquest coneixement. Tot i que aquestes conferències no sempre varen estar ben pagades, sentia la necessitat d’expressar la seva motivació per la música, perquè no podia evitar sentir que la música entrava en una certa decadència, especialment a Anglaterra. A més, com a reconegut personatge del país, es va veure amb el deure d’expressar el seu pensament musical no només a futurs compositors, sinó també a melòmans. També sentia l’obligació de guiar el futur dels músics professionals de l’Anglaterra del moment, que no sempre va tenir-se en compte.

Rememorava amb tendresa el passat compositiu d’Anglaterra tot dient: “*Is England a musical nation?*” *My first idea of an answer to this question has been “Who can doubt it?” What country pays more for music than England?*”³⁵

Bàsicament, aquesta és la qüestió entorn la qual gira tota la seva primera conferència a Londres encoratjant als joves compositors anglesos a “fer-se càrrec”, en certa manera, del futur de l’Anglaterra musical. Es passa tota la primera part de la conferència fent una detallada llista del context musical anglès del moment al·ludint a les nombroses Societats Musicals, Festivals que s’organitzaven i Cors (tant professionals com amateurs – expressió que en aquella època solia donar lloc al dubte³⁶), també fent esment de la Royal Italian Opera al Covent Garden, que era l’enveja operística d’Europa. El creixement de les societats de concert i les orquestres amateurs va contribuir a fer arribar la música a la

³⁵ “*És Anglaterra una nació musical?*” *La meua primera idea com a resposta a aquesta pregunta ha estat “Qui ho dubta?” Quin país paga més per la música que Anglaterra?*’ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 20 ISBN 978-1-84383-272-0.

³⁶ Em sembla interessant el tracte d’aquestes dues paraules que té menció en el llibre de N. Temperley. Amateur: no vist com un terme negatiu o intèrpret “de segona divisió”, sinó com un melòman aristocràtic, amant de la música i sovint, intèrpret d’aquesta. *Professors* (en anglès): terme que designa els músics professionals. Veiem una clara al·lusió, per part de Bennett, als músics amateurs i la seva implicació en els diferents esdeveniments musicals d’Anglaterra, enfront la poca implicació d’alguns músics més preparats i professionals.

vida de les classes mitjanes, així com a expandir la música per a piano i el virtuosisme exemplar.

És llavors quan esculpeix la pregunta que el remou per dins: “*What is done for music at home?*”. I és on entra a mostrar i explicar els “defectes musicals” de l’Anglaterra del moment. Considerava a Anglaterra com una gran nació musical, que ho havia estat més en altres temps que no pas ho era ara, on el consum de música era públic i extens, amb bona programació de concerts en viu i òperes. Creia que era un tema que residia en la vida pública i social, fins i tot a voltes, comercial.

La música no era música com a tal, un esdeveniment per gaudir i al qual s’hi acudia amb respecte, la música era unencontre social, on s’hi anava més a presumir que a escoltar, era pràcticament un Meeting aristocràtic de l’època. Cap concert es programa abans de les vuit hores del vespre ni s’acabava abans de les onze de la nit o mitjanit. Era una qüestió de la moda del moment.

Malgrat la forta influència del piano com a instrument domèstic al llarg del segle XIX, la música com a activitat domèstica, com a oci i/o ensenyament dins al llar, no hi era massa present a Anglaterra. I creia que aquí és on residia la clau per ser millors músics, en practicar-la a casa, en tocar un instrument i, com a model idíl·lic a seguir, ell s’enmirallava en Alemanya. Explica en la conferència la seva experiència en aquest país, on la música formava part de les cases, on s’interpretava música de cambra amb família i es quedava “en petit comitè” per a gaudir-la, com a intèrpret o com a oient, o com a totes dues coses. És per això que acaba la conferència tot dient, i cito textualment: “*That England has the power to become a really ‘musical nation’ no one can deny. That it is a present fully deserving title I dare not venture to affirm.*”³⁷

5.2. Sobre altres compositors

Després d’un llarg recorregut per diverses de les *Public Lectures* de Bennett, podem extreure’n la seva opinió i pensament musical sobre uns compositors concrets als que

³⁷ “*Anglaterra té el poder per a esdevenir una gran ‘nació musical’ que ningú pot negar. Aquest és tot un gran títol merescut que jo no m’atreveixo a aventurar-me a afirmar.*” TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 21 ISBN 978-1-84383-272-0.

considerava com a “fills adoptius” d’Anglaterra, ja que van viure en aquest país, hi van fer música i hi van deixar la seva pròpia petjada i part del llegat musical. Aquest n’és el llistat principal, segons la conferència “*On the Visits of Illustrious Foreign Musicians to England*”, realitzades a Londres i Sheffield en diferents anys.

5.2.1. Handel i Bach

Sterndale Bennett els dedica una sola conferència (*Bach and Handel – Lecture 11*) el 4 de Febrer de 1871 a la Universitat de Handel.

Diu que els dos alemanys van “arribar al mateix temps”, que van viure pràcticament a la mateixa època, i que tots dos són dels més grans compositors que hi ha hagut mai. Conclou que se’ls pot observar pràcticament com si fossin bessons, malgrat que tenen ben poc en comú; i que a Anglaterra se sap molt més i s’estudia més Handel que no pas Bach (al contrari que a Alemanya). Tot degut a una qüestió geogràfica: Handel va viure a Anglaterra nombrosos anys, en canvi, Bach, mai abandonà Alemanya.

Pensa que en tots dos podem veure la figura d’un *great master* (expressió recurrent durant les conferències), dos genis del món de la història de la música que han deixat un llegat que encara estem descobrint.

Handel va arribar a Anglaterra el 1710. Llavors ja havia adquirit una bona reputació com a compositor d’òperes italianes. Però en la seva estrena de *Rinaldo* no tot van ésser flors i violes per al jove compositor, ja que les crítiques no varen ser massa positives en l’Anglaterra del moment. El 1718 va esdevenir el director de la Capella del Duc de Chandos a Cannons, a prop d’Edgware. Va compondre els seus himnes, *Acís i Galatea* (que fou editat pel mateix Bennett per la Handel Society el 1847), l’oratori d’*Esther*, etc. Fou llavors quan Handel s’establí com un gran compositor d’oratoris. Pel que fa a la seva fama com a compositor d’òpera italiana, va acabar abandonant aquest gènere per la seva rivalitat, no pas a propòsit, amb el compositor Bononcini, qui es va convertir en el compositor capdavanter preferit de l’aristocràcia, establert a Lincoln’s Inn Fields. Malgrat tot, Handel va gaudir d’una esplendorosa època d’èxit a Anglaterra, on la seva música era escoltada i apreciada.

Creu que en la música de Handel podem veure-hi la visió d’un home de món, que va tenir en compte constantment el veredict del públic i es va preocupar de tenir cura d’aquest.

J. S. Bach és per a Bennett el primer pilar de la música germànica. Tenia la forta convicció, com la major part de la població musical europea del moment, exceptuant Itàlia, que el model de música germànica (des de Bach a Mendelssohn) era el model correcte a seguir, sobretot per aquells qui busquen una nova renaixença de la música nacional del seu país.

Bennett veu en la música de Bach la feina minuciosa i constant d'un músic devot; que potser no es preocupava per agradar a un gran públic, però sí d'obtenir l'aprovació i satisfer als seus membres estimats més propers, com la seva gran família musical i amics.

5.2.2. Gluck

Bennett anomena a Gluck en la primera de les seves conferències, mitjantçant l'audició de "Che farò senza Euridice" de la seva òpera *Orfeu*, com a pont entre Handel i Mozart. Gluck va arribar a Anglaterra el 1745, amb 30 anys d'edat. Va establir contacte amb Lord Middlesex, director de l'Òpera, que es trobava encara al vell teatre de Haymarket. Gluck va obtenir un cert èxit a Anglaterra el gener de 1746 amb una òpera sobre tema mitològic, *La Caiguda dels Gegants* i després, a l'abril del mateix any, *Artamene*.

Charles Burney en el seu llibre "*Present State of Music in Germany*", tal i com cita Sterndale Bennett en la seva conferència, fa esment d'una conversa amb Gluck. En aquesta Gluck afirma haver viatjat a Anglaterra per estudiar la natura a fons i incloure-la en les seves obres més dramàtiques. Però Gluck va anar a Anglaterra en una època complicada per a obtenir l'èxit, ja que llavors hi residia el compositor Handel, que estava en boca de tots en aquell moment. Handel gaudia d'un èxit més o menys hegemònic gràcies a la seva amistat amb el rei George II.

Malgrat tot, Gluck va saber adaptar-se a les circumstàncies, observant els gustos musicals del públic anglès i, descobrint les seves preferències, obtant per a la veu més aviat natural, orgànica, basada en els afectes i les passions humanes, més que no pas una veu complicada al nivell del *bel canto* i difícil d'executar. I d'aquesta observació, en el fons, nasqué *Orfeu*. No per això la part instrumental era senzilla i plana, sinó que apel·lava al dramatisme de l'acció amb una nova i reveladora orquestració que ressaltava l'expressió i els sentiments i passions que transcorrien. Tot plegat dugué a la "reforma gluckiana". És així com sentirem dir-li a Bennett en diverses ocasions que és gràcies al gust refinat dels anglesos que Gluck va "reformat" el món de l'òpera.

5.2.3. Mozart

Sterndale Bennett, a una edat més avançada, deixant una mica enrere el subjectivisme de la seva època de joventut on es relacionà amb el cercle musical de Leipzig, va arribar a dedicar una de les seves conferències de Cambridge a Mozart (4 de març de 1871). El gust musical de Bennett havia canviat i evolucionat al llarg dels anys i considerava a Mozart com el compositor model a seguir. Va afirmar que aquesta decisió fou fruit del profund estudi de totes les característiques musicals, temperaments, hàbits de treball, guany comercial, ambició i tants altres grans aspectes i influències que tenien lloc en la vida dels grans compositors. També en va destacar la perseverança i fidelitat que mostrava Mozart envers el seu propi estil. Bennett explica en la seva dotzena conferència que en una ocasió, un editor li digué a Mozart que havia d'enfocar la seva música cap a un estil més popular, i Mozart li respongué: “*Than I can make no more by my pen, and I had better starve, and go to destruction at once*”.³⁸ Bennett ho cita textualment en la seva conferència, tot alabant la seva admiració per Mozart i com aquest fou fidel al seu propi gust i estil compositiu.

En la seva primera conferència esmenta que en el transcurs de la història musical s’ha d’anomenar a Haydn abans que a Mozart, però que en aquesta ocasió en concret l’anomena en primer lloc perquè Mozart va visitar Anglaterra molt abans que Haydn. Mozart, el seu pare i la seva germana, van viure a Anglaterra del 1764 fins a finals del 1765. Tots dos germans varen tocar per ses Majestats en diverses ocasions; a més a més, el petit Mozart va compondre vàries obres a Anglaterra. La seva curta etapa a Anglaterra, quan només tenia 8 anys, va ser fructífera i pròspera, ja que es guanyà una magnífica reputació gràcies, sobretot, a l’admiració que li tenien ses Majestats. I malgrat que Mozart era encara un nen quan va viure-hi, va tenir-hi una forta influència en els compositors i músics del moment.

L’opinió de Bennett sobre les òperes de Mozart era no gens menys que sorprenent i particular. En la conferència “*On the Music for the Theatre Composed by Natives of Germany*” va dedicar més temps a Handel o Gluck que al propi Mozart. I curiosament,

³⁸ “*Llavors no puc fer més amb la meua ploma, i és millor que em mori de gana i vagi cap a la destrucció d’immediat.*” TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 160 ISBN 978-1-84383-272-0.

l'única intervenció musical de Mozart fou un trio còmic pertanyent a *El rapte del Serrall*. A més a més, afirmà que les més grans i dramàtiques òperes de Mozart foren, sense dubtar-ho, les òperes *Idomeneo* i *La Clemenza di Tito*. En cap moment fa esment de *Les noces de Fígaro*, *Don Giovanni* o fins i tot, *La Flauta Màgica*!

Una de les explicacions per aquesta tria pot ser la ja esmentada ambivalència i no coneixement suficient en el terreny de l'òpera per part del nostre compositor. Per altra banda, en les seves conferències es veu la clara i típica posició victoriana en el seu gust musical, ja que la seva opinió sobre diferents compositors incloïa des del moralment correcte fins al criteri artístic. És per això que, segons el musicòleg Nicholas Temperley, Bennett no es podia permetre escollir com a millors òperes de Mozart les que giraven entorn d'un cert clima d'adulteri i promiscuïtat.

Malgrat altres contradiccions freqüents en els discursos de Bennett pel que fa en matèria operística, la seva clara admiració per Mozart era evident. Probablement provenia de l'ensenyament compositiu que va rebre per part de Cipriani Potter, que havia ensenyat als seus alumnes a apreciar els clàssics vienesos, particularment a Mozart. No és gens d'estranyar doncs que trobem semblances entre la música de Bennett i la de Mozart.

5.2.4. Haydn, Hummel, Spohr i Weber

La primera visita a Anglaterra de Haydn fou el 1791, invitat pel compositor, violinista i director d'orquestra Johann Peter Salomon per a compondre i dirigir una sèrie de concerts. Salomon va proposar una gira de concerts a Haydn i Mozart, i es va pactar que Haydn seria el primer en anar-hi. Mozart, desgraciadament, va morir el 1791, abans que Haydn tornés, així que la gira mozartiana mai es dugué a terme. Salomon va invitar a Haydn a Anglaterra en dues ocasions. Allí va compondre les seves 12 grans "*simfonies Salomon*" o "*londinenques*" (de la 93 a la 104) i les seves sis *canzonettas* angleses, entre d'altres. Bennett presenta a Haydn com, i cito textualment: "[...] *the great musical reformer to whom the art is so deeply indebted [...]*"³⁹. Considera que Anglaterra ha hereditat una forta i magnífica influència de Haydn i el lloa sovint durant les seves conferències.

³⁹ "[...] *el gran reformador musical amb el qual l'art està profundament en deute [...]*". TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 51 ISBN 978-1-84383-272-0.

Hummel visità Anglaterra quan tan sols era un noiet el 1791 i el 1792, a l'edat d'11-12 anys; i hi tornà en tres ocasions més: 1830, 1831 i 1833. Bennett ens explica que va estar molt ben rebut a l'Anglaterra del moment, se'l considerava un gran pianista i compositor. Descríu la seva manera de compondre com elegant i refinada, i també en destaca la seva música litúrgica. També fa esment de la qualitat de la seva obra pianística, ben treballada, i n'anomena tant molts d'altres estrangers que en el seu moment també varen agafar aquesta “correcta” direcció en la composició pianística (cito textualment) com Clementi, Dussek, Woelfl, Steibelt, Ries, etc. Als qual alava i admira pel llegat pianístic excel·lent que deixaren a Anglaterra.

També anomena a Hummel sense massa interès en la conferència “*On the Music for the Theatre Composed by Natives of Germany*”.

Louis Spohr era un dels músics vius en el moment de la conferència de W. Sterndale Bennett (1858). Ens explica que la seva primera visita a Anglaterra fou per invitació de la Philharmonic Society l'any 1820, on va interpretar un concert per a violí i un quartet, i que per a aquesta mateixa societat va compondre la seva Simfonia en re menor. Bennett el considera un gran músic; en destaca les seves noves harmonies, la subtil delicadesa dels seus temes i la seva incessant emoció. Tot plegat va fer que la seva rebuda per part dels joves compositors anglesos fos positivament bona; admiradors que, segons Bennett, esdevindrien més endavant com a “fans” de Weber.⁴⁰

Carl Maria von Weber va arribar a Londres el 1826 per a la supervisió de la preparació de la seva òpera *Oberon* al Covent Garden Theatre. Va ser rebut amb interès i curiositat. Però l'admiració no només era per part del públic anglès, sinó que era recíproca: Weber sentia gran apreciació per aquest públic, alhora que admiració pels músics i cantants que interpretaven la seva obra, pensament que manifestà per mitjà de cartes adreçades a la seva dona que el mateix Bennett cita en la conferència.

Bennett sentia gran admiració per la música de Weber i la seva manera de compondre. Una vegada va arribar a afirmar que era un dels músics més grans (*great master*) que havia vist, o fins i tot potser, el millor. Tant en Weber com en Mendelssohn, Bennett veia un entramat compositiu perfecte de les “formes clàssiques” que Mozart ja preconitzava;

⁴⁰ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

sentia devoció per les formes clàssiques i veia en elles la perfecció de la música. Aquesta admiració per les formes clàssiques provenia de la seva època compositiva sota el mestratge de Cipriani Potter, com ja hem esmentat abans.

5.2.5. Mendelssohn i Schumann

Fou sorprenent de Bennett la seva constant i profunda admiració pels compositors alemanys, sobretot Mendelssohn, a qui considerava el millor de tots (qualificació que també adjudicà a Weber i a Mozart). Era evident i sincera la seva profunda estima en vida per Mendelssohn quan parlava d'ell en els seus discursos. No cal dir que es veu manifesta no només l'estima cap al músic, sinó també cap a la música de Mendelssohn.

La primera visita de Felix Mendelssohn Bartholdy a Anglaterra fou el 1829. Mendelssohn estimava Anglaterra i la seva gent, i va fer-se un lloc directe al cor dels anglesos gràcies als seus oratoris. En paraules textuais de Bennett: "*Perhaps no illustrious visitor ever caused more excitement in England than did Mendelssohn, but his genius was universal*".⁴¹ Bennett també esmenta amb gran passió que Mendelssohn compongué per a Anglaterra l'oratori *Elijah* i que sempre serà recordat per aquest fet (pràcticament no hi ha conferència on no ho esmenti, ni que sigui de passada). Afirmar que Mendelssohn fou més apreciat pels anglesos que per la gent del seu propi país, i que els anglesos s'han pogut beneficiar de les seves nombroses visites. Bennett creia que Mendelssohn era brillant en totes les facetes de l'art i, afirma en el seu text que ha estat exemple per als pianistes anglesos, els organistes, els directors, compositors de concerts i música de cambra, compositors de música litúrgica, etc; i que ha tingut influència en totes les vessants possibles de la música.

Bennett fa esment durant les conferències d'algunes de les obres de Mendelssohn que ell considerava brillants i que no varen tenir tanta repercussió. Aquestes varen ésser compostes quan el compositor exercia com a mestre de capella del rei de Prússia, com ara l'oratori *Athalie* o les tragèdies gregues a les que ficà música com *Antígona* i *Èdip*.

⁴¹ "*Potser cap altre visitant ha causat mai més excitació a Anglaterra que com ho feu Mendelssohn, però la seva genialitat era universal*" TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 56 ISBN 978-1-84383-272-0.

Sterndale Bennett l'honora com a músic i com a persona en totes les seves *Lectures* on apareix, i desitja que algun dia els anglesos siguin relacionats i recordats per acollir la bellíssima persona que va ser Mendelssohn.

En Mendelssohn confluen l'admiració per la seva música així com l'estima cap a ell. Bennett no parlava d'ell tan cautelosament com ho feia d'altres compositors, sinó que arribava a fer afirmacions contundents (gairebé dogmes) sobre la genialitat del compositor.

Bennett, que va viure 27 anys més que Mendelssohn, va escriure després de la mort d'aquest: *"I have lost the dearest and kindest friend I ever had in my life"*.⁴²

La seva ambivalència i dubtosa opinió respecte Schumann era evident. Com a compositor no li va tenir mai una gran admiració, fet que entrava profundament en conflicte amb la gran amistat que hi compartia. Aquesta, fins i tot, incloïa el fet de ser companys de "fer cerveses".⁴³

Deia que Schumann no podia ésser comparat amb els músics romàntics alemanys del moment, els quals, segons ell, estaven escollint una altra deriva per a la música. Bennett deia conèixer l'amor sincer i honest que tenia Schumann per tot allò que era pur i sincer i que sovint, havia admirat els grans compositors i ho havia mostrat a les seves composicions. Exemplifica aquesta admiració en les hores invertides sobre la mateixa taula amb Mendelssohn i d'altres a Leipzig. Però manifesta que l'exaltació actual per Schumann (la seva fama), qui ha agafat un rumb una mica diferent pel que fa a la seva música, es devia més per l'entusiasme que mostren els seus alumnes que pels seus propis mèrits .

5.2.6. Compositors francesos

Bennett considera a Berlioz i a Gounod dos grans compositors francesos del moment. Comença parlant de Berlioz, fent esment del gran músic que és i de les simfonies i òperes

⁴² *"He perdut a l'amic més estimat i bondadós que he tingut en tota la meua vida"* BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. p. 180 (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

⁴³ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

que ha escrit. Anomena de passada que no totes les simfonies mereixen la mateixa consideració i que té diferents opinions sobre aquestes, però que el tractament orquestral de Berlioz és excel·lent fins a arribar a un extrem magnífic.

Confessa a continuació que coneix poc la música de Gounod, però endevina un futur prometedor per a aquest “jove artista”.

Malgrat tot, com sempre enaltint l'orgull anglès, Bennett es pregunta perquè té tant poques similituds en el gust musical dels anglesos del dels francesos, malgrat ser veïns propers. A continuació, enumera tot una sèrie d'exemples reals sobre els diferents gustos musicals de totes dues nacions: “ l'únic oratori de Handel que s'ha interpretat a París ha estat *El Messies*, *La Creació* de Handel només s'ha programat dues vegades, [...] ”, etc. I fent aquesta comparativa (sovint subjectiva), diu de manera contundent que no pot negar que França posseeix una magnífica pròpia escola musical, caracteritzada per la llum i un cert aire agraciat que s'assimila al caràcter de la gent del país. Honora llavors a compositors com Méhul, Boieldieu i Auber; i expressa la seva gran admiració per una institució com és el *Conservatoire de Paris*.

5.2.7. Beethoven

Bennett admirava a Beethoven. Però podem deduir per la programació dels seus *Classical Chamber Concerts* que potser sentia certa reticència cap a les seves darreres composicions, ja que només hi va incloure la música de Beethoven de l'època més primerenca de la seva vida compositiva.

Pel que fa a una de les seves conferències sobre òpera anomenada “*On the Music for the Theatre by Belgian Composers*”, desenvolupada més endavant per mitjà de dos subapartats: *Dramatic Music* i *Early Forms of Opera*; Bennett explica que utilitza la paraula “dramàtic” en el títol per a referir-se a la música feta per a l'escenari operístic. Però esmenta a Beethoven fent referència al dramatismen en si. Al dramatismen de la música, el gir contrari i pesarós que de sobte agafa la música, no pas fent referència a l'escena teatral en concret. Ens diu que segons el seu parer, a excepció del nous compositors d'òpera francesos que la seva música pràcticament està ja enfocada directament i encertadament cap a l'òpera⁴⁴, hi ha més dramatismen en el principi de l'ària

⁴⁴ Fa referència a compositors com Méhul, Fétis, Boieldieu i Auber. Compositors que admira, així com l'òpera francesa.

"Meine Seele ist erschüttert" de *Christus an Ölberge* (Op.85) de Beethoven que en la seva única òpera *Fidelio*. Posa a continuació dos altres exemples dramàtics, fora del que seria música purament instrumental, de la Missa en Do Major.⁴⁵

A més a més, juntament amb dos exemples d'Handel i Mendelssohn (de l'*Elijah*, és clar) pretén donar claredat a la qüestió del dramatisme abans exemplificada, tot justificant que no feia aquest discurs per exemplificar l'escassetat de les situacions dramàtiques en la música teatral, sinó per mostrar l'abundància de música instrumental purament dramàtica que no necessita cap efecte escènic per a ser-ho.

Llavors s'endinsa en el dramatisme de la música instrumental, on apart de J.S. Bach i Mozart, posa a Beethoven com a clar exemple dramàtic. I en el pòdium de la música instrumental dramàtica hi col·loca la Simfonia en do menor de Beethoven que la descriu com:

<< [...] yet in the whole range of music there can be found nothing more thoroughly dramatic, more entrancing, more heart stirring than this noble creation. Some of the points indeed place the listener beyond the control of his own feelings.>>⁴⁶

5.2.8. Wagner

Wagner va néixer a Leipzig l'any 1813, només 3 anys abans que el compositor que ens ocupa, i va començar de ben jove a escriure música per als escenaris. A principis del 1855, Wagner va acceptar la invitació de la Philharmonic Society de Londres per a ser-ne el director.

Sterndale Bennett ens explica com Wagner és sovint objecte d'àmplia i forta controvèrsia per les seves aportacions a la literatura musical i les seves opinions estètiques, així com per la dubtosa fama de les seves òperes. Uns quants pensaven que era un reformador musical i un geni extraordinari del seu temps; d'altres defensaven que potser sí que era

⁴⁵ TEMPERLEY, Nicholas (2006). Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. pp. 84-85 ISBN 978-1-84383-272-0.

⁴⁶ *<< [...] no obstant això, en tot el ventall de música no es pot trobar res més dramàtic, més fascinant i més agitat que aquesta noble creació. Fins i tot en alguns moments, de fet, posen a l'oient en una situació fora del control dels seus propis sentiments.>>* Ibíd. p. 88

un visionari, però que era extravagant i completament intel·ligible en els seus gustos musicals.

Bennett explica que el públic anglès encara no pot crear una opinió sobre aquest compositor, ja que, tal i com N. Temperley ens explica en un peu de pàgina, no fou fins al 1870 que tingué lloc la primera representació d'una òpera de Wagner a Londres (*Der fliegende Holländer*). Malgrat tot, en aquell moment es solia començar a programar cada cop més en els principals teatres d'Alemanya, on rebia amb èxit.

Pel que fa a la seva pròpia opinió diu que pretén no faltar-li al respecte, però que no l'entén ni a ell ni a les seves opinions musicals. També esmenta que, de totes maneres, no es podia passar per alt la seva forta influència en el món musical i artístic del moment, és per això que l'anomena en varies de les seves *Lectures*.

Descobrim però, en la seva conferència “*On the Music for the Theatre Composed by Natives of Germany*” que Bennett realment no havia escoltat cap peça de Wagner en una interpretació amb cara i ulls, sinó en arranjaments per a piano. En aquesta 8a *Lecture* diu que li hagués agradat poder-la exposar dos o tres mesos després i més ben preparada, ja que *Tannhäuser* havia de ser programada pròximament⁴⁷. Diu que no és just jutjar a Wagner pels estranys arranjaments per a piano de les seves obres (tanmateix, ell ho fa). I suposa, que a Anglaterra no tindrà l'èxit que té a Alemanya (on realment estava essent rebut amb un fort entusiasme), per una qüestió de caràcter i gust dels anglesos.

5.2.9. Òpera

W. Sterndale Bennett afirma que és universalment acceptat que li devem a Itàlia la forma operística, més concretament a Florència, i a l'entusiasme d'un conjunt de professors i amateurs del segle XVI que es van unir amb el ferm i clar objectiu d'eleva la música i l'art en general. Dins la casa del Comte Vernio, més conegut avui dia com a Comte Bardi, succeí l'invent dramàtic, de la mà de músics com Jacopo Peri, Giulio Caccini, Galilei i Emilio Cavaliere, entre d'altres.

En les seves *Public Lectures* divideix el tema operístic en tres conferències agrupades per nacionalitats: Bèlgica, Itàlia, França i Alemanya. Fa esment de Bèlgica perquè la

⁴⁷ De fet, sabem per N. Temperley i els seus magnífics peus de pàgina que no seria fins al 1873 que l'òpera *Tannhäuser* es representaria a Londres.

considerava una nació amb gran potencial musical, que esdevindria com a tal gràcies al magnífic recolzament que rebia per part del seu govern, així com la encertada gerència de Fétis i Gevaert en el Conservatoire Royale de Musique. Ens posa exemples musicals de Grétry i Gevaert quan parla de l'òpera composta per belgues.

Com a conclusió de totes tres conferències sobre la música dramàtica d'aquests tres grans països (Alemanya, Bèlgica i França): proposa el model alemany com a idoni per a seguir en un ambient domèstic, on la música hi estigui present com a pràctica habitual i, per altra banda, el model belga pel seu suport nacional, així com la seva gran admiració pel bon funcionament del conservatori francès.

Pel que fa a l'òpera de l'època en vida de Sterndale Bennett, ell considerava errònia la nova trajectòria d'aquest gènere tant de la mà de Wagner com el rumb de la "nova" òpera italiana. En les seves conferències, passa pràcticament per alt a Bellini, Donizetti o Verdi, i només "se'n salva" Rossini, amb el qual coincidia en el pensament.

Bennett introdueix a Rossini en la seva primera conferència "*On the Visits of Illustrious Foreign Musicians to England*", desviant el tema des dels magnífics i seriosos compositors alemanys cap a, segons ell, un autèntic geni: Rossini.

Rossini va arribar a Anglaterra el 1823 amb la responsabilitat de ser el compositor, director, supervisor de les seves pròpies òperes al King's Theatre. I amb el compromís de fer-ne una de nova.

Però de totes les seves visites a Anglaterra, Bennett fa esment que aquesta és l'única que va ésser un fracàs. La temporada va patir enormes pèrdues i, Rossini va marxar d'Anglaterra sense haver complert la promesa de compondre una òpera nova allí.

Bennett considera a Rossini com un dels genis musicals més grans que mai el món hagi pogut conèixer. Diu que ha influenciat la lírica italiana dramàtica més i millor que el seu predecessor Alessandro Scarlatti.

Creu que l'òpera italiana estava agafant un nou i diferent rumb, que a ell li desagradava. Així ho considerarà també Rossini en el seu moment, i a l'escassa edat de 37 anys, just després de l'estrena de *Guillem Tell*, Rossini abandonà la seva etapa operístico-compositiva.

Bennett creu que aquesta davallada es deu a la manera errònia que tenen els successors de Rossini de "copiar-lo", que han estat millor copiant els seus defectes que les seves virtuts. A continuació cita una frase del llibre d'història de la música de Hogarth: "[the

imitators] They are, like him, full of mannerism: with this difference, that his manner was his own, while theirs is his".⁴⁸

En la seva tercera conferència (“*On the General Prospects of Music in England*”), descobrim el rebuig que sent per Verdi, malgrat que com a bon divulgador musical, es força a anomenar-lo i posa com a exemple musical una de les seves àries de *Il Trovatore*. Considera a Verdi com una moda popular del moment, les òperes del qual estan emplenant tant els escenaris italians com els anglesos; així com que les seves melodies, a tothom li resulten familiars. Bennett l’introdueix com: “[...] *Verdi, who notwithstanding his immeasurable inferiority, has gained a degree of popularity exceeding that of Rossini himself*”.⁴⁹ Anomena llavors les seves principals òperes fins al moment (*La Traviata* com a l’última) i diu que la música que esdevé molt popular no se la pot destituir d’aquest mèrit, mèrit que Bennett li reconeix. Diu que Verdi atrapa l’oïda popular per mitjà de les seves plaents melodies italianes, tot i que pensa que les seves composicions manquen de profunditat i poder constructiu (i descobrim llegint entre línies que pensa el mateix de Bellini i Donizetti).

Més endavant, anomena a Meyerbeer de passada i d’una manera força còmica. D’ell diu: << [...] *Meyerbeer, being a German, writes operes in the Italian manner chiefly for the French setge* >>.⁵⁰ En posa un exemple musical, afirmant que és un gran músic que té el talent i astúcia per combinar les característiques de varies escoles dramàtiques d’Europa, i recomana als seus oients que l’escoltin més sovint.

Durant les seves conferències, Bennett anomena a molts compositors. Alguns molt per sobre i d’altres en profunditat, i fins i tot alguns només els anomena de passada en el text (així com noms d’historiadors, crítics musicals, programadors de concerts de l’època, intèrprets, etc.). Jo he pretès resumir el seu pensament musical i opinió sobre els compositors que més admirava, els que més es reflecteixen després en el seu treball

⁴⁸ “*Ells estan, com ell, plens de manierisme: amb aquesta diferència, que la seva manera és la seva pròpia, mentre que la d’ells és la d’ell.*” TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 101 ISBN 978-1-84383-272-0.

⁴⁹ “[...] *Verdi, qui malgrat la seva immesurable inferioritat, ha guanyat un grau de popularitat fins i tot major que el propi Rossini.*” *Ibíd.* p. 72

⁵⁰ << [...] *Meyerbeer, essent alemany, escriu òperes principalment a la italiana per a un públic francès* >>. *Ibíd.* p. 75

compositiu, o simplement, dels que en dóna una opinió més detallada i extensa. Deixo la llista completa dels compositors anomenats durant les seves conferències en els Annexos.⁵¹

5.3. Conclusions *Public Lectures*

Com a resum del seu pensament musical expressat en el llibre *Lectures on Musical Life*, podem deduir el seu intent de reformar la visió musical que tenia Europa sobre Anglaterra, i en quina posició es trobava aquesta.

La seva constant i repetida intenció de transmetre el coneixement musical trobava l'arrel a casa, no només des de la vessant anglesa de la música vista com un acte social, sinó que es practiqués i s'ensenyés des de casa, com quelcom que forma part de la vida diària dels anglesos. No pretenia canviar el fet que la música es resumia en un acte social, però sí que aquesta no en fos la seva principal finalitat. Agafava sempre com a model a seguir al territori germànic i els seus principals compositors, i encoratjava als novells a seguir-ne l'exemple i aprendre'n.

Per un costat admirava profundament a Alemanya i animava tant a melòmans com a compositors a canviar el curs d'Anglaterra dins el món de la música; per altra banda però, magnificava a Anglaterra com un territori extraordinàriament musical i que havia servit d'inspiració i residència per molts grans genis compositors com ara Haydn o Gluck.

Dins d'aquesta sobre-estima pel territori anglès i la influència d'aquest sobre els compositors anomenats "adoptius", sovint va fer afirmacions molt dubtoses, malgrat que no del tot incertes. Al final de la *Lecture 2* Bennett diu que per a Anglaterra i a Anglaterra es varen compondre els Oratoris de Handel, les grans simfonies de Haydn, l'òpera *Oberon* de Carl Maria von Weber, que segurament el refinat gust anglès va influenciar en la nova manera de percebre l'òpera per part del Gluck, comenta la presència a Anglaterra de Mozart i Spohr i, per descomptat, no s'oblida de nomenar l'*Elijah* que Mendelssohn va escriure pels anglesos. Alaba a aquests i el seu refinat gust musical, i es pregunta on és aquest gust, per exemple, per un geni com Mendelssohn per part dels francesos.⁵²

⁵¹ Veure Annexos 9.1.

⁵² TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 57 ISBN 978-1-84383-272-0.

No ens queda cap dubte al llarg de les seves conferències del seu pensament musical, els seus gustos refinats i els seus ídols musicals. I malgrat la pressió constant que exerceix sobre els compositors i músics que l'escoltaven per a millorar i deixar a Anglaterra en una "bona posició", percebem el seu apreci pel seu país i el que aquest ha aportat a la música.

La seva admiració envers compositors com Mendelssohn, Weber o Mozart era flagrant i evident, fins al punt de no ser massa objectiva. Sentia un profund apreci per la seva manera de compondre, la seva innovació harmònica pel moment, la senzillesa dels seus temes i la gràcia amb què aquests estaven fets, la seva virtut d'embelliment fins a un punt just i el seu dramatisme quan pertocava.

Al llarg de les seves 12 *Lectures* exposades en el llibre de N. Temperley, podem veure: quins compositors més admirava Bennett, quin repertori considerava important de mostrar en els seus discursos (sempre amb molt d'encert escollit) i quin pensament musical tenia. Veiem també, com ja hem esmentat abans, la seva constant preocupació pels futurs compositors anglesos i els nombrosos comentaris d'advertència i consells que els dóna. Potser la conferència on veiem més clarament aquesta posició és la darrera i dotzena conferència anomenada "Mozart" (Arts School, Cambridge, 4 de març de 1871). Sterndale Bennett aconsella (pràcticament "exigeix dolçament") que els oients, segurament joves compositors, estudiïn a fons la matèria en qüestió. Justifica que és normal que tinguin un compositor predilecte i que pretenguin imitar-lo, però que més els valdria imitar a algun compositor de "segona divisió" que coneix amb exactitud les formes i estructures compositives, els estils, i que com a "formigueta treballadora" ha conreat el terreny compositiu en tots els seus sentits, ha crescut i s'ha format com a músic en la recerca del seu propi estil compositiu. Bennett creu que han d'estudiar tota la música instrumental que ha tingut lloc entre Haydn i Mendelssohn, què s'ha fet fins aleshores i com s'ha fet, fixar-se bé en les característiques de cada compositor, analitzar-les, comprendre-les. I també aconsellava deixar l'espai a l'alumne per a que trobés els seus propis hàbits d'estudi i de treball.

En aquest punt de la conferència, recrea una situació on un grup de joves estudiants compositors es proposaven escollir el model més correcte i ideal de *great master* compositor a seguir. És llavors quan enumera per mitjà de diferents preguntes retòriques serioses i còmiques alhora els diferents grans compositors del seu temps, deixant entreveure en les preguntes els diferents motius que els caracteritzaven. Un cop acabada

la llista de preguntes, arribava a la conclusió de que, sota el seu criteri, Haydn i Mozart eren els rotunds models a seguir.

Tots dos els considerava com una mescla entrelaçada d'un mateix estil. (Cito el paràgraf textual perquè la seva opinió en aquest punt em va semblar molt honesta, i potser, de les menys subjectives de tot el llibre):

<< [...] *They were strangely mixed up together. Haydn came first and stayed last. Without doubt he was the originator of the present form of instrumental music, but Mozart instantly seized it, made grand work of it, and the result was that Haydn enlarged his symphonies [...] after the manner of Mozart.* >>⁵³

I és ja llavors quan entra en matèria mozartiana, i justifica la seva decisió d'escollir a Mozart com no l'únic, però sí el millor model a seguir.

Cal dir que en aquesta mateixa *Lecture*, després de tots uns relats plens d'opinió musical ben documentada malgrat que sovint poc objectiva, que podem llegir gràcies del llibre de N. Temperley, Bennett deixa entreveure un punt d'inflexió en el seu relat quan es justifica en la seva elecció de compositors. Diu que tots els compositors anomenats mereixen un respecte i que és una tasca difícil per ell organitzar-los com a millors models a seguir o no. I acaba el paràgraf de la següent manera: << [...] *Their styles may be compared, but not their reputations.* >>⁵⁴

També veiem, tant pel fa al seu pensament musical com en la opinió que tenia sobre diferents compositors, temes que van homogèniament entrelaçats; que els temps canviaven i que Bennett no canviava amb ells. En l'última conferència, on pren a Mozart com a model, explica com les societats musicals actuals comencen a programar música més innovadora del seu temps per mostrar al públic el progrés de l'art, i manifesta el seu

⁵³ << [...] *Estaven rarament entrelaçats. Haydn ve venir el primer i va marxar l'últim. Sense cap mena de dubte ell va ser l'origen de la present forma de la música instrumental, però Mozart instantàniament la va engrandir, va fer-ne un gran treball, i el resultat va ser que Haydn amplià les seves simfonies [...] a la manera de Mozart.* >> TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 158 ISBN 978-1-84383-272-0.

⁵⁴ << [...] *Els seus estils poden ésser comparats, però no les seves reputacions.* >> *Ibíd.* p. 157

disgust per aquesta decisió, que pretén deixar enrere poc a poc a grans músics com Haydn o Mozart.

Un altre fet que remarca en Mozart i Haydn és que potser se'ls va deixant de programar a mesura que els instruments de l'orquestra s'amplien i van apareixent nous instruments de vent, sobretot de vent metall, que no hi tenen part en la majoria de simfonies de Mozart i/o Haydn. Diu que amb la nova aparició d'aquests instruments, la corda ha de fer un sobre-esforç per a que se la senti, i que perd la seva qualitat expressiva i tècnica, així com la seva precisió melòdica. Afirmar que en les orquestracions de Mozart i Haydn, el vent metall assumeix el protagonisme just, sense posar-n'hi de més ni de menys, amb gust i orquestrat de manera refinada. Pensa que potser per aquests pensaments se'l podria tatxar de conservador.

Tal i com ja sabem, Rossini deixà de compondre molt abans de morir, ja que no li agradà per on s'encaminava l'òpera. És aquesta mateixa l'opinió d'Sterndale Bennett? En realitat, aquesta mateixa opinió Bennett la té per a TOT, no només pel que fa a l'òpera. Tal i com hem pogut veure i comprovar al llarg de les seves conferències sobre música d'altri, sentia una constant reticència cap les noves tendències musicals que s'apropaven. És així també com rebutja a Wagner, i fa esment en el seu lloc de les composicions de Winter, Hummel o fins i tot, Himmel.

Observem al llarg del seus textos la seva persistència per a preservar el que ell considerava la música de veritat, dolça, amable, enèrgica quan convenia, feta amb classe, gust i amor. Aquest intent de preservació és present en tots i cadascun dels seus comentaris, de manera més o menys directa, però és bàsicament l'aire que envolta totes les seves conferències. *Lectures* amb bones referències, de text concís i engrescador per als futurs compositors, i adornades amb intervencions musicals molt encertadament escollides, i que conformen el gruix del seu pensament musical més madur, i ens han permès copsar “en la seva pròpia veu” el que pensava sobre el món musical de la seva època.

6. Obra

6.1. Influències i professors

William Sterndale Bennett pren com a model la composició alemanya de mitjans del segle XIX. Tal i com hem pogut veure en la seva biografia i conferències, a partir de la interpretació del seu primer concert per a piano el 26 de juny de 1833, on Mendelssohn estava entre el públic, va començar-se a relacionar amb compositors del cercle de Leipzig i amarar-se com una esponja de les seves tècniques i visions compositives. És per això que, malgrat crear un estil propi, amb diversos trets musicals que el fan únic en la seva senzillesa anglesa, el seu pensament, visió i estil compositiu es veu impregnat de tota aquesta vessant germànica. Els seus referents van des de Bach a Mendelssohn, evitant aquelles avantguardes del seu temps que li desagradaven. Per altra banda, mostrava un gran interès i admiració per compositors tan diferents i dispars com Purcell, Gluck, Grétry, Rossini i Auber; així com els seus predecessors anglesos. El seu gust musical i admiració era ampli i conscient, no pas escollit a l'atzar. I malgrat la seva procedència anglesa, la seva decantació cap a l'escola compositiva alemanya era clara; tant és així que, en la seva darrera conferència escollí a Mozart com el compositor i model idoni a seguir si s'era un jove estudiant de composició.⁵⁵

Bennett va estudiar, tal i com hem vist en la seva història biogràfica, a la Royal Academy de Londres a partir dels 10 anys, tot i tenir contacte amb la música des d'abans. Començà com a violinista, i piano com a instrument secundari. Fou llavors quan començà a estudiar composició sota el mestratge de William Crotch.

Més endavant, Bennett va escollir el piano com a instrument principal, instrument que tocava molt bé. I en acabar la seva primera simfonia el 1832, va començar a rebre classes de composició amb Cipriani Potter, de qui aprengué la major part de les tècniques compositives adquirides. Amb ell va aprendre la composició de les formes grans més clàssiques. Fou llavors quan es disparà *in crescendo* la seva activitat compositiva, que es va mantenir durant els 6 anys següents, podríem dir-ne el "període daurat" de la seva carrera com a compositor. Durant aquesta època va escriure fins a tres obres de grans

⁵⁵ TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

dimensions a l'any, mentre aprofundia en la cançó anglesa, tenint com a referent el lied alemany.

6.2. Estil propi

Sterndale Bennett va néixer el 1816, d'això en podria derivar la idea d'ésser un compositor romàntic; però si ens posem a navegar per la seva música i ens l'escoltem amb atenció ens adonem que conté fortes característiques típiques del classicisme vienès. La paraula classicisme (així com altres etiquetes d'èpoques musicals establertes al llarg d'una llarga tradició academicista), és un mot que ha creat - i crea - forta controvèrsia i polèmica entre musicòlegs, mestres de música, intèrprets... Ja que els períodes acabats en *-isme*, que tant familiars ens resulten i que en creiem conèixer el seu significat en profunditat, són encara una generalització anacrònica (potser també obsoleta) que encara utilitzem pel fort pes d'una tradició musical acadèmica reglada i universalitzada. Però no per això designen tot allò al que pretenen referir-se. A falta d'una expressió millor i, alhora consensuada, per designar l'estil compositiu propi del nostre compositor, continuarem utilitzant el terme classicisme per referir-nos a tot allò que és relatiu a aquest període musical.

Bennett neix al tombant de segle, quan tot just les idees començaran a canviar; s'evolucionarà cap a la música dels sentiments, de les emocions més profundes, sorgides de la més profunda amargura, tristesa o fins i tot, enamorament. Les harmonies i la relació harmònica esdevindran més complexes, més cromàtiques en ocasions, o també, es duran fins al límit de les seves possibilitats. Algunes formes clàssiques evolucionaran cap a quelcom més llarg i complex, d'altres aniran desapareixent per fer-ne lloc a noves; canviaran les formacions orquestrals i evolucionaran els instruments... Tots aquests canvis esdevindran al llarg del segle XIX.

No podem dir que W. S. Bennett neix just en l'embrió del canvi perquè ja feia temps que alguna cosa s'estava gestant. Bennett tindrà 8 anys quan Beethoven compon la seva novena i última simfonia (1824). Però sí que fou un compositor que es trobà, cronològicament parlant, a cavall entre el classicisme i el romanticisme, just durant la primera meitat del segle XIX. Tot el que hem estudiat sobre el seu pensament musical, sobre els seus referents, sobre què pensava dels seus contemporanis, dels canvis que

s'aproximaven, del nou camí que agafava la música, etc; és completament aclaridor i necessari per entendre la seva música, estretament lligada amb el seu pensament i gust musical.

Després d'haver escoltat per primer cop algunes obres de Bennett, tot i ser-nos completament desconegut, ja podríem incloure'l dins d'una estètica clàssica, pròpia més aviat del classicisme vienès, que tendeix a les formes estructurals canòniques, d'harmonia desenvolupada però no nova, de sorpreses dinàmiques més que no pas dramàtiques, i d'obres on es deixa també entreveure la forma que agafarà el virtuosisme pianístic al llarg del segle XIX. La primera "etiqueta" que li escau després d'haver escoltat per exemple, el seu primer concert per a piano i orquestra (Op. 1 – 1833), la seva simfonia en sol menor (Op. 43 – 1864) i l'obertura *The May Queen* (Op. 39 – 1844), coincideix amb el que Nikolaus Harnoncourt ens explica molt bé al seu llibre:

<< ¡Qué enigmática es la música de Mozart! Todos sus motivos, giros, frases – todo lo que podría llamarse lenguaje musical – nos resultan familiares. Todos los compositores de su época hablaron el mismo “idioma”. Mozart [...] no tuvo que reformar nada en la música; en el idioma tonal de su época encontró las posibilidades para decir, para expresar lo que quería. Todo lo que creemos reconocer como típicamente “mozartiano” lo encontramos también en las obras de sus contemporáneos. El estilo de composición personal de Mozart no se puede aislar, no se puede diferenciar del estilo de les época... excepto por una grandeza inconcebible. >>⁵⁶

D'això en deduïm que Bennett entrava dins aquesta primera fornada de compositors que tenien a Mozart ben present, que tot just coincideixen en el temps amb Beethoven (pels pèls), i que el canvi romàntic que se'ls venia a sobre no eren capaços de veure'l des d'una altra perspectiva que no fos aquesta estètica clàssica vienesa. Perquè això era el que havien viscut, admiraven, consideraven pur, correcte i agradable, i el que els havien ensenyat.

⁵⁶ “Mozart no fue innovador”. HARNONCOURT, Nikolaus. Traducció: Laura Manero (2003). *El diálogo musical*. Ediciones Paidós Ibérica, 2001. Capítol 18, p. 119 ISBN 84-493-1392-9.

Cal recordar que Bennett aprengué composició sota el mestratge de William Crotch i Ciprani Potter.⁵⁷ Aquest últim, admirador de les grans formes clàssiques i precursor d'aquestes. Tanmateix, les tres obres de Bennett esmentades són molt diferents. Malgrat no presentar un canvi exponencialment gran en quant a estil compositiu al llarg de la seva vida, no és pas igual la seva manera de compondre de joventut (quan el seu màxim apogeu interpretatiu pianístic i els viatges a Alemanya) que en la maduresa, quan intentava tornar a trobar temps per a compondre en els últims anys de la seva vida.

Pel que sembla, Bennett va mostrar i va despertar més emoció amb la seva excel·lent tècnica del domini del piano que amb les seves composicions; ni que reconegudes figures musicals de l'època com John Field, Robert i Clara Schumann, Felix Mendelssohn i Ferdinand Hiller, entre d'altres, li van dedicar nombrosos elogis.⁵⁸

Han estat molts els estudiosos que han intentat trobar i definir un determinat estil per a aquest compositor. La majoria coincideixen en considerar Bennet un compositor del segle XIX, no molt romàntic per l'època, sinó més aviat clar, concís, formal i d'una pulcra senzillesa; ni que encara perduren les disparitats a l'hora d'arribar a formular una opinió unànime sobre el personatge i el seu estil musical.

Charles Villiers Stanford va escriure sobre ell:

<<Va mantenir les seves característiques britàniques al llarg de la seva vida... Els anglesos s'enorgulleixen d'ocultar els seus sentiments i emocions, i això està reflectit en el seu cançoner popular. El Tàmesi no té ràpids ni desnivells; llisca pel mig dels seus boscos amb un corrent suau, mai es seca ni s'atura; és l'estil de l'esperit del folklorisme anglès ... [...] Bennett era un espècimen típic d'aquesta característica anglesa. Era un poeta, però de l'escola de Wordsworth més que no pas de Byron y Shelley>>.

⁵⁷ BENNETT, James Robert Sterndale (1907). *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

⁵⁸ STANFORD, Charles Villiers. "William Sterndale Bennett: 1816–1875". *The Musical Quarterly*. Vol. 2, No. 4. Oxford University Press, 1916. p. 631

W. B. Squire va escriure al 1885:

<<El seu sentit de la forma era molt exacte i, a la seva naturalesa refinada li molestava tant qualsevol mínima recerca d'efecte que, molts cops, la seva música fa la impressió d'haver estat produïda sota control. Rarament, si és que algun cop ho va fer, es va deixar endur per la fantasia desenfrenada; tot està justament proporcionat, clarament definit i mantingut dins els límits que l'escripulositat de la seva autocrítica no li permetien sobrepassar. Tal i com s'ha dit, és això el que el fa un compositor tan peculiar: els efectes amplis i els contrastos audaços que admira un públic sense educació musical no hi són presents; cal una audiència educada per apreciar al màxim la naturalesa exquisidament refinada i delicada del seu geni>>.⁵⁹

Dividirem la seva vida compositiva en dues parts per poder-ne extreure uns trets principals o tendències generals que caracteritzen el seu estil compositiu: una primera part d'obres de joventut i una segona part amb els seus últims opus. Entre ambdues parts, suposadament, hauríem de percebre un canvi notori en l'estil, l'orquestració i la maduresa de les obres.

6.2.1. Obres de joventut

El primer Opus d'Sterndale Bennett és el seu concert per a piano i orquestra en re menor (1832), compost dins els estudis de la Royal Academy of Music, sota el mestratge de Cipriani Potter. Prèviament, només havia escrit la seva primera simfonia en Mi b Major, i escriuria l'obertura *The Tempest* en tres dies el Nadal d'aquell mateix any (wo20 i wo22 respectivament). Però l'Op.1, el seu primer concert, que va escriure quan només tenia 16 anys, és el concert que tant va fascinar a Mendelssohn l'any 1833, qui era entre els assistents.

Sir George Macfarren va dir el següent sobre el concert de Bennett:

⁵⁹ SQUIRE, William Barclay. "Bennett, William Sterndale". In *Stephen, Leslie. Dictionary of National Biography*. Vol.4. Londres: Smith, Elder & Co., 1885. p. 247

<< [...] *Many and meritorious had ben the compositions of Academy students that had been tried at these periodical practices, not a few of which had been displayed at the públic concerts of the institution; but this Concerto seemed to step out of the range of pupil work and show something of the maturity of mastership. A hsout of enthusiasm went up from us all, each one proud to acknowledge the rare merit of his school-mate, and it was not the students alone who perceived this merit, but professors were as ready to applaud it. >>*⁶⁰

El concert solista s'havia formalitzat en aquell moment, havia eliminat els *solo* i *ritornello* del passat per a transformar-se en una estructura *tripartita* formada per 3 moviments: ràpid-lent-ràpid. A diferència del gènere de la simfonia, en què tots els compositors sentien la forta pressió de compondre una creació immensament brillant i genuïna que s'assimilés a les de Beethoven, el concert va esdevenir un gènere més lliure. El concert solista per a piano era el terreny on el compositor podia deixar volar la imaginació i, malgrat la formalitat de les estructures i convencionalismes de l'època, el compositor podia deixar empremta del seu propi llenguatge compositiu d'una manera més orgànica i despreocupada. Era un gènere conreat per virtuosos per a fer-ne propi ús del seu instrument. Malgrat tot, fou un gènere que mai experimentà la popularitat de la simfonia. El concert de Bennett s'assimila d'alguna forma als concerts per a piano escrits prèviament per compositors com John Field, Johann Nepomuk Hummel o Ignaz Moscheles.

La tonalitat principal del concert és re menor. Com era típic en aquella època de transició "pre-romàntica", com a herència del segle XVIII, el primer moviment es caracteritzava per ser ampli i de grans dimensions. En el cas de Bennett, un *Allegro con brio* principalment en re menor de caràcter seriós i líric alhora. Els concerts que varen ignorar

⁶⁰ << *Moltes i meritoses havien estat les composicions dels estudiants de l'Acadèmia que havien estat interpretades en aquestes pràctiques periòdiques, algunes de les quals havien estat programades als concerts públics de la institució; però aquest Concerto semblava sortir-se del rang de treball habitual dels alumnes i mostrar alguna cosa de la maduresa del mestratge. Un gran entusiasme va sorgir de tots nosaltres, cada un orgullós de reconèixer el rar mèrit del seu company d'escola, i no sols els estudiants van percebre aquest mèrit, sinó qu els professors estaven disposats a aplaudir-lo. >> BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. p. 28 (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.*

aquesta característica del XVIIIè segle i preconitzaren un concert més “romàntic” trencant amb aquesta herència, no varen tenir èxit. Com és el cas dels concerts de Mendelssohn, Spohr, etc.

En tot el concert per a piano de Bennett trobem un tractament exquisit de les cordes per l'escassa edat del compositor. A més a més, a través de l'audició del concert⁶¹, percebem que les trompes són tractades com a base harmònica que sovint fa de pont (per no deixar espai al silenci) entre dos temes contrastants. La secció de vent fusta dobla la corda o té alguna secció solista (sobretot les flautes, en el primer moviment), i la resta del vent metall (exceptuant les trompes) s'utilitza pels *forte* en les entrades *tutti*. Trobem, per tant, una orquestració típicament clàssica vienesa, amb la justa utilització del vent metall, un protagonisme excepcional, sovint líric i homogeni de la corda, i un curiós trino de timbales que ens transporta a una falsa reexposició en Si B Major més enllà de la meitat del primer moviment.

W. S. Bennett segueix el model mozartian de primer moviment de concert per a tots els seus cinc concerts per a piano solista i orquestra. El primer concert de Bennett comença de manera penetrant, amb una potent introducció del tema en *tutti*, tal i com dicta el model de Mozart. Molts contemporanis, com ara Mendelssohn, estaven començant a eliminar aquesta herència del principi del *tutti* orquestral del panorama concertístic del piano.⁶²

El joc del mode menor al Major i de les diferents modulacions entre aquestes és constant, així com les dinàmiques contrastants, que sovint provoquen sorpresa. El primer moviment compren en el fons una sola melodia principal, que es desenvolupa i es transforma al llarg del primer moviment. I en el fons, pràcticament tot el material de caràcter temàtic (no pas virtuosístic, com ara arpegis, escales que fa el piano, acompanyaments complicats...) ja ens l'ha presentat en el *tutti* del principi. Primer un tema A en re menor, després d'un pont, un tema A' en Fa Major; i quan el piano entra a escena, veiem que aquest desenvolupa el lirisme detallat, ornamentat i romàntic de tot el que ja comprenia el tema A. El primer moviment, de dimensions no pas escasses, és un diàleg constant, fervent de

⁶¹ No m'ha estat possible incloure la partitura als annexos ja que aquesta no es troba disponible. Però em semblava necessària la introducció a l'estil compositiu de Bennett a través del seu Opus 1.

⁶² TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. p. 24 ISBN 978-1-84383-272-0.

rapidesa i agilitat en uns passatges, i de *cantabile* en d'altres. La part del solista és d'una dificultat extrema, on el material fins i tot pot arribar a ser de caràcter molt tècnic: arpegis ascendents i descendents, escales, passatge virtuosístic d'octaves, acompanyaments complexos quan la corda fa la melodia, passatges delicats d'articulació molt clara i precisa una mica *pizz.*, etcètera.

Personalment, considero el primer moviment dotat d'una orquestració més subtil i detallada que no pas els que segueixen. En el segon moviment, també herència del segle XVIII, veiem que Bennett utilitza el vent de manera puntual. És graciosa la manera com s'intercanvia el diàleg entre les intervencions *pizzicato* de la corda i el *cantabile* delicat del piano. El moviment pot recordar, en certa manera, a les senzilles orquestracions d'un segon moviment de concert de Chopin; amanit amb un toc pianístic propi de la BSO de *Pride and Prejudice*. De fet, en diverses peces de piano de Bennett veurem com es respira un cert aire campestre, pastoral, de tonalitats tranquil·les i dolces (com ara, Fa sostingut Major), que ens transporta a aquest aire burgès, anglès, romàntic i ensucrat propi de les novel·les de Jane Austen.

Tornant al primer concert per a piano i orquestra, no era d'estranyar l'arribada d'un tercer moviment de caràcter ràpid (*Finale: Presto-Scherzo*), com molt bé ens indica aquest últim mot, com un "joc", ràpid, àgil, que fins i tot al principi manté un cert aire de *concerto*, com si entre el solista i l'orquestra es produís un intercanvi de *ritornello-solo-ritornello-solo...* Tenim la sensació de veure un pianista virtuós lluitant contra l'adversitat del món (l'orquestra).

En aquest moviment tornem a trobar que Bennett juga força en el canvi de mode (Major-menor), en la utilització de la corda fent *pizz.*, i en un tema ràpid (re-mi-fa, re-mi-fa, re-mi-fa...) que sembla un torrent d'onades que venen i van, potser fins i tot obtenint un caràcter més *agitato* i romàntic. Potser dins d'una estètica més pròpia de l'*Sturm und Drang*.

Observant peces de la mateixa època (Op.2, Op.3 i Op.10)⁶³ es fan més paleses unes característiques generals que compleix en la seva primerenca etapa compositiva: estructures molt regulars (número regular de compassos) i formes típiques del classicisme

⁶³ Veure Annexos 9.4.

vienès; gran invenció melòdica: motius lleugers i virtuosístics, i per altra banda, motius lírics i de caràcter més pastoral; la recerca d'efectes tímbrics concrets en la utilització dels vents i els seus *solis*, així com la seva utilització per a una ampliació de volum en els *tutti*; un terreny molt tonal (contrast de modes, progressions a través d'acords de dominant, alguns cromatismes...); el joc d'antecedent i conseqüent, així com l'aparició de diferents *fugato* o parts força contrapuntístiques; una estètica sovint pròpia de l'*Sturm und Drang*; la forta influència de Mozart sobre Bennett; etc.

Pel que fa més al piano: un tractament molt virtuosístic del llenguatge (segurament pel bon intèrpret que ell mateix era en aquell moment), sovint amb parts dificultoses; la presència d'un caràcter més aviat líric anglès, calmat i tranquil (quan no lleuger i virtuos), sovint emmirallant-se en la natura; parts contrapuntístiques derivades del llenguatge de Bach (però no pas barroques!); passatges que requereixen una articulació clara i precisa, però dolça, tipus *jeu perlé*; i sovint una forta semblança amb Schumann, Weber, Mendelssohn i fins i tot, Clara Schumann.

Per fer-nos una idea més general de l'estil que Bennett anava adquirint sota el mestratge de Cipriani Potter en aquella època, els seus segon i tercer concerts per a piano en són també un clar exemple.

Pel que fa als opus esmentats anteriorment, al disposar d'àudio i partitura de les peces mateixes, hem pogut aprofundir tant en l'orquestració com en la intencionalitat compositiva de Bennett. També veiem clarament el context estudiantil en que aquestes peces varen estar escrites. El Capriccio Op.2 per a piano en re menor, el dedicà al seu mestre de composició Cipriani Potter. La seva cèl·lula principal:

(M. M. ♩ = 96.)
 Allegretto
 Scherzando.

Formada per un ritme clar, estricte i estressant (que ens pot recordar en certa forma a l'entrada *tutti* de l'orquestra en el seu primer concert per a piano), just després la veiem aparèixer a la mà esquerra:



I aquest motiu s'anirà desenvolupant a través de tot el Capriccio; anirà transformant-se, complicant-se, passant d'una mà a l'altra, etc. Formaran una estructura força regular: ABAB'+coda, malgrat la llibertat que ofereix la peça pel seu títol. En aquell moment, malgrat practicar-se igualment la composició d'una forma sonata, sovint es preferia optar per estructures menys "rígides", com ara la Fantasia, l'Impromptu o el Capriccio. Estructures que permetessin una major llibertat al compositor i deixessin espai a la seva creativitat compositiva. El Capriccio de Bennett es va desenvolupant de manera virtuosa, fins i tot incorporant algun tros contrapuntístic herència de la tradició bachiana; i ens recorda en alguns fragments més cromàtics a Schumann, i també ens remet força a l'estil de les sonates per a piano de Carl Maria von Weber.

Aquesta idea de crear un tema (més aviat, un motiu) que s'anirà desenvolupant i transformant al llarg d'una peça de caràcter menys restrictiu, la veiem en varies obres de Bennett. També podem percebre aquest desenvolupament temàtic a través del seu Op.3, l'obertura *Parisina*. Aquesta data del març de 1835. Es diu que Bennett *sketched* l'obertura en 24 hores. I per *sketched* ens referim a que William Sterndale Bennett tenia el costum d'escriure tota la part dels violins primers des del principi fins al final de la peça. I així va ser. Aquesta manera de fer brollar del seu cap les seves idees temàtiques que li anaven sorgint, fou una manera de compondre que abandonà més endavant, substituint-la pel fet d'anar completament tots els instruments de l'orquestra poc a poc i pàgina a pàgina.⁶⁴

Com veurem també per mitjà de l'obertura *The May Queen* (Op.39), o si ens escoltem altres obertures d'ell com ara *The Naiades* (Op.15) o *Die Waldnymphe* (Op.20), podem observar la grandíssima influència de l'òpera en aquest gènere.

⁶⁴ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

El tema principal de l'obertura apareix per primer cop en els violoncels, fet que veiem recurrent en les composicions de Bennett, segurament pel timbre que buscava.



Igual que en el seu primer concert per a piano en re menor, tornem a trobar un tractament de la secció de vent molt propi de l'herència clàssica del segle XVIII, influència també del mestratge de Cipriani Potter. S'observa la presència d'un joc constant entre el Major i menor, sobretot en la Coda o final, estranyament aïllat d'estil del que és la resta de la composició. També unes dinàmiques sempre contrastants i el traspassament del tema principal transformant-se d'un instrument a un altre, recordant-nos en certs moments com un procés de *fortspinnung*.

El segon tema o motiu principal de l'obertura *Parisina* és aquest, que surt per primer cop interpretat pel clarinet en La i el fagot (que el seguirà una part en Major molt més lírica i de caràcter pastoral) → Lletre d'assaig B (pàg. 14):



En aquesta obertura també podem veure diferents recursos compositius que Bennett utilitza per al desenvolupament del motiu principal al llarg de la peça. Com un tros on la secció de corda s'acompanya tota l'estona a contra temps, amb l'accent desplaçat (pàg. 35), que la seguirà una secció força contrapuntística:



O el recurs compositiu de pregunta-resposta, com en aquest exemple entre les dues seccions de violins:



Per altra banda, observem en el seu Opus 10 (*3 Sketches*) la capacitat del compositor per a crear diferents textures, pianístiques en aquest cas. Així com la seva actitud creativa mitjançant imatges reals inspirades en la natura.

The Lake, *The Mill-Stream* i *The Fountain* són com tres preludis d'una extrema delicadesa i un ampli coneixement del llenguatge pianístic.

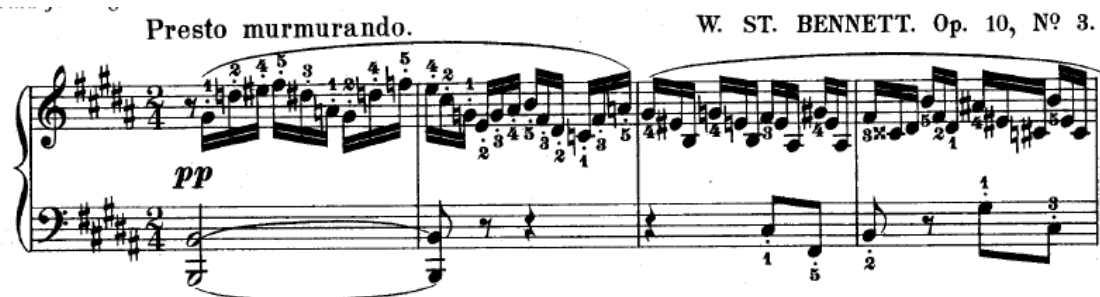
El primer de tots tres, *The Lake*, és una obra de sonoritat delicada. Conté un cert aire o temperament anglès. El principi ens pot recordar a Mendelssohn o Clara Schumann. Sentim tota l'estona un cert ritme de *barcarolle*:



Fins i tot ens pot remetre a una barcarola italiana en algun moment:



The Mill-Stream és contrastant a l'anterior en tots els sentits. Recorda als primers opus de Schumann o un cert aire d'estudi de Moszkowski. Per altra banda, *The Fountain* també és ràpida, però un ràpid més subtil, tal i com el seu *Presto murmurando* del principi ja ens indica. És una peça molt virtuosa, de difícil execució també, a causa del seu constant picat-lligat i la dificultat que de per si ja presenta la tonalitat en la que està escrita (Si major). Aquesta articulació de les semicorxeres pretén evocar la sensació de les gotes de la font que van caient. Conclou com si no fos complicada en absolut, “com qui no vol la cosa”, amb un senzill acord picat, com el final de les *Variacions Abegg Op.1* de Schumann.



Totes són peces molt innocents, creades per a un context estudiantil. Tots 3 *Sketches* són tres peces curtes molt evocadores, que ens transporten a la imatge de la natura que ell pretenia reflectir: la quietud d'un llac en calma, el corrent d'aigua d'una curva de riu, i una plàcida font i el seu raig. També veiem la capacitat de Bennett per a crear diferents textures pianístiques.



Thaulow, Fritz (1847-1906), *The Mill Stream*.

6

The Mill-Stream.
Musical Sketch.

Edited and fingered by
Wm Scharfenberg.

W. ST. BENNETT. Op. 10, No 2.

Presto agitato.

p

cresc.

dim.

Els 3 *Sketches* també varen ésser famosos per la pròpia interpretació que el mateix Sterndale Bennett feia. Schumann va escriure una vegada que la seva interpretació de *The Fountain* creava fins i tot un efecte màgic.⁶⁵

Cal dir que amb l'audició dels seus diferents opus, no només percebem aquesta tendència clàssica vienesa, influència dels seus viatges a Alemanya i la relació que va mantenir amb Mendelssohn i Schumann, sinó que també detectem un cert puritanisme anglès.

6.2.2. Últims opus

William Sterndale Bennett visqué la seva època més fructífera compositiva durant la joventut, sobretot pel que fa a la seva vida estudiantil dins la Royal Academy de Londres. Al llarg de la seva vida, com podem observar en el catàleg complet de la seva obra⁶⁶, va continuar component per gust, per encàrrec, i com a exercici o repte personal. Però realment no va ser fins els últims 20 anys de la seva vida que va tornar a viure una certa

⁶⁵ BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

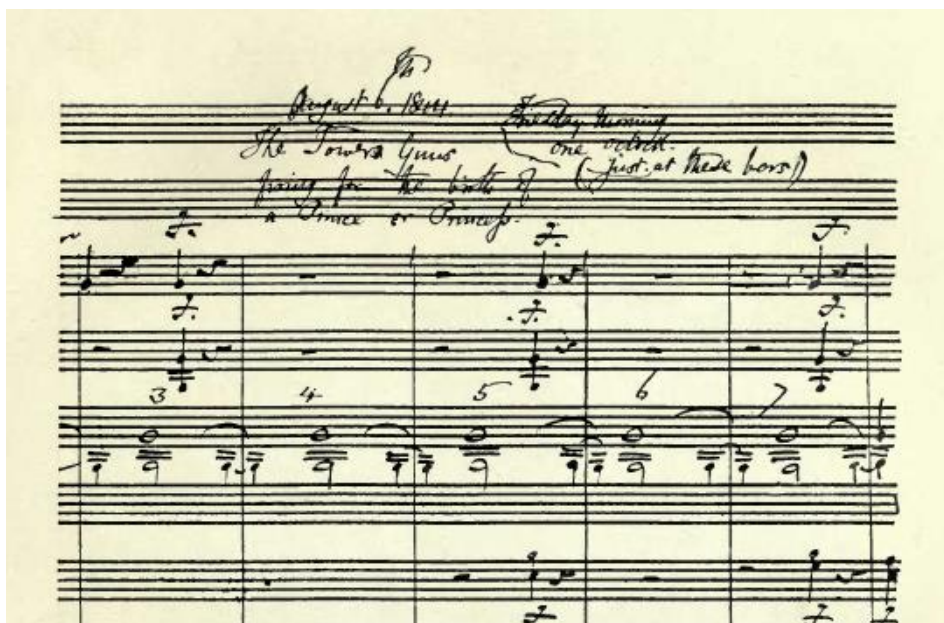
⁶⁶ Veure Annexos 9.3.

època daurada de les seves composicions, malgrat que aquesta no fou mai com la primera. Tot i així, podem observar com la seva activitat compositiva pràcticament desapareix a partir del 1866.

A través dels seus Op. 39, Op. 43 i Op. 46 percebem un canvi en el seu estil compositiu i orquestració.

L'Op. 39 és la cantata titulada *The May Queen (A pastoral)*, escrita el 1858, amb lletra del llibretista Henry F. Chorley. De totes maneres, la peça més famosa i que més ens interessa d'aquest opus és la seva obertura, composta el 1842-1843 (revisió del 1844), titulada *Marie du Bois* (wo46)⁶⁷. Va compondre l'obertura (que després utilitzaria per la cantata) sota el títol de *Marie du Bois* probablement fent referència a la seva promesa, Mary Wood.

W. S. Bennett no sabia com representar aquesta obertura. Com a peça de concert no li acabava de fer el pes i així li ho manifestà a Mendelssohn. Per fi li va trobar destí: obertura de la cantata *The May Queen*. El mateix Bennett va escriure a mà al final de la partitura: "*August 6th, 1844 – The Tower Guns firing for the birth of a Prince or Princess – (Tuesday morning one o'clock)*".⁶⁸



⁶⁷ Partitura: reducció per a piano.

⁶⁸ "Agost 6, 1844 – Els canyons de la Torre disparant pel naixement d'un príncep o una princesa – (Dimarts a la una de la matinada)" BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. p. 164 (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.

L'obertura *The May Queen* és un clar exemple de música per a l'escena de Bennett. A través de les diferents audicions que en podem fer, ens adonem que sembla ben bé extreta d'un ballet de Txaikovski.

L'obertura comença amb una crida de trompetes, trombons i trompes (amb una resposta de la fusta i la corda), que acaben desenvolupant una petita introducció d'uns 13 compassos. El tema principal, al compàs 14 (tonalitat menor), és líric i amable, i trobem l'oboè com a instrument principal en *cantabile*.

Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Kettledrums in E and B, and Strings.

Allegro spiritoso.

PIANO. $\text{♩} = 112.$

Str. & Wood.

Hrn. Tpts. & Tromb.

Ped.

Tutti.

Ob. con espress.

p

Str.

Ped.

sf

dim.

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Aquest tema es va desenvolupant fins a arribar a una segona part A: clar, enèrgic i joiós (aquest cop, en tonalitat major). Veiem durant tota l'obertura (fins i tot en la coda) aquest típic joc de Bennett contrastant en el canvi de mode entre els temes principals de l'obra, aquest joc entre tonalitats menors i majors.

Per altra banda, ja després d'un pont curt i misteriós a contratemps, trobem un tema B que inicia el clarinet, acompanyat primer d'un contracant del fagot. Més endavant, agafaran el relleu del protagonisme els violoncel·ls.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Clarinet (Cl.) line with the tempo marking 'tranquillo.' and a string (Str.) line with the dynamic marking 'ppp'. The second system includes a Bassoon (Bass.) line and a Cello line. A red arrow points from the Cello line in the second system to the Clarinet line in the first system. A red rectangular box highlights the Cello line in the second system.

Podem observar una orquestració molt més elaborada i complexa per part de W. S. Bennett, amb la presència de més veus interiors, respostes i contracants al llarg de peces dels seus últims opus. Un llenguatge més evolucionat, més ple de cromatismes i amb una dimensió més elaborada de l'harmonia, una harmonia una mica més "romàntica", més complexa.

Malgrat encara tenir un llenguatge clàssic, percebem una orquestració més romàntica de les seves peces, com veurem més endavant amb la seva Simfonia en sol menor (Op. 43), una de les peces més emblemàtiques del seu repertori.

Tornant però a l'obertura, veiem una secció de corda més compacta, més homogènia i homofònica, com una gran massa sonora apropiada del romanticisme de les dinàmiques. Per altra banda, a diferència dels seus primers opus, una major presència i importància del vent. Tant els instruments de vent metall com els de vent fusta, ja no només serveixen per a crear un cert gruix sonor, sinó que Bennett, pretén crear un efecte tímbric concret amb cada instrument de vent que utilitza.

Fins i tot podem veure una mica la lluita de l'individu contra el món. Llegint molt entre línies, en força moments de l'obertura, l'oboè s'assimila a l'individu, sol, desprotegit però valent que lluita contra la immensitat de l'orquestra. Té un cert aire romàntic aquesta idea. I en conseqüència, és per això que, més endavant, trobem diverses seccions de pregunta-resposta que condueixen a la introducció del principi i una reexposició, ara sí, del tema principal (A). A continuació, un altre cop tema B (fins la reexposició aquest cop) per anar

a parar a una coda construïda amb material del tema principal, també de caràcter joiós, diria que fins i tot heroic. Com un raig de la primera llum del sol un dia del mes de maig. Podria fins i tot considerar-se una obertura programàtica, i en referència a la frase que Bennett escriu en el manuscrit, potser ho és. Veiem que és un clar preludi de la cantata a la qual acompanya; una obertura fresca, lluminosa, enèrgica i amable alhora. Una obertura que mostra ja un certa tendència nova de William Sterndale Bennett, una certa evolució madura del seu propi estil i llenguatge. Tot i així, mai veurem un canvi exponencialment gran en la seva trajectòria: com a bon anglès, mai es va mullar del tot.

La seva simfonia en sol menor (Op. 43)⁶⁹, que data de l'agost de 1863 al juny de 1864, és una de les obres més emblemàtiques i famoses (si és que a Europa, per sort, alguna de les seves obres és famosa!). El seu Opus ha comportat controvèrsia durant força temps a causa de ser confosa amb la Simfonia no 5 de la mateixa tonalitat (wo31), que data del 1835-1836.

La Simfonia en sol menor de Bennett data d'un període de la seva vida força trist i fosc, just l'any 1862 es va morir la seva dona, Mary Wood. D'aquesta mort, i molts altres factors que potser desconexem, neix una certa evolució en el llenguatge compositiu de Bennett. De fet, la tonalitat de sol menor s'utilitzava en peces d'un caràcter més dramàtic, com és el cas de la Simfonia no 25 de Mozart, de la mateixa tonalitat. O també la simfonia no 40 de Mozart. La simfonia de Bennett, salvant les distàncies, té un cert aire a la 25ena de Mozart; ens hi recorda no tant per l'harmonia, sinó pel caràcter.

Igual que Schubert, Bennett agafa la tragèdia de l'òpera i la transporta a la simfonia, crea aquest aire dramàtic, com si es tractés de música escenificada; i veiem un llenguatge més derivat de l'*Sturm und Drang* que no pas en els seus primers opus.

La Simfonia en sol menor de William Sterndale Bennett està formada per quatre moviments. Com és característic de l'època, el primer moviment és ràpid. Un *Allegro con brio* que crea ja des de l'inici un cert aire lleugerament dramàtic que es mantindrà al llarg de la peça.

Tornem a veure la importància dels violoncels per a Bennett (devia ser un timbre que li agradava com a paper protagonista de les seves obres). Veiem també una secció uniforme

⁶⁹ No m'ha estat possible incloure la partitura als annexos ja que aquesta no es troba disponible.

i homogènia de la secció de corda, que serà qui assumirà el rol principal de tota l'obra. La corda utilitza bastant el recurs del *tremolo* com a acompanyament neguitós al llarg de varis moviments, sobretot el primer i el quart. Trobem en aquests *tremolos*, sobretot dels violins, una certa inquietud romàntica, un cert neguit. I malgrat l'època, en certs moments el tractament de la corda ens pot recordar vagament a Vivaldi.

La textura del primer moviment és força complexa i completa, veiem una clara evolució en l'orquestració i el llenguatge de Sterndale Bennett respecte de les seves obres de joventut, com per exemple, el seu ja esmentat Opus 1 (Primer concert per a piano i orquestra). En aquest primer moviment trobem diferents canons, contracants i veus que es superposen, molts trossos de pregunta-resposta, etc.

Les dinàmiques són contrastants i extremes, però no sempre *subito*, sinó que és una Simfonia molt caracteritzada pels seus magnífics *crescendi* i *diminuendi*. Tenen també un paper força important els accents, col·locats sovint a contratemps. És un moviment on l'orquestra tant aviat crea un gruix molt potent amb un *tutti* com es fa tan petita que pràcticament desapareix de manera subtil. En aquest últim caràcter genuïnament delicat, les intervencions del vent són molt pastorals en contraposició del cert dramatisme que presenta l'obra en general, sobretot degut a la seva tonalitat.

El segon moviment (*Scherzo: Allegro vivo*), malgrat que continua amb aquest cert aire dramàtic al principi, al tractar-se d'un *Scherzo*, manté en general un caràcter més innocent, i en certs moments fins i tot sembla un moviment joiós, gairebé com música típica de la reialesa. És un moviment més sorprenent i amb un cert to irònic, més propi de Mozart. I ens evidencia altra vegada la tendència clàssica vienesa del nostre estimat compositor. Evidentment no estem al romanticisme. Tot i que cronològicament ens hi trobem, en el fons no hi estem a nivell de llenguatge expressiu utilitzat.

Cal esmentar que en aquest moviment trobem altre vegada la típica crida de trompetes, al igual que en l'obertura *The May Queen*.

L'*Andante con moto* que Bennett utilitza com a tercer moviment és potser el moviment menys dramàtic de tots. Conté una mena d'obstinat constant de corxeres que es trasllada per diferents instruments. Trobem una forta presència del vent (sobretot l'oboè, la flauta i el clarinet). I observem com Bennett utilitza aquesta secció amb uns objectius orquestrals molt més coherents i clars que en els seus primers opus.

Hem d'esmentar que la presència de les pauses que suspenen la música en aquest tercer moviment és ben curiosa, així com les tímides i senzilles cadències que les segueixen. Trobem com a part contrastant una part central en mode menor força contrapuntística, sobretot per part de la corda. Aquest *fugato* ens pot recordar, salvant les distàncies, al 2n moviment de la 3a simfonia de Beethoven.

Aquest moviment és el moviment més dolç i amable de tots quatre, que s'acaba després d'una cadència, senzill, com si desaparegués.

El quart i últim moviment de la simfonia (*Finale: Presto con fuoco*) forma part del típic cànon de moviments finals de simfonia del classicisme; “a lo grande”, amb tota l'orquestra al complet, timbales, *tutti*... Semblant al primer moviment, trobem la presència d'una secció de corda neguitosa, que es contraposa amb el protagonisme de les melodies pastorals que fa el vent. La simfonia en general ens pot semblar una típica simfonia clàssico-romàntica (més clàssica que no pas romàntica), amb uns certs *clichés* propis de Mozart, Haydn i Schubert; o fins i tot a vegades (poques vegades), propis de Beethoven.

Un dels seus últims opus fou la sonata per a piano *The Maid of Orleans (Die Jungfrau von Orleans)*, en La b Major, Op. 46, datada de l'any 1873. En aquesta sonata d'extensió més o menys llarga de William Sterndale Bennett veiem un llenguatge per a piano totalment nou, renovat i fresc.

La Sonata *Die Jungfrau von Orleans* veiem, per les anotacions del principi de cada moviment, que segurament es tracta de música programàtica, fet que, més enllà del seu estil, ja la fa força interessant. La sonata probablement es basa en l'obra de teatre de cinc actes sobre la història de Joana d'Arc del dramaturg alemany Friedrich Schiller, interpretada a Leipzig per primer cop l'any 1801. Aquesta tragèdia també va inspirar a altres compositors com l'òpera *Giovanna d'Arco* de Giuseppe Verdi o l'òpera *La doncella d'Orleans* de Piotr Ilitx Txaikovski.

L'argument de l'obra d'Schiller s'allunya una mica de la història original. Es tracta d'una Joana d'Arc idealitzada i inventada. Ja en el tram final de l'obra, Joana d'Arc està a punt de matar un cavaller anglès en una batalla però, quan li treu el casc, s'enamora d'ell i li salva la vida. Llavors Joana és capturada pels anglesos. Des de la seva cel·la és testimoni d'una batalla en la qual els francesos estan essent derrotats (equival al tercer moviment de la sonata de Bennett: *The prison*). És llavors quan la nostra protagonista es deslliura les

cadenes i aconsegueix escapar per unir-se a la lluita. Gràcies a ella, els francesos aconsegueixen igualar el combat, aconseguint finalment la victòria. Però en la batalla, Joana d'Arc perd la vida.

Malgrat tot, el dramatisme de l'obra d'Schiller no es veu reflectit en la sonata de Bennett, tanmateix és interessant el paral·lelisme de totes dues corrents artístiques, sobretot pel que fa al tercer moviment.

El primer moviment de la sonata comença per un moviment lent, un *Andante Pastorale* de títol *In the fields*. Tal i com la indicació de *tempo* ens diu, es tracta d'una peça de caràcter pastoral. És un moviment lent, molt calmat, que evoca la quietud d'un prat. El llenguatge d'aquest moviment, malgrat que el principi pot recordar vagament a Beethoven, és un llenguatge clarament chopinià. Fins i tot pot recordar a l'inici de la 2a balada de Chopin, a tot estirar. També pot remetre a una imatge similar als nocturns de John Field.

Es tracta d'un llenguatge pianístic molt horitzontal, com si no estigués passant gran cosa, com si tot fos quietud, pau i calma. És un llenguatge ple d'ornamentacions i girs melòdics decorats de semicorxeres, amb molts cromatisme i un tractament líric de les veus internes. Podem evidenciar la clara diferència d'aquest nou llenguatge pianístic de Bennett respecte dels seus primers opus.

Prestem atenció a les diferents evocacions paisatgístiques que Bennett ens escriu al títol de cada moviment:

IN THE FIELDS.

Schuldlos trieb ich meine Lämmer | "In innocence I led my sheep
Auf des stillen Berges Höh. | Adown the mountain's silent steep!"
ACT + SCENE I.

ANDANTE PASTORALE.

p sempre legato.

El segon moviment és el més genuí i peculiar de tots. Es tracta d'un *Allegro Marziale*. És com un *medley* de diferents estils, com una manta de *Patchwork*, on Bennett agafa d'aquí i d'allí. És el moviment més llarg de tots i el més únic i particular. Després d'escoltar-lo tot, tenim una mica la sensació de trobar per primer cop la creació de quelcom nou per part de Bennett, fins i tot pot semblar una mica avançat a l'estil del seu temps.

Al principi trobem un contrapunt misteriós, sigil·lós, inquiet, amb un cert aire jazzístic fins i tot.

IN THE FIELD. 5

"Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen
Das Schlachttroß steigt, und die Trompeten klingen!"
PROLOGUE. SCENE 4.

"The clanging trumpets sound, the chargers rear,
And the loud war cry thunders in mine ear!"

(stately.) *ten:* *ten:*

ALLEGRO MARZIALE.

p *staccato.*

En aquest moviment trobarem una mica de tot i de res alhora. Tot i que Bennett crea potser una escriptura pianística propera a Mendelssohn, el llenguatge és sovint clarament Schumannian, i tenim la sensació de sentir la pugna entre els dos personatges: Eusebius i Florestan (ni que abunda la presència d'aquest últim).

Després del contratemps *jazzy* del principi, de sobte apareixen tot de tresets virtuosístics que deriven en un fragment que, personalment, m'ha semblat auditivament fora de l'estil típic de Bennett observat fins ara. Són simplement 4 compassos, però de sobte, s'allunya de tota la seva estètica i entra en una progressió d'acords gairebé de caire impressionista, abans d'endinsar-se en un *cantabile* de caràcter més líric:

The image shows two excerpts of piano music. The top excerpt is marked *veloce.* and *ff*. It features a complex melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a red box highlighting a section marked *sempre ff*. The bottom excerpt is marked *dim: ed espress.* and *cantabile.*, with a red box highlighting the beginning of the section.

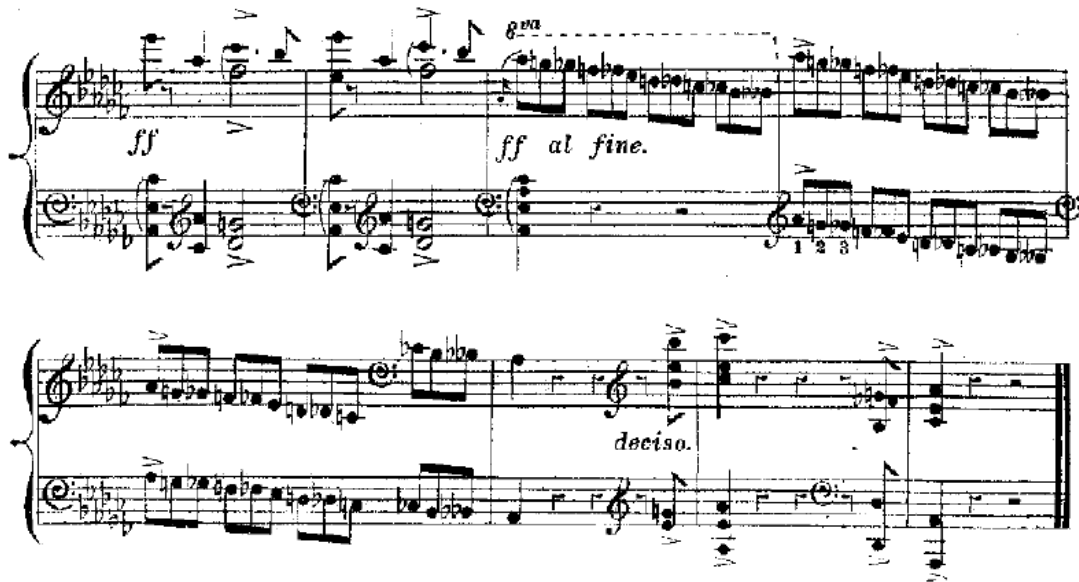
També criden l'atenció les diverses indicacions de caràcter del propi Bennett: així com en els opus de joventut trobarem la indicació *murmurando*, podem observar el terme *meditando* en un moment donat d'aquest segon moviment. Sempre escrivia indicacions molt descriptives i evocadores en les seves partitures, sobretot en aquesta segona etapa compositiva de maduresa.

Bennett modula a vàries tonalitats durant aquest segon moviment *Patchwork*, i en general són tonalitats força llunyanes i contrastants les unes amb les altres. També fa progressions harmòniques d'acords força inusuals comparades amb l'estil en que solia compondre les seves obres. Aquest n'és un exemple:

The image shows two excerpts of piano music. The top excerpt is marked *slargando con forza.* and features a red arrow pointing to a specific chord. The bottom excerpt is marked *dim: ed un poco rall:* and *tranquillo.*

El llenguatge i l'estil general d'aquest segon moviment són força similars a l'estil de Schumann, però una mica més conservador que aquest. És un moviment sorprenentment insòlit, una incògnita una mica embriagada de diferents estils.

Fins i tot el final i l'escala que el precedeix no tenen res a veure amb tot el material temàtic anterior. I s'assembla més a un final de sonata que a un final de moviment.



El tercer moviment és un *Adagio Patetico* titulat dramàticament *The prison*, malgrat no tenir un caràcter gens dramàtic, ni per l'estil ni per la tonalitat (Mi Major). Podem interpretar-lo com un moviment que enlloc de mostrar la tragèdia d'estar a la presó, aspira les ànsies de llibertat.

És un moviment pausat, tranquil, senzill i meditatiu. Bàsicament presenta una textura principal: melodia *cantabile*+acompanyament. Pot recordar vagament al segon moviment del 3r concert per a piano de Beethoven, de la mateixa tonalitat, però el llenguatge és força similar a un nocturn de Chopin. Tot i així, trobem la presència d'algun gir harmònic propi del romanticisme més semblant a Schubert. És un moviment lent que mostra un llenguatge pianístic clarament molt evolucionat respecte dels primers opus de William Sterndale Bennett.

IN PRISON.

19

Höre mich Gott, in meiner höchsten Noth!
Hinauf zu dir in heißem Flehenwunsch
In deine Himmel send ich meine Seele!"
ACT 5. SCENE 11.

"Hear me O God in mine extremity,
In fervent supplication up to thee,
Up to thy heaven above, I send my Soul!"

ADAGIO
PATETICO.



The musical score is for a piano accompaniment. It is written in G major and 9/8 time. The tempo and style are marked 'ADAGIO PATETICO'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cres.) and then returns to piano (p). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

I per últim, però no menys important: un quart moviment *Moto di passione*, titulat *The End* (potser per la mort de Joana d'Arc, malgrat no tractar-se d'un moviment semblant a la tragèdia).

THE END.

"Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!"
ACT 5. SCENE 16.

"Brief is the sorrow, endless is the joy."

MOTO
DI
PASSIONE.



The musical score is for a piano accompaniment. It is written in G major and 9/8 time. The tempo and style are marked 'MOTO DI PASSIONE'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic. The bass staff features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and chords.

És el moviment d'estil més clàssic, amb un llenguatge de Bennett que ens resulta més familiar. És un moviment ple d'ornaments, escales, arpegis, motius repetitius que obliguen a la rigorosa independència dels dits... Per la seva virtuositat tècnica podria arribar a assemblar-se, salvant les distàncies, a una paràfrasi sobre una òpera a l'estil de Liszt. També trobem una certa semblança amb la Sonata no 1 de Carl Maria von Weber.

En general és una sonata d'una extensa dificultat tècnica, que utilitza un llenguatge virtuos i l'agilitat dels dits. Veiem una nova faceta pianística de Bennett, que es comença a allunyar a poc a poc de la típica estètica clàssica vienesa que tant el caracteritzava. És una sonata força única, genuïna. Una sonata, segons el meu parer, que donaria de si per a fer un altre Treball de Final de Grau.

7. Conclusions

William Sterndale Bennett va aparèixer en un context victorià on Anglaterra, malgrat ser una de les principals potències mundials, no va viure una evolució artística ascendent com ho va fer a nivell polític i econòmic.

Des de la dècada de 1780 fins a finals del segle XIX, Londres va gaudir d'una vida concertística envejable, ja que el públic anglès tenia un gust molt refinat i que preferia els músics italians i alemanys. En conseqüència, Gran Bretanya era una nació més aviat de consumidors de música que no pas de “productors” d'aquesta. S'esperava que els compositors anglesos imitessin els models continentals i, en general, així van fer-ho.

No hi ha dubte que, més enllà de la quantitat de música de compositors estrangers que es consumia a Anglaterra, Sterndale Bennett fou el compositor natiu de música instrumental més important de la primera meitat del segle XIX. Tanmateix, és un gran desconegut donada la seva poca transcendència posterior a la resta d'Europa. W. S. Bennett va tenir una fructífera època compositiva de joventut però, amb els anys, i a mesura que la seva vida professional s'anava establint a Anglaterra i anava creixent com a pedagog, va deixar de compondre per falta de temps, o potser, qui sap, d'inspiració.

És paradoxalment irònic veure com Bennet admirava i defensava aferrissadament el “cànon” clàssic de compositors de l'època; cànon que, més endavant, “l'enterraria” a ell i a la seva música en l'oblit més profund. Tal i com passà amb molts altres compositors al llarg del segle XIX.

Bennett negava la nova escola de Wagner mentre defensava música que actualment, té una nova “renaixença”, com pot ser la música de Mendelssohn i Handel. Els canvis musicals que va experimentar la societat d'aquell moment, que ni tan sols ell podia preveure, van prioritzar l'originalitat i el progrés enfront de la vella històrica tradició i l'escola musical que havien heretat.

William Sterndale Bennett i la seva conservadora estètica musical serien molt aviat reemplaçats pels nous corrents i expressions artístiques, i és difícil jutjar si la seva música va ser encertada o no per a la seva època. El que està clar, és que l'herència del segle XVIII era present i ell en parlava el llenguatge. Malgrat tot, el seu catàleg musical és ampli i és fidel al seu propi estil, sempre dins la seva estètica d'arrels anglo-germàniques i una creativitat innocent i fructífera pròpia de la joventut.

Cal remarcar que el seu gust musical era exquisit, amb opinions pròpies i ben formades sobre el món musical i, els compositors que Bennett més admirava formen encara part de la nostra herència musical i el nostre repertori, al contrari de tot el que ha passat des de la seva època.

Després d'haver entès en quin context musical va néixer la seva figura, quina vida va tenir, què pensava sobre el món musical que l'envoltava i, sobretot, quin tipus de música ens va deixar escrita, podríem arribar a classificar-lo dins un grup de compositors "Romàntics-Clàssics". Una generació de compositors que neix al tombant de segle, que ha rebut com a herència les formes clàssiques i l'orquestració del XVIII, que comencen a desenvolupar la seva manera de fer (no pas massa innovadora) just en el moment que corrents i influències noves pròpies del romanticisme estan començant a prendre forma. Una generació perduda, nascuda precisament entre dues generacions molts brillants: just després de Beethoven, i essent contemporanis de Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt i fins i tot, Brahms.

Malauradament, molts compositors d'aquella època han caigut en l'oblit i ja no es programen les seves obres en les sales de concert. No s'entén, si no fos pel coneixement que ara tenim de la seva vida, el seu establiment a Anglaterra, els seus buits compositius... No s'entendria sinó la desconeixença d'aquest músic que jo, personalment, considero molt brillant. El seu molt ampli coneixement d'obres, de repertori d'altres compositors, un coneixement de l'instrument acurat, i una extensa llista de recursos compositius que sabia utilitzar, portaren a Sterndale Bennett a crear coses tan clàssico-vieneses i virtuoses com els seus cinc concerts per a piano, o tan genuïnament peculiars com la seva sonata *The Maid of Orleans*.

Va ser (i desgraciadament, és), com molts d'altres compositors del segle XIX, un petit geni silenciats i oblidat. Però al cap i a la fi, un dels músics i compositors més representatius de l'Anglaterra de la primera meitat del segle XIX.

8. Bibliografia

- BENNETT, James Robert Sterndale. *The Life of William Sterndale Bennett*. Cambridge: University Press, 1907. (ISBN-10: 1169353657). ISBN-13: 978-1169353657.
- BENNETT, Zon i col·laboradors. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 1*. Ashgate Publishing Limited, 1999. ISBN 1-84014-259-6.
- BENNETT, Zon; DIBBLE, Jeremy. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 2*. Ashgate Publishing Limited, 2002. ISBN 0-7546-0641-4.
- BENNETT, Zon; HORTON, Peter. *Nineteenth-Century British Music Studies. VOLUME 3*. Ashgate Publishing Limited, 2003. ISBN 0-7546-3614-3.
- DAHLHAUS, Carl. Traducció: Gabriel Menéndez Torrellas (2014). *La música del siglo XIX*. Ediciones Akal, 1996. ISBN 978-84-460-3262-5.
- DOWNS, Philip G. Traducció: Celsa Alonso (1998). *La música clàssica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Ediciones Akal, 1992. ISBN 84-460-0734-7.
- FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia contemporánea*. Editorial Vicens-Vives, 1976. (ISBN-10: 8431617748). ISBN-13: 9788431617745.
- HARNONCOURT, Nikolaus. Traducció: Laura Manero (2003). *El dialogo musical*. Ediciones Paidós Ibérica, 2001. ISBN 84-493-1392-9.
- PLANTIGA, Leon. Traducció: Celsa Alonso (1992). *La música romàntica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Ediciones Akal, 1984. ISBN 84-460-0040-7.
- SQUIRE, William Barclay. "Bennett, William Sterndale". In *Stephen, Leslie. Dictionary of National Biography*. Vol.4. Londres: Smith, Elder & Co., 1885.
- STANFORD, Charles Villiers. "William Sterndale Bennett: 1816–1875". *The Musical Quarterly*. Vol. 2, No. 4. Oxford University Press, 1916. Available in JSTOR.
- TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.
- TEMPERLEY, Nicholas. Entrada de William Sterndale Bennett al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: Stanley Sadie i John Tyrrell. Regne Unit: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-333-60800-3.

9. Annexos

9.1. Llista de compositors⁷⁰

Adam, Adolphe Charles	Carissimi, Giacomo
Arne, Thomas Augustine	Catel, Charles Simon
Arnold, Dr. Samuelristy	Cavalieri, Emilio
Attwood, Thomas	Cherubini, Luigi
Auber, Daniel François Esprit	Chopin, Frédéric
Bach, Carl Philipp Emmanuel	Cimarosa, Domenico
Bach, Johann Christian	Clari, Giovanni Carlo Maria
Bach, Johann Sebastian	Clementi, Muzio
Balfe, Michael William	Corelli, Arcangelo
Barnett, John	Corsi, Jacopo
Bateson, Thomas	Costa, Michael Andrew Agnus
Beethoven, Ludwig van	Cramer, John Baptist
Bellini, Vincenzo	Croce, Giovanni
Benedict, Julius	Crotch, Dr. William
Bennet, John	David, Félicien César
Beriot, Charles Auguste de	Dearle, Edward
Berlioz, Hector	Dibdin, Charles
Berton, Henri Montan	Donizetti, Gaetano
Bishop, Sir Henry Rowley	Dowland, John
Boieldieu, François Adrien	Durante, Francesco
Bononcini, Giovanni	Dussek, Jan Ladislav
Bull, Dr. John	Festa, Costanzo
Byrd, William	Fétis, François Joseph
Caccini, Giulio	Field, John
Callcott, John Wall	Forster, Aloys
Carey, Henry	Gevaert, François Auguste

⁷⁰ Llista dels compositors anomenats al llarg de les seves 12 *Public Lectures*. TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

Gibbons, Orlando	Novello, Vincent
Gluck, Christoph Willibald	O'Leary, Arthur
Goss, John	Paisiello, Giovanni
Gounod, Charles François	Palestrina, Giovanni Pierluigi da
Grétry, André Ernest Modeste	Parry, Charles Hubert Hastings
Griffin, George Eugene	Parry, Joseph
Halévy, Jacques François Fromental Elias	Pepusch, Dr. John Christopher
Handel, George Frideric	Pergolesi, Giovanni Battista
Hanssens, Charles Louis	Peri, Jacopo
Hasse, Johann Adolphe	Piccinni, Niccolò
Haydn, Joseph	Pleyel, Ignace Joseph
Héroid, Louis Joseph Ferdinand	Potter, Philip, Cipriani Hambly
Himmel, Friedrich Heinrich	Purcell, Henry
Horsley, Charles Edward	Rameau, Jean Philippe
Horsley, William	Ries, Ferdinand
Hummel, Joseph Nepomuk	Rossini, Gioacchino Antonio
Jommelli, Niccolò	Sacchini, Antonio Maria Gasparo
Keiser, Reinhard	Salieri, Antonio
Leo, Leonardo	Sarti, Giuseppe
Le Sueur, Jean François	Scarlatti, Alessandro
Liszt, Franz	Scarlatti, Domenico
Loder, Edward James	Schumann, Robert
Lulli (Lully), Jean-Baptiste	Schütz, Heinrich
Macfarren, Sir George Alexander	Servais, Adrien François
Marenzio, Luca	Shield, William
Marschner, Heinrich Auguste	Smart, Henry
Méhul, Étienne Henri	Spohr, Louis
Mendelssohn (Bartholdy), Felix	Spontini, Gasparo
Meyerbeer, Giacomo	Stanford, Charles Villiers
Monk, William H.	Steffani, Agostino
Morley, Thomas	Steibelt, Daniel
Moscheles, Ignaz	Stevens, Richard John Samuel
Mozart, Wolfgang Amadeus	Stradella, Alessandro
	Tallis, Thomas

Turle, James
Verdi, Giuseppe
Verhulst, Johannes Josephus Herman
Wagenseil, Georg Christoph
Wagner, Richard
Wallace, William Vincent
Ward, John
Webbe, Samuel the elder
Weber, Carl Maria von
Weelkes, Thomas
Weldon, John
Wilbye, John
Winter, Peter von
Wölfel, Joseph

9.2. Llista de les intervencions musicals⁷¹

Lectures a Londres i a Sheffield, 1858-1859 → “*On Music in England*”⁷²

“*On the State of Music in English Private Society and the General Prospects of Music in the Future*”

Londres:

- Grand Duett in A flat [for four hands, Op. 92], 1st moviment – Hummel
- Trio ‘Soave sia il vento’ [from *Così fan tutte*] – Mozart
- Canzonet, ‘The Mermaid’ [from *VI Original Canzonettas*, i] – Haydn
- Sonata, violin and pianoforte, in G major [Op. 30, No. 3; or Op. 96] – Beethoven

⁷¹ Llista de les intervencions musicals de les 12 *Public Lectures*. TEMPERLEY, Nicholas. Assistance: Yunchung Yang. *Lectures on Musical Life - William Sterndale Bennett*. Woodbridge: Boydell Press, 2006. ISBN 978-1-84383-272-0.

⁷² El programa va canviar d’una ciutat a l’altra a causa de la disponibilitat de diferents músics. El la *Lecture 1*, en totes dues ciutats, es tractà d’un concert posterior al text de la conferència; en la *Lecture 2*, així com en la resta de conferències plasmades en el llibre de N. Temperley, les intervencions musicals van tenir lloc durant la conferència.

- Duett, ‘Come be gay’ [‘Schelm! halt fest’, from *Der Freischütz*] – Weber
- Song, ‘The Savoyard’ [‘Pagenlied’ from 2 *Gesänge*, *Eichendorff* (1835)] – Mendelssohn
- Song, ‘I am a roamer’ [‘Ich bin ein vielgereister Mann’, from *Die Heimkehr aus dem Fremde* (‘Son and Stranger’, Op. 89)] – Mendelssohn
- Two-part songs, ‘Greeting’, ‘The May Bells’ [‘Gruss’, ‘Maiglockchen’, Op. 63, Nos. 3, 6] – Mendelssohn
- Glee, ‘The Loadstars’ [for two sopranos and bass (1797)] – Shield

Sheffield:

- Harpsichord Lessons – Scarlatti, Handel
- Fugue – J. Seb. Bach
- Symphony (Duet) – Haydn
- Song, ‘Ere Infancy’s Bud’ – Méhul
- Air and Variations, P. F. – Mozart
- Song, ‘Where the primrose’ – Arne
- Moonlight Sonata [Op. 27, No. 2] – Beethoven
- Schummerlied [from *Albumblätter*: Op. 124, No. 16] – Schumann
- Song, ‘The First Violet’ [Op. 19, No. 2] – Mendelssohn
- Andante and Rond Capriccioso [Op. 40] – Mendelssohn

“On the Visits of Illustrious Foreign Musicians to England”

Londres:

- Trio – violin, alto, & cello – Handel
- Air – ‘Rendi il sereno’ (Lord, remember David) – Handel
- Air – ‘Che faro senza Eurydice’ (from Orfeo ed Euridice) – Gluck
- Air – ‘Wer ein Liebchen’ – (Die Entführung) – Mozart
- Duett [i.e. sonata for violin and piano], B flat – Mozart
- Canzonet – ‘The Season Comes’ – Haydn
- Air – ‘With joy the impatient Husbandman’ – Haydn
- Pianoforte Studies – Hummel
- Early Quartett – two violins, alto, & cello – Spohr
- Duett – Rossini
- Song – ‘No joy without its neighbour sorrow’ – Weber
- Grand Duett – Pianoforte – Mendelssohn

Sheffield:

- Harpsichord Lessons, P.F. – Handel
- Song, ‘Rendi il sereno’, ‘Lord remember David’ – Handel
- Early Sonata, P.F. – Mozart
- Grand Sonata, P.F. – Mozart
- Canzonet [‘The season comes?’] – Haydn
- Sonata, E flat – Haydn

- Duet, P.F. (Symphony [No. 1] in E Flat, [Op. 20]) – Spohr
- Vocal Duet (Tema e Variazioni) – Rossini
- Duet, P.F. – Weber
- Solo, P.F. [Caprice in F major, Op. 49] – Hummel
- [Selection from] Lieder ohne Worte – Mendelssohn

“On the Vocal Music of England”

- Lullaby [‘Lullaby, my sweet little baby’] – Byrd
- Madrigal, ‘Sweet honey-sucking Bees’ – Wilbye
- Madrigal, ‘The Silver Swan’ – Gibbons
- Song from ‘Dido and Aeneas’ – Purcell
- Song, ‘Where the Primrose’ [from *Eliza*, 1754] – Arne
- Glee, ‘Come live with me’ [1771] – Webbe
- Glee, ‘The Friars of Orders Gray’ [c.1795] – Callcott
- Glee, ‘See the Chariot’ [1807] – Horsley
- Song, ‘Marraton and Yaratilda’ – Attwood
- Glee, ‘The Curfew’ – Attwood
- Glee, ‘Now Day’s retirin lamp’ – Bishop
- Glee, ‘There is beauty on the mountain’ – Goss
- Trio, ‘This magic-wove scarf’ [from *The Mountain Sylph* (1834)] – Barnett
- Duett, ‘The Convent Bell’ [1855] – Henry Smart
- Madrigal, ‘King Charles II’ – Macfarren

“On the General Prospects of Music in England”

- ‘Se il ciel mi divide’ [aria from *Alessandro nell’ Indie*] – Piccini
- Duet, ‘Pandolfetto graziosetto’ [from *I zingari in fiera*] – Paisiello
- Aria, ‘Il balen del suo sorriso’, from *Il Trovatore* – Verdi
- Song, ‘Ere Infancy’s bud’ – Méhul
- Song, ‘Venice’ – Gounod
- Song, from ‘The Infancy of Christ’ – Berlioz
- Solo Violin, ‘Fantasia-Caprice’ [Op. 11] – Vieuxtemps
- ‘Sacred Song’ – Verhulst
- Song, ‘Nobil donna è tanto onesta’ – Meyerbeer
- Selections from the pianoforte pieces ‘à quatre mains’ – Schumann
- ‘Schlummerlied’, Slumber Song [for piano solo, from *Albumblätter*: Op. 124, No. 16] – Schumann
- Duet, Pianoforte, from ‘Tannhäuser’ – Wagner

Lectures a la London Institution, 1864 → “On the Music for the Theatre Composed by Natives of Belgium, Italy, France, and Germany”

[Dramatic Music] [Early Forms of Opera] “On the Music for the Theatre by Belgian Composers”

Exemples en partitura en el llibre de N. Temperley, que probablement Bennett interpretà en directe durant les conferències:

Ex. 1 → Beginning of Jesus's aria 'Meine Seele ist erschüttert' from *Christus an Ölberge* – Beethoven

Ex. 2 → 'Qui tollis', from Mass in C Minor – Beethoven

Ex. 3 → Chorus 'He came towards this mountain', Mass in C from *Christus an Ölberge* – Beethoven

Ex. 4 → 'Watchman will the night soon pass', from *Lobgesang* – Mendelssohn

Ex. 5, 6, & 7 → 'Behold, God the Lord passed by' from *Elijah* – Mendelssohn

Ex. 8 → Re-introduction of the Scherzo into the march, C Minor Symphony – Beethoven

Ex. 9 → Beginning Fantasia C Minor for pianoforte – Mozart

- Air, 'Le pauvre enfant ne savait pas' (*Zémire et Azor*) – Grétry
- Air, 'Si l'univers entire m'oublie' (*Richard Coeur de Lion*) – Grétry
- Air, 'Vous étiez ce que vous n'êtes plus' (*Le tableau parlant*) – Grétry
- Romance in G Minor (*Georgette*) – Gevaert

“On the Music for the Theatre Composed by Natives of Italy”

- Two excerpts from Roland – Lully

Ex. 10 → Opening phrase of the aria ‘A morire’ from ‘Ferma, lascia ch’io parti (*Il lamento di Maria di Scozia*) – Carissimi

- Air (La forza del amor paterno) – Stradella
- Air, ‘Pensa che figlio’ [(Attilio regolo)] – Jommelli
- Trio, ‘O lieto di’ – Sacchini
- Trio, ‘Che vi par, [Dorina bella]’ [(*I rivali delusi*)] – Sarti
- Aria, ‘Pria che spunti’ [(Il matrimonio segreto)] – Cimarosa
- Aria from Lodoiska – Cherubini
- Duetto, ‘Quando amistà’ (La Vestale) – Spontini

Ex. 11 → <<[...] the trifling subject of the overture to the tragic opera of *Semiramide* & other cases.>>

- Aria, ‘Assisa [a’ piè d’un salice]’ (Otello) – Rossini

“On the Music for the Theatre Composed by Natives of France”

- Trio, ‘Par un sommeil’ (Dardanus) – Rameau
- Air, ‘Champs paternelle’ (Joseph) – Méhul
- Duet, ‘De l’amour’ (La dame blanche) – Boieldieu
- Air, ‘Dans ces forêts’ (Zanetta) – Auber
- Duo, ‘Les rendezvous’ (La pré aux clercs) – Hérold
- Air, ‘Sainte Alice’ (Zampa) – Hérold
- Air, ‘Pendant la nuit’ (Guido et Ginevra) – Halévy

- Air, ‘Qui des choristes’ (Le postillon de Lonjumeau) – A. Adam
- Air, ‘Sur l’arbre’ (Christophe Colombe) – F. David
- Air, ‘Vallon sonore’ (Les Troyens) – Berlioz

“On the Music for the Theatre Composed by Natives of Germany”

- Air – Hasse
- Duetto, ‘Caro! più amabile beltà’, and Finale (Giulio Cesare) – Handel
- Incidental Music (Orfeo [ed Euridice]) – Gluck
- Aria, ‘Cara speme’ (L’anima del filosofo [= Orfeo]) – Haydn
- Air [(Das unterbrochene Opferfest)] – Winter
- Trio [?’Marsch, marsch, marsch’] (Die Entführung) – Mozart
- Quartett (Fidelio) – Beethoven
- Song, ‘L’ombrosa notte’ (Matilda von Guise) – Hummel
- Duet, ‘Dearest let thy Footsteps’ (Faust) – Spohr
- Song, ‘From the ruin’s topmost tower’ (Der Vampyr) – Marschner
- March from Tannhäuser – Wagner

Lectures a la Universitat de Cambridge, 1871⁷³

- “*Music of the Present Time*”
- “*Fashions in Music*”
- “*Bach and Handel*”
- “*Mozart*”

⁷³ Són conferències sense intervencions musicals, discursos sobre les seves reflexions del moment musical que es vivia. *Lectures* on donà molts exemples d'obres però no se n'arribà a interpretar cap en directe.

9.3. Catàleg complet de la seva obra

Ressenya: U – unfinished, WO- without opus

Obres orquestrals

Simfonies

- Simfonia No.1 en Mi b Major (wo20) – Acabada el 6 de abril de 1832
- Simfonia No.2 en re menor (wo23) – Novembre 1832-Febrer 1833
- Simfonia No.4 en La Major (wo28) – Desembre 1833-Febrer 1834
- Simfonia No.5 en sol menor (wo31) – Octubre 1835-Febrer 1836
- Simfonia en sol menor (Op.43) – Agost 1863-21 de Juny de 1864

Obertures

- *The Tempest* (wo22) – Desembre 1832
- Obertura en re menor (wo24) – Octubre 1833
- *The Merry Wives of Windsor* (wo25) – Maig 1834
- *Parisina* (Op.3) – 20 de març de 1835
- Obertura dramàtica en La Major (u5) – Gener 1836
- *The Naiades* (Op.15) – Maig-Setembre 1836

- *Die Waldnymphe* (Op.20) – Novembre 1838
- *Marie du Bois* (wo46) – 1842-1843 → Revisió 1844.
- *Paradise and the Peri* (fantasia-obertura) (Op.42) –
Juliol 1862

Obres per a piano i orquestra

- Concert per a piano No.1 en re menor (Op.1) – Acabat el
1832
- Concert per a piano No.2 en Mi b Major (Op.4) – Juliol-
Novembre 1833
- Adagio en sol menor (wo27) – 24 de setembre de 1834
- Concert per a piano No.3 en do menor (Op.9) – Juliol-
Octubre 1834
- Concert per a dos pianos en Do Major (wo29) – 1835
- Concert per a piano en fa menor (wo32) – 12 de febrer-4
de maig de 1836 → 2o mov. original: *A Stroll through
the Meadows* (wo37) reemplaçat l'1 de juliol de 1836
per una Barcarola.
- *A Stroll through the Meadows* (wo37) – 1836 → Una
revisió de 1838 que va esdevenir el 2o mov. del Op.19.
- Capriccio en Mi Major (Op.22) – 1836-1838

- Concert per a piano No.4 en fa menor (Op.19) – Juliol-Setembre 1838 → 2o mov. original: revisió de wo37, que es va reemplaçar per la Barcarola del wo32.
- Concert-Stück en la menor (wo48) – 1841-1843 → Revisió de 1848.

Música de cambra

- Quartet de corda en Sol Major (wo17) – 15 d'octubre de 1831
- Sextet en fa # menor per a: piano, 2 violins, viola, violoncel i contrabaix (Op.8) – Juliol-Desembre 1835
- Trio de cambra en La Major : piano, violí i violoncel (Op.26) – Juliol 1839
- Sonata per a violoncel i piano en La Major (Op.32) – 1852

Piano

- Minuetto i trio en fa menor (wo15) – 1831-1832
- *Lady Georgina* en La Major (wo21) – 1832
- Capriccio en re menor (Op.2) – 1834
- *Six Studies in the Form of Capriccios* (do menor, Mi Major, Si b Major, fa menor, Re Major, sol menor) (Op.11) – 1834-1835

- *Three Musical Sketches: The Lake* (Mi Major), *The Millstream* (mi menor), *The Fountain* (Si Major) – 1835
- Romança en si menor (wo33) – 28 de maig de 1836
- 3 Impromptus (si menor, Mi Major, fa # menor) (Op.12) – 1836
- Sonata en fa menor (Op.13) – 1836-Març 1837
- Tres romances (si b menor, Mi b Major, sol menor) (Op.14) – Desembre 1836-10 de abril de 1837
- Fantasia en 4 moviments en La Major (Op.16) – 1837
- *Allegro grazioso* en La Major (Op.18) – Novembre-Desembre 1838
- *Three Diversions* (pianoforte duet) en La Major, Mi Major, la menor (Op.17) – Desembre 1838
- *Genevieve*, nocturn en Si Major (wo42) – 10 de novembre de 1839
- Vals en Mi b Major (wo40) – 1839
- Fandango (wo43) – 22 de juny de 1840
- *Two Characteristic Studies: L'amabile* (Mi b Major), *L'appassionata* (sol menor) (Op.29) – Gener 1841
- Suite de peces: *Presto leggiero* (do # menor), *Capricciosa* (Mi Major), *Agitato assai* (mi menor), *Alla fantasia* (La Major), *Presto agitato* (fa # menor), *Lento-Allegro con bravura* (Si Major) (Op.24) – 1841
- *Rondo piacevole* en Mi Major (Op.25) – Agost 1842
- Preludi en la menor (wo45) – 31 de juliol de 1844
- Scherzo en mi menor (Op.27) – 1845

- *Introduzione e pastorale* (La Major), *Rondino* (Mi Major), *Capriccio* (la menor) (Op.28) – Març 1853
- Tema amb variacions en Mi Major (Op.31) – 1850
- *30 Preludes and Lessons (in all keys)* (Op.30) – 1842-1853
- Toccata en do menor (Op.38) – 13 de gener de 1854
- *Pas triste, pas gai (rondeau)* en sol menor (Op.34) – Novembre 1854
- *Minuetto espressivo* en Mi b Major (wo53) – 1854
- *January* (wo55) – 11 de gener de 1856
- *February* (wo56) – 1856
- *Rondeau à la polonaise* en do menor (Op.37) – Agost 1857
- *Praeludium* en Si B Major (wo60) – 1863
- *Adagio a 4 voci* (wo74) – 1870
- Sonatina en Do Major (wo79) – Agost 1871
- Andante en Mi Major (wo80) – 1871
- Sonata *Die Jungfrau von Orleans* en La b Major (Op.46) – 1869-1873

Música coral i vocal

- *In radiant loveliness* (canzonet, J. Montgomery) (wo26) – Juny 1834
- Coral en La Major (wo39) – 19 de maig de 1839

- *Zion* (oratori) (u14) – 1839-1844 → 2 cors en *The Woman of Samaria* (Op.44)
- *The May Queen* (pastoral, H.F. Chorley) (Op.39) – 8 de setembre de 1858
- Oda escrita expressament per a l'apertura de la *International Exhibition*, el 1862 (A. Tennyson) (Op.40) – Desembre 1861-Abril 1862
- *Cambridge Installation Ode* (C.Kingsley) (Op.41) – 1862
- *The Woman of Samaria* (cantata sacra, Bennett) (Op.44) – 1867
- *Ajax* (Sophocles, traducció: H. Snow) (wo83,u26) → Obertura (1871-1872); marxa funeral cor (agost 1873-agost 1874).

Himnes, amb orgue

- *Remember now thy creator* (wo54) – Agost 1855
- *Lord, who shall dwell in thy tabernacle?* (wo57) – 1856
- *In thee, O Lord, have I put my trust* (wo84) -1856-1873 → Una part prové de la Simfonia No.1.
- *Oh that I knew where I might find him* (wo58)
- *Great is our Lord* (wo59)
- *The fool hath said in his heart* (wo61)
- *Now, my God, let, I beseech thee* (wo72) – 1869
- *The Lord bless thee and keep thee* (wo75) - 1870

- 11 himnes: *Boulcote* (wo38-1839); *St Lawrence* (wo49-1849); *St Junia* (wo51-1853); *Russell Place* (wo52-1854); *God, who madest earth and heaven* (wo63-1864); *Holy, holy, holy* (wo64-1864); *Peace be to this habitation* (wo68-1866); *From all thy saints* (wo76-1870); *The radiant morn* (wo77-1870); *Watching all through the weary night* (wo81-1871); *Jesu, solace of my soul* (wo82-1872).
- 12 cants anglicans

Cançons

(per a veu i piano a menys que s'indiqui el contrari)

- *Ch'io spero! padre amato* (P. Metastasio), canzonetta (wo35)
- *Resignation* (J. Edmeston) (wo30)
- *Herr Schumann ist ein guter Mann* (Bennett), canon (wo36) – Febrer 1837
- *The Better Land* (F. Hemans) (wo41)
- Seis canciones (Op.23) – Juny 1837-Febrer 1842
- *Come live with me* (C. Marlowe), partsong (wo47)
- Sis duets sacres: *Remember now thy creator* (rev. himno wo54); *Do no evil; An who is he that will harm you; Cast thy bread upon the waters* (Op.30) – 1849-1851
- Sis cançons: *Tell me not* (Indian Love, B. Cornwall); *Winter's gone* (J.Clare); *Dawn, gentle flower* (Cornwall); *Loud blaw the frosty breezes* (Castle

Gordon, Burns); *As lonesome through the woods*
(Waldeinsamkeit, C. Klingemann); *Sing, maiden, sing*
(Cornwall) (Op.35) – 1855

- *Tell me where, ye summer breezes* (wo65) – 1861
- *Lord, to thee our song we raise* (wo70)
- *Sweet stream that winds* (W. Cowper), partsong (wo78)
- *Of all the arts* (J. Hogg), partsong (wo85) – 1873
- Quatre cançons: *Maiden mine* (H. Heine, traducció: T. Case); *Sunset* (Case); *Dancing lightly comes the summer* (Case); *Stay, my charmer* (Burns) (wo47) – 1875

9.4. Enllaços d'àudio i partitures

Primer concert per a piano i orquestra en re menor, Op.1:

<https://www.youtube.com/watch?v=0Hc4OrU9qF0&t=586s>

Capriccio en re menor, Op.2:

[https://imslp.org/wiki/Capriccio%2C_Op.2_\(Bennett%2C_William_Sterndale\)](https://imslp.org/wiki/Capriccio%2C_Op.2_(Bennett%2C_William_Sterndale))

https://www.youtube.com/watch?v=OFV-w25R2_M

Obertura *Parisina* Op.3:

[https://imslp.org/wiki/Parisina%2C_Op.3_\(Bennett%2C_William_Sterndale\)](https://imslp.org/wiki/Parisina%2C_Op.3_(Bennett%2C_William_Sterndale))

<https://www.youtube.com/watch?v=my0Pc7PCGTU>

3 *Sketches*, Op. 10:

[https://imslp.org/wiki/3_Musical_Sketches%2C_Op.10_\(Bennett%2C_William_Sterndale\)](https://imslp.org/wiki/3_Musical_Sketches%2C_Op.10_(Bennett%2C_William_Sterndale))

- *The Lake*:

<https://www.youtube.com/watch?v=HjT2pciYq6M>

- *The Mill-Stream*:

<https://www.youtube.com/watch?v=mLLWbeRBgm4>

- *The Fountain:*

<https://www.youtube.com/watch?v=M2eXgrbXaTE>

Obertura *The May Queen:*

[https://imslp.org/wiki/The_May_Queen%2C_Op.39_\(Bennett%2C_William_Sterndale\)](https://imslp.org/wiki/The_May_Queen%2C_Op.39_(Bennett%2C_William_Sterndale))

<https://www.youtube.com/watch?v=fGvLvzCATjU>

Simfonia en sol menor, Op.43:

<https://www.youtube.com/watch?v=9q25INk0ttk>

Sonata *The Maid of Orleans:*

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_%22The_Maid_of_Orleans%22%2C_Op.46_\(Bennett%2C_William_Sterndale\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_%22The_Maid_of_Orleans%22%2C_Op.46_(Bennett%2C_William_Sterndale))

- 1r moviment:

<https://www.youtube.com/watch?v=PbVA2jOOQ30o&list=PLAXO74kuFRuZxOACxwKjg66H2269E60Bp&index=12>

- 2n moviment:

<https://www.youtube.com/watch?v=hI8kUTjqNpc&list=PLAXO74kuFRuZxOACxwKjg66H2269E60Bp&index=13>

- 3r moviment:

<https://www.youtube.com/watch?v=YUYehx116ao&list=PLAXO74kuFRuZxOACxwKjg66H2269E60Bp&index=14>

- 4rt moviment:

<https://www.youtube.com/watch?v=QHwNc8iR1W0&list=PLAXO74kuFRuZxOACxwKjg66H2269E60Bp&index=15>

