La Landowska: Una crónica por España (1905-1936)

Inés R. Artola

La Landowska

Inés R.
Artola

UMFC Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

CHOPIN UNIVERSITY PRESS

Publicado por Chopin University Press | wydawnictwa@chopin.edu.pl

Production: Karol Meissner | www.studiokropkak.pl

Impreso en Polonia por Ergo BTL Printing

© Inés Ruiz Artola
© Chopin University Press | ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa, Polonia, 2025

ISBN 978-83-65990-72-3

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

El editor desea agradecer al Centro de Documentación del Orfeó Català y al Archivo Manuel de Falla por su amabilidad y el apoyo brindado.

Proyecto cofinanciado con fondos del Ministro de Educación y Ciencia de la República de Polonia en el marco del programa denominado “Ciencia Excelente II”.

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Programu „Doskonała nauka II”.

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Doskonała Nauka II

La Landowska: Una crónica por España (1905-1936)

Inés R.
Artola

Prefacio

Prólogo ___ 9
Agradecimientos ___ 15

primera parte (1905-1919)

1

Capítulo
Una promesa cumplida: las primeras actuaciones (1905-1910) ___ 19
Preludio ___ 21
1905: en la Filarmónica de Madrid ___ 25
1906: La primera *tournée* por España ___ 34
Landowska investigadora y el lanzamiento de *Musique Ancienne* ___ 42
Primera visita a Cataluña ___ 46
Intelectual y con "gracia femenina" ___ 50
La interpretación de Chopin según Landowska ___ 58

2

Capítulo
Landowska: icono e intelectual (1911) ___ 69
De Vitoria a Valencia ___ 72
Leyendo a Landowska en retales de *Musique Ancienne* ___ 77
Retomando la actividad concertística en Valencia y el encuentro con "Pepito" Iturbi ___ 86
Barcelona ___ 93
Valldemosa: el piano de Chopin y unos manuscritos hallados ___ 95
Vuelta a la península, a la teoría y a la actividad concertística ___ 101
"Pepito" Iturbi: primer pupilo español de Landowska ___ 108

segunda parte (1920-1925)

3

Capítulo
Entre polémicas, duelos y viajes (1911-1912) ___ 115
¿Clave o piano? La *querelle* con Joaquín Nin ___ 118
Eduardo López-Chavarri: la pluma que legitimó las teorías landowskianas ___ 125
Nin contraataca ___ 131
Henry Landowski: el defensor a la sombra de Landowska ___ 141
La gira de 1912 y el joven Iturbi en París ___ 150
Una afectuosa crónica: Pepito Iturbi en casa de Wanda Landowska ___ 158

4

Capítulo
Una pausa que no hace olvidar (1913-1919) ___ 163
Wanda en la *Königliche Hochschule* ___ 165
La vuelta a Berlín ___ 168
La guerra ___ 171
España no olvida a "La Landowska" ___ 176
Cecilio de Roda retoma a la Landowska teórica ___ 187
Algunas noticias más durante el intervalo bélico y otro homenaje a *Musique Ancienne* ___ 195
Un final inesperado ___ 198

5

Capítulo
Wanda vuelve (1920) ___ 203
Suculentos programas y colaboraciones en el Palau de la Música Catalana ___ 206
Segunda parada: Valencia ___ 211
Vuelta a la capital: conciertos, citas de *Musique Ancienne* y el primer texto de Salazar sobre Landowska ___ 216
Conquistando "Castilla la Vieja" ___ 226
La entrevista de Magda Donato a Wanda Landowska: un testimonio y más conciertos de otoño ___ 228
"Wanda y los estudiantes" y Vvuelta a Cataluña y Valencia ___ 242

6

Capítulo
Dos crónicas, una alegoría y *masterclasses* (1921) ___ 255
Primera visita a Galicia y "Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela" ___ 257
Fernando D'Lapi y Jorge Guillén escriben para Wanda Landowska ___ 268
Otoño de 1921: vuelta a los escenarios catalanes ___ 275
Una parada en las teorías de Landowska acerca de las influencias francesas en la música de Bach ___ 278
Retomando la gira por España y el conflicto con *Mundial Música* ___ 284

tercera parte (1927-1936)

7

Capítulo
Más viajes y el encuentro con Falla (1922-1923) ___ 291
Las semillas de un proyecto que hará historia ___ 293
París: lugar de afortunadas convergencias ___ 296
1922: un año decisivo ___ 301
Granada ___ 307
1923: correspondencia, preparación y estreno de *El Retablo* en París ___ 316
El estreno de *El Rretablo* ___ 323

8

Capítulo
De giras, triunfos y una larga espera ___ 331
Correspondencia ___ 334
1925: *El Retablo* y la dilatada historia de su estreno neoyorquino ___ 339
Gira por España ___ 344
Llega el ansiado *Concerto* y se estrena *El Retablo* en Estados Unidos ___ 355
El estreno ___ 364
Continúa el periplo ___ 368
Noticias sobre el "Templo de la música antigua" ___ 376

9

Capítulo
La culminación de una carrera (1927-1928) ___ 385
El Concerto a uno y otro lado del océano ___ 387
Continúa la actividad en España ___ 393
Vuelve la maestra de Saint-Leu a tierras españolas: 1928 ___ 397
1929: una nueva gira con algunos interrogantes ___ 404
Desde Argentina, más noticias de Saint-Leu rescatadas en España ___ 411

10

Capítulo
El canto del cisne (1930-1936) ___ 417
Miscelánea ___ 420
El renacer de la música antigua y la adecuación de los instrumentos ___ 427
1931: una tournée por la Península ___ 431
Una destacada alumna valenciana en Saint-Leu-la-Fôret ___ 441
Volviendo a Chopin ___ 449
Actuaciones en 1932 en España ___ 452
Mamusia ___ 456
Últimos momentos ___ 461
Un broche de oro para terminar ___ 465

Conclusiones ___ 471
Bibliografía ___ 481
Prensa histórica ___ 486
Consultas de archivo ___ 500
Anexo ___ 505

Prefacio

Prólogo
I.

"Si hoy tuviera que aconsejar a un joven escritor, aún inseguro de su camino, trataría de determinarlo a servir primero a una obra mayor como intérprete o transmisor. En todo servicio abnegado hay más seguridad para un escritor principiante que en su propio trabajo, y nada que se haga con devoción se hace en vano"[1]. Siguiendo estos sabios consejos, decidí dedicar mi siguiente investigación a los caminos por España de una figura fascinante en la historia de la música del siglo XX: Wanda Landowska.

Una artista a la que ya me acerqué someramente durante mis años de estudios en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada por la fascinación que ya en su momento me provocó y por un deber subconsciente de conocer a esta artista polaca, sabiendo como sabía, que me trasladaría a Varsovia, su ciudad natal, pocos meses después.

Ahora, muchos años más tarde, el deber de profundizar en su universo se ha tornado igualmente necesario porque la fascinación no ha cesado y porque, siendo investigadora y profesora en el Departamento de Teoría de la Música en la Universidad Chopin de Varsovia, he querido aportar algo más a las investigaciones en torno a ella dentro del contexto hispanohablante en el que Wanda Landowska se movió.

Una contribución y estudio cuyo primer impulso y motivación fue la lectura del artículo "La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado"[2], en el que se desvelan algunos de los momentos más importantes de Landowska en nuestro país y en el que se advierte de la ingente cantidad de notas de prensa existentes

1 ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Traducción de Agata Orzeszek y Joan Fontcuberta. Barcelona, Acantilado, 2012, p. 92. Kindle.

2 TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica en el siglo XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440.

entre los años 1905 y 1936. Un dato que despertó mi curiosidad y me planteó el desafío de tratar de reconstruir esos caminos pormenorizadamente.

Con la humildad (como no puede ser de otro modo ante tanta ingente cantidad de titanes en la historia pasada y más reciente con la que me he topado a lo largo de esta investigación) la labor que, en un principio, realicé fue la de localizar, ordenar y transcribir las notas de prensa y críticas recogidas sobre la actividad concertística de Landowska en España. Sin embargo, conforme avanzaba el acopio de fuentes, advertí que este libro no podría ser solo una crónica de conciertos, pues el universo landowskiano comprende mucho más.

En el transcurso de localización de fuentes, encontré también fragmentos de sus escritos, comentarios a los mismos y buena parte de su legado teórico recogido en su ensayo *Musique Ancienne* de 1909[3], frecuentemente citado en España y señal de su trascendencia. Y no solo eso: también se encuentran esparcidos a lo largo de los años valiosos testimonios de aquellos que acompañaron a Landowska en sus visitas, de algunos que fueron estudiantes suyos y de otros que fueron sus amigos y defensores. Testimonios que nos hablan desde una perspectiva personal y "a tiempo real" de Wanda Landowska, ayudándonos a comprender y acercarnos a su figura. Tampoco se pueden obviar los escritos dedicados a ella, desde los especializados hasta los poéticos. Por último, las entrevistas realizadas a la propia Landowska en nuestro país nos permiten trasladarnos al lugar de los hechos, a escucharla en primera persona y a sentir la potente presencia de su carismática personalidad, al igual que la correspondencia de Landowska, que nos brinda su lado más íntimo y personal.

Este empeño por citar todas estas fuentes para vertebrar el discurso y llenarlo en su profundidad teórica viene motivado por otro consejo que tuve la fortuna de recibir personalmente. Al terminar mi defensa de tesis doctoral, y ya conversando en privado, el profesor Marchán Fiz me dijo: "vaya usted siempre a las fuentes primeras". Palabras que se me quedaron grabadas y que trato de cumplir siempre en mis modestos pasos como investigadora. Así, este libro está compuesto de muchos otros escritos y autores que cito incesantemente porque son los verdaderos protagonistas y ocupan buena parte del discurso. Una autoría múltiple en la que mi labor ha sido la de organizar y presentar las fuentes que reconstruyen esta

3 En esta investigación hemos cotejado con la versión inglesa del libro, publicada en 1926. Véase: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926.

parte del rompecabezas de la carrera de Landowska en Europa. Un rompecabezas que sigue sin completarse y en el que las piezas concernientes a España son de gran trascendencia por su intensidad y prolongación en el tiempo.

II.

La narración, estrictamente cronológica, trata de hacer un seguimiento de los viajes y actuaciones de Landowska por España alternando con paradas de lectura de escritos publicados paralelamente y, en ocasiones, entrevistas y correspondencia coincidentes en fechas. El intervalo temporal de los años 1905 a 1936 está articulado en tres bloques que corresponden, a mi modo de ver, con las tres etapas que dividen la carrera de Landowska en Europa: los años de juventud, despegue en su carrera y vida en París, los primeros años 20 en los que se consolidó su trayectoria tras el intervalo de la Primera Guerra Mundial en Berlín y el punto culminante de su carrera con la fundación de su propia escuela de música antigua en Saint-Leu-la-Forêt, de la que España se hizo buen eco hasta el estallido de la Guerra Civil, que impidió la continuación de los viajes de Landowska a nuestro país. La posterior invasión alemana de Francia, que la hará huir a los Estados Unidos para ya no volver más a Europa, interrumpe abruptamente estos contactos con España y el resto de Europa. Sin embargo, el intervalo temporal de su relación con España abarca casi la totalidad de su carrera en Europa, desde que dio su primera gira con veintipocos años, hasta ser una artista consagrada poco antes de cumplir los sesenta.

Un intervalo de tiempo nada despreciable en el que su actividad en nuestro país tuvo varios momentos muy intensos. De ahí que haya algunos capítulos dedicados a un intervalo concreto de años y otros que estén enfocados en un solo año, por la intensidad de actividad concertística, teórica y pedagógica.

III.

En un somero estado de la cuestión, podemos comprobar que las fuentes sobre Landowska en España son realmente escasas y eso a pesar de las muchas publicaciones que hay sobre ella, de lo que este libro da buena cuenta. Un dato curioso, sin embargo, es que cronológicamente y según lo que sabemos hasta la fecha, fue precisamente en España en donde se dedicó un volumen especial en su honor ya en 1921 en Valencia en la revista *Mundial Música*[4].

Sobre sus escritos y reconstrucción biográfica, la autora de referencia es, sin duda, Denise Restout. Fue ella la que hizo una encomiable labor recogiendo las fuentes en una antología que sigue siendo referencial hasta la fecha[5]. Sin embargo, aunque se trate de escritos de un testigo excepcional en la vida de la artista (más de veinte años siendo su secretaria y compañera) este hecho precisamente da cierto subjetivismo a su enfoque en la selección de materiales. Tampoco permite recabar información de primera mano sobre los importantes primeros cincuenta años de la artista: la diferencia de edad entre ambas hizo que Restout conociera este fundamental y dilatado periodo europeo (al que ella se sumó solo en los últimos años) a través de los recuerdos filtrados de Landowska. Por otro lado, el abandonar apresuradamente Europa en 1941 hizo que se perdiera gran parte del legado de Landowska, exceptuando lo que consiguieron llevarse consigo. Una pérdida que hoy día sigue siendo considerable y que queda aún con muchos interrogantes abiertos[6]. De los años en España, que es lo que aquí nos interesa, Restout tan solo cita un pequeño testimonio de Landowska, ya en los Estados Unidos, sobre

4 *Mundial Música. Homenaje a la insigne artista Wanda Landowska*. Año VI, núm. 70. Valencia, octubre 1921. Gracias al clavecinista y pianista Diego Ares por facilitarme amablemente el acceso a este fuente.

5 *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964.

6 Entre otros, los diarios de juventud de la propia Landowska de los años 1894 a 1900, en polaco e inéditos, que nos proponemos transcribir y publicar en edición crítica en los próximos años. Los diez volúmenes se encuentran en: *Wanda Landowska and Denise Restout papers, 1843-2002*. Library of Congress, Music Division (Washington, DC). Landowska's diaries (10 volumes, from 1894 to 1900). [LoC. Landowska & Restout Papers. Box 100, 101, 102]. Mi agradecimiento aquí al equipo de la Biblioteca del Congreso que tan amablemente me atendió durante mi estancia en Washington en julio de 2022.

la amistad con Falla y la motivación de este para la composición del concierto para clave que le dedicó[7]. Sin embargo, aquí tenemos la prueba de que no fue ni mucho menos solo este momento.

Posiblemente, Denise Restout guardó con celo un legado que, por testamento, le pertenecía y no parece haber facilitado demasiada información a los investigadores. De esto se lamenta Alice Cash, que en los años noventa del pasado siglo redactó una tesis acerca de Landowska en relación con los temas de género[8] y advierte no tener acceso a algunos materiales, cerrados bajo llave por Restout en su residencia de Lakeville. En el caso de Cash, presta algo más de atención a lo acontecido en España, aunque sigue siendo de forma somera y con algunos errores de citación de fuentes.

En el país natal de Landowska, Polonia, se realizó un monográfico de la artista en el año 1994, gracias al cual tenemos datos exhaustivos compilados por diferentes autores sobre sus estancias en Berlín, en París y otras facetas suyas, como la de compositora[9]. Sin embargo, tampoco en este volumen hay un solo artículo dedicado a su actividad en España.

Contamos también con una encomiable aportación documental en la película *Wanda Landowska: Uncommon Visionary*[10] en la que se recogen entrevistas a la propia Landowska y algunas personas que la conocieron de cerca, aunque esta producción americana está montada muchos años después de su muerte y recoge testimonios desde los Estados Unidos, el segundo país que la acogió, pero basados en la última etapa de su carrera. Tampoco aquí encontramos dato alguno sobre su presencia en España.

Cierto que, aún en vida (en 1956) se le dedicó un monográfico especializado a grandes intérpretes[11], aunque no es demasiado extenso. Las últimas publicaciones monográficas que conocemos de Landowska relevantes han sido publicadas en Alemania[12] (de gran valor documental,

7 *Landowska on Music*... p. 346.

8 CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*, Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990, p. 23. Mi agradecimiento a la profesora Alina Ratkowska por facilitarme esta fuente.

9 La revista polaca *Canor*, número 3 (10) de 1994 dedicó un monográfico a Landowska en el que participaron varios especialistas. Algunos de los artículos contenidos en ella se citan en este trabajo.

10 *Wanda Landowska: Uncommon Visionary*. Attie Goldwater Pontius Productions, 1997.

11 GAVOTY, Bernard, *Les grandes interprètes: Wanda Landowska*. Éditions René Kister, Genève, 1956.

12 *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (ed.). Mainz, Schott Verlag, 2010. *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (ed.). Mainz, Schott Verlag, 2010.

pues compila numerosos datos con rigor y orden) y en Francia[13], pero, de nuevo, aquí tampoco encontramos noticias trascendentales en torno a su reiterado paso por España.

En resumen, debido a las vicisitudes de la historia, los celos por mantener intacto un legado, las fronteras lingüísticas o el simple desconocimiento, sigue siendo un interrogante en muchos aspectos el asunto del que trata este libro: su actividad y repercusión en España.

En España, además del pionero monográfico de 1921 más arriba citado, existen algunas destacadas publicaciones, como las aportaciones de la profesora Elena Torres[14], las investigaciones de Sonia Delgado[15] y la compilación de la correspondencia entre Landowska y Falla, realizada por Sophie Lamberbourg[16]. Todas son aportaciones muy destacables y necesarias, pues han demostrado que la amistad y colaboración con Falla, si bien fueron un hito o punto culminante en la carrera de Landowska en España, no fueron en absoluto un hecho aislado, ni mucho menos casual. Unos años, además, de un florecimiento cultural sin parangón en la historia contemporánea española y de los que Landowska fue testigo en escenarios y geografías muy variopintas (Madrid, Cataluña, desde Galicia a Andalucía, País Vasco, Palma de Mallorca, Castilla-León, Asturias, la Comunidad Valenciana). Wanda Landowska recorrió con su clave casi la completa geografía española, viajando incansablemente en trenes que la llevaban a cosechar éxitos allá donde fuera en un lapso nada despreciable: más de tres décadas.

En este libro trato de reconstruir estos años mediante las fuentes localizadas: críticas, programas de conciertos, traducciones de sus escritos, entrevistas, cartas, textos dedicados, todo fuentes que muestran la huella

13 *Wanda Landowska et la renaisance de la musique ancienne*, Jean Jaques Eigeldinger (ed). Musicales Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2011.

14 Al ya mencionado artículo: TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado»... Cabe añadir el brillante trabajo sobre las óperas de Manuel de Falla: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. "De La vida breve" a "El retablo de maese Pedro"*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

15 GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlink y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, núm. 27, pp. 589-607. GONZALO DELGADO, Sonia. «Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)». *El origen de la Early Music* (ciclo de conferencias). Madrid, Fundación Juan March, 9-30 de enero de 2019. <https://www.march.es/es/madrid/origen-early-music> [consulta 10.07. 2024].

16 *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931).* Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología – serie Epistolario Manuel de Falla – Archivo Manuel de Falla/Universidad de Granada, Granada 2022.

que dejó en España y nos la hacen sentir tan cerca. Tanto, que por eso la llamaron, con familiaridad y cariño en múltiples ocasiones, no Wanda, ni Landowska, sino: "La Landowska".

Agradecimientos

Este libro ha sido confeccionado durante los duros tiempos de pandemia y su creación ha supuesto un reto personal que no hubiese superado sin el apoyo y ayuda de muchas personas cercanas y especialistas a quienes admiro profundamente. Quiero agradecer aquí la encomiable ayuda y asesoramiento que recibí de la profesora Elena Torres, enviándome fuentes, aclarando dudas y, directamente, inspirando esta investigación. A la profesora Alina Ratkowska por apoyarme incondicionalmente, creer en este proyecto, asesorarme y animarme a seguir adelante. A Sophie Lamberbourg por su amabilidad y ayuda desinteresada. Al clavecinista Diego Ares, por su generosidad brindándome tiempo (que siempre le falta) y fuentes (que tiene de sobra). A Flora Giordani, por su ánimo, ímpetu y ganas de colaborar en una red de especialistas que crece a nivel internacional. Al profesor Alan Walker por facilitarme fuentes y darme sabios consejos. Al profesor Martin Elste por aclararme dudas y atenderme amablemente desde Berlín. A Jorge García García, por su encomiable ayuda desde Valencia. Al Archivo Manuel de Falla de Granada, a su personal, y muy especialmente a Elena García de Paredes por atenderme en remoto y personalmente con eficacia, profesionalidad y un trato encantador. Al personal de la Library of Congress (Music Division) en Washington DC, muy especialmente a James y Heather por atenderme y ayudarme tan amable y eficazmente. A Yanisbel de la compañía *Etcétera* por aclararme dudas de primera mano. A María Teresa Delgado por creer en este proyecto y contagiarme su energía. A Katarzyna Górna, una admiradora audaz y crítica a quien yo admiro igualmente o más. A José López y José Doménech Part por facilitarme información inédita. A Magdalena Borowiec por permitirme el acceso y asesorarme en la búsqueda de materiales inclasificados. A Juan Manuel Cisneros, por ser un atento,

crítico y amable lector incondicional y aguantar mis constantes e impertinentes consultas. A Agnieszka Muszynska-Andrzejczyk, por confiar en mí como docente e investigadora en la Universidad Chopin de Varsovia. A Sonia Gonzalo Delgado por su generosidad, complicidad y confianza que culminarán en un hermoso ciclo en la Fundación Juan March dedicado a Landowska y algunos proyectos más. Al Instituto Polaco de Cultura, muy especialmente a Ernest e Izabella, por apoyarme siempre.

A los amigos (a Paloma, Nuria, Maite, Sara, Andrés, Grzegorz... aunque la lista es mayor, algo que me enorgullece) y a la familia que tengo la suerte de tener, especialmente a mis padres, siempre presentes, a pesar de la distancia. Y, sobre todo, a mi hija Lucía, siempre a ella, por ser el motor que me da luz (como su nombre) en todos los pasos que doy, por pequeños o grandes que sean.

A todos quiero agradecer su ayuda, apoyo, asesoramiento y el impagable gesto de creer en mí y estar ahí. Sin ellos no hubiese sido posible realizar este libro ni superar todos los imprevistos y caídas que siempre nos encontramos por el camino. Gracias, de corazón.

primera parte

(1905-1919)

Capítulo 1

Una promesa cumplida: Las primeras actuaciones (1905-1910)

Ilustración 1. Retrato de Wanda Landowska, *La ilustració Catalana,* 19 de diciembre de 1909 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Preludio

Algún día, cuando crezca,
haré lo que quiero hacer, lo que amo: tocaré el repertorio
completo de Bach, Mozart y Rameau[1]

Palabras estas que escribió Wanda Landowska siendo aún una niña y guardó como promesa a sí misma en un sobre decorado con un mensaje escrito por fuera: "Abrir cuando sea mayor". Aquella niña, que ya fue considerada un genio desde su más tierna infancia[2], cumplió esa promesa: consecuentemente y sin descanso, dedicó toda su vida a la investigación, interpretación y difusión de un repertorio y un instrumento que, a principios de siglo pasado, habían caído en el olvido.

Nacida en Varsovia en 1879, demostró a la temprana edad de tres años un innato talento para la música y comenzó sus estudios con varios profesores privados. Criada en el seno de una familia acomodada judía y convertida al catolicismo antes del nacimiento de Wanda Landowska, su madre fue una eminente políglota fundadora de la Escuela Berlitz y su padre un abogado apasionado de la música, especialmente de la ópera[3]. La pequeña Wanda, pues, nació no solo con un gran talento, sino también con una gran motivación y apoyo desde su más tierna infancia.

1 "Pewnego dnia, gdy dorosnę, zrobię to, co chce zrobić, co kocham: zagram program poświęcony w całości Bachowi, Mozartowi, Rameau i Haydnowi" (...) "Otworzyć, gdy będę dorosła". Citado en: RESTOUT, Denise. «U boku Wandy Landowskiej». *Canor,* núm. 3 (10), p. 6.

2 Recoge la anécdota Denise Restout de cómo uno de sus profesores en Varsovia, Jan Kleczynski, dijo con emoción y lágrimas en los ojos: "this child is a genius!" (¡esta niña es un genio!) motivo por el que probablemente, en opinión de Restout, la pequeña Wanda Landowska por decisión de su madre cambió a un profesor más exigente. Véase: *Landowska on Music.* Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 6.

3 CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment.* Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990, pp. 18-19.

Fue en su ciudad natal donde completó los primeros estudios de piano, alentada sin duda por su madre, Eva Landowska, quien acompañará y apoyará a su hija durante toda su vida[4]. Completa los estudios de piano con profesores como Michałowski, reconocido intérprete de Chopin[5] y de quien Wanda Landowska siempre guardará un grato recuerdo, diciendo de él que "era un maestro maravilloso. Tocaba constantemente para sus discípulos, lo que daba un gran valor a sus lecciones. A menudo tenía la sensación de que él tocaba expresamente para mí porque sentía mi musicalidad. Yo lo entendía"[6]. Un método, el de escuchar atentamente al maestro y aprender de sus interpretaciones, que luego pondrá Landowska en práctica con sus estudiantes.

En todo caso, y siendo casi una niña aún, Wanda Landowska lucha por estudiar e interpretar la música de Bach y en una conocida anécdota, recibe el apodo de "Bacchante" cuando "En su primer concierto en público tocó, entre otros, la *Suite Inglesa en mi menor* de Bach. Más tarde, cuando tenía unos catorce años, el célebre director Nikisch la oyó tocar un preludio y una fuga de *El Clave bien temperado*. Medio asombrado, medio en broma, la apodó *Bacchante*"[7].

4 La figura de la madre de Landowska, al igual que la de Henry Lew (compañero y representante durante casi dos décadas decisivas en la carrera de nuestra protagonista), no están en absoluto investigadas a pesar de que cometieron un rol determinante en el desarrollo artístico de Landowska. Tenemos constancia, por ejemplo, de cómo se ocupó de los estudios de su hija, renunciando incluso a las enseñanzas de Kleczynski cuando este declaró que la pequeña Wanda era "un genio "(la anécdota se cuenta en: *Landowska on Music*... p. 6.), lo que indica una exigente educación y supervisión materna desde muy temprano. Más adelante, nos consta que Ewa Landowska, se ocupó de atender la correspondencia llegada a su residencia francesa durante las largas estancias y giras de Landowska por los Estados Unidos, como por ejemplo las cartas enviadas en nombre de la intérprete al compositor Manuel de Falla. Véase: *Wanda Landowska – Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*. Dommering-Van Rongen, Loes (ed.). French Edition, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. Kindle.

5 Publicó tanto ejercicios preparatorios para algunas obras de Chopin (MICHAŁOWSKI, Aleksander. *Ćwiczenia przygotowawcze do etjud Fr. Chopina op.10. Exercices préparatoires aux études de Fr. Chopin op.10, núm. 148*. Varsovia, Gebethner & Wolff, 1929). Como artículos en torno a teorías interpretativas de la música de Chopin: MICHAŁOWSKI, Aleksander. «Jak grał Fryderyk Szopen?» ["¿Cómo tocaba Chopin?"]. *Muzyka*, num. 7/9, 1932, pp. 72-77; MICHAŁOWSKI, Aleksander. «Jak należy i jak nie należy rozumieć Chopina» ["Cómo hay y cómo no hay que entender a Chopin"]. *Ekpress Poranny*, num. 49, 1935, p. 6; MICHAŁOWSKI, Aleksander. «Styl chopinowski» ["El estilo chopiniano"]. *Przegląd Artystyczny*, num. 4/5, 1937.

6 "He was a marvelous master. He played constantly for his pupils, thus adding great value to his teaching. I often had the feeling that he was playing especially for me because he felt my musicality. I understood him". En: *Landowska on Music*... p. 6.

7 "Wanda always insisted on playing Bach along with the rest of the imposed curriculum. At her first concert in public she played, among others, Bach's *English Suite* in E Minor. Later, when she was about fourteen, the celebrated conductor Nikisch heard her play a prelude and a fugue from *The Well-Tempered Clavier*. Half in amazement, half in jest, he nicknamed her «*Bacchante*»". En: *Landowska on Music*... p. 6.

Terminó exitosamente los estudios de piano en su ciudad natal y a los dieciséis años la encontramos ya en Berlín estudiando composición con Urban, quien había sido maestro a su vez de Paderewski. Sin embargo, estos años berlineses estudiantiles no parecen satisfacerla: "¿Qué aprendí? Nada, realmente nada. Me resistía a acatar las normas y las leyes. En cuanto me las imponían, me ponía rígida, aterrorizada. Mi música estaba cubierta de ejercicios en los que no tenía ningún interés (...) ¿Era mi profesor inadecuado? ¿O era yo una mala alumna?"[8]. Unos años de rebeldía que también le servirían posteriormente para aplicar en sus lecciones otro tipo de trabajo, más interesante para los estudiantes que la mera repetición de esquemas.

Pero el objetivo que ella se había marcado continúa latente: crecen sus ansias y, finalmente en París, logra sus expectativas. Allí se traslada en 1900 con quien sería durante casi dos décadas su marido, representante, ferviente admirador y compañero de investigaciones: Henry Lew. Figura casi desconocida, cumplió un determinante papel en estos primeros años de carrera de Landowska a nivel intelectual y promocional, a juzgar por las cartas que de él hemos localizado y que citaremos posteriormente. Junto a él y en la capital francesa, una jovencísima Landowska de apenas veinte años comienza sus investigaciones sobre música antigua visitando museos, viendo instrumentos antiguos, analizando fuentes escritas y musicales, interesándose cada vez más por el clave, su sonoridad, técnica y repertorio. Comienza a colaborar y dar recitales en la *Schola Cantorum,* círculo al que se asociará por comunes objetivos musicales. Allí da sus primeros conciertos, interpretando a Bach al piano y colaborando con otros instrumentistas de la escuela.

Cada vez más se fue convenciendo de lo conveniente de interpretar al clave la música del pasado: "llegué a la conclusión de que las obras para tecla de los siglos XVII y XVIII había que interpretarlas en el instrumento para el que habían sido escritas, el clave. Esta idea se fue apoderando de mí y decidí llevarla a cabo"[9]. Aunque no era empresa fácil, pronto encontrará defensores que se pondrán fielmente a su lado, como es el caso de su compañero de la *Schola Cantorum* Albert Schweitzer, quien en la

8 "What did I learn? Nothing, really nothing. I was refractory to rules and laws. As soon as they were imposed on me, I stiffened, terrified. My music was covered with exercises in which I had no interest at all (...) Was my teacher inadequate? Or was I a bad pupil?". En: *Landowska on Music*... p. 7.

9 "I came to the realization that the keyboard works of the seventeenth and eighteenth centuries ought to be played on the instrument for which they had been composed, the harpsichord. This idea took complete possession of me, and I decided to carry it out". En: *Landowska on Music*... p. 9.

biografía que publicó sobre J. S. Bach, dijo sobre Landowska: "Cualquiera que haya escuchado a Wanda Landowska tocar el *Concierto italiano* en su maravilloso clave *Pleyel* le será difícil entender cómo será posible volver a interpretarlo en un piano moderno"[10].

Otro de los biógrafos de Bach, André Pirro[11], formó parte de los círculos de la *Schola Cantorum* y hubo de ser también partidario de Landowska, dado que ella misma lo cita posteriormente en sus escritos. Estas dos publicaciones sobre el maestro cantor datan de 1905, justo el mismo año en que la propia Landowska publica un artículo sobre la interpretación al clave de la música de Bach[12] y exactamente el punto de partida de nuestra historia.

10 "Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano", pasaje del libro: SCHWEITZER, Albert. *Jean-Sébastien Bach: Le musicien-poèt*. Leipzig, Breitkopf & Härtel,1905. Citado en: LAWSON, Colin. *The Historical Performance of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 164.

11 PIRRO, André. *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (primera edición en París, 1907). Versión inglesa traducida por Joe Armstrong bajo título: *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

12 LANDOWSKA, Wanda. «Sur le Intérpretation des Oeuvres de Clavecin de J. S. Bach». *Mercure de France*, 1905. Citado en: *Landowska on Music*... p.13.

1905: en la Filarmónica de Madrid

Desde aquel temprano y decisivo 1905 en que llegó a España durante su primera gira (que arrancó en 1904), Wanda Landowska comenzó a introducir en sus conciertos tanto el piano como el clave, dedicando partes de sus recitales a uno y otro instrumento, y mostrando de este modo, además de sus cualidades interpretativas, una vertiente pedagógica para con el público, que podría así instruirse con la sonoridad del clave. Así, Landowska resultó ser toda una pionera en Europa de este tipo de recitales, inaugurando lo que sería denominado como "concierto histórico" y, aunque no fuera la primera *sensu stricto*, "la visionaria actitud con la que afrontó su carrera la llevó a convertirse en una pionera de la interpretación historicista de la música antigua y su nombre quedó rápidamente ligado al clave, convirtiéndose en la primera celebridad internacional del universo de la *Early Music*.

Conseguir esta visibilidad y puesto en la escena musical europea, como logró Landowska, supuso una labor de promoción constante que le permitió alzarse como representante de toda una escuela. Entre estas estrategias, estaba precisamente el tipo de recital y su diseño. Eran conciertos que no solo presentaban obras del pasado en un instrumento desconocido, sino que, en estos primeros casos, estaban normalmente articulados en torno a unidades temáticas. Buen ejemplo de ello serán los que llevaría en esta primera gira en la que pasaría por ciudades como París, Bruselas, Berlín, Viena, Budapest, Milán, Londres y Madrid. En aquella primera y brillante *tournée*, Landowska llevaba dos programas: "El primero, *Bach y sus contemporáneos* (...) y el segundo, *Valses y voltas*, presentaba un recorrido por el género del vals con ejemplos que abarcaban cronológicamente desde el compositor inglés William Byrd hasta Richard Wagner, sin olvidar las contribuciones de Schubert y Chopin"[13]. Así, ya una jovencísima intérprete luchaba decidida por unos repertorios que incluían a sus maestros predilectos: Bach, interpretado al clave, y Chopin, al piano.

13 GONZALO DELGADO, Sonia. «Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)»... p. 61.

Pero es que en esta primera gira Landowska no estaba sola: venía promocionada por el empresario Astruc, que llevaba a su vez la programación del célebre salón de la Princesa de Polignac[14] y que, por aquel entonces, era también representante del pianista, compatriota y muy apreciado por Landowska, Artur Rubinstein. Es así como Landowska llega en noviembre de 1905 a la capital española dentro de una gira por varios países y con un repertorio muy cuidado y detallado. Los programas, fotografías de promoción hablan por sí mismos y el representante que la llevó por primera vez a los escenarios internacionales, sin duda se manejaba con soltura en las negociaciones. También, creemos que hubo de ser considerable la ayuda y apoyo de Henry Lew, marido de Wanda Landowska y persona responsable de ingresarla en los círculos intelectuales y artísticos. Ayudas gracias a las cuales, su genio y talento subió a los escenarios extranjeros por vez primera para deslumbrar a un público curioso, primero, y fascinado después con un instrumento y repertorio completamente novedoso por aquel entonces.

Contaba con veintipocos años y dio a conocer por primera vez el clave en nuestro país. Será el programa en torno a valses y voltas el que escuchará el público de la filarmónica madrileña aquel noviembre de 1905. En los fondos del archivo del Centro de Documentación del Orfeo Catalán se conserva la foto promocional de Landowska para esta primera gira, en la que ya la vemos sentada a un clave Pleyel perteneciente a la Sociedad Musical de París, que el mismo promotor llevaba desde la capital francesa[15]. Será la casa Pleyel la que promocionará todos los conciertos de Landowska desde aquel momento y la casa que construirá el clave diseñado por la propia Landowska unos años más tarde.

En Madrid fue invitada por la Sociedad Filarmónica para dar dos conciertos para sus socios. La prensa un mes antes de su llegada ya preparaba a sus futuros primeros oyentes despertando su interés e indicando que el recital sería ejecutado no en dos, sino en tres instrumentos de tecla[16]:

14 KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011. Capítulo 8: «Modern Times», pp. 148-164.

15 Centro de Documentación Orfeo Catalá, CEDOC [Sig. F_LANDOWSKA 04].

16 "La Sociedad Filarmónica prepara una notabilísima campaña de invierno. En el mes próximo oirá a Wanda Landowska, una pianista polaca de renombre universal bien conquistado". *La Época*, núm. 19840, 7 de octubre de 1905, p. 2.

> Madame Wanda Landowska, una muchacha polaca de veintitrés años lucirá su prodigiosa habilidad, según reza la fama, en los dos primeros conciertos anunciados, el primero para la fecha indicada, y el segundo para el día 25.
> La notable artista ejecutará su trabajo en tres instrumentos: clavecín, pianoforte y piano, para hacer en ellos, como nota más saliente y curiosa, una historia del vals, desde unas danzas que se tocaban y bailaban allá por el siglo XVI, que se llamaban "voltas" y que fueron la madre de los valses hasta las últimas composiciones modernas de este género.
> Cada composición será ejecutada en aquel instrumento para el cual fue escrita, habiendo entre los valses uno inédito, nada menos que de Wagner, dedicado a Madame de Wesendouck, que fue la pasión amorosa del gran compositor y la inspiradora de *Tristán*[17].

En el programa en torno a la volta y el vals encontramos unas palabras de la propia Landowska como introducción, que exponen una pequeña historia de la evolución y propagación de esta danza:

> La *Volta* es una antigua danza provenzal que, en el siglo XVI, estuvo muy en boga en Italia, en Francia y en Alemania. El caballero giraba repetidas veces con su dama, y cogiéndola en brazos, la elevaba y hacíala dar un salto. Más viva, más voluptuosa que las danzas graves de esta época, la Volta era un baile despreocupado que parecía burlarse de conveniencias y pudibundeces. Luis XIII observó que ponía demasiado en evidencia los encantos de las que la bailaban, "cuyas faldas flotaban al viento más de lo regular" y la desterró de su corte. Desde entonces fue desapareciendo poco a poco, pero su ritmo dio origen en Alemania al nacimiento del Vals, que encontramos a menudo en su forma primitiva de Laendler y Dreber, en la música de Bach, Haydn y Mozart.
> El renacimiento de la *Volta* bajo el nombre de *Laendler* o *Valses* comienza con Schubert, pero estos no son todavía más que pequeñas piezas que se tocaban reunidas las unas a las otras, formando cadenas de Laendler y de Valses, como antes había habido cadenas de Voltas.
> La invitación al baile de Weber empieza a determinar el desarrollo de esta forma musical que llega a su apogeo con Chopin. Estos ya no son acompañamientos de baile, sino verdaderos cuadros llenos de poesía y de sentimiento, en los que el ritmo no es más que el marco...[18].

17 *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LVI, núm. 17432, 2 de noviembre de 1905, p. 2.
18 Programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1905. Concierto de Wanda Landowska 22 y 25 de noviembre de 1905. En: Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid [Sig. 65600/1]. <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do> [consulta 6.12.2021].

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.–1909-1910

CONCIERTO I

(150 de la Sociedad)

Marie Louise Debogis (Soprano)
Wanda Landowska (Clave, Pianoforte, Piano)
Elisa Meigniez (Piano de acompañamiento)

I

Programa

Primera parte

PARTITA en *do menor*. (1.ª vez). (Piano)..... J. S. BACH.
Sinfonía.—Zarabanda.—Capricho.

LIEDER

a) **Willst du dein Herz mir schenken.** (1.ª vez)..... J. S. BACH.
b) **Schäferlied.** (1.ª vez)..... HAYDN.
c) **Wiegenlied.**..... MOZART.

RIGODON (1.ª vez). (Clave)..... RAMEAU.
TAMBOURIN (1.ª vez). (Clave)..... »

Segunda parte

SONATA en *re mayor:* núm. 576 del Catálogo Köchel. (1.ª vez). (Piano)..... MOZART.
Allegro.—Adagio.—Allegretto.

LIEDER..... SCHUBERT.

a) **Du bist die Ruh.**
b) **Frühlingstraum.**
c) **Erlkönig.**
d) **Wohin.**

Tercera parte

Concerto in gusto italiano (Clave)..... J. S. BACH.
Allegro.—Andante.—Allegretto.

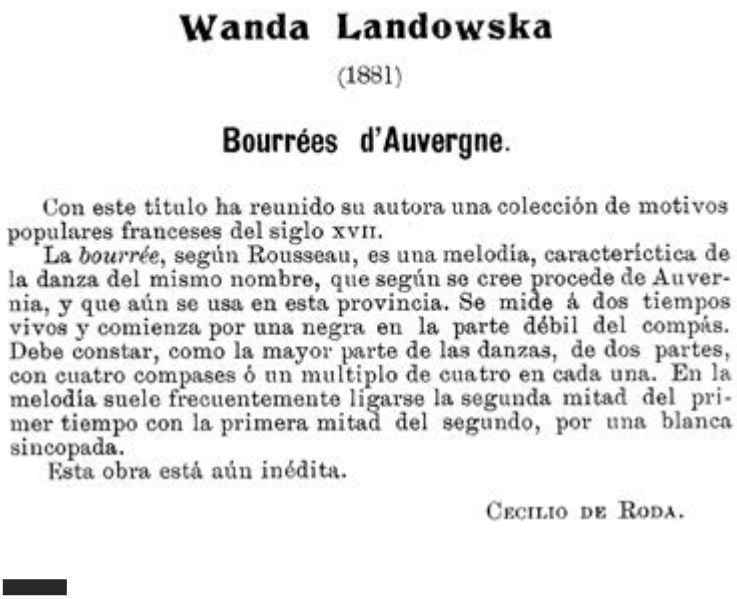
LIEDER..... LISZT.

a) **Oh! quand je dors.** (1.ª vez).
b) **Enfant, si j'etais roi.** (1.ª vez).

Bourées d'Auvergne, (1.ª vez). (Clave), compuestas sobre motivos populares por..... W. Landowska.

Clave y Piano Pleyel. **Descansos de 15 minutos**

Ilustración 2. Programa del concierto de Wanda Landowska. Madrid, 1905. Biblioteca virtual Madrid [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/resultados_ocr.do]



Wanda Landowska

(1881)

Bourrées d'Auvergne.

Con este título ha reunido su autora una colección de motivos populares franceses del siglo XVII.

La *bourrée*, según Rousseau, es una melodía, característica de la danza del mismo nombre, que según se cree procede de Auvernia, y que aún se usa en esta provincia. Se mide á dos tiempos vivos y comienza por una negra en la parte débil del compás. Debe constar, como la mayor parte de las danzas, de dos partes, con cuatro compases ó un multiplo de cuatro en cada una. En la melodía suele frecuentemente ligarse la segunda mitad del primer tiempo con la primera mitad del segundo, por una blanca sincopada.

Esta obra está aún inédita.

CECILIO DE RODA.

Ilustración 3. Programa del concierto de Wanda Landowska. Madrid, 1905. Biblioteca virtual Madrid [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/resultados_ocr.do]

Este original primer concierto nos demuestra que el estudio de Landowska no se limitó a la ejecución en los instrumentos pertinentes, sino a un análisis de perfil histórico y casi musicológico: aunque en un tono divulgativo y altamente comunicativo, Landowska escribía con convicción sobre temas que le eran muy conocidos. Su estudio técnico escondía también una curiosidad intelectual que irá perfilando su doble faceta como concertista y como teórica. Textos que además encarnaban los momentos pretéritos como si ella misma los respirara y conociera a sus protagonistas de cerca, rondando los pasajes poéticos, como este que dedica a su admirado Chopin en el mismo programa del concierto:

Los valses de Chopin son artísticas traducciones de sensaciones y de sentimientos nacidos bajo la influencia del vals. No son danzas; se concretan a expresar ideas que han asaltado el cerebro de un artista como recuerdos de las visiones del baile y que han surgido entre el torbellino de los vestidos de seda, el choque armonioso de colores, las olas de encajes y la brillantez deslumbradora de las joyas. Melancólicos y amorosos, poéticos y soñadores, dolorosos y apasionados, tienen un carácter más novelesco que romántico... Podría jurarse que Jorge Sand ha colaborado

en ellos. Su origen es aristocrático, nadie los ha imitado y probablemente no sufrirán los embates del tiempo[19].

Culminando con Chopin (del que hablaremos más en este y el siguiente capítulo) y comenzando por William Byrd, este primer concierto de Landowska ante el público madrileño pasó por composiciones de Praetorius, Chambonnières, Schubert, Weber, Schumann, Wagner y Berlioz.

Respecto al segundo programa, que también interpretó en Madrid en un segundo concierto el día 25 de noviembre de 1905, este venía dedicado a los contemporáneos de Bach. En él encontramos un interesante repertorio que, en forma tripartita, inauguraba el recital con obras de Bach, pasaba por Zipoli y Scarlatti, continuaba con una segunda parte con obras de Mattheson, Telemann y Daquin y cerraba con un bloque dedicado por completo a Couperin[20], también uno de los predilectos de Landowska. Esta vez, el repertorio alternaba dos instrumentos: clave y piano, de la casa Pleyel, según nos informa el programa.

Ambos conciertos y recorridos no dejaron indiferente a la crítica, destacando aquí el primer escrito de uno de los especialistas en música más considerados en la España del momento: Cecilio de Roda. En el periódico *La Época*, aparece un texto suyo con motivo de esta primera actuación de Landowska, en el que alaba la sonoridad de los instrumentos antiguos, que permiten volver genuinamente a la época de los compositores que escribieron para ellos:

> Por eso cuando vemos resucitar los instrumentos de Museo; cuando los sentimos cobrar vida propia; alentar, no con los potentes alardes de sonoridad de los que fabrica la industria moderna, sino con la plácida tranquilidad, con la suave tinta esfumada y misteriosa de los que usaron Bach y Mozart, los Scarlatti y los Couperin, parece como si viviéramos con estos, como si sus figuras, recargadas hoy de vistosos colorines, fueran encajándose en su marco, en su vida, en su personalidad con suaves colores, si pátina arcaica.

19 *ibid.*

20 En concreto, la primera parte del concierto comprendía las siguientes obras: *Suite Inglesa* número cinco en mi menor, de J. S. Bach (con las piezas: *Preludio, Courante, Zarabanda, Pasacalle* y *Giga*), un *Divertimento* de Durante, una *Zarabanda* de Zipoli y las Sonatas *Pastoral* y en fa menor de Scarlatti. La segunda parte del concierto comprendía: *Aria y variaciones* en mi menor de Haendel, *Zarabandas y Variaciones* de Mattheson, *Fantasía* de Telemann, *Los Tricots* de Rameau, Dos *minués* de Clerambault y *El cuco* de Daquin. La tercera parte incluía un ciclo completo de Couperin: *Las locuras francesas o los dominós* (con las partes: "la virginidad", "el pudor", "la vehemencia", "la esperanza", "la fidelidad", "la perseverancia", "la languidez", "la coquetería", "los viejos galantes y los tesoreros anticuados", "los cucos benévolos", "los celos taciturnos", "el frenesí o la desesperación"), *La nana o el amor en la cuna* y *Musette de Taverny.* Reproducido en: «Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)»... p. 60.

> No son ellos los que se modernizan para vivir con nosotros: somos nosotros los que nos anticuamos para vivir con ellos[21].

Tras esto, Cecilio de Roda realiza un recorrido por estos instrumentos históricos, sus parentescos y sus, en ocasiones, infortunadas denominaciones y traducciones, un tema que también subrayó la propia Landowska[22]. De Roda en su texto, además, cita a tratadistas españoles de los siglos XVI y XVII, como Fray Luis Cernudo, Salinas, Cerone, Lorente; y del siglo XVIII como Joseph de Torres, Pablo Minguet, Bails, Iriarte. Incluye las descripciones de estos instrumentos según el *Diccionario de la Academia Española* de 1783 de los términos: clave, espineta, manicordio, claviórgano y zilórgano. En la segunda parte de su escrito, de Roda se centra en el clave y en Landowska, a la que muestra una gran admiración tanto por su talento interpretativo como por sus conocimientos teóricos:

> Wanda Landowska ha dedicado su primera sesión a los contemporáneos de Bach. No es una pianista: es una estudiosa, una convencida, una indagadora crítica, que sabe hacer las cosas bien, explicar por qué las hace y convencer a los que la oyen. Es una artista cabal.
>
> Sus puntos de vista sobre la interpretación de las obras de Bach, expuestos en un reciente artículo en el *Mercure de France*, coinciden de tal manera con los míos, con los que llevé a la práctica cuando di a conocer el *Concierto en re menor* para tres pianos e instrumentos de arco, que no me atrevo a hacer su elogio.
>
> Esta gran artista ha estudiado y se ha hecho el mecanismo del clave para trasladarlo al piano moderno, llevando a él el misterio del sonido, la confluencia en la interpretación, la transparencia, la candidez, el entretenimiento y el solaz inocente del estilo de los clavicordistas, con una concepción sintética de las obras, con un primor de detalle, difíciles o imposibles de superar.
>
> Lo mismo en el clave que en el piano, sus interpretaciones interesan y convencen. Solo con su maestría, solo con su perfección y su pureza de estilo, puede resistirse sin fatiga dos horas de sedación nerviosa, sin contrastes violentos; dos horas de contemplación de un arte todo primor y finura, todo

21 RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890, 4 de diciembre de 1905, p. 3.

22 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926. Concretamente en el capítulo XV, titulado «The Harpsichord» (p. 138 y ss.) Landowska anota estas confusiones terminológicas e incluso más de un error de traducción.

> arabescos, donde si empieza a dibujarse la expresión determinada, todavía no aparece la intención emotiva[23].

Reflejada queda no solo la misión de Landowska y su legitimación sino también el propio carácter de la artista: convincente, crítica, cabal. Cabría preguntarse cuál fue el papel de Cecilio de Roda en las gestiones para invitar por vez primera a Landowska a Madrid, dado que él mismo formaba parte de la Sociedad Filarmónica desde sus inicios en 1901 y era figura destacada y respetada en el ambiente musical y musicológico del momento. Landowska no podía tener mejor padrino para su debut madrileño. Sin duda, el conocerse aportó grandes descubrimientos a ambos.

Además, de Roda ese mismo año dio una conferencia sobre *Don Quijote* y la música[24] a la que asistió Manuel de Falla, dejando una huella en su repertorio posterior en una de las piezas más originales e internacionales del maestro, *El Retablo de Maese Pedro* (1923)[25] en el que estará implicada Landowska muy de cerca, como veremos en capítulos posteriores.

23 RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII»...

24 El texto completo se puede consultar en: RODA, Cecilio de. *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos músicos y danzas.* Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con motivo del tricentenario de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes <http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [consulta 6.07.2024].

25 Michael Christoforidis en la entrada de Manuel de Falla dice textualmente: "Las fuentes inmediatas de Falla fueron El Cancionero de Pedrell y las transcripciones de Cecilio de Roda". Véase: CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Vol. 4. Madrid, SGAE, 2000, p. 911.

Ilustración 4.
El Heraldo de Madrid, 19 de noviembre 1906, p. 1
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

WANDA LANDOWSKA

Celebremos como artista genial y como hermosa mujer á Wanda Landowska, que evoca con su figura gentilísima la admirable raza slava y mantiene con su arte excelso el genio musical de su tierra pródiga en famosos ejecutantes.

Viene á Madrid con una gran aureola conquistada ante los más cultos y exigentes públicos, tocando junto á los maestros más renombrados. Petersburgo, Viena, Londres, París; Nikisch y Lamoreux...

Para que todo en ella sea notable, toca el clave, esa arpa engrandecida, que pone al artista tan en comunicación con su instrumento como un violinista puede estarlo con su stradivarius.

El timbre claro y metálico del clave, cuando unas manos maestras lo tocan, es el único que da la sensación admirable creada para sus obras por Bach.

El concierto que hemos anunciado de Wanda Landowska en el teatro de la Princesa dará á conocer al gran público á esa artista, que ya dió en Noviembre de 1905 un concierto admirable, de carácter particular, ante los exquisitos aficionados y los maestros que forman la Sociedad Filarmónica Madrileña.

Celebremos de paso por Madrid de la genial y hermosa artista, evocadora admirable de los grandes maestros anteriores á Beethoven.

"CARNET„ DE SOCIEDAD

Cacería.

En la magnífica posesión «Castillejo», que el marqués de Taracena posee cercana á Madrid, se ha verificado una cacería, á la cual el propietario de ella ha invitado á algunos de sus amigos.

A ella han asistido los Sres. D. Mariano Agrela, conde de Santa Cruz de los Manueles, el marqués de Taracena, D. Luis Gil-Delgado, D. Arsenio Cebrián, D. Rafael Garnica y don Roque Barcia.

LOS TRABAJOS ESTADÍSTICOS

Los razonamientos y las disertaciones académicas.

De tales trabajos estadísticos referentes á las paralizaciones del trabajo no conocíamos en España más que una estimable labor particular *Las huelgas en Barcelona y sus resultados en 1902*, de D. Miguel Sastre; pero no se había hecho hasta ahora estadística alguna oficial.

En el Extranjero, en los Centros destinados á recoger todas las manifestaciones de la vida obrera y social, hace ya tiempo que esa estadística existía. Y tanto en Francia como en Inglaterra, Bélgica, Alemania é Italia, las publicaciones oficiales pueden citarse como modelo en lo que á esta materia se refiere.

Hace pocos meses se ha publicado en Inglaterra el *Report on strikes and lock-outs en the United Kingdon*, correspondiente á 1905, en el cual se presenta un resumen completo de las huelgas inglesas, y en los boletines de las Oficinas del trabajo de Francia, Bélgica é Italia se insertan igualmente con gran escrupulosidad y atención todos esos fenómenos de la vida social de las referidas naciones.

El Instituto de Reformas sociales acaba de imprimir el primer libro de este género de estadística, relativo á las huelgas verificadas en España en el período de 1904-905, y especialmente en este último año.

Aunque tal estadística no sea completa por deficiencia de los organismos administrativos españoles, supone un paso transcendental, digno de ser tenido muy en cuenta, y base para positivos desarrollos y amplitudes.

El trabajo, hecho por la Sección tercera del Instituto, de que es jefe el Sr. Buylla, responde á un concepto en extremo plausible dentro de esta clase de publicaciones, pues sin desconocer lo que en la estadística representa la *ley de los grandes números*, en cuanto puede conducir á la investigación de los fenómenos sociales, examina también el elemento singular del hecho que se estudia y que debidamente lo caracteriza, permitiendo ahondar en el espíritu y tendencias de las masas trabajadoras.

En 1905 aparecen registradas, en el trabajo á que nos venimos refiriendo, 130 huelgas, sin duda alguna no todas las ocurridas, por las deficiencias de los centros encargados de informar al Instituto. De ellas, 40 han tenido lugar por razón del salario, 9 por la jornada del trabajo, 11 por la organización de las labores y multas, 37 por admisión ó despido de personal, 2 por la defensa de la Asociación obrera, 12 por la jornada y el salario, una por la jornada y organización del trabajo, 9 por el salario y la organización, y las restantes por diversas causas.

Refiriéndose á las estaciones en que tienen lugar las huelgas se ve que el mayor número corresponde á la primavera, y el menor, al invierno. Por lo que atañe á su terminación, 8 han acabado por gestión directa entre patronos y obreros, 3 entre Asociaciones patronales y obreras, 42 por intervención directa de las autoridades, y 73 finalizaron sin mediación alguna.

El resultado de las huelgas registradas es el siguiente:

Ganadas totalmente, 46.
Idem parcialmente, 22.
Perdidas, 62.

Se ve por estas cifras que las huelgas en su mayoría han producido un resultado beneficioso para la clase trabajadora, pues figuran 68 como ganadas, total ó parcialmente, por 62 perdidas.

La mayor parte de las huelgas se han desarrollado de un modo pacífico, pues de 130 con 20.175 huelguistas no aparecen ocurridas coacciones, colisiones entre los huelguistas ú otro género de disturbios mas que en 27.

El examen comparativo de los datos suministrados por este libro y el de las publicaciones análogas extranjeras enseña que en el año 1905 el número mayor de huelgas pertenece á Francia, con 750; después viene Inglaterra, con 358, y, por último, Alemania, con 214, ocupando, por lo tanto, España el último lugar.

El libro que acaba de publicar el Instituto de Reformas sociales es, pues, de gran interés y transcendencia.

P. Z.

LA LONGEVIDAD

Estatura es una lotería en que se toma mal ó buen número.

Fisiológicamente, el crecimiento, es decir, la evolución normal del organismo, depende de la multiplicación de células, de la perfección de su funcionamiento y, por consecuencia, de la regularidad de los cambios que en la economía se verifican.

«La vida no es otra cosa mas que una descomposición lenta, una destrucción sin fin.»

Evidente es, partiendo de este principio, que es preciso, no sólo reponer las pérdidas, sino dar al organismo un alimento suficiente para que crezca y se desarrolle.

Hoy la radioscopía nos da el medio de conocer si ha terminado ó no el crecimiento

1906: La primera *tournée* por España

Esta primera visita a Madrid dio sus frutos inmediatos, pues ya en el otoño de 1906, casi exactamente un año más tarde de su primera actuación en Madrid, encontramos noticias sobre la vuelta de Landowska a los escenarios españoles. Esta vez, no en una sola ciudad, sino que se trataba de su primera *tournée* por el país. A mediados de noviembre de 1906, nos informa la prensa sobre su primer concierto, de nuevo en Madrid:

> Viene [Landowska] a Madrid con una gran aureola conquistada ante los más cultos y exigentes públicos, tocando junto a los maestros más renombrados. Petersburgo, Viena, Londres, París; Nikisch y Lamoreux...
> (...) El concierto que hemos anunciado de Wanda Landowska en el Teatro de la Princesa dará a conocer al gran público a esta artista, que ya dio en Noviembre de 1905 un concierto admirable, de carácter particular, ante los exquisitos aficionados y los maestros que forman la Sociedad Filarmónica Madrileña.
> Celebremos el paso por Madrid de la genial y hermosa artista, evocadora admirable de los grandes maestros anteriores a Beethoven[26].

En la portada de este periódico junto a la noticia aparece un retrato de Landowska de perfil a tamaño considerable: poco a poco, iría convirtiéndose en un icono. La admiración y entusiasmo ya estaban preparados para su llegada, e incluso se la reclama desde otras ciudades. Por ejemplo, desde el diario *La Dinastía*, sabiéndose de la llegada de la artista, se solicita la gestión con el teatro madrileño para conseguir llevar posteriormente a Landowska a la ciudad de Cádiz: "De desear sería que la empresa de nuestro Teatro Principal continuase sus gestiones a fin de poder admirar en Cádiz a tan eminente concertista, pues seguramente los aficionados y el público en general correspondería al esfuerzo de la Empresa, ya que difícilmente se presentaría otra ocasión"[27]. No sabemos si esta presión

26 *Heraldo de Madrid*, año XVII, núm. 5838, 19 de noviembre de 1906, p. 1.
27 *La Dinastía. Órgano del Partido Liberal-Conservador*, año XXI, núm. 7420, 21 de noviembre de 1906, p.3.

en los medios fue la causante, pero lo cierto es que conseguirá la ciudad de Cádiz escuchar a Landowska ese mismo año por vez primera.

En vísperas del primer concierto madrileño el 22 de noviembre, el periódico aprovecha no solo para publicitar, sino también para arremeter, de paso y directamente, contra la insuficiente educación musical del conservatorio de la capital:

> (...) por el doble interés que ofrece este concierto, tanto por el talento de la intérprete y su admirable ejecución, como por la belleza de la música para clavecín, de grandísima importancia en la historia del Arte Musical, y casi desconocida entre nosotros, gracias a la deficiencia de la educación musical que generalmente se da por los maestros de este Arte, y muy principalmente por la de nuestro incomparable Conservatorio, de donde no salen ni llevan camino de salir más que jornaleros en lugar de artistas[28].

Palabras algo duras que no hacen sino subrayar cierta atmósfera hostil y desconfianza ante los estudios reglados. Aunque también de este fragmento se desprende el interés de los conciertos de Landowska que, al presentar un instrumento y repertorio desconocidos por aquel entonces, resultaban de gran novedad y utilidad para el público especializado y despertaban curiosidad en el público general.

¿Con qué repertorio llegó aquella vez Landowska? Pues venía, de nuevo, englobado de un modo programático y también con tres partes, diferenciadas esta vez en los siguientes temas: "pastorales", "bosque" y "danzas aldeanas". Como compositores de la primera parte se encontraban Bach, Dandrieu y Rameau; en la segunda parte, Rameau, Couperin, Bach y Daquin, y Francisque, Chambonnières y Couperin en la tercera[29]. El concierto, si bien satisfizo con creces al público, no parece que fuese demasiado numeroso, pues "la indiferencia fue muy sensible, porque el público, según reza el cliché para estos casos, era 'más distinguido que numeroso'"[30]. No obstante, parece comprensible por el desconocimiento del público y, en realidad, será una situación excepcional, ya que Landowska será acogida por cada vez más y más público, no solo en Madrid sino en muchas otras ciudades.

28 *La Correspondencia de España*, núm. 17816, 22 de noviembre de 1906, p. 2.
29 El programa aparece publicado junto a una pequeña noticia e imagen de Wanda Landowska al clave en: *El País*, año XX, núm. 7049, 23 de noviembre de 1906, p. 3.
30 *La Correspondencia Militar*, año XXX, núm. 8810, 24 de noviembre de 1906, p. 1.

Sin perder ni un solo día tras este primer recital, Landowska marchó a Lisboa para seguir con su gira junto a su clave Pleyel, mientras el periódico *La Dinastía* sigue en el empeño y esperanza de escucharla en directo, preparando a sus lectores con algunas reseñas tomadas de varios periódicos franceses sobre ella con el fin de motivarlos e informarlos de las buenas críticas allí recibidas:

> *Mercure de France* – (Jean Marnold) – Madame Landowska toca de una manera exclusivamente suya. Solo a ella hemos oído tocar así. Sus dedos impetuosos o ágiles rozan el teclado con imaginable delicadeza, desenvolviendo el encaje polifónico de Back [Bach] en redecilla movimiento de sonoridades cristalinas. Y de aquellos arabescos seculares, surge un mundo radiante de voces y de murmullos; todo ello vive una juventud exuberante o serena, sencilla, tranquila o soñadora.
> *Le Figaro* – ¡Madame Landowska es la más asombrosa intérprete de Back [Bach] que hemos oído nunca!...
> *Le Courrier Musical* – Nada banal en su talento, nada que huela a virtuosismo; cuando interpreta obras de Back [Bach], de Mozart, de Scarlatti, de Rameau, no parece que nos ofrece el resultado de un trabajo, sino que obedece sencillamente a su única espontaneidad. De muy pocos virtuosos se puede decir que son dignos de interpretar a Back [Bach]; pues bien, ninguno merece más plenamente que Wanda Landowska este grande y raro elogio.
> El clavecín de Madame Landowska ha sido fabricado expresamente para la gran artista por la casa Pleyel de París[31].

Sin duda, un buen abrir de boca y un periodista bien informado, o bien una artista bien preparada con su dossier de prensa listo para su promoción desde el país vecino. Desconocemos los implicados en la gestión, pero lo cierto es que, a fecha de 27 de noviembre, se anuncia en el mismo periódico la buena nueva: "La incomparable artista Wanda Landowska, que actualmente es el asombro de todos los públicos de los principales teatros de Europa ante los cuales se presenta, se presentará brevemente en nuestro Teatro Principal, celebrando un concierto que revestirá los honores de verdadero festival artístico"[32]. Llegó, así, Landowska a la ciudad de Cádiz.

31 *La Dinastía*, año XXI, núm. 7423, 24 de noviembre de 1906, p. 2.
32 *La Dinastía*, año XXI, núm. 7525, 27 de noviembre de 1906, p. 3.

Andalucía es la primera comunidad española – tras la capital española – que visita Wanda Landowska y que tiene el honor de escucharla en directo por primera vez. No fue solo Cádiz, sino también los escenarios de Málaga y Granada los que la escucharon en esta primera gira, dejando una profunda huella. Y si en Madrid el público fue bien escaso, la prensa de Granada, sin embargo, anuncia con entusiasmo el agotamiento de localidades para su primer concierto en el Teatro Isabel la Católica: "Según un telegrama que recibió anoche la empresa Isabel la Católica, con veinticuatro horas de anticipación estaban vendidas todas las localidades para el segundo concierto que se debió celebrar anoche en el Gran Teatro de Cervantes, de Málaga, dado por la eminente artista polaca Wanda Landowska"[33]. La expectación debía ser inmensa por ver y escuchar "el clavecín, que trae consigo, instrumento fabricado de *exprofeso* por la importante casa Pleyer [Pleyel], de París, para tan celebrada artista, y las veladas en que esta tome parte van a dejar grato recuerdo"[34].

Mientras tanto, la ciudad de Cádiz se prepara para su visita y en los establecimientos principales de la calle Ancha aparecen fotograbados de Wanda Landowska anunciando los dos conciertos que habría de dar[35] tras su clamoroso triunfo en Málaga, en el que alcanzó "un éxito ruidoso. Interpretando a Bach la inimitable artista estuvo incomparable, sobre todo en el *Concierto italiano*, cuyo presto se vio obligada a repetir entre ovaciones delirantes"[36]. En lo que respecta al otro repertorio ofrecido en el Cervantes de Málaga, muy presumiblemente sería similar al de Granada en el Isabel la Católica el día 11 de diciembre de 1906, compuesto de tres partes con obras de Bach en la primera, de Schubert y Couperin el Grande la segunda, y finalizando con un *Divertimento* de Durante[37].

Después actuó en Granada, en donde la prensa se hace eco de lo que ya será una leyenda, encumbrando e idealizando tanto su talento como su singular aspecto, algo bastante frecuente en la crítica musical

33 *La Publicidad. Diario de avisos, noticias, telegramas*, año XXVI, núm. 7011, 5 diciembre de 1906, p. 1.
34 *ibid.*
35 *La Dinastía: Órgano del Partido Liberal-Conservador de la Provincia*, año XXI, núm. 7432, 5 de diciembre de 1906, p.3.
36 *El Guadalete*, año LII, núm. 16012, 6 de diciembre de 1906, p. 2.
37 Programa publicado en varios diarios encontrados, entre ellos, en: *El Defensor de Granada*, año XXVIII, núm. 14069, 9 de diciembre de 1906, p. 2.

de la época para con las intérpretes femeninas[38]. Citamos una de estas noticias porque describen no solo la figura de Landowska, sino también el ambiente en el teatro aquel invierno de 1906:

> Por el fondo del escenario, aparece una joven mujer, de aspecto sencillo y grandemente simpático. Viste suelta túnica de terciopelo negro que suprime sus contornos y formas, y tiene su cabeza peinada al estilo griego. Avanza hacia el proscenio concierto aire de abandono y timidez, extiende su mirada vaga y sentimental por el amplio salón del teatro Isabel la Católica, saluda con una reverencia modesta, sonríe con melancólica dulzura y se sienta delante del piano. Aguarda la artista algunos instantes a que se haga el silencio, y posa suavemente sobre el teclado sus dedos finísimos, que hieren las notas con suprema delicadeza y asombrosa precisión.
>
> (...) sensaciones de infinita poesía que la genial artista sabe arrancar al teclado, sobre todo cuando pulsa las cuerdas del clavecín.
>
> (...) Wanda Landowska la intérprete ideal de ese género de música, con el que se experimentan las más exquisitas sensaciones, por lo original que resulta en nuestros tiempos y por la delicadeza y elegancia que la feliz intérprete sabe imprimir a su asombrosa ejecución. Primero en el piano y luego en

38 Alice Cash hace referencia a la revolución que efectuó Ethel Leginska en el cambio de atuendo para las intérpretes femeninas en pos de una mayor comodidad y confort para la interpretación de piezas en público. Cita: "Une virtuose anglaise du piano, Mme. Ethel Leginska, fait des essais de réforme sur la manière de s'habiller des personnes de son sexe qui jouent des instruments à clavier. D'après son opinion, le costume que portent les pianistes qui se Font entendre dans les concerts est peu approprié aux circonstances. Les longues robes et les traînes peuvent, chez une artiste de tempérament, s'embarasser dans les pédales ou dans les barreaux de la chaise sur laquelle doit d'asseoir l'exécutante. (...) Pour touts ces raisons, Mme. Leginska s'est fait confectionner un costume sous lequel désormais elle se présentera au public pour jouer le piano. Il consiste en une large jupe de couleur somber, descendant jusqu'aux chevilles, et en un corsage qui, par le coupe et la disposition des plis, rapelle un peu une blouse d'ouvrier. Le col est ouvert de façon à ne pas de comprimer la gorge. Les manches sont longues et nullement ajustées afin de laisser toute liberté à l'artiste pendant son interprétation". ("Una virtuosa inglesa del piano, la S^ra.^ Ethel Leginska, intenta reformar la forma de vestir de la gente de su sexo que toca instrumentos de teclado. Según su opinión, el traje que llevan los pianistas que se escuchan en los conciertos es inapropiado para las circunstancias. Los vestidos largos y los trenes pueden, en un artista temperamental, quedar atrapados en los pedales o las barras de la silla en la que el artista debe sentarse. (...) Por todas estas razones, la Sra. Leginska hizo que le hicieran un disfraz, bajo el cual se presentará ahora al público para tocar el piano. Consiste en una amplia falda oscura, que llega hasta los tobillos, y un corpiño que, por el corte y la disposición de los pliegues, recuerda un poco a la blusa de un obrero. El cuello está abierto para no comprimir la garganta. Las mangas son largas y no están ajustadas en absoluto para dar a la artista una completa libertad durante su interpretación"). En: *Le Ménéstrel*, 28 de noviembre de 1908, p. 381. Citado en: CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord*... p. 81. En el caso de Wanda Landowska, sus túnicas y sobrios peinados también serán relatados por la prensa, si bien no será por esto criticada, sino más bien idealizada.

MUSICA

WANDA LANDOWSKA, eminente clavecinista

Concierto de Wanda Landowska

TEATRO DE LA PRINCESA

Esta tarde, á las cinco, dará la eminente clavicordista y pianista Wanda Landowska un interesante concierto, compuesto de obras de carácter pastoral de los siglos XVII y XVIII, ejecutando unas en el clave y otras en el piano.

El gran éxito que obtuvo esta delicada artista el año último en la Sociedad Filarmónica, hace que sea muy grande el interés por admirarla y oirla de nuevo.

He aquí el programa que ejecutará:

PRIMERA PARTE: PASTORALES

Pastorales, Bach.—Gavotte des moutons, Martini.—The Primarosa, Peerson.—Les cascades, Dándrieu.—Sonatas en fa y en re, Scarlatti.

SEGUNDA PARTE: EL BOSQUE

Le rappel des oiseaux, Rameau.—Le rosignol en amour, Le rosignol vaincqueur, Couperin.—Fuga á la gallina cuca, Bach.—Les Sylvains, Couperin.—Le coucou, Pasquini.—Le coucou, Daquin.

TERCERA PARTE: DANZAS ALDEANAS

Branle simple, Branle gay, Branle du Montirandé, Francisque.—Brasle du Poitou, Besard.—Gavotte, Francisque.—Pastourelle, Couperin.—Volte et Ronde, Chamboonieres.—Les vielleux et les gueux, Les jongleurs sauteure et sattimbanques avec leurs ours et singes y Les musettes, Couperin.

señorita Bueso; «Socorrito», Ríos; «Curra», Mateos; «Andrea», Alfonso; «Juanita», Merino; «D. Rufino», Sr. Menéndez Valdés; «Alvaro», Reina; «Medina», Infante.

A continuación interpretaron: el *Andante y Rondó húngaro* para Fagot de Weber, el señor Romo, alumno de la clase del Sr. Fañanás; el duo de soprano y barítono de *El Trovador*, la Srta. Bautista y el Sr. Montón, alumnos de la Sra. Casanova de Cepeda; *Bananier*, transcripción para clarinete, de Gottschalk el Sr. Ortega, alumno del señor González Val; el *Vals* de *Dinorah*, la señorita García Blanco (Angeles), alumna de la señora Casanova de Cepeda; la *Fantasía característica* para flauta, de Audersen, el señor Doncel, alumno del Sr. González Maestre; la *Primera Polaca* para arpa, de Lebano, la señorita Menárguez, alumna de la Sra. Tormo; el *Primer Allegro* del *Concierto* en *Re* menor, de Bach, el Sr. Arenal, alumno del Sr. Fernández Grajal, que ha obtenido en el concurso celebrado el día 11 del actual el premio extraordinario *Estela*; el *Dio* de tiples de *Gioconda* las señoritas Tofé y García Blanco (María), alumnas de la Sra. Casanova de Cepeda; y por fin dos estudios de solfeo á tres voces, los alumnos y alumnas de las clases de solfeo, bajo la dirección del Sr. Zubiaurre.

Todos fueron muy aplaudidos por la numerosa y distinguida concurrencia, especialmente la señorita Menárguez, aventajada discípula de la profesora de Arpa doña Te-

Ilustración 5. *El País*, 23 de noviembre 1906, p. 2
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

> el clavecín, hizo resurgir con propiedad admirable el gesto poderoso de Bach, y en el resto del programa demostró que nadie puede superarlo[39].

El segundo concierto granadino constó de piezas pastorales de los siglos XVII y XVIII, y parece tener una estructura similar al que dio en Madrid el mes anterior[40]. Concierto el que deleitó a la audiencia tanto o más que en el primero, siendo agasajada por una comisión del Ayuntamiento para "pedirle que no se fuese tan pronto" e incluso se consiguió "que mañana viernes dé un tercer concierto, en que figurarán composiciones modernas"[41]. Aunque dichas composiciones no eran en realidad tan modernas: el repertorio que incluía para ese día 14 de diciembre se componía, por un lado, de valses de Chopin y por otro, de piezas de Bach, Weber y Haendel. Una jugosa propuesta para un seleccionado público[42] al que Landowska volverá a deleitar años más tarde. El periódico *La Alhambra,* al día siguiente de su último recital, muestra la admiración por la labor interpretativa al clave de Landowska y también como pianista destacada en el repertorio romántico e incluso mencionando su faceta de compositora[43], un aspecto de Landowska que hasta ese momento no había sido mencionado en la prensa de nuestro país:

> Wanda Landowska ha llamado la atención de los artistas estos días con sus notables conciertos de música antigua. Lleva consigo la artista un clavecín o clave, instrumento acerca del cual se ha fantaseado bastante (...) Entusiasta, como el malogrado Chopin su paisano, del gran Juan Sebastián Bach, ha conseguido penetrar en el alma de sus obras y en las de los grandes clavecinistas de los siglos XVII y XVIII, y completando el estudio, ha aprendido a pensar y a vivir en aquella época, no solo en Alemania, sino en Inglaterra, Francia o Italia.

39 *La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año XXVI, núm. 7017, 12 de diciembre de 1906, p. 2.

40 *Noticiero Granadino,* (firmado F.C.), año III, núm. 987, 13 de diciembre de 1906, p. 3.

41 *La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año XXVI, núm. 7018, 13 de diciembre de 1906, p. 2.

42 El programa completo aparece el día anterior en: *La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas*, año XXVI, núm. 7019, 14 de diciembre de 1906, p. 1.

43 Existe un artículo que analiza esta faceta casi desconocida de Landowska. Véase: DZIADEK, Magdalena. «Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności (O kompozycjach Wandy Landowskiej)». *Canor*, núm. 3 (10), 1994, p. 27-30.

> La notabilísima artista, a quien no hemos conocido como compositora y dícese que es eminente, nos ha demostrado también que es pianista admirable y que interpreta con exquisito sentimiento a Chopin, Weber y los grandes románticos precursores de Wagner.
> Wanda va complacidísima de Granada, no solo por las bellezas de nuestra ciudad, sino por las demostraciones de afecto y entusiasmo que aquí ha recibido de todos[44].

Su interpretación de la música de Chopin, por ser ella polaca también, llamó especialmente la atención del público granadino: "Chopin, compatriota de la eminente artista, y, como ella, pianista prodigioso, tiene en Wanda Landowska el intérprete más acabado (...) el compositor selecto y de comprensión difícil, renació ayer de las teclas acariciadas por las manos de su compatriota"[45]. Sobre la interpretación de Chopin leeremos a la propia Landowska algo más adelante en este mismo capítulo.

Por las noticias encontradas, Wanda Landowska parece que finalizó su primera gira en el norte de España, en Navarra, pues se anuncia aún un concierto suyo programado para el día 22 de diciembre[46], del que desconocemos programa y acogida. Así que Landowska, esta segunda vez, visitó de nuevo Madrid y conoció Málaga, Cádiz, Granada y Navarra, además de los conciertos que tenía programados en Portugal y que, probablemente, fueron en la última semana de noviembre, esto es: entre el concierto en Madrid y los de Andalucía. En resumen, el centro, norte y sur de la Península tuvieron, ya en 1906, la oportunidad de escuchar a esta joven promesa de la interpretación.

44 *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, año IX, núm. 210, 15 de diciembre de 1906, p. 548.
45 *Noticiero Granadino*, año III, núm. 990, 16 de diciembre de 1906, p. 3.
46 *El Eco de Navarra (antes de Pamplona.). Periódico liberal y defensor de los intereses de la misma*, año XXXII, núm. 9038, 22 de diciembre 1906, p. 2.

Landowska investigadora y el lanzamiento de *Musique Ancienne*

Al año siguiente, en 1907, no tenemos noticias de actuaciones en España, aunque sí sabemos que es el año de su célebre visita a Leon Tolstoi, acontecimiento del que guardará un grato recuerdo y se encargará de recordar repetidas veces en la prensa a lo largo de su vida y de la que ella misma escribió según nos informa Restout[47]. Landowska tocó en recitales privados para el gran escritor en su misma residencia y repetidas veces, en visitas que realizó allí, a pesar de las distancias, siempre acompañada de su clave y junto a su marido. Recuerdos que mantendrá presentes durante toda su vida.

En ese mismo año de 1907, además, es cuando se traslada un joven Manuel de Falla a París[48], en donde vivirá el compositor andaluz hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial y donde, probablemente, coincidió con Landowska en más de una ocasión[49], aunque, por aquellas fechas, aún desconocían lo trascendente que sería la colaboración entre ambos para la historia de la música.

Ya en 1908 sí que vuelve a España, esta vez al País Vasco, aunque por lo que deducimos, no para tocar en ningún concierto, sino para visitar

47 En entrevistas posteriores a Landowska se recordará este acontecimiento, como se verá en capítulos posteriores. Existe incluso un artículo escrito por la propia Wanda Landowska con fecha de 1908 en el que habla del encuentro con la condesa Tolstoi y el entusiasmo que despertó por la música antigua el escritor ruso al escuchar a Landowska tocar en su clave. Véase: LANDOWSKA, Wanda. «Une visite à la Contesse Tolstoi» *Femina*, núm. 180, 15 de julio de 1908. Citado en: *Landowska on Music*... p. 14.

48 PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla.* Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956. Capítulo IV: «En París hasta 1914», pp. 45-87.

49 En la exposición "Falla y Landowska" comisariada por Elena Torres Clemente en el cincuenta aniversario del fallecimiento de Landowska, encontramos en la cronología presentada en el folleto informativo: "1910: el 4 de mayo Manuel de Falla y Wanda Landowska coinciden por primera vez en un escenario, con motivo del segundo concierto organizado por la Societé Musicale Indépendante, celebrado en la Salle Gaveau de París. En él, Falla estrena sus *Trois mélodies* junto a la cantante Ada Adimy-Millet, mientras que Landowska interpreta al clave varias piezas inglesas del siglo XVII pertenecientes a John Bull y Henry Purcell". Véase: *Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas sobre un teclado*, (folleto informativo de la exposición), Archivo Manuel de Falla, Granada 2009. Consultado gracias a la amabilidad de Elena Torres Clemente.

diferentes centros e investigar. En la ciudad de San Sebastián, visitó el Museo Municipal por encontrarse allí un clave histórico e incluso, según nos informa la prensa, Landowska parecía estar realizando alguna investigación sobre la música folclórica vasca:

> La eminente pianista y clavecinista Wanda Landowska, tan aplaudida en Granada, que es al propio tiempo una escritora de arte, muy notable, se encuentra en San Sebastián, y acompañada de los señores de Milner, visitado aquel Museo Municipal, donde examinó detenidamente el lindo clavecín, del siglo XVIII, propiedad de la Sociedad Económica Vascongada y que se halla en depósito en dicho centro docente.
>
> Wanda Landowska hizo muchos elogios del clavecín, manifestando, que merece ser restaurado y que si ella estuviera entonces en San Sebastián, se ofrecería a probarlo en obsequio a la ciudad.
>
> Al marchar del Museo, transcribió en el álbum un sentido canto popular polonés dedicado a las novicias y escribió una sentida dedicatoria en dicha lengua y en francés.
>
> Después estuvo en la Biblioteca Municipal.
>
> Al día siguiente volvió a instalar ambos centros docentes municipales para poder escribir un trabajo acerca de la música vascongada y de San Sebastián[50].

Resulta interesante que se muestre ya el papel de Landowska como estudiosa y escritora, no solo de música antigua sino también popular, un gusto e inclinaciones que bien pudieron venir motivadas por su esposo, Henry Lew, especialista en folklore y tradiciones hebreas. Por desgracia, no hemos localizado qué estudio sobre música vasca realizaba y desconocemos si fue publicado en algún momento, pero lo que sí es cierto es que Landowska fue una incansable investigadora, una doble faceta que también se irá presentando en nuestro país. Probablemente, además, este afán de investigación viniera también motivado por su faceta como compositora y en las transcripciones y arreglos que ella misma hacía para clave de melodías populares, algunas de las cuales llegarán a ser muy recurrentes en sus programas, como es el caso de *Bourrée d'Auvergne*[51]. En todo caso y muy probablemente, esta visita en primavera "aislada", dio

50 *La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año XXVIII, núm. 4101, 17 de abril de 1908, p. 1.

51 Composición de Landowska sobre tema popular que tocará repetidas veces en nuestro país, como veremos a lo largo de esta crónica.

sus frutos poco tiempo después: el 9 de septiembre de 1908, Landowska toca por primera vez para el público vasco en el Casino[52], sala a donde volverá en lo sucesivo.

De estos primeros años uno de los acontecimientos más trascendentales será la publicación en 1909 de su libro *Musique Ancienne*[53]; un libro del que se hará eco la prensa española repetidas veces como veremos más adelante y en donde Landowska volcó una serie de ensayos que serán la base de las teorías que se afianzarán a lo largo de los años. Un compendio de historias, reflexiones, análisis y reconstrucciones que defenderá desde entonces a lo largo de toda su vida y que albergaba un considerable número de autores referenciales en el campo no solo de la música, sino también de las artes y la cultura[54]. Editado en francés y firmado junto a su marido, Henry Lew, en la edición francesa expone sus teorías en un discurso tan fluido que, al leerlo, pareciera que estuviéramos escuchándola hablar a viva voz.

Compuesto de dieciocho capítulos[55], cada uno trata de los tópicos que interesaban a Landowska y por los que luchó toda su vida. Para un lector actual, esta fuente puede haber quedado más en el lado ensayístico que musicológico ya que muchas de las teorías planteadas por Landowska son hoy día aceptadas con naturalidad o se sobreentienden. Sin embargo, hay que tener en cuenta el año de publicación y la escena tan sensiblemente diferente que había por aquel entonces respecto a la música antigua, cuyos defensores eran ciertamente escasos y entre los cuales destacó muy visiblemente Landowska como pionera en la recuperación y renacimiento de la música antigua. Un libro que, además, en pasajes

52 *La Época*, núm. 20788, 9 de septiembre de 1908, p. 3.

53 Publicado en francés en 1909, este libro fue traducido al inglés en los años 20, que es la versión que manejamos aquí. Véase: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926. En el libro *Landowska on Music*, Restout cuenta cómo la propia Landowska, ya al final de su carrera, tenía el deseo de revisar y reeditar todos estos textos, tarea que abandonó para dedicarse a sus últimas grabaciones por lo que encomendó a su secretaria y discípula que realizara dicha labor. Véase: *Landowska on Music*... p. 23.

54 En el apéndice II de la tesis doctoral de Cash se enumeran los capítulos y los autores citados en cada uno de ellos, un total de más de 70 autores. Véase: CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revieval of Harpsichord*... Apéndice II, pp. 287-290.

55 El índice del libro *Music of the Past* se compone de los siguientes capítulos: I. "La música es preeminentemente un arte moderno"; II. El progreso musical; III. El crimen del menor progreso; IV. El desprecio de los viejos maestros; V. Grandeza y *pathos*; VI. Las concepciones estéticas del siglo XVIII; VII. Romanticismo; VIII. Sonoridad forzosa; IX. Innovaciones; X. La música orquestal; XI. Transcripciones; XII. Estilo; XIII. Tradición; XIV. Interpretación; XV. El clave; XVI. Los virtuosos; XVII. Música y mecenazgo; XVIII. El renacimiento de la música antigua. Curioso es que el libro quedase articulado en exactamente dieciocho capítulos, como el siglo de su tan admirado y defendido Bach.

o capítulos completos, aparece traducido y citado en España a lo largo de los años, como tendremos la oportunidad de comprobar.

Prueba de la trascendencia de este escrito la tenemos en el testimonio, en primera persona, de uno de sus estudiantes dos décadas más tarde de la primera edición de *Musique Ancienne* y que recuerda las semanas de estudio con Landowska en Saint-Leu-la-Fôret subrayando: "Su autora desempeñó un papel importante en la determinación de mi vocación, y los principios que expone en *Musique Ancienne* han guiado mis actividades durante más de cuarenta años"[56]. Y no fue ni mucho menos el único.

Lo que está claro es que, a sus treinta años, Wanda Landowska ya tiene un libro publicado con tan diversos y originales temas que la prensa no será indiferente. Además, el hecho de que firmara una mujer un escrito de estas características, la hacía aún más fuera de lo común. Por aquel entonces, que una mujer se dedicase a la interpretación de tecla era aceptable e incluso aconsejable, pero que investigase, escribiese e incluso polemizara con sus ideas en un tono tan persuasivo y convincente, no era lo acostumbrado y las críticas, aunque en su mayor parte positivas, también encerraron algún que otro comentario al respecto[57].

56 "Its author, however, played a major role in determining my vocation, and the principles that she sets forth in *Musique Ancienne* have guided my activities for over forty years". En: ALDRICH, Putman. «Wanda Landowska's *Musique Ancienne*». *Notes*, vol. 27, núm. 3, marzo 1971, p. 461.

57 Algunas de las reseñas surgidas en Francia a raíz del libro, así como las tesis principales propuestas por Landowska en su libro, quedan analizadas en la tesis doctoral: CASH, Alice. *Wanda Landowska and the revival of the Harpsichord*... p. 71-80.

Primera visita a Cataluña

Volviendo a la Península, a finales de ese mismo 1909, tendrá lugar la primera visita a Cataluña de Landowska. Precisamente el mismo año, aunque unos meses antes, en que tuvo lugar la conocida como "Semana Trágica de Barcelona", acontecimiento fruto de los tiempos convulsos que azotaban ya a varios países de Europa, por los cada vez se sucedían más y más levantamientos obreros[58]. Una curiosa coincidencia que nos muestra dos universos muy distintos, que muy probablemente no se tocaron, pero que tuvieron lugar en un mismo espacio.

En todo caso, los días 13 y 17 de diciembre, encontramos el programa de los conciertos en el Palau de la Música Catalana que daría Wanda Landowska al piano y al clave. Esta vez no parece venir con repertorios programáticos, y en lugar de partes, encontramos repertorios con una alternancia constante entre las piezas interpretadas al clave y al piano. Así, el programa del primer concierto contuvo las obras: *Partita* en do menor de J. S. Bach (al piano), *El alegre forjador* de Haendel (al clave), la *Sonata* en re mayor de Mozart (al piano), *Les rigodons et tamboril* de Rameau (al clave), la *Sonata* en la mayor de Scarlatti (al clave), el *Preludio* en re bemol mayor, los *Vales* en re bemol mayor y en fa mayor de Chopin (al piano), la *Gavotte des Moutons* de Martini (al clave) y la obra de la propia Landowska, *Bourrée d'Auvergne* (al clave). El segundo concierto comprendía las piezas: *Suite inglesa* en mi menor (al piano) y el *Concierto italiano* de J. S. Bach (al clave), *Le Coucou* de Pasquini y de Daquin (al piano), las *Variaciones* de Rameau (al clave), *Valses* de Schubert (al piano) y terminando con tres piezas interpretadas en clave: *Volte et Ronde* de Champion de Chambonnières, *Ground* y *Les vieux et les gueux* de Purcell[59]. El programa, además, comienza con una cita del crítico Carles Joly del *Fígaro* en el que compara a Wanda Landowska con "una de las heroínas de Maeterlinck" y que se hará eco en prensa en España automáticamente después, como veremos más adelante.

58 CUADRAT, Xavier; CONELLY Joan Ulman; y TALERO, Alberto. *La semana trágica.* Madrid, Cuadernos de Historia 16, 1985.

59 Centre de Documentació de l'Orfeo Català. 13 y 17 de diciembre de 1909. Palau de la Música Catalana. [Sig: Concerts Wanda Landowska].

Ilustración 6.
Retrato de Wanda Landowska. *La actualidad,* año IV, núm. 177, 21 de diciembre 1909 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

En *La Ilustració Catalana* aparece su retrato y anuncia su concierto en el Palau de la Música[60] y, al día siguiente, aparece una reseña en *La Ilustración Artística* que destaca los méritos de una artista que, con solo treinta años ha conquistado los escenarios europeos y destaca también como teórica de la música antigua:

> Subordinar su personalidad artística a la de los creadores de quienes ella quiere ser solo intérprete; sacrificar sus excepcionales dotes de virtuosa a la sinceridad de una ejecución ajustada estrictamente al pensamiento del compositor: esto es lo que ha propuesto y por modo admirable ha conseguido la eminente concertista Wanda Landowska (...)
>
> Para lograr tal objeto, no se ha contentado con estudiar las obras de aquellos grandes maestros, sino que, además, en Francia, en Inglaterra, en Alemania y en Italia, después de una profunda y paciente labor de investigación en las bibliotecas, ha resucitado muchas otras ignoradas o caídas en el olvido injusto[61].

60 *La Ilustració Catalana*, núm. 341, 19 de diciembre de 1909, p. 12.
61 *La Ilustración Artística. Periódico semanal de literatura*, tomo XVIII, año XVIII, núm. 1460, 20 de diciembre de 1909, p. 2.

ARTISTAS Á LA VISTA.—FIGURAS DE ACTUALIDAD

TANTO por su figura señoriamente ataviada como por su arte exquisito, la distinguida concertista Wanda Landowska, que ha dado recientemente dos notables conciertos en el *Palau de la Música Catalana*, resulta genialmente evocadora. El público al oirla en el clavicémbalo se transporta á los buenos tiempos del arte clásico, pues con el mismo instrumento en que los grandes compositores de la XVIII centuria compusieron y ejecutaron sus inspiraciones, las interpreta la distinguida concertista con un esmero y una finura y una conciencia que cautivan. El público paladeó con delicia las obras de Haendel, Remeau, Scarlatti, Martini, y otros compositores fielmente interpretados por una devota fiel de sus inspiraciones. La concertista polaca goza en su artística especialidad de fama europea, que los filarmónicos barceloneses tuvieron la dicha de confirmar, tributándole merecidos y entusiastas aplausos.

WANDA LANDOWSKA
Notable concertista polaca, que ha dado unas notables audiciones en el *Palau de la Música* Catalana

AL malogrado Francisco Tárrega, cuya muerte llora el arte español, dedicamos un piadoso recuerdo en la Crónica del presente número. Su fallecimiento, acaecido el miércoles de la semana anterior, produjo gran desconsuelo entre sus amigos y admiradores.

LA soprano dramática Rosario Aracil, nacida en Valencia, es una interesante artista, tanto por su gentileza como por sus inmejorables condiciones. En distintos teatros de la península y del extranjero se ha hecho aplaudir cantando *La Walkiria*, *Aida*, *Bohemia*, *Trovatore*, *Caballería rusticana* y otras obras. Actualmente trabaja con gran éxito en el Teatro *Príncipe Real* de Oporto.

Y es que Landowska no se limitaba a visitar las ciudades con el objeto de actuar, sino que, a su vez, aprovechaba para visitar museos, archivos y anticuarios de donde sacaba información para sus investigaciones e iba recolectando una colección de la que hoy día poco conocemos, pero que hubo de ser muy considerable con el paso de los años[62]. En la reseña, además, se cita al crítico francés que ya había sido transcrito en el programa del concierto, motivo que nos lleva a pensar que fue la propia Landowska (o tal vez, Henry Lew) la interesada en promocionarse mediante este pasaje cargado de idealismo y adulación:

> Un crítico francés, hablando de ella, ha escrito: "Sube al estrado una mujer joven; saluda y se sienta al clavicémbalo, evocando y resucitando un pasado en que la vida, menos agitada que la nuestra, era pródiga en momentos de reposo, llenos de ingenio, de arte, de armonía y de serenidad. Unos grandes ojos, tiernos y profundos, una silueta de delicadeza y de leyenda, con algo de tímido, que hace pensar en las ideales heroínas de Maeterlink o en las vírgenes de Burnes-Jones; una originalidad natural de actitudes en que el gesto, flexible y caprichoso, se ofrece lleno de gracia ingenua, y las manos más finas y espirituales que soñarse puedan... Ejecuta sencillamente con piedad fina y ligera, y la resurrección va precisándose y se consuma[63].

Texto que se propagó en varios países, traduciéndose del francés en fragmentos en España (como es este caso) o en inglés en su totalidad[64]. Una cita que, aunque no aporte dato alguno musicológico, su poder descriptivo e idealización dio pie a este eco casi automático en la prensa desde que se publicó en 1905 y que dio título a un interesante estudio sobre la acogida de Wanda Landowska en España en este primer periodo de su carrera[65].

62 En una reciente publicación se hace acopio de parte de los bienes confiscados por los nazis en materia musical y se aportan algunos datos sobre las pérdidas del legado de Wanda Landowska cuando hubo de huir a Estados Unidos en 1941. Véase: VRIES, Willem des. *Commando Musik: Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*. Traducción al francés por Laurent Saars. París, Buchet Chastell, 2019.

63 *La Ilustración Artística. Periódico semanal de literatura*, tomo XVIII, año XVIII, núm. 1460, 20 de diciembre de 1909, p. 2.

64 Traducido al inglés por Edw. Burlingame Hill, encontramos en la revista *Etiude* este artículo en su versión completa: BRUSSEL, Robert. «Madame Wanda Landowska». *The Etiude*, noviembre 1905, p. 444.

65 GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlink y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, núm. 27, 2012, pp. 589-607.

Si atendemos a las críticas localizadas, estas fueron más que positivas. Parece que "la Landowska" conquistó automáticamente al público catalán, como vemos, por ejemplo, en la siguiente noticia:

> Tanto por su figura sobriamente ataviada como por su arte exquisito, la distinguida concertista Wanda Landowska que ha dado recientemente dos notables conciertos en el Palau de la Música Catalana, resulta genialmente evocadora. El público al oírla en el clavicémbalo se transporta a los buenos tiempos del arte clásico, pues con el mismo instrumento en que los grandes compositores de la XVIII centuria compusieron y ejecutaron sus inspiraciones, las interpreta la distinguida concertista con un esmero y una finura y una conciencia que cautivan. El público paladeó con delicia las obras de Haendel, Rameau [Rameau], Scarlatti, Martini, y otros compositores fielmente interpretados por una devota fiel de sus inspiraciones. La concertista polaca goza en su artística especialidad de fama europea, que los filarmónicos barceloneses tuvieron la dicha de confirmar, tributándole merecidos y entusiastas aplausos[66].

Un triunfo más para nuestra clavecinista en una región que la acogerá repetidas veces y que se convertirá en uno de los escenarios más recurrentes en su paso por España a lo largo de los años.

66 *La Actualidad*, año IV, núm. 177, 21 de diciembre de 1909, p. 18. Aparece la noticia con un retrato de Wanda Landowska.

Intelectual y con "gracia femenina"

Nada más arrancar el siguiente año, 1910, la *Revista Musical de Bilbao* hace una pequeña reseña de estos conciertos dados por Landowska en el Palau en diciembre del año anterior, y subraya alguna que otra discusión y polémica con respecto a las teorías sobre el clave y su origen – que no quedarán ni mucho menos aquí, como veremos más adelante – y sobre lo que leemos:

> Básteme decir que sus encantadoras evocaciones clásicas en el clave fueron una revelación para muchos y un motivo de entusiasmo para todos, entusiasmo algo desvirtuado a última hora por estériles discusiones entre algunos seudomusicógrafos que han divagado de un modo lamentable sobre los orígenes e historia de los instrumentos de teclado. Harto lo sabe mi respetable amigo el maestro Pedrell, que se ha esforzado en poner fin a la cuestión con una de las quincenas musicales que publica el periódico "la Vanguardia", exponiendo en ella puntos de vista luminosos e ingeniosísimos[67].

El hecho de que Felipe Pedrell, autoridad indiscutible en el campo musical además de maestro de Manuel de Falla[68], escribiera sobre esto resulta más que significativo, pues se trata del segundo texto (ya hemos citado a Cecilio de Roda en 1905 páginas atrás) de una autoridad española que surge en el lapso de pocos años en torno a Landowska. La crítica, así, irá cada vez calando más en su vertiente intelectual e irá despertando el interés de muchos otros especialistas.

En el texto de Pedrell al que aludía la nota anterior, encontramos importantes pasajes y aspectos. Para comenzar, expone los motivos acerca de la polémica sobre el clave de Landowska y de su adecuada denominación por su mecanismo de pedales:

67 *La Revista Musical* (Bilbao), año II, núm. 13, 1 de enero de 1910, pp. 15-16.
68 Sobre la destacada influencia de Pedrell en Manuel de Falla, véase: NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

> La reciente presencia de la justamente aplaudida Wanda Landowska ha renovado entre algunos aficionados la enmarañada disputa acerca de las apelaciones de los instrumentos originarios que han sugerido el de pura imitación convencional que emplea la citada artista en sus instructivas *tournées* de concierto. Del instrumento imitación convencional, repito, del originario clavicordio que emplea la señora Landowska para algunas de las composiciones que ejecuta, hay que decir que la apelación es completamente errónea, siguiendo un error de apelación craso y propio de la lengua francesa. Llama la casa constructora Pleyel – Wolf y (ilegible) *clavecin* al instrumento de doble teclado y seis pedales en substitución de los registros adaptados, ordinariamente, a los antiguos modelos. Lo propio sería llamar a la imitación organográfica aludida, clavecín-clavicorde, porque de los dos instrumentos tipo participa, clavecín por el modo de herir las cuerdas, y clavicorde por las combinaciones y mecanismo empleados. El nombre de clavecín a secas dado a este espécimen, aunque realmente curioso y típico, ha enmarañado más y más la antigua y casi legendaria controversia[69].

Es aquí Pedrell el que detecta justamente que este llamado clave, no debería de ser así denominado como tal y a secas, pues el mecanismo de la casa Pleyel que diseñó junto a las indicaciones de Wanda Landowska, efectivamente creó una suerte de híbrido que incluía parte del mecanismo inspirado más en el piano (y por tanto, clavicordio, del que evoluciona el instrumento moderno) que del clave en sí. Esta diferenciación y denominación poco precisa fue, en opinión de Pedrell el asunto que marcó la polémica y que trata de defender, situándose de un modo claro de parte de Landowska:

> Séame permitido, ahora, decir aparte, que si la señora Landowska introduce en sus programas, como me lo prometió, solicitando, además, de mí algunas instrucciones sobre determinadas composiciones del famoso ciego (Antonio de Cabezón), que tan sublimes cosas vio, aquellas que se tañían, indistintamente, sobre el teclado del órgano o del clavicordio, hallará entre la *Musique Ancienne* que ella cultiva con tales prestigios, un colmo de expresivismo de eso que he llamado *ejercicio del sentido del tacto*, merced a la ceguera nativa de nuestro incomparable organista clavicordista de cámara, colocado hoy

69 PEDRELL, Felipe. «Clavicordio y clave». *La Alhambra*, año XIII, núm. 287, 28 de febrero de 1910, p. 84.

> como genialidad en puesto más elevado que los clavicordistas ingleses y el mismo Frescobaldi, que llegan buen espacio de tiempo más tarde que él[70].

Debió haber incluido Landowska en su repertorio al maestro español, si no aquella vez (no hemos encontrado la programación que ofreció en esta primera visita a Barcelona en diciembre de 1909) en ocasiones posteriores. Lo que sí sabemos es que Landowska ese mismo año publica en París el artículo Le clavecín chez Bach, cuyo título ya hace referencia a la defensa del clave como instrumento para la interpretación del maestro alemán. Es más, ese año también, tocó en el Festival Chopin de Leópolis música antigua polaca convenciendo al mismísimo Paderewski de lo acertado de su elección[71].

En ese mismo enero de 1910 en que se publica la disertación de Felipe Pedrell, encontramos un texto en la revista *La Cataluña* cuyo tono y ya su propio título nos sorprende en grado sumo desde una perspectiva actual. Nos parece interesante citarlo aquí, no sólo por continuar el rigor cronológico y geográfico sino también por el contraste de contenido que supone, a pesar de ser ambos textos (este y el de Pedrell) escritos basados en la figura de Wanda Landowska. El artículo en sí viene titulado "De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas"[72]. Su autor, J. Ribera Font, más que presentar un ideario, se dedica básicamente a aconsejar con tono paternal (tal vez más correcto sería decir, de superioridad) a las mujeres instrumentistas de que toquen el piano y escojan un repertorio adecuado a sus posibilidades por su condición de mujer. Un programa que permita mostrar la gracia femenina sin deformarla en esfuerzos que no le son propios y perturban su belleza:

> Vais a permitir, amables artistas, que os diga unas palabras un devoto ferviente de vuestro arte. Dejad que, abusando quizá de la intimidad que nace de la comunidad de sensaciones, interrumpan unos momentos vuestros estudios y roben algunos instantes a las laboriosas horas de vuestra vida, estas mis palabras de profano, enamorado de vuestra delicadeza, de vuestra sensibilidad de vuestro refinamiento.

70 PEDRELL, Felipe. «Clavicordio y clave»»... pp. 86-87.
71 Sobre los artículos publicados de Landowska en torno a Bach y a la música antigua desde 1905, Restout cita en: *Landowska on Music*... pp. 13-15.
72 RIBERA Y FONT, J. «De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas». *La Cataluña: revista semanal*. Tomo III, año IV, número 121, 29 de enero de 1910, pp. 74-75. En la página 74 aparece un retrato de Landowska.

> (...) cuando la tensión y la energía de vuestros nervios batalla tenazmente hasta imperar en el difícil arte del virtuoso, un sentimiento doloroso me conmueve. Veo el efecto del esfuerzo retratarse en vuestro rostro, veo la gracia de vuestra forma replegarse bajo el yugo de la fuerza. Desaparece la delicadeza de la mujer, muere uno de los mayores encantos de vuestra obra musical (...) Espero me comprenderéis, mis amables artistas. Podéis mucho, sabéis mucho. En el piano conocéis y domináis resortes de emoción que pueden elevar vuestras obras sobre toda eminencia. Escogiendo vuestro estilo podéis superar y superáis al hombre, pero, os lo ruego, escoged vuestra posición (...) Vuestro imperio en el arte es de otra fuerza de persuasión muy distinta. No venceréis agrediendo, sino convenciendo[73].

Es más, como ejemplo de este tipo de interpretación y repertorio, el autor pone a Wanda Landowska como ideal de lo que una mujer intérprete ha de hacer:

> Un ejemplo reciente podrá mejor que nada, daros el justo alcance de cuanto os digo: refiérome a los dos notables conciertos que en el "Palau de la Música Catalana", ha dado Mme. Landowska. De ella ha dicho M^r. Mangeot lo siguiente, que extracto de un largo artículo dedicado a la insigne artista y publicado en *Le Monde Musical* (...) "ella se recogió delante del teclado, llevando en los labios una ancha sonrisa y en los ojos un alegre chispear. Curvó sus dedos, acercó sus pies al juego de pedales se inclinó y mil voces se levantaron; gorjeo de pájaros, murmuro de insectos, sonidos aflautados, gradaciones finas, zumbidos ardientes de cigarras, que la antigüedad sabía apreciar en toda su belleza".
>
> (...) convengamos en que es necesario poseer una especial maestría para presentar ciertas composiciones de sencillo efecto. Pero es precisamente en esta maestría, en este dominio de la sencillez y de la expresividad donde vuestros caracteres y donde vuestros sentimientos pueden triunfar plenamente. La dificultad mecánica debe quedar en vuestras obras *siempre oculta* (...).

73 RIBERA Y FONT, J. «De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas»...

ron la longevidad, mientras que los otros se enterraron con las viejas claves en el polvo de los años.

Los dos instrumentos de teclado más utilizados en otro tiempo, fuera del órgano, eran el clavicordio y el clavicímbalo: de cuerdas golpeadas aquél, como nuestro piano; el otro, de cuerdas punteadas; derivación del timpanón el primero, y del salterio el segundo. El clavicordio primitivo tenía la particularidad de que las cuerdas, siendo perpendiculares a los martillos, y no prolongación suya, cada una de ellas podía ser herida por varios martillos. Uno de estos instrumentos—un *clavicorde lié*—conservado en Basilea, y del que Mme. Landowska se sirvió en el curso que dió el año pasado, contiene cuarenta y cinco teclas, que corresponden a veintidós cuerdas solamente. El clavicordio, derivado del *monochordium* o *manicordion* de la Edad Media, y que está descrito por Agrícola y Virdung en el siglo XVI, no adquiere hasta tiempo después un número de cuerdas igual al de teclas, transformación verificada en la segunda mitad del signo XVIII. Los musicógrafos que han pretendido que Bach había escrito para este instrumento, se han equivocado: Juan Sebastián no poseía a su muerte ningún clavicordio ni pianoforte.

El instrumento de Bach, como el de Rameau, fué el clavicímbalo (el *clavecín* francés), cuyo origen data del siglo XIV, instrumento, no ya de cuerdas golpeadas, sino de cuerdas punteadas, a la manera del salterio. Su sonoridad era bastante monótona, y fué merced a una combinación de registros y con la adjunción de un segundo teclado con lo que se consiguió darle una gran variedad.

El clavicímbalo fué el instrumento universal en el siglo XVIII, figurando, no sólo en los salones, sino en el concierto, donde servía de acompañante. Fué en este momento cuando varios fabricantes (Cristophori, Marius, Schoeter), de un modo casi simultáneo en Italia, en Francia y en Alemania, ensayaron arreglos que hiciesen reforzar el sonido, substituyendo las puntas de pluma por martillitos, encontrando lo que Cristophori bautizó con el título de *gravicembalo col piano e forte*. El nuevo instrumento se difundió rápidamente en los últimos treinta años del siglo por la perfección, cada vez mayor, de los fabricantes Silbermann y Stein, de Augsburgo, y Erard, de Strasburgo.

La *espineta*, muy conocida en España, y que aun se construía en 1800 por Silbermann, era una modificación del clavicordio, en la que cada cuerda correspondía a una sola nota. En Inglaterra este instrumento tenía el nombre de *virginal* y su forma era rectangular, mientras que aquélla era triangular o pentagonal. El clavicímbalo tenía en Inglaterra el nombre de *harpsichord*, derivado de su primitivo nombre italiano, *arpicordio*.

La falta de conocimientos de las particularidades de cada uno de esos instrumentos ha llevado a muchos artistas (hablamos de los artistas serios y verdad) a grandes errores en la interpretación de música antigua, y ha dado lugar a algunos escritores a anacronismos grotescos y ridículos, muchos de los cuales podríamos citar. (1)

Tales denominaciones han introducido una gran confusión en la nomenclatura, principalmente en España, por haberse llamado *espinetas* ya al verdadero clavicordio, ya al *manicordio*, que los franceses solían confundir con el *clavicorde*, y los italianos con éste y con la *spinetta*.

Prescindiendo de algunas denominaciones accidentales, como *Lautenclavicymbel*, *clavicembalo*, etc., creemos útil el siguiente cuadro, que expone los diferentes nombres de esta familia instrumental en sus divesos países y épocas, el cual muestra al mismo tiempo las causas de la confusión corriente en su nomenclatura:

ALEMANIA	INGLATERRA	ITALIA	FRANCIA	ESPAÑA
Clavier. . .	Clavichord.	Manicordo. . . / Clavicordio. . . / Spinetta.	Manicorde. / Clavicorde.	Manicordio / Clavicordio.	Espinela.
Spinett. . .	Virginal. . . . / Spinet. . . .	Clavicordo. . . / Spinetta.	Clavicorde. / Epinette. . .	
Kielflügel.	Harpsichord.	Arpicordo. . . . / Clavicembalo. / Cembalo. . . .	Clavecin . . .	Clavicímbalo.
Fortepiano / Pianoforte. / Clavier. . . / Flügel. . . .	Pianoforte.	Cembalo col forte e piano. / Fortepiano. . . / Pianoforte. . .	Pianoforte.	Pianoforte.

En España se llamaba también monacordio al manicordio; éste y la espineta eran formas pequeñas del clavicordio. La difusión de estos instrumentos dió origen a que se los confundiese con el clavicímbalo o clavecímbano, haciendo que algunos diccionarios (las antiguas ediciones del de la Academia, entre ellos) los considerasen todos como especies del género clavicordio. Para cortar más fácilmente la confusión, se dió a toda clase de instrumentos el único apelativo de *clave*—análogamente a lo ocurrido en Alemania con el término *clavier*—, que significa, llanamente, *teclado*. Tal era el procedimiento que seguían nuestros primitivos clásicos, que denominaban a sus obras *música para tecla* o *música para tecla y vihuela*. El órgano (grande o pequeño) entraba de este modo en la denominación general.

Wanda Landowska tocando el «clavecín» (clavicímbalo) en casa de Leon Tolstoi

No es nuestro propósito hacer resaltar esa ignorancia ni los innombrables errores y mistificaciones más o menos voluntarias, engendradas por la explotación de la música antigua. Al contrario, lo que deseamos es, al mostrar la obra, el apostolado de una gran artista, probar, demostrar que la ciencia del erudito y los talentos del virtuoso pueden unirse para realizar una verdadera obra de arte.

***

Debemos a la artista que nos ocupa un verdadero descubrimiento, proseguido con verdadera paciencia, con método, una verdadera revelación.

Pianista notable, cuya presentación en París hace unos cuantos años produjo verdadera sensación, la señora Wanda Landowska sintió en ella un día verdadera vocación por el estudio de la música antigua. Los maestros de antaño la

(1) La palabra *clavecín* es francesa y muy divulgada en España; su equivalente en español es *clavicímbalo*; lo advertimos así para evitar confusiones.

Ilustración 7. Wanda Landowska y Lev Tolstoi, 1907.
Reproducido en *Mundial Musica*, 1921. Gracias a la amabilidad de Diego Ares.

Las palabras se vierten de forma ciertamente tajante, con una amabilidad que enmascara la imposición del que se cree visiblemente superior:

> Para que vuestro arte cautive eficazmente, para llegar a la plenitud del efecto de expresión, es necesario que seáis mujeres, siempre enteramente mujeres. Podéis airosamente invadir por la Ciencia el terreno del hombre; podéis competirle con ventaja en ciertas profesiones, pero en el arte, en todas las manifestaciones de arte, conservad vuestro carácter femenino, mis amables lectoras, conservadlo para ser vencedoras, conservarlo para crear obras definitivas. Vuestra condición os arma naturalmente con los más deliciosos dardos; esgrimidlos con valentía, abriros camino con ellos, no os arrojéis a un lado con despecho para vestir la pesada armadura que el hombre ha olvidado a vuestra vera. Vuestra estética sufriría con ello un descalabro mortal.
> (...) En la música pueden vuestras especiales condiciones de carácter de constitución y sentimiento encontrar el más apropiado elemento para manifestarse. La prueba de ello la tenemos en el brillante grupo que formáis las jóvenes pianistas; verdadera avanzada artística en marcha hacia luminosos horizontes de gloria.
> (...) Creo que debéis sentir una atracción instintiva hacia esa nueva corriente artística...sed siempre vosotras mismas; dejad a vuestros impulsos su espontaneidad y surgirá maravillosamente vuestra obra musical sobre vuestra personalidad y sobre vuestra innata poesía.
> Me permitiréis, entonces, que me quede con vosotras, viviendo el arte puro en este rincón oculto entre las flores, mientras en la carretera y en la plaza pública siga redoblando el tambor de los juglares y de los atletas llamando gente ante sus ejercicios, sus torbellinos, sus saltos y sus equilibrios[74].

Desconocemos la reacción u opinión de Landowska al respecto de estas palabras, sin embargo, sospechamos que no debieron (si es que llegó a conocerlas) afectarle demasiado. Y es que Landowska no tenía, que sepamos y atendiendo a las fuentes que se han conservado, en modo alguno un talante feminista. El motivo es sencillo: no le hacía falta. Nunca habló de su condición de mujer ni de términos como masculino o femenino en el campo musical o vital. Simplemente, hacía consecuentemente

74 RIBERA Y FONT, J. «De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas»...

lo que consideraba desde niña que debía dedicar su vida y esfuerzos. Además, no sufrió nunca por motivos económicos y, a juzgar por las personas más cercanas que le hicieron a la vez de amigos o familia tanto como secretarios y representantes, lo cierto es que Landowska podía dedicar la totalidad de su tiempo en sus estudios sin preocuparse de las labores del día a día. Un modo de vida que, sin duda, también facilitó la seguridad en sí misma que Landowska tenía desde su infancia.

En lo que respecta al repertorio landowskiano y a esa "gracia" aludida (o más bien impuesta) en palabras de J. Ribera y Font, encontramos cierto punto en común, salvando obviamente las diferencias con las propias teorías de Landowska y su posicionamiento claro y determinante en contra del virtuosismo excesivo de la escuela pianística de por aquel entonces. Por no mencionar que, como hemos visto en programas suyos anteriores, la compilación de piezas en torno a elementos naturales y sensuales, hablan mucho también de la perspectiva musical de la propia Landowska, que defendió siempre músicas del repertorio galante y de un tardo-barroco en el que enfatizó la precisión matemática y la sencillez de los ornamentos. Es más, de los compositores más cercanos en el tiempo que ella misma interpretó, como Chopin, defendió un método interpretativo que se situaba justo en las antípodas de la escuela virtuosística.

En todo caso, nos parece curioso que Landowska inspirara, por un lado, a autoridades como Roda y Pedrell para investigar y escribir sobre el clave y la música antigua y, por otro lado, que fuera también "musa" de escritores tan conservadores e imposicionadores para con las mujeres, como el que acabamos de citar.

Música antigua - Wanda Landowska

Si cuestión hay que parezca insoluble, es indudablemente la de la restauración, la resurrección de una obra de arte del pasado.

¿Qué de condiciones exige tal resurrección para que pueda decirse que es completa, caso de que se pueda llegar a ello...!

Sería necesario que el espectador o el oyente pudiese rehacerse una mentalidad exactamente igual a la de los contemporáneos de la obra y del autor, cosa que es casi imposible, pues ni pensamos, ni sentimos ahora como lo hacíamos diez o veinte años más jóvenes al escuchar tal o cual trozo de música o al contemplar tal o cual obra de arte. No experimentamos el mismo placer, no pasamos por las mismas sensaciones, porque todo en nosotros ha cambiado: circunstancias y sentimientos, condiciones intelectuales y hasta condiciones físicas. Y si ello es indiscutible, más difícil, mucho más es aún, *a forciori*, tratar de representarnos en su primitiva belleza una obra de arte antigua y volver a crear, al mismo tiempo que la obra, las condiciones en medio de las cuales vió la luz primera, es decir, volver a colocarla en su medio ambiente original, renovando para nosotros las mismas sensaciones, las mismas ideas que debió de producir en los contemporáneos de ella.

En el dominio de la Historia, de la literatura, de la política, cada generación ha interpretado según sus modas, o las pasiones del momento, los hechos que los descubrimientos de sabios y arqueólogos les entregaban.

Wanda Landowska en el taller del gran maestro Rodin

Un romántico de 1830, ¿veía Nuestra Señora de París acaso con los mismos ojos que un aficionado del año 1920? El castillo de Blois o las Arenas de Nimes, ¿evocan acaso las mismas ideas que bajo Luis-Felipe?

Puede la cuestión parecer ociosa, pero es preciso tenerla presente en el espíritu al meterse en el terreno de las obras del pasado.

Las obras maestras de antaño evocan, indudablemente, en cada edad, distintas asociaciones de ideas. Tal vez esa parte de eternidad es la que haga que sean «obras maestras». Si se las quiere hacer revivir, es preciso, de toda precisión, esforzarse en colocarlas en el ambiente, en el espíritu del tiempo en que nacieron, abstrayéndose de toda preocupación actual.

¿Es eso posible? ¿No será vanidad pretender reconstituir las cosas de antaño tales, absolutamente tales como aparecieron en su novedad?

Es un deseo muy legítimo, diga o piense lo que quiera Ricardo Wagner en su primer capítulo de «Una comunicación a mis amigos».

En música, la tentativa es a la vez arriesgada y seductora, aunque fácil en apariencia, y si se consigue, aunque sólo sea de un modo aproximado, ¡¡qué hermosísima vista se ogra sobre el pasado!!

La contemplación de obras antiguas de arquitectura, de pintura, de escultura y de las artes llamadas menores, nos presentan ciertamente la decoración de otros tiempos, en medio de la cual no se hace muy confortable el vivir, incluso para nuestros más «rabiosos» aficionados a chirimbolos antiguos, pero sólo se trata en ese caso de una decoración.

La lectura de los autores antiguos nos familiariza, desde luego, con ella y con la mentalidad del entonces.

Pero hay algo más, sin embargo. Hay la sensibilidad, y tan sólo la música, ese arte sútil, inmaterial entre todos, podrá ponernos y nos pone en contacto con el alma de las cosas pasadas. La música únicamente nos proporciona una sensación directa, una resurrección verdadera, no permitida a las demás artes. Y no solamente es una visión o una impresión puramente intelectual. La relación, la armonía o la sucesión de sonidos han permanecido iguales, los mismos; los timbres de los instrumentos tienen voces que hieren nuestros oídos del mismo modo que entonces hirieron los de nuestros antepasados—en tiempo de un Palestrina, de un Lulli o de un Bach.

La música antigua ha sido dividida en dos regiones, una de las cuales era considerada como una especie de *terra incognita* y la otra como propia de la escuela. Insignificante aquélla, y esta última como cosa poco atractiva. De este modo se formaron ideas singulares respecto a los maestros de épocas pasadas, y así, mientras que los franceses — Rameau y Couperin, por ejemplo—no eran considerados dignos de penetrar *in docto corpore* por profesores y editores de la titulada música clásica, tales músicos y otros de ese estilo formaban grupo aparte, al que se titulaba «música antigua», al paso que otros como Bach, que le son contemporáneos, escapaban a esa antigüedad por considerárselos como *clásicos*. En cambio, a Felipe Manuel Bach, hijo de Juan Sebastián, se le incluía entre los antiguos, tanto como a todos los demás compositores no clásicos del siglo XVIII, hasta Beethoven inclusive.

Sería largo el explicar por qué causas diversas se ha verificado en la música esta distinción, que frecuentemente nada justifica, y cuáles han sido las influencias pedagógicas, políticas o comerciales que ha sufrido.

Es otra diferencia más profunda que la de la cronología, distinción material y tangible, la que separa la música antigua de la música moderna: es la que resulta del empleo de los instrumentos. El siglo XVIII vió desaparecer sucesivamente los viejos instrumentos de cuerda: violas y violas de gamba son sustituídas, después de ruda pelea, por el cuarteto moderno de Haydn, de Mozart y de Beethoven. Al clavicímbalo y al clavicordio sucede en la segunda mitad del siglo el *pianoforte*. Ese cambio de instrumentos fué para muchos músicos la gloria o el olvido. Los que fueron traducidos para el nuevo instrumento por los pedagogos conocie-

Ilustración 8. Wanda Landowska y Auguste Rodin, 1908.
Reproducido en *Mundial Musica*, 1921. Gracias a la amabilidad de Diego Ares.

La interpretación de Chopin según Landowska

Es1910, también y muy significativamente en esta historia, el año del centenario del nacimiento de Chopin. Las celebraciones se multiplican en diferentes geografías, siendo la primera a comienzos de ese año en Varsovia, a donde viajará Landowska para este primer gran festival, para luego participar en un segundo festival celebrado en octubre de ese mismo año en la ciudad de Lviv[75] (actualmente Ucrania), que en aquellos tiempos era uno de los centros culturales más importantes de la región de la Galicia polaca:

> Desde hace cien años, tiene lugar por primera vez en territorio polaco la primera celebración oficial del nacimiento de Fryderyk Chopin. Comenzó en Varsovia el 22 de febrero de 1910, con una misa solemne en la Iglesia de la Santa Cruz y un concierto en la Sala Filarmónica. El curso más espléndido de las celebraciones del aniversario tuvo lugar en Lviv. Estas celebraciones incluyeron el primer Congreso Nacional de Músicos Polacos, un concurso de composición y un Festival de Música Polaca. Las celebraciones fueron precedidas por un oficio en la catedral de Lviv el 23 de octubre de 1910, dado por el obispo Władysław Bandurski como orador, y seguido por un concierto en el Teatro Skarbek, durante el cual Ignacy Józef [Jan] Paderewski pronunció un discurso[76].

75 Lemberg en *yidish* y alemán. También nombrada "Leópolis", ciudad en aquel momento bajo el imperio ruso, al igual que parte de Polonia (entre ellos, Varsovia, ciudad de nacimiento de Landowska), y que en el periodo de entreguerras (1918-1939) perteneció a Polonia.

76 "Przed stu laty miały miejsce pierwsze na ziemiach polskich oficjalne obchody urodzin Fryderyka Chopina. Ich początek nastąpił w Warszawie 22 lutego 1910 r. uroczystym nabożeństwem w kościele św. Krzyża oraz koncertem w filharmonii. Najbardziej okazały przebieg miały uroczystości rocznicowe we Lwowie. W ramach tych obchodów odbył się pierwszy ogólnopolski Zjazd Muzyków Polskich, konkurs kompozytorski i Festiwal Muzyki Polskiej. Obchody poprzedziło nabożeństwo w katedrze lwowskiej 23 października 1910 r., gdzie kazanie wygłosił bp Władysław Bandurski, a następnie koncert w teatrze im. Skarbka, podczas którego przemawiał Ignacy Józef [Jan] Paderewski". En: <https://www.warszawa.ap.gov.pl/CHOPINIANA/06_wstep.html> [consulta 6.07. 2024].

Tenemos prueba fehaciente de que Wanda Landowska estuvo presente en dicho congreso por una fotografía aparecida en el artículo firmado por Henry Lew. En dicha fotografía se muestra a Landowska sentada justamente al lado de Paderewski. En el texto de Lew que aparece en la misma página y está titulado "Les Fêtes Chopin à Lemberg"[77] ("El festival Chopin en Lviv") se recuerda la conferencia de Paderewski en torno a Chopin[78] y se enumera el programa ejecutado al clave por Wanda Landowska y dedicado a la música polaca antigua:

> El segundo concierto estuvo enteramente dedicado a la música antigua polaca. El programa era muy interesante e incluía obras completamente desconocidas e incluso inéditas: coros a capella de Jean Polak (Joannes Polonus) de finales del siglo XVI y de Waclaw Szanotulski de principios del mismo siglo; una pequeña cantata de Bartholomieï Pekiel del siglo XVIII; un Magnificat de Nicolaï Zielenski de principios del siglo XVIII; una sonata para dos violines y órgano o clavecín de Podbielski, Dlugoraj, Diomedes Cato y otros, que la señora Landowska ha tocado al clave[79].

Un programa interesante que probablemente fue fruto de las investigaciones conjuntas entre Lew y Landowska y del que él, en dicho artículo, no emite juicios de valor en cuanto a la interpretación del concierto dados los lazos que les unían, pero que fue ampliamente reseñado por la prensa polaca de la época[80]. Piezas de programa que serían interpretadas años más tarde en España como veremos y que muestran el interés de Landowska no solo por la música antigua y los grandes maestros, sino también por la investigación y recuperación de repertorios populares, posiblemente alentada por Lew. Más que curioso nos parece, por último, el hecho de que Henry Lew firmara con el apellido "Landowski", lo que deja una clara pista de su posición en la sombra.

77 LEW LANDOWSKI, Henry. «Les Fêtes Chopin à Lemberg». *S.I.M.*, 1910, p. 710.

78 El texto completo de dicha conferencia se puede encontrar en: *Słowo Polskie*, núm. 493, 24 de octubre de 1910. APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu, [sig. 349, k. 6-9].

79 "Le deuxième Concert fut entièrement consacré á la musique polonaise ancienne. Le programme, très intéresant, comprenait des oeuvres totalement inconnues et même inédites: des choeur a capella de Jean Polak (Joannes Polonus) de la fin du XVIe siècle et de Waclaw Szanotulski du commencement du même siècle; une petite cantate de Bartholomieï Pekiel du XVIIIe siécle; un Magnificat de Nicolaï Zielenski du commencement du XVIIIe siécle; une sonate pour deux violons et orgue ou clavecín de Podbielski, Dlugoraj, Diomedes Cato et autres que M$^{me.}$ Landowska a ecécutées au clavecín". LEW LANDOWSKI, Henry. «Les Fêtes Chopin à Lemberg»... p. 710.

80 «Przebieg obchodów 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie w relacji». *Słowa Polskiego*, nr 493, 24 de octubre de 1910; 1910 r.; APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu [sig. 349, k. 10-13].

Con el motivo del centenario chopiniano también, en Francia *Le Courrier Musical* publica un número especial dedicado al compositor polaco exactamente el día 1 de enero de 1910[81] con una serie de textos escritos por toda una pléyade de nombres destacados[82]. Esta combinación de expertos internacionales y la ocasión del centenario probablemente motivaran la fundación al año siguiente, en 1911, de la Sociedad Fryderyk Chopin, una "Alianza artística y científica franco-polaca"[83] con la que Landowska estuvo relacionada desde sus comienzos.

Citamos esta publicación francesa porque resulta que, en el mes de abril de aquel 1910, encontramos en la prensa española algunas citas del artículo de Wanda Landowska acerca de la interpretación de Chopin. Con un discurso decidido y sin titubeos, critica directamente la tradición interpretativa del virtuosismo que implicaba fuerza y acrobacia y que desvirtuaba la pureza y sencillez, esencia de la música del poeta del piano. Este texto supone la primera vez que se publica en prensa un texto de autoría de la Wanda Landowska en España[84], algo de singular relevancia para este relato. Lo hace, además, Eduardo López de Chavarri[85], que estará presente a lo largo de su carrera y en sus contactos por España. Una figura crucial que defenderá fielmente las teorías de Landowska.

81 *Le Courrier Musical*, (Numero Chopin), 13 Année, num. 1, 1 de enero de 1910.

82 Los artículos contenidos en este número especial son: "Sur le génie de Chopin", escrito por Camille Mauclair, "La vie de Chopin", por Elie Poirée, "Silhouette de Chopin", por Camile Bellaigue, "L'italianisme de Chopin", por Jean Chantavoine, "Chopin vu par Schumann", por Paul de Stoecklin, "L'âme de Chopin", por Raoul Pugno, "L'interprétation de Chopin", por Wanda Landowska; seguido de estudios sobre la obra de Chopin en diversas categorías y realizados por A. Bertein (mazurcas, valses, scherzos), Déodat de Sécerac (preludios, estudios, baladas y berceuse), Maurice Ravel (polonesas, nocturnos, impromptus y barcarola), y A. Groz (sonatas, conciertos, el trío, las fantasías y las variaciones); sobre las cartas de Chopin escriben Francis Planté, E. Risler, A. Cortot, De Radwan; y un último artículo habla sobre la estatua de Chopin en Varsovia y fue escrito por Adam Rudzki.

83 En el archivo de documentación musical de la Biblioteca Universitaria de Varsovia se encuentran tres carpetas con material sobre Landowska y Chopin en la que hemos encontrado varias cartas desde esta asociación que serán analizadas en capítulos posteriores. Asimismo, el número de la revista *Le Courrier Musical* comentado ha sido localizado en el mismo lugar. [*Gabinet Zbiorów Muzycznych*, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Folder «Wanda Landowska»].

84 Eduardus (Eduardo López de Chavarri). «Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano». *Las provincias. Diario de Valencia*, año XLV, núm. 15911, 11 de abril de 1910, p. 1. En este artículo el autor cita textualmente y en versión castellana fragmentos de: LANDOWSKA, Wanda. «L'interprétation de Chopin». *Le Courrier Musical* (Numero Chopin), 13 Année, num. 1, 1 de enero de 1910, pp. 24-26.

85 Eduardo López-Chavarri Marco (Valencia, 1871-1970) compositor y musicólogo. De formación prácticamente autodidacta, estuvo influenciado por los textos de Pedrell y por sus viajes a Francia, Italia y Alemania. Fue redactor del periódico *Las Provincias* de Valencia desde 1898 hasta su jubilación, publicación que en estas páginas aparecerá recurrentemente. Interesado y promotor de la música folclórica y de la corriente wagneriana, amigo y defensor de las teorías landowskianas y padrino de algunos de sus estudiantes, es una de las figuras más presentes durante este relato, por lo que en lo sucesivo lo denominamos brevemente como Chavarri.

Aquí, de Chavarri, la cita en pasajes completos traducidos (suponemos, por él mismo) mostrando un ideario estético bien definido y seguro.

De entre estos pasajes del artículo de Landowska citados por Chavarri, nos llama la atención que, nada más comenzar, Landowska aventure la hipótesis de que, si el público de su época escuchara al mismísimo Chopin interpretar su música, no llegaría a reconocerla:

> ...Si el cantor de Polonia [Chopin] se levantara ahora de su tumba para haceros escuchar sus *Polonesas* caballerescas y solemnes; sus *Baladas* en donde desfilan, evocadas, las melancólicas siluetas fantásticas vistiendo los trajes nacionales; sus *Mazurkas*, que nos recuerdan a las danzas, juguetonas y tristes a la vez, de nuestros campesinos; seguramente será recibido con aclamaciones de entusiasmo y todos dirían: "...¡Qué hermoso!, ¡qué bello!, pero ¡ay! – añadirían – este no es el verdadero Chopin!"[86].

Acto seguido, arremete directamente con la escuela virtuosística que, empleando la fuerza, lo único que consiguen es un "estrépito pianístico" que desvirtúa la música chopiniana. Llega a compararlo con la confitería alemana, poco fina y que conquista al "gran vulgo":

> Los "virtuosos" creen que realzan la obra de Chopin poniendo en la ejecución toda la fuerza de sus músculos. La fuerza física es, en arte, una cualidad muy relativa; y no debemos dejarnos engañar por el ejemplo de algunas contadas excepciones: los atletas han sido tan insignificantes e incapaces para el arte como lo son (según se dice) para el amor. El estrépito pianístico se relaciona con una buena ejecución, como la iluminación cegadora de ciertas confiterías alemanas se relaciona con la poca finura de su cocina: ambas fuerzas tienen por objeto atraer al gran vulgo[87].

Habla, más adelante, del groso error que efectúan estos virtuosos al crear fuertes contrastes en la dinámica musical, algo, afirma, opuesto, al carácter de las piezas chopinianas: "...Lo que acaso resulta peor (que la fuerza grosera) es que el intérprete malgastador de tanta fuerza inútil posea, además, en su arsenal la picardigüela del *pianísimo*: ello crea oposiciones brutales de claro y obscuro, absolutamente apartadas del carácter de Chopin"[88].

86 Eduardus (Eduardo López de Chavarri), «Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano»...
87 *ibid.*
88 *ibid.*

Y no solo la dinámica, sino una exagerada agógica que es tildada de "histerismo" por Landowska o de dulzonería, ejecutando las obras de Chopin de una forma, también afirma tajantemente, de "estética populachera" e incluso"grosera":

> ...Y no hablemos de esos espasmos de histerismo, ese *rubato* epiléptico, esos portamentos de mal gusto, esas recaídas en lo dulzón (¡y cuán empalagoso: la miel os parecería amarga a su lado!) ni hablemos tampoco de los vuelos hacia lo celeste, intentados por semejantes solistas, verdaderas mariposas de plomo, ni menos hablemos de toda esa estética populachera, de "*parvenus*" que se resume en una sola palabra: ¡MUCHO... mucho sonido, muchos gritos, mucha pasión, mucha dulzura! No hablemos de ello, pero sí, digamos, que lo que así se nos ofrece con gran sentir no son sino groserías[89].

Concluye negando firmemente la relación de Chopin con este romanticismo virtuosístico, algo que se encuentra en las antípodas de su percepción estética. Habla de Chopin como si lo conociera personalmente, afirmando que sus referentes no eran ni mucho menos románticos, sino clásicos como Bach o Mozart:

> Quienes de tal modo comprenden a Chopin, han hecho de él – de este Couperin impregnado de un justo romanticismo – el más exagerado y vociferador de los románticos le han atribuido alma de callejón, sentimentalismo de señorita quedada para vestir imágenes, y toda la ensordecedora sentimentalidad de cinematográfico.
>
> Las inclinaciones de Chopin no se dirigieron jamás hacia los románticos: no le gustaban ni Víctor Hugo ni Berlioz... Su maestro es Juan Sebastián Bach. Antes de dar un concierto público se encierra Chopin días enteros tocando el *Clavecín bien temperé*, y su dios es Mozart. "Tocad Mozart en memoria mía", fueron sus últimas palabras.
>
> Chopin y Mozart, ¡qué abismo no han abierto los pianistas entre estos dos genios! Chopin no podría sufrir alteraciones de sus obras. Pero ¿qué sacrificio – o por mejor decir, qué sacrilegio – existe ante el cual retroceda un "virtuoso" buscador de aplausos? ¿Qué diríamos de un actor que para mejorar los monólogos de *Otelo* les añadiese las declamaciones de *Hamlet*?
>
> Nuestro arte tiene también su lógica, una lógica más refinada... que la de la palabra... y acaso demasiado sutil para ciertas gentes[90].

89 *ibid.*
90 *ibid.*

Una teoría que sorprendió a modo de pequeña "fabulita en prosa", como subtitula el autor de este artículo y que firma como "Eduardus" (Eduardo López-Chavarri)[91]. En el texto principal, el autor crea esta fábula en la que una estudiante de piano anónima queda completamente perpleja ante las palabras de Landowska. Al final de este, su autor concluye, (como en toda fábula) con una moraleja que bien podrían ser las palabras de Landowska parafraseándola:

> *Moraleja*: Amad a Chopin, pero *conocedle* antes. No creáis que el arte consiste en saber qué pianista ejecuta más notas en menos minutos, o hace más gestos visando a la exterioridad. El alma – que es la esencia divina – es lo que debéis buscar en el arte... Pero tampoco creáis que es alma la conmoción nerviosa y sensual, que lo mismo hace pasmarse a algunos oyentes cuando escuchan cierta música que hace arquear el lomo a los gatos cuando los acarician.

Estas teorías sobre Chopin volverán de nuevo a las páginas españolas y serán escuchadas por el cada vez mayor círculo de admiradores de Landowska. Chopin, que vivió en Valldemosa junto a George Sand una temporada, volverá también a la memoria de Landowska cuando visite la Cartuja en el siguiente año, 1911. Sospechamos que esa estudiante anónima bien podía ser la encarnación de muchos otros estudiantes, ejecutantes y público, porque ciertamente el texto expone una teoría completamente novedosa y en contra de la corriente interpretativa del momento que, además, venía en boca de una gran pianista y clavecinista, para más *inri*, compatriota de Chopin. Es más, sabemos que Landowska dedicó muchas horas de estudio a Chopin en sus años de juventud en el Conservatorio de Varsovia, como así demuestran los numerosos manuscritos de ella en los que copió muchas de las cartas del compositor una a una[92], lo que demuestra cuán familiarizada y cercana se sentía a Chopin desde muy joven.

91 Ya en 1901, con fecha de 3 de junio encontramos carta de Joaquín Nin a Chavarri en la que se dirige a él como "Eduardus". Véase: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol. 2, (carta 482), p. 13. Curiosa es la familiaridad con la que se hablaban en aquellos años y la disputa que hubo entre ellos como veremos en capítulos posteriores.

92 En el archivo de música de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia, se encuentran unas carpetas en proceso de catalogación con materiales relacionados con Landowska, Chopin y Mallorca que fueron donadas anónimamente en los años 50. Quiero dar aquí las gracias a Magdalena Borowiec por permitirme el acceso a estos documentos de los que se hablará más adelante en este libro.

Por otro lado, y uniendo cabos en las relaciones de Wanda Landowska con España, queda constancia de que el maestro Manuel de Falla asistió a algunos de los conciertos que dio Landowska en París, e incluso parece que llegaron a compartir escenario el 4 de mayo de 1910 en un concierto organizado por la Sociedad Musical Independiente en París. En este programa, encontramos el estreno de *Trois mélodies* del maestro gaditano interpretadas por él mismo junto a la cantante Madame Adiny como segunda obra del programa. Las otras fueron la *Sonata* en si menor de M. Le Boucher, las T*res piezas para órgano* de Joseph Bonnet (también en estreno aquella ocasión), el *Preludio, Mazurca, Menueto* y *Giga* de Raoul Bardac (en estreno), las *Tres canciones de Maeterlinck* de M. Debrie (estreno), el P*reludio y Fuga* para órgano de Saint-Saens (primera audición) y las dos *Piezas javanesas* de Sultanat de Yoggakarta (estreno) en último lugar. La quinta posición la ocuparon tres piezas para clave interpretadas por Landowska: *La Chasse du Roy*, de John Bull, *Ground*, de Henry Purcell y *Les Bouffons* (escrita en programa como "pieza inédita", lo que nos hace pensar que fue labor de Landowska darla a conocer) de John Bull también[93].

Pero es que ese mismo año de 1910 también encontramos reseñas sobre conciertos anteriores de Landowska en España, como lo fueron los conciertos de la Sociedad Filarmónica madrileña que abrió su temporada de 1909-1910 con Wanda Landowska en cabeza de cartel:

> y a una notabilísima pianista, Wanda Landowska, que goza ya fama universal en su especializado cultivo de la "literatura" pianística antigua, que interpreta con encantadora perfección, ora en el piano para las composiciones de mayor capacidad sonora, ora en el clave o clavecín para las que por su índole más sencilla y delicada, y por su mayor "sabor de época" demandan la suavidad acústica del instrumento cuyas condiciones técnicas incompletas servían de gobierno para los compositores de aquellos tiempos. Dicho se está que no queda limitado a la antigüedad el campo de acción de esta singular y muy femenina artista, sino que abarca cuanto hasta nuestra era contemporánea aparece en el arte de lo fino, romántico y poético en el vastísimo tesoro del piano. Así ha interpretado la Sra. Landowska, en sus tres conciertos,

93 Programa del segundo concierto de la *Société Musicale Indépendante*, Sala Gaveau, 4 de mayo de 1910 (concierto a las nueve de la noche). Archivo Manuel de Falla [AMF: 1910_0002].

composiciones diversas de John Bull, Bach, Haendel, Rameau, Couperin, Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert y Chopin[94].

Y en agosto de 1910 encontramos noticia del concierto de Landowska en El Casino de San Sebastián, institución ya conocida por ella, junto al director Arbós[95], uno de los apellidos más prolongadamente asociados a Landowska en sus giras por España: "En el Casino se celebra ahora el décimo concierto artístico bajo la dirección del maestro Arbós y con el concurso de la notable pianista rusa Wanda Landowska"[96]. Sin embargo, no hemos podido localizar crítica alguna acerca de la recepción de dicho concierto y, por el rastreo que hemos realizado, tampoco nos consta de una actuación más de Landowska ese año. Aunque si de 1910 se trata, también tenemos un suceso destacable en la vida de nuestra protagonista: ese mismo año, en el mes de noviembre, morirá su admirado Leon Tolstoi, una figura que permanecerá muy presente en los recuerdos de Landowska durante toda su vida.

Como vemos, en tan solo cinco años y al principio de su carrera, Wanda Landowska consiguió fama y adeptos en España que no harán sino aumentar a lo largo del tiempo. Es escuchada poco a poco como intérprete, pero también como teórica. Su figura, además, comienza a rodearse de un halo idealizado y de una estética muy característica que se convertirá en icónica. Y este es solo el principio de la historia, una historia que continúa imparable, como lo fue Landowska: la actividad en los dos siguientes años supone la culminación de lo que consideramos como esta primera etapa de Landowska en España. Su intensidad es tan destacada en el año 1911 que le dedicaremos el siguiente capítulo completo.

94 *Por esos mundos* (Madrid), año IX, núm. 185, 1 de junio de 1910, pp. 821-822.
95 Enrique Fernández Arbós (Madrid, 1863 – San Sebastián, 1939) violinista, compositor, crítico, escritor y director de orquesta que llegó a ser concertino de la Orquesta Filarmónica de Berlín (desde 1886) y de la Orquesta Sinfónica de Boston (a partir de 1903). Gran impulsor de la música sinfónica y sinfónico-coral en España, realizó giras por todo el territorio nacional al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que fue director titular entre 1904 y 1939, la carrera más longeva del director de una orquesta española. Fue asimismo profesor Universidad de Hamburgo (1888), del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1888-1939), de la *Royal Academy of Music* de Londres (1901) y del *Royal College of Music* londinense (1894-1916). En 1924 ingresó como académico numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/cursos-y-conferencias/enrique-fernandez-arbos-1863-1939luz-4-arbos> [Consulta 13.07.2024].
96 *La Mañana, diario independiente*, Año II, núm. 246, 9 de agosto de 1910, p. 3.

La pianista Wanda Landowska

aumentado con una segunda viola para irnos iniciando en la «asignatura» de los quintetos para cuerda. Esta bien pensada innovación nos ha valido excelentes, aunque discutidas, audiciones de dos quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms, uno de Dvorak y uno de Anton Bruckner, el gran «sinfonista wagneriano», autor totalmente nuevo para los madrileños. Bruckner, con su quinteto en *fa*, no hizo en verdad grandes migas con el auditorio; ni es de extrañar, porque la mayoría de nuestro público muestra siempre resistencia para «hacerse cargo» del espíritu de la música de cámara contemporánea. Razón de más para que no se desista de írnosla sirviendo en dósis prudentes, hasta que con ella nos vayamos familiarizando y adquiriendo autoridad y competencia para aceptarla ó rechazarla en definitiva con conocimiento de causa. Por mi parte, voto por la aceptación y la profetizo.

Marzo nos trajo una importante novedad con la primera presentación en España del Cuarteto Marteau-Becker, sucesor legitimado y consagrado del que durante largos años figuró como el más prestigioso del mundo, bajo la guia del ilustre é inolvidable violinista Joseph Joachim. Como podrá suponerse, la aparición de este magnífico cuarteto de virtuosos, dió lugar á las inevitables comparaciones. La impresión general, exteriorizada por los aplausos, fué de las más entusiastas que nuestra Filarmónica ha recibido. El nivel artístico del Cuarteto Marteau no es inferior, en una sola línea, al de los Cuartetos Rosé y Checo, que hasta ahora veníamos proclamando unánimemente como los mejores. Su *tipo* de interpretaciones, los rasgos salientes de su espíritu y temperamento musical, se acercan mucho más á la fina virtuosidad de detalle que distingue al Cuarteto Rosé, que á la vigorosa y briosainterpretación del clásico conjunto que es la virtud especial del Cuarteto Checo, y que lo era notablemente del extinguido Cuarteto Joachim, que siempre fué reputado como modelo. Difícil sería adjudicar á ninguno de ellos el premio en concurso abierto; las preferencias en favor de uno ó de otro, dependen grandemente de las inclinaciones del oyente y de la naturaleza de las obras interpretadas.

Por el Cuarteto Marteau lo fueron de modo maravilloso, sin distingos ni excepciones para mi gusto, aunque sin perjuicio de preferencias en favor de otros criterios, los tres cuartetos de la obra 41 de Schumann (ejecutados en una misma sesión); las obras 74 y 127 de Beethoven, y un cuarteto de Haydn, Mozart, César Frank y Leandro Schlegel. Este último constituía la novedad de las sesiones Marteau-Becker, y fué oído con análogas reservas á las que habian acogido en la série Sevcik el quinteto de Bruckner, y en temporadas anteriores las obras de Max Reger, Debussy, etc. Ciertamente que predomina en esta producción de Schlegel una vaquedad de pensamiento que no puede ser de buenas á primeras atractivo de simpatía para los públicos, siempre enamorados ante todo de la claridad; pero revela una inspiración elevada,decidamente hermosa y diáfana en el tercer tiempo (lento); y el cuarteto entero es obra de legítima casta de arte por su gran sinceridad, primera y esencial condición de toda producción, verdaderamente artística, que nace en el pensamiento para aprovechar los procedimientos como materia auxiliar, en vez de los procedimientos, como con tanta frecuencia se hace hoy día (v. g. Ricardo Strauss), para buscarles luego ideas, que forzadas, suelen no acudir ó acuden con resistencia á la fusión con un tecnicismo previamente impuesto.

La temporada de la Filarmónica ha terminado en Abril con tres sesiones de sonatas por el célebre violinista Franz von Vecsey y un pianista afamado, Ernst von Dohnányi; artistas bohemios ambos, y ambos jóvenes, el primero un imberbe de diecisiete años, que ha sido uno de los casos de precocidad infantil que tanto va abundando en la generación que hoy nos empuja. La generalidad de los socios de la Filarmónica, así

Ilustración 9. Noticia sobre Wanda Landowska. *Por esos mundos,* 1 de junio de 1910. [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

W. Kirchner
Varsovie

Capítulo 2

Landowska: icono e intelectual (1911)

Ilustración 10. Retrato de Wanda Landowska. *La Actualidad,* n. 234, 24 de enero de 1911 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

Apenas pasaba la treintena y Landowska ya era conocida como intérprete, como precursora del clave, como teórica de música antigua y hasta había visitado y tocado en privado para el recientemente desaparecido Tolstoi, anécdota que a Landowska le gustará recordar[1]. Al parecer, Rusia y España serán países en los que, en teoría de Restout, el clave será apreciado debido a los instrumentos nacionales (balalaika y guitarra respectivamente)[2] por lo que su acogida fue en ambos mucho más entusiasta y natural. Es más, una curiosa comparativa entre ambas naciones la realizaría la propia Landowska años más tarde, advirtiendo que los "pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso"[3]. Ciertamente en España, ya sea por la acostumbrada sonoridad de la guitarra, por la afinidad con la música de Scarlatti o por la curiosidad y entusiasmo que despertó Wanda Landowska con su talento y elocuencia, lo cierto es que halló en nuestro país una acogida cálida, entusiasta y prolongada.

Detengámonos en el año 1911 que, para Landowska, fue de especial intensidad en nuestro país: no solo realizó dos giras de conciertos que la encumbrarían como intérprete, sino que relatará y publicará sus recuerdos de viaje, se traducirán sus textos sobre su pensamiento en música, en Mallorca, visitará Valldemosa y su cartuja (donde pasaron aquel famoso invierno Chopin y George Sand) y también por estas fechas acogerá a uno de sus primeros pupilos españoles e iniciará una verdadera querella con Joaquín Nin. Una intensidad, pues, que nos hará adentrarnos no solo en conciertos y crítica, sino también en teorías, testimonios y que, incluso, nos empujará a ojear algunos de sus manuscritos hallados.

1 "Tolstoi Musician" en la revista *Musica* de 1908 y "Une visite à la Comtesse Tolstoy" en *Fémina* (15 de julio de 1908, según nos informa: *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, pp. 13-14.

2 *Landowska on Music*..., p. 16

3 RETUERTO, Marcial. «Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso». *Estampa*, año 3, núm. 106, 21 de enero de 1930, pp. 37-38.

De Vitoria a Valencia

A comienzos de 1911 encontramos ya notas de prensa anunciando el próximo concierto, con bastante antelación, de Wanda Landowska en el Teatro Principal de Vitoria, en el País Vasco: "Wanda tiene tal dominio del piano que no puede establecerse comparación entre ella y otro virtuoso. Los *dilettanti* se extasían oyendo los sonidos que Wanda sabe arrancar del teclado, al recorrerlo con sus dedos de maga, y se hacen lenguas de su pasmosa interpretación. Pronto veremos a esta privilegiada artista y entonces será el momento oportuno de confirmar estos buenos augurios"[4]. Pocos días más tarde, el mismo diario recalca y suscita interés al subrayar su renombre y reconocimiento internacional: "Será el concierto que el lunes se celebrará en el Teatro Principal una solemnidad artística. Wanda Landowska, la excelsa, la genial Wanda se presentará a nuestro público, para deleitarnos con su arte exquisito, con la ejecución admirable de las obras de geniales músicos que sirvieran por y para el arte. Wanda supo arrancar aplausos a públicos de todos los países con el clavecín"[5]. El día 9 de enero ya se confirma la llegada de Landowska a Vitoria y su concierto para aquella misma noche[6].

Tras el concierto, encontramos una crítica en la que recrea la presencia inolvidable de Landowska en escena y dedica palabras de admiración en la interpretación de piezas de Bach, Scarlatti, Couperin o Mozart:

> Son pasadas las siete y Wanda Landowska, la primorosa artista de fama mundial, con sencillez y elegancia ataviada, luciendo una *toillete* de terciopelo negro, aparece en el palco escénico escuchando un aplauso de cariñosa, benévola acogida. Wanda, antes de sentarse al piano saluda y sonríe al público. Luego pasea su mirada expresiva por todo el teatro y por fin deja sonar los acordes de una página de Bach. (...) Wanda Landowska interpretó al maestro alemán con claridad, y al mismo tiempo con sencillez y pureza, haciendo experimentar una sensación de la más elevada altura de la belleza. Fue aplaudida (...) *Le forgeron joyeux* de Haendel fue ejecutado en el clavecín, luciendo

4 *Heraldo Alavés: Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3091, 3 de enero de 1911, p. 1.
5 *Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3094, 7 de enero de 1911, p. 1.
6 *Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3095, 9 de enero de 1911, p. 1.

> Wanda su pasmosa agilidad. (...) ¡Con qué belleza ejecutó Wanda la sonata en re mayor! (Mozart), ¡cuánta expresión, ¡cuánta pureza, cuánto sentimiento! *Les rigaudons et le tambourin* de Rameau y la "Sonata" en la mayor de Scarlatti ejecutólos Wanda con singular maestría, haciendo alarde de sus dotes envidiables, de sus relevantes aptitudes artísticas, demostrando su dominio absoluto al clavecín. Recibió nuevos aplausos que se prolongaron por algún tiempo, viéndose precisada a repetir. (...) Y llegamos a la tercera parte (...) Chopin y Martini constituían esta parte del concierto, y una obra de la misma ejecutante, en la que Wanda puso toda su alma de artista, electrizando al selecto auditorio (...) siendo una pianista admirable, reúne aún facultades, aptitudes más excepcionales para el clavecín, en el que triunfó en toda la línea[7].

Aunque no hemos logrado localizar el programa, en la anterior crítica encontramos a los autores que fueron interpretados tan exitosamente por Landowska en el clave y en el piano, incluyendo por vez primera además, por lo que sabemos, una composición suya al final del recital, en la tercera parte. Esta composición será recurrente en repertorios posteriores en nuestro país e, incluso, se realizarán de ella varias grabaciones, concretamente en los años 1923, 1928 y 1951[8].

Tras su destacado éxito en Vitoria, es anunciada la primera visita de Wanda Landowska a tierras valencianas, en donde establecerá lazos estrechos y duraderos no solo como concertista, sino como mentora de dos discípulos del conservatorio de la ciudad: José Iturbi, desde ese mismo año, y Amparo Garrigues, dos décadas más tarde. El *Diario de Valencia* compila algunas informaciones destacadas sobre su recorrido vital y profesional, recogiendo las palabras de Schweitzer sobre su interpretación de Bach:

> Wanda Landowska nació en Varsovia y es, por lo tanto, compatriota del gran romántico Chopin. Por esto, las polonesas, mazurcas y demás obras del célebre pianista alcanzan, ejecutadas por Wanda Landowska, una poesía y un mérito imponderables. Wanda Landowska estudió con Michalowski en el Conservatorio de Varsovia, y luego con Urban y Moskowski [Moszkowski] en Berlín. Llama la atención cómo esta joven, educada tan modernamente en arte, ha llegado a sentir y estudiar tan maravillosamente los maestros del pasado, cuya música resucita con un encanto, una poesía indecibles. Para

7 «Wanda Landowska en el Principal. Impresiones de un profano». *Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3096, 10 de enero de 1911, p. 1.
8 *Landowska on Music*... p. 418.

> mejor ejecutarla, se ha hecho construir un precioso *clavecín* por la casa Pleyel, hermoso ejemplar de dos teclados, exactamente igual al que se conserva de Bach en Berlín. El resultado de la música así ejecutada es sorprendente, por la riqueza y variedad de timbres que se obtienen, cosa que no sucede con los pianos modernos. Por eso Albert Schweitzer, en su libro alemán, acerca de Bach, dice: "Quién ha oído alguna vez ejecutar a Wanda Landowska el *Concerto italiano* sobre el maravilloso *clavecín* de Pleyel, no querrá ya volverlo a escuchar nunca en un piano moderno"[9].

Continúa recordando la visita a Tolstoi y otros artistas, mostrando la trascendencia de su repertorio, que despertó el interés de los gustos más exquisitos:

> Los más grandes artistas, los más grandes escritores han alabado, como es debido, el talento de la genial Wanda Landowska. Rodin, Strauss, pintores, novelistas de fama son sus admiradores decididos. Poco tiempo antes de morir el conde Tolstoi, el famoso escritor ruso, recibió en su casa de Iasnaia a la Landowska, quien ha contado con sumo gracejo la interesante excursión que hizo con su esposo en trineo y en la obscuridad de la noche, hasta llegar a la quinta del escritor. Porque... también Wanda Landowska escribe. No solamente bellas composiciones musicales para clave, o piano, u orquesta, sino hermosas creaciones literarias[10].

Landowska es también presentada como teórica y se recuerda su libro *Musique Ancienne* como referente internacional: "Su célebre libro *Musique Ancienne* se ha extendido rapidísimamente por el mundo. Allí muestra su talento la artista polaca: unas veces nos muestra descubrimientos de erudición grande; otras, con delicioso humor, hace comentarios bellísimos sobre arte y artistas. Y todo ello tan atractivo, con un estilo tan ingenuo y una gracia tan seductora, que el libro se lee con todo el interés de una novela hermosísima... siendo así que encierra un fondo de enseñanza sólido y profundo"[11]. Un resumen que ponía en antecedentes al nuevo público y un dossier informativo escrupulosamente preparado para la promoción, probablemente redactado por Lew y la propia Wanda. Las palabras que continúan en esta profusa columna dedicada a Landowska

9 «Wanda Landowska en Valencia». *Las Provincias. Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 18187, 12 de enero de 1911, p. 1.
10 *ibid.*
11 *ibid.*

en primera página hablan también del característico aspecto de Wanda Landowska, ya no como heroína de Maeterlinck o vírgen de Burnes Jones[12] sino como *Madonna* italiana o ángel prerrafaelista. Landowska comienza a erigirse como un icono:

> La elegante figura de Wanda Landowska cuando se inclina para ejecutar las obras, es atractiva por demás. Figuraos una silueta de Madona italiana o de ángel prerrafaelista, con sencillo traje negro de terciopelo, sin formas ni adornos "a la moda", enteramente fuera del estilo "modista", pero muy dentro de la impresión de arte. Ligeramente inclinada sobre los teclados la artista, sus manos salen de entre las mangas estrechas ceñidas, que cubren casi la mano. De aquella delicada silueta negra surgen las notas claras de la cabeza y las manos, como notas de color expresivas y tranquilas. El rostro, de ideal serenidad, ofrece ojos de profunda e intensa mirada. Y Wanda Landowska se presenta así ante el público, no para atraer las miradas del espectador ni hacer ese arte de gimnastas sobre el teclado, sino para realizar la noble empresa de conmovernos con emociones de música inolvidables[13].

Una puesta en escena que Landowska siempre cuidaba y cuidará durante toda su carrera. Un icono de elegantes túnicas, peinado discreto y siempre recogido. Una suerte de figura atemporal de perfil aguileño y modo de tocar tan exquisito como único. Pero es que, además, Landowska venía esta vez a España con un legado escrito que no solo no pasará desapercibido, sino que dejará profunda huella en público y lectores. Aquel año de 1911, España pudo escucharla, pero también leer sus teorías traducidas al castellano y en primera persona. Detengámonos ahora en dos textos cuya conformación resultó ser igual de curiosa.

12 Véase capítulo 1 acerca de la crítica aparecida en Francia, publicada en 1905 en *The Etiude* (BRUSSEL, Robert. «Madame Wanda Landowska». *The Etiude*, noviembre 1905, p. 444) citada en España en 1909.

13 «Wanda Landowska en Valencia». *Las Provincias*...

Ilustración 11. *La correspondencia de Valencia,* 19 de enero de 1911
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

Leyendo a Landowska en retales de *Musique Ancienne*

Al día siguiente de la noticia sobre el concierto que hemos mencionado en el apartado anterior, encontramos un fragmento de texto de la propia Wanda Landowska traducido al castellano sobre la interpretación de piezas de Chopin. Recordando el texto anterior, publicado en 1910[14] y comentado ya en el capítulo primero, las palabras de Landowska vuelven a sonar, directamente, en contra de la interpretación virtuosística.

Encabezado por la información "del famoso libro *Musique Ancienne*, de que es autora la insigne pianista y cuyas ideas son de gran valor para nuestros intérpretes de Chopin"[15], se cita a Landowska en un amplio párrafo que, curiosamente, está compuesto por fragmentos de diferentes partes de su libro. Una suerte de *collage*, ya que en el libro en sí no existe ni un capítulo dedicado *ex profeso* al compositor polaco. Contrastando el texto original con esta publicación en España, detectamos los párrafos que lo componen en capítulos diferentes. Así, encontramos un fragmento hallado en el capítulo XVI que versa sobre el virtuosismo: "Chopin, que ha llegado a ser el caballo de batalla de los intérpretes que ejecutan con gran estrépito, era precisamente lo contrario al tipo del virtuoso"[16], una teoría que ya nos es familiar por lo que leímos en el capítulo anterior. Continua, acto seguido, con un fragmento que aparece en el capítulo VIII, dedicado a la "fuerza sonora", en el que arremete en contra de la cantidad de "ruido que hacen los virtuosos"; cuando fue a Viena a dar conciertos, escribía: "Están aquí tan acostumbrados al ruido que hacen los "virtuosos"... que ya preveo los reproches que me dirigirán los diarios, tanto más cuanto que la hija de un periodista importante toca el piano

14 EDUARDUS (Eduardo López de Chávarri). «Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano». *Las Provincias. Diario de Valencia*, año XLV, núm. 15911, 11 de abril de 1910, p. 1. En el que el autor cita textualmente y en versión castellana fragmentos de: LANDOWSKA, Wanda. «L'interprétation de Chopin». *Le Courrier Musical* (Numéro Chopin), 13 Année, num. 1, 1 de enero de 1910, pp. 24-26, publicado con motivo del centenario del nacimiento de Chopin en 1910.

15 LANDOWSKA, Wanda. «Cómo se debe interpretar a Chopin». *La Correspondencia de Valencia: diario imparcial*, año XXXIV, núm. 11360, 13 de enero de 1911, p. 3.

16 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926, p. 156 (Capítulo XVI: «Virtuosi»).

despiadadamente. (...) La fuerza del sonido no es ni una cualidad ni un defecto, pero la sencilla razón es que la cantidad de sonido es, en música, cosa secundaria; lo que importa es su cualidad y su justo empleo"[17].

El párrafo siguiente lo localizamos en el capítulo XVI, del que toma gran parte del discurso publicado en España. Es, de nuevo, el capítulo dedicado a los virtuosos[18]. En él habla, entre otros detalles, sobre los contrastes que, si bien aparecen en las modulaciones bruscas de tonalidad, no necesariamente han de suponer un contraste en la dinámica al interpretar la música de Chopin: "Ciertas brusquedades de modulación no me chocan, pues los finos dedos del pianista se deslizan sobre ellas con ligereza de sílfides. Su matiz *piano* es tan delicado que para obtener los contrastes deseados no necesita recurrir a un *forte* poderoso". Más adelante, habla una vez más de Chopin como si lo hubiese conocido, mencionando su faceta como pedagogo, en la que fue exigente y perfeccionista en cuanto a técnica y posición de la mano, y que, afirma Landowska, siempre el maestro rechazó "toda afectación": "Chopin ponía muy alta la perfección de la ejecución pianística. Sus primeras lecciones, según cuentan sus discípulos, eran un martirio: la pulsación le parecía siempre seca, y el menor detalle que no respondiese a la idea del maestro, era severamente corregido. (...) Su estilo se basaba, especialmente, en la finura del tacto y en la mayor sencillez del fraseo. Chopin rechazaba toda afectación, y por lo tanto los cambios bruscos de movimiento"[19]. Continúa citando las palabras de este mismo capítulo, en el que cuenta anécdotas sobre conciertos y recitales privados de Chopin que rememoran su modo de ejecución al piano, "ligero" e incluso tildado por ello de "femenino"[20]:

> Después del primer concierto que dio Chopin en Viena, escribía así la *Wiener Theater Zeigtung*: "Chopin no hace sino acentuar un poco, como si hablase en una reunión de gentes distinguidas, sin usar ese aplomo retórico que juzgan indispensable los "virtuosos". Lenz, alumno de Chopin, acompañó una vez a su maestro a casa de la condesa Cheremetiew, en donde éste había prometido ejecutar las variaciones de la sonata en "la bemol" (op. 26) de Beethoven. "Chopin ha tocado divinamente – cuenta Lenz – y yo he quedado asombrado;

17 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 44-45. (Capítulo VIII: «Sonorous Force»).
18 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*.... p. 156. (Capítulo XVI: «Virtuosi»).
19 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 156-157. (Capítulo XVI: «Virtuosi»).
20 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 158-159. (Capítulo XVI: «Virtuosi»).

> pero *nada más* que por la hermosura de su sonido, por la pulsación, por el encanto y el estilo tan puro. Aquello no era, ciertamente, Beethoven; era demasiado ligero, demasiado femenino". Cuando volvían juntos de la reunión, el discípulo dijo francamente su opinión a Chopin y este contestó: "Yo no hago más que ingerir, indicar, y dejo a mis oyentes que acaben ellos el cuadro". Así entraron en casa del artista, y mientras Chopin se metió en la alcoba para cambiarse la ropa, Lenz tuvo la osadía de ponerse a ejecutar el mismo tema de Beethoven. El maestro, intrigado, salió en mangas de camisa, se acercó al piano y se puso a escuchar atentamente. Cuando Lenz acabó, le puso la mano en la espalda y dijo "Voy a decírselo a Liszt, ello le divertirá; esta eso muy bien ejecutado; pero ¿es necesario hablar tan declamatoriamente?".
> – Sr. Chopin, usted me hace descansar del piano – le decía Auber, fatigado de los "virtuosos" que pululaban en aquella época tanto como en nuestros días[21].

Sin duda, llama la atención la soltura para "hilvanar" frases y párrafos de uno y otro lugar de su citado libro y, en su discurso, la familiaridad con la que habla Wanda Landowska de Chopin, como si hubiese sido testigo, como si hubiese conversado con ellos y discutido sobre los temas que presenta luego a su público. Aunque se trate de especulaciones, lo cierto es que logra atrapar al lector con esta especie de relato fabulado que corrobora sus teorías y que empleó en más de una ocasión si leemos su, ya por entonces afamado, libro *Musique Ancienne*. Además, a la amabilidad de su escritura se aúna subterráneamente, casi sin percibirse, su estricto ideario interpretativo, que planteaba ideas muy claras y fijas... características estas que continuarán en sus escritos y que lograrán, tanto por su comunicabilidad como por su contundencia, crear cada vez más adeptos.

Pero el mencionado artículo no es el único texto que aparece acerca de Landowska en la prensa valenciana. De hecho, el mismo día en que fue publicado el anterior, en otro diario de la misma localidad encontramos un nuevo escrito firmado por la propia Landowska[22]. En esta ocasión, el texto lleva el título de "Mis pensamientos en música", conformado también por fragmentos de su libro *Musique Ancienne*. En este caso, el collage es algo más complejo e implica varios capítulos y, sospechamos,

21 LANDOWSKA, Wanda. «Cómo se debe interpretar a Chopin». *La Correspondencia de Valencia: diario imparcial*, año XXXIV, núm. 11360, 13 de enero de 1911, p. 3.
22 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música». *Las Provincias. Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16188, 13 de enero de 1911, pp. 1-2.

alguna anécdota narrada que hubo de contar a viva voz y que fue transcrita. En todo caso, se trata de observaciones que, aunque en ocasiones algo generales, no quedan exentas de naturalidad y frescura, un aliciente para el lector, desde el más culto hasta el amateur que se aproxima por vez primera a estas temáticas.

Al comienzo del texto, encontramos una cita extraída del capítulo I de su libro donde discurre sobre la música como un arte eminentemente moderno: "Estoy persuadida de que, remontando la corriente de los tiempos, encontraremos que cada generación se ha sentido orgullosa por creer que ha conseguido alcanzar el apogeo de la perfección"[23].

Acto seguido, se cita el capítulo IV, que versa sobre la contemporaneidad de los antiguos maestros, un tema que bien puede enlazar con el anterior. La tesis, curiosa cuanto menos, expone que, si bien la ciencia avanza siempre en sentido ascendente, en el caso de las artes, no es posible situar a un maestro por encima del otro desde un criterio meramente cronológico. El progreso, pues, se interpreta de otro modo: "El arte, considerado como tal y en sí mismo, no marcha adelante ni hacia atrás. Las transformaciones de la poesía no son sino ondulaciones de la belleza útiles al movimiento humano". Así dice Victor Hugo (...) Y es que la música no ha de ser como un colegial aplicado que ha ido pasando de un curso a otro para obtener el título de estudios superiores en nuestros días"[24]. Acto seguido, pasa al capítulo VII, dedicado al Romanticismo. Es curioso aquí cómo presenta a sus coetáneos, comparándolos con criadas vestidas de domingo y creyéndose ingenuamente superiores a sus antepasados, una comparación no exenta de tono francamente ácido: "A menudo oigo decir esta frase que exaspera: "¡Si los antiguos hubiesen conocido nuestra música!". Cuando tal se pronuncia, los rostros respiran orgullo y autosatisfacción. Diríase que estamos ante la criada vestida de domingo que piensa mirándose al espejo: "¡Si me viesen arreglada así los del pueblo!" Como verdaderos plebeyos, nos consideramos reyes que tienen por esclavos a los antepasados"[25].

El siguiente pasaje procede del capítulo XII, consagrado al estilo, que ha de consistir, en palabras siempre de Landowska y según las enseñanzas que ella misma recibió, en "severidad" y "sobriedad":

23 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»... p. 2.
24 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»... Extraído de: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 14-16 (Capítulo IV: «Contempt of the Old Masters»).
25 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»... Extraído de: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 32. (Capítulo VII «Romanticism»).

> Era yo todavía muy niña cuando me dijo mi maestro: "Nada de sentimiento, hija mía, y más estilo". Yo he escuchado bien estas frases y luego he tenido que sufrir mucho para llegar a olvidarlas. Y es que se reemplazan frecuentemente las palabras "severidad" o "severidad", por estilo. Así, la radiante solemnidad del primer tiempo del *Concierto italiano*, el éxtasis exuberante del *Preludio y Fuga* en *do sostenido menor* del *Clavecín bien temperé*, parte cromática de la *Toccata en fa sostenido menor* de Bach... ¡todo esto se quiere que sea ejecutado con la misma severidad, rigidez y sobriedad del pretendido estilo único![26].

La siguiente anécdota no la hemos localizado en el libro de Landowska, por lo que nos hace sospechar que se trata de alguna que ella misma contó en España para ilustrar que la imitación de algo exquisito ha de contener los ingredientes necesarios. Una comparativa culinaria que dice proceder de su país, Polonia, y en la que un matrimonio de campesinos trata de cocinar una torta como los que viven en el castillo. Un alegato sobre la aristocracia de la música pretérita, que requiere de todos los ingredientes (conocimiento histórico, teorías en torno, modos interpretativos, instrumento adecuado) para poder ser interpretada adecuadamente:

> En mi país es muy corriente esta anécdota. Un aldeano dice a su mujer:
> Mira, allá arriba, en el castillo, comen unas magníficas tortas con cerezas confitadas. Tú debías hacerme una así.
> Bien, pero la manteca es tan cara...
> Haz la torta sin manteca.
> ¿Y los huevos? También son caros.
> Nos pasaremos sin comerlos.
> Además, ya no es tiempo de cerezas.
> ¡Oh! Eso no importa. Hazla sin cerezas.
> Y cuando el aldeano probó la torta, exclamó:
> ¡Es preciso que esas gentes ricas sean muy imbéciles para entusiasmarse con una cosa tan insípida como esta!
>
> Pues así se hace con la música antigua. Se le quita todo lo que constituye su verdadero carácter: se corta, transcribe y mutila o suprime... Y se afirma luego, con cierta satisfacción, que aquella música no vale lo que nuestras

26 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»... extraído de: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 77-78. (Capítulo XII: «Style»).

Ilustración 12. Caricatura de Wanda Landowska. *La Esquella de la torratxa: periódich satírich, humorístich, il-lustrat y lilterari,* 27 de enero de 1911, p. 7 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

producciones modernas de progreso. Suprimir los adornos de esa música es algo parecido a lo que hacía el que suprimiese los aleros, gárgolas, quimeras y demás adornos de Notre-Dame de París, para darle al templo una superficie lisa, con las líneas severas de un templo original.

El siguiente pasaje del artículo procede del capítulo XI de *Musique Ancienne* dedicado a la transcripción de música. Se cita el pasaje en el que recuerda el encuentro con Rodin y una interesante comparación entre la creación musical y escultórica[27]. El tono, una vez más, tiene cierto tinte arrogante, al dirigirse a "virtuosos de segunda fila" o "compositores mediocres" que no comprenden la esencia del verdadero arte y "trituran" las partituras que caen en sus manos:

> Cierto día me hallaba yo tocando el clavecín en casa de Rodin, el gran escultor, quien es también un gran amante de la música antigua. El maestro tuvo la bondad de mostrarme su museo de antiguas esculturas, y era digno de ver cómo se paraba amorosamente ante cada obra de arte, acariciando con voluptuosidad aquellos fragmentos de mármol. Al llegar junto a un torso de mujer destrozado por los siglos, se detuvo extático:
> – Mire usted, señora – me decía – la delicadeza, la flexibilidad de estas líneas. ¡Qué lástima que no esté completo!
> – Maestro – pregunté curiosamente por ver cómo contestaba – ¿no podría usted probar a reconstruirlas?
> Rodin me miró con asombro. Se comprendía que jamás había pensado en tal cosa: era preciso un músico para encontrar una idea tan extravagante.
> – Pero, señora, ni me siento capaz de ello ni, aun si me sintiera, me atrevería nunca.
> Entonces pensé yo en toda la turba de "virtuosos" de segunda fila y de compositores mediocres que caen sobre las obras sublimes – no las incompletas, sino las partituras intactas-para triturarlas, mutilarlas y desfigurarlas escandalosamente. Si no tienen el genio de Rodin, poseen, en cambio, una osadía que el maestro no goza, y se atreven a todo. Ponen a Bach, a Mozart y a Haendel sobre su telar, y después de haber calumniado a las más grandes obras maestras, osan juntar sus obscuros nombres a los de los maestros más gloriosos. Cambiad una sílaba o un verso y quedará cojo todo el poema. Pienso, pues, que con la música no se toman precauciones para defenderla de estos ultrajes.

27 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»... Extracto de: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past,* pp. 68-69. (Capítulo XI: «Transcribers»).

¿Qué dirían los escultores si algún albañil se atreviese a quitarle mármol a la Venus de Milo, so pretexto de hacerle cintura de avispa...?

Si para todas las épocas seguimos la misma rutina de interpretación, nos convertimos en prisioneros que siempre respiran la misma atmósfera. No se trata de ostentar una pedantería arqueológica, sino de conocer el lenguaje de la obra que vamos a ejecutar.

Se nos habla de la ejecución de espontánea de Joachim o de Isaÿe, ¡precisamente Joachim estaba siempre en relación con los historiadores de la música y él mismo hacía investigaciones por su cuenta! En cuanto a Isaÿe, preguntadle los meses de estudio que ha dedicado a ciertas obras de Bach[28].

La siguiente anécdota sobre lo que le sucedió en Viena tampoco hemos logrado localizarla en el libro *Musique Ancienne*, por lo que nos parece un añadido de la propia Landowska o de Chavarri o, posiblemente, fruto de una conversación entre ellos:

Hace algunos años estaba yo en Viena y tenía como vecinos de habitación, en mi hotel, a los artistas de un cuarteto, quienes, sin duda, se preparaban para dar su primer concierto de principiantes ante el público: desde las primeras horas de la mañana no cesaban de ensayar y de afinar sus instrumentos.

– Parece que no se preocupan mucho de los demás huéspedes – dije al portero – pero en cambio, ejecutan divinamente.

– Es verdad, señora – contestó el portero con cierto orgullo – como que es el célebre cuarteto de Joachim[29].

Lo mismo ocurre con una nueva anécdota, esta vez acerca de un encuentro en Rusia con conocidos de su compatriota Rubinstein:

También he tenido la oportunidad de hablar en estos últimos meses, durante mis viajes por Rusia, con los amigos de Rubinstein...

– Rubinstein – me decían – estudiaba con gran celo, pero siempre tenía un nerviosismo terrible, lo cual hacía que la ejecución de hoy no se pareciese a la de ayer. Llegaba esto a tal extremo que muchas veces perdía la memoria y se veía obligado a improvisar. En ocasiones, se encontraba tan alterado que él mismo decía: "Con las notas equivocadas que he tocado, podría hacerse un nuevo programa".

28 *ibid.*

29 LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música»...

En realidad, todos estos pasajes referidos, incluido este final, no parecen pertenecer al libro, aunque sí recogen los pensamientos que Landowska irá intencionadamente propagando, especialmente en tierras valencianas, que tanto contacto y cercanía tienen con las islas Baleares. El motivo de sembrar estas ideas lo veremos más adelante, baste, por ahora, la cita del final del texto en el que deja claramente la posición tanto del intérprete como del artista que logra un distanciamiento suficiente como para no querer volcar sentimientos fuera de lugar o imprimir erróneos y exagerados amaneramientos:

> Quiero aceptar la fórmula del compositor moderno Jaques Dalcroze, que dice así: "el genio de la interpretación es el olvidarse de uno mismo".
> Y así es: ni olvido de la obra ejecutada, ni del estilo del autor, ni de sus ideas, ni de sus menores detalles, detalles a los que daban tanta importancia aquellos maestros como los modernos dan a los suyos.
> La orquesta del siglo XVIII tenía unos cuarenta músicos para la ópera y veinte para los conciertos. Triplicando hoy el número, se desfiguran muchas veces los más bellos pensamientos, se produce confusión entre las voces y desaparecen los solistas, los que, en vez de estar "sostenidos" por la orquesta, se ven obligados a luchar contra ella.
> Este engrandecimiento actual aún sería poca cosa si se guardase la proporción debida entre los instrumentos. Quantz nos dice la proporción necesaria para formar un conjunto ideal; entre otros ejemplos está este: para ocho violines se necesitan dos violas, dos violonchelos y un contrabajo, dos oboes, dos flautas y dos fagots. Trompas *ab libitum*.
> Ahora bien, en las ejecuciones modernas, triplicando la cuerda, no se aumenta lo demás, sino que hasta se disminuye. A mí me ocurrió una vez ejecutar un concierto de Mozart en donde contra veinte violines luchaba apenas una solitaria flauta... y digo "apenas" porque tampoco faltó lo de no entrar a tiempo y quedarse silenciosos.
> No he de hablar aquí del trabajo puramente mecánico del "virtuoso" que desfigura el sentimiento haciendo "la mano hábil y el espíritu inhábil...". Solo cuando se sienta uno con los dedos libres, los brazos ligeros y el espíritu seguro es cuando puede emprender su vuelo sin "hacernos sentir la impresión deprimente de un esfuerzo penoso[30].

30 *ibid.*

Este amplio texto, junto con el anterior acerca de la interpretación de Chopin, dejan claro el amplio abanico de temas y nociones que Landowska ya manejaba por aquel entonces. También marcan claramente su tono y personalidad: una amabilidad que encerraba rígidas exigencias y una visión muy sólida de su credo estético, en el que no tenía problemas para mencionar y alabar a sus modelos, ni para desterrar y tratar despectivamente a sus rivales. Un carácter, a fin de cuentas, altamente atractivo, persuasivo y casi simpático, pero, al tiempo, severo e inflexible.

En todo caso, estas publicaciones en los periódicos de la Comunidad Valenciana no son fortuitas: vienen justificadas por el inminente concierto que habría de dar en Valencia ese mismo mes de enero y por la posterior visita a Valldemosa, en concreto al lugar donde estuvo Chopin con George Sand y a donde se dirigirá poco tiempo después con un claro objetivo.

Retomando la actividad concertística en Valencia y el encuentro con "Pepito" Iturbi

Volviendo a los conciertos programados para aquel invierno de 1911, encontramos que el 19 de enero la prensa valenciana anuncia el concierto de Landowska para ese mismo día en sesión de *matiné* y con pase único. El programa estuvo compuesto en esa ocasión de piezas de Bach, de Haendel (*El alegre forjador*), de Mozart (*Sonata* en re mayor), de Rameau (*Rigodón* y *Tambourin*), de Scarlatti (*Sonata* en la mayor), de Chopin (*Preludio* en re bemol mayor, *Vals* en re bemol mayor y *Vals* en fa mayor), de Martini (*Gavota de los carneros*) y, finalmente, la pieza

para clave compuesta por la propia Landowska y que ya conocemos *Bourrée d'Auvergne*[31].

Aquel mismo día, la prensa recuerda la curiosidad del público que veía por primera vez un clave en directo y el autor de la reseña (anónimo) trata de explicar las diferencias entre el clave y el piano, dado que surgieron, al parecer, preguntas y discusiones sobre el tema. Y es que el clave "Pleyel" de Landowska se expuso en el mismo *hall* del teatro para que el público lo pudiese ver antes de escuchar el concierto un día más tarde. Una buena estrategia de promoción y de despertar curiosidad entre los oyentes:

> El clavecín y el piano, sus diferencias – Wanda Landowska y su defensa del "clavecín" – El concierto se verificará en "matiné". (...) Muchas fueron las personas que acudieron ayer a ver el elegante y extraño instrumento, el clavecín, que, con sus líneas airosas estilo imperio, sus dos teclados superpuestos y su juego de seis pedales, quedó expuesto al público en el vestíbulo del teatro. Naturalmente, las discusiones acerca de la diferencia que existe entre el clave y el piano sucedíanse entre los espectadores (...) El clave y el piano son dos instrumentos de cuerdas metálicas y de teclado; pero la manera de producir el sonido es diametralmente opuesta en cada uno. Efectivamente el piano produce sus sones *golpeando* el macillo (movido por las teclas) en la cuerda correspondiente; en el clave los sones se producen por escape del macillo (si podemos llamarlo así) pinzando la cuerda, a la manera de los dedos pulsando las cuerdas del arpa. Los seis pedales sirven para combinar diferentes registros de los dos teclados, pudiéndose así obtener varias clases de sones; lo que no sucede en el piano por ser este de igualdad de timbre. (...) Y para que todo sean ventajas, las indicaciones de muchas distinguidas familias han sido atendidas, y el concierto de Wanda Landowska se ejecutará el viernes en matinée y a las seis de la tarde, para que la moda pueda también tener su tributo y preste más brillantez al acto[32].

Explicaciones muy sencillas pero tal vez justas y necesarias teniendo en cuenta la novedad que suponía para el público de la época. El exponer, además, el clavecín antes de los conciertos parecer ser también práctica habitual en Landowska, otro modo de acercar el instrumento al público... no solo su sonido sino su propia apariencia debía satisfacer la curiosidad de los interesados.

31 *La Correspondencia de Valencia: diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXXIV, núm. 11364, 19 de enero de 1911, p. 2.
32 *Las Provincias: diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16194, 19 de enero de 1911, p. 1.

Exactamente al día siguiente de este único concierto, tendrá lugar el primer encuentro entre Wanda y el jovencísimo José Iturbi[33], llamado cariñosamente por la prensa (y luego por la propia Landowska) "Pepito". Sucedió durante una visita, al parecer, algo improvisada, que realizó Landowska al conservatorio de la ciudad, según nos narra la prensa. José Iturbi, uno de los estudiantes de piano, que, por aquel entonces, no era más que un adolescente, fue uno de los honrados en tocar para tan admirada intérprete. Y he aquí que Landowska se fija en su talento, tanto es así, que le ofrece darle clases en París para prepararle en su ingreso al conservatorio de la ciudad.

Comienza así la historia de un pianista que luego hará una brillante carrera y que en sus primeros años fue discípulo de Wanda Landowska. Una historia llena de emoción y de ternura con aquel joven estudiante:

> No hay que decir la profunda emoción que tuvieron los alumnos al ver entrar en aquel centro a la célebre pianista. Wanda Landowska se enteró minuciosamente de la manera en que estaban organizados los estudios, y escuchó la lección que dieron diferentes señoritas de los diferentes cursos (...). Asimismo, tomaron parte en el concierto diferentes alumnos, y debemos hacer especial mención de los fragmentos del Carnaval de Schumann que ejecutó el joven pensionado Pepe Iturbi, al que tributó Wanda Landowska singulares elogios, prometiendo interesarse formalmente por él si va a París. (...) Quiso Wanda Landowska ejecutar educando e interpretó danzas de Bach, un fragmento de una sonata de Mozart y, luego, música de Chopin. Resultó un Chopin sin espasmos, sin amaneramientos, lleno de honda y grandísima emoción; fue Chopin una revelación (como lo fueron también los anteriores maestros) que produjo la más grata impresión en los oyentes. (...) El entusiasmo de los alumnos no tuvo límites. Acompañaron hasta la puerta a la ilustre artista, entre aclamaciones, y cuando Landowska se alejaba emocionada por la calle, desde aquel lugar y desde el balcón, continuaba desbordándose entusiasmo

33 José Iturbi (Valencia, 1895 – Los Ángeles, 1980), fue un precoz y talentoso pianista. Estudió con Wanda Landowska en París siendo aún un adolescente, como veremos a continuación. Luego desarrollará una importante carrera como concertista, primero en Europa y luego en los Estados Unidos. Fue profesor en la Cátedra de Virtuosismo del Conservatorio de Ginebra entre 1918 y 1923. Desde 1929, su primera visita a los Estados Unidos, cosechó grandes éxitos en las salas de conciertos. En 1943 comenzó a trabajar en producciones cinematográficas de Hollywood. En 1949 presentó la Orquesta Municipal de Valencia en Madrid como director. En la actualidad, se celebra un concurso internacional bianual en Valencia con su nombre y la sala de conciertos principal del Palau de la Música ha sido denominada "José Iturbi".

> y el afecto de aquella simpática juventud del Conservatorio, que así demostraba a la artista su admiración y su más profunda gratitud[34].

Sobre la experiencia de Iturbi como discípulo de Landowska leeremos sus propias palabras publicadas en la prensa de su ciudad unos meses más tarde. Cada vez más orgullosa de su joven talento valenciano, le dejan incluso un espacio en el periódico local, como veremos más adelante.

Pero, volviendo a la intensa gira que ocupará gran parte del tiempo de Landowska en aquel 1911, sobre el concierto – por lo que deducimos, el segundo en Valencia – que dio Landowska ese 20 de enero, encontramos una reseña en la que se habla de lo encantado que quedó el público y, como ya es de esperar, del exquisito aspecto de Landowska y su icónico atuendo, peinado y elegancia:

> Nada tan dulce, expresivo, persuasivo, diríamos mejor, tal como lo concibió el autor, como el *Preludio* de Chopin, las obras de Haendel, Mozart, Bach y Scarlatti, interpretadas por la Landowska. Los espectadores pronto advirtieron que se hallaban ante una artista de relevantes méritos, cuya erudición literario-musical corre pareja con el domino que ejerce como ejecutante y, si bien observaron que Wanda Landowska no es la pianista de las grandes sonoridades, en cambio, sintiéronse subyugados por su arte maravilloso. La artista, de porte distinguido y esbelta figura, confía el éxito a su valer; su *toilette* sencilla y severa consiste en un vestido de terciopelo con cola, escote pronunciado que destaca sobre el obscuro del traje y peinado sencillísimo. Sus manos, impecables por lo perfectas, se posan sobre el teclado con delicadeza suma, a la vez que inclina ligeramente el busto, adquiriendo morbidez de escultura helena sus níveas espaldas. Los aplausos y aclamaciones de sus admiradores prodúcenle satisfacción intensa, pero bien se advierte que está familiarizadas con las grandes explosiones de entusiasmo[35].

Más encumbrado y emocionado aún, escribe el colaborador en otro periódico, calificando el recital como una verdadera "revelación":

> Ello resultó una revelación, y solo por esto, por la admirable restitución de arte que hizo presentando a los más grandes maestros con claridad de sol de mediodía y sencillez de virgen prerrafaelista; solo por haber librado

34 «Wanda Landowska en el conservatorio de música». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16195, 20 de enero de 1911, p.1.
35 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, año XVIII, núm. 6786, 21 de enero de 1911, p. 1.

> a la música de la hojarasca con que la encubren reputados acróbatas del teclado, y presentarla con la gracia indecible como supo hacerlo la gentil pianista, la inimitable intérprete de música antigua y moderna. (...) Figuráos que se os presenta un arte como cosa caduca, sosa, fría, pesada... y que, de pronto, viene un hada que os ofrece aquel mismo arte, y este resulta ser una joven bellísima, una sonrisa de primavera, lo más delicado, poético y amable que pudisteis soñar. Así sucede con Wanda Landowska: ella, con sus manos de hada, os restituye la verdadera poesía de los antiguos maestros, la gracia solemne de sus minués, la frescura de sus pastoriles fiestas, la distinción indecible de las melodías que escucharon aristócratas oídos... Y no creáis que ello parece joya de museo, antigüedad de vitrina: es, por el contrario, vida, vida intensa, fecunda, que surge esplendorosa, evocada por la magia de Wanda Landowska[36].

Alaba tanto sus interpretaciones al clave como al piano: "No es posible analizar la maravillosa ejecución de Wanda Landowska. Su fraseo límpido, claro, su maravillosa flexibilidad, su mecanismo que acaricia las teclas y obtiene de ellos los efectos más inesperados, más nuevos, y todo ello con la gracia divina, la exquisita sencillez y "dignidad" de mujer buena, en donde no caben engaños, ni *trucos*, ni nada más que nobleza en el sentir y sinceridad en el expresar"[37]. Y no olvida rescatar esa imagen de la propia Landowska, tan cautivadora y misteriosa, capaz de meterse al público en un puño desde sus primeros gestos ante el teclado: "Apareció la artista en el escenario, y su continente sencillo, su apariencia de artista, ya dispusieron al público en su favor. Luego, se sentó al piano, inclinóse sobre él confidencialmente, sin violencias, sin afectación exterior, acariciando las teclas en conversación ideal, como si unas veces fuesen confidencias de enamorada, otras ternuras de madre, otras palabras de ángel, y olvidada del público, entregada la artista a la emoción, surgía esplendorosa la obra de Bach, produciendo indecible efecto"[38]. Se deshace luego en halagos el crítico sobre la interpretación y música de la composición de Landowska y, cómo no, su interpretación de Chopin, calificada como "milagro del arte":

> Mención especial merece la divina *Bourreé d'Auvergne* sobre temas populares, que ha compuesto Wanda Landowska. Un primor de colorido,

36 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16696, 21 de enero de 1911, p. 1.
37 *ibid.*
38 *ibid.*

> de frescura y poesía; con indecible acierto, las antiguas danzas populares suvernesas, toman un aspecto moderno, personal, y la obra es de una grande y poderosa originalidad. La compositora resultaba digna de la intérprete anterior. Luego evocó la artista a Chopin... ¡y ello fue un milagro de arte! El alma de Chopin, intensa y sentida poesía del gran músico de Polonia, no podía hallar mejor intérprete que la espiritual artista polonesa. ¡Y cuánta *verdad* había en esa alma de Chopin, sin exageraciones, sin alteraciones epilépticas de ritmo, sin esa *cursilería* de ciertos intérpretes, antes bien, con el más sano y hermoso sentimiento de corazón humano![39].

Tras estas palabras, poco más hay que decir. Destaca algo que se mantendrá durante todos los años que Landowska visite tierras valencianas: desde esta primera vez, conquistará fervientemente a público y crítica, y se le dedicarán palabras de admiración e incluso adulación en prensa. A ellas se sumará la voz de su primer y afortunado discípulo en nuestro país.

La propia Wanda Landowska recuerda su encuentro, el 20 de enero, con Chavarri y su visita al conservatorio de Valencia. Es uno de los primeros testimonios sobre la amistad entre ambos y que veremos refutada en la correspondencia que posteriormente se mantendrá entre el valenciano y Landowska y, muy especialmente, su marido. En aquella primera ocasión, cuenta Landowska: "mi amigo Chavarri, hombre central de Valencia; crítico de arte, compositor, dibujante, caricaturista y profesor de estética, el Sr. Chavarri es muy grande aquí en todas las cuestiones de arte. El Conservatorio local me ofreció una recepción con el examen de los alumnos"[40]. Fue ese el día en el que escuchó a José Iturbi y le propuso clases con ella en París para prepararlo al ingreso en el superior de la capital francesa.

Hubo de ser muy cercana la amistad con López-Chavarri y posiblemente éste propició el futuro viaje de Landowska y Lew a la isla de Palma de Mallorca para conocer donde residió su compatriota Chopin, a quien, como hemos podido comprobar, Landowska dedica un texto en prensa y lo interpreta en concierto, tal vez de forma premeditada, tratando de acercarse y promocionarse previamente para tal objetivo de visitar

39 *ibid.*

40 "(...) mon ami Chavarri, homme central de Valence; critique d'art, compositeur, dessinateur, caricaturiste et professeur d'esthétique, M. Chavarri a de très grandes ici dans toutes les questions d'art. Une réception avec examen d'élèves m'a été offerte par le Conservatoire local". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage». *S.I.M.*, 15 marzo de 1911, p. 59. [AMF 6097-N3].

NOTES BARCELONINES

WANDA Landowska ha tornat breument entre nosaltres ab l'encis dels seus dits de fada, el de sa clàssica figura entunicada de vellut morat y son pàs suau, mut y flexible.

Wanda Landowska, l'amiga del gran Tolstoi y de sa muller, l'amiga del gran Rodin, la artista exquisida y mundialment admirada'ns ha tornat en l'hermós Palau de la Música Catalana a encantar ab el seu art, qui per moments té tot *le charme* de la velluria en la música fràgil, argentina y tremolosa del clavicèmbal ab que'ls dits de la eminent polaca'ns canten Rameau y Couperin, y'ls mestres de les pastorals y dels madrigals galants dels sigles XVII y XVIII.

Wanda Landowska té sobre'ls concertistes de fama qui s'hon fet sentir sota les florides naus del Palau de la Música Catalana, un incontestable atractiu: el de la exquisida *mise en scène* de que's rodeja, d'una simplicitat, de una elegancia íntima y clàssica alhora. Si l'efecte es buscat... pot ben dirse qu'es també trobat, car havent sentit y vist Wanda Landowska una sola vegada, tot lo que la volta, sembla formar talment part de la seva personalitat, qu'apar cosa impossible l'imaginarse la gran artista vestida d'altra manera, y tocant en trajo de *soirée*, clar y recamat, en una sala de concerts brillanta de llum banal...

Evidentment un altre dels més grans encisos de la eminent pianista es també'l bon gust, la delicadesa y l'acert que presidexen a la tria dels seus programes.

Wanda Landowska, en sos concerts, sembla no proposarse may *ferse sentir*, sinó *fernos sentir*. Ella no es una gimnasta ni una atleta del piano. Com a dona *molt dona*, la eminent concertista ha preferit bastir el regne de son nom en un ambient murical de dolcesa, de

La eminent pianista y clavicembalista Wanda Landowska, infant, y actualment

Ilustración 13. *La ilustració catalana*, 29 de enero de 1911 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Mallorca. Sin duda, el aniversario de Chopin de 1910, en el que participó en la tierra natal de ambos[41], fue un buen aliciente para este siguiente paso de arribar a Valldemosa, la localidad donde no solo había vivido su admirado compositor y compatriota, sino donde también se encontraba el instrumento que estuvo una vez entre sus manos.

41 Véase el capítulo 1.

Barcelona

Pero, vayamos por partes. Landowska en Barcelona estuvo invitada como concertista dentro de un ciclo muy especial: el Palau de la Música Catalana organizó un ciclo de seis conciertos históricos con Wanda Landowska, el Cuarteto Rosé y Clara Sansoni para los días 23, 25, 27 y 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911, de los que los dos primeros, los días 23 y 25 de enero, estaban a cargo de Wanda. El programa del día 23 (primer concierto) incluía la *Sonata* en mi menor de Haydn, la *Fantasía cromática y fuga* de J. S. Bach, *Impromptu* en la bemol mayor y *Mazurca* en do sostenido menor de Chopin, *Zürircher Vielliechen Walzer* de Wagner, *Valse des Sylphes* de Berlioz-Liszt, *Passacaglia* de Haendel, *Le rossignol en amour* de Couperin y *Les tambourins et musettes* de Couperin también[42]. Y el segundo concierto para el día 25 de enero incluía la *Sonata* en re de Mozart, *Concierto italiano* de Bach, *Garlanda de Landler* de Schubert (primera parte); la segunda parte venía bajo título "La Música en época de Shakespeare" y contaba con las obras: *Les Cloches*, de Byrd, *Les feuilles tombantes* de Paerson, una *Gallarda* de Richardson y *Les Bouffons* de John Bull[43].

Landowska escribe sobre Barcelona, a donde llega justo el día de la fiesta anual del Orfeó Catalá, recordando luego una celebración llena de pompa y majestuosidad y sobre la que se deshace en halagos ante las voces del coro de la Ciudad Condal. Nos cuenta Landowska en su diario de viaje: "En cuanto a la belleza de las voces, sólo pueden compararse con los coros de la Capilla Imperial de San Petersburgo, pero daré preferencia a los de Barcelona, porque su repertorio muestra siempre una gran cultura y porque están dirigidos con un gusto infinito, en donde nada se sacrifica al efecto brutal o al virtuosismo vacío"[44].

42 Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: I Concert històric a càrrec de Wanda Landowska].

43 Programa del ciclo de conciertos históricos en el Palau de la Música Catalana. 23, 25, 27, 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911. Con participación de Wanda Landowska los días 23 y 25 (primeros dos conciertos). Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concerts històrics].

44 "Comme beauté des voix, ils ne peuvent être comparés qu'aux choeurs de la Chapelle Impériale de St Pétersbourg, mais je donnerai la préférence à ceux de Barcelone, parce que leur répertoire dénote toujours une grande culture et parce qu'ils sont dirigés avec infiniment de goût, oú rien n'est sacrifié à l'effet brutal ou à la virtuosité vide". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage»..., p. 62.

Posteriormente, narra su encuentro con el compositor Granados y con su amigo Xenius, seudónimo que empleaba Eugenio d'Ors[45] ya por aquel entonces, y a quien Landowska seguirá llamando así en sus recuerdos de viaje publicados en Francia. Durante esta visita quedará prendada con una de las melodías del compositor catalán, de la que incluso vemos una transcripción de la melodía de la canción *Garroteux* traducida al francés por Xenius. También se recogerá referencia de cómo Landowska escuchó a Granados interpretar una de las piezas por las que se le recordará en la posteridad: sus *Goyescas*.

Con fecha de 24 de enero, *La Actualidad* de Barcelona publica un retrato de Landowska con la siguiente leyenda "La eminente concertista de clavicémbalo Wanda Landowska"[46] y en otra publicación catalana también, días más tarde, aparece una célebre caricatura de nuestra protagonista[47]: se iba creando un icono difícil de olvidar. *La Ilustració Catalana* publica el 29 de enero de 1911 un pequeño artículo junto a dos retratos de Landowska, de mayor y de niña, en el que leemos:

> la amiga del gran Tolstoi y de su mujer, la amiga del gran Rodin, la artista exquisita y mundialmente admirada, ha vuelto al hermoso Palacio de la Música Catalana a encantar con su arte, quien por momentos tiene todo el encanto de la vejez de la música frágil, argentina y temblorosa del clavicémbalo con que los dedos de la eminente polaca cantan Rameau y Couperin, y los maestros de las pastorales y los madrigales galantes de los siglos XVII y XVIII. Wanda Landowska tiene sobre los concertistas de fama que se han hecho sentir bajo las floridas naves del Palau de la Música Catalana, una incontestable atracción: el de la exquisita *mise en scéne* de que se rodea, de una simplicidad, de una elegancia íntima y clásica la vez[48].

45 Eugenio D'Ors (Barcelona, 1881 – Villanueva y Geltrú, 1954). Escritor, ensayista, filósofo, dibujante y crítico de arte. Formado en Leyes y en Filosofía y Letras, se asoció desde joven a los círculos modernistas, colaborando como autor en revistas asociadas al movimiento. Fue precursor del Noucentismo, corriente que aspiraba a una renovación de la sociedad desde la política y el arte. Sus glosas, publicadas desde 1906, son uno de los pasajes literarios más conocidos del autor.

46 *La Actualidad*, Barcelona, núm. 234, 24 de enero de 1911, s.p.

47 *La Ilustració Catalana*, núm. 399, (*Femineu* núm. 46), 29 de enero de 1911, s.p.

48 "(...) l'amiga del gran Tolstoi y de sa muller, l'amiga del gran Rodin, la artista exquisida y mundialment admirada nos ha tornat en l'hermós Palau de la Música Catalana a encantar ab el seu art, qui per moments té tot le charme de la velluria en la música frágil, argentina y tremolosa del clavicémbal ab que'ls dits de la eminent polaca nos canten Rameau y Couperin, y'ls mestres de les pastorals y deis madrigals galans deis sigles XVII y XVIII. Wanda Landowska té sobre'ls concertistes de fama qui s'han fét sentir sota les florides naus del Palau de la Música Catalana, un incontestable atraciiu: el de la exquisida mise en scéne de que's rodeja, d'una simplicitat, de una elegancia íntima y clássica albora". *ibid*.

Días más tarde, la misma revista corroborará el éxito de Landowska durante esta segunda visita con su concierto barcelonés en el Palau de la Música Catalana, afirmando haber tenido, si cabe, más éxito aún que en la anterior visita y concierto[49].

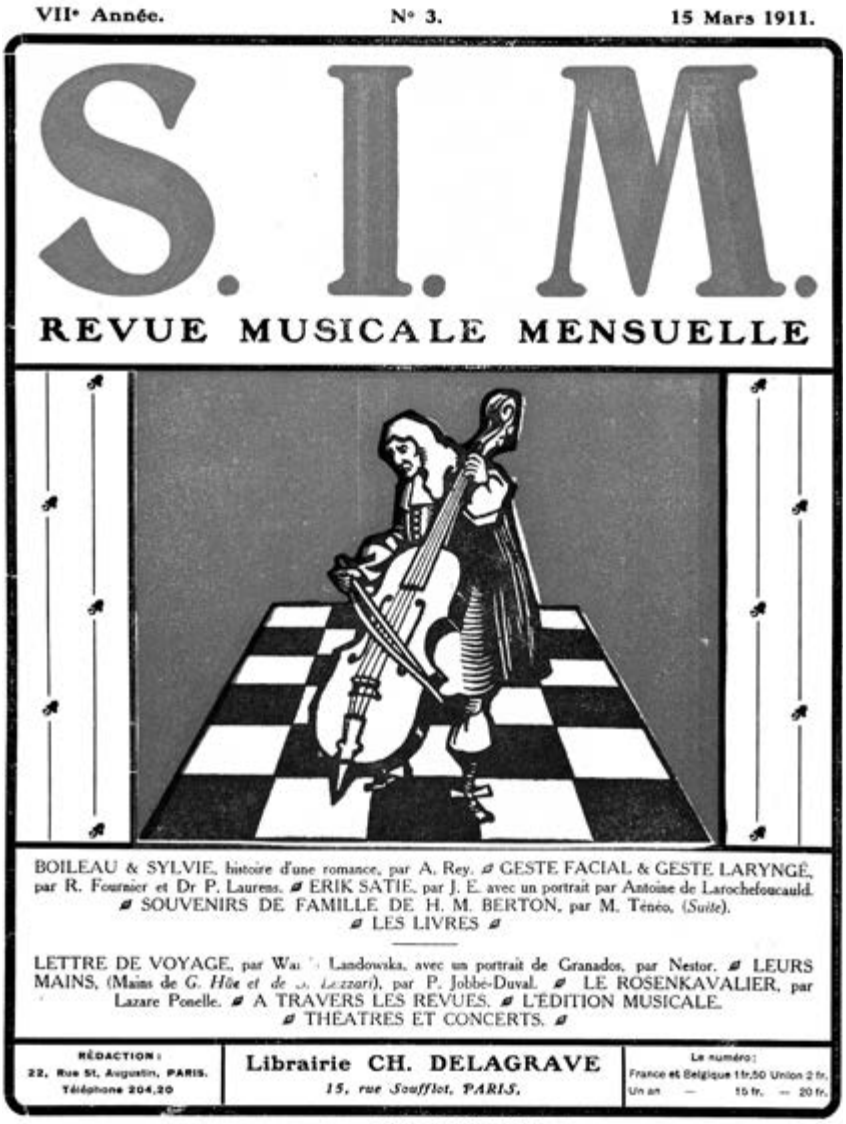
Valldemosa, el piano de Chopin y unos manuscritos hallados

Este mismo diario de viaje, publicado por la *S.I.M.* en marzo de 1911 y escrito por Wanda Landowska, termina precisamente en la víspera anterior a su viaje a Mallorca. Marchó en barco desde Barcelona hasta la isla, precisamente del mismo modo que lo hicieron George Sand y Chopin en 1838[50]. Los temores de Wanda ante el viaje en barco quedan aquí reflejados por los temporales de aquel invierno en la costa:

> Anoche no dormí, estoy demasiado emocionada de ir a Mallorca. El mar sigue estando mal, el barco que salió de Barcelona anteayer tuvo que dar la vuelta. Prefiero no pensar en ello, no me llevo bien con el mar, que nunca pierde la oportunidad de jugarme una mala pasada. Pero iré de todos modos, haga el tiempo que haga. ¡No me importa! No me río de las tormentas, me río de los naufragios... y sigo temblando...[51].

Sin embargo, y a pesar de su nerviosismo, Landowska llegó perfectamente a la isla. En un manuscrito hallado en el Gabinete de Fuentes

49 *La Ilustració Catalana*, año IX, núm. 400, 5 de febrero de 1911, p. 70.
50 SAND, George. *Un invierno en Mallorca*. prólogo, traducción y notas de Lluis Ripoll. Palma de Mallorca, Omnisa, 1992.
51 "Je n'ai pas dormi cette nuit, je suis trop heureuse d'aller à Majorque. La mer continue à être mauvaise, le bateau sorti de Barcelone avant hier a dû rebrousser chemin. J'aime mieux ne pas y penser, je ne sui spas en bons termes avec la mer qui ne manque jamais l'occasion de me jouer un mauvais tour. Mais je partirai quand même quel temps qu'il fasse. Qu'importe! Je ne me ris des tempêtes, je me ris des naufrages... et je tremble quand même...". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage»... p. 64.


VIIe Année. N° 3. 15 Mars 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

BOILEAU & SYLVIE, histoire d'une romance, par A. Rey. ⸗ GESTE FACIAL & GESTE LARYNGÉ, par R. Fournier et Dr P. Laurens. ⸗ ERIK SATIE, par J. E. avec un portrait par Antoine de Larochefoucauld. ⸗ SOUVENIRS DE FAMILLE DE H. M. BERTON, par M. Ténéo, (*Suite*). ⸗ LES LIVRES ⸗

LETTRE DE VOYAGE, par Wa[illegible] Landowska, avec un portrait de Granados, par Nestor. ⸗ LEURS MAINS, (Mains de *G. Hüe et de S. Lazzari*), par P. Jobbé-Duval. ⸗ LE ROSENKAVALIER, par Lazare Ponelle. ⸗ A TRAVERS LES REVUES. ⸗ L'ÉDITION MUSICALE. ⸗ THÉATRES ET CONCERTS. ⸗

RÉDACTION : 22, Rue St, Augustin, PARIS. Téléphone 204,20

Librairie CH. DELAGRAVE 15, rue Soufflot, PARIS.

Le numéro : France et Belgique 1fr,50 Union 2 fr. Un an — 15 fr. — 20 fr.

Copyright by S. I. M 1911.

Ilustración 14.
Portada de la *S.I.M.* de 1911 con los Recuerdos de Viaje de Wanda Landowska.
Cortesía del Archivo Manuel de Falla [AMF R.6097]

Musicales de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia[52], encontramos detallado el itinerario de viaje que hubo de realizar Wanda junto a Henry Lew, escrito en un papel y por completo en castellano:

> Datos para la excursión a Palma de Mallorca. La isla divina.
> Salir de Palma en carruaje para Miramar, Valldemosa y Soller, tomando el tiempo conveniente en cada lugar para llegar por la tarde a las 7 del mismo día a Soller. Parar al Hotel de Juan Vidal, a la mañana siguiente excursión en carruaje al Puerto y pinares del mismo, encima del pueblo hay vistas hermosas, volver a Soller y si es posible visitar Fornalutx y Viñaraix paseando entre naranjales, comer al Hotel y volver a Palma por el Coll de Sóller. A la mañana siguiente a las 7 coger el tren y excursión a Manacor, Porto centro y Coves del Drach pudiendo volver a Palma la noche del mismo día.
> A Palma parar al Grand Hotel.
> No entretenerse en Palma pues no vale la pena comparándolo con lo más arriba indicado[53].

Desconocemos la procedencia de dicho manuscrito y la de su autor, sin embargo, nos da a pensar que hubo de ser algún acompañante de Landowska durante el viaje y, tal vez, persona de confianza. Pudo haber sido López-Chavarri, que como veremos más adelante, escribió sobre esta visita y fue fiel seguidor y uno de los apoyos más importantes de Landowska en España a lo largo de los años. En la misma carpeta encontramos fotografías de Wanda Landowska que están sin fechar y sin localización (exceptuando una fotografía de estudio que indica proceder de Mallorca y en la que podemos ver a Landowska sentada ante el piano) y que, sin duda, pertenecen a este viaje en el invierno de 1911.

En estas notas, además, vemos el hotel en donde se alojó durante su estancia en Mallorca, lo que se ratifica con unos manuscritos con la estampa del hotel pertenecientes a la misma carpeta. En ellos, a modo de borrador, sin saber quién pudo ser su autor (¿Landowska?, ¿Lew?, ¿Chavarri?) leemos notas sueltas, como pasajes copiados a mano del libro de George Sand *Un invierno en Mallorca*, o comentarios sobre las complicaciones en la aduana para recibir el piano "Pleyel" del maestro, que estuvo allí retenido un tiempo[54].

52 [BUW-AKP, T-Land. II].
53 *ibid*.
54 SAND, George. *Un invierno en Mallorca*...

También encontramos en otro papel del mismo hotel notas como: "14 heures Canut – actuellement a la calle de la Bollería"[55]. Algo que también coincide con los posteriores acontecimientos que la prensa se ocupará de narrar, pues es el apellido de viuda de la señora que atesoraba en su casa el piano de Chopin y a la que Landowska irá a ver en persona durante una visita conmemorada varias veces. Por ejemplo, el 31 de enero, en una reseña más amplia, encontramos la noticia de la visita de Landowska al lugar:

> Para Chopin, Landowska es más que una admiradora, una fanática. Idolatra sus obras en el estudio de las que ha puesto todo el sentimentalismo de su alma de mujer.
>
> Al visitar anteayer, acompañada de su marido y varios amigos, a doña Luisa Pujol, poseedora del piano que fue el compañero de su compatriota, sintió Wanda una sensación de honda melancolía, y al deslizarse sus manos por el histórico teclado, ejecutando un andante del gran maestro, notaron los acompañantes que con su blando pañuelo secaba Wanda dos puras lágrimas que resbalaban por sus mejillas.
>
> La artista demostró deseos de adquirir aquel piano ofreciendo por él la suma de 15.000 pesetas, pero la señora viuda de Canut, agradeciendo la atención dijo que abriga el deseo de legarlo al Conservatorio de París para que se guarde juntamente con las obras del citado maestro[56].

Chopin estaba muy presente en Wanda Landowska: no solo en su repertorio, en el que solía incluirlo, sino también desde el punto de vista teórico e interpretativo (desde sus lecciones con Michalowski en Varsovia) además de, siendo como era, coleccionista de instrumentos antiguos, era lógico también que se interesara por el Pleyel que quedó en la isla. Recordemos, además, que el año anterior, con motivo del centenario del nacimiento del compositor en 1810, Landowska participó en la publicación monográfica del *Monde Musical*, que sería luego citada en la prensa española mediante el escrito de López-Chavarri[57], así como participó

55 Nota sin autor, con manuscrito a pluma y lápiz, en diferentes momentos, y en papel con sello del Grand Hotel de Mallorca. [BUW-AKP, T-Land. II].

56 *La Tarde: diario independiente de noticias y avisos*, año VIII, núm. 2497, 31 de enero de 1911, p. 2.

57 Véase capítulo 1. Texto: EDUARDUS (Eduardo López de Chávarri). «Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano». *Las Provincias. Diario de Valencia*, año XLV, número 15911, 11 de abril de 1910, p. 1.

y asistió a la conferencia de Paderewski en el Festival Chopin de Lviv, uno de los más importantes de aquel año[58].

Continuando con Chopin y retomando el invierno de 1911, en febrero de ese mismo año aparece en la *Revista Musical* de Bilbao un artículo titulado "Mallorca, Chopin y Wanda Landowska" y firmado por Eduardo López-Chavarri que comienza así: "La visita de Wanda Landowska, ilustre artista, a las tierras Baleares, ha hecho revivir con inusitada vida el alma de Chopin, precisamente en los lugares más a propósito para remembranzas poéticas y hondo sentir romántico. La circunstancia especial de ser polonesa Wanda Landowska, todavía presta mayor interés a su piadosa peregrinación de arte"[59]. Aunque las palabras de emoción y adulación por Landowska se reiteran a lo largo de todo el texto, no ocurre así con la perspectiva, algo despiadada y con la que establece una clara comparativa en sentido negativo con la escritora y compañera de Chopin, George Sand, quien viajó con el poeta del piano a Mallorca para que se recuperara de su afección respiratoria. La comparación entre ambas mujeres, sin duda, venía justificada por el no demasiado buen lugar en que dejó Sand a los habitantes de la isla en su libro.

López-Chavarri relata la visita de Landowska, su interés en la compra del piano y recuerda también el momento mágico en que nuestra protagonista se sentó a interpretar piezas de Chopin en su propio piano, prueba de que López-Chavarri, efectivamente, realizó el viaje con el matrimonio: "No ha sido infructuosa la visita de Landowska a las islas Baleares. Si una mujer, Jorge Sand, escribió su libro erróneo acerca de los mallorquines, otra mujer, incomparablemente más noble de espíritu, más santamente artista, y más digna de todos respetos, vuelve por los fueros del arte en Mallorca, asociándose al deseo de los habitantes de la isla"[60].

Con piano o no, lo cierto es que Wanda visitó Mallorca y que allí dio dos recitales. En el programa[61] vemos que el primer concierto constó de las siguientes piezas: Bach, *Partita* en do menor; Haendel, *Le forgeron joyeux;* Mozart, *Sonata* en re; Rameau, *Les rigaudons et Le tambourin;* Scarlatti (Domenico), *Sonata* en la; Chopin, *Mazurca* en do, *Vals* en re bemol y *Vals* en fa; Chambonnières, *Volte et Ronde;* Purcell, *Ground;* Couperin,

58 Véase capítulo 1.
59 LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Mallorca, Chopin y Wanda Landowska». *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 2, febrero 1911, p. 29.
60 *ibid.*
61 Agradezco aquí la amabilidad de Gabriel Quetglas por acogerme en Valldemossa y permitirme acceder a su archivo personal, en el que se encuentra este programa que aquí cito.

Les Vieux et les Gueux. El segundo recital constó de las siguientes obras: Bach, *Suite inglesa* en re menor y *Concierto italiano;* Schubert-Landowska, *Chaine de Valses*; Martini, *Gavotte des moutons* Landowska, *Bourrée d'Auvergne*; Chopin, *Preludio* en re bemol, *Impromptu* en la bemol y *Vals* en do sostenido menor; Rameau, *Le rappel des oiseaux*; Bull, *La chasse du Roy*. Sendos programas reflejan la línea de conciertos que estaba realizando durante aquel invierno de 1911.

Finalmente, incluso podemos leer cómo Landowska apoyó la iniciativa de levantar un monumento al compositor polaco:

> Efectivamente; tiempo ha se inició la idea de elevar en Valldemosa un monumento a la memoria de Chopin. Cuando esto ha sabido la ilustre pianista, profundamente conmovida, rogó no se desmaye en la idea, prometiendo auxiliarla eficazmente. "De Polonia, de Francia, de todas partes vendrán donativos que yo misma interesaré" – Dijo. Y de este modo Valldemosa tendrá el monumento, anexo al cual se levantará un pabellón en donde se conservarán todas las obras de Chopin[62].

Será esta, pues, una visita que dejará huella en la pequeña ciudad y que será resaltada en prensa en varias ocasiones. Otro artículo, posiblemente firmado también por López-Chavarri (en la reseña aparece solo como firma "E.", de modo que bien podría tratarse de Eduardo), al igual que en el texto anterior, tampoco muestra simpatía alguna por George Sand y compara la maldad de ésta con la bondad de Landowska: "Y he aquí cómo una mujer, por Chopin, no supo ver ni apreciar al artista ni a los mallorquines y ahora otra mujer, toda nobleza de corazón y delicadeza de alma, una gran artista, auxilia al noble país mallorquín y honra la memoria de su gran compatriota Fryderyk Chopin"[63]. Palabras algo duras que no dejan en muy buen lugar a la escritora, si bien es cierto que en su libro hay muchos detalles en los que la isla y sus habitantes no terminan muy bien parados, por no mencionar que Sand emplea el mismo estilo impersonal y anónimo paras sus acompañantes: sus hijos, a quienes no menciona por su nombre y su pareja, Chopin, que es nombrado siempre como "el enfermo"[64].

62 LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Mallorca, Chopin y Wanda Landowska»... p. 30.
63 «Chopin, Wanda Landowska y las Islas Baleares». *Las Provincias, Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16214, 8 de febrero de 1911, p. 1.
64 SAND, George. *Un invierno en Mallorca*...

También en la prensa catalana aparece un texto bajo el título "De la illa daurada" ("De la isla dorada") en la que "Sus lágrimas, que derrama Wanda delante del teclado de Pleyel que guarda la señora viuda Canuí [Canut], teclado que recoge esas fervorosas manos del romántico polaco, han despertado el entusiasmo vertido en el gran compositor y han resucitado el propósito de rendirle tributo para festejar por el mundo entero y conmemorar su centenario"[65]. Lo cierto es que, finalmente y muchos años más tarde, se conformará el Comité pro-Chopin en Mallorca, en donde Wanda Landowska será uno de sus miembros[66].

Vuelta a la península, a la teoría y a la actividad concertística

Continuando en orden cronológico por nuestra historia, volvemos ahora a la faceta de Wanda Landowska como teórica y la difusión de su ideario en nuestro país. A los textos que ya hemos citado anteriormente, se añade ahora un artículo en la revista *Alhambra* que publica un texto procedente del libro *Musique Ancienne*[67]. En él, Landowska vuelve a aludir a esta corriente virtuosística que tan perjudicial puede ser, no solo para el repertorio antiguo en el que ella estaba especializada, sino llegando, de nuevo y una vez más, en las tan frecuentemente equivocadas interpretaciones de Chopin, su compatriota que, como vemos, este año tendrá una especial importancia en España puesto que aparecen estas teorías "nuevas" sobre su adecuada interpretación. Califica, esta vez, de "plebeyos" a los virtuosos, a quienes ridiculiza en suma medida acusándolos de pura "charlatanería":

65 "Ses llagrimes que derrama na Wanda demunt es teclat des Pleyel que guarda sa senyora Viuda Canuí, teclat que recorregueren ses febroses mans des romantic polach, han dexondit s'entusiasme vers es sublim compositor, y han ressuscitat es propósit de rendir tribut a n'es festejat peí món enter pera commemorar es seu centenari". «De la Illa daurada». *La Ilustració Catalana*, núm. 403; *Femineu*, núm. 47, 26 de febrero de 1911, p. 17.

66 *Ritmo: Revista musical ilustrada*, año II, núm. 20, 15 de septiembre de 1930, p. 11.

67 LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos». *La Alhambra*, año XIV, núm. 309, 31 de enero de 1911, pp. 38-40.

> Creo no equivocarme si comparto la interpretación de los "virtuosos" con la elocuencia de los oradores plebeyos. Esas proezas acrobáticas; esas miradas de desafío que parecen lanzar al piano; esos "ralentando" exagerados con sus inimitables inclinaciones de cabeza estática, esos espasmos con los ojos, contemplando el techo para mejor hacer que nos enternezcamos; esos arpegios arrogantes; esas osadías tan próximas a la insolencia; esos brillantes falsos de "pianissimo" tras un largo "crescendo", esos arrebatos rutinarios al final de las obras hechos para poner un término a las oscilaciones del auditorio y dar cima a la victoria; todas esas estupideces de los movimientos del alma tienen un pequeño "no sé qué" de charlatanería[68].

Del comienzo del capítulo XVI sobre los virtuosos[69], leemos:

> Los "virginalistas" ingleses debieron poseer una habilidad asombrosa, pues sus obras nos ofrecen dificultades mayores que las *Rapsodias* de Liszt. Y por lo que a buena ejecución se refiere, punto era este al que se daba una extremada importancia. Lully cogía el violín a un ejecutante poco diestro, y se lo rompía en la cabeza; de sus óperas hacía hasta treinta ensayos de orquesta. Cuando a Felipe M. Bach, nos dice que hasta en las mejores orquestas precisa hacer a lo mejor, y en pasajes fáciles, muchos ensayos, a causa tan solo de perfeccionar algunas notas. Bach se entusiasmaba ante la ejecución de Haendel, y emprendió viajes nada más que por escucharle; Reineked, hasta llegó a tocar en presencia de este, quien era ya muy viejo, y dijo a Bach cuando le hubo oído: – "Creí que este arte iba a morir conmigo, pero ya veo que vos le hacéis renacer..."[70].

Y un pasaje, algo más adelante del mismo capítulo[71], advierte sobre la educación musical estancada de las academias con repertorios iguales durante muchos años; lugares en los que los niños terminan aprendiendo, con mayor o menor dificultad, el mecanismo, pero como algo gimnástico e insuficiente, creando solo "virtuosos" (en el sentido peyorativo landowskiano del término) que no pueden ser calificados de verdaderos artistas:

> El solista de entonces debía ser necesariamente un buen músico, cosa que no ocurre siempre en virtuosos actuales. En nuestros "planteles" de artista

68 LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos»...
69 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... p. 149. (Capítulo XVI: «Virtuosi».
70 LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos»...
71 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... p. 150. (Capítulo XVI: «Virtuosi»).

> se aplica fácilmente la música a pequeños seres silvestres que apenas sirven para ella. Después de un trabajo encarnizado y a pesar de tener naturaleza antimusical puede un alumno perseverante llegar a adquirir lo que se llama "magnífico mecanismo": y trabajando siempre las mismas dos o tres docenas de obras que forman el bagaje de un "virtuoso" puede convertirse en gran violinista o pianista sin ser artista ni aun casi músico. Como el repertorio no ha cambiado mucho desde hace treinta o cincuenta años, la interpretación de las mismas piezas musicales no ofrece gran dificultad; los pequeños imitan a los grandes, y cuando a su vez se han hecho grandes, entonces se hacen imitar por los discípulos[72].

Y del final del capítulo[73] procede el siguiente párrafo, en el que pone en boca de Liszt apreciaciones del propio Chopin sobre su rechazo ante los dramatismos y *rubatos* innecesarios durante la ejecución: "...Liszt afirmaba que todo cuanto en música, en literatura, y en la misma vida recordase el melodrama, inspiraba a Chopin una profunda aversión. (...) el "tempo rubato" de Chopin no tiene nada que ver con ese "rubato" de nuestros virtuosos; con ese "tempo epiléptico" (la frase es de Willy) que hacer hervir los dibujos y arabescos musicales... Si Chopin se levantase hoy de su tumba, ciertamente que quedaría sorprendido al ver cómo derrochan sus intérpretes fuerza inútil y arrebatados del peor gusto..."[74]. En un final muy tajante, deja Landowska claro este mensaje que, poco a poco, irá calando entre el público que la escuchaba y los estudiantes que atendían sus clases: una defensa de Chopin como compositor clásico, elegante, sin perturbaciones virtuosísticas que deformen su música y hagan perder fuerzas al intérprete inútilmente. En la misma revista, aparece un texto de Paredewski pronunciado en el Festival Chopin en Lemberg y cuya publicación prepara la *Revista Musical Catalana*[75].

Además de este importante pasaje, sin duda inolvidable tanto para mallorquines como para la propia Landowska, en fechas similares, ella misma escribe una carta desde San Sebastián que se publica en los diarios por claros motivos publicitarios sobre la casa de pianos Cussó, en los que había tocado Landowska durante esta gira por España: "Estimado Sr. Cussó: Permítame agradecerle de nuevo los maravillosos pianos que puso a mi disposición para mi gira por España. Fue un gran placer para mí

72 LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos»...
73 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... p. 158.
74 LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos»...
75 *La Alhambra*... pp. 456-458.

encontrar en Barcelona, Málaga, Valencia y otros lugares instrumentos Ortiz & Cussó que no tienen nada que envidiar a las mejores marcas extranjeras. Son tan perfectos para la interpretación de los antiguos maestros como para la música romántica. Le ruego que acepte mis mejores deseos"[76].

Esta visita a Málaga también nos la corrobora el propio testimonio de Landowska, con fecha de marzo y publicado en Francia en la revista musical mensual *S.I.M.*, en la que encontramos cartas de Wanda Landowska desde varias regiones de España en donde nos cuenta sus impresiones en estos primeros meses del año que acabamos de relatar.

Así, el 14 de enero, escribe desde Málaga: "A menudo es triste irse. Aunque, quién sabe, – el recuerdo de las cosas quizás valga la pena; las flores de un árbol son a menudo más bellas que los frutos... (...) Me encanta viajar y lo soporto sin ninguna dificultad, porque soy como un capricho de Bach: de construcción sólida y poco caprichosa"[77].

Más adelante, recuerda cómo le organizaron una fiesta privada antes de marchar por parte de los miembros de la Sociedad de Málaga, en donde conoció la música andaluza y el baile, no de mano de intérpretes profesionales sino de "pequeñas niñas de la sociedad que estaban llenas de una gracia natural"[78] y de la música popular andaluza parece haber quedado prendada últimamente, incluso termina su carta diciendo sobre unas granadinas que había escuchado aquella noche: "Las escribí cuidadosamente y en el verano, cuando tenga más tiempo, puede que haga tres sinfonías con ellas"[79]. Después, el 16 de enero escribe que dejó la ciudad de Málaga el día anterior, un domingo. Y, efectivamente, según el calendario de 1911, aquel 15 de enero era domingo.

76 "Cher Monsieur Cussó: Laissez-moi vous remercier encore des admirables pianos que vous avez mis à ma disposition pour ma tournée en Espagne. C'était un grand plaisir pour moi de trouver à Barcelona, à Malaga, à Valence et ailleurs des instruments Ortiz & Cussó qui ne cèdent en rien aux meilleures marques étrangères. Ils sont aussi parfaits pour l'exécution des maîtres anciens que pour la musique romantique. Croyez à mes sentiments les meilleurs". *La Correspondencia de España: Diario universal de noticias*, año LXII, núm. 19363, 16 de febrero de 1911, p. 6. La misma carta aparece publicada en días sucesivos (17 y 18 de febrero).

77 "C'est souvent triste de partir. Quoique, qui sait, – le souvenir des choses vaut peut-être la réalité; les fleurs d'un arbre sont souvent plus belles que les fruits... (...) J'adore les voyages et je les supporte sans aucune peine, car je suis comme un caprice de Bach: solidement bâtie e peu capricieuse". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage». *S.I.M.*, 15 de marzo de, 1911, p. 58. [AMF 6097-N3].

78 "(...) mais par des jeunes filles de la société qui étaient charmantes de grâce naturelle". LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage»... p. 59.

79 "(...) je les ai notés soigneusement et en été, quand j'aurai plus de temps j'en ferai peut-être trois symphonies", *ibid.*

Sobre su estancia posterior en Granada, de la que tampoco nos consta nada en prensa exceptuando el texto publicado sobre los virtuosos anteriormente citado, también Landowska en estos mismos diarios de viaje, recuerda algunas cosas. Por ejemplo, el cómo Gómez de la Cruz[80] la sorprendió una noche, cuando justo acababa de tocar, pidiéndole que se asomara al balcón y encontrándose Wanda Landowska a más de cincuenta jóvenes del Orfeón de Granada que fueron a cantarle piezas de Mendelssohn y Schumann[81].

En el mes de marzo, el mismo en que aparece la publicación francesa con los diarios de viaje de Landowska[82], parece que Manuel de Falla fue a verla actuar en la sala Pleyel parisina. El maestro se había trasladado a la capital francesa en 1907 y seguro que seguía los caminos de Landowska tanto en su país como en el que acogió a ambos. Mientras tanto, en España se recuerda aún algunos de esos conciertos y la huella que dejaron en crítica y público. Así, nos cuenta la *Revista Musical*:

> Cuanto se diga en loor de esta artista, es poco. Escasean los que, como ella, cultivan el arte con tanta seriedad y respeto y, es preciso añadir, con tanta emoción, pues no se vaya a creer que la verdadera emoción es una cosa desenvuelta y descabellada, sino algo más íntimo, más oculto a la grosera percepción del vulgo. Wanda Landowska siente hondamente la música anterior a Beethoven y la hace revivir con una lozanía y una riqueza de expresión extraordinarias. Nada en ella que huela a frialdad académica ni a reconstitución arqueológica; con su arte mágico ella nos prueba que obras que muchos "progresistas" de la música dan por muertas, poseen una juventud y una hermosura eternas; me darán la razón los que la hayan oído interpretar Sonatas de Mozart y de Haydn. Pero, muchas obras han de ser ejecutadas precisamente tal y como la ejecutaron sus autores[83].

El crítico, después, la defiende ciegamente en cuanto a lo oportuno de interpretar a los maestros anteriores al clave, y no al piano. Comienzan a crecer sus adeptos y comienzan a llamarla "La Landowska":

80 Fernando Gómez de la Cruz, fue un periodista oriundo de Granada. En 1881 fundó el diario republicano *La Publicidad*. Seguidor de Alejandro Leroux, fue miembro del Partido Republicano Radical y su presidente nada más proclamarse la Segunda República en 1932.
81 *ibid*.
82 *ibid*.
83 *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 3, marzo de 1911, p. 63.

> Las mal llamadas composiciones para piano de Bach solo adquieran su verdadera significación y descubren sus recónditas bellezas cuando se tocan, como lo hace la Landowska, en el clavicémbalo, al cual se comienza ahora a hacer justicia, instrumento rico de timbres, más emparentado con el órgano antiguo de lo que a primera vista parece y muy superior a nuestro piano moderno para hacer resaltar con claridad y precisión la maravillosa trama polifónica de los maestros de otros tiempos. La *Fantasía cromática y Fuga* en la cual han puesto sus pecadores manos con más o menos acierto todos los pianistas mayores y menores, tocada por Wanda Landowska en el clavicémbalo, es una revelación. No adquiere el menor relieve el tan elegante y expresivo *Concierto italiano*; más, nada demostró la eficacia del instrumento como la transformación sufrida por una obra tan sencilla como es el Preludio en do mayor, el primero de los cuarenta y ocho, aquel que Gounoud quiso mejorar (¿?) añadiéndole su estúpida melodía. Solo el clavicémbalo puede traducir las riquísimas harmonías y resonancias de dicho Preludio[84].

Finalmente, agradece ese lado programático que tan bien le funcionó a Landowska durante su carrera, dando a conocer grupos de obras y compositores en torno a un tema o una época concreta, esto es, el concierto historicista del que vemos hizo gala en España desde su primera aparición en los escenarios madrileños en 1905. Esta vez, se trató de compositores ingleses de la época de Shakespeare que llamaron la atención de la crítica:

> Hemos de agradecer muy especialmente a la delicada artista una serie de piezas que nos dio a conocer con el título de "Música en la época de Shakespeare". *Les Cloches* de William Byrd, *Les feuilles tombantes* de Peerson, la *Gallarda* de Richardson y *Les Bouffons* de John Bull nos recordaron cuán floreciente estuvo un día el arte musical británico, y la segunda de dichas piezas muy particularmente nos dio a entender a cuanta profundidad de expresión les era dado llegar a los músicos de aquel país. No es de extrañar: cuando el inmortal dramaturgo decía: "El hombre que no tiene música en el alma, ni se mueve al oír concertar suaves sonidos, es capaz de toda traición, maldad y estratagema", era lógico que surgiese una pléyade de músicos eminentes que son sus composiciones corroborasen y diesen mayor fuerza a la sentencia del artista que mejor ha sondeado los misterios del corazón humano[85].

84 *ibid.*
85 *ibid.*

Se recuerdan, incluso, conciertos anteriores, como el que dio en 1909 junto a la cantante María Louise Debogis y que Cecilio de Roda recuerda en su revisión del año musical:

> Con ella actuó (María Louse Debogis) en las tres sesiones (22, 24 y 26 de Noviembre de 1909) la célebre pianista polaca Wanda Landowska, que, al dedicarse especialmente al cultivo del clave y del piano-forte y a la literatura de los siglos XVII y XVIII ha logrado adquirir una personalidad inconfundible, por la perfección de su estilo ligado y lo cerebral de sus interpretaciones, evocando la vida y la poesía de épocas que pasaron, y volviendo a llevar a su marco propio las obras de Couperin y Rameau, de Scarlatti y de Bach. Una impresión profunda, difícil de olvidar, fue para mí la ejecución de los valses de Schubert en el piano-forte[86].

86 RODA, Cecilio de. «El año musical. 1910». *La España Moderna*, año 23, núm. 267, marzo 1911, pp. 9-10.

Ilustración 15. Carta de Henry Lew-Landowski a Francesc Pujol.
[CEDOC. Correspondència entre Wanda Landowska i Francesc Pujol. Sig.: 3.2_858].

“Pepito” Iturbi: primer pupilo español de Landowska

Cuando se publicaron tan amables palabras, Landowska estaba ya de vuelta en Francia, aunque seguro sus ya amigos españoles les hicieron acopio de la prensa en el país. El día 1 de marzo, Henry Lew (que firmaba siempre como Landowski, curiosamente) escribe a López-Chavarri informando de la llegada de José Iturbi, entre otras cosas:

> Querido amigo,
> Su protegido ha venido hoy acompañado de su padre. Wanda le dará clases particulares cuatro veces al mes.
> Acabamos de regresar hoy de nuestro viaje y partiremos hacia Alemania el 8 de marzo durante unas diez horas.
> Wanda está escribiendo una gran marcha fúnebre para el “platt”.
> Será una obra maestra, ¡ya lo verás!
> Los mejores deseos de parte de ambos.
> Atentamente,
> Henri Landowski[87]

Tan solo con un día de diferencia, el joven Iturbi escribe a Chavarri una extensa carta que finalmente será publicada en el diario de su localidad. En ella, el chico no sale de su asombro por haber conseguido pasar a ser discípulo de la propia Wanda Landowska: “¡¡¡¡Pásmese...!!!!, ¡¡¡¡Alégrese...!!!! ¡¡La incomparable e imponderable artista Wanda Landowska, clavecinista y pianista de fama mundial se ha ofrecido a dar cuatro lecciones

87 “Cher Ami, Votre protégé est venu aujourd’hui accompagné de son père. Wanda lui donnera des leçons «á l’oeil» quatre fois par mois. Nous venons de rentrer aujourd’hui de voyage et repartons le 8 mars pour l’Allemagne pour une dizaine de hours. Wanda est en train d’ecrire una grande marche funèbre puor le «platt». Ce será un chef d’oeuvre – vous verrez ! Amities de nous deux. Votre dévoué, Henri Landowski”. Carta de Henry Lew (Landowski) a Eduardo Chavarri del 1 de marzo de 1911 [carta 333], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de música valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol I, p. 324.

mensuales al grandísimo patatero pianístico Pepe Iturbi"[88]. Luego agradece a Chavarri su apoyo y protección y pide consejo al maestro:

> esto a quien lo debo es a D. Eduardo Chavarri (y ahora no vaya usted a hacerme quedar embustero pues muy bien sabe que la presentación y la recomendación la debo a usted).
> Ahora quiero su opinión acerca de mi plan de estudios. ¿Le parece que busque algún profesor aparte o me quede siempre con esta señora? En el conservatorio no puedo entrar pues fuimos y nos dijeron que no podían admitirme pues estaba ya empezado el curso, ahora bien, si U. cree que por recomendación de Granados y del embajador de España en París, para el que yo he pedido una recomendación al Obispo, pues son íntimos amigos, puedo entrar en dicho centro, ¿no le parece que siempre sería mejor?[89].

Dados los acontecimientos que se sucederán después, parece que Chavarri hubo de recomendarle estudiar con Landowska y prepararse para el acceso al Conservatorio de la capital francesa. En carta del 21 de mayo de 1911 Iturbi acepta, no sin reparo, el enviar algunos textos al diario de su tierra, *Las Provincias*, solicitando que el maestro le revise los mismos antes de mandarlos a publicar para que "lo pueda leer la gente sin que me maten". Luego le habla de los mecanismos de ejecución al piano, mencionando tres y viendo las lecciones de Landowska en sus palabras:

> Tres clases de mecanismo (...) el de pura flexibilidad o sea de los dedos solamente, el de brazo para obtener del piano un sonido grande y llano (sin ser brusco) y el que U. me cita que es el de articulación de los dedos elevándolos cuanto quepa en lo posible y al dejarlos caer sobre la tecla, tocar con la misma punta del dedo, esto es, al lado de la uña y no con la yema porque este mecanismo ya es el primero que yo le nombro; o sea para Bach, Mozart y aún Hummel; el segundo para ciertos momentos de estos autores y principalmente para Schumann, Chopin, Mendelssohn, *etc*. y el tercero para Mc Dowel, Liszt Albéniz, *etc*...[90].

88 Carta de José Iturbi a Eduardo Chavarri del 2 de marzo de 1911 [Carta 257], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 254.
89 Carta de José Iturbi a Eduardo Chavarri del 2 de marzo de 1911 [Carta 257], en: *ibid.*
90 Carta de José Iturbi a Chavarri del 21 de mayo [carta 263], en: *Eduardo López-Chavarri Marco*... p. 262.

Más adelante, le cuenta cómo le llevó los platos de mayólica a Landowska, uno obsequio de Chavarri y otro del propio Iturbi: "Nuestro plato le gustó muchísimo, pero el suyo fue una ovación al pintor, al crítico, al músico... en fin, una ovación al Sr. Chavarri. W.L. Se volvía loca de alegría; lo miraba y lo dejaba estar, pero luego lo cogía otra vez, lo miraba y se reía una atrocidad. En fin, un buen exitazo"[91].

En el mes de julio, y tras haber aceptado el encargo de Chavarri para el periódico, aparece ya el primer artículo de José Iturbi sobre sus lecciones de piano con Landowska en París. La emoción del joven brota de sus palabras y resulta enternecedora:

> Creo que así podrán ver mis compañeros de conservatorio cómo es precioso cultivar la inteligencia, a la vez que el ejercicio mecánico, si se quiere llegar a ser buenos artistas.
> (...) Yo no sé si debo comenzar hablando de mí mismo y de mis estudios. Pero me parece que no debo dejar de dedicarle un homenaje a la insigne artista, la genial, maravillosa intérprete de la música clásica y moderna, mi ilustre profesora Wanda Landowska ¿Comprendéis con cuánto orgullo, con cuánta veneración ha de escribir ese nombre consagrado el *valensianet* este que ha merecido semejante honor, cosa que parece un sueño? A la consideración de Valencia entera dejo que aprecie la noble conducta de esta artista sin igual. Cuando estuvo ella en Valencia tuve la honra de serle presentado, en la visita que ella hizo a nuestro conservatorio; se enteró de mis estudios, de mis aspiraciones, supo los escasos medios que yo contaba para continuar mis estudios en París, y con generosa bondad me admitió en sus cursos, sin aceptar la más mínima indicación de honorarios. ¡Lecciones de la ilustre Wanda Landowska – que son de las más buscadas de París y que poquísimos logran alcanzar – fueron graciosamente otorgadas a este humilde pensionado! La insigne pianista no quiso que esto se hiciera público; pero yo creo que es un deber de buen valenciano señalar a la Excma. Diputación Provincial, al Conservatorio y a Valencia toda, la noble conducta de mi insigne profesora, por si encuentran manera de significarle una gratitud que mi pobre corazón no sabe expresar como quisiera[92].

91 *ibid.*
92 ITURBI, José. «Impresiones de un artista novel». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16386, 31 de julio de 1911, p. 1.

Un mes más tarde, volvemos a leer las impresiones de Iturbi sobre su estancia en París en el periódico valenciano, en donde se dirige especialmente a sus compañeros del conservatorio:

> En primer lugar os diré que doy lección especial de piano con Wanda Landowska, ¿recordáis el concierto que dio esta señora en nuestro Teatro Principal y la audición que nos dio en el Conservatorio durante su visita a este Centro? Varias veces me lo ha mentado la gran artista. Esta muy reconocida a vosotros (...) Por esto precisamente, por gratitud al público valenciano y por atención a vuestros profesores, quienes tuvieron la amabilidad de recomendarme a tan ilustre pianista, la generosa dama (con alta nobleza de artista y gran bondad de espíritu) realiza una obra altamente favorecedora conmigo, con todo desinterés, con la única mira de hacer arte y (si yo sirvo) hacer de mí un artista. ¿Verdad que con solo este detalle de la genial clavecinista se hace esta acreedora a la simpatía de Valencia y a los más sinceros elogios? Creo que en mí un deber insistir acerca de esto[93].

A finales de ese mes, Landowska aparece de nuevo en España, de nuevo en el País Vasco, una vez más en el Casino en San Sebastián. Parecen ser estos conciertos fuera de sus giras por diferentes ciudades, posiblemente por la cercanía geográfica; en todo caso, su relación con el País Vasco y el maestro Arbós quedó marcada desde un principio:

> El festival de hoy era en honor de Bach y ha demostrado plenamente la valía de los elementos vocales e instrumentales reunidos aquí por la dirección artística del Casino para la mayor brillantez de estos acontecimientos musicales. En el de esta noche tomaba parte la insigne clavecinista Wanda Landowska, el grupo de cuerdas y trompas de la orquesta del Casino y un soberbio coro de más de doscientas voces elegidas en gran parte en el orfeón donostiarra. Estos valiosísimos artistas han realizado, bajo la batuta de Fernández Arbós, una labor superior a todo elogio.
>
> Wanda Landowska interpretó, acompañada por la orquesta, un concierto y después otra obra para clavecín solo. El auditorio obligó, con sus ruidosas ovaciones, a la delicada artista a tocar uno de los más lindos y poéticos preludios de Bach[94].

93 ITURBI, José. «Impresiones de París». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16396, 10 de agosto de 1911, p. 1.
94 *El Imparcial*, año XV, núm. 15989, 31 de agosto de 1911, p. 2.

Tras este concierto, no nos constan más actuaciones de Landowska en España este año, aunque su joven discípulo en el mes de septiembre parecía estar preparándose para un recital en el que iba a interpretar, entre otras piezas, una obra compuesta por Landowska, por lo que pide a Chavarri que él también le envíe una para tocar así de ambos:

> El otro día estuve comiendo con Wanda Landowska; el tema de la mayor parte de la conversación fue U.; Monsieur Lew me decía *vous porterez de confiture à Monsieur Chavarri... il est si bon qu'un morceau du pain*. Yo estaba completísimo acuerdo con estas personas (...) Otra cosa: ¿por qué razón no tengo ya en mi poder una obra de U. que le pedí, hace tiempo, para tocarla en mi concierto? Le advierto que W.L. está entusiasmada en esto y le participo en nombre de ella que me la mande lo más pronto posible ¿Lo hará así? ¡Ya veremos! ¡Quedará U. mal si no lo hace! De W.L. tocaré una obra en mi concierto[95].

Antes de finalizar el año, sucede un destacado acontecimiento. Y es que el año termina, y comenzará el siguiente, con una intensa polémica entre Wanda Landowska y Joaquín Nin que se hará eco en los escritos de uno y otro tanto en la prensa francesa como española. Un debate que hará historia, además y también, por ser testigo de la defensa teórica sobre la interpretación de música antigua en el clave o en el piano moderno, tendencias que podemos seguir hasta hoy en día y que ya en su época levantó más de alguna que otra ampolla. Recorramos pues, los argumentos de uno y otro, así como los defensores de Landowska en el país, en el que, en este caso concreto, volverá a resaltar el apellido de López-Chavarri y de Henry Lew como defensores y legitimadores de la práctica landowskiana en aquel momento. Veamos esta polémica en el siguiente capítulo.

95 Carta de José Iturbi a Chavarri del 3 de septiembre de 1911, desde París (carta 269). En: *Eduardo López-Chavarri Marco... p. 273.*

En el Teatro Principal

Primer concierto de Wanda Landowska

La genial pianista, la insigne intérprete al «clavecín» y al piano de la música de los célebres maestros de los tiempos pasados (Scarlatti, Couperin, Bach, etc.), y de los grandes pianistas modernos, la poética intérprete de Chopin, obtuvo anoche una acogida entusiasta, simpática en sumo grado, por parte del público que asistió al teatro.

Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha á la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el «clavecín» ó el piano, como para dialogar con él en íntima convicción. Y ello es tan admirable, que convence la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad... «manos de ángel y corazón de poeta», decía una distinguida dama, á quien conmoviera el arte de Wanda Landowska. Y así es: sus interpretaciones ofrecen prodigios increíbles de agilidad, de mecanismo, de ligereza... pero eso no se nota, lo que se nota es la emoción divina de aquellos cantos que surgen del piano ó del «clavecín» como por mágica evocación.

Capítulo 3

Entre polémicas, duelos y viajes (1911-1912)

Continuando con el periplo de Wanda Landowska en España, hemos de hacer un alto en el camino, durante la transición de los años 1911 a 1912: la polémica teórica que surgió en la prensa tanto española como francesa, bien merecen esta parada. Ya hemos leído algunos de los textos de Landowska, en los que, con un tono asombrosamente familiar, cita a autores, escritos e incluso imagina las respuestas de algunos de los grandes maestros, como su muy apreciado Bach. El carácter de sus escritos, afable, pero al tiempo doctrinario, venía de la convicción que, desde niña, le hizo luchar tan consecuentemente por la defensa del clave y el repertorio antiguo, además de estar apoyado ese carácter por los estudios y teorías investigadas junto a Henry Lew en torno al tema.

Sin embargo, este credo que desarrolló Landowska llegó a ser una provocación y causó varias polémicas entre los partidarios del clave y los del piano. Una de las más conocidas y documentadas entre la nueva y vieja escuela fue precisamente la que vamos a analizar y que protagonizó junto a Joaquín Nin, pianista de origen cubano-español y quien también fue compañero de Landowska en la *Schola Cantorum*[1]. La disputa teórica entre ambos intérpretes tendrá eco tanto en la prensa francesa como española.

1 DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El 'duelo' entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, núm. 1, enero-junio 2016, pp. 211-234.

¿Clave o piano? La *querelle* con Joaquín Nin

En una de las primeras reseñas que advierten de este conflicto, podemos leer:

> Nin reivindica categóricamente el derecho absoluto del piano para adueñarse hoy día de toda la música escrita para los distintos instrumentos de cuerda y teclado a partir de los siglos XVI y XVII. Creo recordar que un fascículo del *Mercure de France* publicaba el año pasado una opinión totalmente contraria bajo la rúbrica de la Sra. Wanda Landowska ¡Héte aquí la polémica en las revistas! Solo que la Sra. Landowska es clavecinista y a su vez también es contraria a la "propaganda per se"[2].

Un duelo que fue alimentado por las propias revistas y algo que sirvió para avivar las llamas de la discordia entre ambos intérpretes, interesando así a los lectores en torno a teorías que fundamentan el uso de uno u otro instrumento para la interpretación de la música antigua y, muy especialmente, se subraya el caso de la música de Bach en concreto. De hecho, en el Festival Bach de Eisenach de 1911, Nin aprovechó la polémica ya abierta con Landowska para insistir en la superioridad del piano, contradiciendo así a autores como Alf Heuss que advirtió, por aquel entonces, que "desde la desaparición del clavecín, no ha sido posible darle un buen provecho en el piano a las obras originales de Bach concebidas para clave"[3] a lo que Nin responde tajantemente:

2 "Il y est affirmé catégoriquement le droit absolu du piano à s'approprier de nos jours toute la musique écrite pour les différents instruments à cordes et à clavier des XVI et XVII siècles. Nous croyons nous souvenir qu'un fascicule du Mercure de France émettait l'an dernier, sous la signature de Mme Wanda Landowska une opinión tout à fait opposée. La voilà bien la polémique des Revenus! Seulement Mme Landowska est claveciniste: elle oppose, elle aussi, la 'propagande par le fait'". F.V. «Los conciertos de J. Joachim Nin». *Le Courier Musical*, IX, 7, 1 de abril de 1906, p. 255.

3 "Depuis la disaparition du clavecín, il n'a pas été possible au piano, de faire quoi que ce soit au profit des œuvres originales de Bach, destinées au clavier". NIN, Joaquín. «À propos du Festival Bach à Eisenach». *S.I.M.* 15 de diciembre de 1911, p. 101.

> El resurgir de la música antigua para teclado se debe única y exclusivamente al piano (...) ¿La propia Sra. Landowska no debe su éxito al inicio de su carrera a su interpretación de música antigua al piano, especialmente de Bach...? Ella parece haberlo olvidado, pero quienes tuvimos el placer de asistir a sus primeras actuaciones en País, en las que interpretaba a Bach al piano, con una gracia y convicción perfecta, no podemos olvidarlo tan fácilmente[4].

Se van perfilando los bandos. El propio director de la *Revista Musical* de Bilbao, Ignacio Zubialde, publica un artículo en el que presenta las dos tendencias y sus indiscutibles protagonistas, resumiendo las tesis de Nin y Landowska a quienes presenta así:

> De entre los artistas que se hallan frente a frente en los campos opuestos, se destacan dos, (...) Wanda Landowska proclama ardorosamente, con la pluma, con la palabra y con el ejemplo la superioridad del viejo clavecín; Nin, nuestro compatriota, es el campeón decidido del moderno piano de cola. La primera ha sembrado sus teorías aquí y allá en artículos sueltos (...) el segundo en los preámbulos con que ha encabezado los programas de algunos de sus conciertos de música antigua[5].

Más adelante, resume el posicionamiento de Wanda Landowska, defensora del clave y, en concreto, de la interpretación de Bach para este instrumento, afirmando lo innecesario de las piruetas virtuosísticas y sonoridad de los pianos modernos y alegando que el estilo del Cantor alemán, en ocasiones, se acerca al estilo galante:

> Su tesis es esta: hoy no se admira más que la fuerza, la pujanza: el supremo elogio que se puede hacer de una mujer pianista es que "cerrando los ojos se diría que es un hombre": el piano, "es moderna ametralladora", es ya un instrumento ensordecedor; necesitamos "explosiones de sonido, torrentes y fuegos eléctricos para que el oyente fatigado no se duerma". Y, sin embargo, muchas de las obras de Bach son "piezas galantes". Así ha denominado él

4 "La résurrection de l'ancienne musique de clavier est entièrement et exclusivement due au piano (...) Mme. Landowska elle-même, ná-t-elle pas conquis sa notoriété des debuts en interprétant de la musique ancienne, de Bach urtout, au piano...? Elle semble l'oublier, aujourd'hui, mais ceux qui eurent le Plaisir d'assister à ses premières séances à Paris, où elle jouait du Bach, au piano, avec une grâce et une conviction parfaites, n'en perdront pas de si tôt le souvenir". NIN, Joaquín. «À propos du Festival Bach à Eisenach»... p. 100.

5 ZUBIALDE, Ignacio. «¿Piano o clave?». *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 11, noviembre 1911, pp. 173-174.

> mismo a sus Partitas. Las *Variaciones de Goldberg* fueron impuestas a instancia de un conde que le pedía algunas piezas de carácter dulce y alegre que le distrajeran durante sus largas noches de insomnio. Las Suites Francesas fueron así llamadas por los discípulos del Cantor, a causa de sus cualidades de gracia y elegancia. ¿Por qué pretender, pues, para todas sus obras, ese redoblamiento de sonido que supone el uso del piano?[6].

Y como Landowska había citado con anterioridad a Rubinstein y sus palabras sobre el piano moderno para apoyarse en sus teorías, Zubialde rescata dicha cita: "Se apoya en la autoridad de Rubinstein cuando este dice: «El piano perfeccionado no es un progreso para ejecutar las obras antiguas. Puesto que las obras de tal o tal época han sido concebidas para los instrumentos que existían entonces, y de las que debían recibir su completa expresión, opino que estas obras pierden más bien al ser tocadas en los instrumentos de la actualidad»"[7].

También alude a Landowska cuando ésta se opone a las teorías de Spitta, quien aventuró la idea de que el propio Bach hubiese escogido el piano moderno, o de Forkel, que aseguraba que, en lugar del clave, lo que prefería Bach era el clavicordio; ambas ideas eran rechazadas por Landowska, por mucha autoridad que tuvieran ambos biógrafos[8]. La defensa del clave, además, como instrumento idóneo para la interpretación de Bach, es reforzada por la teoría interpretativa en la que ha de primar más la gracia que la fuerza, más la elegancia que el virtuosismo tan desdeñado por nuestra protagonista: "Luego no hay que doblegarse a «la ley del puño» que reina al presente en los dominios del teclado: hay que volver a la gracia, al *esprit*, a la fe ingenua (...) El dibujo neto y preciso de la música de Bach, sus rasgos libres, atrevidos, bruscos a veces, no corresponden al fondo blando y acuoso del timbre de nuestro piano moderno y a menudo no podrán prescindir del clave con sus finas incisiones de sonidos agudos, claros, asoleados"[9].

6 ZUBIALDE, Ignacio. «¿Piano o clave?»... p. 173.
7 *ibid*.
8 "Y cree que los defensores del piano se acogen falsamente a la autoridad de Spitta, quien opina que Bach compuso sus obras de teclado con los ojos puestos en nuestro piano moderno, y las aseveraciones de Forkel sobre su predilección por el clavicordio, y el hecho de habérsele ofrecido un piano forte por el constructor Silberman. Pero se sabe que Bach no quedó nada satisfecho de este primer modelo, como lo prueba el hecho de que en su testamento no figura tal piano y en cambio se especifican cinco claves y una espineta, sin contar los tres claves de pedales de que hizo donación en vida a su hijo Juan Cristián". *ibid*.
9 *ibid*.

Pasa luego Zubialde, al presentar las tesis de Nin, justo al polo opuesto, que asevera que la evolución hacia el piano actual fue consecuencia de una necesidad histórica que los propios compositores demandaban ante la debilidad y falta de recursos del clave: "Pasemos al bando contrario y oigamos a Nin, que empieza por citar una frase de Couperin mismo en la que se lamenta de que el clave no pueda inflar y disminuir los sonidos y da las gracias de antemano a los que puedan llegar a hacerle susceptible de expresión"[10]. Es más, Nin afirma que el propio Bach quiso ampliar la sonoridad del clave: "El mismo Juan Sebastián hizo varias tentativas para dar mayor amplitud y flexibilidad al sonido del clave, sin conseguirlo, por lo que, aunque compusiera para este instrumento, siguiendo el gusto de la época, prefería para sí el clavicordio. Así lo atestigua Forkel de manera absolutamente precisa"[11].

Nin que defiende el *cantabile* como una característica propia de la música y su interpretación. Un cantar que permite el piano, no así el clave, y que conforma la esencia de la música desde su origen en la historia:

> La verdadera expresión musical brota de la expresión vocal, transformación de la expresión oral. La expresión vocal es la que ha guiado al hombre, desde los tiempos más remotos, en sus investigaciones para la construcción de instrumentos de música. Ahora bien, el piano es, entre todos los instrumentos de cuerda y teclado, el que se aproxima más a esta expresión: es la síntesis de todos los instrumentos de cuerda y teclado, el que se aproxima más a esta expresión (...). Los virginales, espinetas, clavicordios y claves eran instrumentos de transición, imperfectos, incompletos y, por esto mismo, sujetos a constantes modificaciones. No "cantaban"... Los efectos de dinámica, de intensidad, no podían realizarse en el clave más que por "pianos" sucesivos y yuxtapuestos, que afectaban toda la extensión del teclado a la vez (...). En el piano todos los efectos dinámicos erigidos por la expresión musical son posibles[12].

Esta imposibilidad del canto en el clave, de sonoridad "pintoresca" pero insuficiente, termina siendo sentenciada por Nin como algo completamente antinatural, e incluso concluye drásticamente aseverando que la música que sale del viejo instrumento no es natural, es falsa, despreciando su uso en la actualidad, como algo completamente fuera de lugar

10 *ibid.*
11 *ibid.*
12 *ibid.*

teniendo, como se tenía ya por entonces, un moderno piano capaz de soportar todo:

> La expresión particular del clave era de orden pintoresco más bien; pero el color no puede constituir por sí mismo un medio expresivo en la ejecución instrumental, cuando se trata de un instrumento que pretende hacerse oír solo. La línea tiene un papel preponderante al cual el instrumento debe plegarse; y si esta línea (...) procede por planos sucesivos o paralelos esta expresión tiene que ser incompleta y convencional. No es natural; no puede ser musical; es falsa.
>
> Solo la curiosidad que despierta en nosotros todo medio expresivo nuevo para nosotros (...) podría, pues, hacer atrayente la resurrección momentánea del clave; pero el placer que puede experimentarse oyendo este instrumento, tan legítimamente caído en desuso, no vale, en realidad, el sacrificio de la verdadera expresión, que impone, ni la larga "especialidad" que su cultivo exige (...) He aquí a donde nos ha llevado la discusión: a poner frente a frente la gracia y la fuerza, teniendo por inesperados atributos el grácil clave de nuestras empolvadas abuelas y el moderno piano de cola, acorazado que resiste los embates de nuestros virtuosos atletas.

Zubilade menciona como acontecimiento ilustrativo y culminante de esta disputa, lo sucedido en el festival Bach de Eisenach, en el que pudo oírse a Bach tanto al piano como al clave, este último interpretado por Wanda Landowska y citando las reacciones de la prensa alemana. En primer lugar, cita a Eugen Segnitz como crítico que se situó a favor del clave, cuya ejecución en manos de Landowska tuvo más viveza y gracia que la seca interpretación de su contrincante pianista:

> Eugenio Segnitz escribe en la *Allgemeine Musik-Zeitung*:
>
> "Mme. Wanda Landowska ha tocado en el clave el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*. Esta interpretación, preparada con el más minucioso cuidado, ha producido un efecto muy especial y altamente interesante; era, por decirlo así, la impresión de una música oída en una casa de muñecas, una obra esencialmente íntima, como para ejecutarla en un boudoir. Así, pues, hemos tenido la reproducción más cierta y perfecta, la imagen de lo que podía ser en tiempo de Bach el manejo del teclado, que no carecía de vida. Y, sin embargo, el clave me parecía algunas veces monótono (...) Bruno Heinze-Reinhold, de Berlín, ha ejecutado en seguida, desgraciadamente de un modo un poco seco, la misma pieza en un gran piano". La conclusión

> del crítico es que el clave se halla más conforme históricamente con el pensamiento de Bach, pero que, para el público de hoy, es preferible el piano.

Luego cita a un crítico berlinés que, tras esta confrontación concertística, se decidió por la sonoridad del piano:

> En la *Signale* de Berlín, Arturo Smolian hace una distinción entre los trozos ejecutados. Opina que, en el *Capriccio*, Heinze-Reinhold, a pesar de la delicadeza de su ejecución en el piano, no ha podido rivalizar con la Landowska, en tanto que Ven Bose la ha sobrepujado en la *Fantasía cromática*. Encuentra que para una obra como la *Fantasía cromática* y la *Fuga* que le sigue, la sonoridad llena y sostenida del piano es preferible al sonido "siempre un poco gangoso" del clave.

Y cita a un crítico más, también a favor del piano, de "la fuerza", que defendía Nin, frente a la "gracia" del clave de Landowska:

> Frederic Brandes, en la *Neue Zeitschrift fur Musik*, (...) es de opinión que el clave no puede luchar con el piano cuando se trata, no de trazos de virtuosidad encantadores, como los del principio de la *Fantasía cromática*, sino de un tejido musical más amplio y consistente. Para la fuga que sigue a la *Fantasía*, sobre todo, declara al clave de sonido demasiado tenue y sin amplitud. Se dirá que Bach se contentaba con él (...)
> Y ahí quedan, frente a frente, la gracia y la fuerza, disputándose al gran coloso, que no solo a ellas, sino a la fe, a la alegría, al dolor, a cuanto encierra el alma de los hombres, dio una parte de su genio sobrehumano[13].

La polémica no quedó en una simple discusión en revistas españolas y francesas, sino que, en el caso de Wanda Landowska, quedó mostrada en la práctica en una confrontación real de interpretación de las mismas piezas en ambos instrumentos y, además, en la misma ciudad natal de Bach durante su festival. Un acontecimiento histórico que dejó huella no solo en la prensa, sino que alimentó la génesis de estas dos tendencias en la interpretación de Bach y que sirvieron de impulso promocional a Landowska en su carrera como intérprete y en su posición internacional como una de las primeras clavecinistas de la historia contemporánea. A tenor de este acontecimiento, del que hace ya una década se cumplió

13 *ibid.*

el centenario, la casa natal de J. S. Bach y sede del mencionado festival, organizó una exposición precisamente en honor de Wanda Landowska, reconociendo la labor de la intérprete polaca en el estilo e interpretación historicista del maestro alemán[14], lo que denota la trascendencia del asunto y la destacada huella que Landowska dejó en la historia.

Y con Bach tiene mucho que ver esta narración, no solo por ser uno de los predilectos compositores de Landowska desde su más tierna infancia, sino por ser uno de los claves que visitó en el Museo de Instrumentos de Berlín (*Musikinstrumenten Museum*) adjudicado a Bach, el que le inspiró para comenzar a diseñar, junto a la casa Pleyel, el clave de 16 pies y dos teclados que siempre había soñado[15]. Un clave que poseía, bien es cierto, algo de carácter híbrido, pues algunos materiales (como el arpa metálica) venían inspirados realmente en el piano. Materiales que permitían dos cuestiones fundamentales: una mayor sonoridad en salas de conciertos y una mayor resistencia a los continuos viajes que Landowska tenía por el mundo. El clave Pleyel diseñado por Landowska fue denominado *Grand Modèle de Concert* y, desde 1912, llevaban inscritos en uno de los listones interiores de la caja, el nombre de "Wanda Landowska" con la indicación de haber sido fabricado bajo su instrucción[16]. De este modo, la casa Pleyel y Wanda Landowska formaron un tándem de lo más fructífero asociando sendos apellidos. Fue ese mismo 1912, año en que ahora nos encontramos, cuando Landowska presentó su Pleyel en Breslavia (ciudad, por aquel entonces, del Imperio Prusiano, pero que será reincorporada al mapa polaco tras la Segunda Guerra Mundial) y, precisamente, en un Festival Bach. En la Academia de Música de Cracovia se conserva uno de estos modelos, en donde ser pueden apreciar los pedales, los dos tecla-

14 Exposición *Memories of Wanda Landowska*, celebrada en la Bach Haus en Eisenach, del 1 de mayo al 13 de noviembre de 2011, que conmemoró precisamente este duelo en la tierra natal del cantor alemán y que abrió la discusión sobre la interpretación al clave o al piano que, cien años más tarde, cuenta ya con numerosos partidarios en uno y otro bando, si bien los estudios regulares demuestran que el piano continúa siendo el instrumento más frecuentemente empleado.

15 Landowska vio este clave por primera vez en Berlín cuando era allí estudiante de composición con Urban. Visitó esta colección junto al compositor Bogumil Zepler, tal y como nos cuenta en su tercer diario: "Estuve con el bueno de Zepler en una exposición de instrumentos antiguos. El clave de Bach me interesó enormemente. Es un instrumento con dos teclados, uno suena más fuerte y el otro más bajo". ("Byłam z dobrym Zeplerem na wystawie starych instrumentów. Klawicymbał Bacha mnie niemiernie interesował. Jest to instrument o dwóch manualach, jednym, grającym głośniej, a drugim ciszej"). [Landowska&Restout Papers. Library of Congress, Music Division, Washington, DC. Diario 3. Caja 100, carpeta 5, p. 59].

16 MROWCA, Ewa. «Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn». *Notes Muzyczny*, 1 (11), 28 de junio de 2019, p. 218.

dos y la inscripción de "Wanda Landowska" dentro de la caja[17]. Así fue cómo Landowska, con un clave diseñado en tiempos modernos, defendió a capa y espada la sonoridad del nuevo-viejo instrumento, encontrando apoyo de importantes especialistas. En España, muy especialmente, será Eduardo López-Chavarri quien intervendrá y defenderá a Landowska durante el tiempo que duró la polémica en la prensa española.

Eduardo López--Chavarri: la pluma que legitimó las teorías landowskianas

Es muy de destacar el importante rol que cumplió Eduardo López-Chavarri, quien en la misma *Revista Musical* de Bilbao, plataforma española de esta polémica, tradujo un texto completo de la propia Wanda Landowska[18] como respuesta a Joaquín Nin. En esta disertación, uno de los puntos que Landowska tiene en cuenta es de naturaleza lingüística, reprochando al traductor de Forkel al francés que redujera tres términos – que aludían a tres instrumentos diferentes – a uno solo e incluso que los intercambiara arbitrariamente:

> El traductor francés de Forkel, Félix Grenier, ha ido aún más lejos: allí donde en el original ha encontrado *Flügel* o *Clavicymbel, Clavier* o *Clavessin,* ha puesto unánimemente: *Clavicordio*.
> ¡Qué bella simplificación! Ella nos permite encontrar en esta traducción clavicordios de dos teclados, clavicordios de dos registros, y otros monstruos semejantes que nunca han existido, así como también conciertos grandes (*concerti Grossi*) para... dos clavicordios – lo cual sería tan disparatado como

17 Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. <https://www.amuz.krakow.pl> [consulta 21.02.2024].
18 LANDOWSKA, Wanda. «Piano o clave. El clavecín». (Traducción de E.L.C. – Eduardo López de Chavarri). *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 12, diciembre 1911, pp. 293-296.

> decir dos teclados unidos. Para evitar la monotonía, nuestro traductor emplea algunas veces, al azar, la palabra *harpsichord*, que no es sino el sinónimo inglés de "clavecín"[19].

Landowska continúa con la cuestión de los instrumentos de tecla y, en especial, se centra en la defensa del clavecín, que parecía ser comúnmente criticado como inferior al clavicordio, tesis que Landowska rechaza abiertamente y plantea como opuesta:

> *Clavier* es un término general que emplean para todos los instrumentos de teclado, tanto Felipe Manuel Bach como Marpurg, Quantz y Mattheson. El *Flügel* es el "clavecín", instrumento distinto del clavicordio y del forte-piano, y no pertenece siquiera a la familia de estos. Una idea bastante extendida quiere que el clavicordio haya sido un instrumento muy en boga durante los siglos XVII y XVIII, y de uso tan frecuente o mayor que el del "clavecín". Sin embargo, en Francia y en Italia apenas fue conocido; Bonnet, en su *Histoire de la musique* ni lo menciona[20].

Luego cita fuentes que sitúan al clavicordio como instrumento que no tiene suficiente poder de emisión y cuyas notas extremas carecen de calidad, sirviendo solo de instrumento acompañante o bien, para el estudio:

> El clavicordio tuvo una influencia muy limitada sobre el arte musical y no pudo nunca formar escuela, pues no han existido "clavicordistas". (...) Excluido de la gran música, servía solo para acompañar a una voz débil o como instrumento para principiantes. Felipe Manuel Bach lo recomendaba principalmente como instrumento para estudiar, porque, decía, era más fácil de tocar y porque era más capaz que el "clavecín" de dar piano y forte y notas tenidas, cuando se le sabía manejar bien; así podía el alumno acostumbrarse a darle expresión a su ejecución[21].

Más adelante, hace alusión a los detractores del clave y subraya que tales posicionamientos en contra se deben a una sola causa: la falta de conocimiento del instrumento, que los lleva a pensar erróneamente en las limitaciones sonoras del clave. Escribe:

19 LANDOWSKA, Wanda. «Piano o clave. El clavecín»... p. 294.
20 *ibid*.
21 LANDOWSKA, Wanda. «Piano o clave. El clavecín»... p. 295.

> En el rico repertorio del "clavecín" es donde los caballeros andantes de la transcripción se toman libertades sin límites, invocando las pretendidas diferencias de nuestro piano con su predecesor. Este último tenía, según ellos, una extensión restringida, tres o cuatro octavas apenas, y no se prestaría a ningún cambio de sonoridad, amén de verse afligido con otros muchos defectos. Todo esto no prueba más que una cosa, y es que tales detractores no han manejado nunca, ni acaso se han acercado en su vida, a un "clavecín". Ello son inconveniencias para justificar el gusto por el engaño y la falta absoluta de todo sentido histórico.
>
> Necesitaría yo un grueso volumen para citar todos estos cromos presuntuosos que aspiran, y con buen éxito, ¡ay!, a reemplazar a los originales[22].

Y un motivo justificado de este rechazo al clave se debe a la tradición de interpretación al piano que ha educado el oído de audiencia e intérprete en una dirección completamente diferente y que, no solo le impide, sino que le sitúa en posición de rechazo frente a la interpretación historicista: "¿Pensáis que un artista se atreva a tocar en público el famoso preludio en do mayor de Bach? Nadie lo escucharía, porque en todos los oídos estaría esa dulzona romanza de colegio, ese velo de adornos parásitos que oculta para siempre el preludio de Bach"[23]. Menciona un caso extremo, ya no de error de traducción sino, más bien, de libertad del traductor que adjudica a Carl Filip Emanuel Bach su predilección por el piano y que cambia conscientemente los términos de uno y otro instrumento:

> Un día pedí yo en la Biblioteca Nacional el *Versuch* de Felipe Manuel Bach, ¡cuál no sería mi asombro al ver al autor renegar despiadadamente del "clavecín"! Y sin embargo, en la edición de que yo me sirvo, Felipe Manuel habla con entusiasmo de este instrumento y lo prefiere al piano-forte. ¿Es que tal vez pudo cambiar de opinión hacia el fin de su vida? Volví a leer con cuidado, y por último pude descubrir una nota, apenas perceptible, en donde el señor Schilling, autor de la reedición de la obra, nos hace saber en pocas palabras que está persuadido de que "si el hijo de Bach viviese en nuestros días, de seguro cambiaría sus opiniones"; en consecuencia, se permite el arreglador intercalar ciertas ideas de su propio peculio, y donde quiera que se hablaba de "clavecín" él ha puesto "piano", y ha reemplazado la palabra "clavicordio" por la de "pianino"[24].

22 *ibid.*
23 *ibid.*
24 *ibid.*

Retomando el repertorio de Bach, plantea sus dudas de que obras como *El clave bien temperado* o las *Invenciones y Sinfonías* estén dedicadas al clavicordio, puesto que, según Landowska, a nivel técnico son imposibles de ejecutar e incluso cita una carta de Mozart en la que informa a su padre de haber visto un clave de doble teclado, instrumento que ya el compositor de Salzburgo lo denominó como ideal para tocar polifonía:

> ¿Qué nos queda, pues, de la obra de Bach en donde el "clavecín" no aparezca claramente indicado? El *Wohltemperiertes Klavier*, y las *Invenciones y Sinfonías*; pero el clavicordio tampoco aparece aquí consignado, porque la palabra *clavier* la usa Bach como término general (...) Puesto que en estas obras no encontramos la menor traza de "Bebung" (1 – especie de vibrato o pulsaciones obtenidas sobre una misma nota, que también se puede obtener en el piano moderno repitiendo golpes de pedal sin que el dedo deje la tecla; era inejecutable en el clavecín); puesto que muchas de ellas son inejecutables – como he indicado más arriba – al clavicordio (...) no veo por qué razón hemos de atribuirlas al clavicordio. Me acuerdo de una carta de Mozart, la que siento no tener ahora delante, y en la cual el joven Wolfang le cuenta a su padre que ha tocado en un "clavecín" de doble teclado, uno de esos instrumentos – dice – en los que se tocan tan bien las fugas (1 – en los tiempos de Haydn y de Mozart, a medida que la música se simplificaba y perdía su carácter polifónico, empezaban a ser superfluos el doble teclado y los registros del "clavecín". Se usaban entonces "clavecín" de un teclado, y en Alemania empezaba a usarse el clavicordio que se puso de moda con Felipe Manuel Bach, así como el "piano-forte" que ya amenazaba destronar a sus predecesores)[25].

Y, aunque trata de dar razón en parte a sus adversarios con la adjudicación del clavicordio para algunas piezas, termina afirmando que el instrumento favorito de Bach era el clave: "Pero no seamos demasiado severos en la discusión, sobre todo cuando nuestros adversarios son amigos nuestros, a quienes estimamos y admiramos; hagamos las concesiones lo más amplias posibles y admitamos por un instante que ciertos preludios y ciertas invenciones hayan sido escritas para "clavicordio". No es por eso menos cierto que el instrumento favorito de Bach, y para el que compuso la inmensa mayor parte de su obra, fue el *clavecín*"[26]. En sus conclusiones,

25 *ibid.*
26 LANDOWSKA, Wanda. «Piano o clave. El clavecín»... p. 296.

Landowska no es que rechace la interpretación de Bach al piano pero, eso sí, en caso de hacerlo, considera que ha de interpretarse como si fuera al clave, pues de lo contrario, estaría realizándose una interpretación fuera de contexto, no válida. Básicamente, una defensa del estilo historicista:

> Ya veo sonreír a algunos profesionales. "¿Qué nos importa – dirán – si Bach ha escrito para "clavecín" o para clavicordio? Todo eso son pedanterías". También para una persona sucia es una pedantería el que los otros se laven las manos (...)
> Cierto. Pero, hasta para una interpretación en piano moderno, es de la mayor importancia saber en consideración a qué instrumento fue concebida la obra, a fin de obtener (en la medida de lo posible) los efectos y sonoridades que estuvieran en la mente del autor (...). Es necesario tratar de obtener en el piano todos los efectos del "clavecín". Porque, en rigor, se puede tocar a Bach en el piano, pero se debe ejecutarlo en el "clavecín". (...) La especialización, casi no existe en el mundo de los intérpretes y estamos reducidos a ser como los médicos de aldea, que han de curar todas las enfermedades: Scarlatti, Brahms, Cabezón, Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, hasta los autores más modernos (...). Tarde o temprano comprenderemos que una obra musical no puede encontrar su verdadero carácter y su verdadera belleza más que en el instrumento que la inspiró[27].

La cuestión no quedaría aquí, pues, si bien Landowska tenía un discurso severo, Nin se expresará con no menos contundencia en esta avivada polémica.

27 *ibid.*

En el Teatro Principal

Primer concierto de Wanda Landowska

La genial pianista, la insigne intérprete al «clavecín» y al piano de la música de los célebres maestros de los tiempos pasados (Scarlatti, Couperin, Bach, etc.), y de los grandes pianistas modernos, la poética intérprete de Chopin, obtuvo anoche una acogida entusiasta, simpática en sumo grado, por parte del público que asistió al teatro.

Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha á la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el «clavecín» ó el piano, como para dialogar con él en íntima convicción. Y ello es tan admirable, que convence la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad... «manos de ángel y corazón de poeta», decía una distinguida dama, á quien conmoviera el arte de Wanda Landowska. Y así es: sus interpretaciones ofrecen prodigios increíbles de agilidad, de mecanismo, de ligereza... pero eso no se nota, lo que se nota es la emoción divina de aquellos cantos que surgen del piano ó del «clavecín» como por mágica evocación.

Ilustración 16. *Las Provincias: diario de Valencia*, 4 mayo de 1912, p. 1
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

Nin contraataca

De este modo, Landowska se posiciona exactamente en el lado opuesto a Nin, quien defiende el piano moderno para la interpretación de repertorio antiguo y que no tarda en responder en el número de febrero de 1912 de la misma revista a Landowska[28]. Empleando el mismo título (que el autor afirma después ser el de su futuro libro, *¿Piano o clave?*) y haciendo alarde de erudición, adopta un tono de reproche en cuanto a interpretaciones difusas, la propia traducción (arremete no solo contra Landowska sino también contra Chavarri) o sobre la misma adjudicación del texto, puesto que (y ahí Nin tenía razón) no todo el texto procedía del libro *Musique Ancienne*, sino también del artículo de Landowska sobre Bach publicado en la *S.I.M.* en mayo de 1910[29]. De todos modos, calificar de "trabajito" al texto de Landowska varias veces en un mismo párrafo, muestra el tono despectivo que el autor apunta desde un principio en su respuesta. Achacando a Landowska su tono dogmático y afirmando en pocas palabras que en el festival mencionado de Eisenach salió el piano como instrumento triunfante, pasa acto seguido a la defensa del clavicordio citando a autores y fuentes respetadas y reconocidas. Dice Nin:

> Me limitaré, pues, a defender el clavicordio, que no es ni ha sido nunca el despreciable instrumento que pretende mi excelente colega la señora Landowska. Sin embargo, a título de curiosidad y para equilibrar las terribles opiniones que desde su clave nos asesta la señora Landowska, transcribiré, de paso, algunas que emitieron en mejores épocas (...) Quantz, que conoció a J. S. Bach, afirma en el capítulo que consagra al arte del acompañamiento al clave (capítulo XVII, sección IV) que de todos los claves (sic) el que lleva el nombre de piano-forte es el que mejores cualidades tiene para realizar lo que se exige del arte del que acompaña (...) da consejos para "que se procure imitar la voz humana y los instrumentos donde la fuerza del sonido puede aumentarse o disminuirse"[30].

28 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *La Revista Musical* (Bilbao), febrero 1912, año IV, núm. 2, pp. 29-34.
29 Wanda LANDOWSKA, Wanda. «Le clavecin chez Bach». *S.I.M.*, 1910. Citado en: *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 15.
30 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... p. 30.

Tras citar a estas fuentes en defensa del clavicordio, comienza su ataque en contra del clave como instrumento con falta de posibilidades de expresión y matices, continuando la cita de otros autores:

> Eckart confirma la expresión común en cuanto a la inexpresividad del clave cuando al principio de su primera obra escribe (en 1763): "he procurado que esta obra sea de igual utilidad para el clave que para el clavicordio y para el piano-forte; por esta razón he marcado los matices piano y fuerte, lo que hubiese sido inútil si la obra hubiese sido destinada al clave únicamente". (...) Hullmandel, clavecinista notable, autor del artículo "clavecín" de la famosa Enciclopedia Metódica de Alembert y Diderot, dice "que el sonido del clave ha perecido siempre agrio a los oídos sensibles". Hallmandel asegura también que los matices (nuances) eran imposibles en este instrumento y añade que las complicaciones de sus registros ponían de manifiesto su imperfección[31].

Es más, Nin afirma que los clavecinistas (incluidos los propios constructores del instrumento) cuando apareció el piano, abandonaron el clave para dedicarse al piano moderno, de mayores posibilidades sonoras y agógicas: "El entusiasmo que entre los clavecinistas suscitó el piano, por su poder expresivo, fue tan grande, que en 1797, Alexandre Zoüet decía ya en sus *Instructions theoriques et pratiques sur l'accord du piano-forte* (página 58) que «el clave se hallaba casi enteramente abandonado» (¡Hay que recordar lo que era el clave en la vida francesa para calcular la importancia de este dato!)... Lo confirma el hecho de que Silbermann, constructor de claves, se dedicó a la construcción de pianos desde 1730"[32]. Termina el párrafo con una pregunta algo subida de tono y claramente directa a Landowska: "¿Dónde está, pues el cacareado entusiasmo, la pretendida fidelidad de los clavecinistas por el clave?". Y responde a algunos de los argumentos de Wanda Landowska de forma cortante, quitándoles peso y solidez. Por ejemplo: "La señora Landowska pretende que el clavicordio era un instrumento insignificante y con ello induce al error a sus lectores. Bonnet, dice ella, ni lo menciona siquiera en su *Historia de la Música*; el argumento es ínfimo. La obrita de Bonnet tampoco menciona a menudo al clave, porque no trata especialmente de instrumentos"[33]. O, más adelante: "La señora Landowska cita, sin embargo, un pasaje del *Suplement*

31 *ibid.*
32 *ibid.*
33 *ibid.*

du Dictionnaire de Sciences, del siglo XVIII, que dice que el clavicordio tiene un sonido muy dulce, pero que no debe reunirse con otros instrumentos porque su sonoridad no le permite hacerse oír. También es este un argumento de flagrante insuficiencia, ya que no disminuye el que un instrumento tenga una sonoridad poco poderosa"[34]. Y más adelante:

> Prosigamos: dice la señora Landowska que el clavicordio tuvo una influencia muy limitada sobre el arte musical y no pudo formar escuela, pues no han existido clavicordios así...
> Tomada la palabra clavecinista en el sentido que le damos hoy, claro está que no los hubo, como no había clavecinistas, ni violinistas, ni organistas. Estos vocablos son modernos y los buscaríamos inútilmente en aquella época... (...) Siempre hubo clavicordistas, ¿por qué en todos los tratados de los siglos XVII y XVIII (y aún anteriores) se habla detalladamente del clavicordio y se describe con precisión sus cualidades y ventajas?[35].

Después, va directamente al asunto de la interpretación en Bach y la preferencia, tanto del Cantor como de sus hijos, por el clavicordio. Lo hace, además, apoyándose en la tesis de Forkel que ya fue declarada como errónea por parte de Landowska, incluso de Spitta. Ambos autores fueron desaprobados en este punto sobre el instrumento por nuestra protagonista y, precisamente por eso, empleados por su detractor:

> Sabemos ya que F. E. Bach lo prefería a todos los demás instrumentos similares, y se comprende, porque el piano se hallaba entonces en el primer periodo. ¿Acaso pretenderá también la señora Landowska que F. E. Bach no escribió para clavicordio?...
> Fürk, el gran pedagogo, afirma que el clavicordio es un instrumento muy superior al clave porque admite la expresión; aconseja que no se toque siempre el clave porque ello redundaría en perjuicio de la buena interpretación, y recomienda que entre estos dos instrumentos se escoja el clavicordio, es decir, el verdadero antepasado del piano. En cuanto a Bach, Forkel dice esto en su trabajo biográfico sobre el gran cantor: "Bach tocaba, con preferencia, el clavicordio. Los claves le permitían, sin duda, interpretaciones variadas, pero carecían en demasía, para él, de alma, y los pianoforte eran todavía demasiado pesados (plump) para que pudieran satisfacerle. Por eso opinaba que el clavicordio era no solamente el mejor instrumento para

34 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... p. 32.
35 *ibid.*

> el estudio, sino también para el solaz personal del artista". Forkel conoció personalmente a los hijos de Bach; su opinión tiene, pues, una fuerza y un valor indiscutibles[36].

En contra de la tesis de Landowska, que afirma que Bach no escribió para clavicordio por no haber marcado el vibrato en las partituras, Nin responde: "Bach apenas indicaba el movimiento a que debían llevarse sus obras, y en lo que concierne a sus obras para tecla, las indicaciones son rarísimas... ¿cómo iba a entretenerse en marcar el vibrato del clavicordio?"[37]. Y a la tesis de que no había ningún clavicordio registrado en la lista de instrumentos presentes en casa del Cantor alemán, Nin refuta a Landowska: "se sabe que Bach dejó de usar sus instrumentos mucho tiempo antes de morir, por impedírselo el estado de sus ojos... y se sabe también que algunos de estos instrumentos fueron ofrecidos por él a sus hijos"[38]. Termina Nin arremetiendo contra Landowska y López-Chavarri, y poniendo en cuestionamiento el libro y las fuentes que cita esta, acusándola de manipular la información y situando unas comillas en algunos epítetos de un modo francamente punzante:

> La próxima vez que el benévolo traductor landowskiano nos coloque otro pasaje del "admirable" libro de la "ilustre" señora Landowska, tendré el gusto de demostrarle (...) que casi todos los fragmentos que de la famosa de F. E. Bach sobre el arte de tañer el clave cita mi distinguida colega en su libro *Musique Ancienne*, han sido si no mistificados, por lo menos tendenciosamente modificados, y que por consiguiente, la sinceridad de ese libro resulta, en el fondo, más que dudosa. Así ocurre siempre que a la verdad se sustituye la necesidad. La señora Landowska necesita que el clave triunfe a toda costa... pero la verdad es que el clave fue abandonado por los clavecinistas mismos y cubierta su memoria de mil improperios.
>
> (...) Y el mal gusto consiste en convertir la interpretación de la música antigua en un oficio mecánico gracias a la maravillosa monotonía e inexpresividad legendaria del clave... y ello bajo el falaz pretexto de respetar una verdad histórica que el arte, fuente de expresión, no consiente...[39].

Palabras de ataque directo que se vieron impresas en esta respetada revista de música y que no dejarán indiferentes ni a López-Chavarri

36 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... p. 33.
37 *ibid.*
38 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... p. 34.
39 *ibid.*

ni a Landowska. Pero, haciendo un alto en el camino, si continuamos con noticias en orden cronológico, aparece en el *Diario de Córdoba* una noticia sobre la programación de la Filarmónica en la que se manifiesta la intención de contratar a Arbós, al trío Cortot-Casals-Tibot y a Wanda Landowska. Lo simpático de la noticia, ahora que hemos leído tanto en defensa del clave en contra del clavicordio por parte de Landowska, es que el periódico la presenta como intérprete de "clave, clavicordio y piano forte"[40]. Sin duda, el periodista no siguió de muy cerca la polémica que se estaba celebrando al mismo tiempo y a nivel internacional.

Al mes siguiente, en las pequeñas reseñas y críticas de conciertos, precisamente Chavarri en la *Revista Musical* de Bilbao, toma con algo de sorna tanto los repertorios de Nin: "Las reconstituciones históricas de Nin... ¡*vade retro*! Y no es lo malo que así piensen muchos «dilettantes», sino el que les acompañe algún profesional que debiera saber distinguir las... islas británicas. ¿Verdad que todo esto son noticias muy amenas? Pues no da más de sí nuestra venturosa y «nirvanesca» calma musical"[41].

40 «La filarmónica cordobesa». *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, año LXIII, núm. 18983, 3 de marzo de 1912, p. 1.
41 LÓPEZ DE CHÁVARRI, Eduardo. «Conciertos: Valencia». *La Revista Musical* (Bilbao), núm. 4, abril 1912, p. 98.

Diario:

Viernes 3 de Mayo de 1912 Oficinas, cal

COMENTARIOS POLITICOS

Crónica por telégrafo

Madrid, 2.

Wanda Landowska

Ilustración 17. *Diario de Valencia*, 3 de mayo de 1912, p. 1
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

Por estas fechas estaba Wanda Landowska de nuevo de gira por el país, sin embargo, creemos oportuno cerrar el pasaje de la disputa con Nin antes para luego centrarnos en su actividad concertística ese mismo año, 1912. Así, en junio, Joaquín Nin vuelve a contraatacar a Landowska y a López-Chavarri, en un tono francamente desafiante: "Tanto al amigo Chavarri como á mi excelentísima amiga Wanda Landowska, he dado, recientemente, ocasión de ejercer en mayor escala su respectiva acometividad. En el *S.I.M.* y en el *Monde Musical* de París, en el *Guide Musical* de Bruselas, y en la *Vie Musicale* de Lausanne (Suiza) dile á ésta, en distintas ocasiones, la de aplastarme bajo el peso de su poderosa erudición"[42]. Así escribe Nin casi nada más comenzar su respuesta a ambos, en un claro tono provocador para conseguir que estos reaccionen y respondan a su texto anterior, dado que ninguno se había manifestado al respecto, algo que debió irritar a Nin a juzgar por el tono del texto que ahora nos ocupa. Luego arremete contra López-Chavarri por haber argumentado en favor de Landowska apoyándose en el éxito que ésta obtuvo en su último concierto en Valencia y, sin duda, afectado por el "Vade Retro" que López-Chavarri le dedicó en abril. Le responde Nin:

> nos ofrece ahora [Chávarri], como argumento único, supremo é invencible, las ovaciones que el público de... Valencia ha prodigado á nuestra admirada y admirable amiga! Lo siento, pero argumentos de esa suerte no convencen más que á los carneros, á los que ignorando aquella sublime frase de Schiller que dice: "en arte agradar á muchos es malo", y agarrándose como náufragos al sobado *vox populi, vox Dei* (divisa más propia de toreros que de artistas), creen realmente en la inspiración divina de las multitudes, y á sus decretos, como humildes cuadrúpedos, se inclinan. Eso es erigir la utopía en principio; el sofisma en ley[43].

Luego critica peyorativamente y con denotado desprecio la interpretación de Landowska de las piezas de Bach en Valencia:

> Si Bach ha gustado así, tan desmesuradamente, en Valencia, es porque el clave no da de él más que la envoltura, un aspecto exterior puramente rudimentario, incompleto, sin profundidad y con coloraciones elementales de cromo; positivas, definidas, sin los mil matices intermediarios que exige el

42 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 171.
43 *ibid.*

> verdadero color... por negarse á hacer otra cosa el clave, que por esas razones mismas fué condenado, no por mí ni por el vecino de enfrente, sino por los clavecinistas, y ello nos lo dice la historia á gritos[44].

Incluso pone en tela de juicio el clave de Landowska, que no se corresponde con el que empleaba Bach en su técnica, diferenciando el material de pulsión de las cuerdas: pluma y cuero, lo que les hace diferenciar sustancialmente la sonoridad. En este punto, hacemos un paréntesis para comentar justamente el instrumento que traía Landowska aquel 1912 y que era, tras algunos años de investigación, el fruto de su diseño en colaboración con la casa Pleyel. Sería, pues, muy probablemente, el clave que llevó a su gira por España y del que nos informa Cash:

> Finalmente, en 1912, Pleyel fabricó en París el instrumento de sus sueños: el instrumento con el famoso, e infame, dieciséis pedales. El "Landowska Pleyel" no se parecía a ningún clave que se hubiera fabricado en la época de Bach o de cualquier otro. Para el ojo moderno se parece mucho a un piano de cola; no tiene ni "patas enjutas", ni las bucólicas escenas del siglo XVII pintadas en el interior de la tapa. La caja suele ser de caoba muy pulida y los teclados dobles parecen teclados de piano con marfil y ébano. Las teclas tienen la misma profundidad y anchura que las de un piano, a diferencia de los claves históricos, cuyas teclas son más estrechas y superficiales (...) un instrumento totalmente nuevo creado por Wanda Landowska para mostrar sus brillantes dotes. Es un híbrido inusual que es en parte piano, en parte clave y en parte órgano[45].

Una posición que mantuvo, no solo Nin o Cash, sino muchos otros especialistas hasta la fecha. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el Pleyel diseñado por Wanda Landowska le permitía, a la vez, crear todo

44 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... pp. 171-172.

45 "Finally, in 1912 the instrument of her dream was produced by Pleyel in Paris – the instrument with the famous, and infamous, sixteen-foot stop. The «Landowska Pleyel» was unlike any harpsichord that had been produced in Bach's or anyone else's time. To the modern eye it looks very much like a grand piano; it has neither «spindly legs», nor the bucolic seventeenth-century scenes painted inside the lid. The case is usually a highly-polished mahogany and the double keyboards look like piano keyboards with ivory naturals and ebony accidentals. The keys themselves are the same depth and width of piano keys, unlike the historic harpsichords whose keys are narrower and shallower (...) an entirely new instrument created by Wanda Landowska to showcase her brilliant gifts. It is an unusual hybrid that is part piano, part harpsichord and part organ". CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*. Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990, pp. 89-90.

un amplio abanico de sonoridades para sus variopintos repertorios, darle mayor resonancia en salas de concierto y, al tiempo, un instrumento lo suficientemente sólido como para soportar tantos transportes, conociendo la intensidad de las *tournées* de la artista. Desde una perspectiva actual y en boca de uno de los intérpretes más destacados especializados en clave y en la técnica landowskiana, me permito aquí citar sus palabras por lo pertinente del tema. Nos dice Diego Ares: "Hay que tener en cuenta que la segunda generación de músicos que se dedicaron al clave y no partían de la herencia de Landowska, hicieron un *boicot* absoluto a los claves de 16 pies. Esto es un hecho: de los clavecinistas que en los años 60 y 70 tocaban el clave (histórico o copia) creo que no se encuentran claves de 16 pies. Por entonces, para la mayoría de los constructores importantes que comenzaron a construir claves, había dos o tres escuelas: la francesa, la flamenca y la italiana. Todo lo demás (la escuela inglesa, la alemana, la española o portuguesa) eran escuelas provinciales, de modo que el clave de 16 pies alemán, como el *Haas* hecho en Hamburgo en la época de Bach, quedaba fuera. Lo cierto es que cuando uno toca el *tutti* en este tipo de clave se da cuenta que la sonoridad no es tan distinta de la del Pleyel. Algo distinta sí, pero no tanto. Otra cuestión es que Landowska conocía muchos instrumentos distintos y quería uno que reuniese todo y que fuera un instrumento de concierto, profesional. Ella no pensaba que un clavecinista debiese tener en casa cuarenta claves distintos: igual que tenía un piano versátil para amoldarse a la literatura pianística, quería un clave profesional con el que realizar toda la literatura del clave.

Algunos dirán que es que eso era un híbrido porque los constructores de claves eran de piano, pero los constructores de pianos eran también de claves (Christophori, Pascal Taskin o Francisco Pérez de Mirabal) de modo que decir que Pleyel no estaba capacitado para hacer claves porque era constructor de pianos queda fuera de lugar. También lo acusan de híbrido, pero no es, ya que la definición de clave es un instrumento de tecla cuyas cuerdas son accionadas por púas.

Al Pleyel se le fue enriqueciendo con un armazón de metal para ofrecer una afinación estable y asegurar la mecánica. No hay que olvidar que Wanda Landowska viajaba con su clave y necesitaba que el instrumento llegase en las mejores condiciones posibles. Y, respecto al marco de metal: ¿acaso las arpas no empezaron a incorporarlo en el siglo XX?, ¿y decimos por eso que sean un híbrido?

El Pleyel era un instrumento de concierto y Landowska lo sabía. Pleyel lo llamó "Gran modèle de Concert". Además, el Pleyel evolucionó desde el de 1912 para Landowska hasta los años 60. Los claves cambiaron muchísimo y el mismo modelo de concierto varió: las distancias entre teclados, los pedales al principio tenían acción negativa y en los 60 se volvieron de acción positiva. Así que, ¿cuántas personas conocen el clave Pleyel? Casi nadie. Porque las cuerdas son de cuero, Pleyel cerró la fábrica hacia finales de los 60 y el cuero de esos Pleyel es viejo, está hecho cartón. Quien haya tocado ahora uno, no tiene ni idea de cómo sonaba y, si toca en uno restaurado, la mayoría tiene las cuerdas de plástico, algo que destroza una de las cualidades más importantes del Pleyel: la dulzura del sonido. O bien se reemplaza por un cuero que no es apropiado, que no ofrece el sonido que debiera. Pero todo es cíclico y espero que haya una buena hornada de clavecinistas interesados en el Pleyel y los constructores van a tener que volver a estudiar cómo funcionaban, cómo restaurarlos. Hay una literatura magnífica del siglo XX para este instrumento y hacerlo con otro sería históricamente inapropiado"[46].

Retomando el despiadado artículo de Nin, éste responde a Chavarri en una serie de párrafos interminables, encabezados incesantemente con la apelación "el amigo Chavarri", de los que citamos uno de los últimos: "¿Querrá el amigo Chavarri que seamos más papistas que el Papa, y que nosotros digamos maravillas de un instrumento del que tantos y tantos *clavecinistas* dijeron pestes?... ¿No comprende él que hay ahí, de una parte, una mistificación en la fabricación de los claves modernos (...) y de otra una aberración auditiva producida por la novedad del timbre y de los efectos que de él resultan?"[47].

En paralelo a esta disputa teórica, Wanda Landowska continúa con su incansable agenda concertística, que retomaremos en un apartado posterior, pues la gira en España aquel 1912 le ocupa buena parte de los meses de abril y mayo y, sabemos, pisó durante aquella gira los escenarios de al menos seis ciudades españolas y, al menos, cuatro comunidades autónomas: Andalucía, País Vasco, Cataluña y Comunidad Valenciana.

46 Fragmento de la transcripción de la entrevista a Diego Ares que realicé en octubre de 2023 y que luego se publicó en parte en la revista *Ritmo* bajo título «Resumo en una palabra las Variaciones Goldberg: reencuentro. Con Diego Ares habla Inés R. Artola» (*Ritmo*, núm. 977, noviembre 2023, pp. 22-24.

47 NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?»... p. 172.

Regina Hotel.-Málaga
1er De tout premier ordre 1er
16 Avril 1912
Chère Amie,
Voici les programmes
J'tiens absolument à
ce que les petits titres du
Caprice de Bach soient
traduits en catalan!
Mille amitiés de
nous deux
Wanda Landowska

Ilustración 18.
Carta de Wanda Landowska a Francesc Pujol desde Málaga [CEDOC Correspondència entre Wanda Landowska y Francesc Pujol. 1912. Sig.: 3.2_863].

Henry Landowski: el defensor a la sombra de Landowska

Volviendo a la polémica con Nin, encontramos en la correspondencia de Eduardo López de Chavarri un dato bien interesante: en el apartado de cartas con Landowska, existen más posiciones con el apellido Landowski. No se trata de un error de traducción, sino que resulta que Henry Lew firmaba así, como ya hemos visto anteriormente: usando el apellido de su mujer y no al revés, algo que hemos podido corroborar con otros documentos de la época. Este detalle parece ser práctica habitual; en el Festival Chopin en 1910 en Lviv, donde participó Wanda como intérprete, vemos por ejemplo que Henry (Lew) Landowski vuelve a emplear el apellido de Wanda Landowska tanto en correspondencia como en publicaciones[48]. Un hecho significativo que muestra la actividad colaborativa entre ambos y resaltando el apellido de ella, no de él.

Respecto a la polémica, en las cartas que hay publicadas entre Henry Lew y Eduardo López-Chavarri, encontramos la pista de quién realmente estaba detrás de esta controversia y la dirigía muy de cerca: era el marido de Wanda Landowska el que se ocupaba de encontrar argumentos en contra de Nin y quien alentaba a López-Chavarri. Es Henry (Lew) Landowski, el que informa y aporta datos para continuar en la defensa del

48 Un claro ejemplo es el texto que dedica al concierto de su propia mujer con ocasión del concierto en el Festival Chopin de 1910, centenario en el que ambos estuvieron muy activos. Podemos leer: "Le deuxième Concert fut entièrement consacré á la musique polonaise ancienne. Le programme, très intéresant, comprenait des oeuvres totalement inconnues et même inédites: des choeur a capella de Jean Polak (Joannes Polonus) de la fin du XVIe siècle et de Waclaw Szanotulski du commencement du même siècle; une petite cantate de Bartholomieï Pekiel [Bartłomiej Pękiel] du XVIIIe siécle; un *Magnificat* de Nicolaï Zielenski du commencement du XVIIIe siécle; une sonate pour deux violons et orgue ou clavecín de Podbielski, Dlugoraj, Diomedes Cato et autres que M$^{me.}$ Landowska a ecécutées au clavecín". Fragmento de texto que fue firmado por su autor con ambos apellidos, el suyo de familia y el de su mujer: LEW LANDOWSKI, Henry. «Les Fêtes Chopin à Lemberg». *S.I.M.*, 1910, p. 710. Véase capítulo 1.

clave y quien arremete contra Nin, quien rehuyó de Landowska ante la propuesta de un duelo al piano y al clave:

> El clave no tiene cómo aumentar o disminuir los sonidos; nuestro piano moderno tampoco sabe hacerlo. Sin embargo, es posible obtener un *Crescendo*, ya sea afinando el toque o aumentando y disminuyendo el número de registros. En general, no se trata de encontrar en el clave lo característico del piano; es un instrumento aparte que tiene su propia belleza particular (...)
> El Sr. Joaquín Nin piensa que las piezas de Bach o Couperin se tocan mejor en el piano. Madame Landowska le ha ofrecido en dos ocasiones demostrarlo, no con charlas y citas más o menos flexibles, sino ante el propio piano en una interpretación de obras antiguas. Dos veces intentó el Sr. Nin escapar a este experimento, que podría haber sido más útil para la causa (...)
> Si las primeras obras suenan mejor en el clave o en el piano es una cuestión aparte. Para mí no hay duda de que lo son en el clave, y creo que para todos los que han escuchado a la señora Landowska y a Joaquín Nin no cabe duda... (...) Querido amigo, no deje que el Sr. Nin le aburra con pequeñas citas; ¡es lo suficientemente astuto y deshonesto como para hacerlo sabiendo que no tienes que ir a Valencia a comprobar sus palabras! Por eso le aconsejo que insista en el torneo de clave y piano del que Nin intenta escapar tan cobardemente[49].

Llega incluso a darle un colofón para su siguiente escrito. Es decir, tras las palabras de López-Chavarri, realmente est`aban las de Lew-Landowski, y quiere seguir insistiendo en un duelo práctico y no teórico,

49 "Le clavecín ne savait ni enfler ni diminuer les sons; notre piano moderne ne le sait pas non plus. On peut cependant obtener sur lui des «Crescendo» soit par le raffinement du toucher, soit en augmentant et en diminuant des nombres de registre. En général, il ne s'agit pas de trouver dans le clavecín le côte carastéristique du piano; c'est un instrument à part qui a sa beauté particulière (...) Mr Joaquin Nin trouve que les pièces de Bach ou Couperin gagnent à être exécutées au piano. Madame Landowska lui a proposé par 2 fois de prouver cela, non par des bavardages et par des citations plus ou moins élastiques, mais devant le piano même dans une exécution de des œuvres anciennes. Par deux fois, Mr Nin a cherché à échapper à cet experiment lequel cependant aurait pu être plus utile pour la cause (...) Si les œuvres anciennes sortent mieux au clavecín ou au piano, c'est là une question à part. Pour moi il n'y a pas de doute que c'est au clavecín, et je crois que pour tous ceux qui ont entendu Mme Landowska et Joaquin Nin ce doute n'existe pas non plus!... (...) Cher Ami, il ne faut pas que Mr Nin vous emmerde avec des petites citations; il est assez rusé et assez peu honnête pour le faire sachant que vous n'avez pas à Valencia une Bibliothèque pour contrôler ses dires! Voilà pourquoi je vous conseille d'insister sur le tournoi du clavecin et du piano dont Nin cherche si lâchement à s'échapper!". Carta de Henry Lew a Chavarri del 13 de agosto de 1912, (carta 334), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de música valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 324.

solicitando a López-Chavarri que lo intente en su siguiente escrito como respuesta a Nin:

> Le aconsejo que termine de esta manera: "No soy un especialista del clave, lo manejo tan poco como el señor Nin, intento en mi artículo expresar las profundas impresiones artísticas que debo a este instrumento y cuyo encanto me ha seducido, como ha seducido a todos los músicos del país y del extranjero. Estoy feliz de estar en buena compañía: en casa, Millet, Granados, Pujol, Liurat. En el extranjero: Saint Saens, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustave Mahler y muchos otros; artistas como Rodin y Tolstoi. Empecé a defender el clave porque vi que el Sr. Joaquín Nin lo atacaba con demasiada brutalidad, tirando, presionando, torturando sus pequeñas citas para que mostraran una tendencia demasiado fácil de adivinar: ¡No se necesita el clavicordio porque hace demasiada impresión y yo no sé tocarlo! Si el Sr. Joaquín Nin cree realmente en lo que escribe, ¡que intente convencernos! La señora Landowska le ha retado dos veces a un duelo, ¡un hombre valiente debe saber luchar!...[50].

En posdata, Lew le enumera algunas cuestiones para la "edificación personal" de López-Chavarri. Y es aquí donde encontramos el reproche a Nin sobre el clave, instrumento que el pianista rehusó por cuestiones prácticas, o más bien, directamente económicas:

1. Nin es muy flojo en musicografía y nunca ha tocado un clave.
2. Hace dos años quiso convertirse en clavecinista y se quejó conmigo de que, mientras Steinway sufragaba parte de los gastos de sus conciertos, Lyon no sólo no le daba dinero, sino que además le dificultaba la entrega de un clave. Seis meses después, se convirtió en el terrible antagonista del clave.

50 "Je vous conseille de terminer à peu près ainsi: "je ne sui pas un spécialiste du clavecín, je le manie aussi peu que Mr Nin, je cherche dans dans mon article à exprimer les profondes impressions artistiques que je dois à cet instrument et dont le charme m'a séduit, comme il a séduit touts les musiciennes chez nous et à l'etranger. Je suis content de me trouver en bonne compagnie: Chez nous, Millet, Granados, Pujol, Liurat. A l'étranger: Saint Saens, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustave Mahler et tant d'autres; des artistes comme Rodin et Tolstoi. Je me suis mis à défendre le clavecín, c'est parce que j'ai vu Mr Joaquin Nin's acharner sur lui trop brutalement, en tirant, en pressant, en torturant ses petites citations pour leur faire rendre une tendance trop facile à deviner: «Du clavecín il n'en faut pas puisqu'il fait trop d'impression et je n'en sais pas jouer!». Si Mr Joaquin Nin croit vraiment ce qu'il écrit, qu'il cherche donc à nous convaincre! Mme Landowska l'a provoqué deux fois en duel, un homme courageux doit savoir se battre!...". Carta de Henry Lew a Chavarri del 13 de agosto de 1912, (carta 334), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 325.

3. Este apóstol es un astuto hombre de negocios y busca lucrarse a costa de todos. Desde que rompió con Manén, no consigue más compromisos, y trata de llamar la atención en su tienda mediante la "literacidad". Después de haber hablado mal de los críticos, publicó un folleto con el pretencioso título *Ocho años de acción musical*. Se trata de una selección de avisos tomados de periódicos, a menudo pequeños y provinciales, en los que obviamente ha dejado sólo las buenas referencias.
4. Millet y Pujol tenían razón cuando me decían: "Lo que no me gusta de este chico es que nos toma por tontos siendo un excelente empresario"[51].

El día 15 de agosto, Lew vuelve a escribir a López-Chavarri dándole algunos datos concretos. La polémica y los textos en defensa del clave, como vemos por esta correspondencia, estuvo preparada en buena parte por el marido y representante de Landowska[52]. Y el 24 vuelve a escribirle en una amplia carta acerca de los pedales del clave, sus usos y antigüedad, asegurando que el cambio de registro podía hacerse o manualmente o con pedales (algo por lo que fue criticado o cuestionado el clave que diseñó Landowska con la casa Pleyel): "Y ahora escúcheme: los antiguos claves se hacían con registros, y estos registros se obtenían tanto con manuales como con pedales. En todos los museos de Europa se pueden encontrar clavecines con registros de mano y con registros de pie, el efecto es absolutamente el mismo"[53]. Más adelante, analiza el

51 "1. Nin est très faible en musicographie et n'a jamais manié un clavecín. 2. Il y a deux ans il voulait devenir claveciniste, et il se plaignait devant moi que tandis que Steinway supportait une partie des frais de ses concerts, Lyon non seulement ne veut rein lui donner, mais lui fait encore des difficultés pour lui donner un clavecín. Six mons après, il devenait l'antagoniste terrible du clavecín. 3. Cet apôtre est un homme d'affaire roublard et cherche la réclame sur le dos de tout le monde. Depuis qu'il a rompu avec Manén les engagements ne viennent plus, et il cherche à attire l'attention dans sa boutique par de la littérature! Après avoir dit du mal de la critique il a publié une brochure au titre prétentieux Huit années d'action musicale. C'est une sélection de notices tirées des journaux, souvent des petits journaux de provinces, où évidemment il n'a laisse que les bonnes références! 4. Millet et Pujol avaient raison en me disant: «Ce qui déplait dans ce garçon, c'est qu'il nous prend pour des dupes tout en étant excellent homme d'affaires»". Carta de Henry Lew a Chavarri del 13 de agosto de 1912, (carta 334), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 325.

52 En carta de Lew aChavarri del 15 de agosto de 1912, leemos: "Voici encore quelques détails qui auront de l'importance pour vous: Selon le poète Antoine d'Arena, "l'orgue est un concert d'instruments à vent, le clavecín est un concert d'instruments à cordes" (de arte dansandi-Lyon, Benoist Rigaud – 1587 – introd;) Vers la fin du siècle suivant, le comte François d'Hartig alla même jusqu'à publier une pièce de vers intitulée: Ode à mon clavecín (Mélange de vers et de prose par le comte François d'Hartig 1788)". Carta 335, en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 326.

53 "Et maintenant écoutez moi bien: On faisait les clavecins anciens avec des registres, or ces registres s'obtenaient aussi bien avec des manuels que par des pédales. On trouve dans touts les Musées de l'Europe des clavecins avec des registres à main et avec des registres à pied, l'effet est absolument le même". Carta de Henry Lew a Chavarri del 24 de agosto de 1912 (carta 336), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... pp. 326-327.

libro de Nin y lo compara con el suyo (*Musique Ancienne*) acusándolo, básicamente, de plagio:

> Tómese la molestia, querido amigo, de ver su libro *Ideas y comentarios* y verá capítulo a capítulo las influencias del libro de Wanda en el suyo. Compárense las páginas 16 y 17 de nuestro libro con las páginas 20 y 21 del suyo; compárese su capítulo "Antiguos y modernos" con el nuestro "Desprecio por los antiguos", su capítulo "La razón del más fuerte" con el nuestro sobre Transcripciones".
> (...) Una vez más le ruego que trate a Nin con ligereza, pues de lo contrario estaría haciendo el ridículo y ofreciéndole la oportunidad de ser valorado en una pequeña revista. ¡No olvide insistir en su doble negativa a luchar en duelo![54].

Pasan pocos días y Lew vuelve a escribir a López-Chavarri tras haber leído el texto que les llevó el joven José Iturbi (ya estudiante de Wanda Landowska en París por mediación, precisamente, de López-Chavarri) y en el que Lew subraya precisamente esa cuestionable afirmación de Forkel, acerca de que Bach prefería el clavicordio. Lew le recuerda el artículo de Landowska (¿tal vez suyo también?) en el que se desmiente el asunto y, de paso, cuestiona el poco rigor de Nin citando autores: "El Sr. Nin insiste en la preferencia de Bach por el clavicordio, pero se trata de un viejo prejuicio lanzado por Forkel, que era bastante fantasioso en todo lo que escribía, y que luego retomado por Spitta (...) El Sr. Nin nos deslumbra con nombres como Mattheson, Quantz, Philipe Emanuel, pero se cuida de no indicar los lugares y las citas"[55].

En una carta más, Lew-Landowski le brinda a López-Chavarri importantes informaciones para la preparación del artículo en contra de

54 Donnez-vous la peine, cher Amie, et voyez son libre Idées et commentaires et vous verrez chapitre par chapitre les influences un petit peu trop grandes du libre de Wanda sur le sien. Comparez les pages 16 et 17 de notre libre avec les 20 et 21 du sien; comparez son chapitre «Anciens et Modernes» avec le nôtre "Mépris pour les Anciens", son chapitre «La raison du plus fort» avec le nôtre sur les «Transcriptions». Je vous répète encore une fois, cher Ami, soit quelqu'un qui a tout intérêt de prolonger la discussion y trouvant de la réclame gratuite. (...) Encore une fois je vous prie de traiter Nin à la légère, autrement vous ferez la poire et vous lui servirez de marchepied en lui offrant l'ocassion de se faire valoir dans une petite revue il est vrai. N'oubliez pas d'insister sur son doublé refus de se battre!". Carta de Henry Lew a Chavarri del 24 de agosto de 1912 (carta 336), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... pp. 326-327.

55 "Mr Nin insiste sur la préférence de Bach pour le clavicorde, or c'est un vieux préjugé qui a été lancé par Forkel, assez fantaisiste dans tout ce qu'il a écrit, et pris ensuite par Spitta (...) Mr Nin nous éblouit par des noms comme Mattheson, Quantz, Philipe Emanuel, se gardant bien de nous indiquer les endroits et les citations". Carta de Lew a Chavarri del 27 de agosto de 1912 (carta 337), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 328.

Nin. En esta carta cuenta en primera persona lo sucedido en diferentes festivales Bach y cómo los pianistas no pudieron sostener la defensa del piano, saliendo incluso el clavicordio como instrumento mejor parado que el llamado "rey de la orquesta":

> La Sociedad Alemana de Bach decidió hacer pruebas prácticas, es decir, sin dejar de reconocer al clave como un instrumento auténtico desde el punto de vista histórico, para ver si nuestro piano no era capaz de sustituirlo en la práctica. Se anunció un torneo en Duisburgo en el que el profesor Buchmeyer y el profesor Buths, director del conservatorio de Düsseldorf, iban a ser ardientes defensores del clave, ¡hasta el punto de que su discurso fue una serie de incriminaciones contra el piano que tenía que defender!... Pensábamos que el debate estaba agotado, pero el comité de la Sociedad Bach de Alemania cuenta entre sus miembros con un enemigo acérrimo del clave, es decir, el profesor Georges Schumann, director de la *Singakademie*, y, por supuesto, pianista. En la víspera del torneo, el profesor Schumann anunció, al igual que el Sr. Buchmeyer, su repentina enfermedad, y fue sustituido por dos pianistas, von Bose e Himze Reinhols. El clave ha tenido un gran éxito en los nuevos festivales de Bach de este año; en Breslau se incluyó en gran parte de los programas y fue ovacionado, mientras que el piano tocado por el profesor Schumann sólo tuvo un escaso éxito. He aquí, querido amigo, lo que sería interesante contar a los lectores de la *Revista* de Bilbao[56].

Estas exitosas presentaciones del clave en los festivales Bach darían sus frutos bastante rápido, precisamente, en Alemania, pues Landowska será llamada a ocupar la primera cátedra de clave en Europa, como veremos más adelante. Estas defensas a ultranza y búsqueda de argumentos, muy

56 "Or la Société Bach d'Allemagne décidée à faire des essais pratiques, c'est-à-dire, tout en reconnaissant le clavecin comme instrument authentique au point de vue historique, cherchait à voir si notre piano n'était pas capable de le replacer dans la pratique. Un tournoi était annoncé à Duisbourg où le professeur Buchmeyer et le professeur Buths, directeur du conservatoire de Düsseldorf, devaient défenseur ardent du clavecín, à tel point que son discours fut une série d'incriminations contre le piano qu'il devait défendre!... On croyait le débat épuisé, mais le comité de la Société Bach d'Allemagne compte parmi ses membres un ennemi acharné du clavecín, c'est le professeur Georges Schumann, directeur de la *Singakademie*, et naturellement pianiste. La veille du tournoi le professeur Schumann annoncera, à l'instar de Mr Buchmeyer, sa maladie subite, et il fut remplacé au pied levé par deux pianistes, von Bose et Himze Reinhols. Le clavecín eut un tel succès aux nouvelles fêtes de Bach de cette année; à Breslau il entrait dans une grande partie des programmes et fut ovation sur toute la ligne, tandis que le piano tenu par le professeur Schumann n'avait obtenu qu'un maigre succès d'estime. Voici, cher Ami, ce qu'il serait intéressant de dire aux lecteurs de la Revue de Bilbao". Carta de Henry Lew a Eduardo Chavarri del 14 de septiembre de 1912, (Carta 338), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 329.

especialmente, por parte de Henry Lew, merecerán la pena, aunque, como vemos, no fue una victoria inmediata y hubieron de defenderse sucesivamente. Entre otras cosas, vuelve a aparecer el asunto de los pedales, algo que Lew reitera en su defensa en la misma carta: "Hace tres años, Ernest Closson publicó un estudio sobre Pascal Taskin, el constructor de clavicémbalos del siglo XVIII (...) ve en los clavicordios de Pleyel algunos detalles como pedales en lugar de manuales que le parecen anacrónicos para la ejecución de las obras de Bach"[57].

La correspondencia continuó con López-Chavarri sucesivas veces, hasta que Lew decide abandonar la empresa probablemente viendo que, si bien Nin no cambiaba de idea y continuaba con sus ataques, Landowska cada vez tenía más partidarios y no era necesario entretenerse más en una disputa que no llevaría a mucho. Le dice a López-Chavarri una vez: "Dejemos al pobre Nin en paz, le hemos hecho demasiados honores, no le estropeemos demasiado, dejémosle descansar"[58]. Si bien luego le alaba y recuerda la polémica, adjuntándole carta del Maestro Lliurat, quien hizo halago de sus dotes literarias y el alto grado de ironía en su texto dedicado a Nin[59].

López-Chavarri, en octubre de 1912, responde de nuevo a Nin y, de nuevo también, emplea altas dosis de ironía:

> Mi antagonista hace como el famoso del general del cuento:
> – Mi general; ya han disparado el cañonazo que ordenó V. E. pero no llega al enemigo.
> – Pues si no llega uno, dispare usted dos.
> Y el general Nin repite el cañonazo y gasta pólvora en salvas, creyendo que la historia se construye con los célebres "argumentos" o con retazos de frases tomadas de aquí y de allá, para servirlas en amable pisto manchego de ideas...y comentarios[60].

57 "Il y a trois ans Ernest Closson a fait paráitre une étude sur Pascal Taskin, le fabricant de clavecin au XVIIIème siècle, dans laquelle il prend légèrement à partir Wanda. Ce n'est pas un antagoniste du clavecín, bien au contraire, mais il est plus catholique que le papel, il voit dans le clavecins de Pleyels certains détails comme pédales à la place de manuels qui lui paraissent des anachornismes pour l'éxecution des oeuvres de Bach". En: *ibid*.

58 "Laissons ce pauvre Nin en paix, on lui a fait trop d'honneur, faut pas le gâter trop, qu'il se repose". Carta de Henry Lew a Chavarri, 23 de septiembre de 1912 (carta 340), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 331.

59 Carta de Henry a Chavarri del 28 de septiembre de 1912 (carta 341), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 332.

60 LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Decíamos ayer...». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, octubre 1912, p. 240.

Tampoco se quedó atrás, pues, en sus embistes contra Nin, como se puede ver. Sin duda, las cartas y constante contacto con Henry Lew hubieron de alentarle. En defensa de Landowska y el clave dice:

> Sí, llega tarde nuestro soliviantado pianista; y lo que es peor, llega después de su denostada Landowska, siendo extraño que exija á los demás tanta memoria quien olvida que antes de escribir él su "Anciens et modernes" ya tenía publicado Landowska el "Mepris pour les Anciens", y antes de conocer Nin "La raison du plus fort" ya había publicado la clavecinista "Les transcriptions". También es chistoso que Nin asegure ser yo el único secuaz de Landowska. ¡Caramba! Yo bien quisiera dejar en buen sitio por una vez la veracidad de mi recalcitrante impugnador; pero hay un detalle que lo impide. ¡Oh, nada más que un ligerísimo detalle!: y es que no puedo escamotear con la sencillez que mi antagonista los nombres de los que admiran el "clavecín", tales como Saint-Saëns, Mahler, Strauss (que anuncian lo va á emplear en una de sus obras), Mengelberg, Kretzschmar, Sigfrido Ochs, Straub, Kinsky, el Conservador del Museo de Colonia, Closson(l), Buths, Nef, Kamienski... ¡son legión! Y no hablemos de los amigos de España que se llaman Millet, Granados, Pujol, Lliurat... no acabaría de citarlos; ¡por lo que se ve, los ignorantes como yo vamos en buena compañía![61].

Es más, López-Chavarri termina citando al propio Nin, quien publicó unos años antes una muy positiva crítica en *Le Monde Musical* sobre un recital que dio Landowska al clave y al piano, poniendo así en evidencia su cambio de actitud a lo largo del tiempo. El motivo lo desconocemos, aunque intuimos que pudo deberse a la similitud de repertorio que ambos ponían en conocimiento del público, si bien Nin cumplió esta misión al piano y Landowska al clave (aunque, huelga decir, Landowska tocaba en sendos instrumentos). La discusión siguió dando sus coletazos hasta la primavera de 1913, en donde volvemos a encontrar un escrito de Nin en respuesta a López-Chavarri sobre el temperamento igual[62], si bien ya parecía ser este caso en la prensa española asunto de ambos caballeros, quedando Wanda Landowska ya sin nombrar y adoptando ésta un lado práctico, mientras que los ataques de Nin se quedaron en lo teórico, al menos frente a Landowska, quien lo retó en sucesivas ocasiones, como en el escrito que sigue:

61 LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Decíamos ayer...»... p. 241.
62 NIN, Joaquín. «Sobre el temperamento igual». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 3, marzo 1913, pp. 61-63.

> En definitiva, ¿qué pretende el Sr. Nin? Él cree que las obras antiguas mejoran cuando se ejecutan en nuestro instrumento moderno. Pues bien: ya que el Sr. Nin es pianista ¿por qué no intenta demostrárnoslo al piano? Se da la circunstancia de que ya en dos ocasiones le he propuesto ejecutar ante un auditorio de músicos serios una selección de partituras antiguas que a continuación yo podría interpretar en el clavicémbalo. Le ofrezco la ventaja de valerse de un arma que goza de una puesta a punto a lo último, mientras que yo tan solo dispondría de armadura al estilo antiguo. Sin embargo: en lugar de alegrarse siempre busca la manera de evadirse[63].

Efectivamente, Nin se explayó en sus escritos y ataques, pero lo cierto es que jamás respondió al duelo frente a Landowska.

Crónica Teatral

PRINCIPAL

Wanda Landowska

Esta noche á las nueve dará en este teatro un único concierto la eminente pianista Wanda Landowska, con sujeción al siguiente programa:

Primera parte: Sonata en *re* mayor núm. 3: Allegro con spirito.—Andante.—Rondó, W. A. Mozart.—Al piano.

Concierto italiano: Allegro.—Andante.—Presto, S. S. Bach.—Al clavecín.

Segunda parte: Le Coucou, G. Kert.—Le Coucou, B. Pasquini.—Le Coucou, C. Vaquin.—Al piano.

Passacaglia, G. F. Haendel.—Ground, H. Purcell.—Les Tambourins, F. Couperin.—Al clavecín.

Tercera parte: Impromptu.—Valse en *do* sostenido menor.—Valse en *mi* menor, Chopin.—Al piano.

Pastoral.—Sonata en *la* menor, Scarlatti.—Al clavecín.

Durante todo el día de ayer se han despachado en la contaduría del teatro casi todos los palcos y buen número de butacas para este concierto, que revestirá caractores de un acontecimiento musical.

Dado el grandioso éxito que el año último tuvo en este mismo teatro la notable artista Wanda Landowska y los deseos que hay de volverla á oir, no dudamos que el teatro estará completamente lleno.

Ilustración 19. *Las Provincias: diario de Valencia,* 3 de mayo 1912, p. 1
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

63 LANDOWSKA, Wanda. «Clavecin ou piano». Original mecanografiado. Washington, Library of Congress, Collection Wanda Landowska and Denise Restout. Citado en: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El 'duelo' entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología,* vol. XXXIX, núm. 1, enero-junio 2016, p. 228.

La gira de 1912 y el joven Iturbi en París

Dejando las rencillas aparte, que llegaron a ser muy enconadas como hemos visto, pasemos a revisar qué conciertos dio Landowska en España en aquel 1912 y a asuntos más agradables, como lo que le sucedió con el joven Iturbi en París. Con fecha de 4 de abril de 1912, se publica la noticia sobre José Iturbi ("Pepito") y su ingreso en el conservatorio de París. Estudiante de Landowska desde hacía ya un año, el periódico comienza así la noticia:

> Y en estas circunstancias apareció el hada protectora, que parecía enviada del cielo: nos referimos a la insigne Wanda Landowska, que oyó a Iturbi en nuestro Conservatorio; quedó encantada por las atenciones que el claustro tuvo con ella, y al ver las dificultades que la pensión del niño ofrecía, exclamó en una espontáneo impulso de mujer artista: "¡No se preocupen ustedes: yo me encargaré de su educación musical en París; díganlo así a la Diputación!".
> Y así fue, Pepito Iturbi marchó a París, y la genial pianista fue gratuitamente su profesora: le enseñó a tener espíritu de arte, despertó el sentimiento del niño valenciano... y antes de un año el muchacho estaba en disposición de ingresar en los cursos superiores del Conservatorio de París. Tan bien preparado iba por su profesora que el triunfo de Iturbi ha sido ruidoso: no había más que una plaza gratuita para extranjeros que debía ocupar un alemán premiado el curso anterior... ¡y se ha creado, por excepción única, una nueva plaza, solo para Pepito Iturbi!
> Ya se ha visto lo que ha hecho la insigne Wanda Landowska por un valenciano, por un alumno de nuestro Conservatorio, por un pensionado de nuestra Diputación[64].

Tras deshacerse en halagos la prensa, citan textualmente la carta de Iturbi narrando los acontecimientos de un modo tan natural, humilde y simpático, que nos merece la pena citar aquí en su totalidad:

64 «Pepito Iturbi y Wanda Landowska». *Las Provincias, diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16627, 4 de abril de 1912, p. 1.

Mi ingreso en el Conservatorio ocurrió de la siguiente manera: me había preparado con el primer tiempo de la segunda suite inglesa de J. S. Bach, la sonata *Appassionata* de Beethoven, el tercer scherzo de Chopin, y una tarantela de Moszkowski.

...¡Por fin llegó el día de la ejecución! Por la mañana, a las ocho, me fui al Conservatorio y esperé mi turno.

– ¡*Monsieur* Iturbi!

Así gritó un bedel. Y allá fui yo con las manos muy frías y las piernas un tanto temblorosas, pero con el corazón que me ardía.

Cuando me senté al piano, pensé al ir a empezar: "¡por España y por Valencia!". Empecé con la tarantela, y a la mitad me hicieron parar; me volví muy asustado, pero vi que hacían todos gestos de aprobación y comprendí que les había gustado... ¡Respiré! Me pidió enseguida el señor Fauré el scherzo de Chopin, y también me hizo parar a la mitad. Luego me hicieron retirar...

...Después llamaron al alemán en cuestión. ¡Gran expectación! Cuando salió, lo mismo que a mí, le acosaron a preguntas...

De nuevo, el tío del frac grita:

– ¡*Monsieur* Iturbi!

Me presento ante el tribunal y encuentro mejores caras y simpatía. Un profesor me preguntó si era español y me arregló cuidadoso la silla del piano.

Toqué el final de la *Appassionata*, y también, como en las otras, ¡zas!, a la mitad me dicen:

– ¡Basta!

Me salí al corredor, en donde estaban los espectadores y mis contrincantes y los alumnos de la clase Diemer...

¡A esperar la suerte decisiva! ¡Qué momento de emociones y de expectación y de todo! Por fin aparece el del frac, y luego de leer los admitidos franceses, dice así: "Extranjeros admitidos: M. Cortot (el alemán) y M. Iturbi; para este último no había plaza, puesto que al señor Cortot le correspondía por orden de precedencia; pero el tribunal ha juzgado tan excelentes los méritos de M. Iturbi, que el Conservatorio de París crea una plaza exclusivamente para este señor, el cual queda, por lo tanto, admitido ¡*Touts mes compliments*! Excuso deciros el efecto que me produjo en mí tan grata sorpresa. Todo el mundo me felicitaba, y yo... en fin, que estaba muy contento y satisfecho[65].

Después de esta tierna y simpática historia sobre el ingreso de Iturbi (cosa que no impidió que el joven de años continuase en paralelo su formación

65 «Pepito Iturbi y Wanda Landowska». *Las Provincias*...

con su admirada maestra) encontramos en el mismo periódico, pocos días después, algunas de las ciudades programadas para Landowska como concertista en aquella tournée de primavera y vuelven a mostrar gratitud ante su labor con Iturbi:

> Ayer, de paso para Málaga, Córdoba y demás ciudades españolas que ha de visitar en la presente tournée, llegó a nuestra ciudad la eminente pianista Wanda Landowska. La insigne artista saldrá hoy mismo para cumplir sus contratas y a su regreso para París volverá por nuestra ciudad para dar los conciertos que tiene contratados en el Palacio de la Música Catalana, ¡sería una lástima que no pudiésemos escuchar a la ilustre artista, que ha protegido tan eficazmente al alumno de nuestro Conservatorio, José Iturbi, pensionado que fue por la Diputación en París![66].

En *El Defensor de Granada*, encontramos carta de Wanda Landowska desde San Sebastián dirigida al director del Casino Principal de Granada y anunciando su visita para dar un solo recital como inauguración de unas matinées en el Teatro Alhambra:

> Ilustrísimo señor: Recordando, gratamente, la noche (hace cuatro años) que tuve el alto honor de ser recibida y agasajada por la aristocrática Sociedad de su digna presidencia, me complazco en anunciarle que de nuevo estoy en España y que pronto llego a Granada, para dar un solo concierto (inauguración de los matinés elegantes que se preparan en ese teatro Alhambra) en la tarde del sábado 27 del corriente[67].

De modo que Landowska se encontraba en el País Vasco, luego actuó en Málaga en tres recitales (cuyos repertorios desconocemos en uno y otro caso) y después se traslada a Granada para este concierto que resultó ser un éxito que vino, además, precedido por grandes adulaciones por parte de la prensa que la conocía y la admiraba profundamente. Así, Aureliano del Castillo le dedica frases antes del concierto como:

> Esta polaca peregrina que va por el mundo haciéndose admirar por su arte exquisito, ofrece el sábado próximo a la sociedad granadina una aristocrática *matinée* en el Teatro Alhambra.

66 *Las Provincias, diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16635, 12 de abril de 1912, p. 1.
67 Carta reproducida en: *El Defensor de Granada: diario político independiente*, año XXXIV, núm. 15950, 20 de abril de 1912, p. 2.

> (...) Los que la oímos no hace muchos años sabemos hasta qué punto llega la interpretación de Wanda Landowska, mujer de espíritu finísimo, delicado, temperamento artístico de primer orden, virtuosa, excepcional, para quien el mecanismo no tiene secretos ni ofrece dificultades[68].

En la misma noticia, se anuncia el programa para el sábado 27 de abril de 1912: al clave, la *Partita* en do menor, de J. S. Bach y el *Concierto italiano*, de J. S. Bach; al piano la *Sonata* en re mayor, de Mozart; al clave, *Rigodón* y *Tambourin* de Rameau y *Bourrée d'Auvergne*, de Landowska; al piano, *Preludio* en re bemol mayor, *Vals* en re bemol y en fa mayor de Chopin; al clave, la *Gavota de los Carneros* de Martini, *Ground* de Purcell y la *Sonata* en fa mayor de Scarlatti. De este recital encontramos incluso noticias que hablan de las no muy acertadas condiciones meteorológicas, aunque finalmente no resultaron ser impedimento para el numeroso y motivado público que acudió deseando ver a Landowska en escena: "la lluvia torrencial acobardó a muchos e hizo pensar a otros en la suspensión del espectáculo; pero gran número de aficionados, desafiando el agua y la temperatura invernal, concurrieron al acto, que resultó brillante"[69].

Tras Granada, Wanda se traslada a la ciudad de Valencia, en donde el día 3 de mayo la prensa recuerda su primer concierto aquel mismo día, anunciándolo junto a un retrato de Wanda Landowska y el programa. En el repertorio, vemos que se repiten algunas piezas del concierto granadino: la *Sonata* en re mayor, de Mozart; al clave, *El concierto italiano*, de J. S. Bach; al piano, *Le Coucou*, de Pasquini y de Daquin; al clave, *Pasacaglia,* de Haendel, *Ground,* de Purcell y *Les Tambourins*, de Couperin; al piano, *Impromptu* en do sostenido menor y *Vals* en mi menor, de Chopin; y al clave, la *Sonata* en la menor, de Scarlatti, con la que cerró también aquella vez el concierto. Al día siguiente la prensa valenciana se deshace en halagos con Landowska y anuncia un concierto extra dado el éxito de la noche anterior:

> Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el "clavecín" o el piano, como para dialogar con él en íntima convicción. Y ello es tan admirable, que convence la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad..." manos de ángel y corazón de poeta", decía una distinguida dama, a quien conmoviera

68 *El Defensor de Granada: diario político independiente*, año XXXIV, núm. 15955, 25 de abril de 1912, p. 1.
69 *Noticiero granadino*, año IX, núm. 2818, 29 de abril de 1912, p.2. (firmado por J. Asenjo).

> el arte de Wanda Landowska. (...) La silueta de Wanda Landowska tiene un "ángel" especial cuando ejecuta, y esa sentimental identidad se refleja en las interpretaciones. La música de Mozart o Bach, ejecutada por ella al "clavecín" seduce poco a poco, y cuando la obra ha concluido, se tiene la impresión de que se ha vivido con aquellos músicos, y en aquellos salones de suprema aristocracia, entre casacones, pelucas blancas, corpiños de seda y espadas de oro... ¡es una evocación casi milagrosa! (...) En vista del grandioso éxito obtenido en el concierto de anoche, la empresa, de acuerdo con la eminente pianista Wanda Landowska, ha decidido en dar un segundo y último concierto mañana domingo a las nueve de la noche, figurando en el programa las más hermosas composiciones del repertorio de tan notable artista[70].

El mismo 5 de mayo, la prensa recoge todas las muestras de admiración y agradecimiento que el público valenciano mostró para con Landowska: fueron a visitarla a su hotel (el Palace), recibió flores y muchos fueron a agradecerle personalmente que se ocupase de forma tan generosa de José Iturbi y sus estudios en París, como si toda la ciudad estuviese en deuda con la artista por ese gesto que, sin duda, le dio bastante popularidad en aquellas tierras. Es más, la prensa dice incluso que "la gran artista se propone trasladar sus impresiones valencianas al pentagrama, en forma de inspiraciones musicales"[71], dato del que, después, no hemos recibido noticia alguna.

Además, se anuncia el programa de este concierto que dio en sesión extraordinaria nuestra protagonista: al piano, la *Sonata* en mi menor de J. Haydn; al clave, *El alegre forjador*, de Haendel; al piano, *Cadena de Valses*, de Schubert; al clave, la *Fantasía cromática y fuga*, de J. S. Bach; y una tercera parte con piezas al piano de Chopin (*Berceuse*, *Valses* en re bemol mayor y fa mayor) y un final al clave con piezas de Haendel (*Chacona*) y el *Rigodón* y *Tambourin*, de Rameau. La crítica, de nuevo vuelve a ser entusiasta, idealizada en grado sumo y admiradora incondicional: "La suprema delicadeza, la aristocrática exquisitez, y sobre todo ello, el profundo sentimiento de la insigne pianista, produjeron aún más profunda emoción en el público. Es indecible la ingenuidad de esta mujer, toda corazón, que se inclina ante el "clavecín" como si le dijera ternuras, y nos evoca maravillas de expresión"[72]. Aunque en otra

70 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16656, 4 de mayo de 1912, p. 1.
71 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16657, 5 de mayo de 1912, p. 1.
72 «Crónica Teatral». *Las provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16658, 6 de mayo de 1912, p. 2.

reseña, encontramos que el concierto no estuvo, precisamente, repleto: "Wanda Landowska mostróse la artista exquisita, de instinto maravilloso, de temperamento exuberante, sin que fuera bastante para desanimarla la soledad de la sala. Los pocos concurrentes apreciaron en su justo valor el trabajo meritísimo de la eximia artista, proporcionándole una de esas ovaciones que forman época"[73].

La unión de Wanda Landowska con la ciudad de Valencia era cada vez más estrecha. El 9 de mayo seguimos encontrando noticias sobre ella, por lo que debió de prolongar su estancia a orillas del mar y realizando diferentes visitas, como la que informa sobre su presencia en el Ateneo de Música el día anterior[74] y de un concierto que allí dio con obras de Chopin y Mozart y del que otro diario relata: "Sus manos se deslizaron sobre el teclado con ese arte, con esa pureza, con esa diáfana claridad en la expresión que la caracteriza. El nombre de Wanda Landowska sintetiza las más hondas emociones artísticas. (...) Al partir el carruaje que la debía conducir al hotel estalló una nutrida salva de aplausos y vivas"[75]. Intensos hubieron de ser los meses de abril y mayo para Landowska en España, pues ese mismo día 9 de mayo, tras el concierto en el Ateneo, marchó directamente a Barcelona, en donde tenía acordados tres recitales en el Palau de la Música. La prensa valenciana informa de su partida y de los numerosos admiradores que fueron a despedirla a la estación de ferrocarril, incluida la familia de su pupilo, Pepito Iturbi[76].

De Barcelona, reseña la *Revista Musical* de Bilbao aludiendo al primero de los conciertos de Landowska, esta vez con orquesta, lo que suponía un aliciente adicional para con su público:

> En el primero volvió á dejarse oír una artista favorita de nuestro público: Madame Wanda Landowska. Esta vez quiso ser acompañada por la Orquesta – una orquesta reducida y proporcionada á las obras ejecutadas, dirigida por Millet – para poder tocar en el piano el *Concierto* en mi bemol mayor, de Mozart, cuyo delicioso gracejo musical se torna en el andante reflexivo y profundo, y en el clave el *Concierto* en sol menor, de Bach. En esta obra fue una revelación el bello consorcio entre los timbres del clave y de los

73 *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXXV, núm. 15359, 6 de mayo de 1912, p.1.
74 *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXXV, núm. 15362, 9 de mayo de 1912, p. 2.
75 *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XIX, núm. 7238, 9 de mayo de 1912, p. 2.
76 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16662, 9 de mayo de 1912, p. 2.

> instrumentos de cuerda. Terminó el concierto con la *Fantasía cromática y Fuga*, ejecutada como sabe la eminente artista polaca[77].

Sobre el concierto segundo (esta vez, a solo), Giber alaba y defiende la interpretación al clave de Landowska de piezas de los maestros antiguos, que considera de mayor colorido y adecuación a estas partituras. Sin duda, la polémica con Nin surtía su efecto y Wanda Landowska comenzaba a tener sus incondicionales:

> Los nombres de Beethoven, Bach, Mozart, Chopin, Scarlatti, Rameau y Couperin llenaban el programa, llamando fuertemente la atención del público la preciosa miniatura de poema sinfónico de Bach, titulada *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettisimo*, y varios Preludios y Fugas del *Clave bien temperado*. Oyendo semejantes obras muchos son los que adquieren el convencimiento de que no pueden ser ejecutadas en otro instrumento y que al ser trasplantadas al piano moderno pierden mucho de su encanto y son forzosamente desnaturalizadas. De mí sé decir que cuando oigo tocar al piano cualquiera de esas obras, al punto echo de menos la riqueza de timbre del clave, así como afloro las voces del órgano al oír aquellos preludios y fugas que llevan la firma Bach-Liszt. Es como ver una fotografía de un cuadro de un gran maestro: fáltale el color[78].

Gracias a esta misma revista, encontramos una somera información sobre el concierto que dio en San Sebastián anteriormente, y si no nos equivocamos, el que inició esta gira de Landowska por España en 1912: "En el clavecín y piano, pero en particular en este instrumento, nos ilusionó en extremo. La sonata en re de Mozart le resultó un dechado de delicadeza y matices... Unos valses de Chopin, que tocó con suavidad y terneza exquisita, nos encantaron"[79]. E igualmente se recuerdan los conciertos dados en el teatro Principal de Valencia, y de los que ya hemos informado y de los que escribe el propio López-Chavarri en la revista que fue y será plataforma para sus disputas con Nin:

> y quedándose, no obstante, deleitadísimo al escuchar la música de los clavecinistas y proporcionando á la intérprete una estruendosa ovación con

77 GIBER, V.M. de. «Crónica de conciertos: Barcelona». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 152.
78 *ibid.*
79 MENDI, Lushe. «Crónica de conciertos: San Sebastián». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 155.

> aclamaciones al terminar la *Fantasía cromática y Fuga* de Bach. ¡Bach aplaudido como si se tratase de una obra contemporánea! Ello es significativamente curioso y consolador, por cuanto nos hace ver influyendo todavía sobre el público en masa el arte soberano del gran Juan Sebastián. Cuanto á las deliciosas obras de los Rameau, Couperin, Haendel, *etc*., brillaron con todo su esplendor de joyas admirables, presentadas no menos admirablemente por Wanda Landowska. Curiosa por demás resultó la serie histórica de piezas de clavecín á base del canto del cuclillo. Kerl, Pasquini y Daquin, han dado tres versiones á cuál más típica sobre el tema indicado y que Landowska ejecutó con una gracia y un encanto exquisitos, produciendo el mayor entusiasmo. Cuanto á la interpretación de las obras de Chopin, fué una idealidad y la ilustre artista pudo convencerse de cómo había emocionado al auditorio, al ver las pruebas de afecto que recibió constantemente. Wanda Landowska, invitada por el Ateneo de los profesores músicos, ejecutó algunas obras ante ellos, y fué obsequiada con un hermoso abanico de fabricación valenciana y con grandes ramos de flores y claveles[80].

Sin duda, Landowska fue capaz de, no solo "resucitar" a maestros (e instrumento) antiguos, sino de hacerlos sentir como contemporáneos, de demostrar que la historia no es una cuestión de progreso constante, sino que la belleza se encuentra en muy diversos compositores y no se puede afirmar que los más modernos sean superiores a los antiguos. Así lo comentó Landowska en su libro *Musique Ancienne*:

> Estoy bastante dispuesta a creer que el progreso existe en la ciencia, en la mecánica, en la industria; pero ¿quién tendrá la amabilidad de explicarme en qué consiste el verdadero progreso musical y por qué el compositor más moderno es necesariamente superior a Bach, a Mozart, a Palestrina? Para evitar ser excomulgada por los creyentes en el progreso, me complace recurrir a la autoridad de uno de los más grandes pioneros: "La belleza del arte reside en que no es susceptible de ser mejorado", escribió Victor Hugo[81].

80 LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Crónica de conciertos: Valencia». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 156.

81 "I am quite willing to believe that progress exists in science, in mechanics, in industry; but who will kindly explain to me wherein consists real musical progress and whereby the most modern composer is necessarily superior to Bach, to Mozart, to Palestrina? To avoid being excommunicated by the believers in progress, I am delighted to be able to fall back upon the authority of one of the greatest pioneers: «The beauty of art lies in its not being susceptible of improvement,» wrote Victor Hugo". LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926, p. 15.

Una afectuosa crónica: Pepito Iturbi en casa de Wanda Landowska

Queremos terminar este capítulo con el relato de la visita que Pepito Iturbi realizó a la casa de Landowska en París, gesto que mostraba la confianza entre ambos, y el tratamiento tan cercano que Landowska tenía con sus estudiantes. El relato de Iturbi, publicado en la prensa valenciana, es extenso pero muy emotivo e ilustrativo. Nos trasladamos, así y para terminar, con el joven Iturbi a la casa de Wanda en París aquel año de 1912:

> Recibo una postal en donde anuncia la insigne Wanda Landowska su regreso a París y que está en su villa de Triel, junto al Sena. Ha estado en España y en otros muchos países.
> Son las dos de la tarde y tomo el tren para irme a Triel, a la villa de Wanda Landowska. Tengo impaciencia por llegar, por escuchar a la gran pianista y por oír sus impresiones de España.
> Cruzo a escape las calles de Triel, llego a la hermosa avenida llena de jardines y chalets, y bordeada de unos árboles magníficos, enormes, frondosos, como ahí en Valencia apenas se tiene idea; y llego, al fin, a la villa.
> – ¡Si es nuestro estimado Iturbi!, ¡cuánto tiempo sin vernos!... ¿cómo van esos estudios? ¿ha trabajado usted mucho?
> Después de las primeras salutaciones, le pregunté a la artista por Valencia. Son muy simpáticos, no se lo sabré decir bastante. Mire usted su ánfora morisca: es espléndida, maravillosa.
> Y yo seguía preguntando, y recibiendo noticias y admirando obsequios.
> – Aquel país es muy bello... Sí: he visto a Chavarri, siempre tan simpático y amable... También los profesores de orquesta, en su círculo, fueron muy gentiles conmigo...
> ... Pero ¡qué progresos ha hecho usted en el francés! Además le veo más alto y con su poco de cabellera, ¡vaya con Iturbi! Pero siéntese usted, debe estar cansado del camino; quítese esos guantes y vamos a tomar una taza de té. Le hemos esperado creyendo que vendría en el tren anterior y ya desconfiábamos de que usted viniese. Aquí tiene usted pastas, frutas, queso, manteca

y dulces. Ya sabe usted, como si estuviera en su casa y se lo ofreciera su madre: sin etiquetas.

Ya veis, lectores, cómo reciben en casa de una insigne artista a aquel modesto muchacho valenciano que sin más ilusión que el arte, vino a París con el único mérito de su gran entusiasmo por la música. Ante ese afectuoso recibimiento, apenas sé decir:

– Muchas gracias, señora. No sé cómo agradecerlo; solo aceptaré una taza de té.

– Nada, nada, es preciso que coma usted algo; tiene usted la cara un poco pálida, y eso es, no lo dude, a causa del cansancio producido por esos terribles treinta minutos de camino; pero en cuanto usted meriende, verá cómo va todo mejor...

– Vaya, pues que no hay otro remedio y usted me lo ordena, como usted quiera.

– Y cuénteme, cuénteme... ¿cómo va ese Conservatorio? ¿qué obras tiene en estudio?

– Un concierto de Mendelssohn, una romanza de Liszt, el concierto de Grieg, la Rapsodia número 12 de Liszt, y otras cosas...

– ¿Qué ha traído usted hoy para tocar?

– Pues... los estudios de Chopin.

– Vamos a verlo. Allons y.

Pasamos a la sala de música y al entrar quedé sorprendido.

– ¿Esto es un nuevo clavecín?

– Ah, sí, este no lo había visto usted aún. Es mucho mejor que los otros que usted ha oído. Escuche usted la sonoridad... ¿ve usted?

– ¡Es divino!

– ¿Le gusta?

– Ya lo creo, ¡muchísimo!

– Bueno, pues ahora siéntese al piano y toque alguna cosa.

– ¿Quiere oír la tocata que usted me regaló?

– Vamos a ver.

Inútil decir que ejecuté la obra con toda atención y con todo entusiasmo. No me atrevo a decir las frases lisonjeras que escuché de la ilustre artista, de quien tengo el gran honor de llamarme discípulo.

– ¿Qué estudia en el Conservatorio ahora?

– Ya se lo dije: como obra inmediata he de llevar la primera *Balada* de Chopin, solo que yo dudo en acertar el propio estilo.

– No importa: ejécutela a su manera, como usted la sienta.

Y como entre las alabanzas hiciese la genial maestra alguna observación, voy a transcribir una de estilo, que juzgo importante, para que puedan aprovecharla mis condiscípulos de ahí.

Decía así la gran artista:

– Por ejemplo, en el principio tenía mucho más sonido, y mucho más apasionado, ¿comprende?

Sí, comprendí. Había que huir de ese Chopin dulzón y cursi con que se falsifica el genio grande y poético del Chopin verdadero, polonés, patriota y noble.

Más he aquí que dan las seis y de marcharme porque a las siete he de estar en París.

La despedida no la puedo hacer sin la promesa de volver formalmente.

– Vuelva usted la semana próxima, pero a comer, y así, aparte de que estará usted más tiempo entre nosotros, podrá ser la lección de piano con todo el tiempo necesario para darla bien y como es debido.

– Pues hasta la próxima semana.

– Adiós y no deje de saludar a sus padres...

Echo a andar por el camino abajo, pensando en cuantos consejos acabo de oír.

Hay mucho lodo. Anochece ya. Llueve.

En el camino encuentro a un trabajador que, a pesar de la lluvia, está acabando de descargar un carro de pedruscos, y luego se dispone a tomar el tren para ir a su casa.

Está mojado por la lluvia y está sudando.

¡Cómo me sorprende verle así! Ese trabajo es por ganar un trozo de pan con el que alimentarse.

Caminamos juntos y habla de las cosechas, que han sido malas, ha llovido mucho... y yo pienso que allá, en mi tierra, se pierden las cosechas porque los campos tienen sed, aquella sed de lluvia tan española, por el descuido en que allí tenemos a los árboles, mientras que aquí se cuidan tanto.

Este paseo al caer la tarde en soledad de la lluvia y entre árboles tan frondosos, me produce extraña impresión, acrecentada por el delicioso aroma de flores y de tierra mojada...

En el rostro de mi acompañante se nota el cansancio de trabajar tan duramente.

Llegamos a la estación: nos despedimos; él toma el tren que va en dirección contrario al mío. Subo en mi departamento.

Llego a París y comienzo a respirar un ambiente muy distinto que el que me ofrecía el campo.

He de esperar en un café a un señor que allí debe acudir. Cerveza, humo de cigarros, música mala, golfos, mujeres muy elegantes... de raro aspecto, chistes imbéciles... Ese es el ambiente en el que me encuentro hasta la una

de la madrugada, en que me retiro a casa, y una vez allí acabo de leer la vida de Beethoven...
¡Qué diferencia entre unos momentos a otros! En fin, resignación y a trabajar mucho. Con el trabajo lograremos nuestras aspiraciones legítimas de arte. Tal es mi fe y mi esperanza[82].

José Iturbi, que contaba sólo 17 años, ese 1912 ya es anunciado en la prensa como discípulo de Landowska y de Malats para su próximo concierto[83]. Estaba al comienzo de una gran carrera.

También 1912 fue el año en que Canalejas fue asesinado. Un año más tarde, Landowska será llamada a Berlín para ocupar una plaza de profesora de clave. Poco tiempo después, estallaría la Primera Guerra Mundial.

82 ITURBI, José. «Una lección de música a un valenciano en París. En casa de Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16785, 10 de septiembre de 1912, p. 1.
83 *La Revista Musical (Bilbao)*, año IV, núm. 12, diciembre 1912, p. 297.

HOMENAJE A LA INSIGNE ARTISTA

Capítulo 4

Una pausa que no hace olvidar (1913-1919)

Wanda en la *Königliche Hochschule*

En 1913 Wanda Landowska es llamada por la escuela berlinesa de música (*Hochschule*) para impartir clases de clave[1], prueba del reconocimiento a nivel europeo del que ya gozaba con solo treinta y cuatro años. Se mudó, pues, junto a su marido y probablemente sus padres, a la capital alemana para continuar su carrera concertística y convertirse en una de las primeras pedagogas oficiales en Europa en la especialidad de clave.

Sobre este nombramiento de Landowska en Berlín informa su propio marido a López-Chavarri en una carta fechada el 22 de febrero de 1913. Lew le cuenta que se abre una nueva clase de clave y que la impartirá Wanda Landowska a partir del 1 de abril de ese 1913. Afirma, además, que esta decisión del ministerio fue consecuencia y fruto de la victoria en los festivales Bach en Eisenach y Breslavia: "La decisión del Ministerio y del Conservatorio se tomó tras el torneo de los dos últimos Festivales Bach de Eisenach y Breslau, en los que el clavicordio obtuvo una gran victoria"[2]. Parece pues, que la actuación en estos festivales supuso una

1 Véase la reproducción del contrato, a fecha de 22 de marzo de 1913, en: <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamięci/wanda-landowska#lg=10&slide=3> [consulta 7.05.2024].

2 "La decisión du Ministère et du Conservatoire à été prise après le tournoi dans les deux dernières Fêtes de Bach à Eisenach et à Breslau où le clavecín avait remporté une si grande victoire". Carta de Henry Lew a Eduardo Chavarri del 22 de febrero de 1913, (Carta 343), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de música valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 333.

muy buena estrategia de promoción para Wanda Landowska y que lograron en tierras alemanas (Breslavia, hasta el fin de la primera guerra, formará parte del Imperio Prusiano) y en la mismísima ciudad natal del Cantor Alemán, un impulso y reconocimiento al instrumento del que Wanda Landowska, con poco más de treinta años, se había vuelto su abanderada a escala internacional. Dejaba patente, así, que a pesar de las disputas con Nin y los partidarios del "rey de la orquesta", reaparecía en los escenarios europeos el clave dando paso a ese llamado renacimiento de la *Early Music*.

El convencimiento en la defensa del clave y de Landowska por parte de Henry Lew queda muy marcado en otra de las cartas que escribe a López-Chavarri, como vimos en el capítulo anterior, algo que continúa tras la citada polémica, de la que parecen quedar algunos "coletazos". Así, el 18 de mayo de 1913, Lew consuela a López-Chavarri (sin duda preocupado por la prolongada polémica entre piano y clave del que se hizo portaestandarte entre el público español asesorado por el propio Henry Lew) alegando que ese "maltrato" recibido bien merece la pena para una "gloria final". Es más, sitúa a Landowska, ni más ni menos, que entre Beethoven y Jesucristo, como ejemplos ambos de figuras mesiánicas que llevaron nuevos mensajes no aceptados por todos en un principio pero que terminaron en un encumbramiento universal. Una defensa que roza la devoción y fascinación que profesaba Lew hacia Landowska: " Te equivocas al quejarte. Gracias al clave te has hecho famoso en ambos hemisferios (...) No ves, mi pobre mártir, que es la gloria la que se acerca, y que no importa que te maltraten un poco. ¿Quién de los grandes no lo ha sido? Beethoven, Wanda, Jesucristo"[3].

Acto seguido, Lew informa a López-Chavarri que enviará críticas desde diferentes ciudades de Alemania en donde quedaba patente que ya eran cada vez más y más partidarios de la interpretación de la música antigua en el viejo instrumento: "Volvemos a los festivales de Núremberg (*Bayerische Musikfest*), en los que el antaño maltratado clavicordio tuvo un triunfo sin parangón (...) Le enviaré entonces los artículos aparecidos en los periódicos de Múnich, Fráncfort, Núremberg, *etc*., cuyos autores

3 "Vous avez tort de vous plaindre. C'est grâce au clavecin que vous devenez célèbre sur les deuz hémisphères(...) Qui parmi les grands ne l'a pas été? Beethoven, Wanda, Jesus-Christ". Carta del 18 de mayo de 1913 de Lew a Chavarri (Carta 343), en: Vicente. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 333.

se niegan rotundamente a escuchar música antigua en nuestro moderno piano"[4].

Estaba claro que Lew no olvidaba fácilmente la polémica con Nin y, por otro lado, cómo encumbra a Landowska a la altura de un verdadero dios. Sus convicciones no harían más que alimentar la seguridad en Landowska, que "se lanzó a la batalla con toda la energía de su juventud y el temperamento ardiente de una polaca de ascendencia judía, sostenida por la confianza interior en el genio divino del que estaba dotada. Su marido se adhirió a la causa con el ardor de su mentalidad radical"[5]. A juzgar por la correspondencia e intensa actividad de Lew en defensa del credo que, junto a su mujer, cifraron en torno al clave y la música antigua, bien podemos dar por ciertas estas palabras.

Ahora, además, disponía de una plaza para la enseñanza del clave, un punto culminante en su carrera que se cristalizó en una plaza oficial en un lugar de prestigio, como la *Königliche Hochschule*. Esta vertiente pedagógica estará muy presente desde entonces en la vida de Landowska y no hará sino crecer con los años y la fama, pues tiempo más tarde fundará su propia escuela a las afueras de París y luego en Lakeville (Connecticut), durante los últimos años de su carrera, siendo muy consciente de que la transmisión de su legado había de perdurar no solo en escritos, conciertos y grabaciones, sino a través de pupilos que continuaran con su escuela interpretativa.

4 "Nous retons des fêtes de Nuremberg (*Bayrysche Musikfeste*), ou le clavecin jadis maltraité a eu un triomphe sans égal (...) je vous enverrai alors des articles parus dans les jounaux de Munich, de Francfort, de Nuremb, etc dont les auteurs refusent catégoriquement d'entendre dorénavant la musique ancienne sur notre piano moderne. Mais n'en dites rien à Nin car malgré l'amitié qu'il a pour nous plusieurs fois et a admiré vos assiettes que nous avons fait venir de l'Hautil". Carta del 18 de mayo de 1913 de Lew a Chavarri (Carta 343), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 333.

5 „(...) there herself into the battle with all the energy of her youth and the fiery temperament of a Pole of Jewish descent, sustained by the inner self-confidence of her God-given genius. Her husband espoused the cause with the ardor of his radical turn of mind". *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 11.

La vuelta a Berlín

Esta plaza de clave en Berlín suponía el primer gran reto docente de Landowska. Un puesto que era completamente nuevo en toda Europa y que, si surgió en esta ciudad, fue porque la Europa central del momento seguía bajo los preceptos monárquicos prusianos en los que se ofrecía una amplia y ambiciosa oferta cultural, convirtiéndose rápidamente la actual capital alemana uno de los centros neurálgicos musicales. Recordemos, además, que la propia Landowska fue allí enviada en su adolescencia para continuar los estudios de composición, precisamente por el prestigio de la ciudad a nivel cultural europeo. El hecho, además, de contratar a Landowska para una escuela de tal renombre, implicaba no solo la novedad del instrumento, sino la inclusión de una nueva corriente a la que ya se asociaba el apellido de Landowska. En un artículo publicado el 24 de mayo de aquel año bajo el significativo título de "El renacimiento del clave" y de la pluma de la propia Landowska, nuestra protagonista afirma que finalmente: "el asunto del clave ahora es tratado de forma seria"[6]. Sus planes y expectativas se iban cumpliendo según lo planeado.

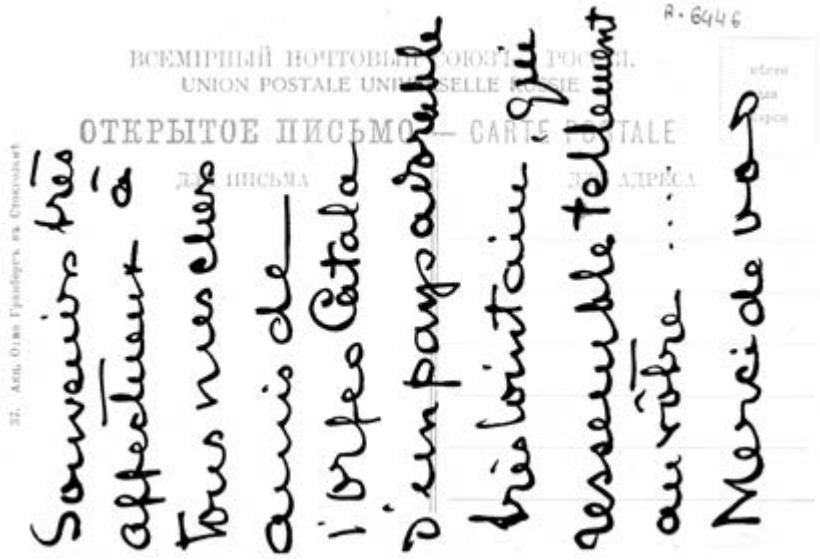
Vuelve así Landowska a Berlín, en donde, como hemos dicho, ya en un lejano 1896 se había trasladado desde su Varsovia natal para estudiar con Urban composición. Pero ahora volvía con una plaza pionera como profesora de clave: aquella niña que soñaba con tocar a Bach va cumpliendo firmemente su propósito y lo hace en uno de los centros de música más importantes del continente. Los años de conciertos, polémicas, promoción e incansables viajes, comienzan a tener su efecto.

El centro, además, al que es llamada como profesora, no es uno cualquiera. Allí mismo, debido al trabajo de Spitta como teórico y especialista en J. S. Bach, había una fuerte tendencia hacia la teoría de la música y parece que el propio Spitta quiso ya incluir en 1888 clases de instrumentos antiguos, entre ellos, el propio clave[7]. Finalmente, unas décadas más

6 "Problem klawesynu – pisze Wanda Landowska – został teraz potraktowane poważnie". Citado en: SCHENK, Dietmar. «Wanda Landowska w Berlinie». *Canor*, 3 (10), 1994, p. 17.

7 SCHENK, Dietmar. «Wanda Landowska w Berlinie»... p. 19.

tarde, este plan de estudios de uno de los más respetados biógrafos de Bach se hará realidad gracias a la determinación de Landowska. Hasta aquí, una historia que parece hacer justicia, que se desarrolla con lógica hacia un punto culminante, merecido y luchado durante años pero, como en todas las vidas, no es todo evolucionar a mejor: la llegada a Berlín y los años que esperaban a Landowska allí supusieron una primera y fatal caída en su carrera, tanto por el conflicto bélico que ya se asomaba a las puertas y que paralizó su actividad como por una dura pérdida personal que la hará abandonar una vez más Alemania. Acontecimientos que le sobrevinieron y ante los que no tenía ni opción ni decisión.



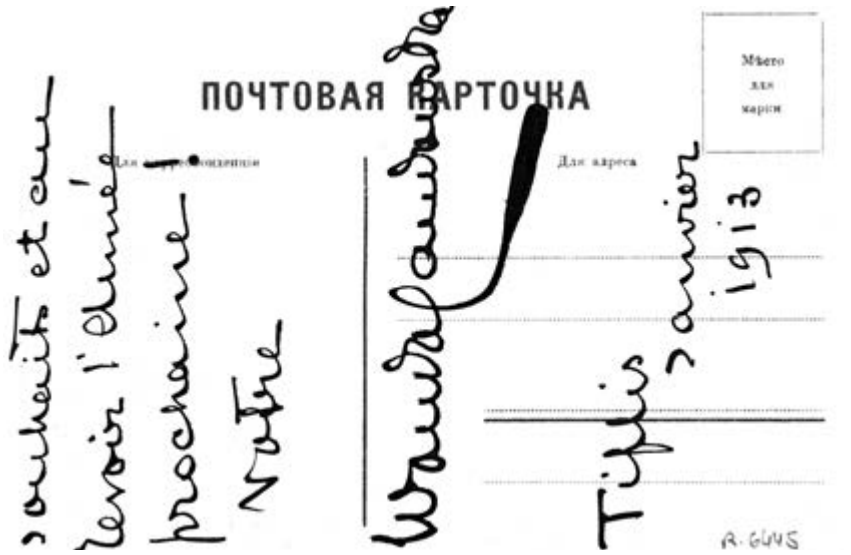


Ilustración 20, 21, 22. Postal de Wanda Landowska desde Tibilisi, enero 1913.
[CEDOC Correspondència entre Wanda Landowska i Francesc Pujol. 1912. Sig.: 3.2_849-900].

La guerra

El periodo de paz del que se gozaba desde la instauración del sistema de bloques de la Alemania de Bismarck en los años 70 del siglo XIX se resquebrajaba irremediablemente por las revueltas en diferentes puntos clave de Europa que exigían cambios radicales en los estamentos de poder. Los motivos económicos eran un punto más y más sobresaliente en los conflictos de relaciones internacionales con el transcurrir de los años. El mundo cambiaba y las cuerdas se iban tensando cada vez más desde el inicio de la centuria. Sin embargo, la población, que estaba ya habituada a conflictos internacionales de carácter diplomático o a enfrentamientos bélicos en la lejanía, de repente, se vio sumergida en una guerra que estallaba en toda Europa, y donde la prensa atacaba cada vez más encarnizadamente a los bandos enemigos para predisponer a una población al enfrentamiento a un conflicto que, en principio, iba a durar poco, pero que se extendió durante cuatro largos años.

Stefan Zweig, coetáneo de Landowska y estudiante en la Universidad de Berlín, en su autobiografía, marca ese momento que desencadenó el conflicto mundial con las siguientes palabras: "Entonces, el 28 de junio de 1914, cayó aquel disparo en Sarajevo que hizo añicos el mundo de la seguridad y la razón creativa en el que habíamos sido educados, crecidos y en casa, en mil pedazos en un solo segundo como una vasija de barro hueca"[8]. Más adelante, describe la invasión alemana de Bélgica de la que fue testigo en primera persona y en la que narra la sorpresa, incredulidad, miedo y expectación de una población que esperaba una suerte de milagro que finalmente no se cumplió:

> En cuanto me enteré de la noticia de la declaración de guerra austriaca a Serbia, me aseguré un billete, y ya era hora. Este expreso de Ostende se convirtió en el último tren que salió de Bélgica a Alemania (...) Todavía no creían en la guerra, y menos en una invasión de Bélgica; no podían creerlo porque no querían creer en semejante locura (...) allí, en la oscuridad, vi un tren de camiones tras otro acercándose a nosotros, vagones abiertos cubiertos con lonas, bajo las cuales me pareció distinguir vagamente las formas

8 ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Traducción de Agata Orzeszek y Joan Fontcuberta. Barcelona, Acantilado, 2012, p. 155. Kindle.

> amenazantes de los cañones. Mi corazón se detuvo. Este debe ser el avance del ejército alemán (...) lo monstruoso estaba en marcha. La invasión alemana de Bélgica contra todos los estatutos del derecho internacional. Temblando, volví a subir al tren y seguí adelante. Ahora no había duda: iba a la guerra[9].

En aquellos momentos, Landowska llevaba apenas un año en Berlín, precisamente uno de los puntos más tensos en el panorama mundial. Como a Zweig y a tantos miles de personas en toda Europa, hubo de sorprenderle el conflicto en un principio y luego, causarle verdadera desesperación el camino hacia su desenlace, que parecía no llegar nunca. Una guerra que mostró su lado más crudo desde el primer momento. En Berlín "durante el primer semestre del curso 1914-1915 ya habían caído doscientos ochenta y cuatro estudiantes de la universidad en los «campos de honor, una cifra probablemente muy alejada de la verdad»[10] y se desató la llamada "guerra química" cuyo responsable fue Fritz Haber, irónica y tristemente antiguo profesor de Dora Benjamin, quien hubo de quedar atónita ante semejantes barbaries de su antiguo mentor y quien, por cierto, tuvo un extraordinario talento musical desde niña. Sus fechas y geografías, además, coinciden con las de Landowska, por lo que nos surge el interrogante de si se conocieron personalmente. En cualquier caso, la Primera Guerra Mundial desde sus inicios marcó la inhumanidad que definiría a toda la centuria.

Una guerra de la que se esperaba, como dijimos, que fuera corta y que se amplía insufriblemente durante varios años. En 1916, Landowska escribe a López-Chavarri, esta vez en primera persona y no a través de Henry Lew, expresándole su deseo de volver a España y a ver a los amigos: "Estamos esperando pacientemente el día en que se nos permita ir a tu querido y hermoso país para servirte y abrazarte por fin. ¿Cuándo terminará esta terrible guerra?"[11]. Aún quedarían dos años más, y aún le esperaba a Landowska un duro golpe antes de volver a los escenarios.

El aislamiento forzoso al que se vio sometida en Berlín tenía además un matiz diferente que para un ciudadano extranjero regular. Y es que el hecho de ser originario de la ciudad de Varsovia o alrededores (por

9 ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer*... pp. 160-162. Kindle.

10 WEISSWEILER, Eva. *Dora y Walter Benjamin*. Barcelona, Tusquets, 2021, p. 98.

11 "Nous attendons pas patienment certes, le jour où il nous sera permis de courir dans votre chère et belle patrie pour enfin vous servir et nour embrasser! Quant finira-t-elle cette guerre effroyable?", Carta de Wanda Landowska a Eduardo Chavarri (carta 302), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia, Biblioteca de música valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 304.

aquel entonces, tierras del imperio ruso hasta precisamente, el final de la guerra cuando se declara la independencia de Polonia tras 123 años de ocupación) suponía el ser acusado automáticamente, como lo fue Landowska, de bolchevique, esto es: proceder de tierras enemigas. Imputaciones ante las cuales los ciudadanos de aquellas tierras no podían hacer nada, aunque se tratasen, como es el caso de nuestra protagonista, de una inculpación basada estrictamente en cuestiones geográficas y de origen. De lo que sabemos, Landowska nunca se pronunció a nivel político a favor o en contra, sin embargo su "origen ruso" fue un dato que, si bien en países como España le brindó cierto reconocimiento y misterio, en Alemania supuso un argumento para paralizar su actividad.

La prestigiosa escuela de la que con orgullo hacía tan solo un año hablaba Henry Lew presentando a Landowska como triunfante promesa de un nuevo camino en el renacimiento de la música antigua, ahora dificultaba su carrera, provocando un estancamiento en su actividad concertística. Y es que: "La actividad de ciudadanos rusos, el país enemigo, en una institución estatal prusiana no estaba bien vista. La prensa atacó a los extranjeros que ocupaban cargos públicos, siendo especialmente popular el argumento de los salarios altos o supuestamente altos. También se criticó a Wanda Landowska, que por ser "obligatoriamente rusa" no podía trabajar en el sector público"[12]. Críticas que eran engrosadas por la prensa, como hemos apuntado anteriormente, la cual cumplió un papel manipulador de primer orden durante todo el conflicto.

Wanda Landowska, acostumbrada a adulaciones y que, hasta ese momento, había vivido desde su nacimiento en una Europa en paz, se veía inmersa en un país extranjero que, luego de invitarla, le daba la espalda, la acusaba de enemiga y cuestionaba públicamente su cargo y honorarios. No hubieron de ser años fáciles: al terrible conflicto que sacudía al mundo y que le impedía viajar y realizar sus ya habituales giras internacionales desde hacía ya más de una década, se sumaba el hecho de estar en territorio extranjero y ser culpada de "enemiga". En palabras de Denise Restout: "La tragedia comenzó: la guerra durante la que Lew y Landowska estuvieron retenidos como prisioneros políticos

12 "Działalność obywatelki rosyjskiej, wrogiego kraju, w państwowej instytucji była niemile widziana (...) W prasie pojawiły się ataki skierowane przeciwko znajdującym się na publicznych posadach obcokrajowcom, przy czym szczególnie chętnie posługiwano się argumentem o wysokich albo rzekomo wysokich zarobkach. Krytyka dotknęła także Wandę Landowską, choć przecież ona – jako «Rosjanka z przymusu» («Muss-Russin»), jak mówiono, oraz jako kobieta – mogła być jeszcze tolerowana". SCHENK, Dietmar. «Wanda Landowska w Berlinie»... p. 19.

en Berlín. A Landowska se le permitió continuar con la docencia en la escuela y ocasionalmente, dar un concierto. Pero sus escritos no aparecerían publicados durante varios años"[13]. Esta "censura" que retiró escritos de Landowska y que se negó a publicar sus teorías, una de las herramientas que más y mejor dominaba Wanda para la legitimación de su legado, fue un duro golpe al silenciar a nuestra artista, prácticamente como concertista y completamente como teórica.

Y, aunque al parecer hubo cierta deferencia por Landowska, lo cierto es que la escuela bajó hasta la mitad de los estudiantes debido a la guerra y la cátedra de clave, en su segundo joven año de vida, vio mermado aún más el número de discípulos de nuestra clavecinista. La propia Landowska hubo de rogar a la propia escuela para que le mantuvieran el sueldo pactado cuando fue contratada. Las desdichas no venían solo de la presión social, de la guerra, de los injustos tratos y la parada de su actividad, sino que, además, tuvieron consecuencias directas en la economía de Wanda Landowska durante aquellos años berlineses. La dificultad para realizar conciertos en el extranjero hubo de ser muy estricta por el inminente peligro en el que se hallaban todos los países y unas fronteras que, desde aquel entonces, se marcarían mucho más rigurosamente. Tan solo sabemos que actuó en Italia en 1915, pero esto fue solo un hecho aislado que poco hubo de ayudar a su situación artística y financiera.

El conflicto continuó y se alargó mucho más de lo que el mundo esperaba. Tras tres años de guerra sin tregua, de bajas en todos los países y maniobras entre uno y otro bloque, la población comenzó a desquiciarse: no se veía el fin de la guerra y los ánimos se habían desgastado. La lucha de clases se vio más marcada y tanto sindicatos como organizaciones izquierdistas y comunistas entraron como parte activa, no ya para hablar de paz, sino de revolución. Los sucesos del palacio de invierno y las revueltas en Rusia hicieron eco rápidamente en Europa. Así, el final de la guerra dejó una Alemania hundida: a pesar de haber salido victoriosa en numerosas batallas fue derrotada finalmente, entre otras cosas, por la cada vez mayor implicación de los Estados Unidos con los aliados en el tramo final del conflicto. En aquella Alemania entre los escombros y la derrota pública, las masas ahora hacían eco de la revolución y se provoca una guerra civil. Un momento que sería aún

13 "Then tragedy began – war, during which Landowska and Lew were held as civilian prisioners on parole in Berlin. Landowska was allowed to continue teaching at the school and occasionally to give a concert. But no more of the writings would be published for many years". *Landowska on Music*... p. 16.

más difícil para Landowska, que sería acusada incluso de simpatizar con dicha revolución por sus orígenes y a pesar de que Polonia había recuperado su independencia.

Por si fuera poco, el 13 de diciembre de 1918 llega una orden ministerial pidiendo la supresión de la cátedra experimental de clave que dirigía Landowska, y en julio de 1919 desaparece por completo[14]. No será hasta 1933 cuando la institución no vuelva a conseguir reabrir esta cátedra, de mano, por cierto, de una estudiante en París de Landowska (Harich-Schneider) pero tampoco con gran fortuna por el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. Visto desde una perspectiva actual, parece marcada esta cátedra con un lastre histórico del que a duras penas pudo salir. Landowska, que había pasado allí unos duros años luchando por permanecer en su puesto, finalmente lo pierde al terminar el conflicto. Unos años de conflicto que la silenciaron injustamente y de la que pocos frutos se llevó finalmente consigo. Ni sus estudios de composición a finales del siglo XIX, ni este intento frustrado como pedagoga reconocida y precursora del clave, aportaron a Landowska en su carrera lo que aspiraba, curiosa y paradójicamente, en la tierra natal de su amado Bach.

A pesar de todo este ambiente hostil y duro, anotamos aquí también un encuentro que dulcifique los hechos: el de Landowska y Rilke, una "inesperada, repentina y floreciente amistad" en la que la música de nuestra clavecinista fue para el poeta "la más bella y consoladora antítesis de la guerra"[15]. Ambos se encontraron durante la guerra y volverán a reencontrarse una vez termine, siendo Landowska una inspiración directa y una de las artistas que cambiará la, en principio reticente, predilección de Rilke por el arte del sonido. Como prueba, queda un soneto de su autoría en la que la música, y el clave en concreto, quedan reflejados:

> Anochece. Una marcha lejana. Formadas,
> las tropas avanzan delante del parque.
> Él alza sus ojos del clave,
> aunque sigue tocando. La mira,
> E igual que si viera un espejo,
> ve unos rasgos jóvenes que saben
> soportar la tristeza,
> más bellos y dulces al son de las notas.

14 SCHENK, Dietmar. «Wanda Landowska w Berlinie»... p. 22.
15 PAU, Antonio. *Rilke y la música*. Madrid, Trotta, 2016, p. 55.

De pronto todo se borra:
ella en pie, con esfuerzo se apoya junto a la ventana.
Contiene los raudos latidos de su corazón.
Ya no toca. Entra un viento frío en el cuarto.
Y algo raro, algo extraño, está en la consola:
Un morrión negro sobre una calavera[16].

España no olvida a "La Landowska"

España, país neutral durante la guerra y fiel admirador de Landowska, no olvidará a la artista durante esos años y, a pesar de que no pudiese acudir allí durante todo el periodo que duró el conflicto, su figura y autoridad seguirá estando muy presente en prensa y entre los especialistas. Y aunque en su nuevo país de acogida, hostil e instigador con ella tanto como concertista como teórica y pedagoga, lo cierto es que algunos de los textos de Landowska siguieron circulando por España, por lo que nos parece oportuno ahora hacer un recorrido por ellos como muestra de la huella y fama que Landowska en esos primeros años como concertista y teórica había alcanzado en España.

CVLTVRA

DIRECTOR: JOSEP TARRADAS

JOAN MARAGALL, PRVDENCI BERTRANA,
JOAN LLIMONA, SANTIAGO RVSIÑOL,
GIOSVÈ CARDVCCI, M. FOLGVERA I
DVRAN, WANDA LANDOWSKA.

ANY I. VOLVM I. NVMERO II.
OCTVBRE, MCMXIV.
GERONA

Ya hemos visto que las teorías y pensamientos de Landowska se difundieron rápidamente por nuestro país desde casi sus primeras actuaciones e incluso llegaron a desatar verdaderas querellas, como la que vimos en el capítulo anterior con

Ilustración 23. Portada de la revista *Cultura* en donde aparece el texto de Wanda Landowska titulado "La música orquestal" (Fragmento de su libro *Musique Ancienne*) traducido al catalán y publicado en 1914 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

16 *Ibid.*

Joaquín Nin y que, a pesar de un tono algo subido por parte de sus abanderados, sirvió también para promocionar la labor de Wanda como representante de la escuela de música antigua y la interpretación al clave. También hemos visto que la mayoría de estos textos procedían de su libro *Musique Ancienne* que ya estaba en circulación desde 1909[17] y del que se realizará la edición en inglés en 1926[18]. Una compilación de ensayos en los que podemos analizar los pensamientos de la artista y que en nuestro país apareció de forma fragmentada, e incluso combinando en un mismo texto extractos de diferentes capítulos, como hemos tenido ocasión de analizar en varios ejemplos en capítulos precedentes.

Si realizamos un recorrido cronológico de estas apariciones en prensa, el primer caso que nos ocupa ahora supone una excepción en varios sentidos: no solo no procede del libro *Musique Ancienne*, sino que se trata de una reseña sobre un artículo publicado en la *S.I.M.* escrito por la propia Landowska y al que su incondicional Eduardo López-Chavarri realiza un análisis explicativo. Salió a la luz antes del estallido de la guerra, en la primavera de 1913, cuando Landowska ya estaba probablemente en Berlín. En este artículo descubrimos un contenido completamente nuevo en tierras españolas, pues Landowska en su escrito no habla de música antigua, sino de música moderna.

Aunque sus teorías se apoyan una vez más en la historia y en la percepción de la época, resultan de gran valor y novedad, por lo que nos parece interesante citar y analizar sus partes. Su título, además, será empleado en tierra de Landowska muchos años más tarde para un artículo dedicado a nuestra protagonista y casi desconocida faceta como compositora[19]. En él, López-Chavarri realiza un escrupuloso y al tiempo clarificador recorrido por cada una de las tesis de la artista[20]. Bajo el sugerente título "¿La música moderna carece de melodía?"[21], Landowska nos cuenta varias e interesantes cosas.

Para comenzar, esa supuesta falta de melodía viene justificada por Landowska con la sencilla y lacónica frase "porque es moderna". Realiza

17 LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne.* París, Mercure de France, 1909.
18 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926.
19 DZIADEK, Magdalena. «Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności (O kompozycjach Wandy Landowskiej)». *Canor*, núm. 3 (10), 1994, pp. 27-30.
20 E.L.C. (Eduardo López Chavarri). «¿La música moderna carece de melodía?». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, abril 1913, núm. 4 (páginas no visibles).
21 El texto completo en versión inglesa bajo título «Why Does Modern Music Lack Melody?» se halla recogido en el monográfico: *Landowska on Music*... pp. 336-340.

acto seguido, y para ilustrar su hipótesis, un recorrido por varios momentos en la historia en los que, a las novedades musicales, siempre se les ha achacado el mismo defecto. Una observación y análisis no carente de sentido en el que nuestra protagonista demuestra tener una profunda conciencia histórica para situarse en el presente y ver cuán determinante es el factor tiempo en la asimilación de nuevos lenguajes musicales por parte del público. Landowska, desde el siglo XVII hasta llegar a autores como Beethoven, Chopin o Wagner, expone ejemplos de este tipo de crítica:

> La artista nos hace ver cómo siempre ha sido el mismo reproche el que se ha hecho a las músicas nuevas: nunca una música nueva fué considerada como melódica. Así, en el siglo XVII los franceses reprochaban á la música italiana el no tener variedad melódica; un siglo más tarde son los italianos y sus defensores de París, los enciclopedistas, quienes dicen de la música francesa que no tiene tanto así de melódica. Gluck llega luego y sufre el mismo reproche. Por su parte Bach no se libra de él, siendo sus propios hijos los que van á estudiar con el Padre Martini para aprender el secreto de la melodía. Beethoven, más tarde, fue tachado de antimelódico. Lo mismo le ocurrió á Chopin. Y cuanto á Wagner, todavía están vivos muchos que le acusaban de haber matado á la melodía por siempre jamás amén[22].

Más adelante, la tesis de Landowska sobre esta falta de melodía cobra su sentido, no en la música, sino en el oyente. Esto es, la percepción de esta supuesta falta no se debe a la falta en sí, sino a la percepción de un oído que no está habituado a esas sonoridades y que, por tanto, califica de monótona una música que no reconoce y no es capaz de juzgar. Compara así la modernidad de las últimas músicas y la percepción del público con su propia experiencia viajando a otros países lejanos cuyas melodías difieren completamente de la tradición occidental, sufriendo la misma crítica por el hecho de no ser conocidas y ser tratadas como "exóticas":

> Pero es el caso que cuanto más se da por muerta á la melodía, más vuelve á surgir ésta con vida esplendorosa. Lo que suele ocurrir es que los oídos no habituados á una melodía, empiezan por negarla. En comprobación de esto cita Landowska el hecho de encontrarse en Oriente, escuchando música caucásica, persa, geórgica, armenia... en la que encuentra tesoros melódicos

22 E.L.C. (Eduardo López Chavarri). «¿La música moderna carece de melodía?»...

> que las gentes del país cantan con tanta ternura y tanto calor como los europeos cantan sus mejores inspiraciones. Pues si leemos los relatos de viajes, cada vez que se trata de música exótica todos dicen lo mismo: sonoridades extrañas, monotonía, falta de melodía[23].

Observaciones que aportan un dato objetivo sobre la realidad perceptiva del ser humano: efectivamente, una vez familiarizado con un tipo de música, pasa a formar parte del repertorio habitual y se puede analizar en profundidad. Cuando esto sucede a escala global, aquella música tildada como carente de melodía es asumida por los repertorios y sus melodías aparecen con total naturalidad. Este habituarse a nuevas sonoridades bien lo ponía en práctica Landowska, quien presentaba repertorios completamente nuevos en un instrumento cuya sonoridad en la época era completamente desconocida: solo a base de conciertos, de explicaciones y actuaciones incansables, se podría convencer al público de esa novedosa sonoridad. El factor "educación" se vuelve de primer orden para la aceptación de la novedad, algo que destaca Landowska luego de exponer la noción de melodía de Juan Huré y la justificación de la percepción por parte de un oído preparado o profano[24]. Parece ser, pues, una constante en la historia el hecho de que sean rechazadas, e incluso escandalicen, las nuevas corrientes en música:

> Porque, ¿qué es melodía? Juan Huré la ha definido diciendo que es «una serie de notas formando un diseño más preciso y que se destaca del fondo de la armonía». Pero como hace observar Landowska, lo que se destaca para Huré no se destacará para un músico mediocre y continuará imperceptible para un profano.
>
> Cada vez que aparece una música nueva, como los oídos no están acostumbrados a sus combinaciones ni las gargantas se han habituado aún a reproducirlas, todo el mundo se escandaliza y se lamenta de la desaparición de la melodía y de la destrucción de la voz humana[25].

Anotaciones que bien podríamos aplicar a otros campos de las artes e incluso de las ciencias, pues efectivamente, el elemento de novedad no es adoptado por el gran público automáticamente, sino que requiere de

23 *ibid.*
24 López-Chavarri traduce el nombre de Jean por Juan, refiriéndose al organista y musicólogo francés Jean Huré (1877-1930) citado por Landowska en esta parte del texto.
25 E.L.C. (Eduardo López Chavarri). «¿La música moderna carece de melodía?»...

un proceso de adaptación. La propia Landowska explica este proceso en el devenir del tiempo con la comparación del vino y su reposo de años que puede provocar un cambio en su sabor:

> Sin duda, así como hay algunos vinos que se azucaran con los años, también los años hacen a las músicas cantantes, las hacen *melodiar*, si así puede decirse, y hay algunas que llegan a ser de tal modo melodiosas, que concluyen por fastidiarnos. La música melódica es la música de ayer; la de hoy no lo es todavía, lo será más tarde, y esta es la causa de que la llamemos música del porvenir; la de antes de ayer lo es demasiado y, lo más frecuentemente, no lo es ya[26].

En realidad, el término melodía, como explica más adelante López-Chavarri en boca de Landowska, alude al de belleza, un concepto mucho más vago y difícil de determinar y cuyo componente subjetivo también estuvo presente en los gustos de compositores conocidos:

> Y si esto sucede con la melodía en general ¿qué no sucederá cuando se trate de definir lo que es una melodía *bella*? Lo que es bello para uno no lo es para otro. Berlioz era insensible a las bellezas melódicas de Bach; Chopin, que era ferviente del canto polaco, permanecía frío ante la música popular española. Pero sin ir tan lejos: someter un aire de Massenet a Saint-Säens, d'Indy y Debussy y es muy dudoso que sus juicios sean unánimes ¿Cómo no ha de suceder así cuando hay diferencias de raza, de país y de época? La melodía, la bella melodía es una concepción muy vaga[27].

Luego López-Chavarri cita literalmente a Landowska, la cual y llegados a este punto de su escrito, resulta que se retira de la defensa de lo moderno a ultranza, advirtiendo que los hubo poco innovadores e incluso reaccionarios (entre ellos sus amados Mozart y Bach) y que, dado que sus músicas están ya asimiladas y su belleza es indiscutible, no ve por qué no hay que deleitarse en sus melodías, como bien hizo ella en sus estudios y conciertos:

> No ha sido mi intención convertirme en soldado de vanguardia de la música ultra-moderna, pues que esta tiene ya obras maestras que la defienden mejor que yo pudiera hacerlo. Conozco últimos representantes de escuelas

26 *ibid.*
27 *ibid.*

> o tendencias artísticas, que han sido genios; y conozco también a revolucionarios que son perfectamente ridículos. Es más fácil romper todos los moldes que tener un adarme de talento. Beethoven, Mozart, Haydn han cambiado pocas cosas, relativamente, Bach fue más bien un reaccionario. Por otra parte, sería cosa sin compasión, cosa cruel, obligar a los negociantes, a los profesores, a los músicos profesionales, a que se ocupasen de un arte demasiado nuevo o antiguo. ¡Han tenido que trabajar tanto para apropiarse el arte de ayer! ¿Por qué no han de disfrutar un poco?[28].

Finalmente Landowska se muestra benevolente con las melodías jóvenes y nuevas y no entiende la postura de los tradicionalistas que no aceptan novedades como si hubiesen olvidado que ellos también fueron jóvenes en algún momento:

> Los tradicionalistas claman contra el destrozo de la melodía, contra el vinagre que tienen las harmonías nuevas, y se revuelven asustados, como un viejo cuando ve a los muchachos que parten con los dientes las nueces más duras"; y cuando se le pregunta si en la juventud no hizo lo propio, contesta que sí, y que ahora lo que siente... es no poder hacerlo.
> Si la música moderna no parece bastante melodiosa, ya lo parecerá: es cuestión de esperar un poco. Nietzsche decía: "Con una voz fuerte en la garganta se es incapaz de decir cosas delicadas[29].

La conclusión no deja de ser elocuente y termina con una cita de Landowska que bien parece una llamada a la tolerancia, aunque en el texto se esté refiriendo al campo musical: "Ciertamente, nada hay como el espectáculo de una col de Milán cuando alcanza todo su vigor. Pero dejadnos plantar aquí y allá algunas flores más finas. Nuestro jardín es bastante grande"[30].

Hermosas palabras que hablan de la perspectiva histórica en la que la percepción de las sociedades y culturas se van transformando y asimilando nuevos cánones. Y aunque las palabras de Landowska nos puedan parecer hoy en día obvias, en aquel momento en el que brotaban las vanguardias tanto en el mundo sonoro como visual, leer estos razonamientos por parte de una de las pioneras en levantar el estandarte por la música antigua, nos parecen más que significativas. Además, su faceta

28 *ibid.*
29 *ibid.*
30 *ibid.*

como compositora le hizo comprender estos fenómenos no solo desde el punto de vista interpretativo o teórico. E igual de significativo es que, aunque sea en el campo musical, establezca esta hermosa conclusión sobre la aceptación y tolerancia ante repertorios nuevos, que haga una llamada a ese campo en el que todos tienen cabida, pues, visto desde la perspectiva posterior en la que se avecinaba la guerra, un canto así no queda exento de mayor significado por lo que a ella misma le tocó vivir poco tiempo después. Por otra parte, resulta casi paradójico que nazcan de la cabeza de Landowska estas palabras de comprensión, integración y tolerancia... precisamente nociones estas que irán por el camino contrario en su propia vida durante los años venideros.

En todo caso, Landowska no cierra puertas sino que justifica y se muestra comprensiva con los fenómenos que suceden en su propia época. Tampoco España le cierra las puertas y los escritos y alusiones a su figura no cesan, a pesar de encontrarse singularmente distanciada de España, geográfica y circunstancialmente por la guerra y atmósfera que ya en ese 1913 se palpaba tensa en las capitales europeas y, muy especialmente, en Alemania como hemos visto.

Por ejemplo, encontramos bastantes reseñas de conciertos en los que los solistas son comparados con Landowska, como modelo que no se olvida y permanece muy presente entre crítica y público. *La Cataluña* compara a la pianista Teresa Bonich con Landowska, alzando a ambas a territorios ideales y platónicos: "Si Wanda Landowska era fragancia en el camino, Teresa Bonich fue fragancia de rosa, si Wanda Landowska era corva, fina y graciosa, Teresa era línea femenina, pero con la virilidad angulosa de la imagen pagana. Wanda Landowska tiene la gracia parisina de la señora de su gesto, Teresa Bonich es más romana. Pero una y otra son de Raza Platónica"[31].

31 "Si Wanda Landowska era olor del camí, Teresa Bonich fou fragancia de rosa térosa, la dé esentors ubriagants i subtils alhora. – Si Wanda Landowska era corba, fina i graciosa, Teresa Bonielí era línea femenina, pero amb la virilitat angulosa d'imatge pagana. Wanda Landowska te la gracia parisina per senyora del sen gest, Teresa Bonich, és potser, més romana: pero l'una i l'altra son de Raça Platónica". *La Cataluña: revista semanal*, época tercera, volumen VI, año VII, núm. 288, 19 de abril de 1913, p. 220.

Ilustración 24.
Retrato de Landowska de 1917 aparecido en *Mundial Musica*, 1921.
Gracias a la amabilidad de Diego Ares.

HOMENAJE A LA INSIGNE ARTISTA
WANDA LANDOWSKA 1917
AÑO VI :: NÚM. 70 :: Octubre 192

También se recuerdan en prensa su participación y triunfo en el Festival Bach de Eisenach, aquel en el que Landowska salió vencedora como representante del clave para la interpretación del maestro alemán: "Estos conciertos han sido la ocasión de un gran triunfo para Wanda Landowska, que interpretó «El combate de David y Goliath» de las Sonatas Bíblicas de Kuhnau y, en unión de Preitz, una sonata para clave y violín de Bach"[32]. O en las celebraciones del también alemán Museo Heyer, en donde "El programa, pues, resultó una delicia de carácter y de sentimiento. Wanda Landowska, que no podía faltar á una sesión de tal categoría y tales circunstancias, representaba con Kinski el clavecín; Niel Vogel de Amsterdam, la viola de amor; van Neste, de Bruselas, la viola «di gamba». Esta reunión de grandes artistas ejecutó obras de Pasquini, Milandre, Bach, Haendel, Bull y Rameau"[33]. Acontecimientos de relevancia en Alemania que, no solo tuvieron eco en la prensa extranjera y llegando a España, sino que demuestran la posición de nuestra protagonista y esa merecida plaza como docente de clave. Es también recordada mediante sus discípulos: el joven Iturbi, que ya empezaba a dar sus primeros conciertos como solista, es asociado a Landowska no solo como pupilo sino como continuador del estilo de su maestra: "¡Aquella claridad suavísima de Wanda Landowska, la ha adquirido de modo impecable nuestro paisano!"[34].

Pasando a 1914, la prensa catalana recuerda la visita de Landowska en 1910 con motivo de la noticia de la restauración de un clavicordio: su nombre es asociado, y de obligada citación en todos los asuntos referentes a música antigua. Leemos: "La primera visita que tuvimos justo hace cuatro años de la Señora Wanda Landowska, nos reveló la gracia excelsa del clavicordio, despertando en nosotros un nuevo mundo de sensaciones. (...) La impresión que nos causaron las piezas de Scarlatti, Couperin, Rameau y finalmente las obras de J. S. Bach, traídas por la Señora Landowska, fue tan fuerte por su sobria belleza que, en verdad, no soy ya solo yo el que se resiste a disfrutar de estas obras mencionadas en el piano"[35].

También se presenta un "invento" en sala de conciertos que es, ni más ni menos, que un clave, y por tanto, se vuelve a recordar a Landowska, la

32 *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 10, octubre 1913, p. 237.
33 «Miscelánea: El museo Heyer (Colonia)». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 11, noviembre 1913, p. 259.
34 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVIII, núm. 17231, 1 de diciembre de 1913, p. 1.
35 *La Cataluña: revista semanal*, época tercera, vol. VII, año VIII, núm. 329, 21 de febrero de 1914, p. 8.

primera intérprete en llegar a tierras españolas para dar a conocer ese instrumento que había caído en el olvido de la historia durante tantos siglos:

> Un invento musical notabilísimo. En el Salón Beethoven hemos tenido ocasión de presenciar una interesantísima nota de arte músico.
> Se trata de una modificación por virtud de la cual un piano puede convertirse instantáneamente en "clavecín", y ejecutar con absoluta verdad la música elegante, aristocrática, de los grandes compositores del siglo XVIII.
> (...) cuando al "colorido" del instrumento es admirable, y al escuchar tan distinguida dama que pulsaba el piano-clave, creíamos percibir un mágico recuerdo de la insigne clavecinista Wanda Landowska[36].

Y si de los Iturbi se trata, ya hemos de mencionarlos en plural, pues resulta que también su hermana menor comenzaba a dar conciertos igualmente como pianista por aquella época: tomó lecciones de su propio hermano, y, según nos informa la prensa valenciana, de la propia Wanda Landowska, lo que nos hace preguntarnos si fue igualmente discípula de esta de modo constante o tan solo casual. En todo caso, nos cuenta el periódico del 15 de mayo sobre "Amparito", hermana de "Pepito", dos grandes Iturbi, por tanto, y no solo uno:

> Amparito Iturbi, por cuento las circunstancias la obligan a estudiar peculiarmente; aquí en Valencia ha sido discípula de su hermano; Wanda Landowska, cuando ha pasado por aquí, le ha dado útiles lecciones; y cuando Pepe Iturbi marchó a París, desde allí ha seguido dándole lección, enviándole obras anotadas, indicaciones de ejecución, etcétera, de manera que resultaba justamente simpático que este primer concierto de la novel pianista (...) haya sido en la misma Sala del centro que vio desenvolverse el temperamento musical extraordinario del Iturbi que triunfa en París[37].

Meses más adelante, en agosto de 1914, cuando el conflicto hacía poco que acababa de estallar y poco aún se sabría de su duración y trascendencia, se vuelve a mencionar otro de los artículos firmados por Wanda Landowska y publicados en *Le Monde Musicale*. En él, nuestra protagonista continúa insistiendo en la interpretación al clave de J. S. Bach. Dado el talante del texto y conociendo ya parte de la correspondencia entre Lew y López-Chavarri, el texto nos parece indicar una coautoría con su

36 *Diario de Valencia*, año IV, núm. 1086, 14 de marzo de 1914, p. 3.
37 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año IL, núm. 17395, 15 de mayo de 1914, p. 1.

esposo, por el tipo de numeración y el estilo tajante de la exposición de las tesis en torno a la interpretación de Bach al clave, la batalla por la que tanto lucharon juntos. La prensa española reúne algunos de esos puntos sobre la interpretación de la Fuga en do mayor de *El clave bien temperado* de Bach y una interpretación errónea que Landowska desvela a la luz de los manuscritos:

> Es sabido que hay dos versiones del tema de la fuga en do mayor del primer cuaderno de "El clave bien temperado". La primera, contiene una corchea con puntillo seguida de dos triples corcheas; la segunda, una corchea sin puntillo seguido, claro es, de dos semicorcheas. Se concede preferencia á la primera versión, creyendo la corrección de la segunda hecha p o r el mismo Bach. La señora Landowska, teniendo esa versión favorecida como contraria al estilo de Bach, ha examinado los manuscritos originales, opinando que las enmiendas contenidas en ellos son muy posteriores á Bach, y establece tres conclusiones:
>
> 1. Que los retoques de los manuscritos no provienen de Bach, como se pretendía.
> 2. Que no hay razón para considerarlos como "mejoras" necesarias é indispensables en las ediciones modernas, y
> 3. Que las susodichas "mejoras" o arreglos son extrañas en absoluto al estilo fugado de Juan Sebastián. Acompaña al artículo una fotografía del manuscrito autógrafo[38].

Vemos cómo Landowska continuaba en el empeño de la interpretación de Bach y, además, de su análisis a fondo y detallado, presentando pruebas que legitimaran su visión y respetaran el legado del Cantor alemán.

38 *Revista Musical Hispano-americana*, núm. 8, agosto 1914, p. 14.

Cecilio de Roda retoma a la Landowska teórica

Llegados a este punto, nos parece muy significativo que en 1914 sea Cecilio de Roda llegase a traducir uno de los capítulos del libro de Wanda Landowska en torno a la música orquestal[39], capítulo que se publicará en más ocasiones[40] y que pasamos aquí a citar y comentar por el valor teórico de las palabras de Landowska y el hecho de que su traductor fuese una de las autoridades en la escena musical del momento y, en concreto, el primero en dedicarle un texto con motivo de su primera gira[41]. Sin embargo, aquí Cecilio de Roda se limita a cumplir el rol de traductor, no tanto de intérprete o analista del texto como había hecho anteriormente López-Chavarri.

El texto sigue fielmente al original publicado unos años atrás. Comienza, curiosamente, con la visión que de Alemania se tenía desde el extranjero y la cita con la que arranca pertenece a el libro titulado "El progreso de los alemanes" (*Progrès des Allemands*). Si bien Landowska no cita su autor, probablemente se trate de Jakob Friedrich Freiherr von Bielfeld[42], el cual asevera en sus conclusiones: "Si los alemanes elevasen sus ambiciones con el fin del crear de modo que igualara a Italia o a la madre Francia en la perfección de las Bellas Artes, sería preciso que tuviesen más presunción y menos discernimientos, algo que en realidad no tienen"[43]. Y, aunque ya sabemos que Landowska no coincidía con Forkel en cuanto al uso del clave para la interpretación de la obra para tecla de Bach, sí que lo cita, precisamente, para hablar de este estilo alemán que venía asumiendo el estudio de maestros extranjeros (no olvidemos que Landowska ya había dedicado un estudio a las influencias francesas

39 En concreto, se trata del capítulo X, «Orchestral Music», véase: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 59-67.

40 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental", *Scherzando: Revista musical mensual catalana ilustrada*, epoca segonda, any VI, núm. 10, 1 octubre de 1914, p. 8. En el que aparece un fragmento del texto. Vuelve también a publicarse unos años más tarde, el 10 de julio de 1917 en la revista *Scherzando*, año VIII, núm. LXXVII.

41 Véase capítulo 1.

42 El título y autor aludido es: BIELFELD, Jakob Friedrich Freiherr von. *Progrès des allemands dans les sciences, les belles-lettres & les arts*, 1752.

43 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental». (traducido por Cecilio de Roda), *Cultura*, año I, vol. I, núm. II, octubre de 1914, p. 59.

en la música de Bach) y termina desembocando en las teorías de Wagner, que aseguraba que tan solo los alemanes merecían el título de "músico":

> Forkel escribirá: "Bach no descuidaba estudiar con la misma atención las obras de Frescobaldi, Frohberger [Froberger], Kerl [Kerll], Pachelbel, Fischer, Strunck, Buxtehude, Bruhn [Bruhns], Boehm, algunos bellos organistas franceses que, según el prejuicio corriente de aquella época, pasaban a ser los grandes maestros de la armonía y de la fuga". Un siglo después, Wagner escribirá: "el italiano tiene el instinto del canto, el francés el amor propio del virtuoso, pero el alemán posee el verdadero sentimiento de la música; nada más que los alemanes, en efecto, tienen el derecho (por serlo) de reivindicar el título de músico, que es indiscutible que estima el arte de la música como el arte mismo por su divina esencia, y no como un medio vulgar de irritar las pasiones, o como un instrumento de fortuna y consideración"[44].

A pesar de estas palabras hiperbólicas ante la musicalidad alemana por parte de Wagner, Landowska no hace sino llevarle la razón y continuar con sus hipótesis, punto por el cual nos parece que Cecilio de Roda hubo de estar interesado especialmente por este capítulo del libro de Landowska, ya que había sido instruido en la estética wagneriana mediante el músico Valentín de Arín. Además, el hecho de que este mismo texto fuese igualmente publicado en la revista *Scherzando* de Cataluña, pudo haber venido motivado igualmente por la relativa reciente fundación de la sociedad wagneriana[45]. Pero, retomando el texto de Landowska y su pasaje sobre Wagner, leemos:

> Si bien Wagner exageraba, no podemos censurarlo. Demasiado modestos antes, los alemanes no tienen el derecho de tomarse la revancha.
> "Así, continúa Wagner, el compositor alemán que quería hacer una ópera, debía comenzar por aprender el idioma y antes de familiarizarse con el método y la factura italianas y no tenía la suerte de poder acudir si no había abjurado completamente el arte y el carácter nacional"[46].

44 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental»... p. 60.
45 "Un 12 de octubre de 1901, a las diez de la noche, en *Els Quatre Gats* nacía la *Associació Wagneriana* de Barcelona de la mano de tres estudiantes de Medicina: Lluis Suñe, Josep Maria Ballvé y Amali Prim, quienes habían visitado previamente a Joaquim Pena, quien se mostró entusiasmado con la idea". En: <http://www.associaciowagneriana.com/es/asociacionwagner.php?parent=1&cat=2.> [consulta 7.05.2024].
46 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental»... p. 62.

Posiciona Landowska a Alemania en la cumbre de la historia, al igual que hiciera Wagner y aseverando que la supremacía de Italia se extinguió dando paso a la alemana, si bien pone como ejemplo a Giacomo Meyerbeer, ya muy avanzado el tiempo tras su admirado Bach:

> Y Alemania, a su suerte, va a aceptar la supremacía de su gusto y continúa aún hoy enseñando la música al mundo, como los italianos hacían antes y los flamencos antes que ellos.
> A principios del siglo pasado, un célebre compositor francés, de origen alemán, adoptó un nombre italiano, para emparentarse, aunque fuera de lejos, con el país de la música que precisamente comenzaba a perder su prestigio. Una treintena de años después, otro célebre compositor francés, tomo el "er" alemán a la terminación de su nombre. Giacomo Meyerbeer tenía ambos y no sabía apreciarlos.
> A cada nación, su turno[47].

Esta preponderancia de Alemania, afirma, no obstante, que procede del siglo XVIII y critica el equivocado juicio de Quantz:

> La influencia de Alemania en todo el siglo XVIII y en nuestros días es inmensa y de las más merecidas. Los genios inigualables que ha donado han hecho de ella el punto de mira de la admiración de todo el mundo. El verdadero culto que profesa, de lo que son muestras la profesión de escuelas y de todo tipo de sociedades de conciertos los han convertido en verdaderos fervorosos por la música. "Jamás los alemanes tendrán tan buenas escuelas como las que existen de hace mucho en Italia", dijo Quantz.
> Los músicos en general son malos profetas: conocen demasiado mal el pasado como para poder predecir el futuro[48].

No deja de ser paradójico que Landowska, siendo ella misma músico y escribiendo sus propias teorías, advierta que los músicos sean "malos profetas", aunque obviamente se refería en este caso a Quantz. Posteriormente, su texto habla de la evolución de la música orquestal, que en época de Landowska estaba en un momento álgido si bien ella prefería "la instrumentación de Bach o de Mozart que la exageración moderna, pero esto es una cuestión de gusto" y, anteriormente, venía precedida de

47 *ibid.*
48 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental»... p. 63.

una música vocal que predominaba y que servía incluso de modelo para la música orquestal en los siglos XV y XVI. No será hasta el siglo XVIII cuando consiga su estatus de igualdad. Continuando con su defensa de la música alemana, Landowska vuelve a citar a Wagner, quien ya aseveró que en la naturaleza de la musicalidad alemana se encontraba de modo natural la música instrumental, por lo que tan solo había de dar rienda suelta a este don innato, según Landowska:

> Sin remontarnos a Tácito, Wagner lo reconoció bien cuando escribió: "La naturaleza ha refutado a los alemanes aquella disposición para el canto, o mejor dicho, aquella vocalización llena de suavidad y de gracia de la que están dotados los alemanes desde su nacimiento". Es muy natural, por tanto, que el día que los alemanes puedan dejar de sujetar su genio a las exigencias de un gusto extranjero y dieran rienda suelta a su carácter nacional, surja el valor por la música instrumental que siempre ha sido muy vivo en Alemania[49].

Como vemos, el texto está basado en su gran mayoría en la defensa de la musicalidad alemana y su superioridad sobre otras naciones, por lo que tal vez la motivación para la difusión de este escrito bien podría venir de la propia Landowska, quien se encontraba en Alemania ocupando ya su puesto de cátedra. Resulta, no obstante, casi contradictorio, que exactamente en los primeros meses de la guerra mundial, viera a la luz en idioma castellano un texto de este talante, sabiendo como conocemos, el desenlace del segundo periodo berlinés de Landowska. En todo caso, el texto continúa con las disputas operísticas que saltarán a la palestra ya en época de Lully y que defenderán o criticarán el quehacer de unos y otros (italianos y alemanes):

> El principio del que se enorgullecen tanto en nuestros días y que consiste ante todo en concentrar el interés en la orquesta y no en el canto, es opuesto a las concepciones estéticas en tiempos de Lully; era la voz la que debía estar siempre y ser el instrumento que mueve las pasiones en todos los casos. (...) "¿acaso es la orquesta el héroe? No, es el cantante (...)" Define claramente esta idea que dice que la orquesta ha de ser suficiente como para sostener la voz, sin ser lo suficientemente interesante como para distraer al oyente o impedir que preste toda su atención al cantante. De esta cuestión nacerían discusiones en las que se involucrarían aquellas disputas interminables de los

49 *ibid.*

aficionados al canto. A finales del siglo XVIII, se encuentra el acompañamiento y la orquesta de los italianos demasiado ruidosos y complicados[50].

Las disputas sobre la preponderancia del canto o la orquesta para ese "mover pasiones" operístico, continuaría más adelante, como Landowska apunta, llegando a las teorías de Gluck:

> "Como, escribió D'Alembert, este caos, esta confusión de las partes, esta multitud de instrumentos diferentes que parecen insultarse los unos a los otros, ese ruido de acompañamiento que ahoga a la voz sin sostenerla, ¿es esta la verdadera creación de belleza musical? Fijémonos en los italianos, en nuestros contemporáneos... Miren qué sobriedad en los acordes, que selección de la armonía. En realidad sus óperas no hacen más que duetos y toda Europa les admira y les imita". Entonces se refiere a Rameau que hace desaparecer el *bel canto* "en una carrera demasiado fuerte de acordes y de ornamentos", y reprocha a Gluck que no triunfa en el canto y hace rechinar las trompas, roncar los acordes y mugir a las voces para cubrir con el ruido de la orquesta los defectos de sus modulaciones dudosas[51].

Llega así, al Iluminismo, en donde Rousseau declara la superioridad de la música orquestal y el carácter accesorio de la vocal. Las tornas se habían cambiado por completo: "Hoy que los instrumentos son la parte más importante de la música, dijo Rousseau, las sonatas están extremadamente de moda, así como toda forma sinfónica; lo vocal casi no es más que algo accesorio, y el canto acompaña al acompañamiento"[52]. Más adelante, dedica un extenso párrafo a diferentes teorías, críticas y reproches a unos y otros compositores: los unos por abarrotar demasiado la línea del canto y otros por simplificar en exceso las melodías. Alude a las críticas recibidas en uno y otro país: "Se ridiculiza a Italia, de cómo el gusto del país sacrifica la verosimilitud al placer de sentir una voz brillante gorgorear sobre una sílaba y la orquesta parece, según la genial definición de Wagner, una "inmensa guitarra". Se le reprocha a Wagner haber matado a la voz, y al lied moderno de ser negado en un torrente de armonía de disonancias, una complicación que podría ser suficiente como para nutrir una sinfonía y en la cual el cantante se limita a acompañar"[53].

50 *ibid.*
51 *ibid.*
52 LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental»... p. 64.
53 *ibid.*

Luego de dar unas y otras pruebas, Landowska finalmente no se sitúa en el horizonte wagneriano que trazaba claramente una evolución en ascendente cuyo punto culminante era, precisamente, la música alemana. Finalmente, Landowska, en sus conclusiones, se presta a una visión más abierta y menos ortodoxa, concediendo el beneficio de la duda a un supuesto progreso que no siempre ha de darse en la historia, ni del hombre, ni de las artes. No es de extrañar, siendo ella como era portaestandarte en la defensa de la música antigua, con lo que resulta lógico que finalmente se pronunciara a favor de músicas anteriores y no diera preponderancia generalizada a las últimas aportaciones en el terreno musical: "El perfeccionamiento de la música instrumental se presta al abuso (...) Pero un simple enriquecimiento de las medidas es una prueba insuficiente que muestre la superioridad de las artes. La literatura de nuestros días no es obligatoriamente superior a la de la época de Racine"[54]. Y concluye estableciendo una hermosa comparación con la evolución literaria, desde los tiempos de Homero e incluso su inspirador mítico, Orfeo, hasta Milton, dando a entender que la riqueza de vocabulario y desarrollo artístico no ha de por qué ir en merma de los lenguajes anteriores. Y así en literatura, como en música:

> "Homero no tenía más que cuatro vientos para sus tempestades", dijo Victor Hugo. "Virgilio tiene doce, Dante veinticuatro, Milton treinta y dos, pero no por ello las hace más bellas. Y es probable que las tempestades de Orfeo les sirvan a Homero aunque Orfeo no tenga más que dos vientos para levantar las olas". Los siglos pasados no conocían nuestra orquestación, pero tenían otras cualidades que nosotros ahora ya no tenemos, sin contar que el progreso instrumental va a cuenta de la música vocal[55].

Aunque bien, ya hemos apuntado varios posibles motivos del porqué fue publicado precisamente este texto en 1914 traducido por Roda y no otro de los dieciocho capítulos que componen la obra *Musique Ancienne* de Landowska. Lo que sí es un hecho irrefutable es que se trata de uno de los pasajes landowskianos más elocuentes en el libro y que su publicación en varias revistas de España, a dos años ya de la ausencia de Landowska en nuestro país, bien demuestran la admiración, apego y respeto que se le tenía. Siendo, además, publicado en revistas especializadas de

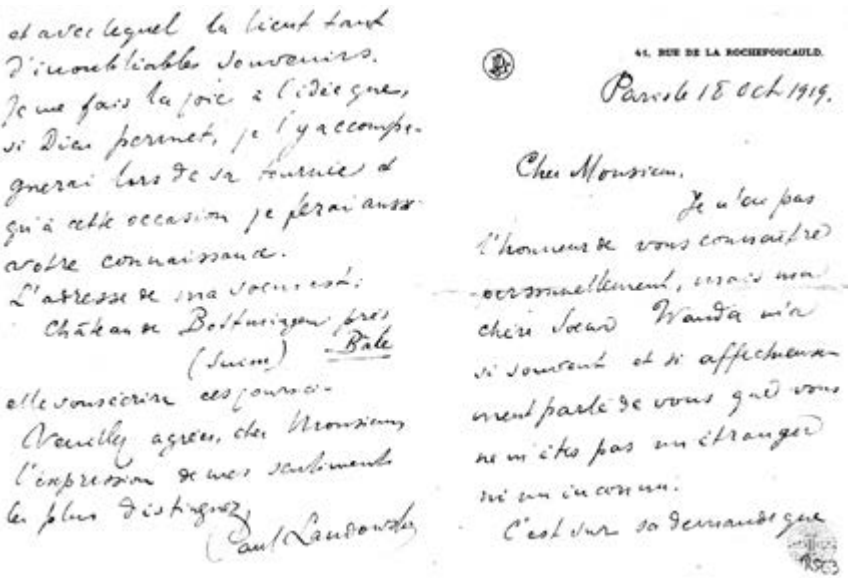
54 *ibid.*
55 *ibid.*

envergadura, podemos suponer que llegarían sus teorías a una buena parte del público entendido español.
Y si Cecilio de Roda fue el primer teórico en España en escribir sobre Landowska y el clave diez años antes[56], en 1915 se anuncia la conferencia del especialista en el que hablaría de *El clave bien temperado* y se aludirá a Landowska, ambos temas ya tratados como hemos visto. La revista *Arte Musical* nos cuenta:

> En la Sociedad Filarmónica, un hombre inteligente y cultísimo, Cecilio Roda, tuvo durante mucho tiempo intervención, y muy singularmente se ocupó en la formación y redacción de sus programas. (...) Y fué contra corriente y consiguió adaptar muchos vocablos y fijar el verdadero sentido de otros. Más de una vez nos propusimos juntos el problema de la traducción de los términos *Le clavecin bien temperé*, porque así, en francés, es como se nombraba siempre entre nosotros esta obra de Bach hace algunos años. (...) 1909, cuando (...) Wanda Landowska nos visitó (en la Filarmónica) la primera vez, Cecilio de Roda puso una nota al programa del 22 de noviembre, resumen de lo mucho y bien que sabía, en la cual creo sinceramente que agotó la papeleta[57].

Una autoridad con la que tuvo la suerte Landowska de contar desde sus primeros pasos en España y que, como vemos, en estos difíciles momentos, no solo la recuerda sino que la cita e incluso vuelve en conferencias a tratar temas de organología que, precisamente, habían despertado el interés del público desde que Landowska estuvo, allá por 1905, en Madrid tocando por primera vez.

56 RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890,4 de diciembre de 1905, p. 3. Véase capítulo 1.
57 *Arte musical* (Madrid), 15 de abril de 1915, p. 2. (Firmado por Miguel Salvador).



et avec lequel la vient tant d'inoubliables souvenirs.
Je me fais la joie à l'idée que, si Dieu permet, je l'y accompagnerai lors de sa tournée et qu'à cette occasion je pourrai assurer votre connaissance.
L'adresse de ma société:
Château Bottmingen près (Suisse) Bâle
elle vous écrira ces jours-ci.
Veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués
Paul Landowsky

41, RUE DE LA ROCHEFOUCAULD.
Paris le 18 Oct 1919.
Cher Monsieur,
Je n'ai pas l'honneur de vous connaître personnellement, mais ma chère Sœur Wanda m'a si souvent et si affectueusement parlé de vous que vous ne m'êtes pas un étranger ni un inconnu.
C'est sur sa demande que

Ilustración 25.
Carta de Paul Landowski. 19 de octubre de 1919 [CEDOC Correspondència entre Wanda Landowska y Francesc Pujol. 1912. Sig.: 3.2_6445].

Algunas noticias más durante el intervalo bélico y otro homenaje a *Musique Ancienne*

Siguiendo en el relato cronológico en lo que a España se refiere, en 1915 y concretamente el 18 de enero, la prensa valenciana vuelve a hablar de un concierto de José Iturbi, dedicado en su primera parte al clavecín: las enseñanzas de Landowska se iban difundiendo, no solo en su persona y múltiples e interminables periplos y escritos, sino ya a través de sus discípulos: "El programa es soberbio y completísimo. La primera parte, dedicada al clavecín (no hay que olvidar que Iturbi es discípulo de Wanda Landowska) está compuesto de las obras siguientes: *Toccata*, de Paradisi; *Minueto*, de Scarlatti; *Las vendimiadoras*, *Los querubinos* y *Sor Mónica*, de Couperin; *Sonata, Pastoral* y *Capricho*, de Scarlatti"[58]. A Iturbi se le llega a presentar como concertista de clave, posiblemente, el segundo en el país en presentar este tipo de repertorios en tan novedoso y antiguo, al tiempo, instrumento.

En 1916 el diario *El Cantábrico* anuncia un concierto de música antigua con lectura de pasajes del libro de Wanda Landowska[59]. Y el mismo diario, un día después, se reflexiona y recuerda los textos de Landowska, en este caso, sobre su capítulo en torno al desprecio de los maestros antiguos[60]. Wanda es ya referencia obligatoria en cuanto a música antigua. La noticia comienza con una encomiable presentación de nuestra clavecinista y su ya reconocido tratado de 1909: "Wanda Landowska, la admirable clavecinista, la fervorosa devota de los compositores del siglo XVIII, la espiritual intérprete de aquellos hombres que dejaron tras de sí unas deliciosas huellas sentimentales, la que para vindicarlos de un olvido tan incomprensible como injusto, fue tejiendo en un bello libro *Musique Ancienne*, la más gentil defensa que pudieran ambicionar los

58 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año L, núm. 15933, 18 de enero de 1915, p. 1.
59 *El Cantábrico: Diario de la mañana*, año XXII, núm. 8263, 27 de febrero de 1916.
60 Se trata del capítulo número IV «Contempt for the Old Masters». En: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... pp. 11-18.

genios postergados"[61]. Acto seguido, retoma las citas que Landowska hace sobre Shakespeare, estableciendo un parangón entre la literatura y la música: «El tiempo se parece a esos hosteleros a la moda que se despiden negligentemente del huésped que parte, y saludan presurosos al recién llegado». Como veis, las frases de Shakespeare son de una actualidad eterna. Lo mismo que hace tres siglos dijo el peregrino cantor de los amores de Julieta, pudiera decirlo cualquier otro ingenio contemporáneo"[62].

Palabras que nos recuerdan al texto sobre la "falta de melodía en la música moderna" que hemos analizado páginas atrás, pertenecientes al mismo capítulo del libro y que reflexionan sobre el tiempo y las injustas aseveraciones que en ocasiones realiza la contemporaneidad. Continúa Landowska:

> El tiempo, en efecto, ha sido siempre injusto. (...) El placer de levantar ídolos, solo puede compararse al gozo de derribarlos. Además, tenemos un concepto demasiado elevado de nosotros mismos. De ahí el empeño que han puesto los hombres de todas las generaciones en anular los valores de la predecesora para sustituirlos con otros nuevos, iguales o peores, pero propios. Y cuando no se cae en ese vicio, se cae en el opuesto. O somos rebeldes con exceso, o conservadores por sistema; o renegamos de todo lo pretérito o nos acogemos ciegamente a ello para afirmar, con el poeta, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Lo difícil, lo extraordinario, es pensar que ayer, como hoy, la belleza fue una sola, de igual pureza en todos los siglos[63].

Sigue el artículo revisando las tesis base de Landowska en este pasaje de su libro, donde defiende, una vez más, la música del pasado aunque sea contrapuesta a músicas posteriores llenas de más virtuosismo y "musculatura", sin tener por ello que renunciar a la admiración de compositores más recientes en el tiempo:

> A los músicos del siglo XVIII se les había acusado de espíritus ligeros, de artistas de temperamento poco enérgico, de lo que han dado en llamar decadentismo. (...) Por fortuna, el buen gusto se fue abriendo camino. La elegancia de esas concepciones, su encantadora flexibilidad, su ingenuo encanto, la suave pureza de líneas melódicas ha logrado recuperar el espacio

61 *El Cantábrico. Diario de la mañana*, año XXII, núm. 8264, 28 de febrero de 1916.
62 *ibid.*
63 *ibid.*

> perdido. Y hoy, adorando a Wagner, adoramos a Bach y a Senaille y a Couperin y a tantos otros líricos que dejaron su sensibilidad en las rayas paralelas del pentagrama. Los grandes virtuosos se acuerdan de aquellos nombres inmortales para rendirles el debido tributo de amor[64].

Termina esta reseña alabando la actividad de Landowska como concertista y teórica, gracias a la que el público se estaba familiarizando con los repertorios antiguos y dada su inagotable fuente de trabajo y actuaciones, los adeptos a estas músicas se iban sumando cada vez más y más: "Los siglos XVII y XVIII, los vamos conociendo poco a poco y los vamos amando cada día más, porque cada día tiene Wanda Landowska más hermanos colaboradores"[65].

Sin duda, esta difusión de Landowska, no solo como intérprete pionera en los llamados conciertos históricos, sino como teórica de la música antigua con su propia cátedra en Berlín, permitió que su legado siguiera dejando huella en España, aun cuando la guerra no le permitiera visitar físicamente ni nuestro país ni ningún otro. En carta del 5 de junio de 1916, Landowska y Lew escriben a López-Chavarri las siguientes palabras, en las que se denotan el aislamiento que provocó la guerra y las dificultades de comunicación:

> Afortunadamente, el señor Lana, que tuvo la oportunidad de verle no hace mucho, está dispuesto – y se lo agradecemos mucho – a enviarle estas líneas. Nos alegra saber que el Sr. Lana está bien. Eso es todo lo que queremos por el momento y la sensación de saber que estáis bien y viviendo tranquilamente en Valencia, que me encanta, nos llena de alegría. Estamos esperando, no pacientemente, por supuesto, el día en que se nos permita correr a su amado y hermoso país para servirle y abrazarle por fin. ¿Cuándo terminará esta terrible guerra? La muerte de Granados fue un golpe terrible para nosotros. ¿Dónde están sus hijos? ¿No hay manera de obtener algunos detalles sobre sus últimos días?[66].

64 *ibid.*
65 *ibid.*
66 "Heureusement Mr Lana, qui a eu la chance de vous voir il n'y a pas longtemps, veut bien – et nous lui en sommes très reconnaissants – vous fair parvenir ces lignes. On était heureux d'apprendre par Mr Lana que vous allez bien. C'est tout ce qu'on désire pour le moment et la sensation de vous savoir bien portant, vivant paisiblement à Valencia que jj'adore... nous remplit de joie. Nous attendons pas patienment certes, le jour où il nous sera permis de courir dans votre chère et belle patrie pour enfin vous servir et nour embrasser! Quant finira-t-elle cette guerre effroyable? La mort de Granados a été un coup terrible pour nous. Où sont ses enfants? N'y a-t-il pas moyen d'avoir quelques détails sur ses derniers jours?". Carta de Wanda Landowska y Henry Lew a Chavarri del 5 de junio de 1916, (carta 302), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 304.

La trágica y accidental muerte de Granados, a quien Landowska conocía desde hacía tiempo a través de Eugenio D'Ors, dejará atónitos tanto a ella como a su marido. Los años de la guerra y la revolución, la no muy fácil situación de Landowska en un país no solo extranjero sino que se volverá hostil por las circunstancias políticas del momento, merman considerablemente las noticias sobre ella, aunque sí que encontramos noticias sobre Iturbi, que va con el estandarte de Landowska y la música antigua por los escenarios españoles propagando su estilo, repertorio e ideario.

Un final inesperado

En 1918, Landowska, probablemente decepcionada y hastiada de la situación en Alemania, decide volver a Francia. Sin embargo, la tragedia no terminó con el final de la guerra. No solo perdió, como hemos visto, su plaza en la Escuela de Música berlinesa a consecuencia de las presiones posteriores provocadas por la revolución, sino que sufrirá una pérdida personal de la que tardará tiempo en recuperarse: Henry Lew, aquel que había sido no solo su marido, sino fiel promotor, asesor y compañero, fallece en un accidente de tráfico. Aquel a quien tanto hemos leído e intuido hasta este momento del relato, desaparece y deja a Landowska en una completa desolación. Tras ese forzado aislamiento, la poca fortuna de quedar apresada como enemiga en Alemania, de parar su carrera concertística y, finalmente, perder el puesto por el que había llegado a Berlín, un accidente de coche termina con la vida de su más fiel compañero, de su sombra más devota y del, sin duda, forjador de las teorías de *Musique Ancienne* cuyos extractos ya conocemos en parte por su eco en la prensa española.

Salir de todo eso no hubo de ser nada fácil. Pero Landowska vuelve a los escenarios. Demuestra su alta capacidad de recuperación, aceptación y lucha. No se rinde ni mucho menos. En Basilea, el poeta Rilke la vuelve a encontrar "destrozada por la muerte de su marido" y "volvieron a hablar de Tolstói, cuyo recuerdo les unía"[67]. En Suiza, Landowska

67 PAU, Antonio. *Rilke y la música*... p. 55.

se queda algún tiempo. Allí Rilke la escucha en dos ocasiones en la interpretación de la música de Haendel: el *Oratorio Saúl* y el *Concierto* en si bemol mayor. Había pasado poco tiempo tras la muerte de Lew y parece que Landowska, decidida, se dedica de lleno a la música. Es más, parece llegar con más fuerza que nunca.

Vuelve a España: es la edad de plata, los frutos de tantas luchas políticas, sociales y culturales empiezan a hacerse notar. Y Landowska llega en plena madurez de su carrera, con una experiencia vital y profesional intensa, dura, llena de luces y de sombras, parece llegar también a su propia edad de plata, tras un duro recorrido. Sonríe, y vuelve a subir a los escenarios. Tiene cuarenta y un años y está en la cima de su carrera en Europa y a puertas de conquistar el Nuevo Mundo. Comienza una nueva etapa, en la que su brillo se hará notar casi incluso más que antes y recogiendo lo que ya había sembrado.

TOURNÉE WANDA LANDOWSKA

Chateau Bottmingen près Bâle
le 2 Novembre 1919

Mes chers amis,

depuis hier soir de retour d'une longue tournée je repars demain pour Paris et la Hollande. J'attends toujours votre reponse au sujet du programmes de nos deux concerts du 4 et 6 Janvier. Ecrivez moi express 11 rue Monsieur Paris, où vos lettres peuvent m'atteindre jusqu'a 12 Novembre au matin, ensuite Chateau Bottmingen.
Adresse telegraphique de Paris: Alandowski, Paris

Mille choses amicales

à vous
Wanda Landowska

Ilustración 26.
Carta de Wanda Landowska desde Suiza preparando su tournee en 1920.
[CEDOC Correspondència entre Wanda Landowska i Francesc Pujol. 1912. Sig.: 3.2_864].

segunda parte

(1920-1925)

"EL FIGARO" EN PARIS

LA POLÍTICA DEL PAN

(DE NUESTRO REDACTOR CORRESPONSAL)

Decía Turgot, el buen ministro de Hacienda de Luis XVI, que mientras el pueblo tenía pan no pensaba en revolución. Del mismo modo, los Gobiernos que han hecho la guerra procuraron que no faltase el pan y que fuese barato. A esto, no sé quién, lo llamó política del pan. Y los Gobiernos que se sucedieron desde 1914, además de las restricciones, se cuidaron de abonar la diferencia entre el precio de adquisición y el de venta del pan. Esa política costaba últimamente al presupuesto del Estado cinco mil millones de francos, en cifras redondas. Como que la diferencia en quintal de trigo adquirido en América subía a 96 francos. ¡Una ruina para el Estado! Y como, por otra parte, los buenos campesinos indígenas vendían al Estado a 76 francos, precio excesivamente remunerador, por cuanto se los libró de todo impuesto a fin de estimular el cultivo intensivo, para no tener que cubrir el déficit de producción con la importación americana, que hace antieconómica la baja del cambio, cuanto mayor era el consumo que se les hacía, mejor para sus intereses. Y así se comprobó que en los campos, las bestias se alimentaban de buen pan de trigo, y estos despilfarros y la enfermedad de la moneda, determinaron a cambiar de rumbo en cuanto a la política del pan. Oficialmente, se sabe que el pan que se adquirió durante estos seis años a 45 céntimos kilo, va a costar ahora entre un franco y 1,10. Y haciéndose extensiva, por efecto natural de las circunstancias, esta carestía del pan a todo cuanto significa subsistencias y necesidades de la vida, la situación deviene casi lo contrario de lo que decía Turgot... No faltará pan ni las demás cosas. Pero la disminución de materias primas y de productos alimenticios es un estimulante para levantar de cascos a los consumidores. ¿No estamos viendo que este tema sirve de plataforma a los propagandistas de la extrema izquierda?

Entonces no habrá más remedio que buscar un aglutinante cambiando de política internacional.

A América no hay que comprar. Washington dice que, mientras los Estados europeos no pongan orden en sus haciendas, no obtendrán más crédito en los Estados Unidos. La diferencia del cambio obliga a virar en redondo a los Gobiernos que más se distinguieron en su política de estrangulación del bolchevismo ruso. Y puesto que la gran Rusia es un vastísimo depósito de cereales, maderas, petróleos, minerales, lino y lanas, vale la pena de volver sobre acuerdos anteriores de ayudar a generales aventureros como Yudenicht, Koltchack y Denikine, que han probado ser inferiores a los caudillos de los ejércitos rojos y se han hecho derrotar por éstos. No sin que Francia e Inglaterra hayan les dado, para restablecer en Rusia el orden material y moral, unos mil millones, aproximadamente, cuyas cuentas son peores que las del Gran Capitán, y los resultados, como se sabe, todo lo contrario a los que alcanzó nuestro Gonzalo de Córdoba en las campañas de Italia...

Hay que ver la cara que ponen muchas gentes al enterarse de que se va derechamente a la paz con Rusia. Pero ¿es que se acabó el bolchevismo?—preguntan—. No. Precisamente es con él con el que se hará la paz. Y, por de pronto, las relaciones comerciales ya se han restablecido. Es decir, se ha decretado la cesación del bloqueo. Bloqueo que era—se ha comprobado—tan perjudicial para unos como para otros. La política del pan, en su más amplia extensión, es la que determina el cambio de frente. Inglaterra, que está siempre más atenta a los efectos que a las causas, rompe el fuego y empieza a tratar en Copenhague con un delegado de los bolchevistas. Entre tanto, Letonia hizo la paz con la República de los soviets. Y Polonia está ya en negociaciones para lo mismo, después de comprobar experimentalmente que la Gran Bretaña le niega toda ayuda para seguir guerreando. ¡Ella, que se había impuesto el papel salvador de gendarme contra el bolchevismo! ¿Qué recurso le quedaba a Francia cuando el Parlamento italiano votó una moción en pro de la paz con Rusia, y, en la misma Francia, un gran sector de la opinión pública está contra toda política belicosa, y recientemente Marsella y Lyon, las dos municipalidades más importantes después de París, pedían lo mismo que lo que está ya haciendo Inglaterra: paz comercial con los rusos? ¿No se lee hoy el paso del primer convoy de productos ingleses por la frontera rusa? Además, el instinto nacionalista dice a muchos espíritus que Rusia, en su despecho, se echará en brazos de Alemania para todo, incluso para guerrear contra los enemigos de ella. ¿Entonces? ¿Se olvida tan pronto lo que es el régimen *pagado por sangre* establecido en Rusia por los gobernantes actuales? Tranquilizarse—dicen los que se las dan de bien informados—. El bolchevismo ruso ha ido abandonando sus concepciones integrales en la piedra de toque de la realidad. Ya no es el régimen o tiranía de una sola clase social. Después del período de aclimatación dura, cuando se ha podido apreciar con hechos que la mayoría del pueblo ruso está con el nuevo estado de cosas—ya que no ha habido elementos, ni numéricos ni cualificativos, para imponer otro—, no le falta a la nueva República el concurso y la colaboración de los generales del Zar, de los financieros del antiguo régimen y de los técnicos e intelectuales de la nación. Se va a convocar una Asamblea Constituyente en Moscú, con garantía de libertad para su elección. Se tira a un régimen parlamentario y constitucional en lo político. ¿Y en lo económico? No creo. Habrá, por lo menos, un sistema de nacionalización—expropiación o socialización más o menos convencional—. Pero habrá pan en Europa. Y de los graneros de Rusia, de sus bosques centenarios, de sus ricos yacimientos mineros y petrolíferos, de sus rebaños inmensos, que evocan los de los pueblos bíblicos, saldrán las materias que las naciones de Europa necesitan para que la política del pan no sea tan cara ni tan arriesgada. Y, además, con las exportaciones de los productos nacionales se harán negocios, muchos negocios con Rusia, mejorará la situación financiera, económica y política y se ahuyentarán peligros que a no pocos asustan. Y he aquí por donde, lo que no consiguieron medios coercitivos, lo consigue una necesidad, ya que, como decía Turgot, el buen ministro de Hacienda de Luis XVI, mientras el pueblo tenga pan no piensa en revolución...

José JERIQUE

En el puerto de la Habana

El "Brooklin", incendiado

HABANA 7.—El vapor americano «Brooklin», cargado de nitro y atracado en la bahía de la Habana, ha sido destruído por un voraz incendio, que se ha propagado a un depósito de abonos minerales.

Los daños son de gran consideración y se teme que el incendio se extienda a otros depósitos repletos de mercancías.—Fabra.

EN EL TEATRO DE LA COMEDIA

Wanda Landowska

Por primera vez esta gran artista ha podido ser públicamente oída en Madrid. Públicamente decimos porque, aunque no es ésta la primera vez que Mme. Landowska nos visita, en ocasiones anteriores se había hecho siempre contratada por una de esas entidades musicales a cuyos conciertos sólo los socios tienen acceso.

Ayer dió Mme. Landowska el primero de sus dos conciertos en la Comedia. Fué el primer triunfo. Nos reservamos hablar con amplitud de esas audiciones, que son sin duda uno de los notas de más interés, de más puro valor artístico de la presente temporada de conciertos. Estas líneas son tan sólo que un primer homenaje a la maravillosa artista que sabe encontrar en nuestros días el alma sencilla y profunda de los viejos maestros.

EN LA ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA

Conferencia de D. Diego María Crehuet

Un público numeroso y selecto, en el que destacábanse elegantes damas, acudió ayer, a las seis de la tarde, a la Academia de Jurisprudencia y Legislación para escuchar la conferencia que pronunció, a propósito del tema «El feminismo en los aspectos jurídico-constituyente y histórico», el vocal de la Junta de gobierno de la docta Corporación y secretario de la Sala tercera del Tribunal Supremo de Justicia, D. Diego María Crehuet.

El salón de actos hallábase completamente lleno, y en el estrado, a la par del conferenciante, se sentaron el presidente de la Academia, Sr. Bergamín; el secretario, señor Pons y Umbert, el Sr. Royo Villanova, el Sr. Bonilla y San Martín y otros académicos y personalidades.

Inició el conferenciante su discurso con un extenso elogio de la labor cultísima de doña María Espinosa, dama tan ilustrada como elocuente. Es posible laborar en pro de la obtención de mejoras para la mujer sin ser feminista como se puede trabajar en favor de la redención obrera sin militar en las filas del socialismo. El enunciado del problema feminista equivale al planteamiento de una honda transformación social. Por virtud de los acuerdos adoptados en el Congreso Internacional feminista que se celebró en Zurich en mayo último fueron incluídas importantes medidas reivindicadoras de los derechos femeninos en el Tratado de paz.

No es el feminismo otra cosa que una rama del árbol frondoso de la cuestión social. El divorcio sin más causa que las disensiones entre los cónyuges equivale a la anarquía y al imperio del amor libre. Se han declarado feministas el socialismo y el anarquismo para captar el apoyo de las mujeres en pro de que la revolución social se haga.

Capacidad es sinónimo de aptitud. La capacidad de la mujer no es superior ni inferior a la del hombre. Es distinta. Lo es por el sexo. Así, sus aptitudes no pueden ser las mismas que las del hombre. Anatómica y fisiológicamente diferenciados la naturaleza... Ya desde los tiempos del ilustre sabio, de Linneo, fundase tal distinción en la sexualidad.

Es lógica la tendencia a otorgar al feminismo las reformas que exige la naturaleza de la mujer. Tiene la mujer derecho a exigir del Estado los medios precisos para poder mejorar su instrucción. La educación femenina debe romper el marco estrecho en que se encuadra hoy. No puede hablarse de la incapacidad de la mujer para la cultura, como no se puede dudar de la aptitud de un pájaro para elevarse por los aires si se le ha tenido siempre encerrado en una jaula.

Afirmó Clerk que si continuase imperando en los Estados Unidos el profesionalismo femenil habría que ir a buscar los futuros yanquis al lado opuesto del mar. La consagración de la mujer a las profesiones da por resultado una mayor afluencia de niños a los asilos, un descenso notable en la natalidad y un sensible aumento del morbo-maculismo.

Sin la autoridad marital, los niños de los asilos, anémicos, sin calor de hogar, uniformados sin gracia, alimentados por contratistas sin conciencia, educados por profesores ineptos para el amor, llegarán a ser explotados como Príncipes. La entrega del sufragio al feminismo equivale a hacer la sementera de la anarquía.

Terminó el orador su interesante conferencia haciendo notar que Mad. Staël afirmó que el amor, un episodio para el hombre, debe convertirse en el regulador de la vida entera de la mujer.

Prolongados aplausos rubricaron las elocuentes frases del Sr. Crehuet, que recibió incontables felicitaciones.

***

El martes próximo, 10 del actual, a las seis de la tarde, y con el interesante tema «Filipinas: su independencia y sus relaciones con España», se celebrará en la Real Academia de Jurisprudencia la segunda conferencia organizada por la Juventud Hispanoamericana, a cargo de D. Gonzalo Romero Borell, delegado de dicha Asociación en Filipinas.

No se devuelven los originales ni se mantiene correspondencia acerca de ellos

Capítulo 5

Wanda vuelve (1920)

Ilustración 27. Retrato de Wanda Landowska. *El Fígaro*, 08.02.1920, p. 7 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Wanda vuelve.
¿Es, como la del cantar, "un ave que viene de Francia? – No;
es un ave que viene – más dilatadamente – de Europa. La primera.
Viene como si hubiese volado, muy bajo, en el aire tempestuoso aún, bajo el sombrío nublado.
Atravesó, sin duda, campos de desolación, sembrados de cruces. Las tropezaba con sus alas oscuras, portadoras de un leve silbido.
Es el canto que un día tuvo fuerza bastante para lograr que
Tolstoy desarrugara el ceño de asceta – y absolviese al Arte".
Glosari de Xenius (Eugenio D'Ors)[1]

A pesar de haber vivido momentos tan devastadores como una guerra, el aislamiento que le produjo, la decepción de ver un puesto creado para ella en una prestigiosa escuela disuelto y, ante todo, la desolación frente a la pérdida de su fiel compañero, Wanda Landowska no solo no se rinde, sino que vuelve con más fuerza que nunca: "Con una valentía admirable, comenzó a reconstruir su vida, dedicándose más que nunca a la música para la que había nacido para servir y glorificar"[2]. La energía y el ímpetu de Landowska no mermó, sino todo lo contrario. Tras dos décadas de actividad incansable, a sus cuarenta y un años, ya había aprendido por su propio pie a autopromocionarse como concertista, teórica y pedagoga. Tenía muy claro cuál era su camino y lo continuó con la convicción de los que saben lo que quieren.

1 D'ORS, Eugenio (Xenius), «Glosari». *España*, año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1914, p. 10.
2 "With admirable courage, she began to rebuild her life, devoting herself more than ever to the music she was born to serve and glorify". *Landowska on Music.* Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 16.

En 1919, unos meses después del fallecimiento de Henry Lew[3], está tocando la *Pasión de San Mateo* de J. S. Bach en Suiza, en lo que será el primer concierto en la historia del siglo XX en el que se interprete esta pieza al clave[4], y dará también allí alguna *master class*[5]. En España, los años 1920 y 1921 son de gran intensidad: realizará dos importantes giras, retomará el contacto con músicos y grandes intelectuales y dará clases magistrales. Y así, Wanda vuelve.

Suculentos programas y colaboraciones en el Palau de la Música Catalana

Hubo de preparar minuciosamente en 1919 sus planes de gira, pues nada más comenzar el año 1920, Wanda Landowska vuelve a los escenarios de España en una ambiciosa *tournée* que inicia en tierras catalanas con, ni más ni menos, que cinco conciertos diferentes en la ciudad de Barcelona. Los programas localizados de estos conciertos nos dan buena cuenta del amplio abanico de repertorio que manejaba Wanda Landowska y de la articulación que ella misma daba a los programas. Continúa tejiendo campos temáticos, épocas y alternando piano y clave, como era ya su costumbre de hacía años. La simple revisión de estos programas nos da pruebas de las dimensiones e importancia de los conciertos que Wanda Landowska dio al público español.

3 En su agenda personal de 1919, el día 17 de abril anota que el periódico Berliner Tageblatt anuncia la muerte Henry Lew. El resto de las páginas del mes de abril y hasta el 10 de agosto de 1919 las páginas están arrancadas. Landowska & Restout Papers. Library of Congress, Music Division. Washington, DC. Agenda de Wanda Landowska, semana del 13 al 19 de abril de 1919 [Caja 103, carpeta 6, s.p.].

4 CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*. Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990, p. 101.

5 RESTOUT, Denise. «U boku Wandy Landowskiej». *Canor*, núm. 3 (10), p. 9.

Así, encontramos el manuscrito del programa, con fecha del 4 de enero de 1920, del que fue posiblemente su primer concierto aquel año en el Palau de la Música Catalana. La primera parte comprendía las piezas: *Partita* en do menor, de J. S. Bach, *Sonata de la Lucha entre David y Goliat*, de Kuhnau (el manuscrito incluye notas sobre cada una de las partes con la narración de la historia en ocho momentos). La segunda parte incluía la *Sonata* en mi menor de Haydn, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo,* de J. S. Bach (también con comentarios de cada una de las partes). La tercera y última parte contenía las piezas *Gavotte et doubles*, de Rameau, *Ground* de Purcell, *Sonata* de Scarlatti (sin especificar el número), *Rondó* en la menor de Mozart y la *Fantasía cromática* de Bach[6].

Un programa, sin duda, suculento el de aquel primer concierto, que luego sería enriquecido con el segundo, en colaboración con el Cuarteto *Renaixement* y pequeña orquesta para el día de la festividad de la Epifanía y dirigido por el Maestro Millet. El programa[7] tenía un arranque y un cierre con piezas para clave y conjunto instrumental de J. S. Bach y el resto estaba compuesto por piezas a solo. El repertorio, así, contaba en la primera parte con las obras: *Concierto* en sol menor para clave y conjunto de cuerdas de J. S. Bach y la *Sonata* en la menor de Mozart; la segunda parte incluía: tema y variaciones del *Herrero armonioso* de Haendel, la *Sonata pastoral* de Scarlatti, el *Rondó alla turca* de Mozart, *Preludio y Fuga* en do sostenido mayor de J. S. Bach, la *Gavota* en sol menor de J. S. Bach, y la ya conocida y recurrente *Bourrée* de Landowska sobre tema popular. La tercera y última parte incluía el *Concierto de Brandenburgo* número 5 de J. S. Bach. Un final, efectivamente, apoteósico y del que nos queda averiguar si fue su primera interpretación en Barcelona junto al cuarteto o una repetición del supuesto concierto que dieron en 1915 y en el que también participó María Barrientos.

El tercer concierto[8] se realizó dos días más tarde (8 de enero de 1920) con las siguientes obras: la primera parte con *Pasacalle* de Haendel, *So-*

6 Programa manuscrito del concierto del 4 de enero de 1920 a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Recital de Wanda Landowska].

7 Programa manuscrito del concierto del 6 de enero a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Programa del concert del dia 6 de gener de 1920].

8 Programa del "tercer concierto en días festivos" de Wanda Landowska del día 8 de enero de 1920 a las 16.30 horas. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Terç dels deus concerts en dies festius a la tarda].

nata de Mozart y *Partita* de Bach; la segunda parte con *Preludio y Fuga* en mi bemol y el *Allegro* del concierto para clave (sin especificar) de Bach, el *Andante* en fa mayor de Beethoven[9] y tres *Sonatas* de Domenico Scarlatti; la tercera parte incluía en primer lugar danzas polacas de Dlugoraj[10] y de "el Signor Jakob"[11], más las ya conocidas de su repertorio: el *Scherzo del Cuco* de Pasquini, el *Coucou* de Daquin y el *Bourrée d'Auvergne* de Landowska. Un programa, este último, con un periodo cronológico y geográfico más amplio y, por tanto, con mayor mezcolanza de estilos musicales.

Tres días más tarde, el 11 de enero de 1920, Landowska vuelve a aparecer en los escenarios catalanes. Esta vez, con un repertorio articulado como concierto programático y titulado "Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII" y en el que recupera muchas de las piezas que interpretó en su primera *tournée* por España en 1906. Concierto organizado por la *Associació de Música da Camera* de Barcelona e interpretado en el Palau de la Música Catalana, también dividido en tres partes, cada una con su título respectivo. El primero, titulado "Al bosque" comprendía las obras: *Les Sylvains*, de Couperin el Grande, *Le rappel des oiseaux*, de Rameau, *Le rossignol en amour*, de Couperin y *Cascades*, de Dandrieu al clave y las piezas al piano: *Capriccio Kuku*, de Caspar Kerll, *Toccata y scherzo sobre el canto del cuco* de Pasquini, *Le coucou* de Daquin y la *Caza del rey*, de John Bull. La segunda parte estaba, a su vez, dividida en dos; la primera, titulada "Por los campos y prados", comprendía las piezas: *Gavotte les moutons* de Martini, *Sonata Pastoral* de Scarlatti, *Fuga sobre el canto de la gallina* de la *sonata* en re mayor de J. S. Bach y *La Poule* de Rameau; la segunda, titulada "En el pueblo" comprendía las obras: *Les Campanes*, de Byrd, *El alegre forjador*, de Haendel y el *Aria y fuga* sobre el tema *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, de J. S. Bach. La tercera parte, finalmente, titulada "Kermese", comprendía piezas de Antoine Francisque (entre otras, la hermosa *Branle de Montirande,* que ya había interpretado en

9 De lo localizado hasta el momento, el *Andanti favori* de Beethoven aparece por segunda vez en programa en España (la primera fue en 1912), pieza que luego sería registrada por vez primera en 1923 probablemente en los Estados Unidos, según informa Denise Restout (*Landowska on Music*... p. 415) y que posteriormente quedó inmortalizado en álbumes como *The Artistry of Wanda Landowska*, de 1974.

10 Compositor polaco y virtuoso del laúd. Nombre completo Wojciech Długoraj (1557-1619).

11 Probablemente, piezas que descubrió junto a Henry Lew y que ya hubo de tocar en concierto en el festival por el centenario de Chopin en 1910. Véase capítulo 2.

España en 1906), la *Volte et Ronde* de Chambonnières y *Les Vieux et les Gueux, Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et les singes,* de Couperin el Grande[12].

Teatro Principal Los días 13 y 21 de Enero
- - A las 6 tarde
Dos extraordinarios conciertos, por la eminente
Wanda Landowska
El primero a clavecín y piano; el segundo a clavecín y orquesta.
Queda abierto el abono. Los señores abonados a los últimos conciertos Rubinstein, tendrán reservadas sus localidades hasta el día 14, por la noche. El abono quedará cerrado el día 17.

Ilustración 28.
Diario de Valencia, 13.01.1920, p. 2
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

Para el 13 de enero, el programa del concierto de Landowska incluía la colaboración de la soprano Magdeleine Greslé[13] y el compositor y pianista Joan Gibert Camins. Las obras de la primera parte fueron: *Passacaglia*, de Haendel (al clave), la *Sonata* en re menor, de Mozart (al piano) y el *Concerto italiano* de J. S. Bach (al clave); la segunda parte incluía las piezas de Claude Debussy: *Rondó "Le temps a laissié son manteau"* (texto de Charles d'Orleans), *La Grotte "Auprès de cette grotte sombre"* (texto de Tristan Lhermitte), *Le promenoir des deux amants* (texto de Tristan Lhermitte) *Crois mom conseil, chère Climène* y *Je tremble en voyant ton visage y Fantoches* (texto de Verlaine). Luego, la segunda parte continuaba con las piezas *Mon Pays*, de Gretchaninov, *Nuit meridionale* de Rimsky-Korsakoff, *Romance orientale* de Glazunov, *Chez ceux-la et cheznous*, de Borodine y la *Chanson de l'innocent* de Moussorgsky. La tercera

12 Programa de la Associació de Música "Da Camara" de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Curso VII: 1919-1920, para el domingo 11 de enero de 1920 a las dos de la tarde. "Wanda Landowska. Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII". Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

13 Soprano que estrenará e incluso grabará piezas de Manuel de Falla, a quien le uniría una importante amistad tanto con el compositor como con la viuda de Claude Debussy.

parte incluía las piezas para clave: *Preludio y fuga* en do sostenido mayor y la *Gavota* en sol menor de J. S. Bach y el *Rigaudon et tambourin*, de Rameau; y al piano, el *Rondó* en la menor de Mozart y, finalmente, para canto y piano: el *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, *Se tu m'ami,* de Pergolesi, *Plaisir d'amour,* de Martini y el *Aire de Momus,* de Bach[14]. Un concierto detalladamente cuidado en su programa y con un repertorio programático que permitía hacer un barrido desde el barroco hasta las obras más cercanas en el tiempo en aquellos momentos, con una suerte de recorrido bucólico y ensoñador.

Tanto en este como en los anteriores conciertos, resultaría de curiosidad averiguar si se trataron de diseño exclusivamente de Landowska o fueron negociados con el teatro. En todos estos conciertos, el clave era el de la propia Landowska (su inseparable Pleyel) y un piano Érard, según informan todos los programas mencionados. Desafortunadamente, y a pesar de lo suculento e intenso de estos primeros recitales barceloneses, no hemos localizado notas de prensa o crítica que los reseñaran, a excepción de cortas notas que alaban a la clavecinista y transmiten el entusiasmo del público: "el aplauso del público y el elogio de la crítica acompañan a la distinguida concertista"[15]. En todo caso, se trata de un intenso comienzo que muestra, además, las estrechas relaciones que Wanda Landowska mantenía con la ciudad de Barcelona a pesar de su larga ausencia debido a la guerra[16].

14 Programa del concierto de Wanda Landowska junto a Magdeleine Greslé (soprano) y Joan Gibert Camins (piano) del 13 de enero de 1920, martes a las 2 de la tarde. Centre de documentació de l'Orfeó Català [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

15 *El Pueblo: Diario republicano de Valencia,* año XXVII, núm. 10076, 11 de enero de 1920, p. 1

16 Recordemos, no obstante, que los escritos de Landowska serán rememorados en la prensa catalana en varias ocasiones durante los años de guerra, especialmente los incluidos en su libro *Musique Ancienne*. Véase el capítulo anterior.

Segunda parada: Valencia

En los días previos al primer concierto valenciano, el crítico que firma con su segundo apellido, Gomá[17], alude a la fotografía de Wanda Landowska con Tolstoi que había sido publicada recientemente en Cataluña y la reseña de Eugenio d'Ors sobre nuestra clavecinista. Entre otros muchos méritos y halagos, muestra igualmente cuán admirada y esperada era también en Valencia:

> la famosa anécdota de Wanda y Tolstoi, que universalizó una curiosa fotografía y que ha recordado admirablemente días pasados en su "Glosari" de "La Veu de Catalunya" Eugenio d'Ors, había contribuido en los ambientes de refinada cultura, pero extra musicales, de todo el mundo, a elevar de un modo especial el prestigio de Wanda. La resurrección maravillosa del clavicímbalo y su consecuencia, la revisión de las antiguas músicas – o viceversa – obra genial de Wanda, valorizaba de una manera única el carácter de su arte. Además, se hablaba entonces mucho del falso y del auténtico chopinianismo, y Wanda, en su selección interpretativa de las obras del inmortal compatriota, imponía los verdaderos aspectos del espíritu fino y delicado del gran compositor. (...) Wanda regresa, vuelve a España otra vez, y en Valencia, como hace años, resonará dentro de unos días el mágico clavicímbalo de Pleyel, en la noble escena del teatro Principal; Wanda se inclinará sobre el teclado, y Bach, Haendel, Couperin y Rameau nos revelarán el misterio de sus almas musicales[18].

Los días 19 y 21 de enero aparecen anunciados ya los dos conciertos en la prensa valenciana. El primero para clavecín y piano solo y, el segundo, para clavecín y orquesta[19] en el Teatro Principal de Valencia, escenario que la artista ya conocía bien. Según informa la prensa, la programación

17 Enrique González Gomá, fue un importante crítico de música en la Comunidad Valenciana desde los años 20. Firmaba en los diarios con su segundo apellido. Véase: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana, 1912-1923* <https://www.tesisenred.net/handle/10803/9851;jsessionid=6DC66978568720388A07CoD5A58CA6CB> [consulta 8.05.2024].

18 Gomá. «Crónica musical: Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3142, 18 de enero de 1920, p. 2.

19 *Diario de Valencia*, año X, núm. 3134, 10 de enero de 1920, p. 2.

del primer concierto (para clave y piano) no incluye piezas de los conciertos barceloneses, ni repite ningún programa de aquellos, sino que vuelve a interpretar aquel programa que ofreció la primera vez que pisó por tierras españolas, allá por 1905 y que recogía una historia del vals y la volta, desde las más antiguas de la Provenza, hasta culminar en Chopin[20]. Un repertorio que repite 15 años más tarde, tal vez en homenaje a su primera gira, solo que ahora como concertista consagrada y sin la encomiable compañía de Henry Lew. Del segundo concierto se dice únicamente que "será con orquesta de arco, que dirigirá la propia intérprete desde su clave, como se hacía en tiempos de Mozart"[21].

El *Diario de Valencia,* además de aportar esta información sobre los programas, habla así de Landowska durante su primer recital, rodeándola de un aura histórica y recreando toda su figura en aquellos tiempos pasados que traía al recuerdo con su música:

> Sentada al clavecín, con su original figura "ceciliana" (según frase de un celebrado crítico italiano en la recientísima turné que ha dado Landowska con triunfal éxito por el país del arte) la gran artista parece realizar el prodigio de que presenciamos las escenas de aquellos nobles salones de pasados tiempos en que las damas lucían sus rameados trajes y zapatitos con tacón rojo, mientras los caballeros se inclinaban galantes luciendo blancas pelucas y casacones bordados. Otras veces, la ejecución de Landowska nos presenta vivientes las maravillas de los abanicos pintados por Watteau, con sus posturas y corderillos en los suaves paisajes versallescos[22].

Y, aunque, al parecer, la sala no estuvo muy concurrida, la crítica alaba el talento y exquisitez de Landowska:

> Wanda es artista única. Wanda es una artista genial. Una artista clásica. Wanda no es una artista romántica. La pasión de los románticos en las versiones – a piano regalo en el concierto que anotamos – de Wanda es

20 Véase el primer capítulo 1 y el programa citado de la Sociedad Filarmónica madrileña de 1905: Programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1905. Concierto de Wanda Landowska 22 y 25 de noviembre de 1905. Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid [Sig.65600/1]. <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do> [consulta 6.02.2024].

21 «Wanda Landowska vendrá a Valencia». *Las Provincias, Diario de Valencia*, año LV, núm. 16501, 12 de enero de 1920, p. 1.

22 *ibid*.

> serenidad: es, según hemos dicho en otras gacetillas, la pasión que sabe su pasión, y esa conciencia dice serenidad. ¿No es eso algo del clasicismo de Wanda Landowska? Además, el genio del arte de Wanda Landowska es exquisito, amable, discreto, sonriente, es la superación del buen gusto. ¿Y no será el clasicismo en genio que sonríe, humano, exento de este histrionismo del dolor al parecer insuperable, o de la exaltación desmedida? Pues la sonrisa en el arte es la comprensión, como en la vida: de nada demasiado. (...) Poco auditorio. Wanda Landowska, no obstante, dejará entre nosotros muchos que quieran saber todavía del encanto incógnito que rima un *minué*. Es una compensación[23].

Su finura y buen hacer son resaltados en otra crítica que habla de aspectos técnicos y nos informa de los numerosos aplausos que la llevaron a sentarse de nuevo y tocar como propina la "Marcha turca" de Mozart, una de las más recurrentes en la artista y sus regalos al público:

> Es preciso recordar que el mecanismo de Wanda Landowska posee una previsión y una igualdad incomparables, que los efectos timbrales tan sugestivos del clavicímbalo le sirven para realizar interpretaciones de un colorido sonoro tan vario, que se diría orquestal; que su profundo respeto ante la creación ajena la lleva a buscar su traducción más genuina (...) Los aplausos invitáronla a sentarse ante el clavicímbalo (...) el último tiempo de una sonata de Mozart, la *Marcha turca* de la sonata en fa del mismo autor y el final del *Concierto italiano*: de Bach. Fueron tres interpretaciones magníficas, singularmente el final del *Concierto italiano*, que resultó en absoluto algo incomparable[24].

Otro de los críticos repara en las interpretaciones de Chopin, respecto al cual cita a la propia artista y su visión sobre la interpretación del maestro polaco, un tema que ya había salido a la luz en tierras valencianas años antes rememoradas de nuevo en el texto[25]:

> ¡Chopin! La manera como Landowska lo interpreta es también una maravilla de suavidad y de buen gusto, sin efectos de "ropería" y con poético sentir. (...)

23 «Wanda, la sutil». *La Correspondencia de Valencia*, año XLIII, núm. 18001, 20 de enero de 1920, p. 1.
24 «Crónica musical. Teatro Principal. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3143, 20 de enero de 1920, p. 1.
25 Véase el capítulo 2.

> recordábamos las palabras mismas de Landowska: "Si al menos los virtuosos de recia musculatura – dice – nos ofrecieran el espectáculo de un espíritu tranquilo y vigoroso en un cuerpo robusto! Es preciso verlos entre bastidores, cuando esperan temblorosos y lastimeros a que les llegue una vez para correr al piano y golpear el teclado como un paseante perdido de noche en una calle desierta golpea el suelo con su bastón para darse ánimos y hacerle miedo al miedo. "Y no hablemos de aquellos espasmos histéricos, ni del rubato de epilepsia, ni de los arrebatos de mal gusto, ni de las recaídas en lo dulzarrón, ¡y qué dulzuras; a su lado la miel os parecería amarga. Ni hablemos tampoco de toda esa estética populachera, estética de «parvenus» que se resume en una sola palabra: ¡«mucho»!, es decir, ¡mucho sonido, mucho grito, mucha pasión, mucha dulzura! De modo que lo que se nos ofrece como grandes sentimientos, no son a menudo sino sentimientos groseros". Hasta aquí Landowska; después de tan bellas palabras, no podremos decir, sino que la interpretación estuvo a la altura de ellas[26].

En otra de las críticas, comprobamos que una de las piezas más aplaudidas por el público fueron los valses de Schubert y de Chopin[27] y nos informa de la segunda propina: el *allegro* del *Concerto italiano* de Bach que, por seguro, provocó admiración y asombro en el público.

El segundo concierto fue, como ya hemos señalado antes, para clave y pequeño conjunto de cuerda dirigido por la propia Landowska. En programa sabemos que ejecutó los *Conciertos* en fa y en sol menor de Bach y, luego, al piano, la *Sonata* en re mayor de Mozart y que, además, llamó especialmente la atención la *Sonata de la lucha de David y Goliat* de Kuhnau, para clave (que ya había interpretado anteriormente en Barcelona) de la que la prensa valenciana dice: "En el programa del concierto había unas notas explicativas de cada uno de los fragmentos de la obra y claramente pudieron confrontarse con la interpretación que obtenía de la eminente artista, que traducía literalmente y con toda justeza, las diversas situaciones y sentimientos de la "Sonata Bíblica"[28]. Probablemente se trate de las mismas notas localizadas en el manuscrito

26 «Primer concierto Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16511, 22 de enero de 1920, p. 4.
27 «Teatro Principal. Wanda Landowska» (Firmado: J.W.), *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10086, 21 de enero de 1920, p. 2.
28 *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10.087, 22 de enero de 1920, p. 1.

del concierto anterior en el Palau de la Música[29] y que bien pudieron haber sido confeccionadas por ella misma.

Hubo de dar Landowska un tercer concierto de despedida el día 23 de enero, pues así nos informa la prensa del día siguiente antes de su partida. En este concierto, interpretó de nuevo los *Conciertos* de Bach con conjunto instrumental y la *Sonata* en mi menor de Haydn y en la menor de Mozart (ambas al piano), una *Gavota* en sol menor de Mozart, la *Sonata* en la, de Scarlatti y el *Cuco* de Danquin; como propina, Landowska interpretó *La poulé,* de Rameau, la *Marcha turca*, de Mozart y el Preludio en do mayor de *El Clave bien temperado* de J. S. Bach[30], piezas todas muy queridas y cercanas para la artista que le permitían, además, mostrar una vez más su talento tanto al clave como al piano.

Los conciertos valencianos fueron igualmente aplaudidos y celebrados por la crítica e hicieron eco en la prensa días más tarde con otras reseñas[31]. Tras estos conciertos, Landowska visita por segunda vez Mallorca, en donde el periódico local del día 26 de enero de 1920 anuncia dos conciertos: aquella misma noche (con obras en programa de Byrd, Praetorius, Bach, Schubert, Weber, Chopin, Martini y Couperin) y un segundo concierto el día 28 del que no se especifica el programa[32]; después de este intenso periplo a orillas del Mediterráneo nada más comenzar el año, la prensa informa de la llegada a Madrid de Landowska[33].

29 Concierto del 4 de enero de 1920 en el Palau de la Música Catalana mencionado anteriormente en este mismo capítulo: Programa manuscrito del concierto del 4 de enero de 1920 a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. [Sig. Recital de Wanda Landowska].

30 Gomá «Crónica Musical». *Diario de Valencia,* año X, núm. 3147, 24 de enero de 1920, p. 2.

31 «Crónica musical» (firmado: "el auditor"), *Oro de Ley*, núm. 135, 1 de febrero de 1920, p. 74.

32 *Correo de Mallorca*, año X, número 3202, 26 de enero de 1920, p. 1.

33 "la gran artista ha de tocar aún en varias capitales españolas, después de haberlo hecho ya en Barcelona, Palma y Valencia". *España,* año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1920, p. 10.

Vuelta a la capital: conciertos, citas de *Musique Ancienne* y el primer texto de Salazar sobre Landowska

El 31 de enero aparecen anunciados en prensa los dos siguientes conciertos de Landowska para los días 7 y 9 de febrero en el Teatro de la Comedia de Madrid y el mismo día 7 el diario *El Globo* anuncia el programa de ambos. El primero constó de las obras *Passacaglia* de Haendel, la *Sonata* en re mayor de Mozart y el *Concerto secondo il gusto italiano per un clavicémbalo a due manuati*, de J. S. Bach (primera parte); el *Preludio y Fuga* en do sostenido menor, de J. S. Bach, el *Rigaudon et Tambourin* de Rameau, el *Rondo* en la menor de Mozart y la *Fantasía cromática y fuga* de J. S. Bach (segunda parte) y la *Volta polonica* y *La caza del Rey* John Bull, *Les Vielleux et les Gueux, les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les singes*, de Couperin el Grande, para la tercera parte[34]. Tal como puede comprobarse es una combinación de partes de conciertos anteriores junto con aquel sobre las voltas y valses de 1905 y que acababa de interpretar en Valencia.

El segundo concierto constaba de algunas piezas que nos suenan de conciertos anteriores, si bien comprobamos el amplísimo repertorio que nuestra protagonista manejaba y era capaz de tocar en una misma gira con pocos días de diferencia entre los conciertos y teniendo en cuenta las condiciones y dificultades de los viajes entre las ciudades. El programa en Madrid englobó las siguientes obras: *El alegre forjador* de Haendel, la *Sonata* en la menor de Mozart, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, de J. S. Bach (primera parte); la *Sonata* en mi menor de Haydn, la *Gavotte et doubles* de Rameau, el *Ground* de Purcell, la *Sonata pour claviers croisés*, de Scarlatti (segunda parte); y en la tercera

34 Programa publicado en: *El Globo*, año XLVI, núm. 15.154, 7 de febrero de 1920, p. 2.

parte: la *Gavota des moutons* de Martini, la *Sonata pastoral* de Scarlatti, *La Poule* de Rameau, *Le rossignol en amour* de Couperin, y la *Bourrée d'Auvergne*, de Landowska.

Mientras tanto, para abrir boca y poner en antecedentes al potencial público y lector del diario, la edición madrileña de *El Sol* publica un texto de Landowska sobre sus concepciones estéticas en torno a la música dieciochesca y procedentes de su libro *Musique Ancienne*, en concreto del capítulo número VI destinado a este sujeto[35], fragmentos que servían de preámbulo al concierto que daría la artista ese mismo día: «*No se sabe todo lo que hay en un minueto*». Marcel (Coreógrafo del siglo XVIII). Cuando el público y cuando los músicos hablan de «música antigua», es en el siglo XVIII en lo que piensan; seguramente en tal minueto, tal gavota o aire de ópera. Así se justifica, en parte, su reproche de que los viejos compositores eran tan superficiales. Sí lo eran, (...) lo eran por refinamiento"[36]. A continuación, Landowska explica en su texto aquel reproche de frivolidad que, en su opinión, es más que respetable. Se refería al llamado "estilo galante", uno de sus predilectos y que tan bien ilustraba el repertorio para clave. Lo justifica, además, en boca de algunos conocidos iluministas, como lo fue Voltaire y lo contrapone a corrientes posteriores calificadas por ella misma como "turbias" e incluso tempestuosas:

> En lugar de chapotear en las aguas turbias de fingidas profundidades, preferían mejor el revolotear por la tersa superficie. "Lo serio no es nunca gracioso – decía Voltaire – ni tiene atractivos; se aproxima demasiado a lo severo, y esto repele". A los excesos de sublimidad, preferían las visiones pálidas y fugitivas que atan dulcemente al corazón, suaves elegancias, lindas futilidades de picantes giros, sonidos dulces y sonrientes que divierten al oído. Consentían en una cautividad; pero siempre que no se sintiesen demasiado las cadenas, o a menos, también de que no fuesen estas guirnaldas de flores. A las tempestades del corazón humano preferían el goce de la vida, la riente alegría de la belleza o, también, los espectáculos solemnes y majestuosos[37].

35 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London,Geoffrey Bless, 1926. Capítulo VI «The Aesthetic Conceptions of the Eighteenth Century», pp. 24-27.
36 Fragmentos de: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... Capítulo VI «Las concepciones estéticas del siglo XVIII», aparecidos en castellano en: *El Sol*, año IV, núm. 784, edición de Madrid, 7 de febrero de 1920, p. 3.
37 *ibid.*

Acto seguido, y con cierto deje irónico, menciona a los estoicos pero aboga por una vía para evitar el dolor y el sufrimiento, dando paso al deleite y lo agradable:

> "Dolor, no eres un gran mal" – decían los estoicos – "¡Ni un gran bien tampoco!" – parecen responder los hombres del siglo diez y ocho – "¡Evitémosle! No importunemos al mundo con nuestros dolores ni con nuestras tristezas". A Gluck se le reprochaba su tosquedad, su falta de ligereza y de elegancia; sobre todo el abuso de acentos vehementes y de dolorosos transportes. El objeto de las artes no es tan solo la emoción; es también el placer que la acompaña. No basta con que la emoción sea fuerte; es necesario, aún, que sea agradable[38].

Una estética a la que, según Landowska, se adapta a la perfección la música mozartiana. Citando al maestro salzburgués en palabras de Delacroix, justifica esta necesidad de evitar momentos y lados oscuros que puedan herir al oído o, en otras palabras, alterar la belleza que ha de mantener la música:

> Las ideas de Mozart se adaptaban perfectamente a este criterio. Delacroix cita un pasaje de una carta suya que, en cierto modo, es un programa: "Las pasiones violentas no deben expresarse jamás de tal modo que lleguen a producir disgusto. Aun en situaciones horribles, la música no debe herir al oído ni dejar de ser música". Lo brutal debía, entonces, disimularse; las pasiones violentas, los gritos, las angustias, se dejaron de lado, tanto como todo lo que pudiera extrañar al sentido de estos hombres, acostumbrados a poner freno a las formas exteriores. Se evitaba lo que se llamaba la "imitación viciosa": el representar con rasgos gigantescos lo que es solamente grande; el llevar hasta la rudeza lo que solo debe tener un carácter viril. La moderación y la serena nobleza del arte griego: esta era la base del gusto francés del siglo XVIII[39].

Efectivamente, el gusto francés, incluso ya desde el barroco, se mantenía (al menos en el aspecto exterior de su arquitectura) en una belleza clásica y contenida que, por otro lado, escondía decoraciones profusas en sus interiores con temáticas pastoriles y amorosas que no hacían sino cumplir una suerte de papel de arte como "huida" o "refugio" ante las calamidades que acechaban al país. Algo que luego continuó y que Landowska así define y defiende:

38 *ibid.*
39 *ibid.*

> Cultivada en las Cortes Reales, pulida en una sociedad siempre atenta a las conveniencias y a la cortesía, el mérito principal de esta música debió de consistir en la elegancia, la facilidad y la pureza del gusto, a fin de evitar todo aquello que pudiera rozar a los espíritus delicados. Y de ahí viene su aire ligero y divinamente frívolo, algunas veces majestuoso y siempre chispeante de gracia y de espiritualidad. ¿Qué carecía de grandeza y de acentos viriles?... No pidamos a esta reina de belleza tan sencilla y artificial el sorprendernos por la fuerza de sus músculos o lo pesado de su planta... Sepamos serle agradecidos por hacer llevado a la música algo de su majestad y de su gracia divina[40].

Un texto cuyo objetivo es la defensa del estilo galante y su estética, que huye de dramatismos, oscuridades y patetismos y aboga por la belleza ligera, amable y elegante que podrían escuchar los oyentes madrileños aquel sábado 7 de febrero de 1920 en La Comedia.

40 *ibid.*

CRONICA MUSICAL

WANDA LANDOWSKA Y "LAS CONCEPCIONES ESTÉTICAS DEL SIGLO XVIII"

Couperin el Grande, que hizo para el clave retratos de mujeres en una música admirable, aseguraba que bajo sus dedos esos retratos adquirían un parecido notorio con los personajes que quería representar. Wanda Landowska, que es la intérprete inimitable de la música de ese siglo, merecería por su carácter extraordinario, su tan fino temple de alma, esa sensibilidad de que está dotada en grado extremo, haber sido una de las mujeres "retratadas" por el gran músico que vivió los mejores años del XVII y del XVIII.

La música, desde muchos años, ha perdido esa agudeza o esa ingenuidad; pero Wanda Landowska sabe encontrar la gracia perdida. Todo es música en esta mujer: en sus interpretaciones, toda música adquiere un valor superior, se remonta a un alto plano espiritual, toma un carácter nuevo que no sospechamos. Es que nos vuelve a otro siglo, a otros gustos, a otras ideas: al alma distinta de otros tiempos, cuya rica calidad entrevemos en la música que Wanda Landowska nos revela en su clave.

He aquí un capítulo de su libro "Musique ancienne". Después de leerlo parecen comprenderse mejor esas pequeñas piezas de clave.

Ilustración 29.
El Sol, 07.02.1920, p.3 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Sobre el concierto, al día siguiente, el diario *El Fígaro*, publica una pequeña reseña junto con un retrato de perfil de Landowska, en la que podemos leer: "Por primera vez esta gran artista ha podido ser públicamente oída en Madrid. Públicamente decimos porque, aunque no es la primera vez que Mme. Landowska nos visita, en ocasiones anteriores lo había hecho siempre contratada por una de esas entidades musicales a cuyos conciertos solo los socios tienen acceso"[41]. Un primer concierto abierto a todo el público que, reproches aparte, tuvo una gran acogida por parte del público. *El Imparcial* nos informa:

> Wanda Landowska, ausente muchos años del público madrileño, es una rara y exquisita artista de minuciosos primores. Bajo sus dedos renacen el tamboril y la museta de las pastorelas galantes, con la voz de su siglo, y las gavotas frágiles y gentiles (...) El concierto de Wanda Landowska, primero de dos únicos e interesantísimos, fue para nosotros esa cosa inestimable y rara que es la emoción por primera vez sentida y gustada. Ningún instrumento pudo, hasta aquí, como el clavicémbalo darnos el sentido justo de algunas obras. (...) Artista prodigiosa y de un temperamento extraordinario y un tecnicismo único, fue fervorosamente ovacionada durante todo el concierto[42].

El Debate, sin embargo, sugiere una reacción algo "tibia" por parte del público en este primer concierto, aunque también informa del mayor aforo y mucho más entusiasmo durante el segundo recital "quizás porque pasada la primera impresión pudo el público apreciar más conscientemente; la labor de la gran artista pareció más fina, más depurada, más personal; como ejecutante estuvo sencillamente prodigiosa"[43]

De entre las críticas que encontramos a los conciertos madrileños de aquel 1920, quisiéramos destacar aquí el texto de Amadeo Vives[44], que cita varias frases de Landowska y su libro para ilustrar, legitimar y admirar las teorías de la artista, en las que se hace patente la falta de conocimientos en cuanto a progreso y música de los siglos anteriores al romanticismo y que, una vez más, nos remiten a los textos de *Musique*

41 *El Fígaro*, año III, núm. 532, 8 de febrero de 1920, p. 7.
42 «Wanda Landowska en la Comedia». *El Imparcial*, año LIV, núm. 19036, 8 de febrero 1920, p. 4.
43 «Teatro de la Comedia. Concierto Wanda Landowska», *El Debate*, año X, núm. 3299, 10 de febrero de 1920, p.3.
44 Amadeo Vives (Barcelona, 1871-Madrid, 1932). Compositor de canciones, óperas, operetas y destacado autor de zarzuelas. Dejó también un importante legado en escritura estético-musical. Fue fundador junto a Lluis Millet (quien también tuvo contacto con Landowska) del Orfeón Catalán.

Ancienne[45]. El autor comienza, así, el discurso en torno a la no fácil aceptación o sensibilidad para con lo pasado por parte del hombre: "¿Estaría muy lejos de la verdad la afirmación de que el hombre carece de sensibilidad natural para las cosas pretéritas? (...) Wanda Landowska se nos presenta como un fenómeno de sensibilidad natural pretérita. (...) publicó hace años un libro delicioso, titulado *Musique Ancienne*. De él entresacamos las siguientes ideas llenas de ingenio, de interés y de gracia, y altamente sugeridoras"[46].

Cita también frases sueltas del ensayo de Landowska, que Vives hubo de subrayar muy conscientemente para resaltarlos en su artículo. Palabras que establecen ingeniosos y, tal vez, acertadas observaciones por parte de nuestra protagonista en torno a la percepción diferente y casi que podríamos decir de desfase cronológico, un desfase existente en la apreciación divergente de las artes visuales y de la música del pasado:

> "Un músico de alguna cultura admira las pinturas de Rafael, de Leonardo da Vinci, de Boticelli, pero ¿qué obras musicales de la misma época le son familiares? (...) El pintor, el poeta, el (¿espectador?) saben que el arte puede variar de voz, pero no de canto: solo el músico tiene la pretensión de hacerlo progresar." Estas palabras de la señora Landowska, nos recuerdan aquellas otras de Goethe: "Todas las cosas han sido ya dichas: aprendemos sin embargo a decirlas nuevamente". Y sigue Wanda Landowska: "Esta es la causa de que en la historia de la música, solo se habla de libertades y revoluciones (...) La Italia del siglo XVII, creyó tener el mérito de haber libertado la melodía de las cadenas polifónicas (...) Lully creyó libertar a sus contemporáneos del canto triste y monótono de los antiguos (...) Rameau nos libra del canto llano lullysta, cuya salmodia se prolongó durante un siglo entero (...) Los italianos del siglo XVIII nos liberaron de la sequedad de Rameau, con su canto ligero y tierno (...) Los románticos, a su vez, tuvieron a bien libertarnos de la ligereza de los italianos y franceses y de la coraza contrapuntística de la música de Bach"[47].

En una curiosa conclusión, el pasaje citado de Landowska por Vives establece una lectura como sigue sobre nuestra percepción de la historia y su tendencia constante a borrar el pasado, especialmente en el caso de

45 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*... Capítulo III "The crime of Lese-Progress", pp. 7-10.
46 VIVES, Amadeo. «Pasacalles: Wanda Landowska». *El Liberal*, año XLII, núm. 14543, 11 de febrero de 1920, p. 4.
47 *ibid.*

la música: "Y cada época ha creído prestar un servicio al arte, aligerándonos el peso de nuestros tesoros. El derecho a heredar ha sido suprimido tratándose de la música: estamos reducidos a vivir al día y con nuestros propios recursos"[48]. Termina Vives resaltando el talento de Landowska en ambos instrumentos (el piano con su compatriota Chopin y el clave con su amado Bach) y destacando su arte en el viejo instrumento, parafraseando la ya conocida cita del antiguo compañero de la *Schola Cantorum* de Landowska, Albert Schweitzer en su libro *Bach, Le musicien poète* (de 1905) al final de su texto: "Wanda Landowska nació en Polonia y sus interpretaciones de Chopin son desconcertantes. Pero donde la Landowska se sobrepuja a sí misma es en las obras de Bach, «reintegradas – como dice un crítico – a su verdadero elemento sonoro, el clavicímbalo». Quien no ha oído a Landowska la *Fantasía cromática y Fuga*, puede estar seguro de que desconoce la obra gigante del maestro"[49].

Landowska ya es admirada por el público general; es una referencia recurrente para los teóricos e intelectuales de la época y gozaba ya de gran reconocimiento en Madrid, especialmente en los círculos más altos. Prueba de ello es la noticia que informa, con fecha de 11 de febrero, de la recepción privada en la que se dio homenaje a la intérprete y en compañía de "los Sres. Castro (Américo) Solalinde, Henríquez Ureña, Bagaría, Díez Canedo, Bilbao, Peiper, Ruiz Martín, Vegue y Goldoni, Hernández Catá, Abreu, Xammar, Mantecón y Salazar"[50].

Justo este último invitado, Adolfo Salazar, quien ya gozaba de gran reputación entre críticos y especialistas del momento, le dedicará un texto a raíz de estos conciertos madrileños. Se trata del primer texto (que hayamos localizado) que le dedica a Landowska: el grupo de intelectuales en torno a ella va creciendo, especialmente este año. Del escrito de Salazar, destacamos los siguientes fragmentos, en que la llama, ya familiarmente "La Landowska": "la magnitud del arte de la Landowska es su propia genialidad, su noble calidad (...) la magnitud de su talento. Sin cualidades semejantes, esa música (...) se ve puesta en un grave aprieto; por tal razón son tan escasos sus intérpretes y, de nuevo, sin aquellas facultades espirituales su clavicímbalo sería un ensayo poco defendible"[51]. Analiza luego Salazar los tres aspectos que han de destacarse en estos

48 *ibid.*
49 *ibid.*
50 «Vida en sociedad: Homenaje a Wanda Landowska». *El Sol*, año IV, núm. 787, 11 de febrero de 1920, p. 3.
51 SALAZAR, Adolfo «La música antigua y el arte de Wanda Landowska». *El Sol*, año IV, núm. 789, 13 de febrero de 1920, p. 9.

recitales reveladores: música, instrumento e intérprete, para comentar en su texto el repertorio ofrecido:

> Cuando hoy volvemos los ojos a la *Fantasía cromática*, nos asombra el ver que su soberana grandeza, el tremendo hábito genial que le infundió vida, no ha vuelto a verse encarnada en una forma de perfección semejante. Y después de tantas ejecuciones de Scarlatti al modo galante, como esa sonata para dos teclados, tiene, junto al aliento y al arranque no superados por Bach, una sutileza de ingenio, una "complicación": solo igualada por este. (...) Junto a todo ello, un agudo sentimiento del color y un aprovechamiento agudamente intuitivo de que ese "color" es un medio de "directa" expresión musical. Por esa razón y porque no se ha estudiado estéticamente a la música de esa época, es fácil la equivocación corriente de creerla meramente "descriptiva"[52].

En su exposición sobre el instrumento, Salazar se decanta por la interpretación que venía defendiendo ya Landowska desde hace años y que la llevó a polemizar intensamente con Nin como ya sabemos. Salazar vuelve a la teoría de Joaquín Nin sobre la capacidad de "cantar" del instrumento, algo que el crítico considera hay que situarlo en su momento histórico y siendo acorde con el instrumento del que se disponía en su época. Termina concluyendo que la elección de uno u otro instrumento es un problema de orden "estético":

> Las condiciones de los instrumentos de la época imponían unos procedimientos técnicos especiales, resulta para la música construida "sobre ellos" una diferenciación específica y cualitativa respecto de los tiempos posteriores que ha de ser la base de toda discusión sobre la manera de interpretar a esos clásicos. Hay que declarar un poco enfáticamente que la concepción de esa música venía por unos caminos técnicos muy distintos de los de la música siguiente (...) El concepto del "canto" – de una línea melódica expresiva predominante – estaba en ellos en un estado embrionario (...) Toda la cuestión sobre el medio "actual" en que han de interpretarse depende precisamente de esta intención. Esta vez (como todas las demás) el problema es un problema estético[53].

Para terminar, Salazar realza las dotes interpretativas de Landowska que van en consecuencia de los bloques anteriormente analizados y en las que el crítico da pruebas de admiración tan profunda que se desdibujan

52 *ibid.*
53 *ibid.*

los límites entre la apreciación neutra y la que roza casi con lo literario. Comenta cada una de las piezas del programa como sigue:

> Es esa diferenciación tan admirable de los "planos" una de las cosas que más nos han admirado en Wanda Landowska y que mejor realiza el instrumento en que toca. En el *Passacaglia* de Haendel, se diría que dos distintos colores se superponen sin fundirse, en una deliciosa armonía. Efectos semejantes en la *Sonata para dos teclados* de Scarlatti, adquieren una belleza insospechada, y la majestad de su interpretación del *Concierto italiano* de Bach se debe a ese principio de la oposición de los planos, oposición que se verifica tanto de una manera sucesiva como por superposiciones. Su manera de hacer expresivo el canto llega a un límite de belleza. Al *andante* de ese *Concierto italiano* solo podría calificársele de "inefable", y otro tanto, en el piano moderno, sus interpretaciones de Mozart y de Haydn; tales el *alegretto* [*allegretto*] de la *Sonata* en re y el *andante* de la *Sonata* en la menor o el *Rondó* en la menor, de Mozart, y el *Final* de la *Sonata* en mi menor de Haydn. Toda la sabiduría y el conocimiento erudito y minucioso de la música de esa época la manifiesta Wanda Landowska en su interpretación de los "ornamentos", agudo problema lleno de discusiones. La grandeza majestuosa de la *Fantasía cromática*, desprovista de todos los viciosos rellenos de tanto arreglador, que le restan nobleza para darle una insoportable hipertrofia, contrastaba en estos conciertos inolvidables con la inaudita finura del primer preludio del *Clave temperado*. ¡Insuperable emoción la de esta obrita, víctima de todos los conservatorios! Y no menos ese *Tamborín* de Rameau, o ese *Cuclillo* de Daquin, tan desplumado por manos que se emplearían bien en este oficio... Y para hablar de la *Marcha turca* de Mozart, con que Wanda Landowska nos regaló dos veces, haría falta emplear toda la lira...[54].

La conclusión del escrito tiene cierto tono de reproche para con el público, quien acude en masa a otros tipos de espectáculos e ignora ocasiones como esta, la de ver a Landowska interpretar tan original repertorio en un instrumento prácticamente desconocido. De ello se lamenta, al igual que de la falta de educación por parte de las instituciones pertinentes para formar al público y a los músicos como se merece, reclamando y considerando la posibilidad de invitar a Landowska no solo como intérprete, sino como conferenciante: "Dos lecciones de belleza, dos lecciones de alta cultura las de estos conciertos. (...) ¿Por qué no repetirá Wanda Landowska aquí su "curso superior para profesores de música" dado en Bélgica? A ella y a nosotros nos serviría para curiosas experiencias..."[55].

54 *ibid.*
55 *ibid.*

LOS CONCIERTOS

Wanda Landowska y Ricardo Viñes han constituído la actualidad musical saliente de la última semana.

Todo cuanto se diga en elogio de la cultísima y fina artista polaca es poco para lo que vale su arte, que cultiva con una seriedad y un respeto no exento de emoción, de emoción íntima é intensa.

Wanda Landowska siente la música anterior á Beethoven de un modo singular, y nos la presenta en su clavicémbalo con una gran lozanía y fuerza de expresión muy distante de todo lo que pueda parecer reconstitución arqueológica.

Algunas composiciones de Bach y de los clavicembalistas franceses, italianos é ingleses adquirieron, tocadas en el claro por la Landowska, toda su significación poética, revelándonos la ilustre artista sus bellezas con un encantador y sutil arte de la interpretación.

Yo creo muy superior el piano moderno al clavecín, á pesar de la riqueza de sus timbres, aun reconociendo que las obras de carácter pintoresco, de sencilla trama polifónica, graciosas y elegantes de Rameau y Scarlatti, por ejemplo, produzcan en el citado instrumento, tan admirablemente tocado por Wanda Landowska, todo su efecto de ensueño y de poesía, por la claridad y precisión de su juego, que el talento interpretativo de la gran artista, cuyo éxito en la Comedia ha sido tan efusivo como ella merece.

Ricardo Viñes, á quien no conocía el gran público madrileño, es un pianista formidable, con tanto talento como corazón. Y aun cuando alguien le haya calificado de artista más cerebral que emotivo, en el *Concierto* de Rimsky-Korsakoff y en las hermosas *Variaciones sinfónicas* de César Franck, conmovió al auditorio de Price, que aplaudió con verdadero entusiasmo á nuestro eminente compatriota.

La técnica perfecta de Viñes le permite alcanzar las mayores dificultades del piano, que vence con facilidad. Toca con una claridad pasmosa (en Price no se había oído bien el piano hasta la otra tarde), un sentido del matiz y del ritmo que no se pierde un detalle, acento ó fresco; todo sin incorrecciones ni borrosidades, y como la sonoridad que Viñes obtiene del piano es amplia, *redonda* y de hermoso timbre, la satisfacción que producen sus ejecuciones es completa. Viñes es un fervoroso propagandista de la música moderna del piano, siendo en este concepto digno de las mayores alabanzas, puesto que en los programas de sus conciertos figura siempre el nombre de algún compositor español. Gracias á Viñes y á Nin (otro notabilísimo artista), se van conociendo en el extranjero las obras pianísticas de nuestros compositores. La Orquesta Filarmónica, tantas veces, y con justicia, ensalzada por su excepcional labor, acompañó á Viñes con la perfección acostumbrada.—R. V.

RICARDO VIÑES RODA

WANDA LANDOWSKA TOCANDO EL CLAVE

WANDA LANDOWSKA

Ilustración 30.
Nuevo Mundo, 20.02.1920, p.27 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Conquistando "Castilla la Vieja"

Fue, ya lo advertimos, un año intenso este de 1920. Tras sus actuaciones en Madrid, el 19 de febrero se anuncia el siguiente concierto de Wanda Landowska y que sería su primera visita a la Filarmónica de Burgos. El diario local la presenta así:

> En el concierto del sábado oiremos por primera vez a esta admirable artista polaca. Wanda Landowska tiene una historia musical muy brillante. Al salir de los Conservatorios de Varsovia y de Berlín, se destacó muy pronto en los conciertos por ella celebrados en Bremen, Hamburgo, Breslau, San Petersburgo, Viena y Londres. Más tarde, y especializada ya en las obras antiguas y en el cultivo del clavicímbalo, se dio a conocer en París en las audiciones de la *Schola Cantorum* y en los *Conciertos Lamoreux*, y después en España en las temporadas de los años 1905 y 1912[56].

El artículo del siguiente día en la revista *Nuevo Mundo*, pone como protagonistas de la temporada musical a Wanda Landowska y a Ricardo Viñes: "Wanda Landowska y Ricardo Viñes han constituido la actualidad musical de la última semana"[57]. Ambos consagrados ya como virtuosos, ambos también residentes en París e igualmente asiduos del palacio de la Princesa de Polignac (Winnaretta Singer). Viñes, de hecho, fue el que presentó a la princesa a Manuel de Falla, encuentro del que surgió el encargo de la obra que llegará a cristalizar en *El Retablo de Maese Pedro* y en la que nuestra protagonista estuvo más que implicada como veremos más adelante. En este artículo, firmado con las iniciales R. V. (probablemente Rogelio del Villar[58]), el autor admira la labor de Landowska en su recuperación de repertorios antiguos: "Todo cuanto

56 «La filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8811, 19 de febrero de 1920, p. 2.

57 R. V. (Rogelio Villar), «Los conciertos», *Nuevo Mundo*, año XXVII, núm. 1362, 20 de febrero 1920, (s.p.).

58 Compositor, musicólogo y profesor en el Conservatorio de Madrid de origen leonés (1875--1937). Su faceta no solo como compositor sino como teórico fue bien reconocida en España y llegó a ocupar el puesto de director de la revista Ritmo, fundada en 1929 y a la que aludimos en capítulos posteriores.

se diga en elogio de la cultísima y fina artista polaca es poco (...) siente la música anterior a Beethoven de un modo singular, y nos la presenta en su clavicémbalo con una gran lozanía y fuerza de expresión muy distante de todo lo que pueda parecer reconstitución arqueológica. Algunas composiciones de Bach y de los clavecinistas franceses, italianos e ingleses, adquirieron, tocadas en el clave por la Landowska, toda una significación poética"[59]. Sin embargo, acto seguido, reconoce decantarse por el piano como instrumento, aunque no quita mérito, más bien lo contrario, a Wanda Landowska:

> Yo creo muy superior el piano moderno al clavecín, a pesar de la riqueza de sus timbres, a pesar de la riqueza de sus timbres, aun reconociendo que las obras de carácter pintoresco, de sencilla trama polifónica, graciosas y elegantes de Rameau y Scarlatti, por ejemplo, produzcan en el citado instrumento, tan admirablemente tocado por Wanda Landowska, todo su efecto de ensueño y poesía, por la claridad y precisión de su juego, que el talento interpretativo de la gran artista, cuyo éxito en la Comedia ha sido tan efusivo como merece[60].

Sin duda, entre los especialistas, seguía existiendo esa brecha entre uno y otro instrumento, entre uno y otro repertorio. Las palabras de Villar, incluso reconociendo el trabajo y la belleza del repertorio defendido por nuestra artista, lo trata como algo grácil y lo contrasta con la interpretación de Viñes que, curiosamente y a pesar de ser español, era la primera vez que actuaba en un escenario madrileño, por su "técnica perfecta" que "le permite abordar las mayores dificultades del piano". El público en el Price pareció quedar impresionado con la interpretación de Viñes: el virtuosismo del piano, sin duda, era más atractivo para el público general. Sea como fuere, el hecho de presentar a ambos artistas juntos nos resulta muy ilustrativo de la recepción del público en aquel momento, de las dos escuelas que venían a fundarse por aquella época y de lo que luego la historia se encargó de reconocer: dos intérpretes que resultan decisivos en los repertorios para tecla de la primera mitad del siglo pasado.

Siguiendo con la *tournée* de Landowska por España en este invierno de 1920, la prensa local en Burgos se deshace en halagos en lo que respec-

59 R. V. (Rogelio Villar), «Los conciertos»...
60 *ibid.*

ta a la técnica de Landowska, subrayándola de "impecable" y destacando "las intrincadas creaciones de Bach que fueron dichas por la insigne artista de un modo insuperable". En aquel concierto en la Filarmónica de Burgos[61], además, nos notifica la prensa que, tras las calurosas ovaciones y como agradecimiento, Landowska "ejecutó una preciosa composición suya inspirada en típicos cantos populares españoles; inútil es decir que fue muy aplaudida"[62]. Una pena no tener localizada esta pieza inspirada en el folclore español y de autoría de la propia Landowska que, además, será interpretada en momentos futuros, como podremos comprobar. En todo caso, los dos primeros meses completos del año los pasará en España. Y en otoño volverá a nuestro país de nuevo.

La entrevista de Magda Donato a Wanda Landowska: un testimonio y más conciertos en otoño

El año 1920 fue no solo intenso en cuanto a actividad concertística y difusión del ideario landowskiano. Esta vez, a su vuelta a los escenarios como artista ya reconocida y respetada, se suceden más y más escritos de intelectuales que fueron cruciales y decisivos en la España del momento. A los textos anteriores de Roda (ya desde su primera gira, en 1905[63] y en el crucial 1914[64]), de Eugenio d'Ors (a quien la une una gran

61 En la nota de prensa, aparecen enumeradas las siguientes piezas: Haendel, *Pasacaglia*; *Sonata* en re mayor, de Mozart; *Concierto italiano* de J. S. Bach. Propina: *Marcha alla Turca*, Mozart. J. S. Bach, *Preludio y fuga* en do sostenido mayor y *Gavota* en sol menor; Rameau, *Rigaudon et Tambourin; Rondo* en la menor, Mozart; *Fantasía cromática*, de Bach. Final con obras de Haydn y Couperin (sin especificar en prensa). «La Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8814, 23 de febrero de 1920, p. 2.
62 *Ibid*.
63 Véase capítulo 1.
64 Véase capítulo 4.

amistad y dedica su epistolario de 1911 publicado en la *S.I.M.* que ya hemos citado[65]), los textos de su incondicional Eduardo López-Chávarri (recordemos la querella contra Nin, y los recuerdos de Valldemosa[66]) y las palabras de Salazar mencionadas líneas atrás (y que no serán las últimas, ni mucho menos), ahora nos topamos con un escrito que le dedica el pensador ovetense Fernando Vela, que será fundador en 1923 junto a Ortega y Gasset de la prolija e influyente *Revista de Occidente*, uno de los hitos en publicaciones pertenecientes a la llamada Edad de Plata en España. En el diario madrileño *El Sol*, a fecha de 5 mayo, el filósofo y ensayista dedica un texto a la música antigua con motivo de los conciertos de Wanda Landowska, sospechamos que en el norte de España y, en concreto, en Asturias, a juzgar por el título del texto ("Asturias. Música antigua") y en el que leemos: "¡De qué extraña manera nos ha sonado el clavicímbalo antiguo que Wanda Landowska ha traído desde la agitada Europa oriental! (...) Venía Wanda de la Europa convulsa, ella misma envuelta en lutos, y en vez de una sinfonía profunda, de una marcha fúnebre, de un poema heroico, hizo sonar como en una caja de música de sutil sonido, los *Moutones* de Martini, el *Cucú* de Daquin, la *Poule* clueca y el *Rosignol en amour*"[67].Una marcha fúnebre y unos lutos que aluden a la guerra y al enviudamiento de Landowska, cuya procedencia y vivencias anteriores llama la atención al autor, quien se sorprende que, en lugar de traer vientos agitados, vuelva con esa "caja de música", sutil y amable.

Continúa reseñando el concierto: "Era un sonido que no se prolongaba como en nuestro piano o en una orquesta; un sonido que tenía el buen gusto de carecer de notas confusas, de un morir lento, de ritornelos. Nuestro sonido es más por lo que resuena a perderse que por sí mismo; una armonía no nos comienza a invadir sino cuando empieza a fallecer"[68]. Una pureza en la música, carente de adornos y de añadidos superfluos, que Vela rememora en Haydn: "Haydn, por el contrario, decía: «una bella melodía no necesita ornamentos ni acompañamientos para gustar; para saber si realmente es bella hay que cantarla sin acompañamiento ninguno». Una melodía de Haydn, como no tiene apoyo externo, necesita apoyarse en sí misma, y si de un lado dispone de un pie, del otro a de disponer de su parejo; es decir, es simétrica"[69]. Música que es alabada

65 Véase capítulo 2.
66 Véanse capítulos 2 y 3.
67 VELA, Fernando G. «Asturias. Música Antigua», *El Sol*, año IV, núm. 859, 5 de mayo de 1920, p. 6.
68 *ibid.*
69 *ibid.*

por el autor, pero frente a la que se siente en la distancia del momento, en la percepción actual del oyente de la época. Esta traba histórica hace que la conclusión sea algo derrotista, pero no por la música (altamente apreciada por su pureza, como una suerte de honestidad en su línea) sino por las posibilidades del oyente actual, acostumbrado ya a otros tratamientos y efectos que le impiden llegar a admirar esa calidad como debieran: "¡Música del siglo XVIII, eres bella, quizá más bella que otra ninguna; pero no podemos seguirte! A veces el hombre no puede seguir lo más bello ni aún amarlo. Lloramos de no poder seguirte. Otras cosas nos llaman, no sabemos siquiera cómo son. Tú eres concreta, bien definida, das la cosecha cabal a quien te posee; pero nosotros tenemos que salir a la conquista del horizonte profundo"[70].

Sin embargo, aparte de este destacado texto, no hemos encontrado más noticias sobre este concierto y otros que tal vez pudo dar. En todo caso, unos meses más tarde, en septiembre de 1920, en su balance de la temporada musical 1919-1920, Adolfo Salazar en la revista *La Lectura*, subraya:

> Los conciertos de cámara se han reducido a una única sesión, de *lieder* por la Landowska (si no nos engañamos, la primera audición pública en Madrid de este género de música) y a varios recitales de piano dados por artistas tan diferentes entre sí como Rubinstein, Wanda Landowska, Brailowsky y Friedman. Nuestra simpatía se inclina más a la serena y tranquila belleza del arte de la Landowska, grande y fuerte de espíritu dentro de la fina sutileza del medio (en el clavicémbalo, la *Fantasía cromática* y el *Concierto italiano* de Bach adquieren una restituida grandeza insospechada después de las burdas transcripciones pianísticas), y a la tranquila inteligencia, seguro dominio y clara concepción de la obra por Brailowsky, que a los alharaquientos estrépitos de Friedmann y a su libertinaje interpretativo. Nos fue simpática la actitud de Rubinstein dando como regalo los *Valses nobles y sentimentales*, de Ravel[71].

Palabras estas que cierran la temporada con algo más de optimismo y clara admiración hacia nuestra artista, que volverá ese mismo 1920 a España en otoño. Con motivo del concierto organizado en la Filarmónica palentina en octubre, los días 27 y 28 de octubre, el diario local cita

70 *ibid.*
71 SALAZAR, Adolfo, «El año musical». *La Lectura*, año XX, núm. 237, septiembre de 1920, pp. 53-54.

precisamente a Salazar en sus reseñas sobre los conciertos madrileños de la temporada anterior para hacer un abrir de boca al público palentino. Leemos la cita de Salazar: "El fondo de donde brota la magnitud del arte de Landowska es su propia genialidad, su noble calidad de alma, la magnitud de su talento. Sin cualidades semejantes, esta música, tan deliciosa y admirable, se ve puesta en grave aprieto; por tal razón son tan escasos sus intérpretes (...) Por su misma importancia, no podrían tratarse estos conciertos con la ligereza crítica al uso"[72].

Un día más tarde, aparece otro texto firmado por Salazar que ya conocemos[73] y en el que el crítico identifica a Landowska con la propia música: "Wanda Landowska sabe encontrar la gracia perdida. Todo es música en esta mujer: en sus interpretaciones, toda música adquiere un valor superior, se remonta a otro plano espiritual, toma un carácter nuevo que no sospechamos"[74]. Junto a estas palabras de halago por parte de tan renombrado crítico para preludiar el concierto palentino, encontramos en el mes de noviembre la primera entrevista localizada a Wanda Landowska y que previamente había sido publicada en el diario madrileño *La Tribuna*. La prensa palentina se hace eco de ella, reproduciendo la entrevista en su totalidad. Wanda Landowska se abre y cuenta los desgraciados sucesos que hicieron cambiar su vida y su lugar de residencia, pero nunca su rumbo. Entrevista dirigida por Magda Donato, periodista y ensayista de origen judeo-alemán (su verdadero nombre era Carmen Eva Nelken Mansberger) que, desde los diecinueve años, trabajó como columnista en el periódico madrileño *El Imparcial* sobre temáticas para mujeres y que, ya en ese 1920, era colaboradora en varias revistas culturales de renombre de la época, como esta que nos ocupa. Un encuentro, pues, entre dos mujeres fuera de lo común en la época y que tenían un destino claramente marcado y perfilado por el que lucharon toda su vida. También, las dos, en 1941 terminaron en el exilio, ambas en América: Landowska en Nueva York, Donato en México.

72 Cita de Adolfo Salazar en: «Wanda Landowska. Sociedad Filarmónica Palentina». *El Diario de Palencia*, año XXXL, núm. 9847, 27 de octubre de 1920, p.1.
73 SALAZAR, Adolfo, «La música antigua y el arte de Wanda Landowska». *El Sol*, año IV, núm. 789, 13 de febrero de 1920, p. 9.
74 «Wanda Landowska. Sociedad Filarmónica Palentina»...

Año XXXI — Martes 9 de Noviembre de 1920 — Núm. 9.957

Número suelto 10 céntimos

EL DIA DE PALENCIA

Diario independiente de gran información de Castilla — Defensor de los intereses morales y materiales de esta provincia

Y EL DE MAYOR CIRCULACIÓN DE LA MISMA

¿Quereis tener hijos fuertes? Haced lo que los ingleses ¡¡Criadlos con GLAXO!!

Que como todo el mundo sabe, es la mejor leche de vaca apropiada al estómago humano. Maravilloso para criar y ayudar a criar niños y para alimentar ancianos y enfermos, especialmente los del aparato digestivo. El GLAXO no contiene harina ni drogas que los débiles no digieren; evita y cura los vómitos y la diarrea, no cuesta en el estómago y lo digieren los enfermos por agotados que estén, haciendo aumentar de peso rápidamente. En adobo, bebida al GLAXO es el alimento ideal del convaleciente. Comprando latas grandes, resulta más económico. Importadores exclusivos en España, Gibraltar, Portugal y Marruecos: Sebastián Tauler y C.ª—Montera, 18. Madrid.

Pídase en Farmacias, Droguerías, Sres. Espegel, Rivas y Compañía, N. de Fuentes Aspiz e Hijo y don Dámaso García y los establecimientos de ultramarinos de don Julián Díez y don Ramón Gómez.

Encargado en esta provincia: CARMELO RODRIGUEZ, Canalejas, 29.—PALENCIA.

GUILLERMO NAVARRO
Sucesor de IBÁÑEZ.
DENTISTA. PALENCIA
Mayor principal 35
TELÉFONO N.º 102

A. ZIROT, óptico

Piezas completo surtido en Cajas de Matemáticas para dibujo; Gemelos para teatro y campo; Barómetros; Termómetros; Microscopios; Binoculares; Lupas y otros artículos de óptica.

Variado surtido en anteojos propios para todas las facciones compuestos de montura y plaqueta.

Madrid y plaza.

G. González Alvarez
— OCULISTA —
Mayor principal, 150 al 156
De 11 a 1

Antonio de Guzmán Casado
MEDICO TOCÓLOGO
de la Beneficencia Municipal.
Especialista en partos y enfermedades de la matriz.
Consultas de 12 a 2.
Barrio y Mier, núm. 5.(antes Cantarranas)

Dionisio Martín López
Médico-cirujano especialista de la clínica provincial
Diagnóstico Radioscópico y Radiográfico.—Inhalaciones.—Rayos X transportables a la cabecera del enfermo.
Tratamiento eléctrico y antiblenorrágicos del Dr. Portela.
Frente provincial.—Pabellón principal, izquierda.

E. DIAZ-CANEJA
— Médico-Oculista —
Profesor agregado del Instituto Oftalmico Nacional de Madrid.
Exoftalmias y prominencias del globo ocular.
Ministro de instrucción Pública y Bellas Artes.
— Hospital Larboisière de París —
Consulta diaria de enfermedades de los ojos.—De 11 a 1.
Plaza de la Catedral, 15

IMPORTANTE
Entrega inmediata de coches de la renombrada marca Brasier nuevos, fuerte, con todos los adelantos modernos, y de auto-camiones de cinco toneladas de la misma marca.—Guillermo del Paso.—Garage Central, Palencia-Valladolid.

Campos y ganados

El estado de espíritu actual que reina en el pueblo español es el de la conjunción de hombres capacitados en el orden de producción y de enseñanza, de valor patriótico y con naturaleza para liberar a nuestra nación, si es posible, de la sarcia de la atormenta, del peligro que la amenaza.

Repetidas veces hemos dicho en las columnas de este periódico, que alimentares y textiles son los dos necesidades más apremiantes de la humanidad y que ellas son las que hoy por hoy se hacen más difíciles de atender, no estando lejano el día en que para muchos seres sociales la vida sea un imposible.

José María Salaverría ha dicho que hay una frase muy repetida en los últimos años: «Nuestro porvenir está en el mar.»

Si la frase nació en otro país, el nuestro la adopte enseguida, porque es una máxima cierta que tiene aplicación a todas las naciones. Nuestro porvenir está en el mar, pero no conviene hacerse solitario de ninguna clase de vida. El porvenir de una Nación como España será en pie y en muchos partes. En el mar, en la tierra, en los ríos, en las cordilleras, en el subsuelo y en el espacio hemos de ser.

En todos los sitios pues el porvenir: el entusiasmo y la voluntad son los que necesitan despertarlo y adjetivarlo.

Fijemos nuestra atención en la tierra. Solo en la tierra, la madre tierra, de donde parten las materias primas para el principal sostén de la industria y del Comercio, hallamos estos elementos de la paz en mismo tiempo que ellos son provocadores de la guerra en los pueblos.

¡España! La rica, la poderosa España, que según dijo Costa, fué la que ha sido a la Europa el camino de la colonización; que estableció en América la primera República; que tuvo marina antes que Venecia y pasó el Atlántico antes que Inglaterra; que adquirió libertades antes que Suiza y creó Universidades antes que Alemania; que llevó a la obra del Renacimiento las enciclopedias de San Isidoro, de Julio y de Feijóo, siglos antes que el enciclopedismo asomara en Francia; que fundó la Sociedad Cooperativa (Sociedad de Consumo) antes que naciera el pauperismo, e intentó con los Pósitos el crédito agrícola antes que existiera la ciencia económica; en una palabra, nuestra querida España que dió alientos a fecundos genios y que tanto les dió a todo el mundo, hoy tiene amenazado sus despensas y parece fijar sus ojos hambrientos en el suelo vegetal y animal como tabla de salvación para reponer la casi agotada despensa nacional y reparar el desmoronado ropero de la nación.

Efectivamente, el España por su calidad de pueblo pecuario y agrícola, quiere hacer frente a la horrible pobreza que sufren los comercios agrícolas entre las naciones céntrico-pirenáicas, Mediterráneo, Atlántico y recino reino de Portugal, tiene que entrar forzosamente en esta nueva fase para el porvenir, tiene que prestar mucha atención y dedicar sendos cuidados a los productos cultivables que la tierra es susceptible de dar.

Campos y ganados pueden mejorar el presente y son el porvenir de España. En campos y ganados está la madre industria que produce el pan, elabora el vino, facilita carne, huevos y leche, quesos y mantecas, frutas, legumbres y verduras para alimentación humana.

Lanas y pieles, plumas y pelos que la industria prepara para que la humanidad cubra sus desnudeces, la den comodidades y hasta lujos y es fomento el comercio, de campos y ganados dimana. Fomentar estas grandes fuentes de riqueza y producción es hacer un bien muy grande a España, porque es proporcionar los medios de atender cumplidamente a esas dos indicadas necesidades tan apremiantes que tiene la humanidad. Alimentares y vestir se.

Y aquí es quien puede encargarse de solucionar tan serios problemas?

Por el momento nadie, porque los hombres no se improvisan; pero los que pueden hacer mucho para que España no se acuerde de hambre por falta de alimentos, pues que los españoles no perecan de frío por carencia de elementos con que abrigar su cuerpo, son los que con práctica y conocimientos hagan saber y entender al pueblo productor que España es una nación más ganadera que agrícola; las que por su contacto más directo e inmediato con agricultores y con ganaderos pongan a contribución sus conocimientos científicos, dictando leyes acordes sobre leyes biológicas que hagan funcionar el proceso de la producción y del fomento de ganados: los que estén llamados a ser los verdaderos defensores de la Patria, los con los cañones y pólvoras no siempre la defensa se hace a fuego, sino con alimentos y vestidos: ¡ah qué tan enamorante y halagüeña bagaje despertar ilusiones y entusiasmo a la producción! y aquellos que conquistan la opinión pública con la persona y en el campo, dándose a conocer como técnicos competentes en la industria agro-pecuaria.

En fin, la dirección de esta vez: Agricultores y ganaderos, son los que pueden contribuir muy eficazmente a levantar el propio de prosperidad que en vigores en la nación, demostrando con fe en el trabajo y con el tiempo, que el próximo porvenir de España está en campos y ganados.

M. VIDAL ALONSO

Doctores ALVARADO y ALVAREZ
OCULISTAS
Consulta diaria, de 9 á 1.—Mayor, pral. 151

EL DÍA DE PALENCIA
ES EL DIARIO DE MAYOR CIRCULACIÓN DE ESTA PROVINCIA

La elevación de las tarifas ferroviarias

Poco vera se habrá manifestado tan unánime y homogénea la opinión pública, como en el vital y ya casi fenecido proyecto de la elevación de las tarifas ferroviarias.

Todos, absolutamente todos los pobladeros de este rico pedazo de la Europa occidental, cuya docil y noble idiosincrasia, consuena con la incapacidad y los desaciertos de la mayor parte de esa flamantes directores, coinciden en el punto concreto, imposato por el instinto de conservación, de combatirlo: porque el desconcierto, la absurda pretensión, incubada por el interés en la inteligencia maligrada con los más elementales principios de respeto al prójimo y de intereses en beneficio exclusivo de unos cuantos audidades, a quienes sólo importa la propia conveniencia.

En destrozar el artificio inestable y ya ruinoso del aumento de las tarifas ferroviarias, levantado entre el clamor general de un pueblo lesnítico por la vesánica codicia de los inconscientes adversarios de la paz social y de la economía patria, se halla empeñada toda la Nación, con la excepción, claro es, de los cuerpos de esas entidades petitionarias, en cuyo loor, quienes el saburrato de la falacia calculada, que llamó doña Concepción Arenal a la adulación, sin pesar mientes en las fatales consecuencias que habrían de derivarse de la quimérica demanda de las Compañías, en el caso de ser datas concedidas.

Fruto cuanto decimos, el lecho consolador de que las Cámaras de Comercio, de la Industria y de la Propiedad urbana; las clases media y burguesa; el proletariado y cuantos elementos integran la sociedad española, se unen, se conjuran, se capacitan espiritualmente, y se cauterizan en una sola voluntad, al conjuro bendito del amor a la Patria y del restablecimiento del derecho, hollado por la funesta intención de los protagonistas, patrocinadores y cómplices de la descabellada pretensión, inaugurando una nueva era de cordura y de fraternal convivencia, que ojalá fuese imperdonable y tan infinitable como en el presente caso se exhibe el juicio público.

¡Siempre espectáculo que ningún espectador, ni ningún escritor de la Ciencia de la economía política, pudo presenciar ni menos sino pensar.

Y es que España, la España que conocemos su vida en el acrecentamiento de la riqueza; la que sobre con resignación bondadosa las amargas dificultades de la existencia modernas, no puede tolerar, ni pensa condensarse a morir de hambre, que las Compañías de ferrocarriles, a pretexto de supuestas pérdidas, o de repartimiento de dividendos antiguinos, arrojen el privilegio de sacrar inalienable de su desenvolvimiento allí: de hacer, con notoria desconsideración, hacia incalculable de reacción protectora, y con evidente agudización del pauperismo nacional.

¿Como ha de extrañar por tanto, que las fuerzas vivas de España, para quienes sólo a deficiencias administrativas es imputable la situación económica de las clases productoras, se alcen airadas en mal mostar, la inmediata inconcusión de las tarifacarriles, si en esta asonada solicitan pueda «sacar el brazarte de todo»?

No vamos a discutir las alegaciones que en contra de dicha solución formulan los impugnadores de la misma, porque todo en la vida tiene su pro y su contra, o lo que es ve y lo que no se ve, que decía Bastiat, pero que en más preferible, sin salir para los intereses generales del país, que el Estado se incaute de los ferrocarriles, administradores por sí, y que sus pérdidas, caso de haberlas, se distribuyan equitativamente, entre los contribuyentes, como acontece con las cargas públicas, a que todos estamos sometidos, pero bajo ningún concepto y capricho del dinero, y hasta del porvenir de la Nación? ¿Cómo negar, por muy enemigo que se sea de la nacionalización de los ferrocarriles, que la concesión del aumento del 35 por 100 en los transportes, que por la aplicación de las tarifas especiales y otras martingalas pasa ría del 180 por 100, produciría el empobrecimiento de la vida comercial e industrial por la fabulosa carestía del tráfico, determinante de la ruina del país? ¿Acaso no es evidente también, que con esa fantástica concesión crearía en economías de quirúrico desvarío a favor de unas cuantas capitalistas afortunados, un abismo la capa de la riqueza patria, trasgrediendose para a poco en forma de pingües dividendos activos a otros pulsos poseedores de la mayoría de las acciones, el oro que atesora España?

Los políticos que como el señor La Cierva y otros ilustres patriotas, salven auscultar el sentimiento nacional, cristalizado en vibrantes protestas condenatorias, anexaron al malhadado proyecto en la histórica sesión del Congreso del pasado 22 de Marzo, el golpe mortal que la justicia social y el sentido de vivir del pueblo español demandaba.

MARIO DE VICENTA

Madrid.

DE LEON

La guardia civil del puesto de Santa Lucía comunica que en el kilómetro 49 de la línea de Asturias fué encontrado el cadaver de un hombre.

Identificado, resultó ser el vigilante nocturno de la vía, Facunda Rodríguez Gutiérrez, de 45 años, natural de Rodiezmo, domiciliado en Villasinarejo.

Avisado el Juzgado se personó en el lugar del suceso ordenando el levantamiento del cadaver.

La creencia general es que el desgraciado Facundo fué asesinado por el tren correo.

Leon, 5—XI—920.

Enviado

Sociedad Filarmónica

CONCIERTO XX
de dicha Sociedad

Wanda Landowska en el clavicembalo y piano.

Cuenta Vicente Espinel en su «Marcos de Obregón» «una tarde de lo más grande y purificada «deste divino sugeto que mi pluma celebra» (la música) que se reunió en el jardín de la casa del maestro Clavijo para oir tañer tecla y arpa a doña Bernardina Clavijo a quien llama «Ministra de la Naturaleza» que hace milagros con las manos en las «cuerdas espirituales que han «divino arte y elevadal tema...» y entre los asistentes, «doctísimos en la facultad», dice que «tanto todos suspensos, preguntó uno ¿por qué la música de ahora no hacía siempre los mismos efectos que hacía antiguamente «convirtiendo y transformando los ánimos?» Replicándole otro: la misma se puede hacer «si se hace ansina.» Y entre otras razones que daba, está la siguiente: «quien canta o tañe, debe tener espíritu y disposición, arte y gallardía para ejecutarlo... quien oye, debe tener el ánimo y gusto dispuesto para aquella milagros...»

Ya no sé si los filarmónicos palentinos tendrán entre sus gratos deportistas para saborear las emociones que «ejecuta» el concierto que organizó la Junta directiva, aunque a juzgar por los aplausos calurosos con que obsequiaron a los «autores» e «intérpretes», parece que sí. Si así es; la música «tarta el milagro» que aporta nuestro famoso médico» y «Dereto Espinel, porque lo que es «espíritu, disposición, arte y gallardía» para interpretar, la tiene en el «summo» de la medida humana «Wanda Landowska».

La profunda erudición que evoca esta genial intérprete de clave y el entusiasmo que pone en la dicción pura, limpia, cristalina, «sin traicionar a los autores» ni «calumniar a la obra», producen el efecto de una delicadeza inimitable, estremecida por la delicura que producen los primorosos punteados el «clavicordio español».

Ilustración 31.
Entrevista a Wanda Landowska por Magda Donato reproducida en *El día de Palencia*, 09.11.1920 p. 1 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

Su valor testimonial es de primera categoría, por lo que citamos casi en su totalidad este testimonio en el que escuchamos por primera vez a Wanda Landowska, no ya a través de sus teorías y comentarios, sino en una entrevista en la que nos parece verla y oírla en aquel preciso momento: "Desde el primer momento en que Wanda Landowska ha levantado hacia mí sus ojos tristes, he renunciado al proyecto de interviú que traía «embolsado»; y todo en ella, sus velos negros, las inflexiones «rotas» de su voz, sus frases sobrias, hacen que de mis preguntas se aleje la fría e interesada curiosidad profesional"[75].

Donato, intuitiva, decide abandonar la entrevista planeada y dejarse llevar por una conversación con Landowska, en la que asoma la tristeza aún por la pérdida de Lew: "Ha sido un momento de conversación apacible acerca de su vida, de su arte, de ella misma, y en la que vuelve incesantemente como un *leit motiv* desgarrador, el recuerdo de la horrible desgracia reciente... y nada más". Nada más comenzar, Landowska le confiesa: "Me enteré de la tragedia, terrible por su misma trivialidad; al cruzar una calle, un automóvil... – ¿Y usted estaba delante? – Lanza un grito instintivo de pasión casi maternal – ¡Ah, no! Si yo hubiera estado, no se hubiera muerto"[76]. Pasan luego al terreno musical, en el que Landowska le explica a Donato su fijación desde la niñez por la música antigua y no por deseo de extravagancia, como algunos en su momento le aplicaron:

> La música antigua ha sido para mí una verdadera vocación, desde muy pequeña. Yo sentía esta y no otra. A los diez años ya daba conciertos con gran éxito. Era una niña prodigio; afortunadamente, nadie en torno mío quiso explotarme; sin embargo, tuve que sostener una verdadera lucha contra los profesores y los artistas que quería hacer de mi arte extensivo a todos los géneros. A los 14 años abandoné el Conservatorio de Varsovia donde había hecho mis estudios y desde entonces fui autodidacta para poderme dedicar por entero a mi ideal; la interpretación perfecta y exacta de los maestros antiguos y sobre todo de un Bach, y no ya el Bach-Bullow o Bach-Liszt de los conciertos corrientes[77].

75 Entrevista a Wanda Landowska realizada por Magda Donato para el periódico *La Tribuna* y reproducida en: «Sociedad Filarmónica Palentina. Wanda Landowska». *El Diario Palentino*, año XXXVIII, núm. 11851, 3 de noviembre de 1920, pp. 1 y 2.
76 *ibid.*
77 *ibid.*

Luego, Donato describe el momento en el que se afina el inseparable Pleyel de Landowska, ante su atenta mirada y oído, un momento en el que la artista le confiesa una cercanía emocional y sincera con su instrumento, con su compañero infatigable de viaje:

> Durante más de media hora, en el escenario de la Comedia, delante de mí, Wanda Landowska, ha explicado minuciosamente al afinador, el mecanismo de su clavicémbalo, maravilloso instrumento de madera de limoncillo, con doble teclado, construido por Pleyel bajo su dirección y copiado del que usó Bach.
> – ¿Pero usted – le digo – sabría afinarlo mejor que nadie?
> – Sí, y yo lo afino siempre; pero ahora no puedo, no estoy bien; no tengo paciencia y me duele la cabeza.
> Y acariciando amorosamente las teclas del clavicémbalo, añade:
> – Va conmigo a todas partes; ha estado en casa de Tolstoi[78].

Cuando Donato se atreve a preguntarle por todos los famosos que Landowska ha conocido ya, ésta se muestra honesta y en contra, casi se podría decir, de una suerte de exhibicionismo o estilo "americano", como ella misma tilda. En lugar de eso, prefiere recordar los momentos y viajes con Lew, pues él estuvo presente en todos esos encuentros y, muy probablemente, tuvo mucho que ver para que se hicieran realidad:

> – Yo quisiera que me hablase de todos los grandes hombres cuya amistad y admiración han aureolado su vida: Tolstoi, Carriére, D'Annunzio, Rodin, *etc*.
> Pero ella me ataja con una gravedad cariñosa:
> – No, no; yo no quiero contarle, por ejemplo, que tal día encontré a D'Annunzio en pijama rosa; yo no quiero decir anécdotas. Todo eso será muy americano, pero no evoca nada. Yo le hablaré de los momentos pasados con mi marido, en compañía de esos hombres selectos, sin precisar nada, y si para mí evoco aquel ambiente, debo de evocarlo para usted también.
> Apenas me atrevo a murmurar, sin convicción, la palabra: público. Protesta con su dulzura cariñosa.
> – Hay que ser más honrados, más sinceros.
> Y cuenta sobriamente:
> – Todos los años íbamos mi marido y yo a pasar una temporada en Isnaia Poliana. Tolstoi era un verdadero marqués en la elegancia y la distinción suprema de sus maneras, a pesar de sus ideas democráticas.
> – ¿Un ser excepcional?

78 *ibid.*

– En Rusia, no; el caso es frecuente en los nobles de allí.

"Adoraba la música; cuando yo tocaba, reía y lloraba, vibrando como una cuerda simpática. Todos los días se sentaba a las dos de la tarde ante mi clavicémbalo, y hasta media noche tocaba casi sin cesar. Yo no me cansaba; él, tampoco"[79].

Unas dolorosas y emotivas palabras brotan de los labios de Landowska al recordar a su marido (como un "apóstol", símbolo de la gran admiración que ella también sentía por él quien, como vimos, al propio López-Chavarri le escribió sobre Wanda comparándola con Cristo y Beethoven, ni más ni menos[80]) y un gesto de sorpresa y confusión en Landowska, extrañada de no haber enloquecido y de que muchos le hayan dicho que su arte había ganado. Y, probablemente, así fuera:

Me habla de ella, de su famoso libro *Musique Ancienne*, donde ha dejado algo de ella misma; de sus composiciones del momento maravillosa de su vida, en que ha acompañado en el clavicémbalo, dialogando con el órgano de la catedral de Vále, la *Pasión selon Saint-Mathieu*; de sus viajes.

– ¿Viaja mucho?

– Siempre he viajado; pero desde "entonces" mucho más.

– ¿A su marido también le gustaba la música?

– ¿No le he dicho – reprocha dulcemente – que valía mucho? Era un gran artista, era más: un apóstol.

Con los ojos fijos parece contestar a un pensamiento secreto:

– Y no me he vuelto loca...

Y añade, bajando dolorosamente la cabeza, casi avergonzada:

– Dicen que desde "entonces" mi arte ha ganado[81].

Termina con dulzura hablando de la puesta en escena de Landowska. Esta vez, no aludiendo a su atuendo o inspiraciones, como tantos críticos habían hecho desde sus comienzos, sino transmitiendo la atmósfera de cordialidad y calidez con la que Landowska contagiaba a su público amistosamente: "Cuando Wanda Landowska aparece en escena, no es la artista ilustre presentándose ante el público, es una castellana recibiendo a los amigos y diciéndoles con noble cordialidad «*Venid; formad en torno mío un grupo simpático y escuchad*»[82].

79 *ibid.*
80 Véase capítulo 4.
81 «Sociedad Filarmónica Palentina. Wanda Landowska»...
82 *ibid.*

Si se trata del concierto, su repertorio lo conocemos gracias al diario *El Día de Palencia*: *Pasacalle*, de Haendel (al clave), *Sonata* en la menor de Mozart (al piano) y el *Concierto italiano* de Bach (al clave) en su primera parte; la segunda parte, entera interpretada al clave, comprendió la *Cadena de valses* de Schubert (al piano), *El herrero armonioso* de Haendel, *Ground* de Purcell y el *Rondo alla turca* de Mozart; y la tercera *La llamada de los pájaros* y *La gallina* de Rameau, *El ruiseñor enamorado* de Couperin, *Le Coucou* de Daquin y *Danza popular* de Landowska, que suponemos el diario se refiere a *Bourrée d'Auvergne*, dado que el programa casi en su totalidad aparece traducido al castellano, tal y como lo hemos citado[83].

Con la firma "X", sospechamos que de *Xenius*, esto es, el pseudónimo de Eugenio d'Ors, encontramos un amplio texto sobre el concierto en la filarmónica y publicado en el mismo diario palentino, del que entresacamos los siguientes pasajes:

> Lo que es "Espíritu, disposición, aire y gallardía" para interpretar, la tiene en el súmmum de la medida humana "Wanda Landowska". La profunda erudición que revela (...) "sin traicionar a los autores" ni "calumniar a la obra", producen el efecto de una delicadeza inimitable (...) de aquellas manos de marfil que acreditan muchos años de esfuerzo, de estudio y de educación estética para poder imitar a aquel mago del clave y órgano que se llamó J. S. Bach. (...) era la labor de la señora Landowska que es intérprete personalísima de una elegancia, distinción y exquisitez sobre toda ponderación. Por eso esa artista especializada, es, como decía Espinel de nuestra compatriota, "un monstruo de la naturaleza en música antigua para clave y piano"[84].

El 10 de noviembre se anuncia en la *Correspondencia de España* un concierto en el teatro Price de Madrid organizado por el Círculo de Bellas Artes, con orquesta dirigida por Pérez Casas[85] (con quien Landowska colaborará asiduamente) y Wanda Landowska como solista junto al flautista Teodoro Valdovinos y el concertino R. Galindo. Landowska

83 Programa publicado en: *El Día de Palencia: defensor de los intereses de Castilla*, año XXXI, núm. 9855, 6 de noviembre de 1920, p. 2.

84 D'ORS Eugenio (X. – Xenius). «Sociedad Filarmónica. Concierto XX de dicha sociedad. Wanda Landowska en el clavicémbalo y piano». *El Día de Palencia*, año XXXI, núm. 9857, 9 de noviembre de 1920, p. 1.

85 Bartolomé Pérez Casas (Murcia, 1873-Madrid, 1956). Compositor y director de orquesta. Catedrático de Armonía en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y primer director titular de la Orquesta Nacional de España. Creó la Orquesta Filarmónica de Madrid con la que durante 30 años trabajó en la difusión, promoción y enseñanza de la música sinfónica.

interpretó en esta ocasión las obras: *Concierto* en mi bemol de Mozart (al piano, en la segunda parte) y el *Concierto* en re mayor de J. S. Bach, con Landowska al clave en la tercera parte[86]. Al día siguiente, la prensa hace eco de su incuestionable éxito y su concierto es tildado de "fiesta de arte musical" por el autor de una pequeña reseña que firma como C. de R., (¿tal vez Cecilio de Roda?). Sus palabras no esconden la admiración personal y del público: "La interpretación que Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica dieron ayer tarde al *Concierto* en mi bemol de Mozart, fue un modelo de finura de expresión, de pureza de dicción, de amable diafanidad. La insigne artista tuvo momentos de emoción en esa obra y en el concierto de Bach, que figuraba en la tercera parte, que no olvidarán sus oyentes de ayer. Ovaciones insistentes y clamorosas premiaron la labor admirable de la bella pianista"[87].

Bajo la firma "HANS" encontramos una crítica negativa no al concierto, sino al espacio, que no se adecuaba a la intimidad de la música que brota de un clave, leemos: "No es el inmenso Circo de Price lugar a propósito para un concierto de clave; pide este delicado instrumento y la música que se ejecuta en él un ambiente más íntimo; en la inmensa sala los dulces sonidos del clave perdían efecto, resultaban vulgares o apagados, porque no llegaban a percibirse sus varios riquísimos suaves matices; por poco que sonara la orquesta, ahogaba al clave"[88]. Tampoco queda muy convencido sobre la interpretación del concierto de Bach, cuyo timbre del clave le resultó algo monótono y el crítico se inclina más a alabar las piezas más efectistas del repertorio, como la marcha turca mozartiana o el *Coucou,* de Daquin:

> El hermosísimo *Concierto* de Bach tampoco exige que se pongan en juego todos los registros del clave, y a través de la riquísima variedad de la música parecía advertirse alguna monotonía de timbre; se advirtió más brillantez y variedad en la *Marcha turca* de Mozart, y en *Le Coucou*, de Daquin, que la gran artista ejecutó fuera de programa, obligada por los insistentes aplausos. (...) Todo esto lo advirtió el público mejor ayer en el *Concierto*, de Mozart, que la artista polaca ejecutó al piano, y en la *Sonata* del mismo autor que dio de añadidura[89].

86 *La Correspondencia de España: Diario universal de noticias,* año LXXIII, núm. 22869, 13 de noviembre de 1920, p. 1.
87 *La Correspondencia de España*, año LXXIII, núm. 22872, 13 de noviembre de 1920, p. 4.
88 HANS, «Orquesta filarmónica. Teatro del Price. Wanda Landowska». *El Debate*, Madrid, año X, núm. 8586, 13 de noviembre de 1920, p. 4.
89 *ibid.*

—Mi amor a la música de Bach, de Couperin, Rameau, Mozart—nos decía Mme. Landowska—me ha conducido a buscar el medio de expresión que le era propia, y bajo el cual fué engendrada; a la manera que es imprescindible conocer el valor de las palabras del siglo duodécimo si nos queremos dar perfecta cuenta del matiz y sabor de los romances, así el empleo de los instrumentos característicos de cada época nos acercará más a ella y nos pone en condiciones de bien comprenderla; en las traducciones se pierde necesariamente la tersa fragancia que envuelve toda obra de arte sincero.

¿Cómo apreciar toda la rica polifonía de la "fantasía cromática" de J. S. Bach, de sus "fugas", en un instrumento como el piano, de timbre igual en el que es imposible seguir el libre desarrollo de las voces que confunde su homogeneidad sonora, cómo apreciar las suaves sonoridades de las obras de Chambonnieres, de Daquin, de Dandrieu, de una tan fina galantería, sin los retorcimientos y paroxismos románticos, en un instrumento por naturaleza pasional y exaltado?

Esto es lo que me ha llevado a buscar en el clavecín lo que me negaba el piano.

Claro está que sólo el percibir muy claramente las diferencias de estilo podía conducir a cambiar el medio de expresión; nadie como ella ha llegado a una tan fina y justa comprensión de los clavecinistas. Hase menester un alma de muy buena calidad para poder prescindir de los fáciles y asendereados caminos que conducen al éxito popular, para quedarse sólo con lo que vivifica las cosas, con lo que se oculta tras de la superficie, como si el temor de las miradas impuras y procaces las retuviera en el escondido hogar donde únicamente los iniciados penetran. Arte sutil, que sólo una tan gran perfección re restituir a los prerrománticos todo su valor, y la perfección con que lo realiza es tanta, que llega a sus límites máximos. Y no sólo por el milagro de su arte el clavecín revive: el piano es también bajo sus dedos un instrumento distinto, que se acerca al diez y ocho; el concierto de Mozart que ayer ejecutó representa el tipo ideal de interpretación del músico de Salzburgo.

El público no se percató de la importante labor de Landowska en el concierto de Bach; el clave se funde tan bien con la cuerda y con la madera, que forma con ella un homogéneo ambiente sonoro, que le hace imperceptible, ese ambiente que creían insubstituíble los músicos del 18, y aun muchos del principio del 19, y que el piano, insoluble en la orquesta, no ha podido realizar; pero, en cambio, la *Marcha turca*, de Mozart; el *Cucú*, de Daquin, fueron gustados por la gente con entusiasmo. Triunfo halagüeño el de ayer para todos.

La Orquesta Filarmónica mostró sus excelencias: claridad, bello sonido, en las obras de Wágner, de Schubert y Beethoven que interpretó. Grandes aplausos mereció la inteligente y concienzuda labor de Pérez Casas.

También los plácemes para los solistas del *Concierto brandemburgués*, señores Galindo, violín, y Valdovinos, flauta.

JUAN DEL BREZO

En la Maestranza de El Ferrol no hay trabajo

FAMILIAS EN LA MISERIA

EL FERROL 12 (8 n.).—Esta tarde circularon órdenes en el arsenal Arriestan para que mañana cesen los trabajos en la Maestranza.

La orden obedece a la falta de créditos.

Más de mil obreros, todos ellos padres de familia, quedan sin trabajo y sin recursos.

¡DURO! ¡DURO!

¿No ve que su TOS molesta en la tertulia, en el teatro, en la iglesia y en todas partes?

Bastaría una PASTILLA CRESPO para calmarla.

En todas las farmacias, pesetas 2; América y Filipinas, 4.

—: SABEN BIEN :—

A pesar de esta advertencia del crítico en cuanto al espacio destinado al concierto, lo cierto es que gran parte del texto son solo alabanzas de Wanda Landowska. Aquel mismo día, el diario *La Época* publica un texto de Víctor Espinós, musicólogo y crítico, que dedica un artículo a nuestra protagonista titulado "El arte de Wanda Landowska", del que destacamos los siguientes fragmentos:

> Compenetrada con el estudio y la admiración con los grandes maestros del XVI al XVIII, quiso buscar para traducirlos el instrumento adecuado de expresión; es decir, la devota de los clavecinistas inmortales quiso ser (...) Decimos que las condiciones eran poco favorables porque esta música y su discreto, dulce medio de expresión, reclaman ambiente de mayor intimidad (...) Este es el motivo, aparte otros relacionados con la asequibilidad de la música de uno o de otro clásico, por el que se aplaudió más vivamente el concierto de Mozart en que la actuación pianística, más vigorosa, llegó íntegra al oyente que el de Bach sobre el clave, cuyos ecos, apagados por la colaboración de otros instrumentos, aun manejados con extrema prudencia, perdían gran parte de su eficacia emocional[90].

Otra figura que comenzaba a destacar en el campo de la crítica musical fue el compositor José Forns, quien un año más tarde conseguiría la única plaza de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio Superior de la capital de España. En el *Heraldo de Madrid*, reseña igualmente este concierto en el Price y que, al igual que el anterior "HANS" achacó lo inadecuado de las dimensiones de la sala al concierto propuesto:

> No basta la buena intención para salir airoso en las empresas, y el Círculo de Bellas Artes (...) olvidó una de las condiciones más indispensables para el buen éxito de toda audición: la adecuación entre las condiciones del ejecutante y de las obras, con el local y el público. (...) Por tanto, por la escuela pianística de la insigne artista, exenta en absoluto de efectismos ni de arrebatos, como por la naturaleza del clave, el aristocrático instrumento de siglos pretéritos (..) nos parecía que todo ello se hallaba desplazado en la

90 ESPINÓS, Víctor. «El arte de Wanda Landowska». *La Época*, año LXXII, núm. 3536, 13 de noviembre 1920, p. 6.

Ilustración 32.
La voz, 13.11.1920, p. 3 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España] .

> tarde de ayer y con factores de tan buena calidad, resultó un concierto monótono y frío tan solo por el error de querer sacar las cosas de su verdadero marco (...) no produjo el efecto debido ni se apreciaron en su justo valor las incontrastables bellezas de que la obra está llena y que con tanto acierto subrayó la feliz intérprete. Y es que el local del circo carece en absoluto de condiciones para esta delicada música (...) A pesar de todo, el público ovacionó con entusiasmo a la insigne artista y premió con calurosas ovaciones las propinas que sobre el piano y el clave ejecutó[91].

Otro crítico (firmado J.M.) igualmente acusa las dimensiones de la sala como óbice para la buena escucha y sonoridad del clave, que "fue como mejor se dio cuenta el público de los interesante que resulta este instrumento simpático por lo que representa y recuerda, pues acompañado de orquesta en tan vasta sala sus sonidos se advierten eclipsados por los de los demás"[92]. Si bien no dejó de resaltar los méritos de la solista y del Círculo de Bellas Artes en el acierto de contratarla para un concierto así, que fue un éxito al que "contribuyó, desde luego, a este éxito, la feliz iniciativa de presentar a Wanda Landowska, la genial y admirable concertista, cuya arte, distinto al de todos los ya consagrados, ha llegado al "súmmum" de la perfección"[93]. Igualmente, el diario *El Liberal* vuelve a resaltar lo mismo: "En el clave se mostró de nuevo maestra insigne [Landowska], si bien aquel instrumento no es a propósito para tocarlo en el teatro de Price. Necesita un local reducido, donde puedan percibirse todas las bellezas que allí se pierden"[94].

Pero, sin duda, es un año en el que la crítica más destacada y especialista dedica unas palabras a Wanda Landowska. El turno lo tiene ahora quien firma como Juan del Brezo, el compositor Juan José Mantecón, futuro miembro del llamado "Grupo de los Ocho"[95], quien llevaba ya

91 FORNS, José. «La música y los músicos. Concierto en Price». *El Heraldo de Madrid*, año XXX, núm. 10.885, 13 de noviembre de 1920, p. 2.

92 J.M. «La filarmónica y Wanda Landowska». *El Siglo Futuro*, segunda época, año XIII, núm. 4191, 13 de noviembre de 1920, p. 3.

93 *ibid*.

94 *El Liberal*, año XLIL, núm. 14786, 14 de noviembre de 1920, p. 3.

95 El *Grupo de los Ocho* o *Grupo de Madrid*, se enmarca en el equivalente musical de la Generación del 27 y está integrado por Ernesto Halffter y su hermano Rodolfo, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga. Asociados a este grupo aparecen las figuras de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar. El grupo nació a principios de los años 1930 con el fin de combatir el conservadurismo en la música, en un espíritu similar al del parisino *Les Six* («Los Seis»). La llegada de la Guerra Civil y la posterior dictadura de Francisco Franco truncaron su empeño. Véase: *Los músicos del 27*. García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; y Ruiz Hilillo, María (coord.). Granada, Junta de Andalucía/Universidad de Granada, 2010.

varios años dedicado a la crítica musical y justo desde 1920 se hace fijo en el diario *La Voz* de Madrid. Juan del Brezo dedica un hermoso texto titulado "Wanda y sus interpretaciones", junto con un dibujo de la silueta de la artista con su firma y se pregunta nada más comenzar:

> – Mi amor a la música de Bach, de Couperin, Rameau, Mozart – nos decía Mme. Landowska – me ha conducido a buscar el medio de expresión que le era propia, y bajo el cual fue engendrada; a la manera que es imprescindible conocer el valor de las palabras del siglo duodécimo si nos queremos dar perfecta cuenta del matiz y sabor de los románticos, así el empleo de los instrumentos característicos de cada época nos acerca más a ella y nos pone en condiciones de bien comprenderla; en las traducciones se pierde necesariamente la tersa fragancia que envuelve toda obra de arte sincero.

Defiende, así y una vez más, el acierto y necesidad de interpretar la música de Bach en el clave y no en el piano, si bien el crítico advierte que no fue su labor apreciada por el público:

> ¿Cómo apreciar toda la rica polifonía de la *Fantasía cromática* de J. S. Bach, de sus fugas, en un instrumento como el piano, de timbre igual en el que es imposible seguir el libre desarrollo de las voces que confunde su homogeneidad sonora, cómo apreciar las suaves sonoridades de las obras de Chambonnières, de Daquin, de Dandrieu, de una tan fina galantería, sin los retorcimientos y paroxismos románticos en un instrumento por naturaleza pasional y exaltado? (...) El público no se percató de la importancia de la labor de Landowska; en el concierto de Bach, el clave se funde tan bien con la cuerda y con la madera, que forma con ella un homogéneo ambiente sonoro[96].

Una semana más tarde, el mismo autor vuelve a dedicar un texto al concierto de Landowska, cuyas notas al programa realizó Adolfo Salazar, quien en sus textos (como aquí resalta el crítico) explicaba de forma generosa y legible los repertorios tanto antiguos como contemporáneos:

> Pocas sociedades, como la Nacional, se ocupan de hermanar la parte educativa con la amenidad, que se realiza con una perfecta armonía; los programas que confecciona Adolfo Salazar son obras didácticas de irrecusable valor,

96 BREZO, Juan del. «Wanda Landowska y sus interpretaciones». *La Voz* (Madrid), año L, núm. 117, 13 de noviembre de 1920, p. 3.

cuyas informaciones precisas y abundantes hacen comprensibles y claras las realizaciones musicales modernas, como las antiguas, poniéndolas al alcance del que quiera hacer el más pequeño esfuerzo, aunque no sea un profesional o un técnico. (...) El programa fue un verdadero estudio histórico de la música de los siglos XVII y XVIII (...) la *Ofrenda musical*, de J. S. Bach es una enciclopedia del conocimiento contrapuntístico, y pocas composiciones muestran una mayor sabiduría y habilidad que esta obra (...). Wanda Landowska recogió los aplausos de los conciertos y puso la más bella y miniada inicial en la primera página de la serie de conciertos de este año en la Sociedad Nacional de Música[97].

"Wanda y los estudiantes" y vuelta a Cataluña y Valencia

Pero, sin duda, uno de los acontecimientos y textos que podemos tildar como culminantes en este relato de 1920 es la visita y concierto privado de Wanda Landowska a la "Residencia de Estudiantes". Institución de pocos años entonces pero que llevaba consigo el ímpetu y juventud propia de la Institución Libre de Enseñanza, su fundadora, y que se convertirá en el lugar de acogida de esa llamada "Generación del 27" y del despertar de las ya maduras vanguardias españolas en los años 20. Allí llegará Landowska, y su ya viejo conocido e influyente Eugeni d'Ors le dedica un texto con el significativo título "Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana"[98], que recoge en una sola línea tanto las aspiraciones y misión de Landowska en el campo de la música como de la

97 BREZO, Juan del. «Música y músicos. Sesión inaugural de la S.N.M». *La Voz,* Madrid, año I, núm. 123, 20 de noviembre de 1920, p. 3.
98 D'ORS, Eugenio. «Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana». *La Libertad*, Madrid, año II, núm. 304, 24 de noviembre de 1920, p. 1.

Residencia de Estudiantes en el campo de una enseñanza comprometida con la historia, la actualidad y el futuro. Separado en sugerentes párrafos, el texto de d'Ors comienza así:

> El sábado anterior dedicó Wanda Landowska a los estudiantes de la Residencia un concierto de clavicémbalo. Haendel y Mozart, Rameau y Couperin el Grande. La ejecución limpia, en el ambiente recogidamente devoto. Música de ayer para los hombres de mañana. Fue una noche muy bella. Pero, callado por superfluo cualquier elogio, al recuerdo de la fiesta solo debería acompañar la expresión de una gratitud hacia la generosa artista, si algún importante aspecto de aquella no la hiciese ya rebasar el ámbito de las emociones más gratas, para traerlo al de las significativas más profundas. Una manera de afinidad electiva pudo encontrar, en el estético trance, juego y sanción. Y fue el uno tan fácil, la otra tan rápida y clara, que su evidencia nos saltó a todos los ojos, con victoriosa lucidez[99].

En el siguiente párrafo, titulado "La simplicidad" explica la noción de "aristocracia en la conducta" aludiendo a la labor de la Residencia que tantos y tantos invitados especiales de España y del extranjero llevará para ilustración de los jóvenes y afortunados universitarios que allí vivían. Una simplicidad que se asocia al arte de Landowska, igualmente lleno de esa "aristocracia" intelectual que propugnaban:

> Vimos esto. La Residencia de Estudiantes, como un Seminario para crear entre la juventud española una aristocracia de la conducta. En 1920, la verdadera aristocracia de la conducta no puede tener otro nombre que simplicidad. Por otro lado, la concertista dilecta, propugnando por todo el mundo, en compañía del vetusto instrumento de voz fina y austera, el gusto y ejemplo de un arte más refinado que aquel que arranca todavía los grandes éxitos de los grandes públicos. Y tampoco el refinamiento en el arte puede tener en 1920 otro nombre que simplicidad. Señor Gobernador de Madrid, sin duda, ha escapado a la información avisada de su excelencia que el sábado anterior tuvo lugar en las cercanías del Hipódromo un acto de propaganda revolucionaria... tuvo lugar un mitin de almas delicadas a favor del ideal de la Vida Sencilla[100].

99 *ibid.*
100 *ibid.*

Posteriormente, en un apartado titulado "Fin de siglo. Novecientos", d'Ors aprovecha para describir algunos de sus idearios estéticos como una nueva corriente que pone fin a los ideales anteriores, pero sin nombrar a Wanda Landowska o la música. El apartado siguiente, titulado "el día siguiente de la guerra", vuelve a rememorar el episodio de Landowska en casa de Tolstoi, como si se tratara de una verdadera hazaña o casi ya, un mito, con el paso de los años:

> Por si resistiésemos demasiado al gusto que esto nos aconseja, ahí está la ley de hierro de la necesidad económica que esto nos impone. Previsión atrevida fue: "El mañana de la guerra se llamará Socialismo, se llamará Vida Sencilla". Previsión atrevida, previsión confirmada. Estamos en el mañana de la guerra. ¿Cuánto cuesta hoy un traje? ¿Cuánto costará el año que viene? De Dandy sabemos que ya ha pensado en el vestido de cuero de Knox, a cuya confección atribuye Carlyle la virtud de haber dado principio a una nueva era en el mundo.
>
> Creo que también hay el principio de una nueva era en este clave arcaico de Wanda Landowska, que pudo guardarse sin el renuncio de nadie en la casa de Leon Tolstoi y desarrugar, en gracia por el arte, el ceño que crispó contra el arte las blancas cejas hirsutas del gran gentilhombre y zapatero[101].

Tal vez el párrafo final y la conclusión sean de lo más destable del texto, en el que adivina y describe esa sencillez, que para nada es fácil de alcanzar pero que sí lograba Landowska en su arte y el emotivo "gracias" que Landowska recibió por parte de los estudiantes una vez concluido el recital:

> Docta en historia de la música, amiga de viejos papeles, la artista de la sencillez encontró un día un texto de Marcel, antiguo maestro de baile, una frase de oro, que muchas veces ha gustado de repetir. Esta: "On ne sait pas tout ce qu´il y a dans un ménuet". ¡Palabra divina de artesano enternecido, en el oficio propio; pero, a la vez, de verdadero filósofo, que sabe que, a veces, lo más hondo en las cosas es la pureza de su aparente superficialidad!
>
> Hemos nacido en el Fin de Siglo. Ya confesábamos que teníamos envenenadas por él nuestras raíces espirituales. Lo sencillo es aún extremadamente difícil para nosotros. Nos cuesta mucho saber todo lo que hay en un minué. Y tal vez no alcanzamos a saber todo lo que hay en un vaso de agua pura del refectorio de la Residencia sino después de haber gustado de muchos vinos.

101 *ibid.*

> Pero la emoción de una hora como la de nuestro concierto, adentrándose en el mundo de las significaciones, vino a ahorrarnos mucho camino, reuniendo de un golpe en nuestra devoción, acaso en nuestra ya definitiva vocación, el clavicémbalo, el traje de cuero, el minué y el vaso de agua.
> GRACIAS
> Por esto, cuando la música calló (era más de medianoche; las estrellas del cielo de Madrid eran entonces tan claras como habían sido los ritmos), los estudiantes le dijeron a Wanda Landowska: "Señora, no se sabe todo lo que hay en un minué. No se sabe tampoco todo lo que puede haber en unas ¡Gracias!"[102].

Pero no podía marchar Landowska de España sin volver a visitar tierras catalanas y valencianas en donde sabemos que ya tenía un público más que fiel y adepto. En Barcelona, según encontramos en el programa del Orfeo Catalá, actuó de nuevo ese mismo año y, en concreto, los días 5 y 8 de diciembre. El primer concierto, del día 5 de diciembre de 1920, actuó con el violinista Eduard Toldrá, el violonchelista Antoni Planas y el flautista Esteve Gratacós. La primera parte del concierto fue *La ofrenda musical* de Bach (para clave, flauta y violín), la segunda parte fueron piezas de clave en concierto de Rameau: *La livri*, *Le vezinet*, *La timide* y *Les tambourins*; la tercera y última parte la cerró el *Trío* en do menor (para clave, flauta y violín) de Haendel[103].

El día 8 de diciembre actuó con un programa similar al que ejecutaría días más tarde en Valencia. Las obras comprendían en su primera parte: *Pasacaglie* de Haendel (al clave), *Sonata* de Mozart (al piano), *Partita* en do menor de Bach (al clave); la segunda parte: *Preludio y fuga* en mi bemol y *Allegro* del final del *Concierto* en re mayor de Bach (para clave), *Andante* en fa mayor de Beethoven (para piano) y dos *Sonatas* de Scarlatti. La tercera parte comprendía un repertorio de danzas polacas, todas al clave: *Villanelle* de Długoraj, *Gagliarda, Volta polonesa* y *Hayduk* (basada en un libro de danzas de 1541) de Jacob, *Scherzo del Cuco* de Pasquini, *Le coucou* de Daquin y *Bourrée d'Auvergne* de Landowska[104].

En Valencia, los días 17, 18 y 19 de diciembre dará tres conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Valenciana en la sala de conciertos del Conservatorio de Música, allí donde conoció a su ya famoso

102 *ibid.*
103 Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig.: II dels deu concerts en dies festius a la tarda].
104 En él, observamos las semejanzas con el programa ejecutado en Valencia y tenemos los autores de las danzas populares polacas

estudiante José Iturbi años atrás. El programa de los tres conciertos lo encontramos publicados en *La Correspondencia de Valencia* del día 15 de diciembre. El concierto del día 17 de diciembre: *Chacona,* de Haendel (al clave), *Sonata* de Mozart al piano (sin determinar), *Capricho sobre la ausencia de su hermano queridísimo,* de Bach, al clave (primera parte); *Andante favorito,* de Beethoven (al piano), *Concierto* en re de Bach, al clave (segunda parte) y *El ruiseñor enamorado,* de Couperin, *Scherzo* sobre el canto del cuco de Pasquini, el *Cuco* de Daquin, las *Cascadas,* de Dandrieu y la *Bourrée* de Landowska (última parte). El 18 de diciembre: *Suite inglesa* en mi menor, de Bach (al clave), *Partita* en do menor, de Bach (al piano), en la primera parte; *Magnificat*, de Pachelbel, *Echo* de Bach, *Rondó* de Beethoven al piano, *Sonatas "Pastoral"* y "de manos cruzadas", de Scarlatti, al clave (segunda parte); *Las campanas,* de Byrd, *El ruiseñor* de anónimo inglés, *Les calotins* y *Musettes* de Couperin, al clave (tercera parte). El último concierto, para el día 19 de diciembre, comprendía el *Trío* en do menor de Haendel (al violín el señor Navarro, al chelo el señor Cassademunt y a la flauta el señor Fonnos), el *Combate entre David y Goliat* de Kuhnau, al clave (primera parte); *Sonata* para clave y flauta de Bach y danzas populares polacas como ya habíamos visto en programas anteriores; la tercera parte estaba compuesta en su totalidad por obras de Rameau para clave, flauta y violonchelo: *La Libri*, *Le Vezinet*, *La tímida*, *Los tamboriles*[105].

Mientras tanto, la prensa nos informa también del número dedicado a Wanda Landowska de *Mundial Música*[106] y que supone el culmen de un año en el que la crítica especializada vuelca ríos de tinta en torno a Landowska, su labor, su teoría y su técnica. La consolidación de la artista ya era un hecho, su regreso la veía reaparecer con más fuerza que nunca. La crítica valenciana no fue menos encumbrando a Landowska a finales de este intenso año y en sus últimos conciertos en el país:

> ¡Día de gran gala fue el de ayer! (...) ¡Qué delicia escuchar, ejecutada por Landowska, la *Sonata* divina de Mozart, dos veces divina al ser interpretada por aquellas manos! (...) ¡Beethoven, lleno de luz, de claridad, sin espasmos ni truculencias, como lo exige su *Andante favorito*, ¡tuvo la interpretación ideal al piano que solo Wanda Landowska pudiera conseguir! Después, en el clavecín, una riqueza de composiciones de Bach que acabaron por el gran

105 *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16777, 15 de diciembre de 1920, p. 1.
106 *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16779, 17 de diciembre de 1920, p. 2

> final del *Concierto* en re, que produjo una tempestad de aplausos. La tercera parte, toda para clavecín, comprendía deliciosas obras características de los clavecinistas (...) El final era la maravillosa danza *Bourrée auvernesa*, de la propia Landowska, bella composición de una vida y un interés poderosos[107].

Mientras, la *Correspondencia de Valencia* nos cuenta: "El clave de Wanda es arpa, guitarra y piano: exalta una elegía, dice una canción, y, hasta murmura como si hablasen (...) El auditorio afirmó anoche su veneración por esta gran artista, por esta artista única, siguiendo los ritmos de emoción de una viva lección de estética musical"[108]. El crítico Gomá del *Diario de Valencia* califica el concierto como una "pura y exquisita fiesta de arte" en la que: "Wanda Landowska ha estudiado de tal modo el estilo de los antiguos maestros, que, por ejemplo, su interpretación de las ornamentaciones – trinos, mordentes – elemento de tan esencial importancia en la música de aquellos, constituye una definitiva enseñanza para todo el mundo"[109].

El segundo concierto no tuvo menos eco en prensa y desvela abiertamente el objetivo de Landowska de demostrar, mediante la práctica, de lo adecuado de interpretar la música de Bach al clave y de enseñar cómo interpretarla al piano (imitando al clave, básicamente) dado que es un instrumento más asequible y común: "Wanda Landowska pretende, con la audición sucesiva de las selecciones de Bach en el clavicímbalo y en el piano, demostrar cómo deben sonar y ser tratadas estas obras sobre el teclado del instrumento moderno, que es el que generalmente se posee"[110]. El crítico del diario *El Pueblo*, parece no apreciar esas "excelencias ilimitadas" al clave, aunque no niega los méritos de Landowska:

> Sustentamos una opinión, modestísima naturalmente, acerca del clavecín, que difiere, en parte, de la de muchos que atribuyen excelencias ilimitadas a este instrumento: acaso por las composiciones más adaptables al mismo, quizá por hallarnos familiarizados con la sonoridad fuerte y tenida del piano. Pero, sin duda, hay acuerdo unánime al apreciar los méritos de la

107 «En la Filarmónica. Concierto de Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16780, 18 de diciembre de 1920, pp. 2 y 3.
108 «Gacetilla musical. Wanda Landowska». *La Correspondencia de Valencia*, año XLIII, núm. 18151, 18 de diciembre de 1920, p. 3.
109 Gomá, «Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3400, 18 de diciembre de 1920, p. 5.
110 «Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16781, 19 de diciembre de 1920, p. 2.

> ejecutante, que producen la sensación de lo perfecto, ecuánimemente bello y hondamente evocador. El clavicémbalo en manos de Wanda Landowska es algo sorprendente y maravilloso, por la limpieza en la frase, la pureza de mecanismo y la emoción que pone la artista en cuanto interpreta, ágil, graciosamente dicho[111].

Gomá vuelve a escribir con motivo del segundo concierto: "el poder genial de esta mujer es inagotable y siempre cada presentación suya revela una nueva forma de arte y una nueva fase de su admirable temperamento (...) Presenciando las interpretaciones de Landowska, se comprende a maravilla que toda obra de arte sea un acto de amor; solamente así pueden las obras musicales contener la extraordinaria vida que adquieren al surgir de entre los dedos de la pianista y clavecinista insigne"[112].

El 21 de diciembre sobre el último recital aparecen las siguientes palabras sobre este último recital en vísperas ya de la Navidad:

> La eminente concertista polaca no pretende realizar simplemente una labor "a solo", un "etalage" de su personalidad en forma egoísta. Wanda es ante todo una artista consciente de lo que su misión representa, Wanda se ha puesto noble y sinceramente al servicio del arte, no ha puesto el arte a su servicio. (...) desea Wanda Landowska que guste la música de cámara de aquella época, en donde el clavicímbalo es un colaborador, aunque un colaborador extraordinario, por ese especial sentido de la precisión rítmica que el bello instrumento posee[113].

En el mismo diario se narra el obsequio dado en honor de Landowska y organizado por su incondicional López-Chavarri: "Ayer por la tarde, en la linda sala Beethoven, nuestro ilustre amigo y compañero Eduardo López-Chavarri obsequió a la eminente Wanda Landowska con una fiesta íntima, que resultó deliciosa. Dulzaina y tamboril, guitarristas y cantadores y parejas de bailadores vestidos con los trajes populares valencianos del siglo XVIII interpretaron las canciones y danzas huertanas.

111 «Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska». *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10335, 19 de diciembre de 1920. p. 1.
112 Gomá, «Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3402, 21 de diciembre de 1920, p.2.
113 ibid.

Se improvisaron coplas con típica gracia alusiva. Wanda Landowska quedó encantada de la pintoresca, lírica y coreográfica manifestación y luego glosó en el piano los motivos valencianos y recordó poéticas canciones y danzas de Polonia[114]. Y, estando presente en el homenaje al maestro Amorós, se cuenta de Landowska: "A requerimiento de los presentes, y entre grandes aclamaciones, levantó su copa la genial artista Wanda Landowska, en honor del respetable artista señor Amorós, manifestando que las esperanzas de España en un arte y una vida propia, son las mismas de su patria, Polonia"[115].

Sobre el último concierto leemos: "Era una evocación de aquellos lejanos tiempos en que Haendel preparaba la completa y definitiva emancipación del arte musical creando el oratorio precursor de la ópera. (...) En la segunda parte del programa descolló una sonata para flauta y clavecín, de Bach, y dos danzas polonesas, de autor desconocido. (...) En la tercera parte entusiasmaron al auditorio varias piezas para clavicémbalo, en concierto de J. P. Rameau, siendo admirable el conjunto (...) Esta tuvo que interpretar, fuera de programa también, el preludio de una *Suite* en mí menor de J. S. Bach, que fue ovacionadísimo"[116]. No menos entusiasta se muestra el periódico *Las Provincias*: «La sesión última de estas tres que han ido bajo la dirección de Landowska, fue digno remate de la serie: la opinión general era unánime: ¡un milagro de arte! (...) Esta resurrección no puede verificarse de modo cualquiera: ha de ser, ante todo, acto de profundo amor, y como tal ha de llevar consigo el sacrificio; además ha de ser acto de profundo estudio, de talento clarividente (...) Eso sí, ¡qué admirable escuela pudieron aprender de la gran Landowska, y qué maestra más insigne para iniciarse en aquellas obras!»"[117].

114 *Diario de Valencia*, año X, núm. 3402, 21 de diciembre de 1920, p.2.
115 «Homenaje al maestro Amorós». *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16782, 21 de diciembre de 1920, p. 2.
116 «Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska». *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10338, 22 de diciembre de 1920, p. 2.
117 «De música. En la Filarmónica: tercer concierto Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV., núm. 16783, 22 de diciembre de 1920, p. 3.

Ilustración 33,34.
Mi revista, Barcelona. 1911, 30. 12.1920, n.º 129, p. 467

WANDA LANDOWSKA Y EL CLAVICÉMBALO

LOS buenos aficionados a la música en uno de sus aspectos más puros y espirituales, han tenido ocasión recientemente de gustar un arte del más elevado estilo oyendo las interpretaciones verdaderamente selectas, preciosas evocaciones de Rameau, Coupemi, Frescobaldi, Scarlatti, Haendel y Bach, ejecutadas en el clavicémbalo (instrumento de la época en que florecieron los célebres clavecinistas y para el que están escritas las obras de los compositores citados) por la cultísima artista Wanda Landowska, en el concierto que la ilustre artista ha dado en el circo de Parish.

Wanda Landowska, ilustre clavecinista cuya presentación al público madrileño ha sido uno de los mayores éxitos artísticos del año.

Pero ¿qué es el clavicémbalo? El clavicémbalo, clave o clavecín, que de las tres maneras se denomina el poético instrumento de teclado, es el mismo instrumento, pertenece a la familia de las arpas, y desciende del Virginal y de la Espineta; diferenciándose del clavicordio (con quien suele confundirse) fundamentalmente, puesto que el clavecín es un instrumento de cuerdas que resuenan *punteadas*, y en el clavicordio las cuerdas suenan *golpeadas*, diferenciado, por lo tanto, el mecanismo de los dos instrumentos más en boga de los siglos XVII y XVIII.

El clavicordio (nada despreciable y tan importante como el clavecín en la historia de los instrumentos de tecla) fué el predecesor natural del piano moderno, sin ninguna razón de ser ya; no así el clavecín, instrumento personalísimo y original por la riqueza y variedad de sus timbres, por sus cualidades acústicas, compuesto de varios pedales (según los constructores), con los que pueden obtenerse efectos parecidos a los que se obtienen con algunos registros del órgano, aumentando la extensión del teclado o ampliando la sonoridad en la forma que lo hacen en el piano.

El clavicémbalo (del que existen tantos modelos como fabricantes) no se toca del mismo modo que el piano; la labor técnica y artística del tocador de clave es muy distinta de la del pianista, desde el momento que su construcción y su mecanismo difieren en absoluto. Sus cuerdas, que suenan punteadas por una pluma de cuero, cortada en forma triangular, reemplazada más tarde por una tira de cuero, da al sonido un color particular y a las obras un encanto de poética ensoñación. Alegría, claridad y precisión; elegancia, ligereza y un cierto *esprit*, cuando el clavicémbalo es pulsado por una artista de la altura mental, del sentido poético y de la finura de temperamento de Wanda Landowska, son las cualidades sonoras que se obtienen de un instrumento tan artístico, cuya gama de infinitos matices hace imposible todo lo que trascienda a monotonía, pues de monótono tildan algunos espíritus superficiales el timbre del clavecín, y o no han oído las obras de los famosos clavecinistas alemanes, franceses, italianos e ingleses (también podríamos incluir a los españoles Cabezón y el P. Soler) y algunas obras galantes de Bach, interpretadas en el típico instrumento, o juzgan con evidente ligereza.

Wanda Landowska en el clave.

Por cierto que Bach (que también compuso para clavicordio) no escribió siempre en estilo severo, como lo demuestran sus *suites* francesas, calificadas así por las cualidades de gracia y elegancia, y sus Preludios, Zarabandas, Mi-

nuetos, Gigas, Alemanas, piezas de un carácter frívolo y humorístico.

Refiriéndose al entusiasmo que produjo el piano moderno entre los clavecinistas, en el que reconocieron una superioridad de expresión innegable para *cantar*, unos, como Wanda Landowska, sostienen el punto de vista artístico de que una obra musical no encuentra su verdadero carácter y su belleza más que ejecutadas en el instrumento que las inspiró, o para el que fueron escritas.

Otros sostienen que las obras de los clavecinistas parecen caricaturas tocadas en el clavecín, después de haberlas oído en el piano; cosa que no puede ocurrir cuando se oyen a una especialista, a una intérprete de la autoridad de Wanda Landowska. Además, ya al encomiar las cualidades características del clavicémbalo hemos reconocido la superioridad de este instrumento para interpretar las obras de carácter polifónico; pues al ser transplantadas al piano pierden en gracia, aunque ganen en fuerza.

R. Villar.

Wanda Landowska a la edad de cinco años, en que dió su primer concierto.

NOTAS POÉTICAS

LÁGRIMAS

I

¡Ni un oasis bendito! ¡Ni una sombra
para mi vida inquieta!
¡Soy un ser maldecido! Nadie nombra
al mísero poeta.
Ni unas manos amantes. Ni unos ojos
que miren con dulzura mi tormento.
¡No hay unos labios rojos
para la sed que siento!

—

Peregrino de amor, sigo el camino
del árido calvario
sollozando mis penas. Peregrino
que marcha solitario
sin una mano amiga
que mi dolor bendiga,
que mis heridas cure... Sin consuelo
miro a la tierra, y sombras... Miro al cielo,
y la mudez siniestra me responde...
¿Quién cura mis heridas? ¿Dónde, dónde
mitigaré mi duelo?

II

¡Oh!, ni un pecho, ni un pecho que a mi pecho
le dé su suspirar, le dé el tesoro
de una dulzura inmaculada y santa.
Triste al verlo deshecho,
con sus lágrimas lloro
mientras el mundo canta.
Ni un alma, ni un alma que a la mía
pura, con la pureza de la nieve,
le haya llamado hermana;
y mi alma se evapora como el leve
rocío de mañana.

—

Se marchita mi alma en la sombría
noche sin luz ni aurora,
como una blanca rosa,
esperando la lluvia milagrosa
que en sus ansias añora.

III

Ni un latido responde a mi latido;
en la nada se pierde el pensamiento;
no encuentro un sentimiento
a mi sentir unido.

—

Mi alma blanca solloza en lo infinito
y en temblores de miedos por su hermana,
y doliente desgrana
su profundo sentir en un grito.
«¿Dónde vuelvo los ojos? ¿Dónde? ¿Dónde?»
Pero nadie responde...

—

Del amor, peregrino
voy siguiendo el camino
por las áridas tierras calcinadas
que riego con mi sangre y con mi llanto,
y mi dolor es tanto,
que tengo las mejillas abrasadas...

Víctor Gabirondo.

Como colofón a este año de éxitos y textos dedicados a Landowska, el penúltimo día de 1920 aparece un artículo de Rogelio Villar que bien nos sirve para terminar esta crónica anual y este capítulo. Resaltamos aquí algunos de los fragmentos recogidos en el texto para cerrar este año tan prolífico que demostró cuán capaz era Landowska y cómo volvió a brillar después de varios años en la oscuridad:

> La cultísima artista Wanda Landowska, en el concierto que la ilustre artista ha dado en el circo de Parish. (...) El clavicémbalo (del que existen tantos modelos como fabricantes) no se toca del mismo modo que el piano; la labor técnica y artística del tocador de clave es muy distinta de la del pianista, desde el momento de su construcción y su mecanismo difieren en absoluto. Sus cuerdas, que suenan punteadas por una pluma de cuero, cortada en forma triangular, reemplazada más tarde por una tira de cuero, da la sonido un color particular y a las obras un encanto de poética ensoñación (...) El sentido poético y el temperamento de Wanda Landowska son las cualidades sonoras que se obtienen de un instrumento tan artístico, cuya gama de infinitos matices hace imposible todo lo que trascienda a monotonía, pues de monótono tildan algunos espíritus superficiales el timbre del clavecín (...). Refiriéndome al entusiasmo que produjo el piano moderno entre los clavecinistas, en el que reconocieron una superioridad de expresión innegable para cantar, unos, como Wanda Landowska, sostienen el punto de vista artístico de que una obra musical no encuentra su verdadero carácter y su belleza más que ejecutadas en el instrumento que las inspiró o par el que fueron escritas. Otros sostienen que las obras de los clavecinistas parecen caricaturas tocadas en el clavecín, después de haberlas oído en el piano; cosa que no puede ocurrir cuando se oye a una especialista, a una intérprete de la autoridad de Wanda Landowska. Además, ya al encomiar las cualidades características del clavicémbalo hemos reconocido la superioridad de este instrumento para interpretar las obras de carácter polifónico; pues al ser trasplantadas al piano pierden en gracia, aunque ganen en fuerza[118].

Un intenso año en que Landowska pasó casi cuatro meses en la Península. Sin duda, volvió con más fuerza que nunca.

118 VILLAR, Rogelio, «Wanda Landowska y el clavicémbalo». *Mi Revista*, año X núm. 129, 30 de diciembre 1920, pp. 467-468. Hermoso artículo con tres fotografías de Wanda Landowska: un retrato de adulta, de niña y otro sentada al clave.

Capítulo 6

Dos crónicas, una alegoría y *masterclasses* (1921)

Ilustración 35. Retrato de Wanda Landowska, 1921.
CEDOC [Centro de Documentación del Orfeo Catalán]

Si el año 1920 fue profuso en conciertos y textos dedicados a Landowska, el siguiente no lo es menos. Llega a nuevas tierras, al menos que sepamos, como lo fue Galicia para ella. Y no solo sabemos de sus conciertos, sino que localizamos dos testimonios sobre sus visitas y algunas anécdotas que nos hacen conocer y sentir a Landowska desde muy cerca en aquellos paseos y descubrimientos. Sus teorías tampoco caen en el olvido, sino que se afianzan, al igual que sus enseñanzas, llegando este mismo año a dar un ciclo de *masterclass* en la ciudad de Barcelona. Inspira, incluso, a Jorge Guillén...

Primera visita a Galicia y "Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela"

Wanda Landowska hubo de volver a su casa de Francia por un intervalo bien corto durante aquellas navidades de 1920 ya que, si a mediados de diciembre estaba dando los últimos conciertos de su segunda gira por España en 1920, en enero de 1921 la prensa gallega anuncia ya el que será el primer concierto de nuestra clavecinista en la Filarmónica gallega y citan las palabras de Salazar sobre su pasado concierto en el Teatro Price madrileño para legitimar y dar a conocimiento del lector la visita de tan eminente y apreciada artista por la crítica musical. Un concierto del que algunos críticos ya indicaron las inadecuadas medidas del teatro para la sonoridad del clave, algo que también apuntaba Salazar en su escrito, pero resaltando, no ya los posibles problemas de sonoridad, sino la

acogida del gran público y de si este estaba preparado para el "exquisito arte" de Landowska:

> Los días 11 y 12 del corriente dará esta genial artista conciertos en nuestro teatro organizados por la Sociedad Filarmónica de Santiago. Acerca de Wanda Landowska dice el crítico musical de *El Sol* lo siguiente:
> Wanda Landowska reaparece esta vez ante la muchedumbre de Price. Nos hacíamos una pregunta inquietante: ¿Sonará su clave en el vasto teatro? Pero la cuestión principal no era esta. Consistía en saber si el arte tan hondo de esta artista, ante cuya extremada finura se disputaba como propicia tan solo al más experto conocedor, podría llegar a conmover a un público ávido, en gran mayoría, de las más fuertes emociones musicales. En una palabra, se dudaba de si el arte delicioso de la Landowska era, al mismo tiempo que un arte para refinados, un arte también para multitudes. La confirmación fue rotunda y aún más en los trozos "a solo" que Wanda Landowska regaló al público en los conciertos de Mozart y Juan Sebastián Bach que integraban el programa[1].

Se centra, después, en este arte de Landowska, en la recuperación de un repertorio que, al tiempo, es refinado pero sencillo, que requiere de inteligencia, minuciosidad y finura como solo Landowska puede aportar y que, finalmente, dio como resultado la efusiva reacción de aquel público general en sus interpretaciones de Bach y Mozart:

> Apreciar en un más fino detalle el arte de esta intérprete, saber ver qué enorme cantidad de inteligencia, de estudio minucioso, de fuerza de comprensión ha puesto para devolver a una música olvidada su gloria definitiva, puede ser el más fino deleite del conocedor. Pero que no se olvide de todo ello fue hecho con ánimo de que esa música delicada y fuerte, a la vez, adquiriese de nuevo la vibración vital que las malas inteligencias le habían hecho perder. Y a su restituida belleza es a lo que se rindió el público de ayer con una efusión tanto más desbordante cuanto que la música lindaba con los límites extremos de la sencillez y de la emoción desnuda y palpitante[2].

Salazar califica posteriormente de "lección universal" este concierto de Landowska en el gran teatro madrileño, pues era, tanto para entendidos

1 Cita del de Adolfo Salazar sobre el concierto en el Teatro Price de Madrid en 1920 aparecida en: «La Filarmónica de Santiago». *El Eco de Santiago*, año XXVI, núm. 10326, 5 de enero de 1921, p. 1.
2 *ibid*.

como aficionados, una enseñanza, un mostrar un arte musical que, huyendo de todo lucimiento y pretensiones, se centra en la esencia de la música:

> Lección universal la de este concierto de Wanda Landowska. Lección para públicos ingenuos o refinados: lección para el músico, para el instrumentista, para el virtuoso...
> (...) La perfección de estilo, que llega ponderables, es una de las más altas en Wanda Landowska a extremos de lecciones de interpretación que pueda ofrecerse al virtuoso profesional. Pero es su modestia, su buen gusto inmáculo, su constante vigilancia en evitar todo falso efecto fácil lo que podría ponérseles como ejemplo raro. Virtudes que, si al inteligente le producen un efecto de maravilla, se traduce para el público general en un sentimiento de naturalidad, de espontaneidad libre y jugosa, que no puede menos de sorprenderle[3].

Y, tal y como Landowska abogaba, Salazar resaltaba la música de Mozart, en aquel momento cuando aún no había estallado el efectismo romanticista y la música gozaba de equilibrio y discreción:

> A la vuelta del romanticismo, el hondo sentimiento de Mozart, contenido con tanta sabiduría como elegancia de espíritu en unos términos de un imponderable equilibrio, la discreta manera de saber contener sus efusiones en la armonía de una fuerza inauditamente perfecta y el libre juego de sus ideas dentro de los cauces del más alquitarado estilo, son algo demasiado difícil de comprender y sentir para un audito a quien desde Beethoven a Strauss se le ha habituado a los más ásperos modos de expresión y a la más violenta y ruda sentimentología. Mozart escribía para príncipes, tanto como los románticos escribieron para sordos y para ciegos de espíritu[4].

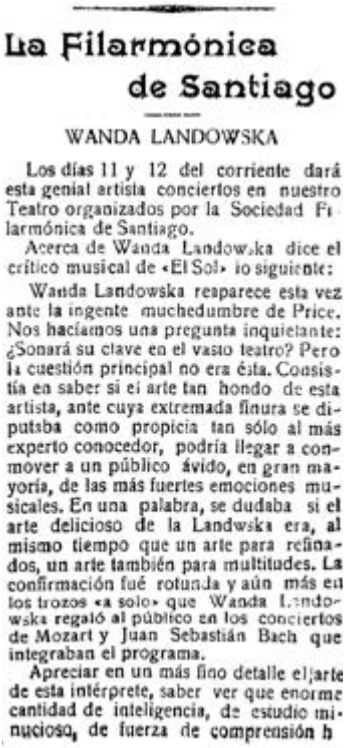
Concluye admirando igualmente el concierto de Bach y la acogida del público del Price, destacando el concierto como algo inolvidable para todos aquellos que tuvieron el privilegio de ser testigos:

> Pocas veces un intérprete llega como Wanda Landowska a elevar de tal modo a su audiencia. Lección de gusto que al público del Price no puede haber olvidado.

3 *ibid.*
4 *ibid.*

> Y otro tanto con ese maravilloso concierto de Bach el Grande, en donde flauta, violín y clave, entretejiéndose, nos remontan a una época lejana en la que la discreción expresiva sabía unirse sin énfasis a la más opulenta riqueza de la materia musical. Todo en ese concierto, solistas, dirección y orquesta, alcanzó una perfección rara; tanta como nuestro entusiasmo, al que pocas ocasiones como esta solicitan[5].

El hecho de que Salazar escribiera tan sincera y aduladora crítica pone de manifiesto la gran admiración que Landowska gozaba en España y que la prensa gallega cite al autor como preámbulo para la primera actuación de Landowska en Galicia muestra, a su vez, la importancia de las palabras del crítico a nivel nacional. En todo caso, el público gallego ya se iba preparando para estos primeros conciertos de Wanda que, a la vista de las notas de prensa, crearon una gran expectación al hablar de actuaciones precedentes y momentos clave en la vida de Landowska, poniendo al lector en antecedentes sobre la artista que estaba a punto de pisar estas tierras del noreste español.



La Filarmónica de Santiago

WANDA LANDOWSKA

Los días 11 y 12 del corriente dará esta genial artista conciertos en nuestro Teatro organizados por la Sociedad Filarmónica de Santiago.

Acerca de Wanda Landowska dice el crítico musical de «El Sol» lo siguiente:

Wanda Landowska reaparece esta vez ante la ingente muchedumbre de Price. Nos hacíamos una pregunta inquietante: ¿Sonará su clave en el vasto teatro? Pero la cuestión principal no era ésta. Consistía en saber si el arte tan hondo de esta artista, ante cuya extremada finura se diputsba como propicia tan sólo al más experto conocedor, podría llegar a conmover a un público ávido, en gran mayoría, de las más fuertes emociones musicales. En una palabra, se dudaba si el arte delicioso de la Landwska era, al mismo tiempo que un arte para refinados, un arte también para multitudes. La confirmación fué rotunda y aún más en los trozos «a solo» que Wanda Landowska regaló al público en los conciertos de Mozart y Juan Sebastián Bach que integraban el programa.

Apreciar en un más fino detalle el arte de esta intérprete, saber ver que enorme cantidad de inteligencia, de estudio minucioso, de fuerza de comprensión h

El Eco de Santiago, por ejemplo, destaca a Landowska como intérprete distinguida en los conciertos de la *Ville Lumière* parisina, como predilecta concertista del ya fallecido Tolstoi y, finalmente, advierte que estas actuaciones de Landowska en Galicia son una ocasión única e irrepetible: "Como verán nuestros lectores, se trata de una artista portadora de un arte nuevo y exquisito, que nunca volveremos a tener ocasión de escuchar en Santiago"[6]. Al día siguiente, el 9 de enero de 1921, el diario *El Orzán* anuncia el programa, de modo algo heterodoxo, del primer concierto: la primera parte con el *Pasacalle*

5 *ibid.*
6 *El Eco de Santiago*, año XXVI, núm. 10328, 8 de enero de 1921, p. 2.

Ilustración 36. Noticia del 5 de enero de 1921 sobre conciertos de Wanda Landowska en Galicia. *El eco De Santiago* [Biblioteca Digital de Prensa Histórica, Ministerio de Cultura, España]

de Haendel y el *Concierto italiano* de Bach; la segunda parte (con obras para piano) incluía un preludio de Chopin que, según la nota de prensa, fue "compuesto por el soñador maestro durante su estancia en Baleares con Jorge Sand"[7] y "una tanda de valses de Schubert", terminando con *El alegre forjador* de Haendel, con un motivo de Purcell[8] y el "Rondó turco de Mozart". La tercera parte, según la prensa: "fue dedicada al clave con las obras: *Gavotte des moutons*, *La poule* (Joan P.H. [J. P.] Rameau), *Le rosignol en amour* (Fr. Couperin Le Grand), *Le coucou* (Daquin) y *Bourrée d'Auvergne*"[9]. Obras traducidas bastante aleatoriamente pero que ya nos son conocidas del repertorio landowskiano pues nos recuerdan a los programas del año anterior, en concreto, a los de Barcelona (8 de diciembre de 1920) o Valencia (17 de diciembre de 1920) con piezas predilectas como *Le Coucou* o *Bourrées d'Auvergne*.

Sin embargo, pasado este primer concierto, la crítica se muestra escéptica ante la sonoridad del clave, aunque hay que tener en cuenta que era la primera vez que se escuchaba en concierto allí este instrumento. Lo cierto es que a propósito de la sonoridad del Pleyel de Landowska y del piano de la sala, las palabras no son precisamente de alabanza. A pesar de ser estas armonías del clave semejantes a las de la guitarra y a piezas del repertorio autóctono, la sonoridad del clave no llega a tener los recursos expresivos del piano, instrumento al que el crítico brinda mayor admiración, aunque incluso critica al piano de la Filarmónica, cuyo estado no permite semejantes cualidades expresivas propias del instrumento:

> y si en algunos momentos recuerda la guitarra portuguesa, el efecto, en general, es de aquella gran caja de música de peine de acero que todos hemos tenido en casa y que tocaba las oberturas de *El barbero de Sevilla* y de

7 Teniendo en cuenta que Chopin o bien había compuesto todos los preludios del op. 28 o bien los retocó una vez llegado a Valldemosa, nos parece aquí más un recurso de llamada de atención dado que tanto Landowska como Chopin eran conocidos polacos y que el poeta del piano había pasado una muy divulgada estancia en Mallorca. Así pues, esta frase no nos indica exactamente el preludio que Wanda interpretara aquella vez; si nos basamos en lo que dicen estudios recientes se estipula que "con relación a los Preludios, hay varias teorías sobre qué preludios creó en Mallorca, desde la de Vicent M. de Gibert que mantiene la opinión de que los preludios fueron compuestos todos antes del viaje a Mallorca y que en la Isla sólo se limitó a hacer las últimas correcciones, a otros como la de A. Cortot que después de haberlos tocado en Valldemossa". Véase: *24 preludios para Chopin*, Real Academia de San Fernando: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/conciertos/bartomeu-jaume24-preludios-para-chopin> [consulta 9.02.2024].

8 Probablemente se refiera a la pieza *Ground*, de Henry Purcell.

9 *El Orzán: Diario independiente,* año IV, núm. 875, 9 de enero de 1921, p. 1. El programa aparece publicado en: *El Eco de Santiago: Diario independiente,* año XXVI, núm. 10329, 10 de enero de 1921.

> *La hija del regimiento*. Es, pues, un instrumento en que destaca admirablemente cuando se toca, pero en punto a expresión nos quedamos con el piano; siempre y cuando no sea el que actualmente posee la Sociedad Filarmónica, pues este es un Érard en cuarta situación, por lo menos, del cual no puede sacar gran partido un maestro del arte[10].

El público gallego, en definitiva, vemos que fue conquistado más por la propia Landowska en sí que por el clave Pleyel o el desmejorado piano Érard del que brotaba la música de nuestra protagonista, a quien se alaba su infalible técnica al teclado:

> Pero si ninguno de los instrumentos, como órganos de expresión, lograron convencernos anoche, no podemos decir lo mismo de la concertista, que es notable en grado sumo, ni de la música interpretada interesantísima toda ella admirablemente escogida.
>
> Wanda Landowska tiene un dominio asombroso del teclado y dice de una manera clara y precisa los pasajes más difíciles y enrevesados de Bach, como sabe sentir las frases apasionadas de Chopin. Indudablemente el "clavicémbalo", es agradecido para hacer destacar las más inverosímiles agilidades y como la concertista tiene un mecanismo prodigioso, arrebató al público tocando el *Presto* del *Concierto italiano* de Bach[11].

Termina el crítico con palabras de alabanzas pero dentro de una mesura y corrección que desvelan su escepticismo ante el clave, reseñando del concierto haber sido un acontecimiento "interesante", del clave una "curiosidad" y adjudicándole a la sociedad filarmónica el epíteto de "simpática": "Fue el de ayer un concierto interesantísimo que celebramos mucho haber oído, pues a pesar de lo que dijimos del «clavicémbalo» es una curiosidad artística digna de ser conocida, y el público salió complacido de veras, haciendo los más fervorosos elogios de una artista de mérito tan relevante y de la sociedad organizadora tan simpática"[12].

El crítico de *El Eco de Santiago* fue algo más benevolente al día siguiente: "El público salió encantado del teatro haciendo muy cumplidos elogios de la artista y de la Filarmónica que nos proporcionó la ocasión

10 «Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *El Orzán. Diario independiente*, año IV, núm. 818, 11 de enero de 1921, p. 1.
11 *ibid*.
12 ibid.

de conocerla"[13]. Por los pocos testimonios que hemos podido recoger acerca de esta primera actuación, parece ser que el público gallego no fue tan fácil de convencer y su entusiasmo fue más bien tibio, al menos, en este primer recital.

Respecto al repertorio del segundo concierto, *El Eco de Santiago*[14] informa sobre el programa completo. La primera parte contenía las piezas: *El alegre forjador*, de Haendel; la *Sonata* en la menor, de Mozart; El *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, de Bach. La segunda parte comprendía la *Sonata* en mi menor, de Haydn (al piano) y la *Pastoral* de Scarlatti (al clave). La tercera parte tiene reminiscencias de sus primeros repertorios en España: *Volta polonica, Rigaudons et Tambourin* de Rameau y finalizaba al clave con *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques, avec les Ours et les Singes* y *Les musettes*, de Couperin. Imaginamos que, como en el caso anterior, Landowska alternó su clave Pleyel y el piano Érard de la Filarmónica gallega.

Aquella segunda vez parece que hubo más público y que su acogida fue mejor, prueba de ello es que Landowska hubo de salir a escena varias veces y obsequiar a la audiencia con varias propinas: "Wanda Landowska tuvo que ejecutar fuera de programa en la primera parte con "Le coucou" de Maquin [Daquin], al final con la repetición de *Los juglares y los saltimbanquis*, de Couperin, la *Marcha turca* de Mozart y el preludio de una fuga de Bach, números todos delicadísimos que han sido objeto de verdaderas ovaciones"[15]. Parece, pues, que este segundo concierto sí que dejó mejor sabor de boca, tanto al público como, suponemos, a la propia Landowska.

Pero no solo la faceta concertística de Landowska es anunciada en la prensa gallega, sino que también presenta la faceta de Landowska como teórica y especialista, recordando la *masterclass* que daría el año anterior en Basilea:

> Wanda Landowska, la inimitable artista, es un caso de especialización en arte ya que tiene su preferencia por la música de los siglos XVII y XVIII, apenas conocida más que de los eruditos. Al mismo tiempo que rectifica muchas falsas tradiciones de interpretación y deshacía errores acreditados, la artista polaca quiso restituir al viejo arte todo su color, presentándolo con los medios de exteriorización de cuando fue creado y para ello hubo de acudir

13 *El Eco de Santiago. Diario de la tarde*, año XXVI, núm. 10331, 12 de enero de 1921, p.1.
14 *El Eco de Santiago*, año XXVI, núm. 10331, 12 de enero de 1921, p.1.
15 *El Eco de Santiago*, año XXVI, núm. 10332, 13 de enero de 1921, p.1.

> a los instrumentos coetáneos, sacándolos de los desvanes donde yacían polvorientos, o de los Museos donde eran un simple objeto de curiosidad y un tema de estudio arqueológico.
> (...) Wanda Landowska goza de una autoridad que le convierte en árbitro de cuantos problemas de interpretación se suscitan al sacar de nuevo a luz un arte cuya tradición se había perdido. Pruébalo así el hecho de que, el año pasado, fue llamada a dar en Basilea un Curso Superior para profesores, al que acudieron muchos de diversos países, singularmente de Alemania, oyendo y acatando cuanto la gran clavecinista les reveló sobre la manera de traducir el espíritu de los viejos maestros[16].

De esta primera estancia en Galicia de Landowska encontramos además un testimonio en primera persona que narra la visita a varios monumentos de la ciudad de Santiago y que quedan recogidos en un hermoso texto. Fue el escritor gallego Victoriano García Martí, que acompañó a nuestra protagonista, el encargado de dejar esta crónica titulada "Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela". En ella, destacamos los siguientes fragmentos en los que encontramos un retrato del carácter y personalidad de nuestra artista, curiosa e inquieta por naturaleza e incansable buscadora. Comienza así el texto: "– *Il faut toujours chercher... On trouve quelque chose*[17] – me dice. Y parece que aún le quedan frases por pronunciar, advirtiendo la gravedad dolorosa de su mirada, una cierta sonrisa de melancolía y ese gesto revelador de las inquietudes de un alma excelsa, sedienta de todas las curiosidades..."[18]. Landowska no oculta sus ansias de visitar monumentos y, sobre todo, encontrar y ver instrumentos antiguos en una ciudad, sabía, colmada de una historia tan antigua como rica en su legado cultural: "En este país, en que el culto a la música aparece esculpido en joyas como el Pórtico de la Gloria, representado, con deliciosos gesto de abandono, en imágenes entregadas dulcemente a la armonía de divinos "salterios"; forzosamente han de existir aquí viejos y magníficos instrumentos musicales... ¡me gustaría ver tanto alguno!". Sabemos, además y gracias a este texto que, por ejemplo, visitó, probó y alabó el órgano de la iglesia de San Martín:

16 «La filarmónica de Santiago. Wanda Landowska». *El Eco de Santiago. Diario de la tarde*, año XXVI, núm. 10327, 7 de enero de 1921, p. 1.
17 "Es necesario buscar para encontrar algo".
18 GARCÍA MARTÍ, Victoriano, «Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela». *El Liberal*, año XLIII, núm. 14. 848, 26 de enero 1921, p. 2.

> Wanda Landowska y yo paseamos por los claustros del monasterio de San Martín, dedicado hoy a la Universidad Escolástica. Algún que otro sacerdote embozado cruza, recortándose su silueta en el hueco de los arcos. Profana el silencio la chillería de los mozos estudiantes, que llevan en sus rostros ingenuos la sorpresa de los originales pasos de la artista.
> (...) La Landowska, siempre inquieta, charla continuamente y discute conmigo los más diversos temas: mi "mundo interior", la filosofía bergsoniana, el sentimiento, el arte... Casi de noche llega al fin el permiso. Atravesamos largos corredores de ambiente conventual. El guía, con su manojo de llaves herrumbrosas, hace a cada instante rechinar goznes; y, al abrirse las puertas carcomidas, sentimos el fuerte hálito de las estancias largo tiempo cerradas. (...) Abre el órgano y prepara los registros. De los altos ventanales desciende un vago reflejo de penumbra. Wanda Landowska se precipita en el asiento y sus manos ágiles y expertas recorren los teclados a los que el tiempo ha dado el color amarillo de la muerte.
> Hay en el órgano, que cuenta siglos, sonoridades de majestad y de color insospechado. La vieja música de los maestros gloriosos tiene la más alta expresión en este instrumento venerable, lleno, además, de grandeza decorativa. La sala solemnísima, ornada de antigua sillería, ricamente tallada, un poco de tinieblas, sirven de marco espléndido a la escena.
> En Wanda se mezclan la pura alegría de la niña que ha encontrado el más divino juguete y el estado espiritual de una artista que tiene el goce inefable de una honda impresión[19].

Nada más dejar de tocar, se escuchan los rezos de los devotos y, al tiempo, público improvisado, que invadían el templo relevando a la música de Landowska, que alaba impresionada la calidad sonora del órgano que acababa de probar:

> Wanda Landowska, más rendida a la emoción que al cansancio, deja al fin de tocar. De pronto, un murmullo de voces humanas ascendía hasta nosotros en la solemnidad de la iglesia. Era el público que rezaba a coro. El eco de aquellas voces que los devotos en el templo emitían en fervorosas plegarias, produce una sensación encantadora y pone digno epílogo a los bellos momentos de la tarde inolvidable.

19 *ibid.*

> La Landowska inclina su cabeza y apoyándola en ambas manos no cesa de clamar: *oh, comme c'est beau, comme c'est beau*...![20]. Al cabo, es preciso abandonar el recinto[21].

Termina describiendo una entrañable despedida:

> Cuando ya llegamos a la amplia escalinata de piedra que da acceso a la calle donde se enfrentan el lienzo armonioso de la fachada de San Martín y la Basílica de Santiago, en la plazoleta llena de densas nieblas que hace mayor el prestigio de estas rúas de siglos, la insigne artista, estrechándome la mano, me dice:
> – ¡Oh, cómo me siento feliz... y orgullosa de haberle mostrado a usted un nuevo aspecto de esta ciudad![22].

Este testimonio, que nos narra el carácter, la espontaneidad y las ganas de conocer y descubrir incansables en Wanda Landowska, también nos permite recorrer una parte de la ciudad y trasladarnos a aquel invierno de 1921 y a unas escenas hermosamente plasmadas por la pluma de Victoriano García Martí, el acompañante de aquel día de visita en Santiago. Al parecer, Wanda Landowska tuvo en Galicia dos conciertos más, concretamente en la ciudad de Vigo, a la que partió el día 13 de enero.

20 "Oh, qué hermoso, qué hermoso".
21 GARCÍA MARTÍ, Victoriano, «Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela»...
22 *ibid*.

Ilustración 37.
Fernando D'Lapi, *Wanda en el Museo*, 23 enero 1921
[Fondos digitales Biblioteca Nacional de España]

CASTILLA

WANDA, EN EL MUSEO

Wanda Landowska, "el pájaro que viene de Europa" (como ha glosado "Xenius"), tiene en la Filarmónica de Valladolid un nido grato. En menos de un año ha traído a él, por tres veces, la graciosa ofrenda de su arte antiguo, que sobrecoge y arrodilla infantilmente, a cada visita, ante las tallas de nuestro Museo. Esta vez, después de tenernos enseñado aquel "quid divinum" que, según Marcel, tiembla en un minué, vino a mostrarnos todo eso que no se sabe y que también hay en un vals. Y repitió la lección de Gusto que acababa de dar a los socios de la Nacional.

De nuevo acompañamos a nuestra amiga por las galerías del Colegio de Santa Cruz y los desvanes y camaranchones de los anticuarios. Eran hitos tan interesantes e inevitables del programa de Wanda, como las viejas voltas y los valses nobles y sentimentales de Schubert. La guiamos por su vía crucis artístico, al pie de estos Cristos lamentables de Hernández, que han sorprendido con su dramatismo desmedido la suma armónica a que se ajusta todo en ella. Trotamos a conventos y leoneras, en busca de un pianoforte empolvado, para su rica colección de espinetas, virginales y clavicordios. No lo encontramos; pero sí un mantón de flecos, algún curioso libraco y varios crucifijos de raro valor. Además, en el camino, Wanda se detuvo suspendida. Cierta ciega cantaba, acompañándose con la guitarra, un fado que prodigaron ayer bailarinas y burguesitas. Y he aquí que la concurrencia triste de la ciega, de la guitarra, de la vieja rúa y la tarde invernizа, puso a tono aquel aire de tablado (restituyéndole su perdido candor lugareño, cual la comunión de la misa de alba purificaría a la pecadora de una noche), con las músicas que la clavecinista lleva dormidas en su Pleyel.

Wanda volvió al Museo. Pero no trasladó allá el clavicémbalo, como al taller de Rodin. Dos momentos históricos de su intensa vida espiritual están reproducidos en esas fotografías, que son dos anécdotas llenas de fuerza y expresión: la del concierto en Iasnaia Poliana (donde se amansa el león enfurruñado con Beethoven y Shakespeare), y la de la audición en el estudio del autor de "Le Penseur". (Melenas, barbas francesas, capotas estrafalarias, un racimo de mujeres y hombres sensitivos, y la fuerza torrencial que desgajó la roca para tallar el "Balzac" y "Le Baiser", deshecha en la sonrisa maravillada de las barbas de espuma del escultor.)

El heroísmo de Berruguete y la grandilocuencia de Juni tenían aún más derecho a esta consagración. Si Wanda, artista y mujer, cosquilleó la piel hirsuta de Tolstoi y desafió el grito romántico de Rodin, ahora la requerían en el Museo estos santos, mártires de la burocrática secularización, añorando el prestigio de las lenguas del órgano. Juan Sebastián Bach, ofrecido por Wanda Landowska, en el instrumento a un tiempo fino y austero, les hubiera envuelto como un incienso antiguo. Por las vidrieras derramábanse los oros de la tarde, y las policromías del retablo de San Benito se encendían magníficamente. ¡Qué lástima! Fué un lamentable olvido.

Fernando D'LAPI

Fernando D'Lapi y Jorge Guillén escriben para Landowska

Su siguiente parada, según hemos localizado en prensa, sería en la ciudad castellanoleonesa de Valladolid. Es allí en donde encontramos un texto firmado por el injustamente hoy desconocido poeta, escritor, crítico y ensayista Fernando D'Lapi; nacido en Málaga, cursó los estudios en Valladolid entre 1908 y 1909, ciudad en donde fundó la revista *Éxodo*. El escrito "Wanda en el Museo" es otro testimonio en primera persona de uno de los intelectuales y amigos de Wanda que la acompañó de visita por la ciudad. Además, a raíz de los que este texto nos indica, parece ser que Wanda ya había estado en Valladolid anteriormente "en menos de un año por tres veces"[23]. Imaginamos que en su *tournée* anterior, y posiblemente antes o después del concierto dado en Burgos[24], hubo de pasar por la otra ciudad castellana.

En el texto, el poeta cuenta este encuentro con Landowska y la visita que hizo a la ciudad haciéndole de cicerone. Comienza el texto con un recorrido que hubo de ser similar a la de la vez anterior, en el que Landowska desea ver anticuarios y rincones como las galerías del Colegio de Santa Cruz. Desvela, además, en el texto, que pudo haber interpretado ese repertorio en torno al vals y la volta en la ciudad vallisoletana:

> De nuevo acompañamos a nuestra amiga por las galerías del Colegio de Santa Cruz y los desvanes y camarachones de los anticuarios. Eran hitos tan interesantes e inevitables del programa de Wanda, como las viejas voltas y los valses nobles y sentimentales de Schubert. La guiamos por un vía crucis artístico, al pie de esos Cristos lamentables de Hernández, que han sorprendido con su dramatismo desmedido la suma armónica a que se ajusta todo en ella[25].

23 D'LAPI, Fernando, «Wanda Landowska en el Museo». *El Sol*, año V, núm. 1079, 23 de enero de 1921, p. 7.
24 Véase capítulo 5.
25 *ibid*.

Continúa luego desvelando el propósito del paseo de Landowska: la búsqueda de un viejo pianoforte que quería conseguir para su colección y que, aunque finalmente no lo consiguiera, sí que adquirió algunas antigüedades, lo que nos indica el afán coleccionista por objetos antiguos de nuestra protagonista. Nos cuenta D'Lapi: "Trotamos a conventos y leoneras, en busca de un pianoforte empolvado, para su rica colección de espinetas, virginales y clavicordios. No lo encontramos, pero sí un mantón de flecos, algún curioso libraco y varios crucifijos de raro valor"[26].

Cuenta también la reacción de Landowska al escuchar a una mujer mayor cantar fados acompañada de su guitarra y, cómo esa parada de Landowska, hizo detenerse el tiempo y marcar un ambiente acorde a aquella visita en pleno invierno: "Además, en el camino, Wanda se detuvo suspendida. Cierta ciega cantaba, acompañándose con la guitarra, un fado que prodigaron ayer bailarinas y burguesitas. Y he aquí que la concurrencia triste de la ciega, de la guitarra, de la vieja rúa y la tarde inverniza, puso a tono aquel aire de tablado". Termina el texto aludiendo al título ("Wanda en el Museo") recordando las famosas visitas de Landowska a Tolstoi en Rusia y a Rodin en París, genios ante los cuales tocó su clave. Por lo que podemos deducir del texto, aunque se trata solo de especulaciones, parece que Landowska aquella vez no tocó sino que pasó de visita únicamente y, posiblemente, D'Lapi se refiriera a un concierto anterior y se lamente de no haberlo podido disfrutar de nuevo aquella vez:

> Wanda volvió al Museo. Pero no trasladó allá el clavicémbalo, como al taller de Rodin. Dos momentos históricos en su intensa vida espiritual (...). Si Wanda, artista y mujer, cosquilleó la piel hirsuta de Tolstoi y desafió el grito romántico de Rodin, ahora la requerían en el Museo estos santos, mártires de la burocrática secularización, añorando el prestigio de las lenguas de órganos. Juan Sebastián Bach, ofrecido por Wanda Landowska en el instrumento a un tiempo fino y austero, les hubiera envuelto como un incienso antiguo. Por las vidrieras derramábanse los oros de la tarde, y las policromías del retablo de San Benito se encendían magníficamente, ¡qué lástima! Fue un lamentable olvido[27].

26 *ibid.*
27 *ibid.*

Olvido o no programado, con concierto o sin él, lo cierto es que aquí queda un testimonio más de Landowska como viajera y buscadora incansable de instrumentos antiguos y antigüedades.

En todo caso, y volviendo a la figura de Fernando D'Lapi, autor del texto anterior, fue además fundador de la revista *Éxodo*, como hemos indicado líneas más arriba. A raíz de esto y de su intensa actividad como escritor y crítico, entró en contacto con Jorge Guillén, uno de nuestros más destacados poetas y críticos de la Generación del 27. Es más, D'Lapi – junto a Guillén – había firmado ya en 1917 la adaptación de la obra de teatro *El asalto*, del dramaturgo francés Henry Bernstein, por lo que la cercanía entre el escritor malagueño asentado en Valladolid con el poeta originario de aquellas tierras venía de hace ya años. Y si ambos se conocían bien, también parecen haber conocido de cerca a Landowska. Si D'Lapi escribió esa crónica mostrando ser testigo de los paseos por la ciudad como acompañante de Landowska, Jorge Guillén, le dedica a Wanda Landowska un texto completo intitulado "Alegoría de la emoción ordenada"[28], y que saldría a la luz unos meses más tarde de la visita de Landowska, en mayo de aquel mismo año 1921.

Con sus habituales giros lingüísticos y piruetas semánticas, Guillén comienza el relato con una reflexión sobre la pedagogía y su protagonista, el maestro, a cuyo juicio ha de ser también, y obligatoriamente, artista. Se traslada al mundo gótico y visual para luego dar un salto al más actual y del reino sonoro:

> I
> ¿No sería absurdo que el maestro de un arte – pintura, retórica – no fuese el antiartista, el antirretórico? Su absurdidad los hermanaría con los deliquios monstruosos; si racionalmente imposibles, representables para la imaginación que alumbra, por ejemplo, las gárgolas de las torres y techumbres góticas.
> ¿Profesor de arte, artista? ¡oh, la graciosa gárgola!
> Solo que el profesor es la gárgola de secano:
>
> "Maestro de arte,
> nada reparte;
> monstruo, quimera,
> gárgola seca"

28 GUILLÉN, Jorge, «Alegoría de la emoción ordenada». *La Libertad*, año III, núm. 463, 28 de mayo de 1921, p. 4.

Quede formulado el aserto así, en mnemotécnicas aleluyas, al modo pedagógico, ¿qué es, en último término, la pedagogía del arte sino una aleluya mnemotécnica, memoria y ripio?

II

Pero, ¡ah! Érase una vez – no es comienzo de fábula, sino de historia, tan egregia, que parece fábula – érase una vez un maestro de un arte, doctísimo en su teoría, peritísimo en su técnica y – ¡oh! ¡Prodigio de los prodigios! – sumo artista. Lector distraído: sin obligarme a pronunciar inútiles juramentos, da fe a mi testimonio; el prodigio de los prodigios lo he escuchado yo con mis propias orejas. Porque es música lo que enseña este maestro prodigioso.

La gárgola no es ya gárgola, no arroja ya runruneo desacorde. Aún aparece, eso, sí, con quimérica catadura. ¿No es harto quimérico resolver la antinomia secular entre aula y belleza? Y si algún rumor líquido evoca, no es el canto llano de la lluvia; sí la vasta y misteriosa polifonía del mar. En el hechizamiento del océano, sirena; mas entre muy armoniosos oleajes. Quimera aún; pero sirena, pero sirena armoniosísima[29].

Es el tercer apartado el que desvela ya a ese maestro, que no es hombre sino mujer. Y entra en escena Wanda Landowska y un hermoso retrato poético de su intelecto y su aspecto, en particular, su característica sonrisa, llena de musicalidad y que esconde una gran inteligencia:

III

– ¿Maestro de música? ¿sirena? Una mujer, sin duda.

– Una mujer, lector atento. Pero no intentes seguir devanando el mismo ovillo lógico para inferir en esas palabras de presentación el linaje de música que enseña. No acertarías aún. Sé paciente. Oye y adivinarás.

La voz, la dicción, el gesto de esa mujer y cuanto revelan su gesto, su dicción y si voz – matices de sensibilidad, tornasoles de ironía, agudezas de entendimiento, latidos cordiales, latidos intelectuales – está musicalizando (y esto es esencial) por una sonrisa, despaciosa, ya horadante, ya rasa, indefinidamente continua, sin intervalos átonos nunca, penumbrosa, con luz atenuada entre la sombra precisa para borrar toda crudeza (...)

Esta sonrisa es así, tan sugerente de motivos plásticos, de tanta complejidad psicológica, porque la Música la preside – sobre todo, cuando la refuerza la voz, una voz que es como una sonrisa vocal, aún más penetrante-. Sobre el blanco teclado los labios sonrientes van tañendo la inacabable *Suite*[30].

29 *ibid.*
30 *ibid.*

Termina este apartado Guillén describiendo con suavidad y delicadeza los "tintineos" de los sonidos fugados en dedos de Landowska: "La fuga es ejecutada sobre los dos teclados, como en el clave. Y en boca y ojos van apareciendo y reapareciendo los temas con un tintín preciso, como de campanillas de cristal. Campanillas del más diáfano y terso cristal, que deja traslucir, límpido y geométrico, un gran orbe sonoro"[31].

Los orígenes eslavos de Landowska son también retratados por Guillén, en donde su arte disciplinado da como fruto el más excelso de los resultados. Landowska como "sirena" y su sonrisa que reaparece una vez más:

> IV
> ¿Clásica la música y clásico el artista?
> Sí. Con la belleza clásica de una fuga en arte de sonreír por partida doble. Y, sin embargo...
> Y, sin embargo, nuestra artista es eslava, y su progenie más remota hunde sus raíces en el Oriente. Sirena, sí, sirena. Y a través de su sonrisa disciplinada y su arte disciplinario trasciende ese sortilegio inefable, impreciso, y, no obstante, sin titubeo reconocible, por mucho que se le metamorfosee: "el encanto eslavo". Sonrisa "fugada". Ante, en toda su perfección, clásico[32].

Desvela, en el ecuador del texto, en el punto quinto, el nombre de nuestra protagonista, si bien es muy consciente Guillén de su genio reconocido internacionalmente y de esa no necesaria presentación de lo que él mismo tilda como "encrucijada de milagros": "Ya estoy viendo dibujarse en tus labios, lector distraído, el nombre fatal. Sí. Todos la conocemos. Triunfo rarísimo que de todo el panorama de la época solo un nombre pueda acudir a la memoria con la suma de peregrinas circunstancias que un tal milagro requiere. Todos los milagros son únicos. Y Wanda Landowska es una encrucijada de milagros"[33].

Habla, en el siguiente apartado, de los cursos impartidos por Landowska en la escuela parisina. Clases en las que la artista se muestra como pedagoga impecable, que revive las sonoridades de antaño en su instrumento y analiza pormenorizadamente y con elocuencia junto a los afortunados estudiantes y público asistente:

31 *ibid.*
32 *ibid.*
33 *ibid.*

VI

A Wanda Landowska [la] eligió, pues, la Escuela Normal de Música de París para explicar en seis conciertos – lecciones la música de teclado en el siglo XVIII.

Sala Pleyel. Un público de curiosos asiste a la clase. Un discípulo interpreta en el piano la fantasía cromática de Juan Sebastián. Wanda escucha sonriendo. Terminada la pieza expone sus reparos, que la sonrisa cifra en la clave justa. (...) Un comentario de estética, un pormenor histórico, esclarecen un detalle técnico, el sentido general de la obra. (...) Arte y docencia: totalidad perfectísima.

De esta suerte, invenciones de Bach, bailes de Purcell, sonatas de Scarlatti, ruiseñores de Couperin, a medida que Wanda Landowska los devuelve a los instrumentos para los que fueron escritos, consiguen recobrar su vida auténtica, en la misma atmósfera de su siglo. Severidad, pero también ternura. Y junto al arabesco abstracto, una pintoresca notación "ya" impresionista[34].

El colofón del escrito tiene un tono cuasi feminista: Guillén recrimina a Charles Maurras, reconocido político y escritor francés coetáneo, su equivocada opinión sobre la natural tendencia romántica del universo femenino. A él responde directamente con un caso por completo opuesto: la pureza clásica del arte de Landowska, quien merece, ni más ni menos, estar "a la derecha de Dios Padre":

VII

Charles Maurras mostró un día a la mujer condenada a un ineludible romanticismo. El romanticismo – sostuvo – es una quintaesencia de feminidad. Y escribió un ensayo sobre el "Romanticismo femenino" para que estos vocablos adquieran desde entonces una absoluta significación pleonástica. Y añadió un subtítulo: "Alegoría del sentimiento desordenado".

Nadie mejor que Wanda Landowska justificaría una "Alegoría de la emoción ordenada" a modo de puntos sobre las íes de las páginas de Charles Maurras. En el cielo clásico, definitivamente clásico, donde Juan Sebastián Bach toca un órgano – de magníficas voces celestes, sí, pero también de magníficas voces humanas – Wanda Landowska, sin disfrazarse de serafín ambiguo, con sus perifollos de mujer y su acento de sirena polaca, se sentará – que no lo dude Charles Maurras – a la diestra de Dios Padre[35].

34 *ibid.*
35 *ibid.*

CURS SUPERIOR

DE MÚSICA ANTIGA

Sota el Patronatge de la Comissió de Cultura
de l'Excm. Ajuntament de Barcelona,
organitzat per
l'Escola Municipal de Música,
l'Associació de Música
«Da Camera»
i l'Associació d'Amics de la Música

SIS LLIÇONS

A CARREG DE

Wanda Landowska

INTERPRETACIÓ, ISTIL, ESTÈTICA

Dies: 5, 7, 8, 11, 12 i 15 de novembre de 1921
al punt de dos quarts de vuit del vespre, a la
Sala Mozart

Ilustración 38.
Programa de los cursos de Wanda Landowska organizados por la Asociación de Musica Catalana, 5–13 noviembre 1921, CEDOC [Centro de Documentación del Orfeo Catalán]

Otoño de 1921: vuelta a los escenarios catalanes

Aunque ya en julio de este mismo año encontramos en la revista *España y América* un anuncio sobre la temporada de verano de 1921 en el Gran Casino de San Sebastián donde se nombra a Landowska como solista[36], parece ser este un concierto aislado y fuera de circuito por España. Sin embargo, ya en noviembre, encontramos el programa de su concierto con la orquesta dirigida por Pau Casals con fecha del 9 de noviembre en el Palau de la Música.

En este concierto del día 9, Landowska ejecutó el *Concierto de Brandemburgo* número cinco de Bach al clave junto a los solistas Enric Casals, al violín y Josep Vila, a la flauta, así como el *Concierto* en mi bemol para piano de Mozart (tocado en un piano Bechstein) en el Palau de la Música y dirigido por el maestro Casals[37].

Además, no solo encontramos dato de este concierto, sino también de un curso impartido en la misma ciudad de Barcelona, pues encontramos en prensa una reseña sobre dicho curso en *Las Provincias* de Valencia, donde se informa de que Wanda Landowska impartirá dos cursos el 5 y el 15 de noviembre y que ya se venían anunciando en prensa desde febrero de ese mismo año. Sobre el curso, dictado en Barcelona en la sala Mozart y probablemente con un programa similar al impartido en París en la escuela regular de Música, informa la prensa con un somero y general programa, pero también resaltando la variedad de contenidos teóricos e incluso de instrumentos:

> Sabido es que la insigne pianista realiza unos admirables cursos (...). Ahora en Barcelona el Ayuntamiento ha subvencionado a la famosa intérprete de Mozart, de Couperin, de Bach, etc. Y se van a celebrar estas sesiones. (...) ¡Ah! Y también ayudan allí las Asociaciones de Música de Cámara y de Amigos de

36 *España y América*, año X, núm. 107, julio 1921, p. 12.

37 "Sisé i últim concert de tardor. Dimecres 9 de novembre. Amb la colaboració de Wanda Landowska". Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [VI i últim concert de tardor].

la Música, ¡como aquí! Las lecciones tendrán efecto, por lo menos, los días 5 al 15 de noviembre, en la Sala Mozart. El programa, en general, comprenderá las siguientes materias: La música a dos voces. Su importancia fundamental. La iniciación en la música polifónica: una base en la música a dos voces. Su ejecución exige una especial educación del intérprete. El arte de realizar en el piano moderno la pulsación de la sonoridad y estética expresión de la época. Su técnica de los maestros franceses y su influencia en Bach. La técnica del cruce de teclados: su realización en el piano. Digitación. Música de programa y música descriptiva. Entre otras obras, se ejecutarán: invenciones, preludios, suites, sonatas, fragmentos diversos (para canto, viola "de gamba" y otros instrumentos) de J. S. Bach. (...) Wanda Landowska ejecutará las obras en los instrumentos para que fueron creadas. A este fin, habrá en aquellos sitios clavicordio ligado, del siglo XVII; clavicordio libre, de fines del siglo XVIII; clavecín de dos teclados Pleyel; piano moderno[38].

Acerca del desarrollo de estos cursos, encontramos únicamente esta reseña de Víctor Espinós, citada por Alice Cash en su tesis doctoral:

> Delante de un tan atento como selecto auditorio, entre el cual figuran nuestros primeros músicos, artistas, literatos, críticos y las más conocidas personalidades de la Barcelona intelectual y aristocrática, se han dado hasta la fecha las tres primeras sesiones del Curso Superior de Música Antigua Wanda Landowska. Cada sesión de por sí, a pesar de estar unidas por un pensamiento total, ha constituido una verdadera solemnidad artístico musical a cuyo positivo valor debe unirse el hecho significativo de que el público no profesional háyase también interesado por esta importante manifestación que ha venido a enriquecer nuestra cada día más abundante actividad musical. En las tres primeras sesiones, la ilustre artista musicóloga ha estudiado con el espíritu de la música de los siglos XVII y XVIII, la técnica y la estética de los instrumentos predecesores del piano moderno; la importancia de la música a dos voces y el arte de reproducir sobre el actual piano la música antigua; la aparición de Bach y la influencia de sus predecesores en su arte, de los cuales dio a conocer interesantes obras[39].

38 «De Arte. El curso de Wanda Landowska en Barcelona». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LVI, núm. 16240, 6 de noviembre de 1921, p.1.

39 ESPINÓS, Víctor, «El arte de Wanda Landowska». *La Publicidad*, 13 de noviembre de 1920, reseñado por Pahissa en *La Publicidad* del 11 de noviembre. Citado en: CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*. Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990, p. 110-111.

Sobre estos cursos, de los que no hemos podido localizar programa, la propia Landowska informa por carta a López-Chavarri, si bien afirma que se celebrarían en mayo de aquel año. En carta desde Génova le comenta que está con su antiguo y querido alumno José Iturbi, ya padre de una niña. Su entusiasmo en la carta queda patente con las exclamaciones y la alegría que muestra por volver a Barcelona teniendo la oportunidad de reunirse allí con su querido Chavarri, llamado por ella misma "Chavarrito", con muestra de especial cariño. Escribe Landowska: "¡Mi querido Chavarrito! / Pues bien, aquí estamos juntos, los queridos Iturbi con su encantadora niña, Elser y yo (...) La ciudad de Barcelona acaba de contratarme para dar un curso de seis sesiones sobre música antigua en mayo. Por lo tanto, nos reuniremos en mayo; ¿estás contento?"[40]. Sin embargo, hubieron de cambiarse tal vez las fechas por motivos que desconocemos, pues en el archivo de documentación del Orfeo Catalán y la reseña que acabamos de citar de Víctor Espinós, las fechas quedan marcadas del 1 al 15 de noviembre, algo que encaja con el concierto, anteriormente mencionado, que dio por esas fechas en tierras catalanas[41].

Tras estos cursos en Barcelona, Landowska hubo de viajar a Madrid, pues el día 25 de noviembre la prensa informa sobre su conferencia y concierto, organizado por el Instituto Francés (institución a donde volverá posteriormente) y Cruz Roja Española, en donde leemos:

> La artista polaca, maravillosa intérprete de ese instrumento injustamente olvidado, leyó ayer en el Instituto francés ante numeroso y selecto público, en el que guardaban los embajadores de la vecina República, Madame y Monsieur De France, una conferencia destinada a mostrar la influencia que sobre Juan Sebastián Bach ejerció la música francesa de su siglo. Madame Landowska hizo una serie de interesantísimas consideraciones acerca del tema, que ilustró ejecutando en el clave trozos de Kuhansi [Kuhnau], Scarlatti, de Roux [le Roux], Pasquini, Daquin y Bach.
>
> Al terminar, la gran artista que fue aplaudidísima, se hizo una colecta dedicada a los heridos de Marruecos y Cruz Roja Española[42].

40 Carta de Wanda Landowska a López-Chavarri del 1 de marzo de 1921 (carta 303), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol. I, p. 304.

41 Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig.: Curs 1921-22: concert segon].

42 *El Heraldo de Madrid*, año XXXI, núm. 11.203, 25 de noviembre de 1921, p.2.

Una parada en las teorías de Landowska acerca de las influencias francesas en la música de Bach

Aunque no hemos encontrado reseña o programa exacto de dicha conferencia, sí que encontramos en la única monografía-antología dedicada a Landowska, un texto que, precisamente, se titula "Sobre las influencias francesas en la música para teclado de Bach"[43]. Nos parece aquí pertinente ver algunos de los aspectos recogidos en este escrito, dado que, como podemos observar, la vertiente pedagógica de Landowska estaba relacionada muy estrechamente con su labor concertística. Además, no podemos olvidar la ya comprobada admiración e influencia que tuvieron sus teorías entre los lectores especializados españoles, a juzgar por los escritos de Landowska traducidos que ya hemos analizado hasta el momento y estas clases que, de lo que sabemos, dio en Francia, Suiza y España. Las enseñanzas de Landowska eran requeridas en nuestro país y, muy probablemente, estas teorías que ahora comentaremos estarían presentes en su conferencia madrileña.

En sus interesantes apreciaciones sobre la influencia francesa en la música de Bach, nos llama la atención en primer lugar cómo Landowska contextualiza, en momentos históricos precedentes, la recepción de la música, no solo de Bach sino alemana en general, en el llamado periodo barroco y tardo barroco o rococó. La tesis base de Landowska[44] explica, dicho brevemente, que por un lado la música alemana no era conocida en los epicentros musicales dieciochescos (Francia e Italia) sino que,

43 LANDOWSKA, Wanda, «French Influences on Bach's keyboard music». En: *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, pp. 80-84.
44 LANDOWSKA, Wanda, «*French and Italian Music – Influence on the Germans*». En: *Landowska on Music*... pp. 72-84.

además, la música francesa influyó en la alemana y, muy visiblemente, en la música de Bach, quien fue conocedor y admirador de los maestros franceses: "Aunque Bach no dejó ningún escrito teórico para informarnos de sus gustos y preferencias, sus obras son, en sí mismas, una prueba de su alta estima por el arte francés. Sería difícil dar una lista completa de las composiciones francesas que Bach conocía, pero, gracias a Gerber, sabemos que admiraba a François Couperin le Grand y recomendaba sus obras a sus alumnos"[45].

Continúa Landowska defendiendo la música de Couperin (de la que también será defensora) y eso a pesar de las reticencias hacia ella que tuvieron autoridades como Forkel, a quien la artista cita bastante frecuentemente[46]. Alude Landowska a la gracia de la música de Couperin y a un aspecto muy destacado en el carácter de sus composiciones: el cómo denotan un profundo conocimiento del mecanismo y la técnica del clave que, sin duda, fueron bien apreciadas por Bach.

Dentro de las influencias francesas en la música de Bach y especialmente en el contexto del clave, Landowska destaca la técnica de las manos cruzadas. Argumenta que, si bien fue una técnica asociada a los maestros italianos, la variante francesa presentaba una singular diferencia: el cruce de manos se hacía sobre diferentes teclados y a una misma altura, creando un efecto sonoro que no puede reproducirse en un solo teclado, como es el caso del piano. Por el contrario, los italianos realizaban un efecto de manos cruzadas que consistía más bien en el virtuosismo técnico, al hacer saltar la mano haciendo florituras en los registros extremos del teclado. Una técnica, esta segunda, que puede reproducirse casi de forma similar en el piano moderno. Asegura Landowska que esta segunda, la italiana, si bien es cierto que fue empleada por Bach en alguna ocasión (como algunas partes de las *Variaciones Goldberg*), más profusamente será utilizada la francesa en la literatura para teclado del maestro alemán, para lo que da numerosos ejemplos, entre ellos, las *Variaciones Goldberg*, la *Fantasía* en do menor o la *Sinfonía* en si menor.

45 "Although Bach did not leave behind any theoretical writings to inform us of his tastes and preferences, his works are in themselves proof of his high regard for French art. It would be difficult to give a complete list of the French compositions Bach knew, but, thanks to Gerber, we know that he admired Francois Couperin le Grand and recommended his works to his pupils". LANDOWSKA, Wanda, «*French and Italian Music – Influence on the Germans*»... p. 80.

46 FORKEL, Johann Nicholaus. *J. S. Bach: his life, art and work*. notes and appendices by Charles Sanford. London, Constable and Company, 1920. <https://archive.org/stream/johannsebastianbooforkuoft/johannsebastianbooforkuoft_djvu.txt> [consulta 9.05.2024].

Otro de los aspectos que destaca Landowska como influencia francesa en la música de Bach es su singular sensibilidad, suavidad y misterio provocado por zumbidos monótonos – de nuevo observaciones subjetivas, pero en las que Landowska insiste – y que, afirma nuestra protagonista, están presentes en algunos de sus preludios y danzas, especialmente en las *Courantes*, poniendo como ejemplo la *Courante* de la Partita en si bemol mayor y comparándola directamente con la pieza *Le Moucheron* de Couperin. Pero hay algo más significativo aún, pues destaca Landowska que estos nombres no solo hacían referencia directa a títulos franceses, sino que aludían a su forma, citando para ello el primer libro de Couperin de piezas para clave:

> *Courante et le dessus plus orné sans changer la basse* (*Courante*, y una parte superior más ornamentada sin alterar el bajo) o *Gavotte, et les ornaments pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (*gavotte*, y los ornamentos para diversificar la Gavotte precedente sin alterar el bajo). Estos son los procedimientos utilizados por Bach. Se podrían encontrar fácilmente otras características en Bach que indicarían una cierta relación con el clavecinista de Luis XIV[47].

Dicho esto, nos puede resultar algo chocante el comparar la música de Couperin, propia del estilo galante asociado a la corte del rey Luis XIV (el "Rey Sol") con la más sobria música de Bach. Algo que ya fue visto por sus coetáneos y teóricos que hablan del estilo galante como sigue:

> En el estilo galante libre, el compositor no siempre sigue las reglas gramaticales tan estrictamente. Permite, por ejemplo, que ciertas disonancias entren sin preparación; transfiere sus resoluciones a otras voces, u omite las resoluciones por completo. Da a las disonancias una duración más larga que a las siguientes consonancias, lo que no se produce en el estilo estricto. Además, modula excesivamente, permite varios tipos de adornos y añade

47 "*Courante et le dessus plus orné sans changer la* basse (courante, and a more ornamented upper part without altering the bass) or *Gavotte, et les ornaments pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la basse* (gavotte, and the ornaments to diversify the preceding Gavotte without altering the bass). These are procedures used by Bach. One could easily find other features in Bach which would indicate a certain relationship to the harpsichordist of Louis XIV". LANDOWSKA, Wanda, «*French and Italian Music – Influence on the Germans*»... p. 82.

> diversos tonos pasajeros. En resumen, compone más para el oído, y si se me permite decirlo, aparece menos como un compositor erudito[48].

Una descripción que en ningún modo podría asociarse a la música de Bach, de un talante diferente y propia de una nación que estaba inmersa en la llamada "Contrarreforma", que produjo no solo músicas que harán historia, sino también un copioso caldo de cultivo para teóricos de la música y filósofos que se enfrentarán ideológicamente. No obstante, hay algo en lo que a Landowska no le falta razón: el conocimiento de la música francesa por parte de Bach era un hecho. Este particular queda confirmado observando su biblioteca, especialmente en la fuente que cita la propia Landowska: *Musikalisches Bibliotek*, de Mizler[49] y en la que abundan, según registra su autor, fuentes de origen francés. Continúa así nuestra protagonista con su disertación sobre las influencias francesas, en donde cita a otros autores referenciales, como *L'Esthétique de Bach*, de André Pirro[50] – mencionado líneas arriba – y que dedica un capítulo completo a los virtuosos y compositores que presumiblemente conoció Bach. O a Ferrucio Busoni, que realizó una edición del *Clave bien temperado* en el año 1894[51], y a quien Landowska critica abiertamente por dar los valores exactos a las notas en lugar de concederles el valor de *cantábile* que debieran llevar como piezas de danza francesa. Landowska defiende que Bach estaría más por esa opinión generalizada en Alemania de que el modelo ideal para la música de danza era el francés, no el italiano, y que habría que seguir los dictados de Couperin en *L'Art du toucher le clavecín*. Es más, llega a afirmar que la música de Lully hubo de ser bien conocida

48 "In the free galant style the composer does not always follow the grammatical rules so strictly. He allows, for example, certain dissonances to enter unprepared; he transfers their resolutions to other voices, or omits the resolutions altogether. He gives to dissonances a longer duration than to the following consonances, something which does not take place in the strict style. Moreover, he modulates excessively, allows various kinds of embellishments, and adds diverse passing tones. In short, he composes more for the ear, and if I might say so, appears less as a learned composer". Daniel Gottlob Turk, *Anweisung zum Generalbasspielen* (published 1791), citado en: SNIDER, Caitlin E. *Pattern and Meaning in Francois Couperin's Pièces de Clavecin*. disertación doctoral, University of Oregon, junio, 2010, p. 3.

49 Autor que redactó dicha fuente entre 1736 y 1754 y que ya debió conocer Landowska desde su juventud, sabiendo como sabemos, que su interés por Bach venía ya de sus tiempos de estudiante adolescente de piano en la capital polaca y siendo este autor de origen alemán, tan vinculado con Polonia, en donde se asentó en 1743 y donde trabajó como secretario, profesor y bibliotecario de Machalowski. Permaneció allí hasta su muerte en 1778 y profundizó en la corriente del *Iluminismo* polaco.

50 Ensayo publicado por primera vez en 1907 y reeditado por la editorial Minkoff (Genova) en 1973.

51 BUSONI, Ferrucio. *The Bach-Busoni Editions*. Nueva York, G. Schirmer, 1894.

por Bach, dando otros dos ejemplos de su influencia, como la aparición del término "obertura" en las *Variaciones Goldberg* y en la *Partita* en do menor, así como el contrapunto número seis de *El arte de la fuga*, que viene acompañado bajo el subtítulo *in stile francese*. Sea como fuere, el discurso de Landowska venía bien atado, y tampoco hemos de olvidar que su lugar de residencia fijo desde los veinte años (exceptuando aquellos años en Alemania durante la guerra) era Francia y que fue allí donde empezó a investigar ávidamente sobre música antigua. En todo caso, sus tesis no dejan de ser curiosas y dan una visión de Bach que, hasta aquel momento, eran completamente novedosas. En el mismo texto, recogido después de la muerte de Landowska, se añade una nota de la propia artista escrita en 1938 en donde podemos leer:

> Es una mala señal que tantos teclistas se especialicen exclusivamente en Bach porque es imposible tocar y amar a Bach cuando se tiene poco conocimiento de los que él amó y tocó y con los que sus obras están íntimamente ligadas. Por eso, desconfío de esos especialistas en Bach que, sometiéndose a la moda actual, han salido como setas. Lo que llama la atención en ellos es precisamente el hecho de que no conocen la música que el propio Bach conoció y desarrolló. Es más, ni siquiera conocen todas las obras de Bach. Es evidente que tocarían de forma diferente el *Adagio* del *Concierto* en re menor si conocieran bien la *Pasión según San Mateo*. Su ignorancia de las principales obras de Bach y de la música de Couperin, Rameau, Pachelbel me han aclarado una frase de Bach sobre la que estaba ansiosamente indeciso. Confieso que, a pesar de mi amor fanático por Bach, soy capaz de pasar con naturalidad de las *Variaciones Goldberg* al *Passacaille* de Couperin sin la indignación que he oído de algunos músicos[52].

52 "It is a bad sign that so many keyboard players specialize exclusively in Bach because it is impossible to play and love Bach when one has little knowledge of those he loved and played and with whom his works are tied intimately. Therefore, I distrust those Bach specialists who, submitting to current fashion, have sprung us like mushrooms. What is striking in them is precisely the fact that they do not know the music Bach himself knew and developed. Moreover, they do not even know all the works of Bach. It is evident that they would play differently the *Adagio* from the D Minor Concerto if they knew well the *Entombement* from the *St. Matthew Passion*. Their ignorance of the chief works of Bach, and of the music of Couperin, Rameau, Pachelbel have enlightened for me a phrase of Bach's about which I was anxiously undecided! I confess that in spite of my fanatical love for Bach I am able to pass naturally from The Goldberg Variations to the Passacaille of Couperin whithout any of indignation that I have heard from some musicians". LANDOWSKA, Wanda. «*French and Italian Music – Influence on the Germans*»... p. 84.

Una nota que, aunque mucho posterior, nos sitúa en esta visión de Landowska ante el universo de Bach. Un universo que, lógicamente, no era de él solo sino que estaba conformado, en primer lugar, por un contexto histórico y geográfico de inevitables influencias (más o menos probadas) y de músicas que inspiraron, acompañaron y fueron admiradas por Bach. En este sentido, parece lícito e incluso necesario hacer lo que hizo Landowska e interesarse, analizar e interpretar las músicas coetáneas y ligadas a Bach, estrecha o indirectamente, para así tener una visión más acertada y mejor conocimiento.

El Instituto francés y la Cruz Roja española

Una conferencia y concierto de la clavecinista Wanda Landowska

La artista polaca, maravillosa intérprete de los genios clásicos, en el clave, ese instrumento inustamente olvidado, leyó ayer en el Instituto francés, ante numeroso y selecto público, en el que guraban los embajadores de la vecina República, madame y monsieur De France, una conferencia destinada a mostrar la influencia que sobre Juan Sebastián Bach ejerció la música francesa de su siglo.

Madame Landowska hio una serie de interesantísimas consideraciones acerca del tema, que ilustró ejecutando en el clave trozos de Kuhnau, Scarlatti de Roux, Pasquini Daquin y Bach.

Al terminar la gran artista, que fué aplaudidísima, se hizo una colecta destinada a los heridos de Marruecos y Cruz Roja española.

Ilustración 39.
Noticia sobre conferencia y concierto de Wanda Landowska en el Instituto Francés (Madrid), 25 noviembre 1921 [Fondos digitales Biblioteca Nacional de España]

Retomando la gira y el conflicto con *Mundial Música*

Después de este paréntesis sobre las teorías landowskianas que quizá, o al menos parcialmente, explicaría en su discurso en el Instituto Francés con sede en Madrid, encontramos también noticia de un concierto de apertura en la Sociedad Nacional de Música a cargo de Wanda Landowska fechado el día 25 de noviembre en el Hotel Ritz madrileño: "La Sociedad Nacional de Música abrió anteayer su temporada con un concierto a cargo de Wanda Landowska, que ejecutó diversas obras de Couperin, Mozart y Chopin en el clavicímbalo y piano. Esta excelsa artista es conocida antigua de la afición madrileña, que la rinde un culto ferviente; su temperamento finísimo, su gran cultura, el estudio profundo que ha hecho de los «clavecinistas» y su perfección de mecanismo la dan una autoridad indiscutible"[53].

Invitada a eventos de prestigio, queda claro que se contaba con la presencia de Wanda Landowska en los círculos más exquisitos, como muestra esta inauguración en el Ritz o la charla en el Instituto Francés, acontecimientos que contaban no solo con su presencia e interpretación al clave o al piano, sino también como teórica, al estilo de los cursos de Estética que dio ese mismo año en Barcelona. Sin duda, el arranque de los años veinte supone la consolidación de su carrera y, en España, la publicación de un monográfico dedicado a ella contribuye a corroborar su fama. Así, el 9 de diciembre, *Las Provincias* reseña el número de *Mundial Música* dedicado a Wanda Landowska:

> *Mundial Música* realiza esta vez un gran esfuerzo y presenta un número verdaderamente triunfal. Como que está dedicado a la insigne Wanda Landowska. Un homenaje a tan genial, única artista era difícil de realizar, pero *Mundial Música* sale airosa en su empeño y presenta este número, que es un modelo de arte musical y de interpretación de la música para clavecín. Primeramente hay en la portada un bello retrato de la gran artista.

53 *El Debate*, año XI, núm. 3859, 28 de noviembre de 1921, p.1.

> Después viene un estudio ideal (como Wanda) acerca de cómo se deben interpretar las obras de Bach, y los adornos de la música del maestro, presentando para ellos muchos ejemplos de música. Sigue otro importante estudio estético acerca de la música y la interpretación de Landowska, estudio hecho por el celebrado crítico parisién contemporáneo J.C. Prod'homme. «La danza moderna: un vals de Strauss» es un picante y gracioso artículo de la pianista, todo el rebosando arte y gracia. Siguen después dos cortas impresiones acerca de Landowska y su arte, escritas por A. Salazar. «¡Recuerdos de viaje!», escritos nada menos que por la insigne clavecinista, es otra ofrenda a los lectores: el primero es una impresión de un viaje por Astrakán y Siberia; el otro se titula «Barcelona y Granados»... ¡qué evocaciones!
>
> Cierra tan brillante serie otra luminosa explicación de la misma Landowska acerca de "Los antecesores del piano". La parte musical es una joya. Las obras que ejecuta Landowska en sus conciertos, anotadas y explicadas por ella, eso presenta *Mundial Música* a sus lectores: es un regio presente. (...) Es un triunfo de gusto y de edición[54].

Algunos de estos textos los conocemos e incluso los hemos mencionado ya (como los «Recuerdos de viaje», publicados en Francia en marzo de 1911[55]). Así mismo, algunas de las teorías de Landowska las hemos ido analizando conforme se publicaban en España, así como estos escritos localizados de Adolfo Salazar. El hecho de dedicar un monográfico completo a Wanda Landowska ese año, dice mucho de la admiración y respeto del que ya gozaba en España[56].

54 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LVI, núm. 16268, 9 de diciembre de 1921, p. 2.
55 Véase capítulo 2.
56 Un ejemplar de este volumen lo he podido consultar gracias a la amabilidad de Diego Ares. Desde aquí mi agradecimiento por poder acceder a una de las fuentes más difíciles de localizar.

NOTICIAS

Se ha publicado el número 70 de «Mundial Música», magnífico extraordinario dedicado al arte, al repertorio y á la interpretación de la música antigua por Wanda Landowska.

En el sumario aparecen interesantísimos trabajos literarios con profusión de grabados de la citada genial artista, del gran crítico francés J. G. Prod'homme y de Adolfo Salazar.

También figuran siete obras musicales, verdaderas joyas del arte antiguo de Purcell, Daudrieu, Muffat, Pasquini y otros.

Este magnífico álbum se vende al inconcebible precio de 1,50 pesetas el ejemplar.

Ilustración 40.
Noticia sobre la publicación del monográfico de Wanda Landowska en Mundial Musica. Periodico El pueblo [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ministerio de Cultura de España]

Pero, siguiendo con los periplos de Landowska, no quedó aún cerrado aquel intenso periodo de otoño-invierno: dará un concierto más, pues *El Diario de Palencia* anuncia su vuelta el día 16 de diciembre (lo que confirma que estuvo el año anterior, como mínimo) y encontramos noticia sobre la ya conocida como "La Landowska": "El viernes 16 volveremos a oír a la genial artista polaca Wanda Landowska (...) Dotada de un temperamento artístico verdaderamente excepcional y de un espíritu delicado, parece providencialmente nacida para que, a través de las "interpretaciones" personales, caprichosas, geniales, de las obras pianísticas de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Scarlatti y Chopin, subsista en toda su prístina pureza el pensamiento musical de esos genios"[57]. En la misma reseña encontramos un dato crucial: la colección de Wanda Landowska es mencionada y, por primera vez en prensa española, encontramos a la madre de Landowska como acompañante. Su madre vive con ella en su domicilio de París y es una figura que, aunque crucial desde su más tierna infancia, está (como lo estuvo Henry Lew, pero muchísimos más años) a la sombra de la artista, con excepción de la correspondencia que esta tendrá en su último año de vida con el compositor Manuel de Falla, como veremos en capítulos posteriores. En todo caso, es interesante observar cómo describen a Landowska y el ambiente que la rodea, cargado de historia, libros e instrumentos:

> Toda la vida de la insigne clavecinista parece preparada y encaminada a ese fin; sus obras de crítica artística y de estética musical lo corroboran. Yo me imagino la casa en que vive en París como un museo de muebles, cuadros, esculturas, telas, libros e instrumentos, sabiamente coleccionados por la Landowska en sus correrías artísticas por todos los países de Europa. De tal modo, sus lecturas, sus estudios, sus distracciones, el ambiente en que vive con su anciana madre en su hogar parisino, todo contribuye a que esta mujer comprenda y refleje las ideas de épocas pasadas, la estética y temperamento de unos hombres y de un siglo que no tenían ni nuestra nerviosidad ni nuestro concepto del arte musical. (...) La sobriedad, la fidelidad y la claridad; he ahí las cualidades que sobresalen en esta portentosa pianista y clavecinista[58].

Nos informa, además, de los planes futuros en España de Landowska, como otro concierto con María Barrientos y un nuevo curso de Estética

57 «Wanda Landowska. Notas de arte». *El Día de Palencia: Defensor de los intereses de Castilla*, año XXXII, época segunda, núm. 10187, 21 de diciembre de 1921, p. 2.
58 *ibid.*

en Barcelona para la temporada de 1922, noticias que ya auguran un rico programa en España el siguiente año:

> La infatigable artista que termina en estos momentos en Asturias su *tourneé*, tiene proyectos para un porvenir inmediato, dignos de su genio.
> Va a ensayar una combinación del clavicémbalo con la voz humana... pero ¿qué digo humana? ¡Con la voz de María Barrientos! Algo extraordinario y portentoso ha de resultar de esa asociación. La Landowska es de esos genios artísticos que pasan por el mundo dejando una huella y marcando un progreso. Así lo han comprendido los elementos músicos de Barcelona, encargándola para la próxima temporada un curso de conferencias de estética aplicada a la música y acerca de la interpretación de los clásicos del piano[59].

El mismo día, y en la misma página de este diario, se informa del fallecimiento del compositor Saint-Saëns...

Vuelve Landowska a su residencia parisina a finales de año y escribe a López-Chavarri recién llegada de España, en donde estuvo muy ocupada de trabajo ("Impossible de vous décrire la masse de travail que j'ai livré en Espagne") y redacta una carta seria por el problema con el editor de *Mundial Música*, Salvador Martí, quien había cometido una serie de negligencias en el número que habían dedicado a ella. En primer lugar, Martí publicó y vendió en número aparte las tres *Chaînes de Valses* de Schubert que había reunido, digitado y revisado la propia Wanda Landowska (estas piezas fueron ya interpretadas en los escenarios españoles), quien pidió que se publicaran como suplemento al número dedicado a ella y no como publicación de venta por separado. Además, parece que Martí tampoco respetó el número de páginas que Wanda autorizó para la publicación. Continúa Landowska, con un cierto tono de amenaza, proponiendo dos soluciones que, de no cumplirse, la obligarían a tomar otro tipo de medidas en nombre de sus amigos de París, Barcelona y Madrid. El tono de su carta es ciertamente severo:

> Mis amigos de Barcelona y Madrid comparten mi indignación y al verme sola e indefensa, todos decidieron protestar de la manera más catártica para desenmascarar los abusos de Martí en la prensa. Sin embargo, al odiar tanto alboroto, preferí otra solución, a saber:

59 *ibid.*

1. Que Martí me envíe hasta el 15 de enero de 1922 las imágenes de las 3 cadenas de valses de Schubert publicadas ilegalmente, como edición separada, así como
2. La cantidad acordada de ejemplares del número *Mundial Música* en cuestión. Si no lo consigue, con la ayuda de mis amigos de Barcelona, Madrid y París, me veré obligada a tomar todas las medidas necesarias para salvaguardar mis derechos.

   Espero, mi querido Chavarrito, que asuma parte de la responsabilidad y que sin demora contribuya a que esta historia desaparezca de mi mente para que no haya más cuestión de abogados, demandas, protestas públicas, etc. Le abrazo y espero tener su respuesta lo antes posible. Esta vez ya no se trata de una polémica sin importancia, sino de un abuso de mi buena fe y que no puedo dejar pasar[60].

La revista *Mundial Música*, a la que Landowska también achaca en la misma carta no ser de gran renombre y ni novedosa, parece que aprovechó su apellido para sacar más publicidad. Efectivamente, este número dedicado a Landowska será reseñado varias veces en el año siguiente y recabó grandes alabanzas, si bien este serio desliz, que puso a López-Chavarri en tan incómodo compromiso, haría que esa publicación no fuese santo de devoción de nuestra protagonista, la cual, como podemos comprobar, cuidaba muy de cerca su promoción y derechos, sin permitir acciones como esta. Termina el año, pues, con una nota amarga, aunque los éxitos y actividades en España no harían sino crecer en los años siguientes.

60 "Mes amis à Barcelone et à Madrid partagent mon indignation et me voyant seule et sans défense sont tous décidés à protester de la façon la plus cathégorique pour démasquer l'abus de Marti dans la prese. Cependant détestant un tapage de ce genre, je préférais une autre solution, notamment: / 1. Que Marti me libre jusqu'au 15 Janvier 1922 les clichés des 3 chaines de valse de Schubert publiées illicitement, comme édition separée, ainsi que / 2. La quantité convenue d'exemplaires de Numéro Mundial en question. Si vous ne réussissez pas alors, secondée par mes amis de Barcelona, Madrid et Paris, je me cerrai obligée de prendre toutes les mésures necéssaires pour sauvegarder mes droits. / J'espère, mon cher Chavarrito que vous prendrez part de responsabilité et que sans tarder vous contribuerez à faire disparaître de mon cerveau cette historie afin qu'il ne soit plus question d'avocats, procès, protestation publique etc. Je vous embrasse et espère avoir votre réponse le plus tôt posible. Cette fois ci il ne s'agit plus d'une polémique sans aucune importance, mais d'un abus de ma bonne foi que he ne puis laisser passer". Carta de Wanda Landowska a Chavarri del 28 de diciembre de 1921 (carta 304), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 305.

Capítulo 7

Más viajes y el encuentro con Falla (1922-1923)

Ilustración 41.
Wanda Landowska y Manuel de Falla en los alrededores del Carmen de la Antequeruela, durante la visita que la clavecinista realizó a Granada en noviembre de 1922. Granada, Cortesía del Archivo Manuel de Falla]

Los meses de noviembre y diciembre serán especialmente intensos y muy significativos en la trayectoria no solo de Wanda Landowska, sino también de Manuel de Falla. Es el año 1922 en el que comienza a cultivarse una amistad que dará frutos inolvidables para la Historia de la Música no solo española, sino internacional. Habrá pues, este capítulo, de alternar la correspondencia entre ambos artistas con la gira de Landowska y algunos acontecimientos que expliquen y contextualicen tan significativo periodo. La colaboración y aportación de Landowska a una pieza crucial en el repertorio falliano (*El Retablo de Maese Pedro*) bien merecen el desplazamiento a otras geografías para comprender esta historia que se desarrollará entre este capítulo y el siguiente. Un punto culminante: el encuentro entre dos genios.

Las semillas de un proyecto que hará historia

Hemos de retomar el comienzo de esta historia para comprender el punto de partida en la concepción del *Retablo de Maese Pedro* y algunos puntos en común entre Falla y Landowska que favorecieron su acercamiento. Podemos volver a marcar aquí de nuevo, y tal y como arranca este libro, el año 1905 como la primera semilla para la preparación de la obra y momento a raíz del cual surgen una serie de contactos, gustos y lugares comunes entre Falla y Landowska. Por su lado, ese año Falla escuchará las conferencias de Cecilio de Roda en torno a la música en *Don Quijote de la Mancha* en el Ateneo de Madrid[1], con ocasión del tercer centenario de la novela cervantina. De las conferencias de este especialista sobre las canciones dentro de la novela y los instrumentos

1 RODA, Cecilio de. «*Instrumentos músicos y danzas*». Ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid en 1905 con motivo del tercer centenario de *Don Quijote de la Mancha*. La fuente completa se puede consultar en: <http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas> [consulta 9.02.2024].

de su época, Manuel de Falla tomaría buena nota. Cecilio de Roda, en su conferencia, habló específicamente del episodio del retablo y la instrumentación que se menciona dentro del mismo: "En el *Retablo de Maese Pedro* intervienen también las dulzainas y los atabales; las primeras una especie de oboe, empleado en los regocijos y fiestas, parecido a las chirimías, aunque Van Der Straeten lo considera como análogo al fagot: los atabales, que también se dejan oír en la aventura del rebuzno y en la visita a las galeras, son nuestros antiguos timbales, que se tocaban a caballo y que todavía se conservan como recuerdo histórico en la ceremonia de la publicación anual de la bula"[2]. Estas conferencias y sus anotaciones influirán directamente en la selección de algunos temas dentro del *Retablo* muchos años más tarde:

> En dos ocasiones, al menos, indica Manuel de Falla en los borradores del *Retablo,* de dónde toma sus ideas. En una de ellas, en francés (...) anota: "D'après un thème de Sáenz". Efectivamente, se trata de una gallarda de Gaspar Sanz, de su Instrucción de Música sobre la Guitarra española, y casi con toda seguridad la tomó Falla del folleto que recoge las conferencias dadas por Cecilio de Roda en el Ateneo de Madrid en mayo de 1905 (...). Es el primer tema que utiliza Falla para representar la entrada de Carlomagno y su cortejo[3].

Recordemos, además, que en ese mismo año de 1905, Cecilio de Roda escribe sobre Landowska a tenor de su debut en España en la Sociedad Filarmónica madrileña[4], por lo que el maestro musicógrafo, al tiempo que dedicaba unas líneas a una joven clavecinista cuya relación con España estamos comprobando en este volumen, con la conferencia que dio ese mismo año, dejó sembradas unas ideas en un también jovencísimo compositor, ideas que fructificarán precisamente el año que nos ocupa y, precisamente también, en la primera gran colaboración entre Wanda Landowska y Manuel de Falla.

2 *ibid.*

3 GALLEGO, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología*, vol. X, núm. 2, Simposio Internacional: *La música para Teatro en España*, mayo-agosto 1987, p. 690.

4 Véase capítulo 1 en el que remitimos y citamos pasajes del artículo que Cecilio de Roda le dedicó en 1905. (RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890,4 de diciembre de 1905).

Tampoco se puede olvidar la influencia decisiva en Falla de su maestro Felipe Pedrell[5], quien le brindó conocimientos en músicas antiguas y populares que aplicará Falla a lo largo de su trayectoria y con quien consultará las fuentes empleadas en el *Retablo* y, posteriormente, el *Concerto* de clave[6]. Un interés e investigación por la música popular y antigua que, como hemos podido comprobar hasta ahora, también compartía Wanda Landowska, quien por aquel ya lejano 1905 comenzaba a desarrollar sus primeras investigaciones sobre música antigua junto a Henry Lew.

Wanda Landowska

Esta genial; esta eminente clavecinista, de quien tan grato recuerdo conservan los buenos aficionados, porque estuvo dos veces en Granada, logrando una vez llenar dos noches el ámplio toatro Isabel la Católica y otras dos tardes el Teatro Alhambra, llegó anoche a esta ciudad y se hospeda en el Hotel Alhambra Palace.

La ilustre artista polaca, fué recibida en la estación por don Isidoro Pérez de Herrasti, fundador de la Sociedad Filarmónica de Granada, y por otros muchos dilettantis.

Dará un concierto mañana, en el teatro del citado hotel.

Ilustración 42.
La Publicidad, 22.11.1922, p. 1 [Hemeroteca de la Biblioteca Virtual de la Junta de Andalucía].

5 Excelentemente documentada, entre otros, en el artículo: NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, vol. XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

6 CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Vol. 4. Madrid, SGAE, 2000, p. 895.

París: lugar de afortunadas convergencias

Ya sabemos que en París vivía Landowska desde 1900 y es a la capital francesa donde se traslada también Manuel de Falla en 1907. Allí Falla entablará contacto con el grupo de los *Apaches* y con músicos asociados a la *Schola Cantorum*[7], círculos comunes a Wanda Landowska y en donde era muy admirada por algunos[8], si bien hemos visto ya en capítulos anteriores que polemizó con Joaquín Nin. Falla, en estos mismos círculos, redescubre músicas que serán decisivas en su carrera como compositor y fundamentales para entender la esencia de *El Retablo* y el *Concierto*, así como para comprender su complicidad musical con Landowska:

> El redescubrimiento de la música clásica occidental anterior al siglo XIX atrajo a Falla y a los músicos de su círculo, como lo demuestran la fascinación de Ravel por Couperin, las ediciones "críticas" de la obra de Rameau por Debussy y las de Domenico Scarlatti por Dukas y Nin, quien reclamó el carácter español del napolitano y dio a conocer obras de la tecla primitiva ibérica. Falla acudía asiduamente a los conciertos polifónicos de la *Schola Cantorum* y de los nuevos especialistas en este tipo de música, como Alfredo Casella, Wanda Landowska y la familia Cassadesus[9].

Compartían no solo la misma ciudad de residencia, sino que frecuentaban los mismos círculos, tendencias e inquietudes intelectuales. Conocida es la amistad de Falla con los maestros coetáneos mencionados en el pasaje anterior (Dukas, Debussy, Nin) y la predilección que tanto él

7 PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla.* Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956. Véase el capítulo IV: «En París hasta 1914» pp. 45-86.

8 Conocida es la cita: "Anyone who has heard Wanda Landowska play *The Italian Concerto* on her wonderful Pleyel harpsichord finds it hard to understand how it could ever again be played on a modern piano", pasaje del libro: Schweitzer A., *Jean-Sébastien Bach: Le musicien-poèt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905 (Versión en castellano: *J. S. Bach: El músico-poeta*, Buenos Aires, Ricordi Americana 1955). Citado en: LAWSON, Colin. *The Historical Performance of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 164.

9 CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla»... p. 898.

como Landowska profesaban muy especialmente a la música de esos maestros antiguos, especialmente a Scarlatti[10], algo que se apreciará muy visiblemente en la partitura del Concierto para clave dedicado a Landowska unos años más tarde.

A la afinidad que les unió en credos estéticos y contactos, se suma una figura decisiva en la composición del *Retablo*: la Princesa de Polignac, quien encargará la obra y en cuyo salón también había actuado Landowska anteriormente. Winnaretta Singer encarga a Falla a finales de 1919 una obra con la intención de crear un ciclo junto a piezas de Igor Strawinsky y Eryk Satie. Al parecer, la Princesa de Polignac no solo conocía la obra de Falla gracias al renombrado pianista español Ricardo Viñes, sino que disfrutaba interpretándola, decidiéndose, finalmente, a encargarle una obra al maestro andaluz:

> Fue Ricardo Viñes quien, durante las veladas que pasaron juntos en San Juan de Luz, introdujo a Winnaretta en la música de Falla. Posteriormente, encontró un gran reto y placer en la lectura a primera vista de sus obras para piano. El 25 de octubre, Winnaretta se dirigió a Falla proponiéndole las mismas condiciones que había ofrecido a Stravinsky y Satie: escribir una obra para un conjunto de dieciséis músicos, sobre un tema a elección del compositor (...) El concepto de utilizar títeres no parece haber sido originado por la mecenas; lo más probable es que la idea procediera de Falla, que en el pasado había colaborado con su amigo, el poeta Federico García Lorca, en el montaje de espectáculos musicales de marionetas basados en una gran variedad de temas. La idea de incluir los títeres en los espectáculos musicales del siglo XX fue iniciada, por supuesto, por *Petrushka*, y fue impulsada por *Parade* (...) El 9 de diciembre ya tenía un tema para su nueva composición: procedería del capítulo veintiséis de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, titulado *El Retablo de Maese Pedro* (...) Winnaretta

10 De hecho, el *Concerto para clave*, que compondrá Falla para Landowska entre los años 1923 y 1926, tiene marcados tintes scarlattianos en su tercer movimiento, algo que suponía un homenaje al maestro italiano que tanto produjo en nuestro país, así como a la propia Landowska, que lo incluía frecuentemente en sus repertorios (véase: RUIZ ARTOLA, Inés, «Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych: wstęp do analizy *Koncertu na klawesyn i pięć instrumentów* Manuela de Falla (1923), dzieła poświęconego Wandzie Landowskiej». *Notes Muzyczny*, nr. 1 (15), junio de 2021, pp. 67-108).

respondió con entusiasmo a la propuesta de Falla. A finales de año (1919) se redactó un contrato que se firmó en enero[11].

Hemos de marcar aquí, no obstante, una imprecisión, y es que la propuesta de Falla a Polignac, según se recoge en la carta donde propone la escenificación del *Quijote*, data de exactamente un año menos, 1918. Falla escribe entonces:

> Este tema lo encontrará leyendo el Capítulo [XXVI] de la 2ª parte de *Don Quijote*, «El retablo de maese Pedro». Seguiré el texto de Cervantes desde el comienzo de la representación (hecha por marionetas sobre un pequeño teatro situado sobre la escena). Se supondrá que los espectadores citados en el texto se encuentran delante del retablo. Los escucharemos, pero no los veremos. Es solamente al final cuando Don Quijote sube violentamente a la escena para castigar a aquéllos que persiguen a Melisendra y Don Gayferos, terminando la representación con las palabras que él dedica (D. Quijote) a la gloria de la caballería...[12].

Vemos aquí ya la concepción del proyecto, en la que curiosamente Falla decide centrarse en la acción dentro del retablo de Maese Pedro

11 "It was Ricardo Viñes who, during their evenings together in St.-Jean-de-Luz, introduced Winnaretta to Falla's music. Subsequently she found great challenge and pleasure in sight-reading through his piano works. On 25 October Winnaretta wrote to Falla, proposing the same terms that she had offered to Stravinsky and Satie: to write a work for an ensemble of sixteen musicians, on a subject of the composer's choosing (...) The concept of utilizing marionettes does not seem to have originated with the patron; more than likely the idea came from Falla, who in the past has collaborated with his friend, the poet Federico García Lorca, in mounting musical puppet shows based on a great variety of subjects. The notion of including puppetry in twentieth-century musical spectacles was initiated, of course, by *Petrushka*, and was moved forward by *Parade* (...) By 9 December he had come up with a subject for his new composition: it would be come from the twenty-sixth chapter of Part Two of Cervantes's *Don Quixote*, entitled *El Retablo de Maese Pedro* (...) Winnaretta responded with enthusiasm to Falla's proposal. A contract was drawn up at the end of the year (1919) and signed in January". KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011, p. 212.

12 Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. Madrid, 09-XII-1918. En el AMF (carpeta de correspondencia nº 7432) citada en: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De* La vida breve *a El Retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 302. Texto original: "Ce sujet vous le trouverez en lisant le Chapitre [XXVI] de la 2ème partie de Don Quijote, "El retablo de maese Pedro" (Le tréteau de maître Pierre). Je suivrai le texte de Cervantes du commencement de la représentation (faite par des marionnettes sur un petit théâtre placé sur la scène). On supposera que les spectateurs cités dans le texte se trouvent devant le tréteau. On les entendra, mais on ne les verra pas. C'est seulement à la fin que Don Quijote monte violemment sur la scène pour punir ceux qui sont à la poursuite de Melisendra et Don Gayferos, et la représentation finissant avec les paroles qu'il prononce (D. Quijote) à la gloire de la chevalerie...".

y finalizar la pieza en el momento en que Don Quijote lo destroza en su ensoñación de creer realidad lo que ve en la representación. Una curiosa aproximación narrativa de *reductio ad absurdum* y que hará basar música y escenografía, ante todo, en el mundo del retablillo y las marionetas. Otro punto en común, esta vez entre compositor y mecenas: Falla, por su lado, se adentrará más aún en el mundo de los títeres gracias al poeta Federico García Lorca y Winnaretta Singer ahondará en una verdadera fascinación por estas representaciones teatrales que sentía desde niña. De hecho, en la propia residencia familiar se disponía de un escenario para tales fines[13].

Además, sabemos que el mundo de la pantomima y el teatro de títeres era algo muy presente en la corriente neoclásica de las vanguardias de principios de siglo, en la que se adscribe Igor Stravinski y la que se sumará, tras el *Retablo*, el propio Manuel de Falla[14]. La amistad y mutuo aprecio que se tenían ambos compositores está bien documentada en cesiones[15] o publicaciones[16], y esto sin mencionar la relación con los *Ballets Rusos* y las giras que realizaron por España[17], en las que Falla estuvo directamente implicado. El propio Stravinski escribiría tiempo después a propósito de Falla y su *Retablo* y *Concerto*[18].

13 "One of the most unusual new constructions on the estate was a large circular brick building facing the main house, called the Arena. In winter the space was used for exercising horses; in the clement seasons it was used as a private theater, where circuses, children's parties, and other boisterous entertainments could be accommodated (...) Winnaretta was especially enchanted by the puppet shows and pantomimes presented in the Arena; her passionate interest in these genre of entertainment would have far-reaching consequences in her adult live". KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse*... p. 12.

14 ÁLVAREZ CALERO, Alberto J. *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936. Disertación doctoral*, Universidad de Sevilla, enero 2004.

15 Se sabe que Manuel de Falla asistió a las primeras representaciones parisinas en 1913 de la *Consagración de la Primavera* y en el archivo Manuel de Falla de Granada se conserva la partitura dedicada por el maestro ruso al compositor andaluz con fecha de 6 de junio de 1913.

16 Entre los escritos publicados por Manuel de Falla, destaca el dedicado a Stravinski e intitulado: "El gran músico de nuestro tiempo", en: *La Tribuna*, 5 de junio de 1916, Madrid. Recogido en: FALLA, Manuel de. *Escritos de música y músicos.* Barcelona, Colección Austral, Espasa, 1988.

17 MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, ediciones Complutense, 2016, pp. 31-56.

18 "En junio, pasé una quincena en Londres... Durante mi estancia allí tuve la suerte de asistir a un concierto muy bueno consagrado a la obra de M. de Falla. Dirigió él mismo, con una precisión y limpieza digna de todo elogio, su notable *Retablo de Maese Pedro*... Escuché también con intenso placer su Concierto *para clave o piano ad libitum,* que el mismo Falla ejecutó en este instrumento. Para mí, estas dos obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento". STRAVINSKI, Igor. *Nueva crónica de mi vida.* Buenos Aires, Editorial Sur, 1936, pp. 83-84.

EL DEFENSOR DE GRANADA

AÑO XLIV — PERIÓDICO INDEPENDIENTE — Decano de la Prensa diaria de esta provincia — NÚMERO 20.007

Oficinas y Talleres: San Matías, número 30 — Miércoles 22 de Noviembre de 1922 — Apartado Correos, núm. 56 — No se devuelven los originales

Los alquileres

Una solución definitiva

Sección judicial

Ecos de sociedad

LEA USTED "Heraldo de Madrid"

Las madrinas de guerra

FOOT BALL

¡Acuérdate!

Instrucción pública

"El Defensor de Granada" es el diario que más circula en la Provincia

Sociedad Editorial de España

Casa del "Heraldo"

La fiesta de Santa Cecilia

Ecos de Hacienda

FUMADORES: "UNIVERSEL"

Ofrenda del profesor Wirtz en la Facultad de Medicina

Efemérides granadinas

En el Ayuntamiento

SUCESOS LOCALES

Granada Industrial

OLYMPIA: ¡AL FIN LLEGÓ LA HORA! MAÑANA "EL DORADO"

ATAVISMO

Las agitaciones escolares y la fuerza pública

EN EL SENADO

La interpelación del señor Estelat sobre la Alhambra

Ilustración 43.
El defensor de Granada, 22.11.1922, p1.
[Hemeroteca de la Biblioteca Virtual de la Junta de Andalucía].

Volviendo a nuestra protagonista, como hemos dicho antes, no solo era también conocida en los círculos de la Princesa de Polignac, sino que el empresario Gabriel Astruc, quien fue representante de Landowska y responsable del diseño y programación de su primera gira por Europa, precisamente aquella que la llevará a España por vez primera en 1905[19] era el responsable de la programación musical en el Palacio de la Princesa de la Princesa de Polignac, por lo que los círculos e influencias son muy cercanos entre unos y otros[20]. Es más, Rubinstein, pianista polaco a quien también representará Astruc, conocido y admirado por Landowska, encargaría una obra a Stravinski y otra a Falla para piano en fechas en las que el compositor andaluz estaba ya trabajando en el *Retablo*. Dichos encargos darán lugar a la *Fantasía Bética* del maestro español, de 1919 y el *Piano Rag-Time* de igual fecha del maestro ruso.

1922: un año decisivo

Pero vayamos al año 1922, momento en que cristaliza la obra y en que tenemos la primera prueba de correspondencia entre Wanda Landowska y Manuel de Falla[21]. Retomemos simultáneamente la siguiente *tournée* en otoño de Landowska por nuestro país. Una gira que Landowska cuidaba y preparaba muy de cerca con ayuda de su secretaria Elsa y que venía organizando ya desde el verano de 1922, como podemos comprobar según la documentación localizada. En carta del 2 de agosto de 1922, firmada

19 Véase capítulo 1.

20 "Meanwhile, Astruc's role as organizer of the Polignac salon programs was growing steadily. Over the course of the next year (1907), Winnaretta's atelier became a standard venue for performances by Astruc's artists and the composers who were published by the impresario's Société Musicale. On 25 February Wanda Landowska, recently arrived in Paris from Poland, gave an extraordinarily diverse recital in the atelier. First, playing harpsichord, then fortepiano, and finally a modern Steinway grand piano, Landowska performed a recital of keyboard works that began with works by the English virginalists and ended with Liszt transcriptions". KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse*... p. 145.

21 En el prólogo a la primera publicación de la correspondencia, la autora Loes Dommering afirma datar la primera carta conocida entre Falla y Landowska en el año 1922 (*Wanda Landowska – Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*. Dommering-Van Rongen, Loes (ed.). French Edition, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. Kindle), dato que hemos corroborado personalmente en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

por Landowska, aunque probablemente escrita por Elsa (habla de Landowska en tercera persona y saluda a Chavarri de parte de Landowska), tratan de asegurar espacio y fechas para algún concierto en Valencia, solicitando la mediación de Chavarri para tal fin. Le informan que va a dar tres en Barcelona con María Barrientos, y recordemos que con ella había actuado Landowska y esta misma cantante sería la que realizara algunas de las más célebres grabaciones de las canciones de Manuel de Falla, siendo Barrientos, pues, otra persona coincidente en la vida del maestro andaluz y en la de nuestra intérprete polaca. En todo caso, y volviendo a la carta dirigida a Chavarri, le comentan que en Valencia podría actuar Landowska entre los días 12 y 18 de noviembre (mes que visitará a Falla, como veremos a continuación). Se adjunta luego una carta más – pues debió cruzarse con la correspondencia con Chavarri – en la que habla de honorarios y posibles ofertas por tres conciertos (2100 pesetas), 2 conciertos (1800 pesetas) o uno solo (1000 pesetas), una oferta que Landowska subraya como algo muy excepcional y único[22]. Las cartas a López-Chavarri, de este modo, llegan a enfriarse claramente y el tono de Landowska adquiere ya un distanciamiento que alude solo y exclusivamente a lo profesional. Un tono que, en el caso de la correspondencia con Falla, será completamente distinto e irán incrementándose, a lo largo de los meses, la cercanía y complicidad entre ambos.

Por su lado, el traslado de Falla a Granada será de orden primordial en la carrera del compositor: a la tranquilidad que le procuraba esta ciudad se suma el contacto y amistad con círculos intelectuales y artísticos que no harán sino motivar su creatividad y trabajo. Entre estos, aparece una figura fundamental con la que Falla entablará una amistad tan fraternal como entrañable y cuya influencia en el *Retablo* y los títeres serán todo un impulso en la última fase de composición del *Retablo*: el joven poeta García Lorca. También hubo de conocerlo Wanda Landowska tiempo antes, pues probablemente la escuchó tocar en el recital dado en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1920[23], donde se alojaba Lorca desde 1919[24], como ya hemos recordado en capítulos anteriores.

22 Carta firmada por Wanda Landowska y dirigida a Chavarri, (carta 305) en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 307.

23 D'ORS, Eugenio, «Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana». *La Libertad*, Madrid, año II, núm. 304, 24 de noviembre de 1920, p. 1.

24 Muy documentada es la estancia del poeta andaluz, quien en ese mismo 1920 escribiría: "Sigo contento en la Residencia. Ahora los días son de temporal y casi no salgo a Madrid. (...) El salón de esta casa es magnífico. Allí nos reunimos los residentes por las noches a charlar y a hacer música". En: «Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes 1919-1936». <http://www.residencia.csic.es/expolorca/fonda.htm> [consulta 9.02.2024].

De los proyectos en colaboración con Federico García Lorca caben destacar, en primer lugar, la organización del concurso de *cante jondo* ese mismo año y en junio de 1922[25], del que encontramos un artículo publicado ese mismo mes en la revista *La Esfera* escrito por Eugenio Noel y en el que aparece el nombre de Wanda Landowska como ejemplo de recuperación y asimilación de músicas antiguas y populares: "Y no porque entre los modernos profesionales – los únicos que, desgraciadamente, se prestan a estos ensayos – no haya un hombre capaz de realizar en este asunto lo que Volg hizo con el lied o haría un alma del temperamento de Wanda Landowska con la visión integral y panorámica de la música andaluza"[26].

El contacto con otros intelectuales y artistas darán un fruto que, igualmente, confluirá en el *Retablo*, enumerados así por Elena Torres:

1. Los viajes de Lorca y Falla a la Alpujarra donde querían escuchar e interpretar *Romances de crímenes y de asuntos moriscos*.
2. De otro lado, cabe la posibilidad de que Manuel de Falla formara parte de la comitiva de intelectuales que sirvieron de anfitriones a Menéndez Pidal durante las excursiones realizadas por Granada en septiembre de 1920, con objeto de recopilar romances (en donde estaba implicado directamente Lorca).
3. También Falla planeaba en paralelo a la creación del *Retablo*, una obra en colaboración con Ignacio Zuloaga, *La muerte del Cid*[27].

Aunque a esta numeración de encuentros, hemos aquí de no solo añadir, sino también de subrayar el encuentro con Landowska, ya que fue de gran relevancia. Hubieron de estar en contacto años antes, tal y como dice la primera carta que nos consta entre ambos artistas y que data de 13 de septiembre de 1922. En ella, Landowska no solo anuncia la gira que tiene planeada por España en octubre y noviembre, sino que manifiesta abiertamente sus ganas de volver a ver al maestro e incluso tocar para él una sonata de Scarlatti con motivos de música andaluza:

25 Un interesante documental sobre este acontecimiento destacado en la historia del flamenco se puede encontrar bajo el link: <https://www.rtve.es/radio/20170915/granada-1922-concurso-cante-jondo-documentos-rne/1615761.shtml> [consulta 9.02.2024].
26 NOEL, Eugenio. «El misterio del cante hondo. El 'tablao' se va». *La Esfera: Ilustración mundial*, año IX, núm. 440, 10 de junio de 1922, s.p.
27 TORRES CLEMENTE, Elena. «Manuel de Falla y *El Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español». *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, núm. 1, junio 2005, p. 841.

> No hemos dejado de hablar de ti con Salazar y otros amigos. Estoy deseando volver a verle pronto. A mediados de octubre me voy a España y tocaré en Sevilla y Málaga a mediados de noviembre. ¿Crees que habrá algo que hacer en Granada esos días? Me daría pena estar tan cerca de ti sin haberte vuelto a ver – después de tantos años – y haber tocado para ti, (¡entre otras una deliciosa sonata de Scarlatti sobre temas andaluces!) Le agradecería infinitamente que me escribiera y me avisara lo antes posible, ya que me quedan pocas fechas[28].

Con fecha del 24 de septiembre, Manuel de Falla le responde: "Me complace decirle que el resultado de mis gestiones con el Comité de la Sociedad Filarmónica de Granada ha sido tan excelente como esperaba: su nombre ha sido incluido incluso en la lista de conciertos de la temporada, y sólo están esperando una carta de la agencia Daniel"[29]. Landowska, por tanto, organizaba sus giras a base de correspondencia una vez fijada algunos lugares y fechas. Sabía manejar sus contactos y su tiempo. Esta vez, fue Falla el que consiguió incluir la ciudad de Granada para la gira del otoño-invierno del 22 por España, a lo que Landowska le responderá muy agradecida y entusiasmada[30]. Sabemos, además, gracias a la correspondencia entre ambos, que Landowska invita a Falla a Barcelona en donde tenía asegurados los 3 conciertos que ya había comentado con López-Chavarri: "con Barrientos, y el 8 de noviembre al clavecín, *La serva padrona* con Casals, ¡venga!"[31]. Sin embargo, Falla no podrá asistir a dichos conciertos, por lo que Landowska le responde: "¿De veras le es imposible venir a Barcelona? ¡Pues entonces tendré que ir a Granada!"[32]. Es aquí, con estas palabras, en donde comienza una amistad que se hará en breve muy cercana.

28 "Nous n'avons pas cessé de parler de vous avec Salazar et d'autres amis. Je me réjouis à l'idée de vous revoir d'ici peu. Mi – Octobre je pars en Espagne et jouerai mi-Novembre à Seville et Malaga. Croyez-vous qu'a cette époque il y aurait quelque chose à faire à Granade? Je serais désolée d'être si près de vous sans vous avoir revu-après de si longues années – et joué pour vous, (entre autres une délicieuse sonate de Scarlatti sur des thèmes andalous !). Je vous serais infiniment reconnaissante si vous vouliez m'écrire et me fixer là – dessus aussitôt que possible, car je n'ai que peu des dates dont je pourrai disposser". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla, 13 de septiembre de 1922 desde París [AMF: 7170-1-001].

29 "(…) je suis plus qu'heureux de pouvoir vous dire que le résultat de mes démarches auprès du Comité de la Sociedad Filarmónica de Granada a été aussi excellent qu'il fallait: votre nom était même inscrit dans la liste de concerts pour la saison, or ils attendent seulement une lettre de l'agence Daniel". Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 24 de septiembre de 1922 desde Granada. [AMF: 7170-1-001].

30 Wanda Landowska responde a Falla el 29 de septiembre de 1922. [AMF: 7170-1-003].

31 Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla de 20 de octubre de 1922. [AMF: 7170-1-004].

32 "Vous est-il vraiement impossible de venir à Barcelona? Mais alors, il faut que j'aille à Granada!". Carta del 3 de noviembre de 1922 de Wanda Landowska a Manuel de Falla, publicada en: *Wanda Landowska – Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931)*…

Aproximadamente a mediados o finales de octubre ya debería encontrarse nuestra protagonista de vuelta en España, pues con fecha de 23 de octubre, la prensa anuncia los conciertos en Madrid en el Teatro Price de Landowska con dirección del maestro Pérez Arbós[33] y el 27 de octubre la prensa informa del ya mencionado concierto de Landowska con la cantante María Barrientos, los flautistas E. Gratacós y el violinista Eduard Toldrà en el Palau de la Música Catalana para el día 30 de octubre y 4 de noviembre[34].

El concierto programado para la ocasión especial del Día de Todos los Santos, en el que se pudo escuchar a este dúo de grandes artistas, estaba dividido en tres partes y cada una de ellas, a su vez, en dos, alternando el canto y el clave en un interesante repertorio. Así, la primera parte contenía piezas para canto: Aria *Ah! Perfida* de Beethoven, *Pur dicesti* de Lotti, aria de la cantata *Non sa che sia dolore* de J. S. Bach y *Si tu m'ami*, de Pergolesi; la segunda parte de esta primera ronda estaba dedicada al clave y en ella Landowska interpretó tres piezas de Bach: una *Sarabanda*, un *Pasacalle* y un *Preludio y fuga*, aunque en el programa no se especifican cuáles. La segunda parte del concierto comenzaba con un bloque al clave de nuevo, en el que Landowska interpretó algunas sonatas de Scarlatti (tampoco se especifican cuáles) y otra parte para canto que incluía el Recitativo y Aria del ruiseñor del oratorio *L'allegro, il Penseroso ed il Moderato* de Haendel. La tercera parte fue tal vez la más interesante pues estaba dedicada a músicas populares, tanto para clave como para canto. Comenzaba Landowska y en ella interpretó tres piezas armonizadas y adaptadas por la propia intérprete, tal y como indica el programa y bajo los títulos *Chorea polonica* (1600), *Volta polonica* (1612) y *Bourrée d'Auvergne*, piezas que ya estamos acostumbrados a ver en los repertorios landowskianos como de su autoría y que aquí nos da una pista algo diferente: el que tal vez se tratara de una obra popular armonizada y adaptada para clave por Landowska más que una composición suya *sensu stricto*. Este concierto del día de Todos los Santos, 30 de octubre de 1922, terminó con las obras para canto: *El Emigrante,* de Vives, tres cantos populares de Millet (*La niña del mercado*, *La pastora* y *El canto de los pájaros*) y *Lamento*, de Morera[35].

El segundo concierto barcelonés del 4 de noviembre, el programa también se divide en tres partes, como era habitual y alternando de nuevo el canto y el clave, similar a la ocasión anterior. Esta vez, contenía

33 *La Acción*, Madrid, año VII, núm. 2177, 23 de octubre de 1922, p. 5.
34 Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig. 2.7_0023].
35 Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concert extraordinari]. 1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana.

la primera parte las obras para canto, clave y flauta arregladas por la propia Wanda Landowska: *Éclate en sanglots, triste coeur, fonds en larmes*, *Je veux désormais, je veux suivre ma vie* y *Air de Momus*, de J. S. Bach. Y una segunda parte para clave solo con las piezas de Bach también: *Gavotta*, *Bourrée* y *Écho*, de la *Obertura Francesa*. La segunda parte del concierto comenzaba de nuevo con un bloque para canto y (presumimos que) piano con las obras de Mozart: *Violette*, *Un moto di gioja* y *Zeffiretti lusinghiere* y, después, una sonata (no se especifica cuál en el programa) de Haydn. La tercera y última parte del concierto comenzaba con un bloque dedicado enteramente al clave con piezas de Rameau: *Les cyclopes*, *La follette, La joyeuse* y *Les sauvages* y finalizaba con canto y clave con las obras *Ah, ritorna età dell'oro*, de Gluck, *Se nel bosco resta solo*, de Haendel, *Non sarei si aventurata*, de Picini[36]. Un jugoso programa que ambas artistas confeccionaron con precisión e ilustrando la música para canto y clave del siglo XVIII con un suculento repertorio.

Hubo de dar más conciertos, pues en prensa se anuncia, además de este anterior del 4 de noviembre, uno más para el día 7 de noviembre[37], y hemos localizado el programa de otro más, el 8 de noviembre en el que Landowska efectivamente interpretó, como le contaba a Falla en su carta de septiembre de aquel 1922, junto a la orquesta de Casals la parte del clave de La serva padrona de Pergolesi en el Palau de la Música, en un concierto organizado por la Associació de Música "Da Camera" de Barcelona, según indica el programa, que contiene no solo información de los intérpretes, compositor y solistas sino el libreto completo de la obra[38]. Según nos contaba la prensa, además, dio unos cursos de estética de la música en Barcelona, tal y como había hecho el año anterior, en 1921[39].

36 Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concert extraordinari]. 1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana.

37 *La Esquella de la torratxa: periódich satírich, humorístich, il-lustrat y lilterari*, any XLIV, núm. 2277, 27 de octubre de 1922, p. 7.

38 Centre de documentació de l'Orfeó Catalá [Sig.: Curs X: 1922-23: concert primer].

39 Véase capítulo anterior y anotaciones de Vicenç Fons y Maria de Gibert de dicho curso conservados en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig. 3.6_0002].

Granada

Todo apunta a que, después de estos intensos días en Cataluña, Landowska se dirigió a Málaga[40] y, desde allí, hacia Granada. Llegó en tren y con su clave, para quedarse allí una semana y compartir con Falla numerosas ideas y fructíferas discusiones. Un encuentro que supondrá para el maestro andaluz la última pieza que le faltaba para completar su *Retablo*: las consultas y comprobación sobre el clave de la técnica y posibilidades del instrumento, como uno de los que conformaban la instrumentación ideada por Falla para darle el toque de música pretérita que requería la partitura. Era la primera vez, *sensu stricto*, que se incluía el clave en una pieza contemporánea.

> Posteriormente, la propia Landowska, recordaría este encuentro revelador: En 1922 pasé varios días en Granada con mi amigo Manuel de Falla. Él estaba entonces trabajando en su *Retablo de maese Pedro*. Como estaba de gira de conciertos por España, llevaba mi clavicordio y pude tocar mucho para él y hablarle de las distintas posibilidades del instrumento. Se interesó cada vez más. El 26 de noviembre de 1922, me escribió desde Granada: "Nuestra conversación de ayer, después de leer el Retablo y todas sus preciosas indicaciones sobre el uso del clave, han despertado en mí una multitud de ideas y de proyectos a realizar". Se entusiasmó tanto que no sólo escribió una parte para clave en el *Retablo*, sino que resolvió escribir un concierto para clave y varios instrumentos [41].

40 Escribe una carta desde el hotel Reina Victoria de Málaga a Manuel de Falla el día 18 de noviembre de 1922, en donde informa que estará en Granada hasta el día 27 de por la mañana. En esa misma carta adjunta la de su secretaria dirigida al presidente de la Filarmónica, y en la que informa de su llegada el día 21 de noviembre a las 8 de la tarde y proponiendo el concierto para el jueves 23 de noviembre con dos posibles programas, con y sin piano, pues no sabían si tenían instrumento allí. Según se informa, Wanda llegó allí con su clave y con su secretaria (imaginamos que se refiere a Elsa, pues no firma con nombre, sino con la palabra "secretaire". Los dos posibles programas adjuntos no los hemos localizado en la correspondencia [AMF 7170-1-007(1)].

41 "In 1922 I spent several days in Granada with my friend Manuel de Falla. He was then working on his *Retablo de Maese Pedro*. Being on a concert tour in Spain, I had my harpsichord with me; and I was able to play for him a great deal and to tell him about the various possibilities of the instrument. He became increasingly interested. On November 26, 1922, he wrote from Granada "Our conversation of yesterday, after reading the *Retablo* and all your precious indications on the use of the harpsichord, have awakened in me a multitude of ideas and of projects to realize". He grew so enthusiastic that he not only wrote a harpsichord part in the *Retablo* but resolved to write a concerto for harpsichord and several instruments". *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 346.

El concierto en la ciudad andaluza anunciado para el jueves 23 de noviembre, tal y como había sugerido Landowska y organizado por Falla, fue realizado de forma excepcional, pues el diario nos informa de su producción "sin la intervención de las Empresas musicales, la venida de Madame Wanda Landowska, cuyo renombre mundial excusa todo elogio a celebrar la última *soirée* de la Filarmónica, por cuyo resurgimiento se interesa vivamente la insigne artista"[42] y anuncia un programa con las siguientes piezas: en la primera parte Landowska interpretó el *Pasacalle* de Haendel y *Concerto dans le goût italien pour un clavecin a deus claviers*, de J. S. Bach; en la segunda: *Forgeron joyeux* de Haendel, *Ground* de Purcell y *Sonatas* – sin especificar números – de Scarlatti; y en la tercera parte la *Toccata con lo scherzo del coucou* de Pasquini, *Le coucou* de Daquin, *Bourrée d'Auvergne d'aprés les motifs populaires receuillie et harmonisée par* Wanda Landowska[43]. Un programa, especialmente en su final, que ya nos es conocido de ocasiones anteriores.

Al día siguiente, aparece un texto dedicado al concierto de Landowska y firmado con la inicial L. que nos hace sospechar, pudiera tratarse de autoría del poeta Federico García Lorca:

> El progenitor del piano hasta ahora olvidado recobra su puesto de honor, y el clavicémbalo, llamado en los siglos XVI, XVII y XVIII el rey de los instrumentos, vuelve a nosotros; y al oírlo bajo los dedos de hada de la Landowska, evocamos su antiguo prestigio y nos transportamos a aquellos tiempos en que reinaba como amo absoluto en la iglesia, en los teatros y en los salones. Su magnífica sonoridad, la riqueza variada de sus dos teclados, sus vibraciones penetrantes, sus aflautados sonidos y toda esa riqueza y magnificencia, hacían de él la síntesis de una orquesta deslumbradora.
>
> Como es natural este instrumento necesita una técnica especialísima. Rameau decía a una clavecinista de su época que hacían falta diez martillitos para hacerlo sonar. Hay que oírlo para darse cuenta del endiablado cruzamiento de las manos sobre los teclados. La sin par Landowska tocará dos sonatas de Scarlatti – el genial napolitano que viajó por España y tantos temas españoles ha tratado – el que amaba muy particularmente el clavicémbalo y que para él componía.
>
> Para oír esta música, por tanto, es absolutamente necesario oírla en el instrumento para el que fue compuesta, si no se perdería por completo el aroma

42 *El Defensor de Granada: Diario político independiente*, año XLIV, núm. 20007, 22 de noviembre de 1922, p.1.
43 *ibid.*

y los matices y ocurriría al tocarla en el piano como si se bailase un minué con una falda pantalón.

Hoy la admirable Landowska tocará en un clavicémbalo, verdadera joya, construido en madera de limonero por Pleyel, expresamente para ella, y cuya sola vista alegra; hoy, pues, tenemos ocasión de oír a aquella que oyeron con religiosa emoción los prestigiosos mayores del siglo.

Todos conocemos el prodigioso poder evocativo, la ejecución sensible, elegante, precisa, de Wanda Landowska; verdadera maga que posee el secreto de evocarnos fielmente el delicioso pasado.

En su clavicémbalo, cuando ella lo toca, se producen sonidos inesperados, tan pronto el ritmo poderoso, como la ligereza de los trinos, los severos giros como las versallescas elegancias.

Con su clavicémbalo Wanda Landowska llena por completo ella sola las naves de un gran teatro, exactamente igual que puedan hacerlo masas corales o las orquestas más importantes.

Ella, la misionera de la vieja música es la única para abrir a nuestra imaginación perspectivas infinitas en el orden de lo pintoresco, del color, del relieve, del movimiento y del paisaje de tres dimensiones. Más oigámosla que después huelga todo[44].

Un hermoso texto que no solo creaba expectación (por la música, por la intérprete e incluso por ver el curioso instrumento) sino que albergaba una gran poesía entre sus líneas. Y ese mismo día, aparece otra reseña en el *Defensor de Granada* con la inicial, en este caso, F. que también nos puede apuntar a Lorca, ¿o se trata de Falla? En todo caso, la calidad literaria también es patente:

> La música antigua ha sido considerada durante mucho tiempo como la eterna gavota, el eterno minueto, según frase de la propia Wanda Landowska; pero poco a poco se ha ido revelando como un gran arte, que resume todo el espíritu de los viejos siglos con más profundidad que la pintura y la arquitectura. Los antepasados del piano, olvidados injustificadamente, vuelven a conquistar el puesto de honor que merecen entre los demás músicos, gracias al espíritu mágico de la genial Wanda Landowska, que ha sabido traerlos a nuestro mundo actual desde las viejas edades que ellos vivieron.

44 GARCÍA LORCA, Federico. «Notas de arte. Wanda Landowska». *Gaceta Sur,* año XV, núm. 6056, 23 de noviembre de 1922, p. 1.

> El clavicémbalo fue en los siglos XVI, XVII y XVIII el rey de los instrumentos que sonó gloriosamente en las catedrales, teatros y salones. Su maravillosa sonoridad, la riqueza de sus dos teclados y sus murmullos de oro, aflautados sonidos y toda su magnificencia hacen de él una admirable orquesta llena de luz y reflejos.
> Este delicioso instrumento necesita una técnica especialísima. Rameau, el músico de los Luises, decía que se necesitaban diez martillitos para hacerlo sonar. Además es dificilísimo el juego de las manos sobre los dos teclados, procedimientos por el que Scarlatti tuvo gran predilección.
> Para conocer toda la belleza de esta música admirable, hay que oírla en su propio instrumento, pues en los arreglos de piano pierde todo su ambiente y todo su exaltado lirismo. Wanda Landowska, la única artista del mundo que nos revela la música de los siglos XVI, XVII y XVIII trae un magnífico clavicémbalo, verdadera joya hecha en madera de limonero y fabricada para ella por la casa Pleyel, en el que la genial artista ejecutará las obras de Couperin, Scarlatti, Bach, *etc*. Que dice y siente como nadi (...)
> El clave de Wanda Landowska es además de una joya, un símbolo: el símbolo del arte puro y de la aristocracia del espíritu en este siglo aburguesado. Clave glorioso que ha sonado en casa del patriarcal Tolstoy y en los salones de Rodin, Mestrovich y todos los grandes artistas contemporáneos.
> Todos sabemos la ejecución sensible, pura y poderosa de Wanda Landowska, la verdadera maestra de espíritu llena de eterna juventud que evoca las viejas épocas con una rara plasticidad y que nos hace oír viejas voces, sueños muertos y pasiones desconocidas.
> La genial Wanda Landowska pone perspectivas y caminos en la sombra que nos separa del pasado[45].

Con iniciales N. de la F., encontramos igualmente una reseña halagadora ya sobre el concierto y apuntando el deseo de querer volver a escuchar a la intérprete en breve tiempo:

> Con broche de oro cierra la Sociedad Filarmónica de Granada su serie de conciertos, pues el de ayer tarde no es posible superarlo.
> (...) Wanda Landowska, la clavecinista maravillante, volvía a regalar al público granadino las exquisiteces de su genio prodigioso.

45 GARCÍA LORCA, Federico. «Wanda Landowska». *El Defensor de Granada: Diario político independiente*, año XLIV, núm. 20008, 23 de noviembre de 1922, p.1.

> Y el programa era interesante en verdad, y merecedor de que todo Granada se hubiera congregado en el Palacio a ofrendar a la genial artista el tributo más sincero de su admiración.
> (...) ¿No será posible nuevo concierto? Esperámoslo, y hagamos sinceros votos por la realización de este ferviente deseo de cuantos admiran a Wanda Landowska en lo mucho que vale[46].

Con las iniciales R. C. escribe sobre el concierto y anuncia otro más de forma extraordinaria, lo que cumple los deseos del firmante de la crítica anterior y que evidencia las negociaciones in situ para escuchar a Landowska por dos veces en la ciudad de Granada:

> Al conjuro de un nombre hace tiempo consagrado, acudió el mismo público y el único que asiste a esta clase de audiciones (...)
> Hubo momentos de verdadera sugestión, ¿quién fue esa maga del arte? Wanda Landowska.
> Su arte puro, exquisito lo vertió a raudales en la ejecución de todo el programa y su genio, verdadero genio, hacía que el clavicémbalo se expresase: esta es la palabra; sus sonidos conseguían que el espíritu de los oyentes se identificase con el espíritu que les impregnaban Haendel, Scarlatti, etcétera, porque la virtud suprema de Wanda no es que siente la música y le da vida, sino que hace y aún más, obliga a sentirla.
> (...) a última hora nos dicen que para el sábado se está organizando otro concierto; que así sea y que sea enhorabuena al maestro Falla cuyo talento y voluntad se ha manifestado ahora como siempre por el arte y por Granada[47].

N. de la F. vuelve a firmar el 26 de noviembre de 1922 sobre el concierto en el Alhambra Palace:

> Wanda Landowska recibió dos hermosos bouquets de las más preciadas flores, recuerdos de admiración del gran maestro Falla y de una peña de inteligentes y jóvenes amigos del Arte.
> La genial artista despidióse de Granada en frases de intensa emoción, que llevaba en estos días un recuerdo eterno, e hizo sinceros votos por la prosperidad y brillante resurgimiento de la Real Filarmónica.

46 «El último concierto de la filarmónica. Wanda Landowska", (firmado N. de la F.). *El Defensor de Granada*, año XLIV, núm. 20009, 24 de noviembre de 1922, p.1.
47 «Una tarde» (firmado R.C.). *La Publicidad: diario de avisos noticias y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año XLII, núm. 18999, 24 de noviembre de 1922, p. 1.

> Reiteradas salvas de aplausos, despidieron a la insigne maga del Clavecín, a la insuperable creadora, genio insuperable.
> ¿Cuándo volveremos a admirarla? Deseámoslo fervientemente[48].

El propio Manuel de Falla escribe en *La Revue Musicale,* un pequeño texto sobre estos conciertos que dio Landowska en la Sociedad Filarmónica de la ciudad andaluza bajo título "Wanda Landowska à Grenade", en donde sus alabanzas al arte de Landowska son destacables: "La admirable artista sabe expresar tan bien la vida de la música que ama, que esta música, cronológicamente tan alejada de nosotros, nos parece muy cercana al pensamiento y al sentimiento (...) En otro sentido también, se puede decir que Wanda Landowska orquesta las obras que interpreta: sabe hacer de su clavicordio algo así como un órgano de cuerda"[49].

Después del encuentro con Landowska en Granada, el maestro andaluz escribe una carta a nuestra protagonista al día siguiente, dando algunos contactos en la ciudad de Sevilla, en donde Landowska actuó los días 28 y 29 de noviembre, tras su partida de Granada. La amistad y los proyectos irían creciendo desde entonces y la correspondencia, aumentando:

> No se olvide de pedir a los cantantes cuyos nombres le he dado que canten siguiriyas gitanas, soleares antiguas, y saetas antiguas. El resto de su repertorio sólo tiene un valor relativo; ¡la gran vieja canción andaluza es sólo el cante jondo! Nuestra conversación de ayer después de la lectura del *Retablo*, todas sus preciosas indicaciones sobre el uso del clave despertaron en mí muchas ideas y proyectos a realizar. Todos mis pensamientos, querida amiga, con mi muy fiel y gran amistad y mi profunda admiración[50].

48 «En el Alhambra Palace. Wanda Landowska». *El Defensor de Granada*, año XLIV, núm. 20011, 26 de noviembre de 1922, p. 1.

49 "L'admirable artiste sait si bien exprimer la vie de la musique qu'elle aime, que cette musique, chronologiquement si éloignée de nous, nous paraît toute proche de pensé et de sentiment (...) En un autre sens encore, on peut dire que Wanda Landowska orchestre les oeuvres qu'elle exécute: elle sait faire de son clavecín quelque chose comme un orgue de cordes". FALLA, Manuel de. « Wanda Landowska a Grenade». *La Revue Musicale*, pp. 73-74. Archivo Manuel de Falla [AMF 5865].

50 "N'oubliez-pas de demander aux chanteurs dont je vous ai donné les noms, de vous chanter siguiriyas gitanas, soleares viejas et saetas viejas. Le reste de leur repertoire n'a rien qu'une valeur très relative; le grand vieux chant andalou n'est que le cante jondo! Notre conversation d'hier après la lecture du Retablo, toutes vos précieuses indications sur l'emploi du clavecin ont éveillé en moi une foule d'idées et de projets à réaliser. Toutes mes pensées, chère amie, avec ma très fidèle et grande amitié et ma vive admiration". Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 26 de noviembre de 1922. En: *Wanda Landowska – Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931)*...

Wanda Landowska en el Instituto Francés.

Toda la especialización maravillosa de Wanda Landowska, como intérprete de las viejas músicas que sus manos, á un tiempo de erudita y de hada, sabe evocar del fondo de las cajas sonoras, obedece á un convencimiento. Wanda Landowska ha escrito: «la música no es como una colegiala que va pasando de clase á clase y de grado á grado hasta recibir el diploma del doctorado, lo cual ha acontecido en nuestros días y no antes».

Es cierto: á cada instante una exhumación, un recuerdo, una alusión, nos ponen en presencia de bellezas pretéritas... que han dejado de ser pretéritas porque siguen siendo bellezas.

La música antigua de Francia, representada por el clavecinismo, fué el asunto del concierto que Wanda Landowska ofreció en el Instituto Francés á una concurrencia selectísima, en la que abundaban bellas damas y damitas, que acaso hallarían más frivolidad ó ingenuidad (no siempre muy... ingenua) en las páginas de Couperin el grande, de Chambonnières, de Dandrieu, de Rameau ó de Daquín, de la que realmente encierran. ¡Cuán cierto que en una gota de agua puede reflejarse la inmensidad!

La eximia clavecinista deleitó á la inmensa mayoría de sus oyentes y conmovió íntimamente á los menos superficiales en una sesión inolvidable, un poco taumatúrgica...

Muy discretas palabras de prólogo, á cargo de M. Guinard, completaron el programa.

VÍCTOR ESPINÓS

Ilustración 44.
La Época, 05.12.1922, p. 1 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Llega el mes de diciembre, y el diario *El Guadalete* se lamenta de que no se llegara a buen puerto para llevar a Wanda Landowska a Jerez y a Cádiz aquel año[51], aunque el día 5 de ese mes Víctor Espinós dedica de nuevo palabras de admiración ante el concierto de Landowska en el Instituto Francés el domingo 3 de diciembre y en cuyas líneas podemos adivinar no solo la admiración de su autor, sino el contenido del programa para este recital:

> Toda la especialización maravillosa de Wanda Landowska como intérprete de las viejas músicas que sus manos, a un tiempo de erudita y de hada, sabe evocar del fondo de las cajas sonoras, obedece a un convencimiento. Wanda Landowska ha escrito: "la música no es como una colegiala que va pasando

51 *El Guadalete: Periódico político y literario,* año LXXI, núm. 22359, 2 de diciembre de 1922, p. 3.

de clase a clase y de grado a grado hasta recibir el diploma de doctorado, lo cual ha acontecido en nuestros días y no antes".

Es cierto: a cada instante una exhumación, un recuerdo, una alusión, nos ponen en presencia de bellezas pretéritas... que han dejado de ser pretéritas porque siguen siendo bellezas.

La música antigua de Francia, representada por el clavecinismo, fue el asunto del concierto que Wanda Landowska ofreció en el Instituto Francés a una concurrencia selectísima, en la que abundaban bellas damas y damitas, que acaso hallarían más la frivolidad e ingenuidad (no siempre muy... ingenua) en las páginas de Couperin el grande, de Chambonières, de Dandrieu, de Rameau o de Daquin, de la que realmente encierran. ¡Cuán cierto que en una gota de agua puede reflejarse la inmensidad!

La eximia clavecinista deleitó a la inmensa mayoría de sus oyentes y conmovió íntimamente a los menos superficiales en una sesión inolvidable, un poco taumatúrgica...

Muy discretas palabras de prólogo a cargo de M. Guinard, completaron el programa[52].

Ese mismo día, aparece en el diario *El Sol* un artículo titulado "De la A a la Z o clasicismo y modernismo. Wanda Landowska-Eduard Erdman" en el que Salazar establece una curiosa comparativa entre los repertorios de ambos intérpretes, Landowska en el Instituto Francés y Tiesen en la Asociación de Cultura Musical y en el que descubrimos aquello que se dice de "las comparaciones son odiosas":

> Un espíritu curioso, a quien interesen las comparaciones entre las obras artísticas según el transcurso del tiempo, pudo haberse deleitado ayer al hacer un paralelismo entre la música avícola de los clavecinistas franceses que Wanda Landowska ofreció en el Instituto Francés el domingo último, y la pajarera musical de Heinz Tiesen que en su concierto de la Asociación de Cultura Musical brindó a sus cultivables el pianista ruso-alemán Eduard Erdmann.

Más adelante, Salazar se centra en el recital de Landowska, a quien, entre otros muchos halagos, le brinda epítetos de genialidad y sabiduría:

52 ESPINÓS, Víctor. «Wanda Landowska en el Instituto Francés». *La Época*, Madrid, año LXXIV, núm. 25877, 5 de diciembre de 1922, p. 1.

Ilustración 45.
El Sol, 05.12.1922, p. 1 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

El Sol

La vida musical

De la A a la Z o clasicismo y modernismo. Wanda Landowska.—Eduard Erdmann

HIERROS

PEPTONA ORTEGA

ELIXIR ESTOMACAL de Saiz de Carlos (STOMALIX)

ESTÓMAGO E INTESTINOS

TODAVIA con CATARRO teniendo Pastillas Richelet

WHISKY "Johnnie Walker"

Nació en 1820 y Sigue tan campante

Movimiento de buques en los puertos españoles

SANTANDER

HUELVA

BILBAO

AVILES

SAN SEBASTIAN

ALICANTE

Salida de correos para América

UN INTOXICADO

¿Error en la dosificación?

Mata a su novia

Su capital de usted tendrá la mayor renta segura

Es un placer beber SAL DE FRUTA ENO (ENO'S FRUIT SALT)

AUTOPIANO "STERLING" - - "DECKER"

OLIVER, VICTORIA, 4.

Malmedie & C.ª de Düsseldorf

Asamblea de agricultores

Las entidades ciudadanas

Comisión de ferroviarios

Linoleum

La Mutualidad Castellana

Los emigrantes portugueses

Un guarda mata a un cazador

Antigüedades

WOTAN NITRA

Siemens Schuckert - Industria Eléctrica, S. A.

Barcelona, Bilbao, Gijón, Madrid, Sevilla, Valencia

Cartagena, Santander, Valladolid, Vigo, Zaragoza

ODEON

ARCO IRIS

VENTAS A PLAZOS

ODEON, Preciados, 1. - Madrid

> Al lado de la idea, intensa y profunda del gran Couperin, las graciosas imitaciones de cucos, gallinas, ruiseñores y otros animalejos más o menos armónicos de Daquin, Chamboniéres, Francisque, etc., parecerían quedar en un lugar más humilde si su delicia sonora no recabase para ellos un puesto de primera fila. Bien merecen que se les otorgue sin discusión, tanto más cuanto que su amable exhibidora era la imponderable Wanda Landowska cuya genialidad y sabiduría obtiene siempre lo que desea: un éxito caluroso y lleno de simpatía. El delicioso concierto de clavicémbalo fue prologado por el profesor del Instituto Francés, M. Guinard, que está desarrollando un curso interesantísimo de historia de la música en ese centro docente y que en el último domingo estuvo particularmente feliz al señalar con justeza y brevedad las características esenciales del arte Landowska, del instrumento que toca y de la música de esa época[53].

Era el Instituto Francés, como vemos, uno de los centros que apoyará no solo a Landowska como intérprete sino como centro de promoción y difusión de la música antigua, organizando igualmente conferencias, de un modo similar a como venía desarrollándose en Cataluña.

1923: correspondencia, preparación y estreno de *El Retablo* en París

Retomando *El Retablo,* que continuó siendo uno de los temas principales en la correspondencia entre Falla y Landowska, descubrimos en ella hasta qué punto fue decisiva la intervención y sugerencias de Wanda. En su carta del 11 de diciembre, tras disculparse por no haber escrito antes debido a una convalecencia (¿sería por eso por lo que se anularon los conciertos en Cádiz?), escribe a Falla recordando con gran cariño a Granada y su encuentro y comentando del Retablo: "¿Cómo está Vd.?

53 SALAZAR, Adolfo. «De la A a la Z o clasicismo y modernismo. Wanda Landowska – Eduard Erdman». *El Sol*, año VI, núm. 1661, 5 de diciembre de 1922, p. 6.

¿Trabaja en paz, o le distraen de más? Vuelvo a pensar en *Retablo* y sueño con lo que hará para clavicémbalo, "casi" solo, dialogando con algunos instrumentos. De mis ojos nostálgicos abrazo su querida casita, su jardín, la vista de Granada"[54].

Será el teatrillo de cachiporra que organizarán Falla y Lorca para la función del día de Reyes en la residencia de la familia del poeta el punto de partida para la escenificación y planificación del *Retablo*:

> El Día de Reyes de 1923, Lorca y Falla colaboraron en un espectáculo organizado por el primero como homenaje a su hermana pequeña Isabel. En la casa familiar de la Huerta de San Vicente se escenificaron una farsa breve de Lorca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, el entremés de *Los dos habladores*, atribuido a Cervantes, y el Auto de los Reyes Magos (...). Así, [Falla] para *Los dos habladores* se valió de la *Danza del Diablo* y el *Vals* de *L'histoire du soldat*, de Stravinsky (...). Junto a las disonancias paródicas del compositor ruso, Falla introdujo una danza del siglo XVII, la "Españoleta y paso y medio", tomada del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, unas *Cántigas de Alfonso X el Sabio* y algunos fragmentos de *El llibre vermell*, de los siglos XIII y XIV[55].

Vemos aquí ya muchos elementos en juego que estarán incluidos (tal vez ya los estuvieran por aquel momento) en el *Retablo*: títeres, música antigua y popular e influencias stravinskianas. Una colaboración que Hermenegildo Lanz, uno de los encargados de la escenografía y decoración en el Palacio de Polignac, recordará como prolegómeno del *Retablo de Maese Pedro* en el que sitúa a su propia persona en un último lugar, con una modestia entrañable:

> Durante el año 1922 y en el día de Reyes de 1923, un gran músico, un gran poeta y un pintor, construyeron expresamente y lo representaron en Granada,

54 "Comment allez-vous? Travaillez-vous en paix, on vous distrait ou de trop? Je repense à Retablo et je rêve de ce que vous ferez pour clavicembalo presque seul, dialoguant avec quelques instruments. De mes yeux nostalgiques j'embrasse votre chère maisonnette, le jardin, la vue sur Granada". Carta de Landowska a Falla del 11 de diciembre de 1922 [AMF 7170/1-011]. Traducida en: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología – serie Epistolario Manuel de Falla. Archivo Manuel de Falla/Universidad de Granada, Granada 2022, p. 139.

55 HESS, Carol. «Entre tradición y vanguardia: *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March, Madrid. En: <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?po=17&l=2> [consulta 9.02.2024].

> el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido en los escenarios españoles (...) resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de El Retablo de Maese Pedro[56].

La obra, basada en el capítulo XXVI de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, ha sido ya objeto de estudio por numerosos especialistas desde el punto de vista musical y literario[57]. Asimismo, las fuentes de música popular, antigua y de vanguardia han brindado mucha luz en torno al procedimiento compositivo, a las fuentes consultadas por el maestro y al análisis de música, texto, interpretación e incluso traducción[58]. Además, uno de los aspectos más dinámicos de esta obra, su escenografía, ha sido esbozado en algunas publicaciones[59] y hemos tratado de reconstruirla

56 Manuscrito *Marionetas* de Hermenegildo Lanz citado en: «Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes». En: *Títeres. 30 años de Etcétera*. (Catálogo de exposición). Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013, p. 34.

57 De entre los libros dedicados a Falla y su composición, destacan especialmente: CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's "El retablo de Maese Pedro" and "Concerto"*. Disertación doctoral, Universidad de Melbourne, 1997; HESS, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*, 1898-1936. Chicago – Londres, University of Chicago Press, 2001; TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De* La vida breve *a* El retablo de maese Pedro. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Asimismo, es de destacar la introducción de Torres Clemente a la edición facsímil de la partitura editada por el Archivo Manuel de Falla de Granada, véase: FALLA, Manuel de. *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011. De entre los muchos artículos publicados en torno al tema, destacamos: ALLEN, John J. «Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show». *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, March 1973, pp. 330-335; LATCHAN, Michael. «Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels». *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109; NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300; TORRES CLEMENTE, Elena. «Manuel de Falla y *El Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español». *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, núm. 1, junio 2005.

58 Una de las últimas tesis doctorales dedicada al neoclasicismo musical en España: Álvarez Calero, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Disertación doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004. Acerca de los entresijos lingüísticos de las traducciones al francés e inglés para la adaptación del libreto, véase: SANTANA BURGOS, Laura. «La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla». *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.

59 Véase: HESS, Carol; BONET, Juan Manuel.; y PERSIA, Jorge. «Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De entre las exposiciones dedicadas al *Retablo* hemos localizado los catálogos: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001 y *Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortiz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, y destacamos aquí, por su aportación de fuentes de archivo, documentación y fotografía de gran utilidad para esta investigación el catálogo: *Títeres. 30 años de Etcétera*. Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012 – julio 2013 y la encomiable ayuda y consulta directa con Yanisbel Victoria Martínez de la compañía *Etcétera*.

mediante la recolección de fuentes primeras y consulta con especialistas y herederos, por lo que solo anotaremos aquí algunos datos que aporten contexto y muestren el valor y originalidad del *Retablo* en su momento. Además, en esta escenografía y su posterior realización en los Estados Unidos estará muy implicada nuestra protagonista.

Mientras tanto, el maestro andaluz continúa en correspondencia con Wanda Landowska, quien se ofrecerá para interpretar la parte del clave en el estreno parisino. Además, en una de sus cartas, datada el 9 de enero de 1923, Manuel de Falla tras la lectura del libro *Musique Ancienne* (probablemente Wanda se lo regaló el noviembre del anterior año durante su visita a Granada[60]) le dice: "Su libro sobre la *música antigua* me ha interesado enormemente, y al leerlo me parece estar todavía hablando con Vd. ...e incluso, a veces, disintiendo algo... pero tanto mejor – ¿no le parece? Una absoluta coincidencia de puntos de vista sobre el Arte sería, para el Arte mismo, cosa fea; y, además, cuando la escucho ¡estamos siempre de acuerdo!"[61]. Este libro, que fue carta de presentación de Wanda en numerosas ocasiones como ya sabemos, fue una lectura inspiradora para el propio Manuel de Falla, quien, en otra de sus cartas, dice haber sido uno de los motores para la creación de la Orquesta Bética, fundada por el maestro en 1924[62].

Retomando el proceso de producción de *El Retablo*, Manuel de Falla en la misma carta de marzo enviada a Wanda Landowska, informa que la Princesa de Polignac había decidido realizar la obra en su palacio entre finales de mayo y principios de junio y que le daría más detalles tan pronto como él mismo los supiera. Era una cosa ya cerrada y clara por aquel entonces que Landowska interpretaría la parte de clave en el estreno parisino[63]. El maestro decidió trabajar para la puesta en escena

60 LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London,Geoffrey Bless, 1926. *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964.

61 "Votre livre sur musique ancienne m'a énormément interessé, et encore en lisant il me semble causer avec vous... et même des fois, nous disentons un peu... mais tant mieux – n'est-ce pas? Une absolue coïncidence de points de vue dans l'Art serait pour l'Art même une bien vilaine chose, et d'ailleurs, quand je vous écoute vous écoute nous sommes toujours d'accord !". En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed)... p. 141.

62 Existe un interesante estudio del fenómeno de la Orquesta Bética relativamente reciente. Véase: GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015.

63 Carta del 2 de marzo de 1923 de Manuel de Falla a Wanda Landowska, en la que cuenta los ensayos en Sevilla con la versión orquestal de El retablo y que "estarán incompletas por su ausencia". En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed)... p. 145.

REFLEJOS DE PARIS

El retablo de maese Falla

Gran fiesta en el palacio de la princesa Edmond de Polignac. Brilla en la noche el charol de los automóviles mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el corro de los "chauffeurs". Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Hay escote cercado de pecheras y hay pechera cercada de escotes. Así se halla Paul Valery, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Regnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes cadentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta, y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos—la corte de la princesa Edmond de Polignac—, el héroe de la noche es el maese Falla.

Rebosa el salón del teatro de la princesa. Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a maese Pedro, al muchacho que explica el retablo y a los demás personajes de Cervantes en el "Quijote", capítulo XXVI. El retablo con sus títeres: Don Gaiferos, Melisendra y los otros, se abre también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidades entre los títeres y los muñecos, se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como maese Pedro. Los pintores y escultores Lanz, Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este profundo guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos ocultas que mueven a todos los muñecos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el "Quijote" las voces de Don Quijote, de maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora sólo les falta a ustedes oír la música para saber lo que es esta obra de Manuel Falla.

La última de Stravinsky: "Bodas", estrenada esta temporada en los Ballables rusos, y asimismo tocada por primera vez antes en el salón de la princesa, tiene una música que le coge a uno por los oídos y le arrastra con una cadena hecha a golpes. La música del "Retablo" también le sujeta a uno, pero como esos taconeos de bailadora que dicen: "Sígueme." ¿Quién se resistiría? Su paso por el salón de la princesa de Polignac echa a volar todos los aplausos. El maestro Falla se va con su música a Granada.

París y junio.

CORPUS BARGA

Ilustración 46.
El Sol, 30.06.1923, p. 1 [AMF prensa 6411- 104].

con los amigos artistas que habían estado implicados en la función de Reyes de los Lorca y que eran conocidos de Granada y de París. De los tres artistas españoles que trabajaron en la escenografía primera, fue Hermenegildo Lanz el único que no residía en París sino en Granada, y desde allí trabajó, en la distancia, realizando los títeres de guante y algunos de los títeres planos del retablillo, pues esta última tarea se la repartieron entre Lanz, Viñes y Ortiz. Fue la primera vez que se incorporó este tipo de títeres planos en una pieza contemporánea, algo que tendrá una gran trascendencia y relevancia en las artes escénicas del siglo XX. Los trabajos se hicieron con premura y empeño, tal y como se demuestra en la correspondencia entre Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla. De principios de mayo nos consta la "bandera verde" que puso a los artistas a trabajar en el *Retablo* con bastante urgencia y empeño[64].

Por su parte, Manuel Ángeles Ortiz trabajó en el mismo París, pues allí se había instalado en 1922. Fue el encargado de realizar los decorados del primer y quinto cuadro, además de los vestuarios de algunos títeres, la fachada y los telones de boca del teatrillo. Mientras, Viñes (pintor sobrino de Ricardo Viñes) realizó los cuadros tercero y sexto y parte de los vestuarios y la viñeta para el programa de mano. Lanz envió los bocetos del segundo y cuarto cuadro (la torre de Melisendra) para ser realizados en París, además de tallar las cabezas en madera de 20 cm de alto para Don Quijote (había de destacar en altura) y de 15 cm para el resto, esto es: Maese Pedro, Trujamán y los personajes mudos de Sancho, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas que acuden como público a la función del retablillo. Por desgracia, todas las cabezas y figurines desaparecieron, sin embargo, de las primeras quedan aún registros fotográficos en los que se denota una labor depurada de realismo naturalista y que parece descender de la propia escuela barroca andaluza de escultura, pero esta vez, dando vida a personajes seculares y de ficción[65].

La solución escénica, por tanto, contó con teatro planista para la acción del retabillo y títeres de guante para los personajes principales y público. De este modo, se podía diferenciar visualmente los dos

64 "Querido maestro: ayer recibí su cariñosa carta (...) la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros trabajos cachiporrísticos. Cosas hay que se sueñan despierto y yo creo que sueño ahora mismo (...). No tengo que decirle que todo, absolutamente todo lo que tengo que hacer (no es poco) lo abandono para entregarme en cuerpo y alma y con todo mi entusiasmo a darle gusto en sus deseos". Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 4 de mayo de 1923 [AMF: 7929-004].

65 *Un retablo para Maese Pedro.* Centenario de Manuel Ángeles Ortiz. (catálogo de exposición). Archivo Manuel de Falla, Granada, 1995, p. 26.

niveles de representación adaptándose al espacio del salón de Polignac y respetando las indicaciones del compositor[66]. Por su parte, el montaje de las figuras planistas, una de las innovaciones más destacadas en la escenografía, corrió a cargo de José Viñes Roda, padre de Hernando. Y en el movimiento en las escenas colaboraron, entre otros, el guitarrista Emilio Pujol, Varela Cid, y el pianista Ricardo Viñes, quien manejó el muñeco de Don Quijote[67], si bien a estos personajes solo se les veía al principio de la representación y en sus intervenciones puntuales cuando interrumpen la acción del retablillo y la narración del trujamán. Se realizó, así, "un guiñol del guiñol", parafraseando visualmente la ficción cervantina, con las figuras de Don Quijote, Maese Pedro y Trujamán como muñecos más grandes que las marionetas, para diferenciar los niveles escénicos y marcar al mismo tiempo el diálogo entre épocas y entre ficción y realidad. Teniendo la partitura interiorizada, resulta fascinante imaginar visualmente cómo fue esta primera gran representación.

66 *Un retablo para Maese Pedro*... p. 36.
67 *Un retablo para Maese Pedro*... p. 28.

Ilustración 47.
El Sol, 30.06.1923, p. 1 [AMF prensa 6411- 104].

El estreno de *El Retablo*

El estreno de la obra escenificada adaptada al lugar y a los tiempos de actuación, supuso todo un éxito y fue presenciado por un público de lo más exquisito y que no hizo sino darle más empaque al acontecimiento:

> Así se halla Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos – la corte de la princesa Edmond de Polignac – el héroe de la noche es el maese Falla[68].

Conocida y citada igualmente es la crítica de Roland Manuel en la revista francesa *Lyrica*, que dice así sobre la escenografía del *Retablo* y su impacto en el público: "La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laúd y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva"[69].

Pero, a pesar de tan buena recepción, parece que la velada de aquella noche de junio también acabó con cierto amargor, pues hubo un pequeño detalle (o, más bien, la falta de este) que dejó muy mal sabor a los protagonistas de la noche y en no muy buen lugar a la mecenas, que resultó ser una anfitriona no del todo correcta:

> Gustó tanto la obra que el público pedía que se repitiese, pero los intérpretes no quisieron, con la excusa de que acaso no saldría tan bien como la primera vez. La verdadera razón, era que la princesa no les invitó a la gran cena con

68 BARGA, Corpus. «El retablo de maese Falla. Reflejos de París». *El Sol*, Madrid, 30 de junio 1923 [AMF, P-6411/104].
69 MANUEL, Roland. «Une première: *El Retablo de Maese Pedro*». *Lyrica*, XVIII, julio 1923. Citado en: *Un Retablo para Maese Pedro*...

> que obsequió a la concurrencia, distinguidísima, que asistió a la sesión. Tampoco invitó a Falla: mucho éxito, muchas rosas y flores, pero terminada la función lo echó como a un criado. Wanda Landowska olvidó un fino pañuelo de encaje, y la princesa se lo devolvió dentro de una preciosa caja de laca, pero Wanda, molesta también por la desatención de que había sido objeto no invitándola, se quedó con el pañuelo y le devolvió la caja[70].

Un comportamiento que ha sido mencionado en varias publicaciones, en todas ellas como punto claro de crítica negativa y que la biógrafa de la princesa de Polignac trató de justificar[71]. Hecho, sin duda, desafortunado que dejó cierto malestar tanto en Landowska como en Falla, como se puede comprobar en la correspondencia entre ambos, en la que también descubrimos la estrecha amistad entre Landowska y Falla pues, al parecer, se fueron a comer a un restaurante con los amigos, artistas y Ewa Landowska (madre de Wanda) después del desplante de la princesa: "Landowska y Falla no estaban muy contentos con la Princesa, porque después de la primera audición de *El retablo de maese Pedro* había invitado a la gente a cenar, pero no había organizado nada para los músicos, entre los que estaba Landowska. Por eso Falla la llevó a una *brasserie*, con su madre y varios amigos"[72].

En la posdata de una carta de Landowska dirigida a Falla, no deja en muy buen lugar a la Princesa de Polignac (denominada *"La Psse P."*). Carta incompleta y sin fecha, pero sin duda posterior al estreno de junio de 1923 en cuyas palabras denotamos el mal sabor provocado por el altercado posterior, en la que podemos leer: "¡Por cierto! La Psse P. no

70 PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 133.

71 "The performers, meanwhile, were angry because Winnaretta had not invited them to the private dinner held before the performance; they felt they were being treated like servants rather than distinguished artists. The hostess's action was no doubt less the result of parsimony than absent-mindedness: she had simply forgotten that the musicians would have no chance to eat between the final rehearsal and the performance. Unfortunately, the incident reinforced Winnaretta's reputation of using an outward show of mécénat for purely self-serving purposes". KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press, Eastman Studies in Music, 2011, p. 237.

72 "Landowska et Falla n'étaient pas trop satisfaits de la Princesse, parce qu'après la première audition du *Retablo de Maese Pedro* celle-ci avait bien invité des gens pour le souper, tandis qu'elle n'avait rien organisé pour les musiciens, parmi lesquels Landowska. C'est pourquoi Falla l'emmena dans une brasserie, avec sa mère et plusieurs amis". Comentario aparecido en la primera compilación de la correspondencia entre Landowska y Falla (versión para libro electrónico) en: *Wanda Landowska – Manuel de Falla: Correspondance (1922-1931)*...

contestó mi carta. Y sin embargo le había facilitado una oportunidad ideal, diciéndole 'hasta luego'... (para hablarle de Vd., obviamente...). No entendió, ¡pobre Alma plana y vacía!"[73]. A lo que declara Falla en su respuesta (en la carta "P.P.") y en la que ya apunta el compositor el querer saber más detalles sobre los planes en Estados Unidos con *El Retablo*: "Vd. Marcha el 13 de oct. a América y me dice que nos veremos en París antes de eso. ¡Cuánto me alegraría! ¿Tal vez existen proyectos para el Retablo que todavía ignore? (...) Yo tampoco tengo noticia de la Sra. de P[olignac]!! Muy contento por sus noticias sobre Stokowski"[74].

Pero, dejando las rencillas, que finalmente quedan en meras anécdotas en la historia, lo cierto es que el estreno fue un éxito que impulsó la obra de Falla. El propio Adolfo Salazar dedicará un famoso y citado ensayo en torno a la obra un año más tarde. Titulado "Polichinela y maese Pedro" compara al maestro ruso y español y les concede un lugar de relevancia en la escena musical europea del momento: "Esta ocultación, este disimulo de la semilla germinatoria – Pergolese o Cervantes – es, pues, una cosa esencial en ambas obras. Sin duda lo es: en Stravinsky, conscientemente, voluntariamente, acaso con una clara voluntad de deformación al estilo del Picasso de los Arlequines; y en Falla, de un modo intuitivo, más como un resultado de la imposición estética ambiente"[75]. Más adelante, compara el recurso en ambos compositores de una reducción orquestal tajante, que se debe a motivos reales y formales (de adaptación al espacio al que iban destinadas) pero también de naturaleza estético musical: "la interna necesidad del artista de buscar de nuevo una línea más acusada, un perfil más seco y definido, y esto se halla haciendo sonar preferentemente a los músicos en solistas, aproximando el conjunto orquestal al de un *concerto grosso* donde cada músico actúe *a solo*"[76]. Es más, el ensayo del crítico español

73 "A propos! La Psse P. n'a pas répondu à ma lettre. Et pourtant je lui ai tendu un pont d'or, en lui disant 'au revoir!' (pour lui parler de vous, évidemment)... Elle n'a pas compris, pauvre âme plate et vide!". [AMF 7170/2-056, tarjeta 23]. Fecha estimada: antes del 25.08.1923. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... p. 151.

74 "Vous partez le 13 oct. pour l' Amerique et vous me dites que nous nous verrons a Paris avant cette date. Combien je serais heureux! Est-ce qu'il y a peut être des projets pour le Retablo que j'ignore encore? (...) Aucune nouvelle, moi non plus, de Mme. De P.!!! Très content de vos nouvelles sur Stokowski...". [Carta 24]. Antes del 25.08.1923. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... p. 152-153.

75 SALAZAR, Adolfo. «Polichinela y maese Pedro». *Revista de Occidente*, núm. XI, año II, Madrid, mayo 1924, p. 231. Archivo Manuel de Falla, Granada [R. 05973]. Incluye una nota con anotación autográfica de Manuel de Falla entre las pp. 236-237.

76 *ibid.*

apunta en su final a la sonoridad del clave como un gesto poético muy en la línea falliana: "De análoga manera procede Falla al emplear el forte-piano (o clavecín) que hace ingresar en su orquestita. Son estos como portillos por donde penetrar en el prado florido de la evocación y el subjetivismo poético"[77].

A raíz del estreno del *Retablo*, Wanda Landowska recibiría por parte de Falla el *Concerto para clave* dedicado a ella en agradecimiento por la colaboración y complicidad en sendos estrenos del *Retablo*, partitura que recibirá tres años más tarde, como veremos posteriormente. Es más, durante el estreno parisino del *Retablo*, Landowska conocerá a Francis Poulenc, quien también le dedicará un concierto para clave (el *Concerte champêtre*). Lo que significa, ni más ni menos, que los dos primeros conciertos para clave del repertorio contemporáneo están dedicados a una misma intérprete: Wanda Landowska[78].

Además, el estreno parisino – de singular importancia para el futuro de la obra – motivó muchísimo a Landowska para promocionar el *Retablo* en los Estados Unidos, en donde la artista realizaría su primera gira en otoño de ese mismo año, concretamente partió el día 13 de octubre de 1923.Tocará en los escenarios de Filadelfia, Nueva York y Chicago y realizará su primera grabación para la casa de discos VICTOR con piezas de Scarlatti, Mozart y suyas propias. En los éxitos desencadenados que se sucedieron en el Nuevo Mundo, Wanda no olvidó en ningún momento a Manuel de Falla, con quien continuará en contacto por correspondencia y por quien defenderá *El Retablo* hasta conseguir llevarlo a los escenarios neoyorquinos en 1925.

De música

«El Retablo de Maese Pedro», obra maestra de Manuel de Falla, maestro eminente de quien España puede enorgullecerse, acaba de obtener en París un éxito sensacional. La representación ha tenido lugar en el magnífico palacio de la Princesa de Polignac, ante una numerosa concurrencia, compuesta de la flor y nata de la sociedad intelectual y artística de París.

Esta adaptación musical y escénica trata uno de los episodios más sabrosos, divertidos y característicos de la comedia divinamente humana del genial Cervantes.

Los más grandes artistas han reunido sus esfuerzos para colaborar en la glorificación de ese verdadero monumento del arte español: Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes han dibujado con un gusto exquisito unas «marionetas», ejecutadas en madera esculpida y vestidas con trajes brillantes y fantásticos. Las «vedettes» de la Opera Cómica realizaron el efecto del conjunto instrumental, dirigido magistralmente por M. Gelsch-mann. Una atracción particular y novísima del «Retablo» residía en el empleo del clavecín, mezclado a la orquesta moderna. Es la primera vez que un compositor contemporáneo ha pensado en servirse de la rica sonoridad de este instrumento delicioso.

La mundialmente célebre clavecinbalista polaca Wanda Landowska, animada por su grande simpatía por España y muy particularmente por su admiración afectuosa por Manuel de Falla, ha ejecutado de manera admirable la parte del clavecín.

El público, compuesto de lo más distinguido de la sociedad parisiense, tributó una ovación entusiasta al genial maestro, cubriéndolo de elogios y de flores.

Ilustración 48.
El Globo, 04.07.1923, p. 2 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

77 *ibid.*

78 "Through her contact with Falla and Poulenc during the Retablo rehearsals, Wanda Landowska was able to add two new important works to the modern repertoire that she was seeking to develop for the harpsichord: Falla's *Concerto for Harpsichord and Six Instruments*, and Poulenc's *Concerte champêtre*". KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse*... p. 237.

En una carta fechada el 18 de agosto de 1923, Eva Landowska (quien hacía de representante de su hija y escribía en su nombre cuando ella estaba de gira) le escribe a Falla desde Saint-Leu-la-Fôret informando la anulación del concierto con Pérez Casas por encontrarse Wanda aún en los Estados Unidos en la fecha propuesta. También sugiere, o más bien solicita que, si se realiza un *Retablo* en la primavera siguiente en Madrid, también se podría incluir el estreno del concierto para clave que le escribe en ese momento a su hija. No sabían ambas que el proceso se alargaría desde entonces y hasta 1926... En todo caso, la carta de Ewa Landowska termina con unas palabras que muestran al tiempo gratitud, admiración y acercamiento: "Querido amigo, le dispenso formalmente de la obligación de responderme en particular. Si estoy representando a Wanda, es para tener el gusto de decirle cuánto le queremos, y decírselo en nombre de todas nosotras. Pero su respuesta a mi hija nos causa una alegría colectiva, sin robar a Vd. unos momentos cuyo valor conozco. ¡Gracias por sus queridas intenciones que me sirven de actos!"[79]. Una carta en la que se ve la cercanía, ya no solo con Landowska, sino con su madre. La correspondencia se intensificará durante los siguientes años, especialmente de 1924 a 1926 por motivo de la realización de *El Retablo* en los Estados Unidos y también por el encargo de un concierto que tardó, sobre todo para la Landowska, demasiado tiempo en realizarse.

Antes de terminar este capítulo de 1923, queremos apuntar un último e importante acontecimiento de ese año que daría fruto al siguiente, 1924: la creación de la Orquesta Bética de Cámara, cuyo fundador fue el propio Manuel de Falla y que se creará para la primera gira de *El Retablo* en España durante 1925 (año en que, por cierto, también Landowska tocará con la agrupación como ya veremos). Una orquesta que, como le dijo Falla a Landowska en su correspondencia, vino inspirada por la lectura de *Musique Ancienne* y por el hecho de no existir en nuestro país una agrupación de tales características.

79 "Cher ami, je vous dispense formellement de l'obligation de me répondre particulièrement. Si je remplace Wanda, c'est pour avoir le plaisir de vous dire, combien vous nous êtes cher et de vous le dire au nom de nous toutes. Mais votre réponse à ma fille nous cause une joie collective en ne vous ravissant pas des moments, dont je connais le prix. Merci de vos chères intentions qui me servent d'actes !". *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... p. 154-155.

Sobre el origen e historia de dicha orquesta y el elenco de artistas y solistas que la conformaron, leemos en un artículo posterior en el tiempo que la rememora:

> Nació este maravilloso conjunto de solistas de primer orden de una conversación mantenida en Granada entre el violonchelista Segismundo Romero, sobre la posibilidad de dar, en la esplendorosa ciudad de la Giralda, la primera versión del concierto de *El retablo de maese Pedro*, desde que era un verdadero empeño del autor del *Amor brujo* (...). Esta tuvo lugar el 23 de marzo del año de 1923, en el teatro principal de San Fernando, comprendida en una sesión de la extinguida Sociedad Sevillana de Conciertos, obteniendo el extraordinario éxito que merecía tan destacada obra. (...) Han dirigido la "Orquesta", además de Manuel de Falla, los insignes Ernesto Halffter, Federico Elizalbe, José Cubiles y Jesús Arambarri. En la actualidad la dirige Manuel Navarro Lozano (...) y han colaborado con la "Bética", concertistas de tanta fama como Wanda Landowska, Franck Marshall y José Cubiles[80].

Pero, continuemos la historia en orden cronológico y analicemos los años que fueron el punto culminante de la amistad y colaboración entre Wanda Landowska y Manuel de Falla y la continuación de sus periplos por tierras españolas.

80 «Orto y desarrollo de la Orquesta Bética de Cámara» 1939 (sin título de revista). Archivo Manuel de Falla [AMF: P-6421-142].

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK

"EL RETABLO DE MAESE PEDRO"

Las fotografías que ofrecemos hoy, gracias á la bondad de nuestro amigo Adolfo Salazar, crítico musical y músico de cultura modernísima, darán al público de LA ESFERA idea completa de lo que ha sido *El Retablo de Maese Pedro* en la representación organizada por la «Liga de Compositores de Nueva York».

Un retablo dentro de otro retablo: el romance de don Gaiferos dentro del capítulo del Quijote; pero además todo el tinglado de los fantoches tal como se mueve en el teatro de marionetas. Por sí solo bastaría el espectáculo bien dramatizado de la escena en la venta para dar una sensación de arte. Está, sin embargo, la música de Falla en cuya virtud se ha organizado la representación.

Falla camina de triunfo en triunfo. No puedo decirse que España le regatee su entusiasmo, puesto que siempre le ha recibido con gran cariño; solamente ocurre que va detrás de los públicos selectos de Europa y América. Cuando escribió su adaptación musical y escénica de un episodio del Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha», Manuel de Falla encontró pronto quien cuidara de llevarla al teatro con todo su carácter. «Para sufragar los gastos que supone el construir un escenario *ad hoc* y la confección de los personajes de palo y pasta, y para asegurar, además, la brillantez y aspecto extraordinario de una sala de invitados de la más alta alcurnia intelectual y artística—nos dice Adolfo Salazar—, se formó en Nueva York un Comité de «Patrons and Guarantors», integrado por cuarenta personajes de la alta sociedad americana, y se encomendó la realización de la obra á artistas famosos en el viejo y nuevo continente.» El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecímbalo. Los mejores cantantes de la «Metropolitan Opera House»: Raimunda Delaunois, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmons. En cuanto á los muñecos y á la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrían á cargo de Remo Bufano.

"El Retablo de Maese Pedro"

Don Quijote y el Trujamán

Esto se hizo en Nueva York, en el *Town Hall*, el 29 de Diciembre pasado. Se ha representado antes *El Retablo de Maese Pedro* en París, en el teatrito privado de la marquesa de Polignac, que dió las primicias de las mejores obras de Strawinsky; y en Zurich, en el Museo de Artes Decorativas. No conocemos aún en España sino las versiones de concierto que se han dado en Madrid.

Acaso sea esta la mejor manera de dar realidad plástica—imaginativa—á escenas en que aparezca la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo, y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices. Vale más verlo representado en muñecos que sólo hasta cierto punto tratan de dar apariencia de realidad á la ficción. Del acierto con que se ha llevado á cabo el intento en Nueva York dan idea esas fotografías y, sobre todo, el magnífico conjunto del escenario. Puede apreciarse en ella cómo se concentra la luz y la intensa brillantez del color en el rapto de Melisenda. Figuras de ensueño, en un país de ensueño bañado por la más viva y cálida luz oriental; reflejos de plata, sedas y tules ondeantes... Todo ello con la más deliciosa é infantil ingenuidad. Fuera del retablo, en el primer plano, representados por muñecos más grandes, casi de tamaño natural está Don Quijote con maese Pedro y el Trujamán y todos los personajes de la Venta en el capítulo del Quijote.

Donde se detiene la evocación es en los muñidores del retablillo chico y del retablo grande. Los artistas—verdadero arte es no necesario para mover los muñecos—van vestidos con capuchones negros y antifaces blancos. No hace muchos meses que los niños trabajan aquí en el teatro para *pícoli*, que entusiasmó á *picolis* y á grandes. Sobre ellos está todavía el genio del que los mueve á todos: Miguel de Cervantes.

El espectáculo no puede ser más nuevo dentro de sus evocaciones de otras épocas, y la sensación de arte no puede ser más contemporánea.

¿Cuándo podremos apreciar en Madrid la fantasía de Manuel de Falla?

La música de *El Retablo* tiene ya justa fama por lo que conocemos; pero es necesario ofrecérsela al público con todos los elementos con que fué concebida.

A. DE TORMES

Capítulo 8

De giras, triunfos y una larga espera

Ilustración 49.
La Esfera, 06.03.1926, p. 20
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

El proceso de composición del *Concerto*, dada la alta autoexigencia de Manuel de Falla y su exhaustiva búsqueda y composición – realizó incesantes cambios en la partitura – se extendió más de lo que quisiera nuestra protagonista. Durante este periodo, encontramos en la correspondencia entre Landowska y Falla momentos felices, pero también instantes de presión y angustia por parte de ambos. Y es que, si bien tenían mucho en común, también es cierto que sus caracteres eran muy opuestos: mientras que Landowska, espíritu inquieto, se preocupó y esmeró en promocionar el concierto sin ni siquiera saber cuándo lo recibiría, el maestro, espíritu reflexivo y riguroso, le dio muchas vueltas hasta llegar a estar plenamente convencido de su obra, aquella que sería su última "composición larga" y decididamente en la línea del neoclasicismo. Tomando múltiples referentes en cada una de sus partes, en un "proceso creativo lento y meticuloso hasta en los más ínfimos detalles"[1] le llevó hasta tres años la composición de una obra que, junto al Retablo, marcaría un nuevo e importante periodo en su trayectoria.

Este año de 1924 Landowska no irá a España, pues desde el año anterior comenzará sus periplos por las Américas. Sin embargo, la correspondencia con el maestro andaluz en torno a estas dos piezas y su destino bien mantienen el relato cronológico que nos ocupa. Detengámonos en este epistolario para comprender tanto el proceso de composición del *Concerto*, como las intrincadas negociaciones para el estreno del *Retablo* en el Nuevo Mundo.

1 FALLA, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello.* Edición crítica de la partitura y facsímil a cargo de Yvan Nommick. Granada, Colección Facsímiles y Manuscritos núm. 3, Archivo Manuel de Falla, 2002.

Correspondencia

En carta sin fechar, pero presumiblemente de enero de 1924, Wanda Landowska escribe al maestro desde Nueva York: "Insista para que sea Stokowski quien dirija" director admirable, músico de primera, gran artista. Por cierto, le prometí (a Stokowski) la primera audición de su concierto, que he bautizado como: ¡Concerto Andaluz.....! Perdóneme este atrevimiento"[2]. A este punto, Falla rechaza elegantemente tal título pues no quiere hacer alusiones musicales regionales explícitas. Se denota aquí ya el proceso de interiorización de diversas músicas, el acercamiento más abstracto hacia las fuentes y el escrupuloso trabajo del maestro. Falla le cuenta a Landowska:

> Pero el concierto sigue avanzando, aunque lentamente...Sin embargo, estoy contento con su camino, y lo estoy igualmente con sus noticias sobre Stokowski para la primera audición en América. Pero el título de concerto andaluz estaría lejos de ser exacto, pues según el plan que me propongo seguir lo más estrechamente posible, procuro organizar la obra con la sustancia de la música hispánica más que con el lado exterior de cualquier música regional (sería largo explicarlo, pero hemos hablado de ello en varias ocasiones)[3].

Es probable que Landowska, teniendo en cuenta las músicas precedentes de Falla y queriendo promocionar el *Concerto*, quisiera darle ese toque de música andaluza como estrategia promocional para interesar al público y programadores norteamericanos, dado que Falla allí era conocido por anteriores repertorios que lo encuadraban en la música

2 "Insistez que cela soit Stokowski qui dirige: chef admirable, musicien de premier ordre, gran artiste. / D'ailleurs je lui ai promis (à Stokowski) la première audition de votre concerto, que j'a baptisé: Concerto Andalous.....! Pardonnez-moi cette hardiesse". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla desde el hotel Savoy de Nueva York. [carta 34] [AMF 7170-1-017]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... p. 168-169.

3 "Mais le concerto marche toujours, bien que lentement... Je suis cependant content de sa route, et je le suis également de vos nouvelles au sujet de Stokowski pour sa première audition en Amérique. Mais le titre de concerto andalous serait loin d'être exacte, car d'après le plan que je me propose de suivre aussi près que possible, je tâche d'organiser l'ouvrage avec la substance de la musique hispanique plutôt qu'avec la coté extérieur de n'importe quelle musique régionale (ce serait très longue d'expliquer, mais d'ailleurs nous en avons causé à bien d'occasions)". Carta del 6 de febrero de 1924 [35] [AMF 7171] En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 172-174.

de tintes cercanos al folclore español y andaluz. Pero nada más lejano: tenía Falla en mente – desde un principio – realizar una obra mucho más atemporal y sin geografías concretas alusivas, algo que muy probablemente chocaría a un público que esperaba una música en la línea del *Retablo*, cuyos elementos de diversas músicas más el atractivo de la escenografía de asunto quijotesco, lo enmarcaban, sin duda, como una innovadora pieza encuadrada plenamente en el neoclasicismo, pero esta vez, en versión únicamente instrumental, sin escenografías sorprendentes: el concierto iba por otros derroteros, aunque eso solo lo sabía Falla en aquellos momentos.

Obviamente, Landowska no podía intuir, ni mucho menos, por aquella época, que el *Concerto* tardaría tanto en llegar. De hecho, durante su gira en Estados Unidos en 1924, no solo trata de acordar el estreno de *El Retablo*, sino también del *Concerto* al mismo tiempo, dando incluso una fecha concreta para su estreno absoluto. En marzo de 1924 Landowska ya está esperando recibir la obra para estudiarla concienzudamente y tenerla preparada para el estreno acordado con Stokowski en noviembre de ese mismo año: "Espero su concierto con una impaciencia amorosa. En junio, ¿verdad? Porque debo tener tiempo para estudiarlo, con el fin de que Vd. esté satisfecho conmigo. Ya le he escrito que Stokowski, lo ha puesto en uno de sus primeros programas (noviembre)"[4].

La correspondencia durante esos meses de primavera y verano continúa: Wanda insiste en recibir el concierto y organizar su presentación, y Falla, algo más discreto, alega motivos de trabajo o salud para aplazar su entrega. Cuando Falla le informa de que no podrá estar preparada la partitura para noviembre de ese año (1924) Landowska le responde ya con manifiesto nerviosismo:

> La noticia de no disponer de él hasta noviembre me ha, en primer lugar, impresionado mucho. ¿Cómo domar mi impaciencia… y cómo hacer para aprenderlo en tan poco tiempo? Pues mi celo y mi admiración por Vd. no me permitirán nunca presentar su obra sin estar perfectamente segura de tenerla muy en el espíritu… y en los dedos. Por otra parte, al estar muy ocupada por mi gira en América, me sería imposible dedicarle el cuidado que

4 "J'attends avec une impatience amoureuse votre Concerto. En juin, n'est-ce pas? Car il faut que j'ai le temps de l'étudier afin que vous soyez content de moi. Je vous ai déjà écrit que Stokowski l'a placé sur un de ses premiers programmes (Novembre)". Carta del 25 de abril de 1924 de Ewa Landowska a Falla, en cuyo final están manuscritas, entre otras, estas palabras de Wanda. [AMF 7170-1-019], [36]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*… pp. 176-177.

> merece. ¿Qué hacer? Stokowski pasaba muy afortunadamente por París, y vino a verme varias veces. Le informé de sus cartas, y acordamos aplazar la primera audición de su *Concerto* para la próxima temporada, es decir, en otoño de 1925. ¿Qué le parece la siguiente idea?: en cuanto reciba el *Concerto*, me dedicaré a él tanto como me sea posible y lo prepararé para la temporada de primavera en Europa, con el fin de tocarlo en Madrid, París y eventualmente en Londres. De esta manera, la primera audición tendría lugar en Europa y la repercusión del éxito tendría un efecto excelente para las dos Américas[5].

Aun así, vemos cómo Wanda trata de ser condescendiente con el compositor… sin embargo, no cesa en su empeño de planear conciertos y estrenos: a la noticia de haber aplazado el estreno norteamericano un año (1925), propone igualmente estrenar primero en Europa y en varias importantes capitales. Sigue en su empeño y visualiza ambiciosos planes para la primera obra que sería dedicada a ella y su clave.

Falla, por su lado, seguía moldeando detenidamente el producto final sin poder garantizar a ciencia cierta una fecha concreta de entrega. Investigaba y tomaba notas de muy diferentes fuentes, como bien podemos apreciar en los manuscritos publicados y las anotaciones en la partitura[6]. A esto hay que añadir el frágil estado de salud al que Falla alude en varias ocasiones en su correspondencia y, ante todo, el proceso exhaustivo de composición, que requería de un conocimiento profundo y de la asimilación de numerosas fuentes de diversas épocas a las que quería sugerir en su concierto, esbozando sonoridades de

5 "La nouvelle de ne l'avoir qu'en Novembre m'a, d'abord, fort impressionnée. Comment faire pour dompter mon impatience… et comment faire pour l'apprendre en si peu de temps? Car mon zèle en mon admiration pour vous ne me permettront jamais de présenter votre œuvre sans être parfaitement sûre de l'avoir bien dans l'esprit… et dans les doigts. D'autre part, étant trop bousculée pendant ma tournée en Amérique, il me serait impossible de lui vouer les soins qu'elle mérite. Que faire? Stokowski, fort heureusement, était de passage à Paris, il vint me voir à plusieurs reprises. Je l'ai mis au courant de vos lettres et nous sommes tombés d'accord pour remettre la première audition de votre Concerto à la saison prochaine c.à.d. en automne 1925. Que penseriez-vous de l'idée suivante: Aussitôt le *Concerto* reçu, je m'en occuperai autant qu'il me sera possible et je le préparerai pour la saison de printemps en Europe, afin de pouvoir le jouer à Madrid, Paris et éventuellement à Londres. De cette façon, la première audition aurait lieu en Europe et la répercussion du succès serait d'excellent effet pour les deux Amériques". Carta de 1 de julio de 1924 de Landowska a Falla. [AMF 7170-1-022] [41]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*… pp. 183-184.

6 FALLA, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Edición crítica de la partitura y facsímil a cargo de Yvan Nommick. Granada, Colección Facsímiles y Manuscritos núm. 3, Archivo Manuel de Falla, 2002.

diversas épocas y estilos. Procesos como este son de muy largo plazo, pero Landowska, por su parte, había de reaccionar rápido y acordar fechas por el límite de tiempo que tenía su estancia en los Estados Unidos y las posibilidades de negociaciones en persona. Las inquietudes de ambos eran comprensibles.

Los contactos de Landowska eran tantos y tan altos que incluso en el otoño de 1924 se le propuso a Falla realizar un concierto durante la Exposición Universal de Artes Decorativas de París del siguiente año, 1925, con *El Retablo* y el ansiado *Concierto*. Pero el segundo, durante todo ese año, seguiría sin llegar.

En carta del 19 de agosto de 1924 desde Granada, Manuel de Falla parece tener la intención de, por un lado, aplazar la entrega del concierto y, por otro, posponer para su estreno la escenificación de *El Retablo* en Nueva York con el fin de hacerlos coincidir y ganar algo más de tiempo:

> Quisiera conocer su opinión sobre la audición del *Retablo* en N.York ¿Piensa que se tiene que hacer esta temporada? Mientras tenga Vd. la gran bondad y amistad de contribuir a ello y cuente con la valiosa colaboración de Stokowski, la interpretación de la obra está más asegurada que nunca. Pero ¿no obstante, no convendría aplazar todo eso hasta el próximo año (1925-26) para hacer el *R.* con el *Concerto*, y, sobre todo, si tienen la intención de invitarme para esta segunda temporada con garantías muy aceptables?[7].

7 "(...) je voudrais savoir votre opinion sur l'audition du *Retablo* à N. York. Pensez-vous qu'elle doit se faire dans cette saison? Du moment que vous aurez la grande bonté et amitié d'y contribuer et que vous comptez avec la précieuse collaboration de Stokowski l'interprétation de l'ouvrage est plus assurée que jamais. Mais conviendrait-il, cependant, remettre tout cela à l'année prochaine (1925-26) pour faire le *R.* avec le *Concerto*, et, surtout, si on a l'intention de m'inviter pour cette seconde saison avec des garanties tout à fait acceptables?". Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska, 19 de agosto de 1924, desde Granada [AMF 7171-019]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 190-193.

1925: *El Retablo* y la dilatada historia de su estreno neoyorquino

El año de 1925 comienza con una noticia que golpea y sumerge en una profunda tristeza a Wanda Landowska: escribirá a Manuel de Falla el 21 de enero desde los Estados Unidos informando del fallecimiento de su amada madre en París[8]. A la frustración de no estar con ella allí se une el importantísimo papel que cumplió la madre de Wanda en su vida y su carrera desde su más tierna infancia: Wanda había perdido a su madre, fiel admiradora, organizadora, propagadora de su arte y apoyo incondicional durante más de cuatro décadas. Estaba devastada. Manuel de Falla queda conmocionado ante la noticia (la correspondencia entre él y Eva Landowska muestra un trato muy cercano entre ambos) y le responde automáticamente dándole su pésame y condolencias. La noticia se hace igualmente eco en España, lo que denota la proximidad afectiva del país con Landowska. El mismo día que Wanda escribe a Falla, la prensa española anuncia en varios medios: "En París ha fallecido recientemente Madame Ewa Landowska, madre de la eminente artista polaca Wanda Landowska, que tantos admiradores tiene en España"[9].

A esta triste noticia – que tanto afectó a nuestra protagonista – se suma el dilatado proceso de composición del ansiado *Concerto* y los problemas con el estreno de *El Retablo en* los Estados Unidos. Y es que no era un asunto sencillo, fundamentalmente por el conflicto entre dos instituciones: la *International Composers Guild* (fundada por Varèse en 1921) y la *League of Composers* (fundada posteriormente con miembros de la anterior, dirigida por Claire Reis) añadiendo, además, una figura clave en el asunto y que se encuentra entre ambas instituciones, el director de orquesta Stokowski. Landowska, como hemos visto, lo propuso

8 Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 21 de enero de 1925. [AMF 7170-1-030 (1)].
9 *El Imparcial*, Madrid, año LIX, núm. 20236, 21 de enero 1925, p. 7. También el diario *El Sol* y *La Nación* de ese mismo día anuncian la triste noticia.

Ilustración 50. Wanda Landowska y Manuel de Falla en Granada en 1922. Cortesía del Archivo Manuel de Falla

desde un primer momento para la dirección, incluso, tras informase sobre los conflictos de ambas instituciones y sus protagonistas, llega a pedirle a Manuel de Falla que escribiera formalmente al director de orquesta invitándolo personalmente, algo a lo que accedió el maestro de buena gana, confiando como confiaba en Landowska.

Pero es que Stokowski, y aquí viene el problema, había prometido a Varèse fidelidad a su institución y, por tanto, la imposibilidad de estrenar la obra en la *League,* de modo que Landowska, tras tantas gestiones y encuentros, no sale de su asombro cuando Stokowski (a quien había defendido a capa y espada) le explica la situación y, lo peor, sitúa la palabra que le dio a Varèse por encima de la que le dio a la propia Landowska. Queda, así, perpleja por la actitud de Stokowski y escribe a Falla tras su visita a Stokowski en Filadelfia en marzo de 1925:

> Así que me detuve en Filadelfia y tuve una conversación definitiva con Stokowski sobre el *Retablo*. Me dijo que le respondió a su despacho con una larga carta explicativa. Pero me temo que esta carta le haya dejado en una mayor confusión. Stokowski me explicó que como dio su palabra a Varèse, le era imposible dirigir el *Retablo* en la *League*. No puede faltar su palabra, me dijo. ¡Juzgue mi asombro ante esta inesperada resolución! Pues Stokowski parece haberse olvidado de que: fue a mí a quien dio primero su palabra[10].

Cabe decir, que esta situación ya estaba en conocimiento de Manuel de Falla desde febrero de aquel mismo año[11]. Así que durante todo este año de 1925 se sucederá la correspondencia entre Falla y Landowska resolviendo el asunto del estreno de *El Retablo*, por un lado, y del proceso de composición del *Concerto*, por otro. En la correspondencia entre Falla y Reis (responsable de la *League*) vemos cómo ya ese año está solventada la cuestión de derechos de autor y de dirección

10 "Je me suis donc arrêté exprès à Philadelphia et j'ai eu avec Stokowski un conversation définitive au sujet du Retablo. Il a répondu, m'a-til dit à votre câble par une longue lettre explicative. Or, je crains que cette lettre explicative que vous ait plongée dans un trouble plus grand que jamais. Stokowski ma expliqué qu'ayant donné parole à Varèse, il lui était impossible de diriger le Retablo dans la League. Il ne peut briser sa parole, me dit-il. Jugez de ma stupéfaction devant cette résolution inattendue! Car Stokowski semble avoir oublié que: C'est à moi qu'il donnait tout d'abord sa parole". (Nota del 22 de marzo desde Nueva York en carta mecanografiada entre el 13 y 25 de marzo). [61]. [AMF 7170/1-032]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 222-223.

11 Sophie Lamberbourg nos dice: "Mas el problema principal fue que Stokowski había dado su palabra a Varèse para dirigir el estreno de El retablo con la Guild, pero no lo dijo claramente a Falla gasta el 27 de febrero de 1925". En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... p. 59.

orquestal (asignada finalmente a Mengelberg, ironías del destino sabiendo las actuaciones de éste durante los años de ocupación alemana y que obligarían a Landowska a abandonar Europa para siempre). En la carta de Falla a Reis, del 4 de mayo de 1925, vemos hasta qué punto el compositor confiaba en Landowska y cómo fue de importante en la preparación del estreno de *El Retablo*:

> A fines de semana veré a Madame Wanda Landowska en París (...) Excuso decir a Vd. con cuánto gusto aprovecharé esta ocasión para tratar con nuestra amiga y grande artista todo lo relativo al estreno del *Retablo* por *The League*. Por Mme. Landowska espero también saber cuáles son los planes de ustedes para la realización escénica.

Con viva satisfacción me entero por su carta del 15 que Mr. Willem Mengelberg – el admirable director – ha aceptado con tanta simpatía la dirección orquestal[12].

En la posdata, además, de esta misma carta, encontramos que Falla ha recibido correspondencia de Stokowski explicándole la situación, algo que Falla no logra entender del todo: "P. D. / De Mr. Stokowski recibí, en efecto, una amable carta explicándome las dificultades que Vd. conoce, y que, realmente, no he llegado a comprender de un modo absoluto...".

La carta del 24 de junio de 1925 de Falla a Reis vuelve a corroborar el papel de Landowska como mediadora y responsable de la producción de *El Retablo* en Nueva York:

> Durante mi permanencia en París traté largamente con Madame Wanda Landowska de las distintas soluciones posibles para la representación escénica del *Retablo*. Por mediación de Madame Landowska recibirán Vds. cuantas indicaciones son necesarias sobre este particular (...) Referente a los cantores que deben actuar y a las obras que han de acompañar al *El Retablo* en el programa, les agradeceré vivamente que se entiendan directamente con Madame Landowska[13].

12 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis mecanografiada y en idioma castellano fechada el 4 de mayo de 1925, depositada en el Archivo Manuel de Falla y consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering.

13 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis mecanografiada y en idioma castellano, fechada el 24 de junio de 1925, depositada en el Archivo Manuel de Falla y consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering

Mientras tanto, el 15 de julio de 1925, escribe Landowska a López-Chavarri desde Evaux-les Baines (Creuse) su respuesta a la filarmónica valenciana para la realización de un concierto, aunque exigiendo con premura la confirmación de las fechas: "Estaría encantada de ofrecer una *matinée* a sus alumnos (...) Me olvidaré de mi tarifa habitual y aceptaré una tarifa excepcional, porque me apetece mucho estar unos días con ustedes en Valencia, pero asegúrense de darme una respuesta enseguida, no tengo ni un minuto que perder"[14]. A lo largo de esta y otras correspondencias, vemos cómo Wanda Landowska invertía buena parte de su tiempo en organización, promoción y contactos, algo que la sitúa lejos de la figura del intérprete romántico, posicionándola en un papel muy moderno, de artista-promotor y auto-promotor. Sobre este modo de vida del artista y un repaso por su historia y la del mecenazgo, precisamente habló ella misma en su libro *Musique Ancienne*, dando cuenta de cómo desde antaño los propios artistas habían de repartir sus jornadas entre el estudio y la relación con la vida en sociedad, entre los contactos y la correspondencia[15]. Un modelo que, visto hoy en día, sigue funcionando y le da a Landowska un claro papel como pionera en este aspecto.

Pero volviendo a la correspondencia con Manuel de Falla, en carta de agosto de 1925, Landowska se siente algo incómoda: por un lado, debido a esa confianza (y, por tanto, responsabilidad) que el maestro deposita en ella (especialmente le preocupa dar las instrucciones sobre la construcción de los títeres) y, por otro lado, porque ya no sabe cómo preguntarle al maestro por su *Concerto*:

> Me dice en su carta que pedía a la Sra. REIS que se pusiese en contacto conmigo para cualquier cosa relacionada con el RETABLO. Y yo tenía en mente que era Vd. quien tenía que facilitar a la Sra. REIS todas las indicaciones sobre las Marionetas. ¿Me equivoco? He anotado todas sus queridas palabras con la mayor devoción, pero debo decirle que me quedaría más tranquila si quisiera enviarle todas sus desideratas en español o en francés; ella sabrá arreglarse para traducirlas.

14 "Je serais heureuse d'offrir une matinée à vos élèves (...) j'oublirai mon cachet régulier et j'accepterai un cachet exceptionnel, car j'ai grand envie de rester quelques jours avec vous a Valencia, mais faites a ce qu'on me réponde de suite, je n'ai pas un minute à perdre". Carta de Wanda Landowska a Eduardo Chavarri del 15 de agosto de 1925, (carta 306), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, p. 308.
15 La versión de *Musique Ancienne* que hemos manejado es la inglesa publicada en 1926, véase: LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926, pp. 160-174.

> ¡No me atrevo a preguntarle cómo va "nuestro *concerto*" y, sin embargo, ¡sólo pienso en eso! Deme sus queridas noticias, que espero con mucha impaciencia[16].

La espera del concierto, que en otoño sigue sin llegar, impacienta a Landowska en sobremanera. En carta fechada el 15 de septiembre de 1925 pregunta ya con varios signos de interrogación en postdata: "¿¿¿Y nuestro concierto???"[17]. Sin embargo, el estado de salud de Falla no es favorable y el maestro trabaja más lentamente de lo querido. Aun así, días más tarde, tenemos la constatación de que el maestro trabaja e investiga las posibilidades sonoras del clave, preguntándole a Landowska algunas cuestiones sobre el instrumento. El 21 de septiembre, escribe algunas preguntas a Landowska al respecto al funcionamiento del clave, los intervalos y las alturas que permiten los teclados. Además, pide a Landowska que no anuncien *El Retablo* como una ópera, dado que podría confundir al público y la pieza no entraba en esa clasificación[18].

En su respuesta del 30 de septiembre Landowska aprovecha para informar sobre los preparativos de *El Retablo*. Añade, al final, su inquietud por recibir el *Concerto*: "lo espero, lo espero, lo espero"[19]. Algunos choques empiezan a surgir, y la tensión se acrecienta con la espera...

16 "Vous me dites, dans votre lettre, que vous demandiez à Mrs REIS de s'adresser à moi pour tout ce qui a rapport avec le RETABLO. Et moi, j'ai gardé le souvenir comme si c'était vous qui deviez fournir à Mrs REIS toutes les indications concernant les Marionettes. Est'ce que je me trompe? J'ai noté toutes vos chères paroles avec la plus grande dévotion, mais je dois vous dire que je serais bien plus rassurée si vous vouliez bien lui envoyer tous vos desiderata en espagnol ou en français, elle saura se tirer d'affaire en les faisant traduire. Je n'ose pas vous demander comment va «notre concerto», et pourtant, je ne pense qu'à celà! Donnez-moi de vos chères nouvelles que j'attends avec impatience". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 18 de agosto de 1925. [65] [AMF 7170/1-035]. En: En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*.... pp. 234-235.

17 Carta de Landowska a Falla del 15 de septiembre de 1925. En: *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922-1931)*...

18 [67] [AMF 7171/029]. *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 238-239.

19 "Je l'attends, Je l'attends, Je l'attends...". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 30 de septiembre de 1925. [68] [AMF 7170/1-037]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 238-241.

ASOCIACIÓN DE MÚSICA

Concierto Wanda Landowska

El próximo miércoles, día 18, tendrá lugar en el Teatro Principal, el segundo concierto del cuarto curso de la «Associació de Música» de esta ciudad, velada que constituirá una manifestación artística del arte más puro y selecto.

Dicho concierto estará dedicado por completo a la exquisita música de los siglos XVII y XVIII, y ha sido confiado a la genial clavicenbalista y pianista polaca Wanda Landowska, cuyo arte ha admirado el mundo entero.

El programa de esa magnífica velada, que dejará imborrable recuerdo, estar integrado por obras de Pachelbel, J. S. Bach, Vivaldi, Telemann, Byrd y Scarlatti, ejecutadas en un magnífico clavicémbalo Pleyel a doble teclado, propiedad de la concertista, y por obras de Mozart y Clementi, para piano.

A este concierto, que ha despertado gran espectación, sólo podrán asistir los socios de la «Associació de la Música y sus familias, quienes, como de costumbre, podrán solicitar palcos e invitaciones individual-familiares, en la Contaduría del Teatro, Casa Durán.

En el mismo lugar se formaliza la inscripción de nuevos socios.

Ilustración 51. *Las Provincias,* 15.11.1925, p. [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

Gira por España

Volviendo a nuestra crónica por España y a la actividad concertística y pedagógica de Landowska allí, la encontramos en noviembre de 1925 de vuelta, y en octubre la prensa ya anuncia su próxima visita al "país de las naranjas". El 8 de octubre, por ejemplo, se anuncia la posibilidad de contar con ella entre los solistas de prestigio invitados por la Asociación de Música:

> El próximo lunes día 19 del corriente, tendrá lugar, en el Teatro Principal, el concierto inaugural del cuarto curso de aquella entidad. Esta nueva serie de conciertos que organiza nuestra Associació de Música serán dignos de las magníficas veladas ofrecidas en sus tres cursos anteriores (...) figuran artistas tan eminentes como el gran Casals, como violonchelista, acompañado por Blai Net, pianista; la eminente clavicembalista Wanda Landowska, cuyos grandes méritos artísticos acaban de ser premiados por el gobierno francés con la Legión de Honor[20].

A finales de ese mismo mes de octubre, también se dan a conocer los conciertos de Landowska en Madrid junto al maestro Pérez Casas, con orquesta uno y otro como solista[21]. Es así como, tras viajar por Suiza y el sur de Francia, Landowska se dirige rumbo a España en un incansable periplo:

> Pasando por Suiza y el sur de Francia (Perpignan, 17 de noviembre), Landowska se dirigió a Girona, y luego a Palafrugell y Reus. Luego fue, vía Madrid, a Sevilla y volvió a Madrid. En Sevilla, Landowska tocó con la orquesta Bética de Cámara. En la Colección Landowska hay cuatro programas de la orquesta: 20, 21, 25 y 27 de noviembre. El nombre de Landowska aparece en los dos últimos. El repertorio de la orquesta de cámara era variado: desde Bach hasta Ravel y Debussy. También se interpretaron obras de Falla (parte

20 *La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia*, año I , núm. 10, 8 de octubre de 1925 p. 3.
21 *La Opinión: Diario independiente de la mañana*, año III, núm. 559, 29 de octubre de 1925, p. 2.

de *El sombrero de tres picos*). Landowska sólo tocaba música antigua, incluyendo obras de Scarlatti (*La chasse*) y una composición propia (*Bourrée d'Auvergne*)[22].

Ilustración 52. Curso y concierto de Wanda Landowska. Asociación de Música de Girona, 18 de noviembre de 1925 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

22 "En passant par la Suisse et le sud de la France (Perpignan, le 17 novembre), Landowska se rendit à Gérone (Girona), puis à Palafrugell et Reus. Ensuite, elle se rendit, en passant par Madrid, à Séville (Sevilla) pour retourner de nouveau à Madrid. En Séville, Landowska joua avec l'orquesta Bética de Cámara. Dans la Landowska Collection se trouvent quatre programmes de l'orchestre: des 20, 21, 25 et 27 novembre. Le nom de Landowska figure sur ces deux derniers. Le répertoire de l'orchestre de chambre était varié: de Bach à Ravel et Debussy. On exécuta également des ouvrages de Falla (une partie d'El sombrero de tres picos). Landowska ne joua que de la musique ancienne, dont des ouvrages de Scarlatti (La chasse) et une composition d'elle-même (Bourrée d'Auvergne)". *Wanda Landowska – Manuel de Falla. Correspondance (1922-1931)*... Comentario en la correspondencia del capítulo dedicado al año 1925.

A mediados de noviembre, encontramos anunciada una velada musical dedicada a la música de los siglos XVII y XVIII organizada por la *Associació de Música Catalana* y que "será exclusivamente reservado a los socios y sus familias"[23]. Un día más tarde, *La Provincia* informa que el repertorio del día 18 incluirá piezas de Pachelbel, Bach, Vivaldi, Telemann, Byrd y Scarlatti"[24]. Landowska actúa en el Teatro Principal de la ciudad de Olot, en la provincia de Girona (teatro al que parece que volverá de nuevo al año siguiente y posteriormente) con el programa: *Magnificat*, Pachelbel; *Partita* en do menor, J. S. Bach; *Sonata* en la mayor, Mozart; *Laendler y Valses*, Mozart; *Concerto*, Vivaldi (transc. J. S. Bach); *Bourrée,* Telemann; *Callimo casturame,* W. Byrd; *La caza*, Scarlatti[25]. Dicho concierto tendrá una estupenda recepción:

> Con una numerosa y distinguida concurrencia, a la que nuestras elegantes daban un distinguido y animado aspecto, tuvo lugar en el Teatro Principal el pasado miércoles un recital de clavicémbalo y piano por Wanda Landowska, como segundo concierto de curso de la "Associació de Música". (...) El *clou* del programa, que lo formaban obras de Pachelbel, Bach, Mozart, Clementi, Vivaldi, Telemann, Byrd y Scarlatti, y que para cuantos sentimos deliciosa simpatía a las producciones de los clásicos resulta ya de sí halagador, dicho por Wanda Landowska con su predilecto clavicémbalo, fue de una sublimidad incomparable. (...) Fue una interesantísima sesión que el público supo coronar incesantemente, con vehemencia y convicción las cualidades de la artista, obligándola a repetir algunos de los números y una pieza de Rameau que como final de programa recitó para acallar los aplausos del auditorio. Bien para la "Associació de Música" por el acierto en la organización del expresado concierto[26].

Después de este concierto en Cataluña, parece que Landowska baja a tierras andaluzas. En esa ocasión, no le es posible visitar y actuar en Granada debido a su ajustada agenda, tampoco consigue convencer a Falla

23 *El Eco de Gerona: Semanario de Acción Católica,* año III, núm. 148, 14 de noviembre de 1925, p. 3.
24 *La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia,* año I, núm. 21, 15 de noviembre de 1925, p. 3.
25 Programa en versión digitalizada accesible en la página de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte en España: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10003063594> [acceso 30.01.2022].
26 *La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia,* año I, núm. 23, 22 de noviembre de 1925, p. 2.

de que se encuentren aprovechando su visita a Sevilla. En carta dirigida a Falla desde el tren de Reus, Landowska se muestra decepcionada por no poder verse con Falla en Madrid y le anuncia la fecha de estreno de *El Retablo* en Nueva York, que coincide tristemente con el aniversario de la muerte de su madre:

> Querido amigo, le estoy escribiendo en el vagón de camino de Reus a Madrid. Su querida carta me ha llegado en el momento de mi partida, en París. Me sería imposible tocar en Granada, no tengo ni un solo día libre. Pero ¿es cierto que no va a venir a Sevilla para que podamos vernos? Me cuesta creerlo, me duele mucho, pues contaba con volver a verle sin falta, y fue para volver a verle que acepté los compromisos en Sevilla. Vd. sabe muy bien que apenas tengo tiempo de ir a París con el fin de embarcarme para estar en la primera representación del Retablo (con Mengelberg). ¿Sabe Vd. que la audición tendrá lugar el 29 de diciembre, el día aniversario de la muerte de mi madre?[27].

Falla, en respuesta a una carta anterior, lamenta que no se vean estando tan cerca, máxime sabiendo que estaba tratando de organizarle a Landowska un concierto en Granada, tratando de convencerla dada la poca distancia ("ya sabe Vd. que de aquí a Madrid sólo hay doce horas de viaje"); más adelante, le escribe bastante animado con su trabajo sobre la partitura: "El Concierto va en buen camino y espero poder darle pronto una buena noticia! En fin, la salud es la que manda…"[28]. Pero aquella vez no se encontrarán. Landowska llega a España en noviembre de 1926, y parece ser que su primer destino es Gerona.

27 "Cher Ami, je vous écris dans le wagon, en route de Reus à Madrid. Votre chère lettre m'arriva au moment de mon départ à Paris. Il me serait impossible de jouer à Granada, je n'ai plus un seul jour de libre. Mais est-ce vrai que vous ne viendrez pas à Seville pour que ns. puissions-nous voir? J'y crois à peine tant cela me fait mal, je comptais nous se revoir sans faute, et c'est pour vous revoir que j'ai accepté un engagement à Seville. Vous savez bien que j'ai à peine le temps de venir à Paris pour m'embarquer afin d'être à N.Y. pour la Iere Rep. (avec Mengelberg) du Retablo. Savez-vous que l'audition aura lieu le 29 Décembre, l'anniversaire de la mort de ma mère?". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 21 de noviembre de 1925. [74] [AMF 7170/0-41]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*… pp. 250-251.

28 "Le Concerto avance toujours et j'espère pouvoir bientôt vous en donner des bonnes nouvelles ! Enfin, c'est la santé qui commande…".Carta del 23 de noviembre de 1925 de Falla a Landowska. [75] [AMF 7171/032]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*… pp. 250-251.

El día 25 de noviembre, según nos informa González-Barba[29], Landowska tocó con la orquesta Bética en el Teatro San Fernando de Sevilla con el Concierto en si bemol mayor de Haendel. Era el tercer concierto programado por la orquesta y parece que tuvo un gran éxito de crítica y público. Carlos Romero en una postal a Manuel de Falla, le escribe: "los conciertos dados por la Bética, de los que ya le hablaron a usted, resultaron un gran éxito, pero de verdad, pues el público no cesó de aplaudir. El Teatro de San Fernando estaba totalmente lleno y presentaba un aspecto magnífico"[30].

Reaparición de Wanda Landowska.

En una reunión de las que en la Comedia celebra la Sociedad Filarmónica de Madrid, y coincidiendo fatalmente con uno de los conciertos que la Orquesta Sinfónica da en el Pavón, se presentará el sábado próximo, una vez más ante nuestro público, la insigne Wanda Landowska.

He aquí el programa que en su reaparición interpretará en el clave y el piano: "Magnificat", Pachelbel; "Concerto en "re" menor", Vivaldi. (Clave.)

"Sonata en "la" menor", Mozart. (Piano.)

"Concerto in gusto italiano", J. S. Bach; "Bourrée", Telemann; "La joyeuse", J. Ph. Rameau; "La chasse", D. Scarlatti. (Clave.)

Ilustración 53. *La Nación*, 26 de noviembre de 1925, p. 4 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Tras estos conciertos en Cataluña y Sevilla, Landowska se dirige a Madrid, en donde actuará en el ya familiar Teatro de la Comedia el día 2 de diciembre. La prensa anuncia así la "reaparición" de nuestra artista:

> En una reunión de las que en la Comedia se celebra la Sociedad Filarmónica de Madrid, y coincidiendo fatalmente con uno de los conciertos sinfónicos de la Orquesta Sinfónica en el Pavón, se presentará el sábado próximo, una vez más ante nuestro público, la insigne Wanda Landowska. He aquí el programa que en su reaparición interpretará en el clave y el piano: *Magnificat*,

29 GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015, pp. 247-248.
30 Carta postal de Carlos Romero a Manuel de Falla del 30 de diciembre de 1925. [AMF 7525].

> Pachelbel; *Concierto* en re menor, Vivaldi (clave); *Sonata* en la menor, Mozart (piano); *Concerto in gusto italiano*, J. S. Bach; *Bourée*, Telemann; *La joyeuse* J. Ph. Rameau; *La chasse*, D. Scarlatti (clave)[31].

El segundo concierto, planeado con la Orquesta Filarmónica tendrá el imprevisto de la baja del Maestro Arbós, quien sería sustituido por el director Saco del Valle, tuvo lugar el día 4 de diciembre. Las obras mencionadas en prensa incluyen en este segundo programa: el Concierto en do menor de F. E. Bach, el *Larguetto de la Coronación*, de Mozart y el *Concierto* en re mayor de Haydn, más las obras a solo: "Polonesas de G.F. Bach y *Laender et valses*", de Mozart[32]. De lo que sabemos, es la primera vez que Landowska incluye piezas de los hijos de Bach en su repertorio, al menos en lo que sabemos que tocó en los escenarios españoles, más una cada vez mayor colaboración con orquestas y otros solistas que se viene manifestando desde el arranque de los años 20.

Además de estos dos conciertos en la Comedia, Landowska en Madrid también actuó en el Instituto Francés[33], esta vez no como conferenciante sino para dar un recital el día 29 de noviembre, probablemente por haber recibido la Medalla de la Legión de Honor en Francia hacía poco. Por noticia (o más bien, ensayo), del 1 de diciembre, Carlos Bosch nos relata:

> Modernísima en espíritu, que paradójicamente se posa en pretéritas emociones resurgidas en el encanto actual de Wanda Landowska, que en el futuro, al que tampoco alcancemos, será siempre venerada en el recuerdo engarzado de sus actividades recogidas en los corrientes tiempos. (...) En Wanda Landowska todo es perfecto en el verdadero espíritu de la perfección, por encima del estudio acabado; superior al bien logrado cálculo, superior también al poder de la inspiración traducida. Es el genio disciplinado, la comprensiva que ha confidenciado, la intuitiva que hasta el sacrificio ha laborado la forma. Sabe y crea, adivina e interpreta, unifica en dirección y varía en manifestaciones: objetiva universalizando y se singulariza de modo inconfundible[34].

Estas tres actuaciones en Madrid dejarán una copiosa huella en la prensa. Son sugerentes los pasajes que, rondando con lo literario, encumbran a Landowska como intérprete, sin dejar de subrayar su personalidad y su,

31 *La Nación*, año 1, núm. 34, 26 de noviembre de 1925, p. 4.
32 *La Nación*, año I, núm. 35, 27 de noviembre de 1925, p. 4.
33 *La Libertad*, año VII, núm. 1774, 29 de noviembre de 1925, p. 6.
34 BOSCH, Carlos. «Sociedad Filarmónica, Wanda Landowska». *El Imparcial*, año LIX, núm. 20555, 1 de diciembre 1925, p. 3.

EL IMPARCIAL

DE MUSICA

Sociedad Filarmónica

Wanda Landowska

Un estilista de capacidad creativa penetra en sus interpretaciones el ser de las obras, dando su continencia independiente, su esencia representada, que define el preciso momento prendido a la expresión, huida del inspirado creador en su camino hacia la universal receptividad.

El intérprete contempla; pero en lugar del reposado goze, meramente contemplativo, se adentra con amorosa irreverencia en las causas sentimentales reveladas al través de inesperados matices, de giros y apuntes ocultos a la mayoría, de índices personales donde se acusan las características. Intenciones entregadas al interprete implícitamente, y acaso continencias que ni siquiera fueron conscientemente intencionadas.

Misteriosa empresa es ésta del intérprete confidente, no libre autónomo en interpretaciones recogidas como medio únicamente de propia expresión, sino fiel reflejo de ideados sentimientos extraños infiltrados en su propio sentir y por él y de él traducidos.

Todas estas traslaciones suponen tamización, depurada agudeza, visión sutil, que conduce a la verdadera conciencia del yo sin la vulgar espontaneidad, del yo en lo coincidente con lejanas sensibilidades singularizadas.

Estilistas de tal clase como Wanda Landowska llevan en sí lo más espiritual de las vidas selectas que fueron, y su personalidad es de activa potencia creadora, supersensible, prodigiosamente adivinadora. Modernísima en espíritu, que paradójicamente se posa en pretéritas emociones resurgidas en el encanto actual de Wanda Landowska, que en el futuro, al que tampoco alcancemos, será siempre venerada en el recuerdo engarzado de sus actividades recogidas en los corrientes tiempos.

Esa música de precisión en que acordes y disonancias obedecen al sentido de la creación con la más pura sencillez, en la que la melodía no tiene la expansión de lirismo romántico ni otras digresiones, dificultan cuanto más se puede la ejecución y dejan a la interpretación toda su emoción, sin un posible desbordamiento ajeno a la composición.

En la falta de contrastes se acusa la riqueza de la intrínseca variedad en las significadas modulaciones, en los matices que colorean y dibujan poéticamente lo musicado.

Al llegar a Mozart vemos el luminoso florecimiento, lo culminante de la música soberana en sí misma, lo que de ninguna manera significa inferioridad en Vivaldi, Scarlatti—el maestro en nuestro Madrid de Fernando VI—, de Rameau y de Bach, que precedieron gloriosamente necesarios.

En Wanda Landowska todo es perfecto, en el verdadero sentido de la perfección, por encima del estudio acabado; superior al bien logrado cálculo, superior también al poder de la inspiración traducida. Es el genio disciplinado, la comprensiva que ha confidenciado, la intuitiva que hasta el sacrificio ha laborado la forma. Sabe y crea, adivina e interpreta, unifica en dirección y varía en manifestaciones; objetiva universalizando y se singulariza de modo inconfundible.

Sus versiones en el concierto del sábado fueron según índico; más decir sería innecesaria insistencia dejando para mi futura crónica de su segundo concierto el detallar algo sobre sus programas deliciosos.

Carlos BOSCH

ya indiscutible, posición como exquisita clavecinista. El crítico que firma como DOLZ, por ejemplo, apunta ese mismo día en otro diario y con no menos admiración:

> La exquisitez, tan rara, nos visitó con Wanda Landowska. Su delicadeza interpretativa, su depuradísimo arte y su personalidad, un milagroso anacronismo, no son para comentarlos a la ligera. (...) es hace tiempo uno de los más sólidos prestigios del mundo artístico actual. En torno a la preferencia de esta sutil artista por los grandes clásicos del clave hay todo un mundo de ideas y de sentimientos que ella misma ha desarrollado y proclamado copiosamente con la pluma, con la palabra, y más y mejor que de modo alguno, ante el instrumento, que como ninguno representa el dorado siglo XVIII. (...) Bach, el divino Mozart, Haydn, Couperin, la más pura expresión musical de todos los tiempos han tenido de nuevo entre nosotros el más puro acento en las inefables interpretaciones de la clavecinista insigne. Madame, a vuestros pies[35].

Mientras, Adame Martínez, reseña los conciertos madrileños aludiendo a su interpretar impecable tanto al piano como al clave y mencionando algunos de los compositores cuyas piezas articulaban los suculentos programas:

35 DOLZ «La sociedad filarmónica de Madrid y Wanda Landowska». *El Liberal*, año XLVII, núm. 16305, 1 de diciembre de 1925, p. 6.

Ilustración 54.
El imparcial, 01.12.1925, p. 3 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

> los llenos que hubo el sábado y lunes en la Comedia – a donde no faltó ni un solo socio de la Filarmónica de Madrid – y el domingo en el Instituto Francés. El secreto de la concertista polaca estriba en su pulsación única y en la exquisita delicadeza de su temperamento femenino. Igual en el piano que ante el clave – el romántico instrumento, que para Wanda Landowska no tiene ningún secreto – seducen, enamoran y arrebatan sus interpretaciones de las obras más populares de Pachelbel, Vivaldi, Mozart, Bach (J. S., F.L. y W.F.), Telemann, Rameau, Scarlatti, Haydn, Grigny, Frohberger, Fischer, Dandrieu y Couperin, que integraron los programas de sus tres conciertos[36].

También destaca su labor investigadora, que hacía despertar en su figura un doble interés, por oyentes y por especialistas:

> Hay también que en su curiosidad incesante, en sus investigaciones biográficas, la gran artista descubre manuscritos que se creían perdidos y los hace suyos a peso de oro, para luego ofrecérselos a su público depurados, quintaesenciados a través de su psicología: tales esos deliciosos *Laendler y valses*, de Mozart, que ayer se hubieran oído con gusto por segunda vez y que con la Sonata en la mayor del propio autor – cuya *Marcha turca* interpretó después al clave en un alarde de maestría – constituyeron lo más saliente de cuanto interpretó al piano.
>
> Una pequeña orquesta – integrada por los principales elementos de la Filarmónica, bajo la competente batuta de Saco del Valle – acompañó a la "virtuosa" en su última audición, mereciendo los aplausos que el auditorio la tributó y la gratitud que exteriorizó Wanda Landowska en la persona de su director[37].

Por supuesto, no podían faltar las palabras de Salazar en el diario *El Sol*, que recuerda los ya veinte años de Landowska en los escenarios españoles: "Veinte años de admiración infinita y constante: casi toda nuestra vida en uso de razón – uso de admiración – veinte años de asombro y maravilla ante un arte que de día en día parece crecer en perfección, aumenta el grado de su depuración inconcebible. ¿Qué cabrá decir más de esa mujer extraordinaria que no hayan dicho en veinte años del más elevado

36 MARTÍNEZ, Adame. «Tres conciertos de Wanda Landowska». *La Nación*, año I, núm. 38, 1 de diciembre de 1925, p. 4.
37 *ibid.*

deleite los más hondos amantes de la música?"[38]. Y, a pesar de haberse derramado ya tantos ríos de tinta en torno a su figura, Salazar extiende un generoso texto en el que alaba a Landowska, cuya ciencia es, al tiempo exacta y exquisita: "En ella el arte es ciencia suma, y la ciencia atrae y deleita bajo un aspecto sonriente"[39]. Una amabilidad, que siempre subraya Salazar en la figura y la música de Landowska, con la que se presenta un concierto en el que el crítico destaca la sorpresa y admiración de poder escuchar obras tanto al piano como al clave excelentemente interpretadas, e incluso piezas en ambos instrumentos, para deleite y sorpresa del público, como lo hizo sobre Mozart en aquella ocasión:

> No se sabe, a veces, cuándo una obra tocada por ella tiene más noble aspecto, mayor majestad y más solemne apariencia, si cuando pasa del piano al clave – como en la *Fantasía cromática* por ejemplo – o mayor gracia, más frágil y delicadeza apariencia, cuando del clave pasa al piano, que en ella guarda todo el encanto sutil y minucioso del clave (...). Oigámoslo una vez más en el piano la *Sonata* de Mozart (KV 331), paréceme haber llegado al límite de lo perfecto, de la maestría infinita en el estilo, en la gracia; pues a seguida Wanda Landowska pasa al clave y nos ofrece una versión nueva y diferente de la misma obra ante nuestro ánimo atónito[40].

Comenta luego el paso a los maestros barrocos, los Bach, y luego a los clavecinistas franceses e italianos. Unos recorridos musicales de los que se desprendían las teorías landowskianas en torno al origen o inspiración popular como nexo curiosamente común y que eran propuestos por la "divina doctora" como era descrita en palabras del propio Salazar:

> Y luego aún la cohorte asombrosa de los Bach, con Juan Sebastián, el padre; el apasionado Felipe Manuel, y Wilhelm Friedemann, el poeta, en quienes la Landowska ve ya claramente anunciado todo el romanticismo alemán del cuño más neto. Y antes de los Bach, el noble Pachelbel, o el elevado Telemann, o bien aún el dulce Froberger – cuya "lamentación" ("Plainte", faite a Londres pur passer la melancolie, l'aquelle se joue lentemente, avec discretion – ¡todo el arte de esa época deliciosa enunciado en ese título!) – es de lo más suave y más tierno que haya podido oírse en música (...) Vivaldi,

38 SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska, La divina doctora». *El Sol*, año IX, núm. 2597, 2 de diciembre de 1925, p. 4.
39 *ibid*.
40 *ibid*.

> el grande, y Scarlatti, el magnífico, cuya obra madrileña es un tejido de rayos luminosos, de puras gemas demás claro abolengo; y los franceses: el inmenso Couperin, el desconocido Grigny, Dandrieu y Rameau, Dacquin, nombres otra vez definitivamente famosos. Los programas que la divina doctora nos trajo este año tenían un especial aliciente sabroso: el de mostrarnos datos curiosos de cómo informaba esas obritas de los clavecinistas el espíritu popular[41].

Concluye con un emotivo homenaje al "aprendizaje" que Wanda Landowska había procurado al público español, destacando la familiaridad de las piezas para su fiel público, tanto por ser ya conocidas en sus repertorios como por, siempre en palabras de Salazar, brotar de ellas gestos musicales afines a lo español: "Entre nosotros – entre nuestros viejos clásicos – eso fue práctica universal y constante", como decía el gran Pedrell. Y ¿no se diría española esa "Museta de Taverny", de Couperin? Gavotas, Rigodones, Polonesas, Laendler, Valses añejos... ¡cuánto había, cuántas cosas dice esta época exquisita al que sabe escucharla! Y esto es, sobre todo, lo que Wanda Landowska nos ha enseñado en estos veinte años, en la que aprendizaje y deleite han ido de la mano"[42].

Este merecido aniversario, veinte años ni más ni menos, termina con este broche de oro en el año 1925. Al siguiente, al fin llegará el *Concerto para clave* que tanto esperaba Landowska, una incansable viajera y luchadora que tuvo, además y siempre, personas fieles y cercanas como ayudantes, casi escuderos. En una de las últimas noticias de prensa en España, se habla de su secretaria Elsa y del importante y eficaz papel que cumplía para Landowska: "Wanda viaja siempre, desde hace un decenio, con una secretaria que se llama Elsa. Ella preside, de una manera uniforme, a las ceremonias de partida y llegada del clavecino, de su embalaje y desembalo, y facturación y transporte. Ha llegado a una gran maestría en estas cosas"[43]. Inmediatamente después de esta *tournée* por España, se dirige a la siguiente en los Estados Unidos, en donde se estrenará *El Retablo de Maese Pedro* el día 29 de diciembre (y que había rodado en gira por España durante todo ese año), justo el primer aniversario de la muerte de Eva Landowska.

41 *ibid.*
42 *ibid.*
43 *Blanco y Negro* (suplemento cultural del diario ABC), 13 de diciembre de 1925, p. 64.

DE MÚSICA

Tres conciertos de Wanda Landowska.

Una nueva visita de Wanda Landowska, que nos brinda ocasión de regalarnos otra vez con las exquisiteces de su arte, es preciada golosina para los buenos aficionados a la música; esto explica por sí solo los llenos que hubo el sábado y lunes en la Comedia—adonde no faltó ni uno solo de los socios de la Filarmónica de Madrid—y el domingo en el Instituto Francés.

El secreto de la concertista polaca estriba en su pulsación única y en la exquisita delicadeza de su temperamento femenino. Igual en el piano que ante el clave—el romántico instrumento que para Wanda Landowska no tiene ningún secreto—, seducen, enamoran y arrebatan sus interpretaciones de las obras más populares de Pachelbel, Vivaldi, Mozart, Bach (J. S., F. L. y W. F.), Telemann, Rameau, Scarlatti, Haydn, Grigny, Frohberger, Fischer, Dandrieu y Couperin, que integraron los programas de sus tres conciertos.

Pero no es esto únicamente lo que presta mayor atractivo a las audiciones de Wanda Landowska. Hay también que en su curiosidad inagotable, en sus investigaciones biográficas, la gran artista descubre manuscritos que se creían perdidos y los hace suyos a peso de oro, para luego ofrecérselos a su público depurados, quintaesenciados a través de su psicología; tales esos deliciosos "Laendler y valses", de Mozart, que ayer se hubieran oído con gusto por segunda vez, y que con la "Sonata en "la" mayor" del propio autor —cuya "Marcha turca" interpretó después al clave en un alarde de maestría—, constituyeron lo más saliente de cuanto interpretó al piano.

Una pequeña orquesta—integrada por los principales elementos de la Filarmónica, bajo la competente batuta de Saco del Valle—acompañó a la "virtuosa" en su última audición, mereciendo los aplausos que el auditorio la tributó y la gratitud que exteriorizó Wanda Landowska en la persona de su director.—*Adame Martínez.*

Ana María Bello, en el Centro de Galicia.

Ayer tarde, en los salones del Centro de Galicia, la ilustre artista mejicana señorita Ana María Bello interpretó un recital de piano que fué escuchado con gran agrado por el numeroso auditorio.

Don Basilio Alvarez, presidente del Centro, presentó en un breve y elocuente discurso a la genial pianista, recordando que al maestro Cases fué a quien cupo el honor de ofrendar a España el talento de la concertista insigne.

La señorita Bello interpretó selectos trozos de Beethoven, Falla, Listz, Chopin, Bach-Busoni, Albéniz, Granados y Scholozer, y recibió constantes muestras de admiración de la numerosa concurrencia.

"El alma de Polonia".

Próximamente saldrá para Galicia nuestro querido compañero en la Prensa el crítico musical de "La Epoca", D. Víctor Espinos, con objeto de dar unas audiciones de su interesante evocación histórica "El alma de Polonia".

Para interpretar los trozos escogidos de obras de Chopin que sirven de ilustraciones a la conferencia acompañará a Espinos el "virtuoso" español José Cubiles.

Auguramos al compañero y al músico el éxito más brillante.

CIUDAD-JARDÍN

En la última visita que el conde de López Muñoz hizo a Palacio, además de hablar con S. M. el Rey del monumento a Don Quijote en el Toboso, informó al Monarca del propósito de levantar en la Ciudad-Jardín de Prensa y Bellas Artes algunos edificios de interés público, entre los cuales descollará el Palacio de las Letras y de las Artes, que es ideal tan antiguo de la Asociación de Escritores y Artistas, que el Sr. Núñez de Arce se esforzó en llevar a la práctica, dando vida al anhelo acariciado por su antecesor el Sr. Castelar.

Ilustración 55.
La Nación, 1 de diciembre de 1925, p.4
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Llega el ansiado *Concerto* y se estrena *El Retablo* en Estados Unidos

Durante su estancia en Nueva York, en enero de aquel 1926, Wanda Landowska llega a dirigirse al redactor del *New York Times,* creando una gran expectativa en cuanto al concierto para clave y resaltando la trascendencia de la pieza, así como promocionando el arte musical de su amigo compositor español. Escribe lo siguiente:

> El clave por primera vez vive una nueva vida, una vida moderna, en la obra de Falla. ¿Por qué? Porque de Falla es el primero que ha intentado y logrado comprender fundamentalmente el clave, que es un instrumento muy intrincado; ha trabajado mucho tiempo conmigo, ha comprendido el carácter y los clímax de ese instrumento y ha estudiado las mil posibilidades de la floritura, sin intentar reproducir los efectos o las maneras de los antiguos. De Falla es el primero que, estudiando el clave, descubre en él fuentes frescas e inexploradas de inspiración moderna[44].

Vemos aquí reflejado el ímpetu y empeño de Landowska por amparar la obra que quería estrenar exitosamente en Europa y Estados Unidos. Su convicción sobre la innovación y el buen saber hacer de Falla son asombrosos, al defender el *Concerto* como la primera pieza contemporánea para clave de una forma íntegra y moderna y no como piezas anteriores compuestas, e incluso dedicadas a ella, que trataban de emular las músicas antiguas, una suerte de pastiches que no iban en la tónica

44 "The harpsichord for the first time lives a new life, a modern life, in the Falla's work. Why? Because de Falla is the first to have attempted and succeeded to understand fundamentally the harpsichord, which is a very intricate instrument; he has worked a long time with me, fathomed the character and the climaxes of that instrument and studied the thousand possibilities of floriture, without trying to reproduce the effects or manners of the ancients. De Falla is the first who, by studying the harpsichord, discovers in it fresh and unexplored sources of modern inspiration". Carta de Wanda Landowska al redactor de *The New York Times* del 3 de enero de 1926. Citada en: CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment. Disertación doctoral*, University of Kentucky, 1990, p. 151.

de la estética falliana. Afirmaciones célebres y resaltables que sitúan al maestro andaluz como el primero en componer para clave en música moderna, algo que, *sensu stricto*, fue como lo cuenta nuestra artista. No iba muy equivocada Landowska y, sin duda, el concierto haría historia.

Ese mismo enero de 1926 Wanda escribe entusiasmada a Manuel de Falla tras el estreno en Nueva York a finales de 1925 de *El Retablo*:

> Mengelberg adora su Retablo. Enseguida entendió toda su belleza y su carácter. Los cantantes, a pesar de no tener un perfecto conocimiento del español, mostraron un celo y una dedicación admirables. Madame Raymonde Delaunois, de Trujamán, era de primera clase. Hice lo mejor que pude para cumplir con todas sus indicaciones en cuanto a *tempi* y acentos. En resumen, estábamos bien preparados para el primer ensayo con las marionetas. Las marionetas me sorprendieron, divirtieron y fascinaron tanto cuando las vi por primera vez que apenas puedo describirle mi impresión. Don Quijote era prodigioso en su expresión patética y sus exagerados movimientos caballerescos eran conmovedores en su ridiculez. El Trujamán, Maese Pedro y Sancho Panza también fueron admirables. El creador de las marionetas, el Sr. Bufano, y su esposa son verdaderos artistas, sensibles, delicados y de una conciencia admirable. Han trabajado conmigo, adoran su obra. Trabajé mucho con los cantantes por separado, así como a solas con Mengelberg. La noche de la representación, la sala presentaba un aspecto excepcional. Todas las plazas estaban agotadísimas; había que pelear para entrar. Toda la prensa vino (yo había invitado personalmente a cada uno de estos señores) y se respiraba una atmósfera de fiesta y de espera indescriptible[45].

45 "Mengelberg adore votre Retablo. Il en a tout de suite compris toute la beauté et le caractère. Les chanteurs, à défaut de connaissance parfaite d'espagnol, ont déployé un zèle et un dévouement admirables. Madame Raymonde Delaunois, comme truchement, était de premier ordre. J'ai fait de mon mieux pour me conformer à toutes vos indications concernant les tempi et les accents. Bref, nous étions bien préparés pour la première répétition avec les marionnettes. Celles-là m'ont à tel point surprise, amusée et fascinée lorsque je les ai aperçues pour la première fois que je saurais difficilement vous décrire mon impression. Don Quichotte était prodigieux d'expression pathétique et ses mouvements chevaleresques et exagérés avaient quelque chose d'attendrissant dans le ridicule. Le truchement, Maître Pierre et Sancho Panza étaient admirables eux aussi. Le créateur des marionnettes Mr Bufano et sa femme sont de vrais artistes, sensibles, délicats et d'une conscience admirable. Ils ont travaillé avec moi, ils adorent votre œuvre. J'ai beaucoup travaillé avec les chanteurs séparément ainsi qu'avec Mengelberg seul. Le soir de la représentation la salle présentait un aspect exceptionnel. Toutes le places étaient archi-vendues; on se battait pour avoir une entrée. La presse (j'avais invité personnellement chacun de ces monsieur) était au complet et il y avait une atmosphère de fête de d'attente indescriptible". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla desde Nueva York fechada el 15 de enero de 1926. [82] [AMF 7170/1-043]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 260-261.

A lo que Manuel de Falla le responde, no con menos entusiasmo: "¡Recibo y leo su carta con tan profunda emoción que debo decírselo de inmediato, pese a la hora muy tardía y en contra de todas las órdenes de mi médico! Hablarte de gratitud, de reconocimiento, sería poco. ¡Se abusó tanto de estas bellas expresiones! Más bien es un himno de acción de gracias el que se le debería cantar, tanto le debe el Retablo (¡y aún más cuando pienso en la tan dolorosa coincidencia de fechas!) y tan Grande es Vd. como Artista y Amiga"[46].

En marzo de ese mismo año, podemos leer en la revista *La Esfera* una reseña sobre *El Retablo* en la que no solo se presenta importante información sobre el estreno neoyorquino, sino que viene acompañado por imágenes de la escenografía y marionetas proporcionadas, según se documenta, por Adolfo Salazar y a quien se cita en sus páginas, mencionándose a Wanda Landowska en una de las primeras posiciones:

> Para asegurar, además, la brillantez y aspecto extraordinario de una sala de invitados de la más alta alcurnia intelectual y artística – nos dice Salazar – se formó en Nueva York un Comité de *Patrons and Guarantors*. (...) El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecímbalo. Los mejores cantantes de la Metropolitan Opera House: Raimunda Delaunois, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmous. En cuanto a los muñecos y a la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrían a cargo de Remo Bufano[47].

En la misma reseña encontramos una muy positiva crítica al acierto de encarnar a todos los personajes mediante marionetas: las del retablo con tamaño reducido y las de Don Quijote y Trujamán (marionetas que aparecen en la imagen del artículo) a tamaño real, dando así la atmósfera adecuada a la representación de este pasaje cervantino lleno de imaginación e ingenio:

46 "Je reçois et je lis votre lettre avec un si profonde émotion qu'il me faut vous le dire de suite malgré l'heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parlez de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusée de ces belles expressions! C'est plutôt un hymne d'actions de grâces qu'il faudrait vous chanter, tellement le Retablo vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coïncidence des dates !) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie". Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 22 de enero 1926. [84][AMF 7171-078]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 266-267.

47 TORMES, A. de. «Arte español en Nueva York». *La Esfera*, 6 de marzo de 1926, p. 20.

> Acaso sea esta la mejor manera de dar realidad plástica – imaginativa – a escenas en que aparezca la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo, y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices. Vale más verlo representado en muñecos que solo hasta cierto punto traten de dar apariencia de realidad a la ficción[48].

Un acierto por parte de Reis, quien coordinaba la producción del espectáculo, como ya hemos visto y quien trabajó con Landowska mano a mano. Dos mujeres que, a pesar de las distancias, dificultades y enfrentamientos de diverso tipo, consiguieron llevar a cabo el estreno de una obra crucial en el repertorio de Manuel de Falla. Y en todo ello tuvo mucho que ver Wanda Landowska: en Granada, como asesora musical en torno a música antigua y técnica de clave, en París, como intérprete impecable y amiga cercana y en Nueva York como promotora, mediadora y responsable de la puesta en escena e interpretación. Una confianza total, esa que Falla le dará a Landowska para dicha empresa puesto que él mismo no pudo asistir a los ensayos y estreno en las Américas. Un pasaje en la historia que demuestra cuán fructífera puede ser la colaboración entre grandes artistas.

Llega la primavera de 1926. En marzo, Landowska vuelve a pedir siquiera la primera parte del *Concerto* para mediados de abril y en mayo comienzan de nuevo los reproches. Sin duda, Landowska estaba dolida y preocupada por su reputación: no cesaba de publicitar un concierto dedicado a ella, todo un éxito... pero continuaba sin tener la partitura: "Desde que le escribí, siguen llegando solicitudes de directores de todo el mundo para dirigir su Concerto. La última fue de Ansermet de Ginebra. ¿Qué debo responder? ¿Debería decir que no directamente? No me atrevo a hacerlo sin su permiso, pero le aseguro que mi vergüenza está creciendo, pues temo que la gente acabe por no tomar en serio mis palabras"[49].

48 *ibid.*

49 "Depuis que je vous ai écrit, les demandes pour jouer votre Concerto des chefs d'orchestre de tous les pays continuent à affluer. La dernière était d'Ansermet de Genève. Que dois-je répondre? Faut-il carrément dire non? Je n'ose pas le faire sans avoir votre autorisation, mais je vous assure que mon embarras grandit car j'ai peur que les gens finissent par ne plus prendre mes paroles au sérieux". Carta de 9 de mayo de 1926 de Landowska a Falla. [89] [AMF 7170/2-005]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 278--279.

Ilustración 56.
Manuel de Falla en Barcelona, 5.11.1926 [AMF 6414/62]

MANUEL FALLA A BARCELONA

Manuel Falla il·lumina el seu rostre estilitzat, que té la pal·lidesa i la nebulosa del pergamí. Ens parla del "Concierto" per a clavicèmbal que aquesta nit s'estrena al Palau de la Música Catalana sota els auspicis de l'Associació de Música "da Camera".

—Aquesta obra que tan aviat sentireu — ens diu l'il·lustre compositor — és una conseqüència de l'estrena del "Retablo de Maese Pedro" a París. En la festa celebrada a casa de la princesa de Polignac, Wanda Landowska s'assegué al clavicèmbal per a interpretar la meva obra. Jo cercava feia temps un instrument que reflectís l'ambient en què es movia l'aventura quixotesca. Em calien sonoritats exquisides. Un dia, a Toledo, em mostraren uns clavicordis vells, que eren com un tresor per a mi. El que cercava. I un altre dia, a Granada, la meravellosa intèrprete que és Wanda Landowska va fer a honor meu una excepció i s'oferí a tocar el "Retablo". Ja sabeu que Landowska s'havia lliurat, amb exclusió de tota altra música, als autors clàssics... Doncs, bé: el "Concierto" és fruit del meu agraïment a Wanda Landowska, pel seu gest. Hi he treballat tres anys.

—.....?

—El meu "Concierto" no és—perquè no ho he volgut—un "pasticho" d'un Concert clàssic. Ara bé: he hagut, per força, d'inspirar-me en el caràcter d'aquestes composicions. He escrit amb tota llibertat, però subjectant-me a una disciplina severa per tal de trobar els mitjans d'expressió propis i escaients.

No he volgut, tampoc, fer un Concert per a virtuós. Es clar que el clavicèmbal hi juga un paper preponderant, però els altres instruments no en pateixen ni s'hi subordinen. Es un "Concert", ja està dit tot.

La substància musical de la meva obra ha estat treta de fes deus més genuïnes de la música hispànica. La música hispànica de tots els temps. El "lento" de la segona part és inspirat en melodies pre-renaixentistes. En canvi, l'última part arrenca de la música del segle XVIII, en la qual begué Scarlatti.

No hi ha folk-lòre. He extret una substància antiga dels vasos on dormia, per recrear-la i sentir-la amb expressió actual.

He de dir-vos, finalment, que si el "Concierto" s'estrena a Barcelona, és perquè estic agraïdíssim a la vostra ciutat. L'estimo. Hi he estat acollit sempre amb efusió...

Conec Catalunya fa deu anys. Hi he treballat: els meus "Nocturns" són acabats aquí. I em dic Mateu de part de mare.

Segueixo amb interès creixent l'activitat musical catalana: delxeble de Pedrell, en servo el culte. Vaig conèixer Albèniz i Granados. Admiro Millet. M'interessa l'obra de Pahissa, de Morera, de Toldrà. Soc amic de Marshall. I què us diré de Pau Casals? Es, sense dubte, el primer violoncel·lista del món. I un gran director d'orquestra. A ell i al seu meravellós conjunt musical he de declarar-me reconegut. I a la col·laboració dels cantaires. I a tots.

a.

Falla le responde en junio y parece que finalmente hay ya una fecha que asegura la entrega completa de la partitura: otoño de 1926. Escribe: "En cualquier modo, nos veremos en París hacia finales de mes, y le entregaré – ¡por fin! – dos partes (Andante y Finale) del Concerto. La primera parte – bastante avanzada – estará terminada – espero – durante el verano, y el Concerto podrá ser interpretado el próximo otoño, a no ser que surjan unos impedimentos imprevistos"[50]. Landowska, mientras tanto, no para de gestionar posibilidades de estreno, tanto en Europa como en Estados Unidos. Se inclina en varias ocasiones a realizar una primera audición en Europa, alegando el carácter latino del mismo: "¿Quiere conocer mi opinión personal con respecto al estreno de nuestro querido concerto? Pues, creo que, como obra fundamentalmente latina, debería interpretarse primero en Europa. No obstante, no me atrevo a insistir, ya que es Vd. quien debe decidir"[51]. Landowska, como vemos, insiste en el carácter español de la pieza, algo que finalmente estará tan sutilmente velado y que, precisamente por eso, si bien hizo las delicias del público conocedor, también causó las decepciones en el público americano.

Llega el mes de julio y Landowska sigue sin recibir la segunda y tercera parte del *Concerto*. Falla le escribe a principios de ese mes prometiendo enviar las partituras, que él mismo copiará para ella, y le propone estrenarlo en Barcelona en los primeros días de noviembre. No parece estar muy contenta Landowska con la noticia, pues en repetidas ocasiones, le pide que le envíe la partitura para poder estudiarla a fondo y con tiempo suficiente. En agosto, le dice a Falla visiblemente enfadada:

> ¿Qué hacer? Todos estos retrasos me preocupan cada vez más. Hoy voy a rechazar definitivamente una gira en Italia para quedarme libre para el estreno de su concerto en Barcelona. Pero, desde luego, la gente se porta muy

50 "De toute façon nous nous verrons à Paris vers la fin du mois et vous soumettrai – enfin! – deux parties (Andante et Finale) du Concerto. La 1ère partie – assez avancée – sera finie – je l'espère – dans le courant de l'été, or le Concerto pourra être joué de l'automne prochain, à moins d'empêchements imprévus". Carta del 2 de junio de 1926 de Falla a Landowska. [90] [AMF 7171-079]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 280-281.

51 "Voulez-vous connaître ma conception personnelle en ce qui concerne la toute première audition de notre cher concerto? Eh bien, je trouve qu'en tant que foncièrement latine, cette œuvre devrait être tout d'abord donnée en Europe. Cependant, je n'ose insister, car c'est à vous de décider". Carta del 22 de junio de 1926 de Landowska a Falla. [91][AMF 7170/2-006]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 286-287.

> mal conmigo. Siento agobiarle con estos problemas, pero no veo manera de callar cosas que podrían tener graves consecuencias para Vd.[52].

El reproche de la anulación de la gira italiana más la falta de tiempo para el estudio del concierto de un modo adecuado irán sembrando la discordia pues Landowska, lejos ya de sentirse segurísima de su éxito, empieza a temer todo lo contrario por la precipitación de la fecha de estreno tras largos años de espera. A esto se añade que planifican también un estreno en París en diciembre de ese mismo año y que Falla le niega la posibilidad de tocar en las fechas que ella tenía disponibles antes de su siguiente embarque a Estados Unidos desde finales de 1926 hasta la primavera de 1927, alegando tener compromisos ineludibles en Andalucía. Landowska le vuelve a reprochar, con cierto tono amenazante:

> Es una lástima que no pueda aplazar sus compromisos en Andalucía. Ya sabe que me embarco el 15 de diciembre y no vuelvo hasta finales de mayo. En consecuencia, si no damos la primera audición de su concerto en París en diciembre, solo podré tocarlo en la primavera de 1927 (...) ¿Con quién se ha comprometido ya con su concierto y es con su colaboración o la mía? Es necesario que esté informada de todo esto, porque de lo contrario pueden surgir graves problemas contrarios a los intereses de la obra, problemas que serán inevitables si, al no ponernos de acuerdo sobre cada paso que demos, trabajamos el uno en contra del otro, por falta de entendimiento previo. Estoy segura de que estarás de acuerdo conmigo en este aspecto y que no tardará en darme aclaraciones[53].

52 "Que faire? Tous ces retards m'inquiètent de plus en plus. Je vais aujourd'hui refuser définitivement une tournée en Italie afin de me tenir libre pour la première audition de votre concerto à Barcelone. Mais véritablement on agit très mal avec moi. Désolée de vous accabler de ces ennuis, mais je ne vois pas moyen de passer sous silence des choses qui pourraient avoir de graves conséquences pour vous". Carta del 14 de agosto de 1926 de Landowska a Falla. [98] [AMF 7170/2-012]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)... pp. 298-299.

53 "Il est regrettable que vous ne puissiez déplacer vos engagements en Andalousie. Vous savez bien que j'embarque le 15 décembre et que je ne reviens que fin mai. Par conséquent, si nous ne donnons pas la première de votre concerto à Paris en décembre, je ne pourrai le jouer qu'au printemps 1927.Vis-à-vis de qui vous avez déjà pris des engagements pour votre concerto et est-ce avec votre ou ma collaboration? C'est une nécessité d'être au courant de tout cela, car autrement ils peuvent arriver de graves ennuis contre l'intérêt de l'œuvre, des ennuis qui seront inévitables, lorsque, sans nous mettre d'accord sur chaque pas que nous faisons, nous travaillerons l'un contre l'autre, par manque d'entente préliminaire. Je suis sûre que vous serez de mon avis sur ce point et que vous ne tardez pas à me donner des lumières". Carta del 1 de septiembre de 1926 de Wanda a Falla. [103] [AMF 7170/2-017]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*. Lamberbourg, Sophie (ed.)...pp. 304-305.

Aunque unos días más tarde, se muestra más flexible y trata de adaptar su agenda para, incluso, tocarlo en Madrid en diciembre en donde tenía planeados dos conciertos antes de marchar a Estados Unidos. Propone hacerlo con la Orquesta Bética, tal y como era el plan inicial y deseo del propio Falla. En todo caso, incluso deja ver que se adaptará a las fechas y, si es necesario, iría un mes antes a Barcelona para el estreno (cosa que pasará finalmente) si bien Landowska seguía sin tener claras ni las fechas ni el lugar del estreno:

> ¿Qué ocurrió con el concierto de Barcelona? ¿Cuándo y dónde ha pospuesto el estreno de nuestro Concerto? No olvide que toco el 4 y el 6 de diciembre en la Filarmónica de Madrid: ahí es donde podríamos hacerlo. No olvide que estaré en España, y que podría, si no en Madrid, tocar en uno de los conciertos con la Orquesta Bética donde quiera, bajo su dirección. Y sobre todo no olvide que si ninguna de estas posibilidades es de su agrado, romperé todos mis compromisos y llegaré lo más rápido posible a Barcelona para el 8 de noviembre[54].

Manuel de Falla trata de calmar a Landowska, asegurándole que solo tocará en los conciertos en los que ella no pueda, aunque él mismo asegure no ser plato de su gusto el tocar en público. Y es aquí donde ya se confirma que el estreno parisién lo realizará el propio compositor, al encontrarse ya Landowska de rumbo a los Estados Unidos: "Respecto a sus temores de desafortunadas coincidencias en nuestras interpretaciones del Concerto, no tenga ningún miedo. Sabe Vd. lo poco que me gusta tocar en público. Pero sólo lo haré en los casos en que su colaboración – tan valiosa – sea imposible. Por desgracia, este será el caso de París"[55].

54 "Qu'est devenu le concert à Barcelone? A quand et où avez-vous remis la première de notre Concerto? N'oubliez pas que je joue le 4 et le 6 décembre à La Philarmonique de Madrid: c'est là où nous pourrions éventuellement le faire. N'oubliez pas que je serai en Espagne et que je pourrai, sinon à Madrid, le jouer dans un des concerts avec l'Orchestre Betica n'importe où vous voudriez, sous votre direction. Et surtout n'oubliez pas que si aucune de ces combinaisons ne vous agrée je romprai tous mes engagements et j'accourrai pour le 8 novembre à Barcelone". Carta del 9 de septiembre de 1926 de Wanda a Falla. [104] [AMF 7170/2-018]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 306-307.

55 "Quant à vos craintes d'ennuyeuses coïncidences dans nos exécutions du Concerto, n'ayez aucune peur. Vous savez combien j'aime peu de jouer en public. Or je ne le ferai que dans les cas où votre collaboration – si précieuse – deviendrait impossible, que sera, malheureusement, le cas de Paris". Carta del 11 de septiembre de 1926 de Falla a Wanda desde Granada. [105] [AMF 7171/045]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 312-313.

Wanda Landowska

Y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua

Wanda Landowska ha vuelto a pasar por Madrid. Esta vez sólo los suscriptores de la Sociedad Filarmónica han podido disfrutar de su arte siempre extraordinario. Años hace ya que la figura sobremanera sugestiva de la gran clavecinista sorprendió al público aficionado a la música de cámara, reencarnando el espíritu de los maestros de otro tiempo, cuya gracia melodiosa revivía a nuestros oídos merced a «los dedos de hada» de Wanda Landowska.

Especialísima intérprete de los grandes clavecinistas, dijérase que esta diva polaca traducía al sentimiento musical el mismo impulso renovador de «ritorno all'antico», que animó a los pintores prerrafaelistas a fines del siglo pasado. Románticamente vestida con amplios ropones, de cuyo escote a raz de los hombros emerge el rostro pálido, Wanda Landowska ha recorrido el mundo, peregrina de un ideal conseguido: la penetración, la revelación de la música antigua.

Apenas terminado su último concierto, en trance de partir rumbo a París y El Havre camino de Norteamérica, Wanda Landowska nos refiere sus últimos propósitos para el verano en St. Leu-La Forêt, donde tiene su residencia en pleno campo, a 15 kilómetros no más de París. Allí quiere en el próximo junio inaugurar oficialmente sus cursos de interpretación de música antigua para los amigos de las cinco partes del mundo que deseen solazarse en tan grato estudio.

No se crea por ello que el intento de Wanda Landowska es fundar una escuela o academia de enojoso aprendizaje.

Se trata únicamente de extender a cuantos quieran participar en semejante fiesta diaria el esparcimiento artístico a que todos los veraneos viene consagrando sus ocios la magnífica concertista. En torno a la residencia campestre de Wanda Landowska, en St. Leu, surge poco a poco la colonia de discípulos colaboradores de la gran maestra, instrumentistas y cantantes que ayudados de la experiencia personal de la dueña de la casa y de su magnífica biblioteca se enseñarán con ella, en amenas charlas y conciertos, en el arte magnífico de tales resurrecciones. En calidad de discípulos amigos serenos admitidos también los aprendices de oyentes, colaboración esta que exige, en el contir de la eximia concertista, cualidades y gusto naturales, que la educación musical acrecienta y estiliza. Una antigua iglesia abandonada estará afecta al culto especial de la música de Wanda Landowska y sus discípulos, agrupación con que de hoy más afrontará siempre los públicos la one hasta el día puede envanecerse de ser intérprete única de la gran música prebeethoveniana. Un lindo juego de marionetas, hábilmente dispuestas, interpretará a su vez con precisión y fantasía mecánicas las chaconas y zarabandas, cuya cuanta coreográfica conserva Wanda Landowska entre otras preciosas curiosidades de su biblioteca y museo musicales.

Exenta de toda formalidad social, la residencia de Wanda Landowska admite, pues, a sus cursos, lecciones y ocupación placentera a cuantas personas gusten asistir. Para más detalles, dirigirse a la secretaría de Wanda Landowska, en St. Leu La Forêt (Seine et Oise), Francia. De 1 de junio a 30 de septiembre próximos tendrán lugar las primeras reuniones de este pequeño y nuevo Bayreuth con que quiere coronar su obra, «haciendo escuela», una de las artistas más puramente vocadas a la música en estos tiempos, poco propicios al recogimiento espiritual.

C. R. C.

WANDA LANDOWSKA
por Emilio Orlik

¡Mektub!

Con este título acaba de publicar nuestro distinguido compañero en la Prensa Gregorio Corrochano una novela, en la que desarrolla un asunto africano. Nos place ofrecer a nuestros lectores, para su regalo, el siguiente capítulo:

«LA HORA SANTA DEL MAGREB

La azotea era un recinto cuadrado, no muy grande, de paredes bajas, con aberturas a modo de aspilleras o mirillas, desde donde se veía todo Tetuán. La vega del Martín, huertos frondosos salpicados de casas blancas deshabitadas por la guerra. El cementerio moro, con morabo de vieja traza, donde reposan los fundadores de Tetuán. Las blancas siluetas de las mujeres inmóviles parecían estatuas al pie de los sepulcros. Una negra lloraba con desconsuelo y gritaba sin resignación: esclava a quien su amo libertó al morir. Sería difícil saber si es llanto de recién nacida libertad o lloraba su esclavitud perdida. Acaso el lazo de esclavitud que les unía se deshizo en una hora de amor, y por eso la esclava —que ya no lo era— llora junto a la tumba.

Un poco más lejos, el cementerio judío con sus grandes piedras. Estos dos pueblos, que no se aman, pero que se necesitan, también cuando mueren tienen sus moradas juntas.

Todas las azoteas son de un blanco azulado con reflejos de nácar. Destacan trozos terrosos, como si la pintura hubiese faltado cuando estaba a punto de terminar la tarea. Una tradición supersticiosa conserva las manchas de tierra, sin enlucir, como amuleto de la casa.

Cuando el sol se oculta las moras salen a las terrazas, tan trianeras y traviesas que parecen colegialas en horas de recreo. Trepan, se asoman curiosas por los tragaluces de los patios. Algo arrojan para hacerse presentes: una piedrecita, un grito. Se esconden con alegría infantil, y a poco aparece por una puertecita otra mora que las persigue. Corren descalzas, saltan, bailan y se

Anochecía.

La luz crepuscular, suave, rebajada de tonos, era la adecuada, la justa para armonizar aquel paisaje, sin dureza de color y de contraste. Era ese momento en que parece que todas las horas del día se emplearon por preparar aquellos minutos. La Alcazaba tenía su viejo color, sin afeites de luz ni de sol. En un fondo de poniente rosado, el relieve monstruoso de Beni-Hosmar. Montes azules; cumbres roqueras como lava fría; simas verdes, de las que sale un halo húmedo, que es el aliento de los valles. A un extremo Sania Sultán, huerta rica en aguas y en leyendas. En las estribaciones de Gorgues, Busemlal, la hermana pequeña de Tetuán, blanca y risueña como ella.

Una tarde que se bañaba en el río pasó a la otra orilla, y los rebeldes se la llevaron. Tetuán, que lloró el secuestro, hoy llora su rivalidad, porque sabe que muchos de sus hombres se asoman a las azoteas para verla, y ella no se oculta cuando la miran. Se sospecha de algún almuédano que no recorre el minarete y que dice siempre la oración del Magreb de cara a Busemlal.

En la mezquita grande, una banderita blanca escaló la torre. Las otras mezquitas la imitaron. Una voz desde un viejo alminar evocador anunció que la hora santa del Magreb era llegada. Muchas voces lo repitieron. Sobre las terrazas de Tetuán pasó la invocación al Dios único como un ulular agorero y jadeante.

¡Al... la... a... ah! ¡Al... la... a... ah...!

Va el día por Occidente, y ya ha entrado la noche por Oriente. No hay tregua. El crepúsculo tarda unos minutos en saltar de un horizonte a otro. Aún está rosado el Poniente y ya se han encendido algunas impacientes estrellas. ¡Con qué prisa llega la noche! Casi todo el paisaje se ha borrado a un tiempo. Por donde se fué el sol, el rosa se torna encendi-

Ilustración 57. El Heraldo de Madrid, 14 de diciembre 1926, p. 4 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

Acto seguido le ruega igualmente que, si bien se pueden hacer más audiciones del concierto antes de su partida, no podrán ser anteriores al estreno en Barcelona, en donde ya Falla se había comprometido al estreno allí. A fines de septiembre, Landowska ya está trabajando en el concierto, incansablemente, y escribe, por fin y con emoción, las siguientes palabras: "Mi gran y maravilloso Amigo, su Concerto es una obra maestra, me hace vibrar de alegría y felicidad. Trabajo en él de la mañana a la noche, y no pienso más que en encontrar los acentos verdaderos y adecuados para serle fiel a usted. Le escribiré dentro de unos días para pedirle sus luces. Pero mientras tanto, estas pocas palabras de agradecimiento por su música, tan humana, tan fuerte y llena de sol..."[56].

Pareciera, por un momento, que ya había pasado la tormenta. Sin embargo, no dejarían de surgir problemas: después de trabajar brevemente la partitura, Landowska ha de dejarla al director en París para su preparación y se queda sin los manuscritos poco tiempo después de recibirlos. Admite no haber tenido tiempo suficiente como para estudiarla y crecen sus inquietudes. Por otro lado, el fijar fechas tanto en Barcelona como en París o Madrid se vuelve cada vez más complicado y la propia Landowska renuncia a tocar su concierto en sendas ocasiones, teniendo que hacerlo el propio Falla.

El estreno

No sabemos cómo fueron los ensayos, aunque a juzgar por las notas y críticas surgidas en España y Francia sobre este *debut*, parece que tuvo una cálida y entusiasta acogida. Antes del día señalado, se publican en prensa las palabras del propio Manuel de Falla y el homenaje que supone a Wanda Landowska:

> Manuel de Falla ilumina su rostro estilizado, que tiene la palidez y la nobleza del pergamino (...)

56 "Mon grand, merveilleux Ami, votre Concerto est un chef d'œuvre, j'en suis toute vibrante de joie et de bonheur. Je le travaille du matin à la nuit, et je ne pense qu'à trouver des accents vrais et justes pour vous rester fidèle. Je vous écrirai d'ici quelques jours pour vous demander des lumières. Mais en attendant ces quelques mots de reconnaissance pour votre musique si humaine, si forte et pleine de soleil". Carta del 21 de septiembre de 1926 de Landowska a Falla. [108] [7170/2-021]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 316-317

> – Esta obra que tan pronto oiréis – dice el ilustre compositor – es una consecuencia del estreno del *Retablo de Maese Pedro* en París. En la fiesta celebrada en la casa de la Princesa Polignac, Wanda Landowska se sentó al clavicémbalo para interpretar mi obra (...) Y otro día, en Granada, la maravillosa intérprete que es Wanda Landowska va y me hace el honor de una excepción conmigo y se ofrece a tocar el *Retablo*. Yo sabía que Landowska se había entregado, exclusivamente respecto a otras músicas, a los autores clásicos... Así que, bueno, el *Concierto* es un fruto de mi agradecimiento a Wanda Landowska por su gesto. Me ha tomado tres años[57].

El cronista Febus del diario *El Sol*[58], cita también a Falla, el cual subraya el papel fundamental de Landowska para con *El Retablo de Maese Pedro*:

> – Yo buscaba entonces un instrumento que reflejara el ambiente en que se movía la aventura quijotesca; precisaba una sonoridad exquisita. Un día, en Toledo, me mostraron unos clavicordios viejos, que eran un tesoro para mí. Era lo que buscaba. Otro día, en Granada, la maravillosa intérprete que es Wanda Landowska hizo en honor mío una excepción y se ofreció a tocar *El Retablo*[59].

Explica cómo el *Concerto* es un "homenaje de agradecimiento a Wanda Landowska" y las fuentes en las que se inspiró para esa "obra libremente concebida" que fue el *Concerto* y que, cuyas inspiraciones brotaban de muy diversas fuentes y procedían, como era habitual en el maestro andaluz, de profundas y constantes reflexiones:

> Pues bien; el *Concierto* es homenaje de agradecimiento a Wanda Landowska por su gesto. He trabajado en él tres años. Mi "concierto" no es un pastiche de un concierto clásico. Ahora bien, he tenido por fuerza que inspirarme en el carácter de estas composiciones. He escrito con toda libertad, pero sujetándome a una disciplina severa para encontrar los medios de expresión propios. Claro es que el clavicímbalo juega un papel importante; pero no por eso los restantes instrumentos se subordinan al clavicímbalo. Es un "concierto" en una palabra.

57 Noticia del 5 de noviembre de 1926, (sin título de periódico). "Manuel de Falla a Barcelona". Archivo Manuel de Falla [Sig. P-6414-062].
58 FEBUS. «El Concierto para clavicímbalo y pequeña orquesta». *El Sol*, año X, núm. 2888, 6 de noviembre de 1926, p. 3.
59 *ibid.*

> La sustancia musical de mi obra ha sido sacada de las fuentes más genuinas de la música hispánica, la música hispana de todos los tiempos. El "lento" de la segunda parte está inspirado en melodías prerrenacentistas. En cambio, la última parte arranca de la música del siglo XVIII, en la que bebía Scarlatti. No hay "folklore". He extraído una sustancia antigua de los vasos donde dormía para "recrearla" y sentirla con expresión actual[60].

Añade el maestro su decisión de estrenar el *Concerto* en la ciudad de Barcelona por los vínculos que él mismo tenía y el agradecimiento para con la Ciudad Condal:

> He de decir, finalmente, que si el concierto se estrena en Barcelona es porque estoy agradecidísimo a esta ciudad. La estimo porque siempre he sido acogido con gran efusión. Conozco Cataluña desde hace diez años. Mis "nocturnos" los he terminado aquí, y además me llamo Matéu por parte de mi madre. Sigo con interés creciente las actividades de Cataluña. Discípulo de Pedrell, le rindo culto. Además, conocía personalmente a Albéniz y a Granados y admiro a Millet. ¿Qué diré de Pablo Casals? Que es, sin duda, el primer violonchelista del mundo y un gran director de orquesta. Además de mi gratitud a su maravilloso conjunto musical, he de mostrarme agradecido a la colaboración de los instrumentistas, a todos en general[61].

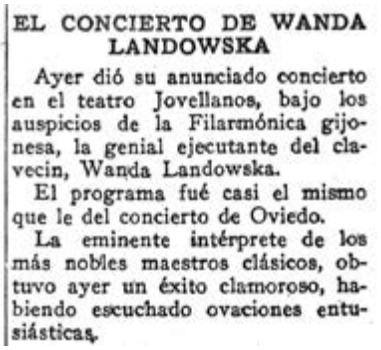
Un concierto que, junto a la dedicatoria a Wanda Landowska, tenía la siguiente nota preliminar en su partitura:

> El autor tampoco se propuso seguir severamente el plan del concierto clásico. Se trata de una obra libremente concebida, aunque en ella puedan notarse determinados valores tradicionales de carácter y de forma, y hayan sido seguidas en su realización las leyes de la tonalidad en cuanto tienen de inmutables. Es decir: libertad dentro de la disciplina, y ésta inflexible, aunque solamente en aquello que representa un valor esencial, sin vanas apariencias, y con el único deseo de cooperar al fin social que el Arte ha de proponerse siempre. (...) La música de este *Concerto*, tanto por su carácter rítmico-tonal-melódico, como por su escritura, tiene su origen en la música general hispánica, religiosa, noble y popular, y los procedimientos empleados por el compositor, obedecen, en muchos casos, a otros ya pretéritos – y hasta

60 *ibid.*
61 *ibid.*

algunos muy remotos – aunque siempre sometidos a las actuales maneras y posibilidades de expresión[62].

En el programa de mano conservado en el archivo del Orfeo Catalán encontramos la siguiente dedicatoria de Manuel de Falla, firmada a fecha de 3 de noviembre de 1926: "Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Solo así puede el Arte cumplir su noble y bella misión social"[63]. Palabras enternecedoras teniendo en cuenta el desenlace de la historia en España y el destino tanto de Falla como de Landowska.



EL CONCIERTO DE WANDA LANDOWSKA

Ayer dió su anunciado concierto en el teatro Jovellanos, bajo los auspicios de la Filarmónica gijonesa, la genial ejecutante del clavecín, Wanda Landowska.

El programa fué casi el mismo que le del concierto de Oviedo.

La eminente intérprete de los más nobles maestros clásicos, obtuvo ayer un éxito clamoroso, habiendo escuchado ovaciones entusiásticas.

Ilustración 58.
La Voz, 02.12.1926, p.5
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

62 FALLA, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Edición crítica de la partitura y facsímil a cargo de Yvan Nommick. Granada, Colección Facsímiles y Manuscritos núm. 3, Archivo Manuel de Falla, 2002.

63 Dedicatoria manuscrita de Manuel de Falla en el programa de mano del concierto con fecha del 3 de noviembre de 1926, concierto dedicado al maestro andaluz, en el que se estrenó el *Concierto para clave* y se interpretaron también las piezas: *Danza Final* de *El Sombrero de Tres Picos*, *Noches en los Jardines de España*, *Concerto para clave* y *El Retablo de Maese Pedro*. Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Curs catorzè 1926-27: concert segon: Festival Manuel de Falla].

Continúa el periplo

Pero, aparte del ansiado estreno, no parece este ser el único concierto en Cataluña de Landowska: no bajó exclusivamente para el estreno del *Concerto* de Falla, o bien aprovechó el viaje para dar una pequeña *tournée* por Cataluña. La prensa anuncia esta pequeña gira por tierras catalanas y advierte, con fecha del 10 de noviembre, que estos conciertos, debido a la falta de tiempo, no serán más de cuatro en "diferentes asociaciones de música" (en Cataluña) y que luego la clavecinista tiene programas otras pequeñas giras por algunas sociedades filarmónicas españolas antes de volverse a embarcar a los Estados Unidos[64]. De estos conciertos en Cataluña, encontramos solo prueba fehaciente de uno en la Associació de Música de Olot (en donde había estado en 1925), durante el cual sabemos solo que interpretó piezas de Bach y de "primitivos franceses e italianos"[65]. De los tres restantes, solo tenemos noticias de sus fechas y lugares, esto es: los días 22, 23 y 24 de noviembre en las localidades catalanas de Tortosa, Sabadell y San Feliú des Gixols, cuyas asociaciones de la música habían invitado a Landowska para esta pequeña gira catalana[66].

Unos días más tarde, Landowska llega a tierras valencianas y su incondicional Eduardo López de Chavarri escribe la simpática anécdota de la primera aparición de Landowska en tierras valencianas y el malentendido con su nombre:

> Aún recordamos la primera vez que vino aquí, a Valencia, la insigne artista (...) ¡Aquella primera aparición! Los anuncios del Teatro Principal ponían el mágico nombre y la expectación despertada fue grande. Pero no por lo que hoy nos podemos figurar, conociendo a la mujer admirable que ha conquistado en el mundo artístico el primer puesto de su arte: no era eso. Es que las gentes pensaron que venía de la propia Varsovia, una banda de música polonesa, una agrupación de instrumentos de viento. Y no fueron pocos los bandistas que de los pueblos cercanos decidieron hacer el sacrificio

64 *El Día Gráfico*, año XV, núm. 4194, 10 de noviembre de 1926.
65 «Wanda Landowska a Olot». *La Tradició Catalana: Setmanari Católich*, any X, núm. 481, 20 de noviembre de 1926, p. 769.
66 *El Día Gráfico*, año XV, núm. 4206, 24 de noviembre de 1926

> y acudir a presenciar el caso insólito. ¿Sería numerosa la banda? ¿Tendría muchas tubas? ¿Dos o tres bombos...? Todo se deshizo ante la realidad. Aquel "clavecín" con sus dos hileras de teclas, dos filas de dientes parecían, diríase que sonreía burlón antes los que acudían atraídos por el ideal bandístico[67].

Habría que ver, entonces, la cara de aquellos que llegaron de pueblos lejanos para escuchar una banda de la lejana Polonia y se encontraron con un clave y una sola intérprete. Pero, además de esta divertida anécdota, Chavarri no duda en ensalzar a la que ya era una amiga de casi dos décadas y destacar su labor como intérprete y conocedora: "Wanda Landowska es, a la vez que artista, un talento superior, acaso el más completo de los que se reúnen actualmente en los Congresos de musicología, para decidir la verdad en el modo de interpretar la antigua música, para hacernos ver cómo sentían y ejecutaban aquellos maestros. Años de estudio en bibliotecas y museos, conocimiento de la mecánica del clavecín"[68]. Respecto al concierto, Chavarri se deshace en alabanzas ante la sonoridad del clave Pleyel, en manos de Landowska: "El hermoso clavicémbalo Pleyel, con su riqueza de timbres, sus cambiantes de color, tiene admirables recursos para la variedad de efectos (...) La limpidez purísima de ejecución (aquellos trinos inverosímiles, por lo rápidos y claros y ¡expresivos!), la bien ordenada proporción de sonoridades, la estupenda justeza en todos los ritmos, todo ello dio la sensación inefable que el público sintió"[69].

Al comentar el repertorio, descubrimos en este texto de Chavarri que, se asemeja mucho al interpretado el 2 de diciembre de 1925 en el teatro madrileño de la Comedia en su primera parte y que se compuso de las obras: *Magnificat*, Pachelbel; *Concierto* en re menor, Vivaldi (clave); *Sonata* en la mayor, Mozart (piano); *Allegro*, Bach; La Follette, Rameau; *La chase*, Scarlatti; *Chant populair Irlandais*; *Bourrée*, Telemann; *Oberek*[70] *Danse populaire polonese*[71]. Sobre él, dice Chavarri:

> La primera parte, con su gran pórtico de Pachelbel, fue seguida del concierto en re de Vivaldi, uno de los que arregló Bach. La segunda parte fue la deliciosa

67 LÓPEZ DE CHÁVARRI, Eduardo. «En la Filarmónica. Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año 61, núm. 18945, 27 de noviembre de 1926, p. 4.
68 *ibid.*
69 *ibid.*
70 *Oberek* es una danza popular polaca con ritmo ternario similar a la *mazurca*.
71 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, año XXXIII, núm. 12095, 24 de noviembre de 1926.

> sonata en la mayor de Mozart, ejecutada en el piano (...). Bach, Rameau, Scarlatti (dificilísimo), *La caza* de Telemann... fueron asimismo admiradas; y la gran artista, ovacionadísima. Al final de cada parte tuvo que sentarse repetidas veces al clavecín, para condescender a los aplausos; era unas veces el *Cucú* otras veces el Tambourin, otras los aires populares de época y más y más, culminando en color, en profunda emoción, en intensidad de sentir, el célebre preludio en do con que se abre el libro de *Fugas* de Bach[72].

Palabras de admiración que continúan en las reseñas sobre el recital el día siguiente en *La Correspondencia de Valencia* que tilda de "sesión memorable" el recital de Landowska:

> No es solamente el instrumento que Wanda lleva consigo el que confiere al concierto ese *brevet* de autenticidad. Es principalmente la artista, que ha consagrado su vida al estudio de la música producida entre los principales lustros que precedieron al clasicismo (...). Otros aspectos posee el talento de esta polonesa genial, no menos interesantes. Sus escritos, sus realizaciones de cadencias para conciertos clásicos, sus investigaciones históricas, poseen el más raro de los méritos[73].

Días más tarde, se anuncia un primer concierto de Landowska en Asturias, con un programa que mezcla piezas de aquel primer concierto en torno al vals, con piezas predilectas para Landowska (como *Le coucou* de Daquin, el *Concierto italiano* o Mozart, piezas que incluía en repertorio repetidamente o que bien eran sus propinas habituales) y que comprendía concretamente las obras: *Pasacalle,* Haendel; *Sonata* en la mayor, Mozart; *Concierto italiano*, Bach; *Landler,* Haydn; *Invitación al vals*, Weber; *Les verges fleuris,* Couperin; *Le coucou*, Daquin; *Chant populaire irlandais,* Scarlatti; *La victorieuse*; *Oberek: Danza popular polonés*[74]. Repertorio escuchado en el Teatro Campoamor de Gijón[75], del que *La Voz de Asturias* nos relata:

> En la Sonata en la mayor nos ha revelado una vez más su portentosa ejecución (...) en la segunda parte, con el clavecín, nos reveló cuanto puede

72 *ibid.*
73 PALAU. «Wanda Landowska». *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XLIX, núm. 20107, 27 de noviembre de 1926, p. 1.
74 *Región: diario de la mañana,* año IV, núm. 1079, 30 de noviembre de 1926, p.11.
75 *ibid.*

> hacerse, debido a la riqueza de sus timbres, resucitando en Bach (...) en la tercera y última parte sobresalió la "danza popular polonesa", tan rica en matices y tan bien ejecutada por Wanda Landowska. (...) Todos los números del programa fueron de los que se aplauden sin regateo, sobresaliendo, entre ellos, los que dejamos apuntados brevemente[76].

Y el 1 de diciembre leemos cómo Landowska viene con un aura de música antigua, tanto por su interpretación, su libro e incluso su atuendo:

> A ella dedicó un libro *Musique Ancienne*. Las obras de los viejos maestros reviven en su técnica y cantan de una manera conmovedora y lejana (...). Hasta su ropa, silueta y su además y su vestido están llenos de ritmo antiguos. (...) ¡Viejo clavecín olvidado que tienes algo de guitarra y de arpa y de piano! (...) Fue un concierto el de ayer verdaderamente memorable. Desde luego, como goce espiritual, como embeleso romántico, no recordamos otro...[77].

Landowska tenía un segundo concierto en tierras del norte, esta vez en el Teatro Jovellanos: "Ayer dio su anunciado concierto en el Teatro Jovellanos, bajo los auspicios de la Filarmónica gijonesa, la genial ejecutante del clavecín, Wanda Landowska. El programa fue casi el mismo que el del concierto de Oviedo. La eminente intérprete obtuvo ayer un éxito clamoroso, habiendo escuchado ovaciones entusiásticas"[78].

Y aún llega a Madrid antes de cerrar la gira: "Mañana sábado y el lunes a las seis de la tarde, y en el Teatro de la Comedia, celebrará esta selecta sociedad sus conciertos cuarto y quinto de la temporada en los que actuará la insigne clavicordista y pianista polaca Wanda Landowska"[79]. La misma noticia nos hace conocer el repertorio de sendos conciertos; el primero tuvo las piezas *Pasacalle,* Haendel; *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo,* Bach; *Sonata* en re mayor, Mozart; *Tocatta,* Pasquini; *Le coucou,* Daquin; *La chase, La pastorale* y *Sonata* (sin determinar) de Scarlatti. Y el segundo: *Trío en la mayor* para flauta, clave y violonchelo, Haydn; *Fantasía, Minueto, Giga y Allegro* (sin determinar), Bach; *Andante amoroso,* Mozart; *La pantufla,* Clementi; *Valses vieneses* de Lanner; *Canto popular irlandés,* Byrd; *Vergeles floridos*, Couperin;

76 *La Voz de Asturias: Diario de información*, año IV, núm. 1126, 1 de diciembre de 1926, p. 3.
77 «El concierto de Wanda Landowska». *Región: Diario de la mañana*, año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.
78 *Región: Diario de la mañana,* año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.
79 *La Libertad*, año VIII, núm. 2090, 3 de diciembre de 1926, p. 5.

Oberek; La livri, la vezinet, la timide y Les tambourins, de Rameau (para flauta, violonchelo y clave)[80]. Conciertos de los que Víctor Espinós escribirá: "en un aspecto de cultura social, el hecho de que en la masa de aficionados exista un sector, muy numeroso, de catadores a quienes no escape el admirable esfuerzo que representa hacer no amable, sino adorable, la «arqueología». La misma silueta externa de Wanda Landowska – tan discretamente compuesta – no es sino una consecuencia de la línea espiritual de su existencia artística"[81]. El periódico *La Voz* no solo ensalzará la labor de Landowska en sus conciertos que, "Aparte del valor trascendente, pedagógico, documental, los conciertos de Wanda Landowska tienen primordialmente el de producir un inmediato y profundo deleite en el auditor"[82]. El *Heraldo de Madrid* destaca también las dos actuaciones de Landowska:

> El arte excepcional de quien logra hermanar en feliz y complejo connubio la más perfecta y depurada técnica del piano y del clave: la cultura más sólida y profunda, tanto histórica como estética y el puro talento de artista y pensadora, logró, por parte del seleccionado auditorio, la efusiva acogida de siempre. Wanda Landowska, tan admirada por nuestro público, sigue hallando en la Filarmónica un adecuado ambiente de inteligentes devotos[83].

LOS CONCIERTOS

Wanda Landowska

Esta maravillosa transplantadora de ambientes y de estéticas, el más original, acaso, entre los artistas contemporáneos, ha reaparecido ante nosotros. La calidad de las emociones que está en su mano, en sus manos, suscitar, se alquitara, necesariamente, en un fino espíritu investigador y en su comprensión cordial; y, ciertamente, es para satisfacerse, en un aspecto de cultura social, el hecho de que en la masa de aficionados exista un sector, muy numeroso, de catadores a quienes no escape el admirable esfuerzo que representa hacer no amable, sino adorable, la «arqueología».

La misma silueta externa de Wanda Landowska—tan discretamente compuesta—no es sino una consecuencia de la línea espiritual de su existencia artística, más que una necesidad de evitar que ante el clave tomara asiento una dama actual, envuelta—más o menos envuelta...—en el abigarramiento incoherente de la indumentaria al uso. Se podría, pues, decir que es la réplica a la tesis graciosa de Bontempelli.

Los maestros del clave, tejidos, trenzados y destrenzados por los dedos magos de esta artista singular han desfilado de nuevo, aureolados por el resplandor genial, perdurable secularmente y que logra mantener encendido esta su voluntaria sacerdotisa.

Los dos conciertos de Wanda Landowska han sido dos triunfos más.

80 *ibid.*

81 ESPINÓS, Víctor. «Los conciertos. Wanda Landowska». *La Época*, año LXXVIII, núm. 27120, 7 de diciembre de 1926, p. 1.

82 J. del B. «Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *La Voz*, año VII, núm. 1914, 7 de diciembre de 1926, p. 6.

83 B. R. «La música y los músicos. Wanda Landowska-La Orquesta Lasalle». *El Heraldo de Madrid*, año XXXVI, núm. 12747, 8 de diciembre de 1926, p. 2.

Ilustración 59.
La época, 07.12.1926, p. 1
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

Adolfo Salazar dedica un hermoso y emotivo texto a estos conciertos y a la figura de Landowska y la música que interpreta[84]; para el autor, se convierten estos conciertos en una suerte de bálsamo en mitad de muchas tempestades, algo que seguirá percibiendo así en posteriores críticas como veremos. Son ya veinte años escuchando y disfrutando del arte de Landowska, que siempre trae una música que calma y alivia a sus oyentes. Dice el eminente crítico:

> Su visita es cada año un motivo de alegría para los aficionados de calidad que saben por repetida experiencia que es más fácil ya hallar algo sorprendente e insospechado en una música del XVII o del XVIII, que en un repertorio que, por impaciencia de sus horneros, sale a la calle aún demasiado crudo. Y esto cada día, de tal modo que la crudeza no es ya novedad, y el desabrimiento se ha hecho pan cotidiano. (...) Ya que la dureza es una de las virtudes actuales, ¿no podría uno permitirse el lujo de algunos momentos de ternura? Y ya que es gusto del tiempo un perfil ceñudo, podrá dispensarse el encontrar en la sonrisa un gesto distinguido. Wanda Landowska toca su clavecín, si no con aquella sonrisa amable que Couperin recomendaba a sus intérpretes, a lo menos con esa fina sonrisa inteligente, esa leve ironía que presta a la evocación de esas tiernas músicas un aroma sutil, un "agrément" nuevo que ellas un hubiesen sospechado[85].

Tras esta bella introducción, pasa a comentar el concierto:

> Los dos programas que esta vez nos ha traído Wanda Landowska comprendían un lapso de tiempo que iba desde el alborear del siglo XVIII, cuyo esplendor sin igual anunciaban con tan limpia claridad los últimos años del siglo precedente, hasta la iniciación del siglo XIX con unos músicos en quienes se ve, por lo contrario, más bien el deseo del cambio que de la continuación. Aun cuando esa *Pantufla* de Clementi (...) calzase un lindo pie de damisela dieciochesca, su traviesa poseedora lo había lanzado, como en *l'Escarpolette* de Fragonard al otro lado del seto florido, al siglo XIX. Para quienes sea un motivo de placer intelectual el estudiar el paso de la música y del estilo instrumental entre ambos siglos, dictado a la par por el cambio del gusto del progreso en la mecánica de los instrumentos, esa pececilla de

84 SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *El Sol*, año X, núm. 2916, 9 de diciembre de 1926, p. 4.
85 *ibid.*

> Clementi les habrá proporcionado un momento de deleite. Más acentuado todavía, al escuchar los imponderables valses de Lanner con sus acidulados aromas tan sabrosas a un paladar "de choix" y el desfile de casi desvanecidos perfumes tan de otro tiempo... "No se sabe todo lo que encierra un vals", podría decirse parafraseando a Marcelo, el colega ochocentista que Wanda Landowska gusta citar[86].

En sus palabras, podemos adivinar que el programa de uno de los conciertos fue aquel que la llevó a la fama en su primera gira[87] sobre valses y voltas con obras de origen polaco de las que Landowska afirma que "todo el mundo cree oír un eco de sus propias músicas al oír las canciones polacas":

> Esos valses vieneses de comienzos de siglo están dispuestos, con el arte que cabe suponer, por Wanda Landowska, de quien es una linda antigua danza polaca, un *Oberek* vivo y jovial que, con otras danzas gemelas, como "Kolomyjkas", "Drabants" y "Kozaks" no han pasado las fronteras de Polonia con la fuerza de propagación de mazurcas, polonesas y cracovianas. ¿Hay algún eco español en ese "oberek" como lo hay en el cancionero de Juan de Lublin, viejo de casi cuatro siglos? Probablemente no; pero a un español le gusta oírlo creyendo escuchar en él un acento que le es muy claro para ser exclusivamente polaco. Wanda Landowska sonreía ante mis suposiciones. "Todo el mundo cree oír un eco de sus propias músicas – me decía – al oír las canciones polacas"[88].

Pasa a comentar las piezas de Scarlatti, Couperin, Bach, Mozart, Chopin... en "los dedos de hada" de Landowska, para luego resaltar dentro del repertorio ofrecido el *Pasacalle* de Haendel cuyo ingenio contrapuntístico dio posteriormente el "tema con variaciones" y en cuya forma el propio Brahms encontró una "posibilidad de tratamiento sinfónico para su Cuarta Sinfonía". Y es que, gracias a los repertorios rescatados por Landowska, se iban descubriendo y comprendiendo la evolución de obras y estilos posteriores. Salazar en sus escritos, siempre generosos, trata de tejer esos hilos históricos que Landowska marcaba con su música y que, muy probablemente, explicaba de viva voz a sus oyentes. Un hilo que

86 *ibid.*
87 Véase capítulo 1.
88 *ibid.*

Salazar tiende desde Bach hasta Mozart cuyo "*Andante amoroso*, que la Landowska tocó del inefable músico de Salzburgo, pertenece a ese estilo mozartiano que está ya casi al lado de Chopin; pero la suprema *Sonata* en r e menor es la perla del siglo XVIII ¡Y qué maravilla oírla a través de los dedos de hada de Wanda Landowska![89].

Comenta, finalmente, los autores más antiguos del recital y el *Trío* de Haydn en el que Wanda tocó la parte de clave:

> A la vez por lo que tiene de cosa temprana desde el punto de vista del tratamiento instrumental y como sentido de lo popular, el *Canto irlandés* de William Byrd, ofrecía un interés no desdeñable. Campiña esta en donde el cuclillo, tan favorecido en la música de tales épocas, cantó por primera vez. Los de Pasquini y Daquin no dejaron de cantar en estos programas de la Landowska; pero esta vez a diferencia del canon famoso, no son profetas de la bella estación. (...) Y en las piezas de concierto para la misma combinación [trío con flauta y violonchelo], de Rameau había momentos impagables, tal, por ejemplo, el de los *Tambourines*, cuyo tema es una verdadera maravilla[90].

Escritos como este de Salazar que nos muestran la impronta no solo interpretativa, sino el valor histórico y musicológico que por aquella época tenía este repertorio en Europa, además del gran reconocimiento y admiración hacia Landowska que sentía Salazar, dedicándole textos tan prolijos y bien documentados, sin faltarles por ello tintes poéticos.

89 *ibid.*
90 *ibid.*

Noticias sobre el "Templo de la música antigua"

Continuando y avanzando en el tiempo, una de las últimas noticias sobre esta *tournée* en España habla ya de la apertura oficial de la escuela de música antigua fundada por Landowska en Saint-Leu-la-Fôret: comenzaba una nueva etapa Wanda Landowska. No sin esfuerzo (en estas páginas estamos comprobando la intensidad de sus giras por España, sin ser el único país en donde daba recitales) Landowska cumple su sueño, a fuerza de un trabajo de difusión y promoción que venía dándose profusamente desde ya hacía dos décadas con conciertos, charlas, conferencias y publicaciones.

Ahora, con su centro abierto y recibiendo estudiantes de todas las partes del mundo, la artista podía compaginar su actividad concertística en el extranjero en una parte del año y el estudio, enseñanza y los recitales desde su propia residencia, en otra parte del año. De esto hablaremos en capítulos posteriores por el eco que tendrá en España y porque allí acudirá la estudiante valenciana Amparo Garrigues ya en los años 30 como veremos a continuación. De este modo, conseguiría alternar las cansadas y exigentes giras con el retiro sosegado para el estudio y la enseñanza: una estrategia fundamental para asegurarse su legado a través de sus pupilos.

Sobre Saint-Leu y los planes de Landowska, nos informa bajo las iniciales C.R. C.[91] la intención de inaugurar al año siguiente el primer ciclo de encuentros en su residencia a las afueras de París. Vemos cómo Landowska aprovechó su visita a Madrid para comenzar a promocionar su iniciativa: "Wanda Landowska nos refiere sus últimos propósitos para el veraneo en St. Leu-La Fôret, donde tiene su residencia en pleno campo, a quince kilómetros no más de París. Allí quiere en el próximo junio inaugurar oficialmente sus cursos de interpretación de música antigua para los amigos de las cinco partes del mundo que deseen solazarse en tan grato estudio"[92]. Resalta luego el carácter de dicha escuela (el de la

91 C.R. C. «Wanda Landowska y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua». *El Heraldo de Madrid*, año XXXVI, núm. 12752, 14 de diciembre de 1926, p. 4.
92 *ibid*.

propia Landowska) que, lejos de querer hacer encorsetados y tradicionales cursos, invitaba a "una fiesta diaria", una inmersión profunda en el templo de la música:

> No se crea por ello que el intento de Wanda Landowska es fundar una escuela o academia de enojoso aprendizaje. Se trata simplemente de extender a cuantos quieran participar en semejante fiesta diaria el esparcimiento artístico a que todos los veranos viene consagrando sus ocios la magnífica concertista. En torno a la residencia campestre de Wanda Landowska, en St. Leu, surge poco a poco la colonia de discípulos colaboradores de la gran maestra, instrumentistas y cantantes que ayudados de la experiencia personal de la dueña de la casa y de su magnífica biblioteca se enseñarán con ella, en amenas charlas y conciertos, en el arte magnífico de tales resurrecciones. En calidad de discípulos amigos seremos admitidos también los aprendices de oyentes, colaboración esta que exige, en el sentir de la eximia concertista, cualidades y gusto naturales, que la educación musical acrecienta y sutiliza[93].

Aporta datos, además, sobre el contacto para los interesados en asistir a estas primeras reuniones en la casa-templo de Landowska: "Exenta de toda formalidad social, la residencia de Wanda Landowska admite, pues, a sus cursos, lecciones y compañía placentera a cuantas personas gusten asistir. Para más detalles, dirigirse a la secretaría de Wanda Landowska, en St. Leu-Le Fôret (Seine et Oise), Francia. De 1 de junio de 30 de septiembre tendrán lugar las primeras reuniones de este pequeño y nuevo *Bayreuth* con que quiere coronar su obra "haciendo escuela", una de las artistas más puramente volcadas a la música en estos tiempos, poco propicios al recogimiento espiritual"[94].

Ese *petit Bayreuth*, mencionado por el crítico español, era el plan que desarrollará con todo éxito Landowska en una nueva etapa de consolidación. Descrito por la prensa francesa[95], vemos los planes de Landowska en su casa, algo retirada a las afueras, que pretendía ser una suerte de templo de peregrinación de la música antigua y que tan poéticamente se describe:

93 *ibid.*
94 *ibid.*
95 «Un petit Bayreuth a St-Leu. Un soir chez Wanda Landowska». *Paris Midi*, 24 de agosto de 1926. [AMF R. 6386-030].

> Desde el verde jardín, donde una masa de soles desprende un espectáculo pirotécnico en movimiento, se eleva sobre el chirrido cosmopolita, donde América respira, Polonia susurra y Nápoles delega por unas horas al representante de su Instituto Francés. En el recinto, los árboles y los pianistas, las flores y los músicos, crecen al mismo tiempo, en cada rincón del césped. Más allá, cerca del invernadero de melones, los musicólogos albergan sus inocentes idilios. En medio de sus fieles seguidores que la admiran y adoran, Wanda Landowska, la milagrosa intérprete de Bach y de nuestros clavecinistas, vive el sueño de toda su vida. Cada año, después de la fatiga invernal de su estancia americana, viene a Saint-Le con su melodioso champán para hacer de Saint-Leu "un pequeño Bayreuth" de la música antigua. Sus cursos, charlas familiares en medio de la biblioteca rica en libros y manuscritos de los siglos pasados, ilustrados en el piano, el clavicordio y el clavecín[96].

Esta nueva época en la carrera de Wanda Landowska marcará un punto de inflexión, aunque no supondrá, ni mucho menos, la pérdida de contacto o de actuaciones en España; continuará teniendo una intensa actividad en nuestro país hasta pocos meses antes de estallar la guerra. Y eso, a pesar de que la amistad con Manuel de Falla parece enfriarse: sin duda, esos tres años de composición y espera del *Concerto* pasaron factura a la amistad entre ambos. No sabemos exactamente qué pasó antes de la partida de Landowska a Estados Unidos a fines de 1926, pero por el tono de su carta y alguna que otra anécdota, parece que hubo un momento final amargo del que aquella amistad no quedaría del todo curada:

> ¿Se ha dado cuenta del daño que me ha hecho la tarde en que le vi en la Casa Pleyel? Sus reproches fueron una conmoción para mí y una dolorosa sorpresa. Me han causado mucha pena. Me esperaba – después de mi estancia en América – una acogida cálida y, confieso, agradecida. Es verdad

96 "Du jardin vert où un massif de soleils tire un feu d'artifice immobile, monte une rumeur, gazouillis cosmopolite où nasille l'Amérique, où chuchote la Pologne, où Naples délègue pour quelques heures le représentant de son Instituto français. L'enclos voit pousser d'un même jet, à chaque coin de pelouse, les arbres et les pianistes, les fleurs et les musiciens. Plus loin, près de la serre à melons, les musicologues abritent leurs innocentes idylles. Au milieu de ses fidèles qui l'admirent et l'adorent, Wanda Landowska, l'interprète miraculeuse de Bach et de nos clavecinistes, vit le rêve de toute sa vie. Chaque année, après les fatigues hivernales de son séjour américain, elle vient désormais dans sa champagne mélodieuse faire de Saint-Leu «un petit Bayreuth» de la musique ancienne. Ses cours, causeries familières au milieu de la bibliothèque riche en libres et manuscrits des siècles passés, illustrés au piano, au clavecin et au clavicorde", *ibid*.

> que lo que uno hace por un Amigo al que quiere y admira, sólo es espontaneidad y felicidad. Es verdad que trabajar en su Concerto, presentarlo lo mejor posible al público americano, defenderle ante la prensa de allí, fue una necesidad natural para mí. (...) Querido amigo, debemos vernos. Una amistad como la nuestra es demasiado preciosa y elevada como para exponerla a la más mínima duda[97].

La correspondencia entre ambos continuó hasta 1931, aunque no con tanta frecuencia ni intensidad. Sin duda, Landowska no quiso acabar en malos términos con Falla, y probablemente él tampoco, aunque la experiencia del *Concerto* y su espera hubo de dejar mella en una amistad que ya no se recuperaría con tanta fuerza. El *Concerto*, por su lado, continuó con una brillante carrera (que sigue hasta nuestros días) pero no volvió a ser interpretado por Wanda a excepción del estreno barcelonés y del que quedaba por llegar en los Estados Unidos. Justo por este último motivo aparece en la prensa norteamericana la ya icónica fotografía de Landowska y Falla en Granada en 1922 y se alaba la composición creando una fuerte expectación ante el estreno en el Nuevo Mundo:

> Este *Concierto* fue escrito expresamente para Madame Landowska. El *Dictionary of Modern Music and Musicians* (1924) de Dent lo incluye entre las obras publicadas de de Falla. Sin embargo, la presente interpretación, la segunda en cualquier lugar, será a partir de un manuscrito, como lo fue la primera en Barcelona el 5 de noviembre de este año. La respuesta es que

97 Vous êtes-vous rendu compte combien vous m'avez peinée l'après-midi où je vous ai rencontré chez Pleyel? Vos reproches ont été un choc et une surprise douloureuse pour moi. Ils m'ont causé un gros chagrin. Je m'attendais – après mon séjour en Amérique – à un revoir chaleureux, et j'avoue, reconnaissant. Il est vrai que ce qu'on fait pour un ami qu'on aime et qu'on admire, n'est que spontanéité, bonheur d'agir. Il est vrai que de travailler votre Concerto, de le présenter le mieux possible au public américain, de le défendre devant la presse de là-bas, a été pour moi, un besoin naturel. [...] Je serai de retour, lorsque je serai avec mon ami Falla, je n'aurai pas besoin de lui conter tout cela, il saura de lui-même tout et dans la chaleur de son amitié, je trouverai la récompense pour certaines heures pénibles supportées là-bas. Jugez du profond découragement qui m'a pris après vous avoir quitté lors de cette rencontre, rue Rochechouart et que je n'oublierai jamais! Cher Ami, il faut nous voir. Une amitié comme la nôtre est trop précieuse et trop élevée pour qu'on l'expose au moindre doute. Malgré la profonde peine que vous m'avez causée, je veux, courageusement, oublier cette heure douloureuse. Je veux que mon attachement, ma dévotion pour vous restent inébranlables. Ecrivez-moi quand vous voulez venir à Saint-Leu. Nous travaillerons au concerto, je vous montrerai les endroits que j'ai adapté au clavecin. Je vous attends avec impatience et fervente affection". Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 31 de mayo de 1927. [136] [7170/2-044]. En: *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*... pp. 362--363.

de Falla, como muchos otros, es un infatigable revisor y refundidor de su propia obra. Una vez más, de Falla sigue la tendencia reciente hacia la concentración y la condensación cuando escribe un concierto para un grupo tan pequeño de instrumentos. (...) Ritmo, tonalidad, desarrollo melódico y temático siguen todos ellos líneas tradicionales. A pesar de ello, toda la textura posee una novedad y un interés y una fuerza que no se encuentran sólo en las mejores páginas de Stravinsky. La forma clásica, en lugar de seguir ciegamente la fórmula escolástica, evoluciona naturalmente por la lógica que rige la libertad y la facilidad del desarrollo. Lo que más llama la atención es la sencillez melódica, el sugestivo carácter modal y, sobre todo, la forma rítmica de los temas[98].

98 "This *Concerto* was written expressly for Madame Landowska. Dent's Dictionary of Modern Music and Musicians (1924) lists it among de Falla's published works. Yet the present performance, the second anywhere, will be from manuscript, as was the first at Barcelona on Nov. 5 of this year. The answer is that de Falla like many another, is an indefatigable reviser and recaster of his own work. Again, de Falla is following the recent tendency toward concentration and condensation when he writes a concerto for so small a group of instruments. Concerning the performance at Barcelona, also with Madame Landowska as soloist, Mr. Juan Thomas wrote as follows in *The Chesterian* for Dec. 15: "De Falla penetrates deeply into the genuinely Hispanic music; he seeks relationship with the sixteenth and seventeenth centuries, and through a process of continual concentration and profound introspection a work of such transcendency for Spanish music: the present *Concerto* (...) Rhythm, tonality, melodic and thematic development all follow traditional lines. In spite of this, the whole texture possesses a newness and interest and a force which are not to be found only in the best pages of Stravinsky. The classical form, instead of blindly following the scholastic formula, evolves naturally by the logic which governs the freedom and facility of the development. What is particularly noticeable is the melodic simplicity, the suggestive modal character and above all the rhythmical form of the themes". «Spanning the Centuries», *Evening Trasncript*, Boston, 30 de diciembre de 1926 [AMF R. 6386040].

ACONTECIMIENTO ARTISTICO

FESTIVAL FALLA

La Prensa barcelonesa nos trae la grata nueva del interesante y solemne concierto en que nuestro ilustre paisano Manuel de Falla recibiera pruebas terminantes de la admiración y del afecto que le profesan en la ciudad condal.

Organizado por la Asociación de Música de Cámara, y en el hermoso Palau de la Música Catalana, que presentaba el brillante aspecto de las grandes solemnidades, se celebró el magnífico festival, con obras debidas a la inspiración fresca y lozana y a la técnica maravillosa y acabada del «mago» del pentágrama.

La danza de «El sombrero de tres picos» cautivó, como siempre, al auditorio, por su colorido, virilidad y carácter netamente español. «Noches en los jardines de España», cuya difícil parte de piano fué ejecutada por su autor de magistral manera, exhalaron su fragante, suave e inextinguible perfume, y los innumerables admiradores de Manuel de Falla se rindieron a los múltiples encantos de «El retablo de Maese Pedro», una de las páginas modernas más bella que se hayan producido en estos últimos tiempos.

Entre los muchos atractivos del selecto programa figuraba el estreno del «Concierto» para clavicémbalo, flauta, óboe, clarinete, violín y violonchelo, que su autor dedica a la eximia Wanda Landowska.

Con tan reducidísimos elementos Manuel de Falla ha compuesto una obra interesantísima, de ritmos sorprendentes y variados y de riqueza extraordinaria de timbres que delatan el completo dominio de la técnica instrumental.

El gran músico, que a su genio une la rancia hidalguía del caballero español, ha escrito el «Concierto» en homenaje de agradecimiento a la sin par Wanda Landowska, por su gesto, sentándose al «clavicémbalo» cuando se estrenara «El retablo» en la casa de la princesa de Polignac.

«Mi «Concierto», son sus palabras, no es un «pastiche» de un concierto clásico. La sustancia musical ha sido sacada de las fuentes más genuinas de la música hispánica de todos los tiempos. El «ciento» de la segunda parte está inspirado en melodías prerenacentistas. En cambio, la última parte arranca de la música del siglo XVIII, en la que bebía Scarlatti. He extraído una substancia antigua de los vasos donde dormía, para sentirla con expresión actual.»

La exquisita Wanda Landowska interpretó el «Concierto» con el arte y la pulcritud en ella habituales, siendo aplaudidísima, en unión del autor, y obligada a presentarse repetidas veces en el hemiciclo con el ilustre Manuel de Falla.

La eminente soprano Concepción Badía estuvo admirable de expresión en el «Trujaman», y bien los señores Lara y Domínguez en sus respectivos papeles de «Maese Pedro» y «Don Quijote».

Nada diremos de cómo estaría el gran Pablo Casals al frente de su admirable orquesta.

En resumen, una noche de arte y de éxito para la Asociación de Música de Cámara y un nuevo y resonante triunfo para nuestro eximio «paisano» Manuel de Falla.

FRITZ

Pontificia y Real Cofradía del Santo Cristo de la Misericordia (del Silencio)

En la tarde del jueves celebró esta Co-

Ilustración 60.
El Defensor de Granada, 13.11.1926, p. 1
[Hemeroteca de la Biblioteca Virtual de la Junta de Andalucía].

tercera parte

(1927-1936)

World of Music and Mu

Figuring Variously in the Music of the First Week of 1927

Ruth Breton, violinist.

Wanda Landowska and Manuel de Falla at Granada.

Madame Galli-Curci in "Traviata."

Albert Spalding, violinist.

Sunday Symphonic

Zuro's Orchestra Resumes Free Concerts January 9

The Sunday Symphonic Society, founded and conducted by Josiah Zuro, will begin its fourth season of free concerts next Sunday, January 9, at the Walter Hampden Theater, Broadway and Sixty-second Street. This theater is again donated for these concerts through Mr. Hampden's generosity. As before, concerts will be given every alternate Sunday noon at 12:30.

The orchestra's personnel is little changed. Leon Trebacz, Lajos Shuk and Emil Wills continue respectively as concertmaster, solo cellist and leading second violin. Morris Veder is the new solo violist.

Works to be played this season include the following symphonies: Brahms's fourth, Tchaikovsky's fifth, Mozart's E flat, Dvorak's "New World," Beethoven's fifth and Schubert's "Unfinished;" also Dvorak's "Carnival" overture, Mozart's overture to "Die Entführung aus dem Serail" and other works. Several American works are be-

Capítulo 9

La culminación de una carrera (1927-1928)

A Mme. Wanda Landowska dans l'attende du sonnet annoncé.
Alimentando en mi volumen lento
una continua gradación inmotivada
desde mi corteza en vuelo posible
hasta el amor de las márgenes tiernamente educadas.
Por ti gracias a ti
sonata en lágrima dura y calidad de nueve
mira cómo en mi escalera insepulta
mi escalera de risa accidentada
la lluvia del vecino lunes llueve.
Querido tío
Cuánto tiempo hay que esperar la rampa comprometida
a rosa de uñas florecidas
y cuánto cuaderno
de hojas de invierno
La marea pregunta y sube
hasta el nivel de un no con la cabeza
mientras la tarde de un pecho solo
se sostiene a pesar de su peso
Eludamos nosotros todo supuesto desenlace
Aún falta ceja y media a vuelo de pájaro
para llegar al muelle entre las sienes
del último intervalo
Y el contador de pasos seguro de sí mismo
pasa de derecha a izquierda
como la brisa – albricias-
sobre la hierba – adiós – del clavicémbalo
Gerardo Diego[1]

1 DIEGO, Gerardo. «Le Sonnet Malgré Lui». *Verso y prosa: Boletín de la joven literatura*, año I, núm. 10, octubre 1927, p. 1.

Ilustración 63. *Herold Tribune,* 2 de enero de 1927 [AMF 6415/042]

El *Concerto* a uno y otro lado del océano

Es 1927 una fecha decisiva en la carrera de Wanda Landowska y también un año que da nombre a una de las generaciones más celebradas de artistas e intelectuales en la España de comienzos de siglo. Para esta "Generación del 27", además, Manuel de Falla se convertirá una suerte de mentor[2].

Será este año, pues, un punto culminante para ambos artistas en los que podemos encontrar respuesta a los primeros interrogantes que nos surgen en la reconstrucción de la historia y proceso del *Concerto* para clave.

Ese año Wanda Landowska cumple su sueño de abrir en Saint Leu-la Fôret su propio centro de música antigua, del que se encargará personalmente de promocionar en España mediante la prensa, como ya vimos a finales del capítulo anterior y veremos en lo sucesivo. En su residencia, a las afueras de París, no solo reúne una admirable biblioteca y colección de instrumentos antiguos sino que, además, crea una sala de concierto diseñada por ella misma en la que actuaría regularmente ante un público selecto escogido por la propia artista. Recibirá allí, asimismo, a discípulos de distintas partes del mundo y de diferentes disciplinas (no solo clave y piano, sino también otros instrumentos antiguos o canto) convirtiéndose en una figura de referencia en el mundo de la música antigua. Se encontraba en el punto culminante de su carrera: llevaba ya más de dos décadas cosechando éxitos como intérprete de clave y piano, desde hacía unos cuatro años viajaba regularmente a los Estados Unidos en donde fue también admirada y aplaudida por un país que, finalmente, la acogerá en las últimas décadas de su vida. Ahora, con una escuela bajo su firma, y gracias a sus discípulos, tenía garantizada la prolongación de su legado en la interpretación de música antigua al clave y al piano. A sus cuarenta y ocho años, Wanda Landowska había sentado cátedra.

2 *Los músicos del 27*. García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; y Ruiz Hilillo, María (coord.). Granada, Junta de Andalucía/Universidad de Granada, 2010.

Sin embargo, en lo que respecta al *Concerto* y la acogida en el Nuevo Mundo, 1927 resulta ser también un año amargo si atendemos a la crítica, algo a lo que no estaba acostumbrada Landowska a esas alturas de su carrera y que, como veremos líneas más adelante, hubo de ser especialmente doloroso dado el complejo y prolongado proceso del *Concerto*. Criticado en prensa por la falta de sonoridad del clave en una sala tan grande como el Carnegie Hall de Nueva York y achacándole a Falla una no conseguida imitación de Stravinsky, el crítico de *The Sun* emplea hirientes palabras:

> Es inconcebible que la Sra. Landowska haya elegido presentar el concierto de su amigo en mitad de un gran espacio abierto. Seguramente ninguna de las rapsodias que hemos leído fueron escritas después de una actuación tan inútil como la de anoche. Sin duda, la música fue tocada excelentemente, pero no sonó. Es una composición de música de cámara y debe ser interpretada con cuidado bajo las alas de la Liga de Compositores en los recintos educativos de la ciudad. (...)Tal vez esta obra respire el alma de España, pero gran parte de ella fue aderezada con salsa de una especie de ensaladilla rusa importada (...). Puede que De Falla se libere en algún momento de la esclavitud de Stravinsky, pero no lo ha hecho en este concierto. Puede que sea todo lo que los colegas han afirmado que es, pero anoche en el Carnegie Hall cayó durante un cuarto de hora, una sustancia gelatinosa y vacilante a la deriva en el mar aún inexplorado del llamado modernismo[3].

Sin embargo, bien requiere esta crítica de su contexto. En primer lugar, la música española no era demasiado conocida en Estados Unidos y, si lo era, fue precisamente por Falla. No obstante, el *Concerto para clave* posee ya otros rasgos que se alejan de la cita de elementos del folklore español, que sí estaban presentes en obras anteriores de Falla, como *El Sombrero de Tres Picos*. *El Retablo de Maese Pedro*, como vimos, supuso un éxito

3 "Why Mme. Landowska elected to introduce her friend's concerto in the midst of the great open spaces is inconceivable. Assuredly none of the rhapsodies we have read were written after such a futile performance as that of last evening. Doubtless the music was excellently played, but it did not sound. It is a chamber music composition and should be gently delivered under the sheltering wings if the League of Composers in the educational precincts of the Town Hall. (...)Perhaps this work breathes the soul of Spain, but much of it was dressed with imported Russian salad sauce (...). De Falla may perhaps eventually free himself from the bondage of Stravinsky, but he has not done in this concerto. It may be all that the brethren have asserted that it is, but in Carnegie Hall last night it drooped through a limp quarter of an hour, a gelatinous and wabbling substance adrift on the yet uncharted sea of so-called modernism". En: «The Boston Symphony Concert. Mme. Landowska, Featured as Harpsichord Soloist, Plays de Falla's Concerto». *The Sun*, Nueva York, 7 de enero 1927 [AMF P-6386-043].

atronador allí, pues, sin duda, la puesta en escena con títeres, la historia del Quijote y el juego narrativo en tres planos, brindaron elementos de tan atractivos como originales para el público extranjero. De hecho, los factores de vanguardia neoclásica en la partitura que anunciaban ya un nuevo lenguaje en la obra de Falla bien pudieron ser admirados pero con elementos escenográficos que atraían, en el caso del público general, más la mirada que el oído. El *Concerto*, sin embargo, era algo para lo que probablemente no estaba preparado el público norteamericano, pues supone un paso más allá, al ser una obra completamente instrumental, sin escenografía alguna, ni referencias a algún texto literario. El juego instrumental de la música "pura" no fue muy apreciado en estas primeras audiciones.

Por otro lado, el hecho de poner en un mismo programa piezas como *La consagración de la primavera* de Stravinsky, sin duda, mermó y causó una indeseada comparación sonora entre la sutilidad del *Concerto* y la delicada sonoridad del clave, frente a la fuerza y energía stravinskianos. Además, el hecho de incluir en programa también un concierto de Mozart (un clásico bien conocido e interpretado magistralmente por Landowska) y, encima, al final del concierto llevándose todos los aplausos, no permitió valorar en sí los atributos y méritos del *Concerto* que, en su agrupación de cámara, frágil y delicada, poseía una sonoridad para un espacio más íntimo y recogido, no para una gran sala de conciertos con un público deseando, más bien, ver un espectáculo.

Ese tono despreciativo hacia Falla como "el amigo de Wanda" resulta injusto sabiendo como sabemos, que Falla en aquel momento era ya una figura reconocida en el mundo musical internacional. El dolor tuvo que haberse acentuado además en Landowska por todo lo que luchó por el concierto en sí, por su espera y por promocionarlo para su estreno, creando expectativas que se alejaban del espíritu que finalmente concedió Falla a su partitura.

Probablemente, tanto la espera como las críticas no especialmente positivas bien pudieron enfriar la relación de amistad entre ambos e hicieron reflexionar a Landowska sobre la partitura, que no volverá a tocar en directo nunca más. Aunque, a pesar de todos estos inconvenientes, y desde una perspectiva actual, esta espera mereció la pena para la historia de la música del siglo XX. Además, las críticas en Europa fueron no solo benevolentes, sino que alabaron la pieza, su éxito y el buen saber de Falla como compositor y de Landowska como indiscutible maestra del clave:

> Este concierto para clave, en el que no olvidemos a su inspiradora. El hada de Saint-Leu-la-Fôret, Wanda Landowska, con un gran corazón, supo encontrar, a lo largo de los siglos, los secretos de una técnica perdida. Su magistral ejemplo le había dado a Falla el deseo de una empresa que no es común hoy en día. Para crear, de alguna manera, un estilo perfectamente moderno que sin embargo utiliza el clave con todos sus recursos – no como un pastiche, de ninguna manera, que imite a un autor del siglo XVIII. (...) El éxito del Concierto puede explicarse con satisfacción. ¡Qué placer sin mezclar! Todos nuestros amigos, si aún no han disfrutado de esta alegría, querrán oírla pronto. ¡Feliz dominio del triunfante Falla!"[4].

Encontramos incluso críticas entusiastas por parte de especialistas en España. Así, Joaquín Llorente admira la música del maestro de Cádiz: "El *Concerto* está lleno de sorpresas. En primer lugar, no es una de esas composiciones escritas exclusivamente para dar relieve a un instrumento determinado y exhibir el virtuosismo de un artista (...). No es una imitación de la música de la época en que floreció el clave. Ni es tampoco un alarde de acrobatismo musical para adaptar un instrumento pretérito a la música moderna"[5]. Y resalta, con cariñosas palabras, el cariño que Landowska profesa a España y que el país también le muestra, llamándola "La Landowska", algo que a ella llena de orgullo:

> Wanda Landowska es amantísima de España, donde da conciertos todos los años. Conoce nuestro país de cabo a rabo y además de granjearse la amistad de la intelectualidad hispana, ha sabido conquistarse la admiración del público en general. *"En España me llaman la Landowska"*,, me decía con una sonrisa de orgullo. Pues, aunque no conoce muy bien el castellano, y eso que es una lingüística formidable, ya sabe el cariño, la admiración y el respeto que se hayan concentrado en ese "la". Y seguro estoy de que "la Wanda"

4 "Ce concerto de clavecin, n'en oublions pas l'inspiratrice. La fée de Saint-Leu-la-Forêt, Wanda Landowska, au grand coeur, a su retrouver, par delá les siécles, les secrets d'une technique perdeu. Son exemple magistral avait donné à Falla le désir d'une entreprise peu commune de nos jours. Créer en quelque sorte un style parfaitement moderne et qui utilice cependant le clavecín avec toutes ses ressources – non point pasticher d'une quelconque facón tel auteur du XVIII. (...) On s'explique, en s'en félicitant, le succés du Concerto. Quel plaisir sans mélange! Son souvenir longtemps nous poursuivra... Tous nos amis, s'ils n'ont pas eu encore cette joie, voudront l'entendre bien vite. Heureuse maitrise du triomphateur Falla!". En: AURIC, Georges. «La musique». *Les Annales*, París, 20 de septiembre de 1927 [AMF P-6386-094].

5 LORENTE, Mariano Joaquín. «Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla. La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito». 12 de enero de 1927 [A. M. F.: P-6415-010].

valora más ese artículo otorgado por el público español que la cruz que le ha concedido el gobierno francés[6].

Y, por supuesto, subraya asimismo el cariño profesado a Falla, un cariño presente durante muchos años y que desembocó, precisamente, en la partitura del *Concerto,* que fue ejecutado dos veces en Nueva York:

> Si "la Wanda" ama fervorosamente a España, al maestro de Falla, a su "gran Manuel" le tiene un cariño rayano en la idolatría. Así es que en la ejecución del Concerto a ella dedicado, ha puesto todo su arte imponderable y toda su alma. Y como el maestro Cusevitzki [Koussevitzky] es otro admirador acérrimo del maestro gaditano, el concertó ha resultado brillantísimo, y mal que les pese a ciertos criticastros de Boston, fue aplaudidísimo por el culto público que frecuenta Symphony Hall. (...) la Boston Symphony Orquestra ejecutó el concerto de Manuel Falla, en Carnegie Hall, el jueves 6 de enero, por la tarde, y el sábado, 8 de enero, por la noche (...) y no se necesita ser muy profeta para decir que el público de Nueva York acogería el concertó tan calurosamente como el de Boston[7].

También *El Sol,* recoge unas importantes observaciones de Adolfo Salazar en torno a *El Retablo* y al *Concerto*, que bien marcan la trascendencia de ambas obras:

> A su vez, su última obra, el *Concierto de cámara*, es ya la obra donde aparecen como cristalizadas esas ideas éticas, a la par que estéticas, de Falla. Creo sinceramente que quienes no hayan oído este *Concierto* en las sesiones de Sevilla y Cádiz, no pueden tener una idea de su significación en este sentido, ni de su intrínseca belleza. Falla eligió para dar a conocer su última obra a sus paisanos los dos intérpretes que, por más íntima comprensión, podían dar de ella la versión más fiel. Uno de esos intérpretes era él mismo. El otro era un núcleo instrumental desgajado de un espléndido arbusto que florece bajos sus cuidados: los músicos de la Orquesta Bética de Cámara, que se expresan a través de la interpretación fidelísima de Ernesto Halffter.
>
> (...) En su nueva obra, Falla se ha sentido atraído por esa tendencia que actualmente estremece a los músicos europeos de expresar sus ideas armónicas y constructivas a través de un vocabulario rítmico y melódico directamente entroncado en los siglos XVII y XVIII. (...)

6 *ibid.*
7 *ibid.*

Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla

La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito

Sin duda alguna, el acontecimiento más interesante de la presente temporada musical es el **concerto** para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncelo de nuestro gran maestro, Manuel de Falla, que por primera vez (fuera de España), acaba de ejecutar la Boston Symphony Orchestra en los conciertos gemelos del viernes y el sábado pasados.

Interesante, no tan sólo por ser una obra nueva de un maestro de tanto fuste como lo es el famoso gaditano, sino por tratarse de un instrumento que ya casi había pasado a la historia, y que ahora lo emplea uno de los compositores más modernistas.

El **concerto** está lleno de sorpresas. En primer lugar, no es una de esas composiciones escritas exclusivamente para dar relieve a un instrumento determinado y exhibir el virtuosismo de un artista. Aunque de Falla compuso su **concerto** para la gran artista polaca Wanda Landowska, el clave, que dicha señora tan brillantemente ha modernizado, no es ni con mucho el instrumento principal de esa composición. Forma tan sólo parte del conjunto, y si algunas veces lleva la voz cantante, en otras ocasiones sirve de acompañamiento a los otros instrumentos.

En segundo lugar, contra lo que se podía esperar de un instrumento tan antiguo, el **concerto** no se ajusta a los cánones clásicos. No es una imitación de la música de la época en que floreció el clave. Ni es tampoco un alarde de acrobatismo musical para adaptar un instrumento pretérito a la música moderna. El **concerto** es simplemente la interpretación del ambiente musical de épocas pasadas por un maestro que sabe emplear todos los recursos de la técnica musical moderna.

Por sus motivos, el **concerto** hace recordar el famoso cuadro del Ticiano: "Amor divino y amor terreno", pues si el primer y el tercer movimientos están llenos de vida popular, alegre, hasta callejera, en cambio el segundo expresa un sentimiento profundamente religioso. Y en todos ellos se refleja el ambiente de la España de los siglos XVI y XVII.

Porque el nuevo **concerto** del maestro Falla es genuinamente español, solemne, austero a veces, como en los motivos religiosos, alegre, chispeante en las frases folklóricas que abundan en los movimientos primero y tercero, pero siempre noble, siempre mesurado, siempre fi

El maestro Manuel de Falla y su intérprete Wanda Landowska.

a un pueblo que ni cuando se divierte pierde el sentido de su dignidad personal.

De Falla escribió su **concerto** para Wanda Landowska como prueba de agradecimiento, según dicen, por la valiosísima cooperación que le prestó la brillante pianista polaca cuando se puso en escena "El retablo de maese Pedro", y también para demostrar su admiración por el arte magistral con que dicha señora toca el clave.

Wanda Landowska no es solamente una virtuosa del piano y del

(Sigue en la 4a. pág.)

(Continuación de la 1a. pág.)

clave; es una de las figuras más principales del mundo musical. Ha sido profesora en los conservatorios más importantes de Europa. Por preferencia, ha estudiado a fondo la música antigua, sobre la cual ha dado conferencias y escrito libros. Sus trabajos sobre los clavecinistas franceses le han valido la Cruz de la Legión de Honor. Gracias a su gran talento musical ha conseguido resucitar el clave y de mero objeto de curiosidad en los museos lo ha

Ilustración 64.
Prensa Nacional, 12 de enero de 1927 [AMF 6415/10]

> Tras el *Retablo* un nuevo estilo comenzaba en Falla. El *Concerto* es la consecuencia inmediata de esa vía. En el horizonte musical actual no vemos entre las gentes de su generación otra obra alguna que pueda llevar más lejos ni que haya conseguido más depurados frutos de belleza y elevación de pensamiento[8].

No se equivocaba Salazar en este importante punto de inflexión que supuso la composición de *El Retablo* y el *Concerto* en la historia de la música contemporánea. Y en ambas estaba, como hemos visto, implicada directamente Wanda Landowska.

Continúa la actividad en España

Con fecha de 10 de enero de 1927, se anuncia la tercera edición del curso de música en la localidad de San Feliu de Guíxols, localidad a la que ya había sido invitada Landowska en años anteriores (1925 y 1926) por la Asociación de Música. Esta vez parece que también fue la responsable del segundo concierto interpretando piezas al piano y al clave de Haendel, Bach, Mozart, Clementi, Vivaldi-Bach, Scarlatti, Pasquini, Daquin, Dandrieu y de su autoría[9]. Pero, aparte de esta escueta nota informativa, no hemos localizado reseña alguna sobre este concierto o de otros conciertos en esas fechas y geografía, por lo que sospechamos que hubo de ser una actuación puntual y un compromiso con el que venía Landowska cumpliendo de hacía dos años.

Saltando adelante en el tiempo, con fecha del 15 de mayo de 1927, encontramos una reseña en la *Gaceta Literaria* sobre un texto publicado

8 SALAZAR, Adolfo. *El sol*, Madrid, 1 de enero de 1927. Archivo Manuel de Falla [AMF F-6415-004].

9 *Scherzando: Revista musical mensual catalana ilustrada*, año XVIII, núm. CXCIV, 10 de enero de 1927, p. 4.

en la *Revista de Occidente*, en el que Fernando Vela[10] dedica las siguientes palabras a Wanda Landowska:

> El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades incontrovertibles como dos y dos son cuatro, cuatro y cuatro, ocho. Pero si encerramos esa sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso, la operación se complica con una elevación al cuadrado. Entonces, ya no vivimos dentro de esa música como vivieron sus contemporáneos, como el gusano dentro del propio capullo, sino desde fuera de ella como si aplicásemos el oído a la rendija de un mundo brillante y extraño, por donde nos llega trémulo el leve son de un minué lejano. Por bajo de las músicas resucitadas de Wanda Landowska escuchamos la profunda nota pedal del Terror. Vemos blancos cuellos alargados, donde nuestros ojos ponen, como esa imagen secundaria del sol sobre el papel, un hilo rojo, un collar de sangre casi imperceptible, semejante a esa junta que en las figuras de porcelana deja la fracción del molde, como si la cabeza y el cuerpo de estas evocadas marquesas estuvieran unidas artificialmente por esa figura ya histórica del cuello[11].

Inspiración literaria y filosófica que provocaba la música de Landowska, enteramente identificadas con la sonoridad de antaño. Con palabras tétricas o hermosos versos, lo cierto es que encontramos un suculento catálogo de escritos dedicados a Landowska en España por parte de escritores, poetas, musicólogos, creadores y críticos, como estamos viendo en estas páginas, a la que se suman aquí las palabras del fundador de la *Revista de Occidente* junto al filósofo Ortega y Gasset.

En lo que respecta a ese año, 1927, no encontramos ya más noticias de Landowska en tierras españolas. Probablemente la inauguración de Saint Leu-la Fôret la mantuvo entretenida, preparando para el día 3 de julio de ese año su apertura oficial con la celebración de un concierto. Otro de los hechos que pudieron haberla distanciado de España temporalmente sería la gira de la que volvió a principios de 1927 y que se repetirá a finales del mismo año. Precisamente, con fecha de 14 de junio de 1927, y tras volver de los Estados Unidos, Landowska invita personalmente

10 Fernando García Vela (Asturias, 1888-1966). Filósofo, escritor y periodista. Fue cofundador en 1923, junto a José Ortega y Gasset, de la *Revista de Occidente*, de la que fue secretario de redacción hasta 1936.

11 Fragmento del texto de Fernando Vela «El arte al cubo» publicado en la *Revista de Occidente* de abril de 1927 y citado en: *Gaceta Literaria*, año I, núm. 10, 15 de mayo de 1927, p. 4.

a López-Chavarri a su escuela, para la inauguración oficial: "Aquí estoy de vuelta de Estados Unidos y más recientemente de Londres. Estoy feliz de volver a mi casa, a mi jardín y a mi sala de conciertos, que son encantadores (...) ¿Estará en Francia y asistirá a la inauguración de mi sala de conciertos el 3 de julio? Lo espero de todo corazón"[12].

La inauguración de Saint-Leu-la-Fôret contó no solo con la presencia de Alfred Cortot, sino también con su participación en el primer concierto junto a Landowska:

> En primer lugar, ambos interpretaron el Concierto para dos instrumentos de teclado de Johann Sebastian Bach (*Concerto à deux claviers*), seguido de tres preludios y fugas de *Das wohltemperierte Klavier*, interpretados en solitario al clave por la anfitriona del encuentro: do mayor – el mismo que Gounod utilizó para la melodía de la letra de la canción Ave María de Morane – seguido de fa menor y do sostenido mayor. A su vez, Alfred Cortot volvió a aparecer en escena y, junto a Wanda Landowska, ambos interpretaron obras de Couperin y Pasquini. Por último, en la interpretación inventiva y expresiva de Wanda Landowska, el público escuchó *Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* de François Couperin. A continuación, tras unas breves piezas de Dandrieu, Rameau y Jacques Champion de Chambonnières, el concierto se vio coronado por una sonata para dos instrumentos de teclado de Mozart[13].

12 "Me voilà de retour d'Amérique et tout dernièrement de Londres. J'ai retrouvé avec bonheur ma maison, mon jardín et ma salle de concerts qui sont délicieux (...) Serez-vous en France et assisterez-vous à l'inauguration de ma salle qui aura lieu le 3 juillet? Je l'espère de tout coeur". Carta de Wanda Landowska a López-Chavarri del 14 de julio de 1927 (carta 307), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol. I, p. 308.

13 "W trakcie inauguracyjnego koncertu wraz z Wandą Landowską wystąpił Alfred Cortot. Na początek wspólnie na dwóch klawesynach oboje wykonali *Koncert na dwa instrumenty klawiszowe* (*Concerto à deux claviers*) Jana Sebastiana Bacha, po czym nastąpiły trzy preludia i fugi z *Das wohltemperierte Klavier*, przez gospodynię spotkania zagrane solo na klawesynie: *C-dur* – właśnie to, które Gounod wykorzystał przy opracowaniu melodii do słów pieśni Ave Maria Morane'a – a następnie *f-moll* i *Cis-dur*. Z kolei na estradzie znowu pojawił się Alfred Cortot i wspólnie z Wandą Landowską oboje wykonali utwory Couperina i Pasquiniego. Wreszcie w pełnej inwencji i wyrazu interpretacji Wandy Landowskiej słuchacze usłyszeli Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise Françoisa Couperina. Potem, po krótkich utworach Dandrieu, Rameau i Jacquesa Championa de Chambonnières koncert zwieńczyła sonata na dwa instrumenty klawiszowe Mozarta". MAKSYMOWICZ, Piotr. «Ośrodek w Saint-Leu-la-Fôret w artystycznej i pedagogicznej działalności Wandy Landowskiej». <http://meakultura.pl/artykul/osrodek-w-saint-leu-la-foret-w-artystycznej-i-pedagogicznej-dzialalnosci-wandy-landowskiej-1625>[consulta 17.02.2024].

Ni qué decir que el acontecimiento tuvo una gran repercusión internacional: de eso se encargó la propia Landowska promocionando el futuro centro de música antigua en los años anteriores y su fama en uno y otro continente haría el resto. En España aparece un texto en la revista *Blanco y Negro,* en donde se califica al centro landowskiano, ni más ni menos, que como "Bayreuth de la música antigua", o "templo", en palabras de la propia Landowska. El relato, publicado tras esta inauguración oficial, comienza citando las palabras de la propia Landowska ante los doscientos privilegiados invitados que pudieron escucharla en esta singular sala: "os agradezco el haber venido, y os agradezco el que existáis, el haber con ello colaborado a erigir esta capilla alegre y ardiente, consagrada a la amistad y a la música"[14]. De Saint-Leu aún leeremos algunos textos, pues ya conocemos la importancia de la promoción de la que nuestra artista era muy consciente desde hacía años. En todo caso, se trata sin duda de un momento decisivo y culminante en su carrera, y la preparación de tamaño evento más la gira norteamericana hubieron de mantener a Landowska entretenida y con pocas posibilidades de actuar en otros lugares aquel 1927.

14 Palabras de Landowska citadas en: NELKEN, Margarita. «El templo de la música de Wanda Landowska». *Blanco y Negro*, 11 de septiembre de 1927, p. 101.

LE SONNET MALGRÉ LUI

A Mme. Wanda Landowska dans l'attente du sonnet annoncé.

Alimentando en mi volumen lento
una continua gradación inmotivada
desde mi corteza en vuelo posible
hasta el amor de las márgenes tiernamente educadas.

Por tí gracias a tí
sonata en lágrima dura y calidad de nueve
mira cómo en mi escalera irsepulta
mi escalera de risa accidentada
la lluvia del vecino lunes llueve.

Querido tío
Cuánto tiempo hay que esperar la rampa comprometida
a rosa de uñas florecidas
y cuánto cuaderno
de hojas de invierno
La marea pregunta y sube
hasta el nivel de un no con la cabeza
mientras la tarde de un pecho solo
se sostiene a pesar de su peso

Eludamos nosotros todo supuesto desenlace

Aún falta ceja y media a vuelo de pajaro
para llegar al muelle entre las sienes
del último intervalo

Y el contador de pasos seguro de sí mismo

pasa de derecha a izquierda
como la brisa—albricias—
sobre la hierba—adiós—del clavicémbalo

GERARDO DIEGO

Ilustración 65. *Verso y Prosa: Boletín de la joven literatura,* año I núm. 10, octubre 1927, p. 1 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España].

Vuelve la maestra de Saint-Leu a tierras españolas: 1928

Pasando al siguiente año, en la primavera de 1928, sí que tenemos noticias del siguiente concierto de Landowska en Madrid, organizado por su fiel Sociedad Filarmónica para los días 5 y 7 de mayo en el Teatro de la Comedia. El programa del primer concierto contenía las siguientes piezas: *Pasacalle*, de Fischer; *Sonata bíblica*, de Kuhnau; *Sonata* en la menor, Mozart; *Zarabanda*, *Polonesa*, *Gavota* y *Bourrée,* de Bach; *Tocata sobre el canto del cuco*, de Pasquini; *El cuco*, de Daquin; *Rigodón y Tambourin*, de Rameau. Mientras, en el segundo concierto, pareciera como si Landowska continuara en su investigación en torno al vals y engrosara aquel primer repertorio que, justamente, la dio a conocer en la capital en 1905, exactamente veintitrés años atrás. El programa incluía en concreto: *La Volta*, de Byrd; *Dos voltas del Rey*, de Praetorius; *Volta*, de Chambonnieres; *Vals de Graetz*, de Schubert; *Vals de los Silfos de Berlioz*, Liszt; *Vals* en la menor, Schumann; *Invitación al vals*, Weber; cuatro valses de Chopin (sin especificar); *Dreher* de la *Cantata* de Bach; *Volta polonica* (anónimo) y *Allegro* del Concierto en re mayor [15].

Acerca del primer concierto Carlos Bosch nos cuenta:

> La personalidad de la artista que ayer honró las sesiones de la Sociedad Filarmónica ha enfilado el carácter que florece al siglo XVIII en sus minucias sutiles en la suave delicadeza de su sentimiento (...) En el mismo programa que anuncia las obras se contienen ilustraciones indicadas por Wanda Landowska, que orienta el sentido histórico de su recital, comenzando por el pasacalle de Fischer, autor procedente del siglo XVII, que llega hasta el siguiente, y llegando a Mozart, cuya Sonata número 7 en la menor ejecutó en el piano. Lo demás fue ejecutado en el clavecín (...) En breves explicaciones cordialmente ofrecidas por ella, al comienzo de cada obra, expuso apuntes de perfecto encauzamiento estético en bellos resúmenes sinceramente sentidos[16].

15 *La Libertad*, año X, núm. 2535, 5 de mayo de 1928, p. 7.
16 BOSCH, Carlos. «Concierto de Wanda Landowska». *El Imparcial*, Madrid, año LXII, núm. 21216, 6 de mayo de 1928, p. 2.

Sobre estos conciertos madrileños también Adema Martínez escribe y proporciona algo más de información, específicamente sobre el segundo, que retomaba aquella historia del vals y la volta[17]:

> ayer tarde – ante la Sociedad Filarmónica, reunida en pleno en la sala de la Comedia – desarrolló la insigne fundadora de la Escuela de Música Antigua de París en la última de sus dos audiciones de esta temporada, en la que, como siempre, ha testimoniado su cariño a la veterana asociación. Desde la "volta", pasando por las "cadenas", hasta las composiciones de Weber, pasando por Berlioz, Wanda Landowska nos deleitó con unas admirables versiones del señoril baile, triunfante y dominador, pese a los estridores de la epiléptica "música negra". Y aún hizo más: apostillar con certero juicio y fácil palabra cada una de las obras, realzando su especial significado en el ciclo. Como el sábado – cuanto integró con Bach, Mozart, Daquin, Rameau y Kuhnau, entre otros su programa-, las ovaciones fueron reiteradas y sinceras, y los ramos de flores adecuada ofrenda para la intérprete sin rival[18].

Por su parte, *El Heraldo de Madrid* presenta a Landowska como un ideal de interpretación en confluyen factores intelectuales y analíticos, pero también emocionales, de comprensión y asimilación histórica que le permiten recrear estas músicas pretéritas de modo impecable:

> Para ello se hace también necesario el soplo divino de la inspiración; más con eso no basta. No se puede confiar a la intuición temperamental la comprensión completa y la ejecución sensitiva. Se requiere además superior cultura; trabajo de análisis, no solo técnico, sino psicológico; familiaridad con todos los estilos; absoluta compenetración con el ambiente en que aquellos cerebros se formaron. Y tales requisitos muy rara vez se hallan reunidos. Así, el caso de Wanda Landowska se nos presenta en el escaso número de los elegidos. De uno de esos artistas que son a la par maestros, y cuya actuación tiene tanto de deleite como de enseñanza.
>
> El paso de Wanda Landowska por Madrid y sus dos recitales en la Comedia han constituido una de las más refinadas y atrayentes manifestaciones de la actividad lírica madrileña[19].

17 Véase primer capítulo y su primera actuación en 1905.
18 MARTÍNEZ, Adame. «Dos audiciones de Wanda Landowska». *La Nación*, año IV, núm. 800, 8 de mayo de 1928, p. 4.
19 «La música y los músicos». (Firmado F.). *El Heraldo de Madrid*, año XXXVIII, núm. 13191, 9 de mayo de 1928, p. 6.

DE MUSICA

Concierto de Wanda Landowska

El afincamiento en el estilo que da la determinación de una época, viniendo al través de sus fórmulas, de sus maneras especializadas, del tono de su decir y sus insinuaciones, al espíritu de cuanto en un tiempo sucedió, y de él triunfa en sucesivas generaciones, desarraiga, liberando del envejecimiento a quien, capacitado para ello, pueda penetrar en los misterios definidos con modo de arte por las figuras representativas, siempre despreocupadas de todo prejuicio temporal, que no es el arte estrépito fugaz, reclamando una atención como máxima pasajera: la eximia Wanda Landowska, fijándose en esa época clavecinista tan sugerente y atractiva, impulsa la animación de su verbo hasta el clarividente desvelo de lo por venir en su continuidad pregenitalmente derivada.

La personalidad de la artista que ayer honró las sesiones de la Sociedad Filarmónica ha enfilado el carácter que florece el siglo XVIII en sus minucias sutiles en la suave delicadeza de su sentimiento, constantemente adornado de las galas sencillas por equilibrio y pomposas por decoración, subrayadas con los floreos y mordentes que colorean las frases diáfanas en su decir, y llenas de un sentimentalismo flotante y severamente acusado al través de oportunas disonancias y giros que inician alguna expansión prontamente contenida en la disciplina de la proporción obligada.

Cuanto es en el estilo, en lo que palpita apasionadamente con esos caracteres que culminan en Mozart, tangente a la nueva época, alienta en el saber y en la sentida inspiración de la señora Landowska, consciente por reflexión y cultura, y por alma adivinadora y vidente de esas antiguas creaciones vertidas con actual emoción en sus interpretaciones ejemplares, reveladoras de la verdad estética, opuestas a la extrañeza escolástica, fulgentes de pasión y serenas por inmortalidad formada de belleza.

En el mismo programa que anuncia las obras se contienen ilustraciones indicadas por Wanda Landowska, que orienta el sentido histórico de su recital, comenzado con el *Passacalle*, de Fischer, autor procedente del siglo XVII, que llega hasta el siguiente, y llegando a Mozart, cuya sonata número 7 en *la menor* ejecutó en el piano.

Lo demás fué ejecutado en el clave, hallando delicadezas matices de infinita variedad y concreción descriptiva, que además evoca lo pretérito renovado, según su inmarcesible esencia, por la maravilla de esta artista incomparable.

En breves explicaciones, cordialmente ofrecidas por ella, al comienzo de cada obra, expuso apuntes de perfecto encauzamiento estético en ellos resúmenes sinceramente sentidos.

Ahora dejamos para su próximo concierto más extensos comentarios en torno al arte de la clavecinista magistral.

Concierto de Nena Juárez en el Instituto Francés

La embajadora de Francia, que representa genuinamente la tradición francesa en la protección inteligente del Arte, que ella misma cultiva, labora constantemente por la recíproca difusión e intercambio entre la música francesa y la española, haciendo activa propaganda de nuestros artistas, quienes encuentran en ella una entusiasta protectora, con alma similar, confidente, que entiende cómo el Arte enlaza a los pueblos de manera espiritual, completándose y adelantándose a las tramitaciones políticas internacionales.

Propicia siempre a toda fiesta artística, brindó la de anoche, en el Instituto Francés, para despedida de la notable contralto argentina Nena Juárez, afamada desde el año pasado entre el público español, y que ahora marcha a su país por haber sido ventajosamente contratada en el teatro Colón, de Buenos Aires, donde cantará "Sansón y Dalila", "Carmen" y otras óperas de su repertorio.

Ayer deleitó a los concurrentes con un programa compuesto por "liedes" de Schumann, Tschaikowski, Dufranc y algunos más, perfectamente cantados, en los cuales mostró sus cualidades de "liederista" de mucha emoción en admirables dicciones.

Al terminar cantó dos canciones españolas de Falla y varias argentinas, que ella misma se acompañó con la guitarra, obteniendo éxito extraordinario.

Por enfermedad de la señorita Cavero se encargó del acompañamiento del piano Antonio Pantión, luciendo un buen mecanismo y acierto musical.

Carlos BOSCH

SAVOIA
Especialidad en CHURROS a la salida de teatro

—*Deseo un cuadro bonito, para un regalo de boda.*
—*Aquí tiene usted algo del caso: «La tormenta en el horizonte».*

Ilustración 66. *El Imparcial*, 6 de mayo de 1928, p. 2
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

El crítico Francisco Suárez Bravo compara los repertorios de Landowska con otros dos intérpretes y se vuelve algo crítico respecto al programa de la clavecinista, alegando que el clave era más bien un instrumento con el que los compositores hubieron de "conformarse" y que poseía una sonoridad más pobre que la del posterior piano y que no permitía tanto virtuosismo como el moderno instrumento. Esto es, aún se pensaba con poco acierto, que el pianista sí podía ser virtuoso y el clavecinista no:

> Brailowski y Backhaus dedicaron sus programas a la música moderna principalmente, mientras que Wanda Landowska siguió fiel a su devoción por el clave y por los maestros del pasado que a este dedicaron sus inspiraciones. El formidable mecanismo de los dos artistas primeramente citados está hecho a las dificultades que ofrece con ostentación la literatura pianística de Beethoven para acá. La artista polaca se acomoda a las exigencias más modestas en ese punto, de los maestros que no pudieron soñar con las poderosas sonoridades del piano moderno y se complacieron en las combinaciones discretas del clavicordio[20].

Tampoco quedó convencido de la interpretación del programa hilado por Landowska en torno al vals, cuestionando su criterio, pues las piezas escogidas no llegaban al verdadero punto culminante de esta danza, exponía ejemplos menores ("reyezuelos exóticos") y omitía importantes apellidos de la historia: "a los maestros que hicieron de él [el vals] la danza representativa de toda una época pareció desdeñarlos. Y hablar del vals sin ni siquiera citar el nombre de Strauss, es algo excesivo (...) Pero el que fue el rey de los bailes ha tenido que ceder su cetro a otros reyezuelos exóticos, que no siempre lo empuñan con la distinción con que él supo hacerlo"[21]. Expone en su artículo las referencias y explicaciones de la propia Landowska, si bien quedan alternadas con algunos comentarios desdeñados del autor de la crónica:

> Según parece, su predecesora fue la "volta", de origen provenzal, y que luego se extendió por media Europa. La señora Landowska presentó de la "volta" varios ejemplares. El más antiguo fue uno de William Byrd, puede decirse que el primero de los maestros ingleses, al menos de los de cierta nombradía.

20 SUÁREZ BRAVO, Francisco. «Con motivo de unos conciertos. De la historia del vals». *La Correspondencia de Valencia. Diario de noticias,* año LI, núm. 20578, Edición 2ª, 31 de mayo de 1928, p. 3.
21 *ibid.*

> Otros ejemplares del alemán Michael Praetorius, su contemporáneo y del francés Champion de Chambonnières, algo posterior, músico de la cámara de Luis XIV, señalaba la evolución del género, tímida por el pronto, antes de reaparecer en Alemania, transformado ya el nombre primitivo bajo su traducción de "Dreher"; también llamándose "Landler" como si dijéramos campestre. Músicos como Mozart no se desdeñan en componerlos. No cabe negar que aquellos primeros ejemplares, y si se nos apura mucho, también los del maestro de Salzburgo, que la distinguida concertista nos presentaba como tipos de esa época primitiva del vals, son bastante insignificantes: de su interés, todo lo más histórico. Solo cuando ya entraron en turno Schubert, con los valses de Graetz y Weber, con su "Invitación a la danza" es cuando ya se empezó a sentir el encanto rítmico de aquella forma de danza. Chopin ocupó él solo una sección aparte del programa, porque aparte y en región muy alta, siguen sus valses inaccesibles a las oscilaciones e injusticias de la moda, obras maestras en su género. Del cual son muestras interesantes, sin duda, los valses de Berlioz, Schumann y Wagner, pero no característicos ni imprescindibles de la historia de la evolución de aquel[22].

El hecho de que Landowska se remonte a sus orígenes y que estos vengan, precisamente, de las capas más populares de la sociedad y un contexto rural es, cuanto menos, interesante. Le gustara o no a este autor, sabemos que el ciclo le procuró a Landowska grandes éxitos desde el principio de su carrera, y no solamente en España. Aunque bien queda aquí marcar que en Madrid, ciudad que la veneraba de hacía tanto, también encontró Landowska algunos detractores.

Si seguimos el relato cronológico y las huellas que de ella encontramos aquel 1928, localizamos una carta de Adolfo Salazar a Alicia y Ernesto Halffter desde Madrid fechada en julio que advierte a sus interlocutores sobre el carácter de Landowska y les aconseja cierta prudencia por el bien de preservar un buen contacto. Comienza en el encabezado:

> "Mis queridos niñitos" y tras darles consejo de quedarse en París y luego tratar de cosechar éxitos en Berlín, le aconseja mantener y contactar con algunas personas, advirtiendo:
> Por el momento creo que es muy conveniente que no pierdas de vista a Robert Lyon, tanto por lo que significa la gran orquesta que ha fundado[23]

22 *ibid.*
23 Nueva orquesta sinfónica en París que integró la Casa Pleyel una vez inaugurada su gran sala de conciertos y de la que se esperaba hiciera su debut el 1 de octubre de ese año.

> como por los conciertos de cámara en la Sala Chopin, de lo que yo le hablé, ponderándome la Bética y dándole a entender que sería una gran cosa la formación de una orquesta de cámara como la Bética para esa sala Chopin de la cual tú serías el director más indicado. Estoy escribiendo un artículo para su revista donde digo algo de eso a fin de que se les vaya haciendo el oído y piquen cuando llegue el momento. Está muy bien que hayáis invitado a Lyon y a Pincherle[24]. A este quizá recuerdes que le encontramos en Saint-Leu-la-Fôret en casa de Wanda, razón por la cual debes tener muy en cuenta no decir nada que pueda molestar a esta, porque a más de ser muy amiga de Pincherle, lo es también de los Lyon[25].

Debería tener, sin duda, un carácter fuerte: aquel que la respetaba era tratado con todos los honores y aquel que no, desterrado de su vida. Una personalidad que, sin duda, le fue propicia para el desarrollo de una carrera imparable y una administración de los contactos magistral. Ha de tenerse en cuenta también que la competición en el mundo de la música está y estuvo siempre al orden del día y que el hecho de ser mujer hubo de posicionar a Landowska en una férrea defensa de su persona, de su arte y de sus contactos.

En todo caso, comprobamos que en pleno apogeo de su trayectoria artística, Landowska sigue contando con España como uno de los países recurrentes y favoritos en sus giras por el extranjero. Así, a mediados de julio, vemos que ya planificaba su siguiente *tournée* por la península, tal y como sabemos mediante la carta que escribe a López-Chavarri, confirmando su visita e informando de su, no menospreciable, caché: "Estaré en España en enero de 1929. La Filarmónica de Valencia me ha pedido mis condiciones, aquí está el doble de mi carta (...) 1 concierto serán 2500 pesetas, 2 conciertos, 4500 pesetas"[26].

24 Marc Pincherle (1888-1974), musicólogo francés, director artístico de la Sociedad Pleyel (1927-1955) y presidente de la Sociedad Francesa de Musicología (1948-1956).

25 Carta de Salazar al matrimonio Halffter del 28 de julio de 1928, (carta número 186), en: *Adolfo Salazar. Epistolario (1912-1958)*. Consuelo Carredano (ed.). Madrid, Fundación Scherzo, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008, p. 216.

26 "Je serai en Espagne en Janvier 1929. La Filarmonica de Valencia m'a demandé mes conditions, voici le doublé de ma lettre (...) le concert sera de 2500 pesetas, 2 concerts de 4500 pesetas". Carta de Wanda Landowska a Eduardo Chavarri del 6 de julio de 1928, (carta 308), en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol. I, p. 309.

LA MUSICA Y LOS MUSICOS

Wanda Landowska

Wanda Landowska es una artista excepcional; única podíamos decir. Cuantas disquisiciones teóricas o filosóficas pudieran escribirse para precisar la misión del intérprete en un arte como la música, donde su intervención es imprescindible, no llegarían a condensar las cualidades con la exactitud y precisión que se diseñan en la genial figura de Wanda Landowska.

Si el intérprete, al transformar en algo vivo y emocional los signos gráficos que el compositor trazó sobre el pentagrama ha de convertirse en creador, remutando en su fantasía el doloroso proceso de creación imaginativa, tiene que tener su sensibilidad y su sentido estético suficientemente cultivado para vibrar al unísono de aquellos estros excepcionales. Para ello se hace también necesario el soplo divino de la inspiración; mas con ello no basta. No se puede confiar a la intuición temperamental la comprensión completa y la ejecución sensitiva. Se requiere además superior cultura; trabajo de análisis, no sólo técnico, sino psicológico: familiaridad con todos los estilos; absoluta compenetración con el ambiente en que aquellos cerebros se formaron. Y tales requisitos muy rara vez se hallan reunidos. Así el caso de Wanda Landowska se nos presenta en el escaso número de los elegidos. De uno de esos artistas que son al par maestros, y cuya actuación tiene tanto de deleite como de enseñanza.

El paso de Wanda Landowska por Madrid y sus dos recitales en la Comedia han constituído una de las más refinadas y atrayentes manifestaciones de la actividad lírica madrileña.—**F.**

Ilustración 67. *El Heraldo de Madrid*, 9 de mayo de 1928, p. 6 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España].

1929: una nueva gira con algunos interrogantes

Una gira esta que, planeada con anticipación, ya comienza a hacerse eco a finales de 1928 anunciando recitales para en enero de 1929 en Madrid (con orquesta)[27], La Coruña[28] o Burgos[29], entre otras, si bien resulta complicado seguir el rastro de estas actuaciones: algunas fueron anuladas (caso es este de Burgos) y de otras no conocemos su repertorio o repercusión (las de Galicia) o bien si se llevaron a cabo (caso de Valencia). Parece que, efectivamente, estuvo en España en enero, probablemente todo el mes o gran parte de él, por lo que, sospechamos, fueron más los conciertos que dio, sobre todo conociendo como conocemos los intensos viajes que acostumbraba a realizar.

Dentro de todas estas dificultades en el rastreo de su posible periplo, encontramos que, seguro, actuó en Aragón, pues junto al retrato de Landowska, el diario *La Voz de Aragón* publica un extenso texto[30] del musicólogo y compositor Ángel Sagardia con motivo de su actuación el día 8 de enero. Concierto muy esperado por el público aragonés que no había disfrutado de la música de Landowska desde 1921. Se trata de un amplio texto dedicado a nuestra artista que realiza un pormenorizado recorrido por su trayectoria tanto en España como a nivel internacional. Un texto que tiene como objetivo el ensalzar y promocionar la figura de Landowska y que nos parece oportuno citar en su totalidad, pues muestra la carrera y admiración a Landowska en tierras españolas desde hacía ya más de dos décadas y que aporta informaciones que, probablemente, vinieran dictadas por la propia Landowska, al observar tan pormenorizada enumeración de sus éxitos y logros.

En primer lugar, la sitúa como una de las intérpretes más destacadas de repertorio antiguo: "Wanda Landowska es una gran maestra de la

27 *La Época*, año 80, núm. 26689, 27 de septiembre de 1928, p. 4.
28 *El Orzán: Diario independiente*, año XI, núm. 3247, 15 de noviembre de 1928, p. 1.
29 *Diario de Burgos de avisos y noticias*, año XXXVIII, núm. 11469, 3 de diciembre de 1928, p. 2.
30 SAGARDIA, Ángel. «Wanda Landowska». *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año V, núm. 1128, 8 de enero de 1929, p. 1.

música; solo comparable con Blanca Selva, Joaquín Nin y Leopoldo Godowsky. Su extraordinaria virtuosidad hizo escribir a un renombrado crítico: "dijérase que posee dos manos derechas"[31]. Más adelante, alaba la labor de Landowska en su búsqueda y compilación de fuentes históricas, que le sirvió para llevar a cabo su cometido:

> Dotada de admirable temperamento, estudiando las obras de algunos antiguos y algunos clásicos, pudo percatarse de las interpretaciones poco adecuadas que se recibían, tanto por el empleo de revisiones, practicadas las más de ellas por músicos ineptos, cuanto por el empleo de ser tocadas en el piano actual, cuando fueron compuestas para espinetas y clavicémbalos, instrumentos de los tiempos de aquellos compositores. En sus rebuscas, efectuadas en archivos de Francia, Alemania, Inglaterra, encontró verdaderas joyas musicales de los siglos XVII y XVIII. Una vez en posesión de las partituras, tuvo que descubrir los estilos, la forma interpretativa que daban los viejos maestros a aquella música que, como dice Prod'homme, "solo se escribía de un modo esquemático, dejando al capricho o a la inteligencia del ejecutante, tanto la cuestión de los adornos, primordial en esa época como el relleno armónico, que solo se indicaba someramente, cifrando las armonías en el bajo". Wanda Landowska, con perseverancia nada común, unida a su recto criterio artístico-musical, logró resolver todos estos problemas[32].

Destaca su labor como clavecinista, recuerda el momento en que hizo construir su Pleyel, y defiende el credo de Landowska sobre la interpretación al clave (el autor escribe "clavicímbalo") como un hecho legítimo:

> Por último, hizo construir clavicímbalos según los antiguos, ya inservibles, convirtiéndose en intérprete ideal y única, en nuestros días, de la siempre lozana música antigua.
> En sus "tournées" por toda la Europa musical, desde Francia hasta Rusia e incluso Siberia, al saber que principalmente tocaba el clavicímbalo, músicos escépticos y de cultura muy superficial se permitieron decirla: "Si Bach, si Rameau, vivieran hoy, escribirían para el piano". "Pero precisamente – consigna Prod'homme – Bach y Rameau vivían hace dos siglos y escribieron para el clavicímbalo. ¿Por qué querer transcribirles, traducirles, traicionarles?" Y los

31 *ibid.*
32 *ibid.*

> contradictores enmudecían tan pronto escuchaban a Wanda Landowska ejecutar al clavicímbalo aquellas revelaciones[33].

Y marca 1905, el primer año en que actuó en España y con el que comienza este relato, como el momento en que Landowska se convirtió ya en un referente internacional de la música antigua, recordando las actuaciones en los festivales Bach y la ya más que mitificada visita a Tolstoi:

> Desde 1905, allí donde hay de interpretarse dignamente la música antigua, sin vacilar es solicitada a la cooperación de la eminente artista. El curso del Conservatorio de Basilea; las fiestas de Bach en Weimar, Eiselach y Leipzig; la conmemoración del centenario de Juan Jacobo Rousseau en Montpellier; el Congreso de la Sociedad Internacional de Música en Ermenonville, el año 1914; los cursos en la Escuela Normal de Música de París, repetidos en Barcelona, *etc*., *etc*. Han sido escenarios de triunfo y consagración. En Navidad de 1907 fue huésped del Conde León Tolstoi (...) "Es increíble – decía el gran novelista ruso – que semejantes tesoros duerman en las bibliotecas y sean poco conocidos, mientras que los pianistas no hacen sino tocar siempre las mismas obras. Esta música me transporta a otro mundo. Cierro los ojos y me parece que vivo en el siglo pasado, que es el mío, señora, porque ya soy más que octogenario"[34].

Destaca posteriormente aquel número setenta del año 1921 de la revista valenciana *Mundial Música* como monográfico dedicado a ella y primer intento de divulgación de su figura por parte de importantes y muy queridos y apreciados críticos, aunque ya vimos que Landowska no quedó muy satisfecha con este número por la falta de organización y respeto por los derechos de autor, entre otras cosas[35]. En todo caso, gracias a esta reseña, podemos intuir los contenidos de este tomo dedicado a Landowska en España:

> Fuente divulgadora de la valiosa labor realizada por la insigne artista, son los tres artículos, uno de Prod'homme – notabilísimo – y los restantes de Adolfo Salazar, publicados en el magnífico número de la *Revista Mundial Música* – fenecida o de vida lánguida al presente – dedicó "En Homenaje

33 *ibid*.
34 *ibid*.
35 Véase el final del capítulo 6.

a Wanda Landowska". Cuatro admirables trabajos suyos completan el texto de dicho número. Uno de ellos se titula "Interpretación de las obras de Bach e influencias de la música francesa sobre Bach" (...). En "Recuerdos de viaje" (...) hace notar la semejanza que existe entre las canciones catalanas y los cantos poloneses; sobriamente elogia al Orfeón Catalán, y de regalo califica la audición de "Goyescas", de Granados, interpretadas por su propio autor.

La parte musical de la publicación de referencia la integran composiciones para piano, de autor desconocido, uno y las demás de Purcell, Muffat, Dandrieu, Pasquini y Schubert. Redactado por la sin par clavicembalista [36].

A esta labor concertística e intelectual, se suma la culminación de su carrera con la apertura de la escuela en Saint-Leu y la interpretación de un concierto inédito de Carl Philip Emmanuel Bach en Alemania:

No lejos de París, inauguró, en julio de 1927, una escuela de su propiedad, provista de muy valiosa biblioteca, y en cuya sala de audiciones y conciertos se rinde culto fervoroso a la música antigua. El 7 del pasado diciembre, en la capital de Francia, acompañada por la Orquesta Sinfónica de París, interpretó en primera audición, en el clavicémbalo, un *Concierto* inédito que Felipe Emanuel Bach compuso en 1754 y cuyas partes adquirió Wanda Landowska en Bonn. (...) Al lado de páginas enteras concebidas bajo la influencia de principios del siglo XVIII, encontramos otras impregnadas de un romanticismo adolescente. Ecos de Lully, de Juan Sebastián Bach, a menudo de Scarlatti, se codean con pasajes fogosos, de acentos patéticos, que nos anuncian a Schumann". Estas líneas presentan a Wanda Landowska en su aspecto crítico competente[37].

Todo un repaso por la trayectoria de Landowska que venía a motivar la expectación ante el concierto y que aquí nos sirve como repaso y prueba del peso de su carrera en territorio español. Pero, pasando al recital en sí, el día 9 de enero el mismo diario publica la reseña del concierto del día anterior, del que recuperamos los siguientes fragmentos:

Son contadísimos los ejecutantes que se dedican al clavecín (...) Entre ellos ocupa sitio preminente, casi único, la clavecinista Wanda Landowska, a quien

36 *ibid.*
37 *ibid.*

> tuvimos la fortuna de escuchar en el concierto filarmónico de ayer tarde. Nadie como ella ha llegado a compenetrarse con los autores y toda la vida de aquellos días, y como sus conocimientos histórico-musicales (...) Del programa de ayer, dos partes estaban dedicadas a la música en el clavecín o clavicímbalo y una a composiciones, algo más modernas, para piano. En esta última figuraba la *Sonata* en la mayor de Mozart, que acaba con el popular *Rondó alla turca*, y, como los aplausos eran cálidos, Wanda Landowska lo repitió, pero esta vez en el clavecín, en lugar de en el piano. (...) Destacábase, sin embargo, el *Concerto* en re mayor (Vivaldi – Bach) y de modo especial el *Allegrissimo* por su belleza y dificultad; *Rigoudon et Tambourin*, de Rameau, por su carácter dulcemente melancólico (...) La nota predominante era de alegría. Tal vez en un futuro concierto de Landowska nos revelará otra faceta de su arte, porque en una sola tarde no se puede abarcar todo el amplio campo de la música para clavicordio.
>
> El concierto de ayer fue un triunfo más para la eminente artista polaca y también para la Sociedad Filarmónica que puede congratularse de la buena acogida que la dieron los socios[38].

Dos días más tarde sabemos que en Málaga daría un concierto del que tenemos noticia en el *Boletín Musical de Córdoba* y cuyo programa para el día 11 de enero estaba compuesto de piezas similares al anterior recital: *Pasacalle* (Fischer), *Concierto* en re mayor (Vivaldi, Bach), *Fantasía* en re menor (Mozart), *Polonesa* (Oginski), *Valses vieneses* (Lanner), *Concierto italiano* (Bach), *Rigaudons et Tambourin* (Rameau), *Ground* (Purcell) y *Sonata* (sin especificar el número) de Domenico Scarlatti[39], piezas todas conocidas dentro de su repertorio, a excepción del *Concierto* en re mayor (Vivaldi-Bach) de la que no tenemos registrada una interpretación anterior, exceptuando el concierto del día 9 de enero, por lo que sospechamos que es una pieza que incorporó a su repertorio en aquel 1929.

Si continuamos el rastreo por la prensa, encontramos a Landowska en Madrid a mitad de ese mismo mes de enero, por lo que hubo de ser su siguiente destino. Tocó junto al director Pérez Casas de nuevo: "un concierto de Juan Sebastián Bach, otro de Felipe Manuel y otro de Haydn, más el andante del *Concierto* en do mayor de Mozart, formaron

38 «Wanda Landowska en la Filarmónica». (Firmado P. R.). *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año V, núm. 1128, 8 de enero de 1929, p. 5.
39 *Boletín Musical* (Córdoba), enero 1929, p. 15.

el programa y La orquesta filarmónica, sabiamente conducida por Pérez Casas, acompañó magistralmente a la gloriosa cultivadora del clave"[40]. Era el 14 de enero y este concierto con orquesta no pasó desapercibido entre la crítica. *La libertad* en su columna de "Música y músicos" firmada por M. H. Barroso, comenta las piezas que tocó Landowska de propina, dado el gran éxito en la sala: "Al final de la segunda parte tocó esta, de regalo, a solo, *Invención a dos voces* y el final del *Concierto italiano* de Bach, y al final de la tercera parte, después del bellísimo concierto de Haydn, tocó también de regalo *Cucú* de Daquin, siendo despedida por entusiasta y cariñosa ovación"[41]. Y Carlos Bosh, en *El Imparcial*, destaca estos eslabones históricos que tan bien sabía enlazar la Landowska en sus repertorios, tildándola no solo de genial intérprete, sino también de destacada musicógrafa, llegando a citarla en lo que respecta a la música de Haydn: "La obra de Haydn es grande – nos dice – no porque sirviera de escabel a Beethoven, sino por encerrar en sí misma sus propios manantiales de inspiración y originalidad, creadores de las excelsas obras de arte" [42].

Marchó luego Landowska a Galicia y, mientras tanto, la prensa en Burgos anuncia la imposibilidad de realizar el concierto de Landowska por incompatibilidad de fechas: "Wanda Landowska no podrá venir el lunes próximo a dar su concierto por dificultades encontradas a última hora en el acoplamiento de fechas. Se hacen activas gestiones para señalar otro día (...) compatible con el itinerario de la artista (la cual está ahora en Galicia) y con la ocupación del teatro por la empresa"[43]. El 25 de enero, la misma prensa confirma que, finalmente, no podrá realizarse el concierto[44]. Sobre los conciertos en Galicia no hemos localizado prensa que los mencione, con lo que nos es desconocido tanto el programa como la opinión de la crítica.

A comienzos de la primavera de aquel 1929, el diario *El Imparcial* dedica un texto a nuestra protagonista, titulado "Wanda Landowska o un hada de ensueño" firmado por Antonio Precioso, en el que se habla de sus conciertos parisinos en la Sala Pleyel y de su escuela de música antigua recientemente inaugurada:

40 «Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». (Firmado: F). *El Heraldo de Madrid*, año XXXIX, núm. 13406, 15 de enero de 1929, p. 6.
41 BARROSO, M. H. «Música y músicos: Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica». *La Libertad*, año XI, núm. 2754, 16 de enero de 1929, p. 4.
42 BOSCH, Carlos. «Wanda Landowska y la Filarmónica». *El Imparcial*, Madrid, año LXIII, núm. 21435, 17 de enero de 1929, p. 3.
43 *Diario de Burgos de avisos y noticias*, año XXXIX, núm. 11509, 19 de enero de 1929, p. 2.
44 *Diario de Burgos de avisos y noticias*, año XXXIX, núm. 11514, 25 de enero de 1929.

> Wanda Landowska, la genial artista del piano y del clavicordio, acaba de dar dos conciertos en la Sala Pleyel. La gran artista va a partir para las repúblicas suramericanas. Hace muy poco tiempo, los aficionados a la buena música han tenido en Madrid ocasión de deleitar sus oídos. (...) – Su casa en Saint-Leu-la-Fôret es un verdadero templo de la música – Ha dicho muchas veces y me ha repetido esta noche Paul Reboux, el ilustre escritor que nos acompañó a La Habana con motivo del último congreso de Prensa Latina. Y el autor de *Trío*, la audaz novela que acaba de ser llevada al teatro, donde en el Fémina ha obtenido un éxito franco, añade:
>
> – Yo he visto ingleses, suecos, españoles, italianos, egipcios, americanos del Norte y del Sur, venir a París solo por aprender a interpretar a los viejos e inmortales maestros cerca de Wanda Landowska. Y así es. Saludemos a la gloriosa artista y deseémosle, como humildes aficionados al arte divino, un viaje feliz... y un regreso nada lejano, para seguir gustando las mieles espirituales de esta verdadera e insigne vestal de su propio templo[45].

Y en mayo, Rogelio del Villar dedica un texto a Falla en que se recuerda a Landowska y el *Concerto,* muestra de la trascendencia que alcanzó la partitura: "La condensación de materiales elegidos entre los más puros; una superación de los medios técnicos y expresivos; su quinta esencia (...) Obras de selección, trabajadas con manos de orfebre, con afinidades, en muchos aspectos, de Albéniz, Debussy, Ravel y Strawinsky, realizadas con un admirable sentido de la proporción, cualidad que en Falla constituye uno de sus más afortunados aciertos"[46].

45 PRECIOSO, Antonio. «El Imparcial en París. Wanda Landowska o un hada de ensueño». *El Imparcial*, año LXIII, núm. 21. 49224 de marzo de 1929, p. 3.
46 VILLAR, Rogelio del. «Manuel de Falla». *Boletín Musical* (Córdoba), año II, núm. 15, mayo 1929, pp. 1-2.

Desde Argentina, más noticias de Saint-Leu rescatadas en España

Aquel año de 1929 para Landowska será también importante por conquistar una nueva geografía, también hispanohablante: en septiembre viaja por primera vez a Buenos Aires y en la capital porteña se publica una entrevista con ella. En su presentación, se la compara, en tanto que figura revolucionaria, con la propia Isadora Duncan y, por supuesto, vuelve a recordarse su amistad con Rodin y Tolstoi, contactos que daban nivel y categoría a nuestra protagonista y su arte:

> Su figura confirma una imagen de los viejos prospectos parisienses: todo en ella es intelectual y los motivos de su conversación se inquietan con ese espíritu de lucha que ha trazado en su vida un ciclo parecido al de Isadora Duncan. Son comparables porque el temperamento de estas dos artistas y porque ambas hicieron de su paso ante el público una prolongación íntegra de su religiosa sensibilidad: "Estoy – nos dice ella misma – más cerca de los literatos que de los músicos. La música está siempre en retardo con respecto a las demás artes".
>
> Y después de relatarnos, con un acento que el entusiasmo agiliza por momentos su amistad con Rodin, sus audiciones privadas para Tolstoi (...) Wanda Landowska comienza a describirnos ese ciclo vital que los críticos han exaltado en ella[47].

Posteriormente, escuchamos a la propia Landowska decir que, si bien no fue la primera en tocar el clave en su época, sí que consiguió diseñar uno acorde a la sonoridad de los tiempos de Bach:

47 Entrevista de autor (a) desconocido (a) y publicada en *La Nación* de Buenos Aires y reproducida en: *Diario de la Marina. Periódico oficial del apostadero de La Habana*, año XCVII, núm. 243, 1 de septiembre de 1929, p. 39.

> – Hace veinte, tal vez más años, en el principio de mi lucha, la ignorancia era tal en el cultivo de la música que no se tocaba a Scarlatti ni a Bach en el original. Acudíase entonces a transcripciones. La razón de lo cual era doble. Ante todo, es claro, porque se buscaba el patetismo teatral, el énfasis y el ruido. Los que realizaban las transcripciones no interpretaban la verdadera simplicidad de la música: contribuían con un grueso aporte de grandilocuencia, con un sobrante de ampulosidad. Segunda razón: no se conocía el instrumento original y es digno de tenerse en cuenta que el piano de aquella vieja época difiere del actual como del día a la noche. No debe creerse, por otra parte, que fui yo la primera que tocó el clave. Cuando me inicié no dejé de ver que se habían hecho ya diferentes ensayos. Ensayos lamentables, porque no se habían realizado sobre la base de documentos ni sobre fundamentos científicos. (...) Entonces yo, ante todo, me apliqué a la reconstrucción del clavicémbalo y basándome en un viejo instrumento de la época de Bach hice construir en la casa Pleyel un clave bajo mi dirección – hoy sigue haciendo esa casa, bajo mi tutela artística, sus instrumentos[48].

Y, a pesar de ser criticada, siguió en su empeño y fue la primera "osarse" tocar a Bach al clave:

> Entonces dijeron: "Está usted loca. No se pueden tocar las grandes obras, sino las ligerísimas en ese instrumento". Y ahí se inició una oposición que me ha costado años vencer y que he vencido. Comencé mi peregrinar, mi vagabundaje por el mundo. Estuve en Rusia, llegué a los puertos de Persia y Asia, donde los camellos cargaron mi clave. Yo no soy una "donna" y nunca creí mucho en los aplausos; siempre quise ir a otro triunfo menos transparente[49].

Tras esto, Landowska habla de esa necesidad que le llegó un día de crear escuela, de mimar y cultivar de cerca todas esas sensibilidades que habían quedado contagiadas por su arte. Del intento frustrado por la guerra en Berlín y de su – en aquel momento, actual – creación de la escuela en Saint-Leu:

> Advertí que, gracias a mi arte, un mundo despertaba para mis ojos a mi alrededor, que se despertaban jóvenes sensibilidades; tenía yo, pues, la sensación de ser una mujer que "flirtea" y se va. Quedaban esas sensibilidades despertadas por mi instrumento, alerta, peor no podían instruirse luego ya que se

48 *ibid.*
49 *ibid.*

> les alejaba la fuente donde beber el agua pura. Comprendí así poco a poco que debía darles alimento más fuerte. Era menester hacer escuela, fue el objeto desde entonces de mi vida. (...) Wanda Landowska nos dice (...) en Saint-Leu-la-Fôret (...) Todo el sitio está dominado por el espíritu de su casa, de sus discípulos (...) Los alumnos acuden libremente, agregan su juventud.
> – Y allí – acaba diciéndonos la artista – estoy realizando mi testamento con un arte fiel y con discípulos fieles que tienen devoción (...) Su voz y su ánimo nos dan la certidumbre de ese lazo maravilloso. Ella ha traído a la ciudad el silencio armonizado. Wanda Landowska ha traído su escuela[50].

Posteriormente, el *Diario de Valencia* anuncia la vuelta de la Argentina de Wanda Landowska y aprovecha para reproducir algunos pasajes del estudio del crítico francés Arthur Hoerce, que asistió a uno de los encuentros en Saint-Leu: "Un piano y un clavecín estaban allí con su color oscuro; una vasta biblioteca encierra colecciones y manuscritos de un valor inapreciable; en las paredes, retratos, dibujos, caricaturas de la intérprete y una conmovedora fotografía de Tolstoi, cuya dedicatoria es un homenaje de gran valor. Por la gran puerta abierta se ven las frondas, roja, verde, o blancas, de los árboles y más allá un tapiz verde musgo"[51]. También se reproduce una entrevista en la que Landowska comenta su visita a la Argentina:

> – Seguramente, estoy encantada de mi viaje – dice la clavecinista – ¡y qué viaje! Público comprensivo y espontáneo. Me da la impresión de que voy a hacer música para los amigos que me esperaban, o a los cuales había invitado yo a mi casa. Su insistencia en querer escucharme de nuevo, en no dejarme partir (fácilmente hubiésemos pasado la noche entera haciendo música) todo esto, ¿no daba la ilusión de una "soirée" privada, una fiesta de música, antes que un concierto organizado? Por lo demás, la organización de un concierto verifícase a veces con rapidez que asombraría a un europeo. Cierto sábado por la mañana, como se encontrase también en Buenos Aires mi discípulo Pepe Iturbi, se decidió que diésemos los dos un concierto al día siguiente, domingo. Pocas horas después de anunciado la sesión el abono estaba completo y más de doscientas personas se quedaron sin entrar en la Ópera, donde el concierto se daba[52].

50 *ibid.*
51 Fragmentos del estudio publicado por Arthur Hoerce y reproducidos en la noticia: «Wanda Landowska regresa de la Argentina». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXIV, núm. 19632, 6 de septiembre de 1929, p. 1.
52 *ibid.*

Posteriormente, el crítico recrea la llegada de Landowska a Argentina, después de haber estrenado el concierto de Poulenc dedicado a ella y subrayando su relación con España:

> Con su gesto familiar, las manos juntas delante del rostro, ella se aísla un instante para ordenar sus ideas y contar cronológicamente las peripecias del viaje. El 3 de mayo hacía triunfar en la Sala Pleyel el *Concierto campestre* de Poulenc, y al día siguiente se embarcaba en Boulogne en el "Cap. Polonio". La calma de la travesía es propicia a los ensueños y la artista construyó en su imaginación una Argentina fantástica, sin duda, pero basada en los recuerdos de España, tan adorada por Landowska[53].

Termina el escrito con una divertida anécdota de Landowska, resaltando lo que tenía que ser una realidad que le brindó tantos éxitos y cariño: su don de gentes. Leemos:

> "A propósito de equivocaciones, ¿conocen ustedes mi aventura de Vilna? Oigan pues..."
> Se habían puesto de antemano anuncios del concierto de Wanda con su efigie y con el contenido de la sesión: "Juan Sebastián Bach y sus contemporáneos". En cuanto llegó la artista al hotel, el "groom en chef" habiendo reconocido a la artista que llegaba con su esposo, se adelantó deferente:
> – La señora Wanda Landowska, ¿verdad? – y volviéndose hacia su marido:
> – ¿el señor Juan Sebastián Bach?... en cuanto a los contemporáneos, supongo que vendrán en el tren siguiente: iré a esperarlos a la estación[54].

Finalmente, el crítico recuerda cómo fueron llamados a la mesa en la residencia de Landowska, con un suculento público que, sentado alrededor, se dispuso a seguir escuchando las anécdotas que tanto a ella le gustaba contar en sus numerosos periplos por el mundo: "Un toque de campanas (...) nos anuncia la hora de comer (...) allí nos esperaban invitados de marca: Arturo Honeger [Honegger] y su esposa, la pianista Andrea [Andrée] Vaurabourg; Francis Pulenc [Poulenc], el crítico Boris [de] Schloezer y otros amigos simpáticos (...) la artista, llena de alegría, diciendo a cada instante: « Oigan ustedes esta anécdota...»"[55].

53 *ibid.*
54 *ibid.*
55 *ibid.*

El *Diario de la Marina*, por su parte, publica una entrevista de Robert Lyon en la que se comenta la posibilidad de escuchar a la Landowska en tierras cubanas: "El resurgimiento del *harpsichord* (clavecín) tan querido de Juan Sebastián Bach, se aproxima mucho. Compositores modernos están escribiendo para este admirable instrumento (Falla, Poulenc, Hindemith...) haciéndole recobrar actualmente su jugar en la gama de los instrumentos de música. Wanda Landowska es una clavecinista genial. Tal vez sea oída en la Habana"[56]. El Nuevo Mundo, ahora el meridional, recibía a Landowska con los brazos abiertos y a España llegaron estos ecos que muestran la estrecha relación entre los países de un mismo idioma y que nos permiten escucharla, de primera mano, en uno de los momentos más alegres y felices de su trayectoria.

56 *Diario de la Marina: Periódico oficial del apostadero de La Habana*, año XCVII, núm. 271, 29 de septiembre de 1929, p. 39.

Ilustración 68. *Día: El Periódico de la Mañana*, 19 de agosto 1928
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

concierto benéfico, cuyos ingresos debían ser repartidos entre las familias de niños pobres de la ciudad. Claro está que una de las condiciones que yo había especificado con mayor insistencia al firmar aquel contrato era la de permitir la entrada dentro de la sala a esos cuantos de aquellos niños.

Llegada la hora del concierto llenóse la sala de bote en bote. El público no podía ser ni más chic ni más brillante: «¿Dónde han colocado a los niños pobres?», pregunté. «No hemos pensado en semejante futesa», me respondieron, sin que diesen ninguna importancia a lo que ellos calificaban de capricho o extravagancia de artista. «Pues bien, insistí yo, es necesario encontrar un público de niños pobres para el próximo concierto». Estos no faltaban en la ciudad.

Una tarde entera tuve el placer de dedicárselo interpretándoles las piezas que más me gustaban cuando yo era también niña.

La gran artista dando un concierto en el estudio de Rodin, poco tiempo antes de la muerte del ilustre escultor.

WANDA LANDOWSKA, SU ESPOSO, JUAN SEBASTIÁN BACH, Y LOS «CONTEMPORÁNEOS»

—Una cosa es sentir un placer más o menos grande escuchando una magnífica sinfonía o una delicada sonata y otra cosa muy distinta es el poseer a fondo un conocimiento intelectivo, o siquiera erudito, de esas mismas obras que deleitan nuestro corazón, nuestro cerebro o simplemente nuestros oídos. Nunca se me olvidará el recibimiento que me hicieran en Wilna años antes de que se declarase la gran guerra. Había yo acudido a dicha ciudad con objeto de dar un concierto histórico—siglo XVIII—, acerca de «Juan-Sebastián Bach y sus Contemporáneos». Al llegar al hotel en que habíamos de hospedarnos mi marido y yo vimos que un hombrecillo se precipitaba, paraguas bajo el brazo, en dirección del trineo que ocupábamos, ayudándonos a que bajásemos, conduciéndonos al *hall* del hotel, sin dejar, a todo esto, de manifestar la mayor alegría. Esta clase de personajes, llamados *faktors*, son muy populares en Polonia. Siempre en los hoteles se halla alguno de ellos ofreciendo los más variados servicios a los comerciantes y viajeros.

De todo entienden y de todo parecen ser capaces.

Como músico, no obstante sus protestas de ardoroso conocedor, justo nos fué reconocer que su buena voluntad de poco le servía.

El siguiente diálogo sostenido con mi «esposo demuestra que su cultura musical no era considerable:

«No tenga usted ningún cuidado, señora, dijo a mi marido. «Yo me encargaré de cuanto sea necesario».

Y como mi marido se extrañara, prosiguió:

«Supongo, por los programas que he visto hace varios días, que esta señora es Wanda Landowska, ¿no es así? Juan-Sebastián Bach es usted mismo, probablemente, su esposo. Y los «Contemporáneos» serán esos treinta señores que de seguro llegarán en el próximo tren y que yo mismo iré a recibirles cuando salgan de la estación.»

MARCIAL RETUERTO

Capítulo 10

El canto del cisne

Ilustración 69. *La estampa,* 21 de enero de 1930, p. 38 [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

Adoro España – me ha dicho – y casi todos los años, cuando materialmente puedo, acepto una excursión de conciertos por el país de las naranjas, donde el sol invade nuestro espíritu y nos torna perezosos y buenos…
Wanda Landowska[1]

Llegamos a la recta final en este relato. En los años treinta, Wanda Landowska continuará estando presente en los escenarios españoles, seguirán publicándose textos sobre ella en la prensa y acogerá en su ya renombrada escuela a una estudiante valenciana que, a pesar de morir relativamente joven y ser dificultoso seguir su rastro, sabemos que fue llamada "la Landowska" española: Amparo Garrigues. Últimos años en España porque la Guerra Civil y los duros acontecimientos posteriores con la instauración de la dictadura, no solo impidieron su vuelta, sino que provocaron el exilio de muchos de sus amigos, como Salazar o el propio Falla, o terribles asesinatos, como el de Federico García Lorca. En 1941, además, será la propia Landowska la que tendrá que huir desde Francia a los Estados Unidos debido a la invasión alemana y, desde entonces, ya no volverá a pisar nunca más Europa.

En estos últimos años hemos localizado actividad concertística, aunque esta resulta ser menor probablemente por el clima agitado en España y las fluctuaciones de gobierno. Sin embargo, y lógicamente, se detectan cada vez más las reseñas sobre su discografía, gracias a la cual perdurará su legado; por otra parte, los artículos y entrevistas muestran a Landowska ya como una persona de fama y artista consagrada a nivel internacional. Actividad y publicaciones que continúan presentes hasta casi poco antes de estallar la guerra y que muestran la estrecha y consolidada relación de Landowska con España.

1 Entrevista publicada en: PRECIOSO, Artemio. «Wanda Landowska y su escuela». *Blanco y Negro*, 23 de noviembre de 1930, p. 29.

Miscelánea

A finales de 1929 y ya en 1930 acontecen varios hechos de los que la prensa nos da pistas en relación con la actividad de Landowska en España. En primer lugar, es de destacar que a Saint-Leu-La-Fôret llegará en 1929 una nueva estudiante española de Wanda Landowska: Amparo Garrigues (1903-1945). Alumna aventajada[2], valenciana como Iturbi (de quien, por cierto, tomó clases de perfeccionamiento), Amparo Garrigues estudió en el conservatorio de su ciudad natal entre los años 1912-1918. Una vez graduada, sabemos que dio conciertos en "centros artísticos de Valencia (1920), en el Centro de Escritores y Artistas de Alicante (abril de 1922) y en Madrid actuó en el Salón de Actos del Conservatorio, en la Residencia de Señoritas Estudiantes y en la Casa de Cataluña (desde abril de 1925 hasta enero de 1926)"[3]. Garrigues tuvo buena acogida desde sus primeros conciertos por parte de crítica y público; sin embargo, sus ansias de aprender no terminaron con los estudios reglados, sino que sintió que debía profundizar y seguir aprendiendo en el extranjero. Por eso, desde 1926, estuvo insistentemente solicitando una beca a la Junta de Ampliación de Estudios de Madrid para poder trasladarse a París y allí aprender con Landowska e Iturbi. Sin embargo, no le fue fácil y hubo de intentarlo varios años hasta que, finalmente, le fue concedida, muy probablemente por el apoyo del ayuntamiento de su ciudad, el respaldo de Iturbi y de la propia Landowska. El propio Salazar también aconsejó a Garrigues marchar a París a estudiar con Landowska cuando la escuchó tocar: "Adolfo Salazar, por su parte, fue más lejos y dio una nueva muestra de su agudeza musical pues, tras alabar la limpieza y precisión de su técnica al enfrentarse a «los primeros clásicos del clave y del piano», acabó recomendando a la joven pianista que se marchara al extranjero y prosiguiera sus estudios con Wanda Landowska, cuya escuela consideraba la más afín a su propio temperamento musical"[4].

2 En las actas del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia se encuentran todas las calificaciones de "sobresaliente" de Garrigues en las materias: Nociones de Armonía, Formas Musicales, Estética e Historia de la Música y Piano. Datos consultados para su trabajo de fin de estudios de: PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*. Trabajo de fin de estudios. Director: José Pascual Hernández Farinós. Defensa: 29 de mayo de 2017. Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo", Valencia, p. 36. [Consultado en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia].

3 PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*... p. 38.

4 SALAZAR Adolfo. «Conciertos. Amparo Garrigues». *El Sol*, Madrid, 16 de febrero de 1928, p. 12. Citado en: TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: caminos en la sombra que nos separa del pasado». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica en el siglo XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 426.

JOTA DE LAS INDIRECTAS

¡Qué felices son los niños con los hombres coronados! Los ven de noche, entre sueños y sólo una vez al año.

La Voz de Aragón

Fundador: Francisco Aznar Navarro

Oficinas: Coso, 37 (Plaza Constitución) SOCIEDAD ANÓNIMA Número suelto, 10 Céntimos

DE MUSICA

Wanda Landowska

Hoy nos cabrá la satisfacción de admirar a la genial clavicimbalista potente. Desde el año 1923 no ha sido presentada en nuestra Sociedad Filarmónica.

Actuando casi todas las temporadas en Madrid, es de lamentar no se la contrate con más frecuencia, puesto que sus conciertos son verdaderos cursos o lecciones de interpretación.

Wanda Landowska es una gran maestra

de la música; sólo comparable con Blanca Selva, Joaquín Nin y Leopoldo Godowsky. Su extraordinaria virtuosidad hizo escribir a un renombrado crítico: "dijérase que posee dos manos derechas".

Dotada de admirable temperamento musical, estudiando las obras de algunos antiguos y las de los clásicos, pudo posesionarse de las interpretaciones pocas veces abordadas que recitan, tanto por el empleo de revisiones, prestidigitadas las más de ellas por músicos ineptos, cuanto por el empeño de ser tocadas en el piano actual, cuando fueron compuestas para sus sapientes y clavicimbalistas instrumentos de los tiempos de aquellas compositores.

En sus rebuscas, efectuadas en archivos de Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, encontró verdaderas joyas musicales de los siglos XVII y XVIII.

Una vez en posesión de las partituras, tuvo que descubrir los cifras, la forma interpretativa que daban los viejos maestros a aquella música que, como dice Fred'heroux, "sólo se escribía de un modo esquemático, dejando al capricho o a la inteligencia del ejecutante, tanto la cuestión de los adornos, primordial en esa época, dentro el relleno armónico, que sólo se indicaba someramente, cifrando las armonías en el bajo".

Wanda Landowska, con perseverancia nada común, unida a su recio criterio artístico-musical, logró resolver todas estas problemas.

Por último, han construído clavicimbalos según los antiguos, ya inservibles, constituyéndose en intérprete ideal y única, en nuestros días, de la siempre lozana música antigua.

En sus "tournées" por toda la Europa musical, desde Francia hasta Rusia e incluso Siberia, al saber que principalmente tocaba el clavicimbalo, músicos eruditos y de cultura muy superficial se permitían decirle: "si Bach, si Rameau vivieran hoy, escribirían para el piano". "Pero precisamente—contesta Fred'heroux—Bach y Rameau vivían hace dos siglos, y escribieron para el clavicimbalo. ¿Por qué querer transcribirlos, tradicirlos, traicionarlos?" Y los contradictores enmudecían tan pronto ella a Wanda Landowska ejecutar el clavicimbalo aquellas revelaciones.

Desde 1905, allí donde haya de interpretarse rigurosamente la música antigua, allí se solicitará la cooperación de la eminente artista.

El curso del Conservatorio de Berlín; las fiestas de Bach en Weimar, Eisolach y Leipsig; la conmemoración del centenario de Juan Jacobo Rousseau en Montpellier; el Congreso de la Sociedad Internacional de Música en Ermesonville, el año 1914; los cursos en la Escuela Normal de Música de Paris, repetidos en Barcelona, etc., etc., han sido ocasiones de triunfo y consagración.

En Navidad de 1907 fué huésped del Conde de León Tolstoi, al cual deleitaba con la ejecución, en el clavicimbalo, de páginas de Haydn y Mozart, compositores favoritos del autor de "Resurrección"; de Chopin, idealmente interpretado por Wanda Landowska y muy estimado por el creador de "La Sonata a Kreutzer"; de Händel, Couperin, Rameau, Scarlatti y otros antiguos maestros que estimaulaban al solitario de Yasnaia-Poliana. "Es increíble—decía el gran novelista ruso—que semejantes tesoros duerman en los bibliotecas y sean poco conocidos, mientras que los pianistas no hacen sino tocar siempre las mismas obras. Esta música me transporta a otro mundo. Cierro los ojos y me parece que vivo en el siglo pasado, que es el mío, señoras, porque ya soy más que octogenario".

Fuente divulgadora de la valiosa labor realizada por la insigne artista, son las tres artículos, uno de Fred'heroux—erudito—y los restantes de Adolfo Salazar, publicados en el maravilloso número que la "Revista Musical Hispano"—fenecida o de vida lánguida al presente—dedicó en "Homenaje a Wanda Landowska".

Cuatro admirables trabajos unos completan el texto de dicho número. Uno de ellos se titula "Interpretación de las obras de Bach a instrumentos de la música francesa anterior". Wanda Landowska se animó a dar el autor de "La Pasión según San Mateo", no sólo en el pensamiento del maestro, sino en el espíritu particular de su época". Charles Joly la denominó "hija musical de Juan Sebastián Bach".

En "Recuerdos de viaje", pesadísimo de aquellos trabajos formaría nuestros jóvenes lectores de la "Cultura Musical" de Juan Bautista Lambert, futuro compositor de la zarzuela "Por una mujer"; hace notar la semejanza que existe entre las emociones eclesiásticas y los cantos polonesas; sobretodo alaba al órfeón catalán, y de aquél escribe: la audición de "Gerusalemme", de Grandos, interpretadas por su propia creador.

La parte musical de la publicación de referencia la integran composiciones para piano, de autor desconocido, una, y las demás de Purcell, Nuñez, Dandrieu, Pasquini y Schubert. Redactado por la sin par clavicimbalista, figura al frente de las mismas en la que explicativo de los ornamentos que contienen.

En autora de los volúmenes "Bach y sus intérpretes" y "Música antigua". En el terreno de la composición, ha producido varias obras por las que críticos prestigiosos le otorgaron el título de notable e inspirada.

No bajos de París, inauguró, en julio de 1927, una Escuela de cuyo reglamento, prontas de muy hallona bibliografía, cuya sala de audiencias y conciertos se rinde culto tornasolo a la música antigua.

El 7 del pasado diciembre, en la capital de Francia, acompañada por la Orquesta Sinfónica de París, interpretó en primera audición, en el clavicimbalo, un "Concerto Inédito" que Felipe Manuel Bach compuso en 1754 y cuyas partes adquirió Wanda Landowska en Berlín.

"Este "Concerto" plata de modo admirable el gran estrado de su autor—escribe la conservista que nos ocupa, en "La Gaia del Concerto", de París—. La remisión de su inspiración — prodigo — nos sorprende. Pero lo que nos atrae y nos seduce, en la lucha de elementos diversos y opuestos que escuchamos perpetuamente en su música. Al lado de páginas enteras conocidas bajo la individualidad de principios del siglo XVIII, encontramos otras, inéditas, impregnadas de un romanticismo adolescente. Ecos de Lully, de Jean Sebastián Bach, a mezcla de Scarlatti, se codean con pasajes fogosos, de acentos patéticos, que nos sorprenden a belcantazo". Estas líneas presentan a Wanda Landowska en su aspecto de crítico competente.

ANGEL SAGARDIA

MADRID-ZARAGOZA

Todos los Compañías teatrales cuelan con una obra de Jacinto Benavente. En el Reina Victoria, la esperan: Irene López Heredia pocos debutamente aprobada, una Eroa peruana del maestro. Margarita Xirgu, después de haber hasta Darío en el domicilio de don Jacinto Benavente, consiguió que éste se comprometiera a escribirle una comedia para el mes de abril. A no recordarnos quién, casi la obtuvo el autor de «La Malquerida», el argumento de cita.

Cuando Benavente se fué a París, todos decíamos: «Va a escribir las siete o ocho obras que debe». Y los interesados veían brillar una esperanza de salvación en el horizonte del lado de Francia. Pero Jacinto Benavente ha vuelto de París, ¿con un farrago de cuartillas escritas? ¿Con una colección de cuentos en el telar? Nadie lo sabe. Siguen los días y las angustias. Si no hay cera de Benavente, cerrará este teatro el siguiente tal o cual escritor, tendrá que declararse vencido tal o cual empresario. En la actualidad, no se hace caso más que de Benavente. Benavente es el autor que pone a Emilio Sagi Barba, el empresario más público, el que enriquece a las empresas. Antes era Muñoz Seca, a quien había de rendirse incluso la lustre y nunca bien recibida María Guerrero. Y es que las empresarios en el teatro, se borran, se confunden, frente a un buen éxito de taquilla. Todos estamos conformes, dado muchos años a esta parte, en que Benavente es el primer autor español de ahora y que de él, si que lo siglo en calidad dramática, hay un abismo. Pues bien: Benavente, si no ha dado le que se llama una obra de dinero, los empresarios del teatro y hasta los comediantes de primera fila, le han dado simplemente instantáneo de celebridad. Hoy, Pena los bolsillos y se lo cisputan. Y el gran escritor, recluído en su casa, junto a un tablero de ajedrez, no tiene derecho a decir, con voz alta:

—¡Quiero descansar!...

ARTURO MORI

La Voz de Aragón
es el diario de mayor tirada de la región

—¿Le parece a usted, guardia, como me han puesto?
—¡¡¡Quite las sidol!!!

—Unos señores que iban tiritando de frío. Y todo, porque no pusa a vender galletas americanas por la calle.

POR LOS NIÑOS

Después de Reyes

Fuera nuestros propósitos solicitar [illegible] enternecimiento del señor Cipo Aparicio la inserción de estas líneas en LA VOZ DE ARAGÓN, la víspera de Reyes, pero para que, por lo menos en la intención, no [illegible] tras fidera de agasajarnos por los inolvidables que centuplicaron a la consabida de las superchurías, va este trabajo a la pública después de acabado el holgorio infantil que provoca sonalmente la ficción de los monarcas orientales, Melchor, Gaspar y Baltasa.

En cierto que son absolutamente necesarios si sido los juguetes, porque si no los tienes los construyes, así como se dijo [illegible] leyes de sus juegos.

En cierto también que su proporciones [illegible] los niños una alegría, tan preciada y [illegible] preciosa a su espíritu, el día de Reyes [illegible] recibir obsequios de padres, hermanos [illegible] amigos.

Pero no es menos cierto que los alegría infantiles no debieran proporcionarlas [illegible] adultos a las criaturas una vez al año; [illegible] bombo y platillo, olvidando algún derecho que les es consustancial; y que cuando los grandes nos dirigimos a los pequeñitos, [illegible] debemos decir, sin reservas ni disfraces, la verdad, toda la verdad.

La pretendida conservación de la inocencia del niño, fundándola en el engaño, [illegible] inferior a las ventajas que le acarrea el conocimiento de la realidad, porque esa criatura tiene conciencia de las cosas, y sobre muchas cosas, antes de lo que se figuran cuantos se entorpecen tontamente ante su candor, que en su sino ignorancia sería.

Y es verdaderamente ridículo comprar un juguete el pasquín diciéndole que se lo pondrán los Reyes Magos una noche muy oscura y fría, cuando las más de las veces, que fuiero obsequiado sabe ya que no hay tales visitas regias, apareciendo cuando, y por disolluta suya, contenta [illegible] ser, a causa del engaño, reservado e hipócrita.

Aconteee con esto, lo mismo que con el silencio obervado en derredor de la infanta en por lo que a los conocimientos [illegible] lógicos respecta. El niño, el no recibir [illegible] tiempo la debida enseñanza, aprende a [illegible] error por cuenta propia y ajena y aun mal intencionada, derivándose de ello grandes males, cuyas causas, muchas veces, el [illegible] ridículo descubre; lacras que afectan [illegible] clase al espíritu, llenando de inopia [illegible] cuando, y de vivos agonizantes, hospitales y manicomios.

El juego de los niños, considerado antaño tiempo perdido, o a lo sumo descanso de la suerte trabajada, ocupa hogaño, pues bien de la humanidad futura, el primer puesto de la pedagogía.

Demos, pues, a los niños juguetes, dejemos que jueguen con entera libertad [illegible] esto mundo moral suyo, acaso [illegible] mañana, y cuando la conozcan, [illegible] nando para su educación un tiempo precioso que ahora se pierde en probatinas [illegible] tantoos.

Ningún peligro corre la naturaleza infantil porque se lo diga que no hay Reyes Magos, y que, por lo tanto, mal podrán venir del Oriente ingenuos juguetes en un [illegible] Son a dejar los niños el señor de sus almitas con un caballo de cartón o un tren de hojalata comprados en un bazar.

Sin ese ficción absurda, el niño juega [illegible] disciplinan su juego para divertirse y [illegible] libremente.

Metodicemos los juegos de los niños [illegible] reconocido de su libertad y espontaneidad.

Y jaguemos con ellos los adultos en [illegible] bello y angelicoso círculo la verdad, pues cuanto más niños seamos, le veo [illegible] apelable de la conciencia nos dirá que [illegible] somos más hombres, mejores hombres...

Juguemos sobre la verdad, sí, pero con la verdad de donde debe surgir, como flor [illegible] el agua de la fuente cristalina y serena [illegible] la justicia que debemos a los niños desde [illegible] edad misma en que aparecen el primer bostezo sobre la tierra.

Y sobremos—¿por qué no, si el ensueño es otra delicia infantil?—con la aplicación de un derecho igualitario trasbalse, pues la infancia [illegible] desheredada...

Este derecho del niño pobre a ser lo que [illegible] encierra en germen su naturaleza infantil puesta al sol de la justicia social por [illegible] reacciones de una sabia educación...

No esa limosna del juguete del día de Reyes, en el que la sensibilidad de los [illegible] tentados y de los pobres que les [illegible] oro, abogo el derecho de llegar a la [illegible] bre dorado, a los que han nacido, por [illegible] pa ajena, para no pasar del llano [illegible]

ALEJANDRO GARGALLO

Ilustración 70. *La voz de Aragón*, 8 de enero de 1929, p. 1
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

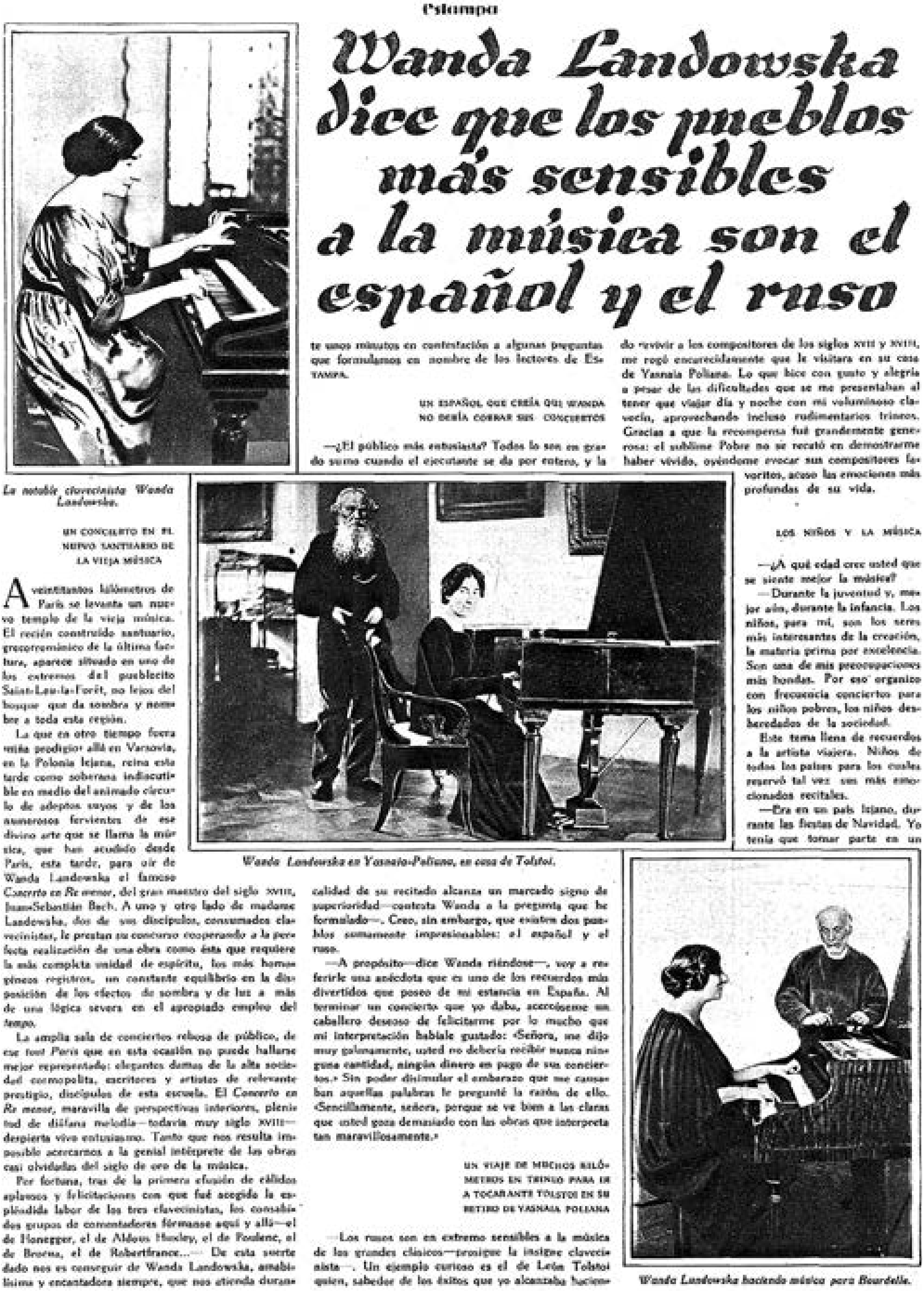
No debió de pasar inadvertida la joven, cuando fue, según nos relata la prensa posterior, la propia Landowska la que insistió en trabajar con Garrigues. Así, en junio de 1930, la muchacha consigue una beca de su ciudad natal, concesión que recibió gracias a la recomendación de Landowska: "Se concedió una subvención de 5000 pesetas, en el año actual, a la señorita Amparo Garrigues Contada para que perfeccione sus estudios de Piano en París, atendiendo la petición de apoyo que en su favor formula la célebre pianista Wanda Landowska"[5]. Algo más tarde, el periódico hace acuse de recibo de una carta de Landowska que agradecía personalmente esta ayuda por parte de la ciudad para apoyar los estudios de la muchacha[6]. Dada la popularidad de Landowska y de su escuela ya por aquellos años, el hecho de que insistiera en la educación de Amparo Garrigues – y que estas enseñanzas se prolongaran varios años como veremos – indican que la joven valenciana tenía un talento destacado y muy especial. A Garrigues volveremos un poco más adelante.

Continuando con los conciertos de Landowska, nada más comenzar 1930, Landowska visitará nuevamente España con motivo de la inauguración de la Filarmónica de Pontevedra y en la que Landowska sería la responsable de la tercera actuación en el ciclo de conciertos históricos[7]. La *Gaceta Literaria*, con este motivo, publica un texto de Marcial Retuerto en el que adivinamos los compositores que formaban parte del repertorio:

> Los nombres de algunos grandes clásicos de este [el siglo XVIII] divino arte: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Pachelbel, Benedetto Marcello, W. A. Mozart, Johann Kuhnau, Jean-Philippe Rameau, François Couperin Le-Grand, Johann-Sebastian Bach y Domenico Scarlatti figuraban en el programa de este concierto (tercero de la Serie Histórica) para clavecín y piano. La genial e insuperable intérprete que es Wanda Landowska mostróse, como siempre, magníficamente generosa de ese arte, sublime prodigio, tesoro suyo, derrochando en esplendidez de cascada el néctar afrodisíaco de su depurada sensibilidad[8].

Un suculento programa que incorporaba maestros predilectos y recurrentes en los repertorios de Landowska (como Scarlatti, Bach

5 *La Correspondencia de Valencia*, año LIII, núm. 21220, 21 de junio de 1930, p. 3.
6 *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXXVII, núm. 13255, 2 de octubre de 1930, p. 2.
7 *Música. Ilustración Iberoamericana*, año I, núm. 2, octubre 1929, p. 57.
8 RETUERTO, Marcial. «Música clásica». *La Gaceta Literaria*, núm. 74, 15 enero 1930, p. 13.



Estampa

Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso

La notable clavecinista Wanda Landowska.

UN CONCIERTO EN EL NUEVO SANTUARIO DE LA VIEJA MÚSICA

A veintitantos kilómetros de París se levanta un nuevo templo de la vieja música. El recién construído santuario, grecorrománico de la última factura, aparece situado en uno de los extremos del pueblecito Saint-Leu-la-Forêt, no lejos del bosque que da sombra y nombre a toda esta región.

La que en otro tiempo fuera «niña prodigio» allá en Varsovia, en la Polonia lejana, reina esta tarde como soberana indiscutible en medio del animado círculo de adeptos suyos y de los numerosos fervientes de ese divino arte que se llama la música, que han acudido desde París, esta tarde, para oír de Wanda Landowska el famoso *Concerto en Re menor*, del gran maestro del siglo XVIII, Juan-Sebastián Bach. A uno y otro lado de madame Landowska, dos de sus discípulos, consumados clavecinistas, le prestan su concurso cooperando a la perfecta realización de una obra como ésta que requiere la más completa unidad de espíritu, los más homogéneos registros, un constante equilibrio en la disposición de los efectos de sombra y de luz a más de una lógica severa en el apropiado empleo del tempo.

La amplia sala de conciertos rebosa de público, de ese *tout Paris* que en esta ocasión no puede hallarse mejor representado: elegantes damas de la alta sociedad cosmopolita, escritores y artistas de relevante prestigio, discípulos de esta escuela. El *Concerto en Re menor*, maravilla de perspectivas interiores, plenitud de diáfana melodía—todavía muy siglo XVIII—despierta vivo entusiasmo. Tanto que nos resulta imposible acercarnos a la genial intérprete de las obras casi olvidadas del siglo de oro de la música.

Por fortuna, tras de la primera efusión de cálidos aplausos y felicitaciones con que fué acogida la espléndida labor de los tres clavecinistas, los consabidos grupos de comentadores fórmanse aquí y allá—el de Honegger, el de Aldous Huxley, el de Poulenc, el de Brossa, el de Robertfrance...—. De esta suerte dado nos es conseguir de Wanda Landowska, amabilísima y encantadora siempre, que nos atienda durante unos minutos en contestación a algunas preguntas que formulamos en nombre de los lectores de ESTAMPA.

UN ESPAÑOL QUE CREÍA QUE WANDA NO DEBÍA COBRAR SUS CONCIERTOS

—¿El público más entusiasta? Todos lo son en grado sumo cuando el ejecutante se da por entero, y la calidad de su recitado alcanza un marcado signo de superioridad—contesta Wanda a la pregunta que he formulado—. Creo, sin embargo, que existen dos pueblos sumamente impresionables: el español y el ruso.

—A propósito—dice Wanda riéndose—, voy a referirle una anécdota que es uno de los recuerdos más divertidos que poseo de mi estancia en España. Al terminar un concierto que yo daba, acercóseme un caballero deseoso de felicitarme por lo mucho que mi interpretación habíale gustado: «Señora, me dijo muy galanamente, usted no debería recibir nunca ninguna cantidad, ningún dinero en pago de sus conciertos.» Sin poder disimular el embarazo que me causaban aquellas palabras le pregunté la razón de ello. «Sencillamente, señora, porque se ve bien a las claras que usted goza demasiado con las obras que interpreta tan maravillosamente.»

UN VIAJE DE MUCHOS KILÓMETROS EN TRINEO PARA IR A TOCAR ANTE TOLSTOI EN SU RETIRO DE YASNAIA POLIANA

—Los rusos son en extremo sensibles a la música de los grandes clásicos—prosigue la insigne clavecinista—. Un ejemplo curioso es el de León Tolstoi quien, sabedor de los éxitos que yo alcanzaba haciendo revivir a los compositores de los siglos XVII y XVIII, me rogó encarecidamente que le visitara en su casa de Yasnaia Poliana. Lo que hice con gusto y alegría a pesar de las dificultades que se me presentaban al tener que viajar día y noche con mi voluminoso clavecín, aprovechando incluso rudimentarios trineos. Gracias a que la recompensa fué grandemente generosa: el sublime Pobre no se recató en demostrarme haber vivido, oyéndome evocar sus compositores favoritos, acaso las emociones más profundas de su vida.

Wanda Landowska en Yasnaia-Poliana, en casa de Tolstoi.

LOS NIÑOS Y LA MÚSICA

—¿A qué edad cree usted que se siente mejor la música?

—Durante la juventud y, mejor aún, durante la infancia. Los niños, para mí, son los seres más interesantes de la creación, la materia prima por excelencia. Son una de mis preocupaciones más hondas. Por eso organizo con frecuencia conciertos para los niños pobres, los niños desheredados de la sociedad.

Este tema llena de recuerdos a la artista viajera. Niños de todos los países para los cuales reservó tal vez sus más emocionados recitales.

—Era en un país lejano, durante las fiestas de Navidad. Yo tenía que tomar parte en un

Wanda Landowska haciendo música para Bourdelle.

Ilustración 71. *La estampa*, 21 de enero de 1930, p. 37
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

o Rameau) e incorporaciones recientes, como Fischer. Pero es que Marcial Retuerto no solo informará en prensa de este concierto, sino que realizará una entrevista a Landowska gracias a la cual tenemos la posibilidad de leer el testimonio directo de la intérprete por aquellos años. Con el suculento titular "Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso"[9], se habla de su nueva escuela en Saint-Leu y algunas anécdotas divertidas que le sucedieron en España, como la que sigue:

> Voy a referirle una anécdota que es uno de los recuerdos más divertidos que poseo de mi estancia en España. Al terminar un concierto que yo daba, acercóseme un caballero deseoso de felicitarme por lo mucho que mi interpretación habíale gustado: "Señora, me dijo muy galantemente, ningún dinero en pago de sus conciertos". Sin poder disimular el embarazo que me causaban aquellas palabras le pregunté la razón de ello. "Sencillamente, señora, porque se ve bien a las claras que usted goza demasiado con las obras que interpreta tan maravillosamente"[10]

No debía parecerle bien al caballero el hecho de cobrar y disfrutar tantísimo por ello. A continuación, vuelve a comentar sus visitas a León Tolstoi, acontecido más de dos décadas atrás, pero de la que sigue recordando orgullosa: "a pesar de las dificultades que se me presentaban al tener que viajar de día y de noche con mi voluminoso clavecín, aprovechando incluso rudimentarios trineos". Esfuerzos que bien le merecían la pena pues tocó en más de una ocasión personalmente para el reconocido escritor poco antes de su muerte y fue algo que, dicho sea de paso, también le permitió una importante publicidad a lo largo de toda su carrera. Más adelante, cuenta otra anécdota que muestra su ternura hacia los niños, a pesar de que ella misma no los tuviera, y que explica cómo consiguió dar un recital para ellos con las piezas que a ella más le gustaban de cuando era niña (imaginamos que no pudo faltar ahí ni Bach, ni Mozart):

> Yo tenía que tomar parte en un concierto benéfico (...) Claro está que una de las condiciones que yo había especificado con mayor insistencia al firmar aquel contrato era la de permitir la entrada dentro de la sala a unos cuantos de aquellos niños. Llegada la hora del concierto (...) "¿Dónde han colocado

9 RETUERTO, Marcial. «Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso». *Estampa*, año 3, núm. 106, 21 de enero de 1930, pp. 37-38.
10 *Ibid.*

> a los niños pobres?", pregunté. "No hemos pensado en semejante futesa", me respondieron, sin que diesen ninguna importancia a lo que ellos calificaban de capricho o extravagancia de artista. "Pues bien, insistí yo, es necesario encontrar un público de niños pobres para el próximo concierto. Estos no faltaban en la ciudad". Una tarde entera tuve el placer de dedicársela interpretándoles las piezas que más me gustaban cuando yo también era niña.

Para finalizar, cuenta la divertida anécdota, ya aquí relatada, de cuando le adjudicaron como marido al propio Juan Sebastián Bach, en lugar de a Henry Lew en el hotel en Vilna al que fue, precisamente, a un Festival Bach[11]. La especial relación de Landowska con España queda también manifiesta en palabras de la propia artista, que declaró en otra entrevista con Artemio Precioso para el suplemento cultural *Blanco y Negro*:

> Adoro España – me ha dicho – y casi todos los años, cuando materialmente puedo, acepto una excursión de conciertos por el país de las naranjas, donde el sol invade nuestro espíritu y nos torna perezosos y buenos... En Madrid suelo hospedarme en un hotel situado en el centro de la ciudad, un hotel un poco pasado de moda y que no tienen nada de los *Palaces* modernos. Yo siento por ese hotel un afecto especial, por su carácter esencialmente español y porque está situado en una plazoleta cuadrada, donde hormiguea el pueblo exuberante y dichoso de Madrid[12].

Se refiere aquí al Hotel de Roma en la Gran Vía madrileña, del que también hablará el artista Daniel Vázquez-Díaz en sus recuerdos sobre Landowska muchos años más tarde: "En el Hotel de Roma, donde siempre se instalaba, éramos visita frecuente Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Ernesto Halffter y yo; tardes inolvidables oyéndola hablar de su apasionado fervor al maestro Juan Sebastián Bach"[13]. Era, pues, uno de los alojamientos que más gustaban a Wanda Landowska: un lugar en el que sus amigos madrileños podían encontrarse cada vez que ella estaba en la capital.

Si bien las entrevistas nos brindan significativas declaraciones y testimonios directos, por desgracia (y con la excepción de la reseña del

11 RETUERTO, Marcial. «Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso». *Estampa*, año 3, núm. 106, 21 de enero de 1930, pp. 37-38.
12 PRECIOSO, Artemio. «Wanda Landowska y su escuela». *Blanco y Negro*, 23 de noviembre de 1930, p. 29. Artículo en el que aparecen reproducidas fotografías de Wanda con Falla, con Tolstoi, Rodin y dos imágenes de su "Templo de la música".
13 VÁZQUEZ-DÍAZ, Daniel. «Wanda Landowska». *Blanco y Negro*, 8 de septiembre de 1965, p. 19.

concierto de enero de 1930 en Pontevedra), este año resulta difícil de reconstruir en cuanto a actividad concertística. Encontramos, eso sí, algunas noticias sueltas que la mencionan. Por ejemplo, en mayo una publicación catalana cuenta una anécdota que confirma la amistad y colaboración entre Landowska y el Maestro Millet en Cataluña[14], algo que también nos es conocido por alguna correspondencia encontrada en la hemeroteca digital del Orfeó Catalá, en el que podemos ver una carta de Landowska de 1914 al maestro[15].

Y ese mismo mes, también en la revista *Blanco y Negro*, se le dedican unas páginas en un artículo en el que volvemos a encontrar corroboraciones de la asiduidad de Landowska en tierras españolas, especialmente durante los inviernos, sin duda más clementes que los del norte de Francia, a donde vuelve en verano para los recitales en su propia residencia. Nos informa, además, la reconocida crítica de arte Margarita Nelken[16]:

> ¿Quién dirá nunca de la alegría íntima del artista que pudo labrarse un templo para celebración del culto de su arte? Cada invierno Wanda Landowska nos visita; unos conciertos en Madrid, en el recato devoto de la Sociedad Filarmónica; algún que otro recital en algún otro punto privilegiado de la Península, y desaparece rápida, alada, a preparar el culto del verano. A las puertas de París, pero muy lejos del París que conocen los viajeros[17].

Precisamente, volviendo a Galicia, a comienzos de 1931, encontramos noticia en la *Gaceta Literaria* del lanzamiento de la novela *La Tragedia del Caballero de Santiago*, en la que su autor, el pensador Victoriano García Martí[18], según nos cuenta la noticia, incluye un capítulo bajo el título "Wanda Landowska en Compostela". Sin embargo, una vez

14 *Mirador: Setmanari de literatura, art i política*, año II, núm. 68, 15 de mayo de 1930, p. 1. Recordemos que el Maestro Millet, junto a Amadeo Vives, serán los fundadores del Orfeó Catalá. En la página del Centro de Documentación del Orfeó Catalá, Wanda Landowska es una de las protagonistas del apartado dedicado a las mujeres y la música. Véase: <https://www.cedoc.cat/es/la-mujer-y-la-musica_1151> [consulta: 14.02.2024].

15 Véase: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/MilletOC/id/2837/rec/64> [Consulta 2.02.2024].

16 Margarita Nelken (Madrid,1894 – Ciudad de México, 1968) fue una escritora, crítica de arte y relevante política española. Obtuvo, como miembro del PSOE, un escaño de diputada en las tres elecciones generales de la Segunda República. Tras el fin de la Guerra Civil se exilió en México, donde falleció en 1968.

17 NELKEN, Margarita. «Wanda Landowska o el retorno invariable». *Blanco y Negro*, 10 de mayo de 1930, p. 105.

18 Victoriano García Martí (Puebla del Caramiñal, 1881 – Santiago de Compostela, 1966). Escritor, abogado, ensayista y sociólogo.

conseguimos consultar la fuente original, no hemos encontrado capítulo alguno sobre Landowska, sino una narración novelada sobre un caballero y la visita a Santiago de otro en la que cree enamorarse de la hermana del primero, sin haber rasgo de Landowska, a no ser que sea una lejana inspiración en algunos rasgos de los personajes[19]. Tal vez la prensa aludiera a otra publicación o, más bien, a un artículo y no a esta pequeña novela fabulada.

El renacer de la música antigua y la adecuación de los instrumentos

En 1931, en la revista *Música*, aparece un texto con la pregunta, "¿clavicémbalo o clavicordio?"[20] que ya no discute la ya reseñada querella con Nin[21] entre el piano moderno y el clave, sino que analiza dos instrumentos de tecla antiguos, como son el clave y el clavicordio. Una disertación del pianista y musicólogo especializado en música antigua Macario Kastner[22], en el que no duda en situar a Landowska como abanderada de la música antigua y ni tampoco en la acertada elección de ésta para emplear la sonoridad del clave en la música de los estilos barroco y rococó:

> Hace algunos años que el clavicémbalo alcanzó nueva actualidad, no sólo para ejecutar las obras escritas en los tiempos de su esplendor, sí que también abriéndole las puertas de nuestras grandes salas de concierto algunos compositores de nuestra época, con obras escritas expresamente para él.

19 Fuente consultada en la Biblioteca Nacional de España (Madrid): GARCÍA MARTÍ, Victoriano. *La tragedia del Caballero de Santiago*. Prensa Gráfica, 1925. [Sig. 1/236171].
20 KASTNER, Macario. «¿Clavicémbalo o clavecín?». *Música*, año III, núm. 18, Barcelona, enero 1931, pp. 6-7.
21 Véase el capítulo 3.
22 Macario Kastner (Londres, 1908-Lisboa, 1992). Musicólogo, instrumentista, profesor y crítico musical inglés, conocido, sobre todo, por su labor de investigación en la música antigua y, en particular, en la musicología ibérica.

> Hoy, sin embargo, no quiero hablar del modernismo en el clavicémbalo, sino de los valores del renacimiento de los dos, los más conocidos precursores del piano. Ya contamos con un gran número de excelentes clavicembalistas, al frente de todos Wanda Landowska, quien inició el renacimiento de los *maîtres du clavecin* y, sin duda, uno de los más grandes ideales en el arte es interpretar la obra en su forma y sonoridad original. Citamos sólo el efecto del *Concierto italiano*, de Bach, en su sonoridad y registración del clavicémbalo o en la sonoridad del piano moderno. El estilo colorido del barroco, la gracia de un rococó sólo se puede extender con la reconstrucción de su propio cuadro sonoro[23].

A continuación, el autor cita a la escuela que resucita algunos instrumentos antiguos más, y, en concreto, alega del clavicordio que no llega a tener la acogida del clave porque, como él mismo explica: "Yo veo la razón en esto: que el estilo gracioso y brillante de un Rameau, Couperin, Scarlatti o Seixas exige el clavicémbalo. Para ellos el instrumento es casi la base de todo su desenvolvimiento"[24]. Llegados a este punto, en el que Kastner parece situar la adecuación mayor del clave que del clavicordio, no deja, sin embargo, de recordar las palabras y sentencias de Nin, quien defendió más el clavicordio (antecedente directo del piano) por sus posibilidades sonoras respecto a matices o vibrato. Sin embargo, esta teoría es expuesta en el contexto de acogida del instrumento en suelo español:

> Como ya dijo Joaquín Nin: el clavicordio, de una expresión más profunda, más penetrante, más presente, por consecuencia de la vihuela y la guitarra, parece haber sido más apreciado de los antiguos maestros españoles que el clavicémbalo. Sobre todo, cumpliendo el clavicordio condiciones por medio de su gran sensibilidad de matices, por la posibilidad de producir un vibrato y por su sonoridad recogida; condiciones que no reúne el clavicémbalo a pesar de su brillo y de sus efectos de órgano[25].

A pesar de parecer defender la sonoridad del clave – en un principio – para las músicas barrocas y rococós, como hacía Landowska, Kastner defiende que el clavicordio fue una sonoridad e instrumento más acorde a la sensibilidad alemana, y que incluso fue este preferido por el propio Bach. Una teoría completamente opuesta a la de Wanda, quien

23 KASTNER, Macario. «¿Clavicémbalo o clavecín?»... p. 6.
24 *ibid.*
25 *ibid.*

ya en 1911 había presentado su clave Pleyel como modelo inspirado en el que usara el Cantor Alemán, aunque aquí Kastner no parece hacer mención de ello:

> Y el más universal, Johann Sebastián Bach, prefiere para su uso personal, así como en la intimidad, el clavicordio. Sin duda esta solo para ciertas clases de obras, teniendo aquel más límites que el clavicémbalo. Sabemos que Bach prefería el clavicordio por no encontrar un cémbalo que le pudiera satisfacer; hasta que Gotfried Silbermann le construyó un instrumento que correspondió a las exigencias del cantor de Santo Tomás, para dedicarse, por fin, completamente al clavicémbalo. Era un instrumento con todos los registros y manuales como se ha reconstruido hoy en Francia y Alemania, llamado muchas veces "Bachklavier" para distinguirlo de instrumentos de otra construcción[26].

El autor finalmente reconoce que el clave pueda ser más adecuado en repertorios concretos, e incluso plantea la posibilidad de tocar una misma pieza en un instrumento u otro. El motivo de esto viene por partida doble: por un lado, el público necesita acostumbrarse a estas sonoridades pretéritas después de tener su oído acostumbrado al piano moderno; por otro lado, el intérprete, debido al piano también, está acostumbrado a repertorios más brillantes. Hipótesis que ya Landowska había advertido y por las que ella misma alternaba el piano y clave en sus recitales, además de arremeter claramente contra los virtuosos ya desde la publicación de *Musique Ancienne*[27]

> También siempre será interesante de comparar el efecto producido por una *Suite* de Bach tocada en el clavicordio con la misma ejecutada en el clavicémbalo. Esto para los conocedores, pero para acercar al público del siglo XX el arte de unos siglos pasados (...) Nuestro oído está ahora demasiado acostumbrado al sonido del piano, debemos aprender a oír los instrumentos antiguos; pero el clavicémbalo, con sus registros y manuales de Bach, sin cansarnos, nos puede reconducir a la verdadera ejecución de los compositores antiguos. (...) El solista de hoy, en general, prefiere las obras de gran efecto. Por esto lo que hemos dicho antes del clavicordio, de su intimidad, de su

26 KASTNER, Macario. «¿Clavicémbalo o clavecín?»... p. 7.
27 Recordamos aqui en concreto el capítulo XVI "Virtuosi". LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated from French by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926, pp. 149-159.

Wanda Landowska, en la Sociedad Filarmónica

Cada visita de Wanda Landowska es para los aficionados a la música una fiesta espiritual. El arte Wanda es un arte suntuario y de matices; su atuendo carece de ese gran volumen y dimensión que el romanticismo poco a poco infundió a la música para llevarla al ágora pública. Pero si el arte de Wanda no es de ágora pública, lo es de jardín diezochesco, la comparación es inevitable, de jardín de Watteau. Ella misma nos explicaba ayer cómo en la Academia de Música Antigua que ha fundado en su casa de Saint-Len-La Foret celebra todos los años unos conciertos campestres cuyos ecos recogen los árboles y los musgos floreoidos.

Landowska trae siempre en su valija las más preciadas y valiosas joyas líricas del XVIII: Couperin, Daquin, Chamboniers, Mozart. Su clavecín abre su alma cantarina y recogida a esta música, que casi nunca quiere ser cuadro, y prefiere hacerse estampa de dibujo firme y exaltado por el color más puro que la paleta musical dispone.

La sensibilidad y la finura espiritual de Wanda Landowska es realmente única para esta música. Ella nos ha hecho acercar a estas obras, y nos las ofrece, no como un dato empolvado y frío de musicógrafo erudito, sino como frutas vivas y jugosas, jugo que extraen sus manos diestras al exprimir la pulpa musical sobre los dientes del clave que sonríe.

Tras de este primer concierto que ayer nos ofreció en la Sociedad Filarmónica se estará celebrando al salir este periódico el segundo en los locales de la misma Sociedad; luego partirá para Portugal, para tornar de nuevo a París, y a su "templo de la música antigua", donde sus discípulos, de todos los climas y latitudes, la esperan para continuar la vivisección de las doradas mariposas del amoroso parque de la música del XVII y XVIII.

JUAN DEL BREZO

WANDA LANDOWSKA
(Foto Lifnitzki.)

Otras notas

EL TENOR ANGLADA

El tenor Anglada acaba de conseguir grandes aplausos en diferentes conciertos que ha realizado en Madrid. La potente voz del Sr. Anglada recibió el tributo merecido en el Palacio de la Música, Casa de Aragón, etc. Sirvanle de aliento estos aplausos.

* * *

El Cuarteto Español, integrado por los Sres. Corvino, Repullés, Alcoba y Gandía, ha inaugurado, con un programa muy interesante, la Sociedad Filarmónica de

* * *

En los salones de la Casa Acolian se ha celebrado un grato y ameno concierto de canto, piano y violonchelo.

CONCIERTO DE MANUEL PEÑATE

En los salones de la Protección al Trabajo de la Mujer tuvo lugar ayer tarde el anunciado concierto del compositor y pianista Manuel Peñate.

Ante un público selecto y numerosísimo, constituído en su mayoría por señoritas, Peñate interpretó obras de Puccini, Chopin, Rimsky-Korsakow, Pittaluga, etcétera, y obras del propio pianista, que obtuvieron un gran éxito.

Una de las partes del programa estuvo dedicada a la soprano lírica señorita María del Carmen Fernández de Toro, que fué acompañada en sus números de canto por la profesora doña Joaquina Ortiz. La señorita Fernández de Toro fué muy aplaudida en toda su actuación, recibiendo ovaciones en el "Lamento indio", de Rimsky-Korsakow, y en "Vuelve otra vez", vals de Manuel Peñate.

Entre las composiciones interpretadas por el gran pianista fueron acogidas con grandes aplausos y repetidas la "Romería de los burlados", por Gustavo Pittaluga; "Cantos canarios" y "Nocturno", por Manuel Peñate.

GACETILLAS

> severidad, lo podemos aplicar también para el clavicémbalo (sobre todo los virtuosos) y aquí encontramos el medio perfecto para reproducir no solo el sonido, sino también el verdadero estilo de aquella época[28].

En conclusión, Kastner apunta más a una cuestión de recuperación y educación tanto por parte del intérprete como del público y parece defender tanto el clave por su brillantez, como el clavicordio por su sonido íntimo. Esta propuesta de tocar, precisamente, a Bach en sendos instrumentos, es lo que realizó ya Landowska (pero con clave y piano) en el Festival Bach de música de Breslavia de 1911. Y es, además, Bach, el que continua la línea de este relato.

1931: una *tournée* por la Península

Justo a comienzos de 1931 se publica un anuncio sobre el Festival Bach en Bruselas en el que también aparece el apellido de otra estudiante valenciana de Landowska: Carmen Benimelli. A pesar de que, como en el caso de Garrigues (o aún peor, pues ni siquiera se conserva correspondencia o noticias de ella que sepamos) no tengamos apenas referencias de ella, sin duda, hubo de ser, junto a Garrigues, bien reconocida por Landowska, ya que sendas pupilas valencianas aparecen en la prensa española como intérpretes en el Festival Bach de Bruselas:

> *Un festival Bach en la Filarmónica de Bruselas*
> De Valencia fueron a estudiar la música de Bach, de Mozart y de Chopín, en la famosa escuela de Landowska, dos muchachas valencianas, las señoritas Garrigues y Benimelli, quienes remiten curiosas noticias de cómo se extiende por doquier el culto de la gran música entre el público que ya se va cansando de las exageraciones de ciertos modernos, que crispan los nervios más que solazan el espíritu.

28 *ibid.*

Ilustración 71. *La Voz*, 7 de febrero de 1931, p. 2
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

> Recientemente (el 18 de diciembre) fué llamada Landowska con su escuela para dar en la Filarmónica de Bruselas un Festival Bach[29].

Respecto a los conciertos de Landowska en España, *La Voz de Aragón,* por su lado, anuncia uno para el 4 de febrero (y un mes antes, el 4 de enero del joven pianista chileno Claudio Arrau)[30]. En programa, publicado unos días antes del recital, observamos que todos los autores son bien conocidos dentro del repertorio landowskiano, sin faltar los "cucos" de Daquin o Pasquini y sus insustituibles Bach, Mozart y Scarlatti. En concreto, el programa venía conformado por las siguientes piezas: *Noel: vous qui desirez sans fin* (Pierre Dandrieu); *Suite inglesa* en la menor (J. S. Bach); *Sonata* en la mayor (Mozart); *Toccata con scherzo del cuco* (Pasquini); *Le coucou* (Daquin); *Sonata* (sin especificar número, de Scarlatti); *Sonata en* re mayor (Haydn)[31]. Un concierto este que P. Rives reseña[32] y en cuyo texto aprovecha para volcar en la introducción algunas reflexiones sobre los avances tecnológicos y sus consecuencias que derivan en el campo musical, en sus palabras, de carácter "funesto", pues han relegado la música en vivo a un segundo plano y son muestra de barbarie. Palabras, cuanto menos, curiosas desde una perspectiva actual e incluso del momento, sabiendo como sabemos que Landowska ya desde la década anterior había realizado varias grabaciones[33] y que las alabó sin lugar a duda, cuando ella misma dijo: "¡Bendito aquel que inventó las grabaciones! Pero ¡qué pena que no nació unos siglos antes!"[34], sin duda, siendo consciente de lo trascendentes que resultaban para tener un testimonio directo del legado musical de compositores e intérpretes. Sin embargo, Rives muestra aquí una visión bastante apocalíptica de la música, una visión ultraconservadora de la historia, llegando a tildar los tiempos que corren incluso de "crisis humana" y claramente opuesto a su labor democratizadora por la supresión de calidad que ello implica:

29 «Un festival Bach en la Filarmónica de Bruselas». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVI, núm. 20044, 2 de enero de 1931, p. 3.
30 *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año VII, núm. 1643, 4 de enero de 1931, p. 4.
31 *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año VII, núm. 1667, 1 de febrero de 1931, p. 3.
32 RIVES, P. «En La Filarmónica. Wanda Landowska y el clavecín». *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año VII, núm. 1670, 5 de febrero de 1931, p. 8.
33 *Landowska on Music.* Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964. En las páginas 411-424 se recoge la discografía de Landowska.
34 Blessed is he who invented the recording! But what a pity that he was not born centuries earlier!". *Landowska on Music*... p. 358.

> Nadie ignora que la música pasa hoy por una grave crisis; que miles de ejecutantes, buenos artistas, se hallan en situación apurada a causa del gran desarrollo de los procedimientos mecánicos y eléctricos para la producción de sonidos. (...) Es una crisis de la cultura humana, y abarca todos los órdenes de la vida. (...) Los nuevos bárbaros son muchos, pero ocupan lugar preferente los sonoros, música negra, música mecánica, altavoces, y, sobre todo, aquella diabólica combinación del gramófono con las lámparas termiónicas a las que algunas veces da erróneamente el nombre de "radio". No negamos que ciertos inventos científico-mecánicos hayan llevado la alegría y cierta clase de cultura musical a lugares donde no pueden penetrar más perfectas manifestaciones artísticas; pero esta obra divulgadora, extensiva, necesariamente va acompañada de una pérdida de calidad: tiende a eliminar la parte más delicada y espiritual, de la música; las máquinas amenazan destruir aquella sensibilidad que con tanto trabajo desarrolló el hombre[35].

Tras estas demoledoras palabras, Rives apunta el concierto de aquel 4 de febrero de 1931 de Landowska como una cálida esperanza dado que se trata de una "ejecutante humana":

> Afortunadamente, existen todavía ejecutantes humanos que se dedican a la difusión de la música pura, y nada mejor para contrarrestar la influencia vulgarizante de aquellas modernas tendencias que las composiciones del siglo XVII y principios del XVIII. La eminente clavecinista y pianista polaca Wanda Landowska, que es considerada como la más fiel exponente de aquella época, en un recital, celebrado ayer en el Teatro Principal, interpretó composiciones de los más representativos maestros: Scarlatti, Daquin, Pasquini, Bach, *etc*. Esta sí que es música de una calidad, y el clavecín la reproduce con toda su pureza y perfume característico. Es decir, cuando se ejecuta por Wanda Landowska. El creciente interés que desde hace algunos años despiertan esta clase de audiciones, y la buena acogida que han tenido en nuestra Filarmónica, demuestran que la ola de sonoridad mecánica que padecemos es hija de las consideraciones económicas, e imposición de los productores más bien que de una decadencia en el gusto de los públicos.

Finaliza resaltando su interpretación del *Rondó alla turca* mozartiano y de una peculiar propina:

35 RIVES, P. «En La Filarmónica. Wanda Landowska y el clavecín»...

> Y una Joya, graciosa y alegre, la *Marcha turca*, de Mozart, tocada, a manera de "propina", primero en el piano y después en el clavecín, para demostrar las peculiares ventajas de este Instrumento.
> Wanda Landowska tuvo que agregar todavía un número más, un aire asturiano, para gaita, porque el auditorio, dando muestras de su buen gusto, no escatimaba los aplausos al final de cada parte de la ejecución[36].

Hubo de ser una experiencia el escuchar la tan recurrente "marcha turca" mozartiana como repertorio al uso o frecuente propina por parte de Landowska, sin duda, obra conocida del público que hacía las delicias del mismo en sus dos versiones, a piano y a clave. Además, gracias precisamente a la tecnología y su registro en grabación, podemos escuchar la curiosa versión en el clave de este último movimiento de la sonata mozartiana por la propia Landowska, e incluso hoy día en nuestro equipo directamente[37]. Sin embargo, de ese "aire asturiano" que, sospechamos, era de su composición o de transcripción de alguna melodía popular, realizada por ella misma (como sabemos, era del gusto de Landowska), aún no hemos encontrado partitura alguna.

Siguiendo en el mismo año en que se proclama la II República en España, 1931, el día 5 de febrero se anuncia una *tournée* de Wanda ese mismo mes que incluía España, Portugal y finalizaba en su tierra de adopción, Francia. En concreto, fueron los siguientes días y lugares: el día 6 en Madrid, el 8 en Lisboa, el 10 Oporto, el 12 en Pontevedra y un concierto en la Casa de España de París, el 1 de marzo[38].

Del concierto en Pontevedra no hemos encontrado rastro alguno, sin embargo, de los dos recitales (no uno, como afirmaba la noticia anterior) en Madrid, quedan suculentas críticas y textos destacados que muestran lo bien posicionada que estaba nuestra protagonista en la capital española. Por ejemplo, bajo titular "Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica" y firmado por las iniciales "C.J.", encontramos alusión a algunos de los compositores que conformaban el programa en Madrid pues se habla de Landowska "interpretando obras de Bach, Couperin, Mozart, Haydn, Rameau y Chambonnières, tocadas todas ellas con esa brillantez y gusto exquisito, proverbial en esta gran artista (…)

36 *ibid.*
37 La grabación al clave puede escucharse en YouTube en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=_DuEqFQfJis> [Consulta 14.02.2024].
38 *La Publicidad. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año LI, núm. 23342, 5 de febrero de 1931, p. 5.

el éxito fue grande y justo"[39]. El propio Joaquín Turina[40] le dedica un texto en *El Debate*, en el que comienza diciendo: "Wanda Landowska es popular entre los socios de la Filarmónica. Yo creo que esta insigne artista nació ya con su traje de cola allá en los tiempos en que Cecilio de Roda organizaba el funcionamiento de tan veterana sociedad. Desde los primeros años del siglo, Wanda nos visita con su habitual sonrisa, su perfil aguileño y su clave, en el que hace maravillas"[41]. Destaca luego sus discursos y cómo "pone cátedra", con una facilidad y naturalidad para hablar en público "como si estuviera en su casa". Palabras que muestran la cercanía que ya sentía el público madrileño y el compositor firmante del texto, así como la gran elocuencia, no solo al clave o al piano, sino de viva voz de nuestra intérprete.

Mientras, Juan del Brezo resalta, algo más extensamente, el elegante repertorio a juego con el modo interpretativo y el atuendo de Landowska, llegando incluso a establecer comparativos con la corriente Rococó francesa en artes visuales y los jardines y atmósfera de los que la residencia en Saint-Leu, según el autor, eran reflejo:

> El arte de Wanda es un arte suntuario y de matices; su atuendo carece de ese gran volumen y dimensión que el romanticismo poco a poco infundió a la música para llevarla al ágora pública. Pero si el arte de Wanda no es de ágora pública, lo es de jardín dieciochesco, la comparación es inevitable, de jardín de Watteau. Ella misma nos explicaba ayer cómo en la Academia de Música Antigua que ha fundado en su casa en Saint-Leu-la-Fôret celebra todos los años unos conciertos campestres cuyos ecos recogen los árboles y los musgos florecidos (...) luego partirá para Portugal, para tornar de nuevo a París, y a su "templo de la música antigua" donde sus discípulos, de todos los climas y latitudes, la esperan para continuar la vivisección de las doradas mariposas del amoroso parque de la música del XVII y XVIII[42].

39 «Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». (Firmado C.J.). *La Nación*, año VII, núm. 1661, 7 de febrero de 1931, p. 11.

40 Joaquín Turina Pérez (Sevilla, 1882 – Madrid, 1949). Compositor y musicólogo español representante del nacionalismo en la primera mitad del siglo XX y uno de los más destacados de la época junto a Manuel de Falla e Isaac Albéniz.

41 TURINA, Joaquin. «Sociedad filarmónica». El Debate, año XXI, núm. 6729, 7 de febrero de 1931, p. 4.

42 BREZO, Juan del. «Wanda Landowska en la Filarmónica». *La Voz*, año XII, núm. 3156, Madrid, 7 de febrero de 1931, p. 2.

M. H. Barroso[43] destaca su habilidad tanto al clave como al piano y nos da pistas sobre el programa y sus nuevas incorporaciones: "Esta vez, como las anteriores, ha aumentado su repertorio con obras nuevas para el público fruto de la investigación que ella realiza (...) Ahora fueron una *Zarabanda* sentida de Chambonnières y una *Suite inglesa* de Juan Sebastián Bach, un *Noel* de P. Dandrieu, *Concerto* en re menor, de Marcello. Además, una preciosa *Sonata* en re mayor, de Haydn"[44]. Aunque el clave no queda muy bien parado: "el clave tiene timbre muy determinado y muy suyo (...) pero esa otra cosa, en mi opinión, suena a cosa vieja, polvorienta, pasada de tiempo y moda, empañada por el polvo de los siglos"[45]. Si bien, gracias a Landowska, estos repertorios ante el antiguo instrumento no quedan exentos de belleza y exquisitez: "De todas suertes el clave en manos de Wanda Landowska proporciona siempre exquisito placer al auditorio, no solo por la espléndida ejecución, sino por la belleza pura y transparente de las obras (...) El público (...) acompañó con grandísimas ovaciones, no solo de aplauso a la artista, sino de simpatía a la extraordinaria mujer"[46].

El incondicional Salazar, por su lado y con su característico deje poético y metafórico, encuentra una suerte de oasis en los repertorios landowskianos que procuran una merecida y necesaria parada entre tanta locura de modernidad y de excesos en los pretenciosos y vanguardistas movimientos. Un descanso merecido ese de los recitales de Wanda, que "enjuga el rostro" y alivia la angustia, retomando los famosos versos baudelerianos de "Lujo, calma y voluptuosidad"[47]:

> Desde hace algún tiempo, poco desde luego, se está perdiendo la cabeza en todas partes. La estética actual se ha convertido en la imagen del perro que gira alrededor de sí mismo para morderse la cola (...) Para tomar alientos nos hemos sentado al borde de la cuneta. Estamos jadeantes, sudorosos y hasta con cierta presunción de náuseas.
>
> Una mujer llega. Se acerca a nosotros piadosamente, caritativamente. Tiene un paso blando y callado. Verónica al modo menor, nos enjuga el rostro y en

43 BARROSO, M. H. «Música y músicos: Wanda Landowska». *La Libertad*, año XIII, núm. 3398, 8 de febrero de 1931, p. 4.
44 *ibid.*
45 *ibid.*
46 *ibid.*
47 Versos de Charles Baudelaire de su poemario *Las flores del mal* que dieron pie al mismo título de la obra de Henri Matisse y que han sido reiteradamente retomados en la historia del arte de las primeras vanguardias como estandarte y manifiesto de una primera modernidad que apelaba a la delectación de la belleza.

> su paño, ya que no un rostro angustiado, dejamos a lo menos nuestra angustia de antes, nuestros mareos y nuestros nerviosismos. Wanda Landowska nos trae de nuevo el orden, el buen orden antiguo, donde cabían todas las libertades, todas las generosidades. *La, tout n'est qu'ordre et beauté... Luxe, Calme et volupté*[48].

Continúa encumbrando a Landowska, recordando su escuela, a la que augura un futuro como la de Barbizon y el repertorio dieciochesco que tan exquisitamente allí se preserva:

> La inimitable y la inigualada, que deja una escuela ya famosa (y apenas hace cinco años que existe) en el pueblecillo de Saint-Leu-la-Fôret, al pie del bosque de Fontainebleau, y muy importante es que deje escuela para que su arte no se pierda "del todo". (...) Mañana ya se hablará de la escuela de Saint-Leu como se dijo de Barbizon. Estos, los paisajistas netamente franceses. Aquellos músicos, unos músicos que son en esencia los intérpretes del siglo XVIII francés: un siglo que atravesó las fronteras y sumó, a esa esencia suya tan sutil y tan "civilizada" aromas germánicos y aromas italianos[49].

Tras estas poéticas palabras introductorias, pasa a comentar los compositores que Wanda propuso para sus conciertos:

> De esos Chambonnières, Couperin, Rameau o Dandrieu que Wanda Landowska toca en su clavicémbalo. Admirable zarabanda, la del primero de esos músicos franceses, con la cual comenzó Wanda Landowska el primero de los dos conciertos que ha dado en la Sociedad Filarmónica. Comparable tan solo a esa otra pieza que lleva el extraño título de *Pantomima* y que es de una profundidad de acentos de un tono negro y rosa con reflejos de oro, como el brocado de esa infanta velazqueña que la Landowska quiere ver en esa obra admirable de Couperin[50].

Así como rememora la teoría landowskiana (que hubo de dar allí mismo, a viva voz, según este testimonio de Salazar) y que ya conocemos, en torno a las influencias francesas en la música de Bach:

48 SALAZAR, Adolfo. «La vida musical: Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, año XV, núm. 4210, 8 de febrero de 1931, p. 3.
49 *ibid.*
50 *ibid.*

> Arte francés, en esencia, digo, y Wanda Landowska nos lo recordó en las breves palabras que dijo acerca de las "suites inglesas" de Juan Sebastián, que son, para su entender, tan penetrante y seguro, las más francesas de las "suites" del gran alemán. "Por el arte alemán" puso Ricardo Wagner como cima y corona de sus "maestros cantores" y Wanda ha querido recordarnos que el gran sajón tuvo presente al escribir su ópera gigantesca la breve joya que es la primera fuga del cuaderno del *Clave bien temperado*. Y cómo suena en el clave el delicioso *Preludio* que acompaña a esa *Fuga* o los en fa menor, o los que terminan dicho cuaderno en do sostenido.

Y nos desvela que nuestra intérprete, tocó a Haydn no en el piano, sino al clave y que sustituyó la pieza de Marcello por el *Adagio* del *Concierto* de Vivaldi:

> Así es interesante oír en el clave la buena música de Haydn. Fue un experimento curioso, ya que las sonatas del gran austríaco debieron de tocarse en su tiempo tanto en el imperfecto y juvenil pianoforte como en el viejo clavicémbalo o quizá, y sin duda, en los clavicordios más humildes. Y si el *Largo* de la *Sonata* de Haydn tiene una extraña emoción prebeethoveniana en el clave, el *Adagio* del *Concierto* de Vivaldi, que Wanda tocó en lugar del anunciado de Marcelo, amplía ese sentimiento de majestad hasta un grado que parece desbordar del breve ámbito sonoro del clave. Las sorpresas de este orden son inagotables en los recitales de una artista como la Landowska. ¿Cómo imaginar el efecto de "su" piano después de "su" clave?[51].

Sin duda, Landowska tenía en Salazar uno de sus más fervientes admiradores, quien no escatimaba en líneas, detalles, comparaciones opulentas y una clara defensa del clave. Del clave de "La Landowska", claro está.

Por su parte, el *Heraldo de Madrid* en boca de Víctor Espinós[52] resalta estas actuaciones de Landowska como verdaderas lecciones de gran valor educativo para los jóvenes músicos y reclama que el Conservatorio la acoja como profesora invitada dada su fama como pedagoga:

> a ellos [los recitales de Landowska] debieran asistir cuantos jóvenes se inician en la música, seguros de que Wanda Landowska representa un faro que puede marcarles una ruta firme y precisa en medio de las brumosas vacilaciones del

51 *ibid*.
52 ESPINÓS, Víctor. «Wanda Landowska». *La Época*, año 83, núm. 28650, 10 de febrero de 1931, p. 6.

> ambiente. Wanda Landowska fundó una escuela cerca de París y se consagró a la Pedagogía. El Conservatorio de Madrid debiera reclamar anualmente a la insigne artista para que diese en nuestro primer centro musical un par de conferencias recitales sobre ese arte clásico, que a través de su sensibilidad refinada guarda concentradas todas sus preciosas esencias[53].

Escribe sobre el paso de Wanda Landowska por Madrid como un acontecimiento privilegiado, refiriendo y recordando la inconfundible y mitificada figura de Landowska: "su paso por Madrid determina siempre una ráfaga de entusiasmo hacia un antaño, que en sus manos se hace de ayer y aún hoy. (...) ¿Quién que no haya oído traducir en el clave – por convencional que sea – las fugas inmortales de Juan Sebastián Bach, podrá alardear de haberlas conocido?[54].

Carlos Bosch también dedicó dos textos destacados a Landowska. El primero de ellos encumbrándola como excelente intérprete transmisora fiel de un mecanismo ingenioso e inspirado:

> Y como transmisora la sin rival Wanda Landowska, artista egregia, capítulo aparte en los intérpretes. (...) La frase adquiere en el decir de Wanda Landowska, la vida de propia ocurrencia, fielmente confidencial, directamente emanada del autor reflejado. Mecanismo perfecto, ingenioso, inspirado, erudito y espontáneo, diversificado del clave con el piano. (...)
> (...) nos da a conocer las obras archivadas de precarios autores y a veces, nos hace conocer una insospechada verdad de los familiares genios: Haydn, Bach, Mozart, voy al decir[55].

En su segundo texto, Bosch dedica unas palabras al "templo de la música" de Saint-Leu, a donde progresivamente iba cediendo el epicentro landowskiano con cada vez más adeptos, procedentes de diferentes disciplinas que se reúnen en una peculiar escuela, apartada del mundano ruido e invadida por la música de los siglos XVII y XVIII:

> Variados instrumentos se congregan en los diversos afiliados a la escuela de la excelsa artista Landowska; todos reverencian con fructífero acogimiento las enseñanzas de la clavecinista sin par, doctora en las disciplinas de la música,

53 «La música y los músicos: Wanda Landowska». (Firmado J. F.). *El Heraldo de Madrid*, año XLI, núm. 14049, 9 de febrero de 1931, p. 6.
54 *ibid.*
55 BOSCH, Carlos. «Vida musical: en la Sociedad Filarmónica». *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22034, 10 de febrero de 1931, p. 3.

VIDA MUSICAL

La escuela estética de Saint-Leu-La-Foret

Wanda Landowska

La formación de una época supone haberse definido el tiempo sobre los accidentes que le activaron, quedando serenamente expresado en su idea sentimental y representativa con propio carácter de conjunto apreciado en perspectiva lejana, o al menos, completamente separada del visionario receptivo, que ha de situarse en una relación desinteresada, libremente contemplativa.

El arte actual y el que lleva todavía algún procedimiento vital a la generación del presente, tiene un principio evolutivo que se confunde en su adaptación subjetiva, no permitiendo un influjo independiente de lo humano voluntario.

Nosotros somos en este arte moderno, él nuestro reflejo, la directa consecuencia en potencia de estilización. Tal consecuencia va de lo actual, aun inconsciente de su efecto, penetra lo romántico que por sus gérmenes sentimentales aún hiere con mayor fuerza y acaba en la frontera del clasicismo. Y pasando la pureza luminosa que él irradia con eficiencia, independiente ya, de su causa productora, llegamos a esos celajes que colorean con matices insospechados el inmaculado horizonte que concreta en el beso terrenal todo el infinito vislumbrado en ansias de superación.

Lo preciásico, aquéllo que se fisonomiza con la pequeñez material del clave, de espíritu inconmensurable, singularizando con preciosismo el ingenio reverencioso, cortesano, aquilatado para encerrar en los cánones de la forma sujeta a la proporción, cuanto se deriva de un sentido de superación inefable que ha de concretarse con la intimidad confidencial de la palabra, pero con superior hondura emocional.

Es eso sobre todo la condición del estilo clavecinista; secreto entre dos luces de crepúsculo, luminario de fantasía, pero secreto que dá lo quedo de su voz, en claridad de pronunciación, de idea y de dicción; discreteo bien entonado, es decir: suave y sutil en la frase que sonríe finamente y vierte la intensidad pasional en el engarce florido de sus matices.

«No se sabe cuanto se contiene en un minué». Frase que abre cual broche de avaro encierro espiritual el libro delicioso de Wanda Landowska, la declara sacerdotisa del culto preclásico. ¿Templo? Allá en Saint-Leu-La-Foret, jardín de selección murado a la vulgaridad de mayorías, donde el grupo privilegiado de los iniciados por la divinizadora de ese pretérito renovado, penetran el fondo de las creaciones quintaesenciadas, del zumo que define el ciclo de un tiempo vivido, ya completamente expresado.

Renovación que se contrasta en los medios sucesivos pasando de lo más objetivamente expresado a una más latente actuación actual por elocuencia de presente. Del clave sugerente, de nostálgica atracción que nos conduce al misterio de la primera causa y su inmediato efecto, al plano que trans-

Wanda Landowska en el Templo de la Música Antigua que hizo construir en su jardín de Saint-Leu-La-Foret

forma la primitiva emoción formada en su analogía virtual de ahora, sin cambio de lo esencial, correspondiendo a la relatividad. El pasado arte en nuestra vida, como para el clave llevamos nuestra vida a la que posé sus sedimentos en el arte de su formación perdurable.

Es busca, encuentro de conciencia, fijación que induce al futuro lógico y purificado.

Variados instrumentos se congregan en los diversos afiliados a la escuela de la excelsa artista Landowska; todos reverencian con fructífero acogimiento las enseñanzas de la clavecinista sin par, doctora en las disciplinas de la música, en sus principios estéticos y técnicos, en las más sutiles disposiciones sobre los procedimientos, mecanismo, articulaciones, modalidades en adornos que adjetivan las composiciones del XVII y XVIII.

Habla de cordialísima convicción la de Wanda Landowska, logra un conocimiento que fuerza la resistencia de la reserva de esos días enmudecidos para la generalidad. La llama aquietadamente luminosa de su amor, descubre las palpitaciones de los antepasados genios con inspirado atavismo y los presenta a su través, fidelidad de nuevas influencias con potencia de continuación y lógica histórica hacia un porvenir fecundo.

Practica sus enseñanzas teóricas en su arte y manera inconfundible en medio de esa vida de liberación, rodeada de cariños comprensivos que por tal cualidad la veneran.

Vivir una época para aclarar libremente el sentido de la presente con independiente cultivo del yo, vivir en el puro deleite de la afinidad, vivir atesorando simpatía de elegidos con dadivosa generosidad de espíritu y sentimiento.

Eso es Saint-Leu-La-Foret bajo el prodigio de Wanda Landowska.

Carlos BOSCH

N ARTICULO

ta la labor del Escolar?

mi carrera; no satisfago rencores porque no los siente quien sabe despreciar las causas de los mismos; no busco fama porque no la necesito y en el campo profesional (con perdón de Júpiter excelso) tengo buena, más de la que merezco; no son varios los que siguen la campaña, sino yo sólo: ni admito que los maestros más patriotas somos los menos prestigiosos, y en mis actos no hay móviles mezquinos cuando no me han encontrado aquí jamás dispuesto a traicionar mis sentimientos patrios por nada del mundo y menos todavía por intereses materiales que siempre he despreciado, aun los legítimos de mi trabajo

Ilustración 71. *El Imparcial*, 19 de febrero de 1931, p. 3
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

> en sus principios estéticos y técnicos, en las más sutiles disposiciones sobre los procedimientos, mecanismo, articulaciones, modalidades en adornos que adjetivan las composiciones del XVII y XVIII. Habla de cordialísima convicción la de Wanda Landowska, logra un conocimiento que fuerza la resistencia de la reserva de estos días enmudecidos para la generalidad (...) Practica sus enseñanzas teóricas en su arte y manera inconfundible en medio de esa vida de liberación, rodeada de cariños comprensivos que por tal cualidad la veneran. Vivir una época para aclarar libremente el sentido de la presente con independiente cultivo del yo, vivir en el puro deleite de la afinidad, vivir atesorando simpatía de elegidos con dadivosa generosidad de espíritu y sentimiento. Eso es Saint-Leu-la-Fôret bajo el prodigio de Wanda Landowska[56].

Un prodigio del que tanto se habló en prensa y del que tantos fueron testigos, pero que, hoy en día, tan solo podemos reconstruir a través de testimonios escritos y algunas fotografías por haber sido tan injustamente (como tantas otras colecciones) saqueado durante la barbarie de la guerra. Y fue allí, en Saint-Leu, en donde otra gran desconocida hoy y joven talentosa en su momento, aprendió las lecciones de la admirada maestra.

Una destacada alumna valenciana en Saint-Leu-la-Fôret

En este mismo año van surgiendo reseñas y alabanzas de los conciertos de Amparo Garrigues, la predilecta discípula española que se encontraba en ese ideal Saint-Leu[57]. En marzo de ese mismo año 1931, aparece un artículo en prensa que da fe de los triunfos de la joven en París en la Casa de España:

56 BOSCH, Carlos. «La escuela estética de Saint-Leu-la-Fôret». *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22042, 19 de febrero de 1931, p. 3.

57 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVI, núm. 20102, 13 de marzo de 1931, p. 8; *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXXVIII, núm. 13369, 13 de marzo de 1931, p. 6; *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVI, núm. 20112, 25 de marzo de 1931, p. 6.

> Los salones de la Casa de España estaban repletos de público, entre el que figuraban varios críticos de diversos países. Wanda Landowska estuvo también. Fue una velada agradabilísima, nuestro compañero Artemio Precioso, en breves palabras, hizo la presentación de Amparito Garrigues (...) El éxito de la pianista fue tan grande que tuvo que repetir la mayoría de los números del programa. Wanda Landowska abrazó emocionada a su discípula, a la que tiene pronosticado un glorioso porvenir[58].

La propia Amparo Garrigues escribe a su maestro López-Chavarri para contarle la noticia de su éxito, no falta de modestia y auto exigencia, y destacando el apoyo de Landowska y el aplauso durante el concierto, algo que para la joven supuso un gran motivo de alegría:

> De mí he de decirles que el domingo por la noche sentí el momento más feliz de mi vida; era este el día, a las nueve de la noche, cuando yo daba el recital en la Casa de España, y siempre colocándome en la categoría de estudiante, he de decirles que estoy muy contenta de mi éxito. No quiera esto decir que yo no encontrara esa noche un más allá a mi labor, ya saben Vds. que la perfección es ilimitada y que precisamente en esos momentos de emoción es cuando surgen imperfecciones y cosas, pero a pesar de todo tuve un verdadero éxito del público y de Landowska, que para mí vale más que el del mejor de los públicos. Ella estaba allí con varios amigos y dos críticos que llevó, en primera fila, y yo la veía sonreír satisfecha y la oí gritarme dos veces bravo y en los momentos que me levantaba para retirarme me tendía los brazos para que la abrazara. Además, luego, en la intimidad, me ha dicho siempre que debía estar muy contenta porque ella lo estaba también[59].

Continúa Garrigues explicando que no comenzará el estudio de clave hasta no recibir la ayuda del ayuntamiento puesto que le quedaba poco tiempo con la anterior beca y debía estar segura de atender dos años, al menos, las clases para poder iniciarse en el nuevo instrumento. En la carta, además, se ve cómo fue López-Chavarri el artífice y padrino de la joven, y cómo la actitud de Landowska es, al tiempo, exigente pero muy amable con ella:

58 «Valencianos que triunfan. Amparito Garrigues en París. Una carta de Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVI, núm. 20102, 13 de marzo de 1931, p. 5.
59 Carta de Amparo Garrigues a Eduardo López de Chavarri, fechada en 1931. [172], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... pp. 189-190.

> El clavecín no lo comienzo por ahora, pues Wanda misma me ha dicho que hasta que no tenga la seguridad de tenerme uno o dos años más a su lado no quiere comenzarlo, puesto que con el tiempo que me queda de estar aquí no podría hacer casi nada en el clavecín y, en cambio, me entorpecería un poco el piano. Tiene idea de prepararme obras modernas y románticas en este tiempo. De estas últimas ya habíamos comenzado algo hace tiempo, pero con la preparación del concierto, lo dejamos. Wanda creo que le escribirá a V. directamente dándole noticias del concierto (...) Verdaderamente en esta ocasión Wanda se ha portado extraordinariamente bien y yo le estaré siempre agradecida y con ella a Vd., que fue quien me indicó el buen cambio y con su buena y noble amistad, hizo que me abrieran sus puertas para entrar en él[60].

Esta carta, que Garrigues menciona anteriormente como escrita por la propia Landowska y dirigida a López-Chavarri, se reproducirá en la prensa española en varias ocasiones, probablemente con la intención de su destinatario de hacer llegar al ayuntamiento valenciano la necesidad de ampliar la ayuda a los estudios de la joven Garrigues. En ella, vemos lo implicada que Landowska estuvo en la educación de la joven, el tono de cercanía (la llama "Amparito") y en la que vemos también que conserva un grato recuerdo de Valencia y de su estudiante José Iturbi muchos años atrás:

> Estimado amigo: tengo la satisfacción de poder anunciarle el gran éxito que tuvo ayer por la noche Amparito Garrigues en un recital organizado para ella por la Casa de España en París. Amparo había formado un bello programa (...) Bien sabe usted con cuánta simpatía recibí a Amparo Garrigues cuando hace dos años, recomendada por usted, vino a Saint-Leu a solicitar mis lecciones; con simpatía anticipada, porque primeramente yo adoro a España, y es además los recuerdos que me unen a Valencia son particularmente gratos. Nunca olvidaré el año en que fui a esa deliciosa ciudad para dar conciertos y en donde usted me presentó a José Iturbi, entonces un muchacho (...) Volvamos a Amparo Garrigues, a quien, desde su llegada, empecé a dar lecciones. Sus dotes notables, aumentadas por un gran fervor en el trabajo, han dado resultados rápidos y excelentes. Quedé contenta por ello y resolví presentar Amparito al público (...) Le ruego que tenga la bondad de hacer

60 Carta de Amparo Garrigues a Eduardo López de Chavarri, fechada en 1931. [172], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 189-190.

> conocer mis sentimientos a los lectores de su periódico, y dándole anticipadamente las gracias por ello, le envío, estimado amigo, mis afectuosos recuerdos. Wanda Landowska[61].

Mientras tanto, en marzo, Landowska es portada de la recién inaugurada revista de música *Ritmo*[62]. Allí se reproduce el texto de Salazar dedicado a nuestra protagonista con motivo de su visita a Madrid y que ya conocemos[63]. Al mes siguiente, en abril de 193, Garrigues escribe una carta desde Saint-Leu a Chavarri, en donde se denota la satisfacción de la joven con su maestra, pero también el trabajo intenso al que se sometían los discípulos, que no conocían ni días libres ni vacaciones, sino que se sumergían en aquel "Bayreuth de la música antigua" para vivirla intensamente. Garrigues, de todos modos y con gran disciplina, parece ir tomando el ritmo y sentido de las lecciones de Landowska:

> Como les digo antes, quería escribirles, pero en esta Escuela Landowska ni hay Semana Santa ni Pascua ni nada, y además de que yo tengo mi trabajo, he estado yendo todas las tardes durante una semana a oír a unos instrumentistas (clave y viola de gamba) que preparaban con Wanda una sonata de Bach para tocarla en un concierto, y esto, aunque no sea trabajo material mío, es muy fructífero e interesante, pero, sin embargo, me ha ocupado mucho tiempo y me ha retrasado algunas cartas (...) Yo estoy trabajando el *Impromptu* en fa sostenido de Chopin y estoy loca de entusiasmo de ver cómo esta mujer me lo prepara y los detalles tan divinos que me comunica, pero no crean Vds. que esta mujer dice tanto y por tantos lados, que, aunque ahora ya me voy acostumbrando, antes había momentos que no sabía por dónde comenzar. Y como ella dice, "esto lo hacemos por nosotros mismos, porque el público no sabe más que le suena bien, pero no se da cuenta de la quinta parte del trabajo que se ha puesto en la obra[64].

61 Valencianos que triunfan. Amparito Garrigues en París. Una carta de Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LXVI, núm. 20102, 13 de marzo de 1931, p. 5.
62 *Ritmo,* año III, núm. 29, 31 de marzo de 1931, p.3. El mismo texto que hemos analizado anteriormente. Véase: SALAZAR, Adolfo. «La vida musical: Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, año XV, núm. 4210, 8 de febrero de 1931, p. 3.
63 Véase el apartado anterior la cita de algunos fragmentos del texto: SALAZAR, Adolfo. «La vida musical: Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, año XV, núm. 4210, 8 de febrero de 1931, p. 3.
64 Carta de Amparo Garrigues a Chavarri del 2 de abril de 1931 desde Saint-Leu, [174] en: a Eduardo López de Chavarri, fechada en 1931. [172], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 191.

En mayo también, exactamente el día 9, se anuncia el concierto de la otra discípula española de Landowska, Carmen Benimelli, lo que demuestra que los discípulos de Landowska no solo adquirían una sólida formación, sino que su maestra les procuraba un importante impulso en sus carreras como concertistas[65].

Llegados a final de ese 1931, encontramos en una carta de Garrigues su comienzo en el estudio del clave, lo que significa que la beca le fue ampliada. En el nuevo instrumento parece que la joven mostrara tener una gran habilidad y talento, pues la encontramos tocando junto a su maestra y otro discípulo en la Sala Pleyel parisina un concierto de Bach para dos claves, un privilegio al alcance de pocos; algo que cuenta, a pesar de todo, con extremada humildad, la propia Amparo Garrigues:

> Ahora parece que se vuelven a elevar los castillos y, si esta vez no se derrumban, el 2 de febrero tocaré con Wanda y su discípulo Ruggero Gerlín un concierto a tres claves y orquesta. Esto será en la Gran Sala Pleyel.
> Este concierto estaba organizado para el 24 de noviembre y cuando ya estaba todo decidido e incluso anuncios hechos (...) se anularon todos los conciertos. Ahora parece que esta sociedad se ha rehecho (...) Para preparar este concierto de Bach tuve naturalmente que estudiar el clave, y muy intensamente, por cierto, puesto que tenía muy poco tiempo naturalmente para conocer el instrumento y la obra[66].

Sin embargo, a pesar de su facilidad innata para el clave, a Garrigues se le presenta un problema de cariz económico: se debatía entre si continuar el estudio del antiguo instrumento o mejor continuar con el piano, puesto que este le permitiría tener más audiencia e incluso facilitarle alguna plaza fija en un conservatorio a su vuelta a España. Esta decisión pragmática y necesaria, no obstante, iba en contra de los deseos de Landowska, lo que provocó una visible decepción en la maestra que, al parecer, estuvo levemente molesta con Garrigues durante un tiempo, algo que no hubo de ser plato agradable para la tan comprometida y responsable joven:

> El instrumento me iba francamente bien; demasiado bien, porque Wanda se encaprichó locamente y hubiera querido que yo renunciara a ser pianista

65 *La Correspondencia de Valencia: Diario de Noticias,* año LIV, núm. 21492, 9 de mayo de 1931, p. 5.
66 Carta del 22 de diciembre de 1931 desde Saint-Leu de Amparo Garrigues a Eduardo Chavarri [175] en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 192.

> para ser clavecinista. (...) Yo hubiera continuado los dos instrumentos, pero me hacía un gasto que yo no podía continuar. Créanme que he sentido dar este desengaño a Wanda, porque hasta que no han pasado unas semanas y ella ha reflexionado sobre mi situación, yo hubiera dicho que ella estaba asqueada de trabajar conmigo *le gran repertoire du piano*.
>
> Ella sabe muy bien que yo no puedo dedicarme a él, no porque no me guste (pues es un instrumento que no seduce a las masas, pero seduce a una misma) sino porque mi situación no permite emplear el dinero y el tiempo en un instrumento que no tengo y es además de poco público. (...) Yo quisiera hacerme un gran repertorio de piano y poder optar algún día a una plaza de conservatorio. Wanda quisiera procurarme una de clave y piano en Madrid a propósito de la Escuela Nacional de Música, pero esto es tan difícil... En Ginebra han creado dos clases de clavecín, pero en España esto es irrealizable, ¿no?[67]

A pesar de este "desengaño", lo cierto es que Garrigues continuará los estudios con Landowska durante todo 1934 e incluso llega a viajar con ella a Ginebra para dar una serie de conciertos y hacer un programa con la *Radio Suisse Romande*[68]. Al año siguiente, en los meses de verano de 1935, volverá para estudiar con Landowska en sus cursos de verano[69]. Un periodo de aprendizaje nada despreciable.

Pero retomando el relato cronológico, en abril de 1932, Salvador de Madariaga organizó un evento con motivo del primer aniversario de la II República española. Algunas personalidades del mundo musical español asistieron, entre ellas Amparo Garrigues, lo que nos da fe de la posición de la joven pianista ya por aquel entonces. Leemos en *El Heraldo de Madrid* y en la que se la destaca como alumna predilecta de Landowska:

> Joaquín Nin y su bellísima esposa; el cuarteto Aguilar con su hada y musa Elisa, (...) la preciosa y genial pianista Amparo Garrigues – que deleitó a los invitados del Sr. Madariaga con todas las delicadezas de su arte vigoroso – (...) Halffter, el compositor original; (...) "Soirée" inolvidable, [...] en la que todos saludaron a esta futura celebridad española en el piano

67 *ibid.*
68 PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*... pp. 43-44.
69 PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*... p. 46.

> y en el clavecino que se llama Amparo Garrigues, discípula predilecta de la insuperable Wanda Landowska[70].

Prueba, por tanto, esta de lo bien considerada y reconocida que estaba Garrigues entre los círculos intelectuales y musicales del país. Con Landowska, Garrigues estudió, según era tradición en su escuela, dos años completos de repertorio pianístico con piezas que abarcaban de la época barroca a los contemporáneos españoles[71], para luego pasar al estudio del clave como hemos visto, momento en el que se empeñó especialmente Landowska con la joven, al ver la facilidad y talento con el que interpretaba en el nuevo instrumento, llegando a insistir para que la ciudad adquiriera un clave en el que Garrigues pudiera practicar y quedara en propiedad del ayuntamiento: "Sería realmente maravilloso si el ayuntamiento se decidiera a comprar un clave para Amparito; este instrumento podría, eventualmente, pertenecer al conservatorio, o al ayuntamiento de Valencia"[72].

Llegó a actuar el 2 de febrero de 1932 en el Festival Bach organizado por la *Société Philarmonique* en la sala Pleyel de París. Sería su primera actuación al clave y la crítica no quedó nada descontenta con su actuación. Leemos en *Le Menestrel* de 12 de febrero de 1932: "En algunos momentos la Sra. Wanda-Landowska tocará con algunos de sus alumnos (...) y con, además, la Srta. Amparo Garrigues, el concierto en re menor. Así aparecerá el éxito total de una enseñanza muy fructífera, a la vez precisa y evocadora"[73]. Un acontecimiento que también quedará reseñado en la prensa especializada española, en donde se relata la participación de Landowska y su discípula Garrigues "de quien Wanda Landowska hace

70 Citado en: GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti». *Quadrivium*, Asociación Valenciana de Musicología, núm. 52014. <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/> [consulta 9.07.2024].

71 Carta de Amparo Garrigues a Eduardo López-Chavarri. Saint-Leu-la Fôret [?], 1931. Citado en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 189.

72 Carta de Wanda Landowska a Eduardo López-Chavarri. Saint-Leu-la Fôret, 18 de agosto de 1931. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 192, 312. Cita en idioma original: "Ce serait vraiment merveilleux si la municipalité se décidait à acheter un clavecin à Amparito; cet instrument pourrait, éventuellement, appartenir soit au conservatoire, soit à la municipalité de Valencia".

73 "Parfois audit Mme Wanda-Landowska jouera avec quell-qu'un de ses élevés (...) et avec, de plus, Mlle Amparo Garrigues, *Le concert* en ré mineur. Ainsi apparaîtra la totale réussite d'un très fécond enseignement, à la fois précis et évocateur". En: ALTOMONT, Claude. «Société Philharmonique de Paris. Festival de Bach. Wanda Landowska et son École». *Le Ménestrel*, París, 12 de febrero de 1932, p. 73. Archivo digital de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56216452/f11.item.zoom> [consulta 9.07.2024].

los mayores elogios, por poseer una sensibilidad exquisita y un dominio técnico del instrumento que bien pronto la situarán en primer término, si no lo está ya, entre los alumnos de aquella buena maestra"[74]. Este primer concierto al clave, por tanto, fue un gran éxito, por lo que se comprende la desilusión posterior de Landowska al ver que su alumna no podía continuar con un instrumento que, aunque se le daba excelentemente, no le procuraba la seguridad profesional en el futuro y era algo que, queda ya comprobado, no le era ni mucho menos viable desde el punto de vista económico, a pesar de tener, sin duda, talento en el viejo instrumento y luchas por continuar con él profesionalmente. Sin embargo, parece que, a final de su estancia en París, no solo tuvo que renunciar al clave, sino también reenfocar su repertorio hacia el Romanticismo y el periodo moderno[75].

Al año siguiente, 1936 (año en que estalla la Guerra Civil y termina nuestro relato) la destacada alumna valenciana de Landowska, ya de vuelta en España, se presenta a concurso abierto por el Ministerio de Instrucción Pública para la provisión de una clase de piano y música de salón en el Conservatorio de Valencia[76] y en 1942 ya obtuvo la cátedra de piano en el mismo conservatorio de su ciudad natal. Por desgracia, no disfrutó mucho tiempo de este puesto, apenas tres años, por fallecer prematuramente a la edad de cuarenta y un años debido a una insuficiencia cardíaca. A pesar de todos esos infortunios, queda claro que Garrigues fue una estudiante predilecta de Landowska, y que el público que tuvo el privilegio de escucharla (no existe grabaciones de ella) o los estudiantes que se formaron con ella, de seguro pudieron comprobarlo.

74 *Ritmo: Revista musical ilustrada*, año IV, núm. 50, 15 de febrero de 1932, p. 16.
75 PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*, p. 46.
76 PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*, p. 50.

Volviendo a Chopin

Volviendo a la faceta de Landowska como teórica, en la Revista *Ritmo* de enero de 1932, se publica un texto de su autoría sobre Chopin y la música francesa antigua. Nada de extrañar, teniendo en cuenta que el año anterior se celebró el centenario de la llegada de Chopin a París, motivo por el cual salió este texto (junto a otros de Édouard Ganche o Alfred Cortot, entre otros) a finales de 1931 en un número especial dedicado a Chopin en la *Revue Musicale* [77]. Landowska, quien ya había dado conferencias sobre las influencias francesas en otros compositores como Bach, ahora abarca el tema de Chopin al que, asignándole la continuación de un estilo depurado clásico, llega a denominarle el "Couperin del siglo XIX". Su escrito comienza citando a Mikuli, quien había sido discípulo directo de Chopin y, a su vez, con quien había estudiado Michałowski, primer maestro de Landowska en su Varsovia natal. Landowska comenta su investigación acerca de posibles conexiones entre los clavecinistas franceses y el poeta del piano, empresa que no llegó a buen puerto y justifica así:

> Junto a Bach tuvo Chopin a Mozart. Mikuli, en su prefacio a las obras de Chopin (septiembre de 1879), menciona también a Haendel y a Scarlatti. Pero de clavecinistas franceses no se cita ninguna huella. (...) Quería yo justificar aquellas relaciones con pruebas inatacables; pero todo era trabajo perdido; me ha sido imposible demostrar que en París hubiere conocido y estudiado Chopin las obras de los grandes clavecinistas franceses (...). Entre 1800 y 1850 apenas había en Francia interés por el clavecín y sus maestros. Los primeros volúmenes del "Tesoro de los pianistas" fueron publicados doce años después de la muerte de Chopin, a quien los trabajos de musicología de Fetis (a pesar de indicarle éste tres breves estudios) quedaron desconocidos. Por otra parte, sabemos qué autores cultivaba y hacía estudiar Chopin a sus discípulos. Es, pues, casi seguro que ignoraba la existencia de Chambonnières, de Couperin y de Rameau, admitiendo que, por azar, hubiese hallado alguna obra suelta de cualquiera de ellos.

77 LANDOWSKA, Wanda. «Chopin et l'ancienne musique français». La Revue Musicale, numéro spécial «Chopin». Diciembre 1931, pp. 100-107.

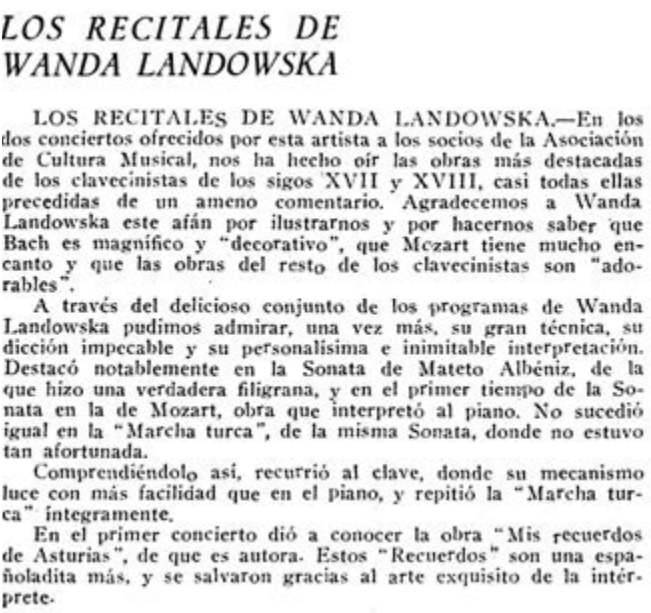
> Entonces, ¿en qué consiste la profunda y misteriosa afinidad (con lazos innumerables) que hay entre el cantor de Polonia y la antigua música francesa?[78].

De modo que, esta "profunda y misteriosa afinidad" Landowska resuelve en encontrarla, no en hechos históricos o fuentes cercanas, sino en el propio estilo y modo estético de afrontar la música para tecla. De este modo, aventura una curiosa correlación entre Couperin y Chopin quienes, al clave o al piano respectivamente, crearon una literatura musical para tecla cuyo "corte melódico, así como el carácter y esencia del mismo, la ornamentación y, finalmente, la estética"[79] eran similares entre ambos maestros. Curiosas resultan las analogías que más adelante establece, de carácter subjetivo y sensorial, a sendos maestros en torno a la sensualidad ("En Chopin, erótico, como en Couperin, sensual y voluptuoso, la pasión no siempre tiene razones amorosas: es activa y dramatiza naturalmente la frase, haciéndolo resurgir con acentos arrebatados"[80]) o en torno a la melancolía ("La melancolía de Couperin y de Chopin es de una perfecta nobleza. No persigue ningún fin material ni nace de ningún disgusto terreno ni de alguna decepción concreta; es la melancolía por la melancolía, por su poesía, por su belleza, por su elevación y también por la dicha dulce y acogedora que da"[81]).

Curioso también el hecho de que cita fuentes de su propio país de origen, Polonia, en donde los estudios y teorías en torno a Chopin eran muy profusos, pero con frecuencia asociados a la nacionalidad polaca del compositor y su estilo, algo de que ella misma subrayó en su concierto en el primer centenario de su nacimiento en 1910[82]. Aquí Landowska cita en su texto dos publicaciones polacas de aquellos años: "Véase la notable obra de Bronislawa Wojik-Keuprulian [Bronisława Wójcik-Keuprulian][83], *Melodyka Chopina*, Lwów, 1930 ["La melodía de Chopin", Lviv, 1930]. Véase la interesante obra de H. Windakíewiczowa

78 LANDOWSKA, Wanda. «Chopin y la antigua música francesa». *Ritmo*, año IV, núm. 47, 1 de enero de 1932, pp. 2-3.
79 *ibid*.
80 *ibid*.
81 *ibid*.
82 Véase capítulo 1 y el artículo de Lew Landowski: LEW LANDOWSKI, Henry. «Les Fêtes Chopin à Lemberg». *S.I.M.*, 1910, pp. 709-711.
83 Bronisława Wójcik-Keuprulian (1890-1938), musicóloga polaca especializada en Chopin y cuyo libro, citado por Landowska (*La melodía en Chopin*) sería el primero de una serie de cuatro dedicados al compositor polaco.

[Windakiewicz-Rogalska] titulada *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina*[84], Kraków, 1926, ["Modelos de música popular polaca en las mazurcas de Chopin", Cracovia, 1926][85]. Por lo que, en conclusión, el texto se mueve en una ambivalencia acerca del carácter subjetivo en lo que respecta a las conexiones con la música francesa y la referencia específica de fuentes polacas.



LOS RECITALES DE WANDA LANDOWSKA

LOS RECITALES DE WANDA LANDOWSKA.—En los dos conciertos ofrecidos por esta artista a los socios de la Asociación de Cultura Musical, nos ha hecho oír las obras más destacadas de los clavecinistas de los sigos XVII y XVIII, casi todas ellas precedidas de un ameno comentario. Agradecemos a Wanda Landowska este afán por ilustrarnos y por hacernos saber que Bach es magnífico y "decorativo", que Mozart tiene mucho encanto y que las obras del resto de los clavecinistas son "adorables".

A través del delicioso conjunto de los programas de Wanda Landowska pudimos admirar, una vez más, su gran técnica, su dicción impecable y su personalísima e inimitable interpretación. Destacó notablemente en la Sonata de Mateto Albéniz, de la que hizo una verdadera filigrana, y en el primer tiempo de la Sonata en la de Mozart, obra que interpretó al piano. No sucedió igual en la "Marcha turca", de la misma Sonata, donde no estuvo tan afortunada.

Comprendiéndolo así, recurrió al clave, donde su mecanismo luce con más facilidad que en el piano, y repitió la "Marcha turca" íntegramente.

En el primer concierto dió a conocer la obra "Mis recuerdos de Asturias", de que es autora. Estos "Recuerdos" son una españoladita más, y se salvaron gracias al arte exquisito de la intérprete.

Ilustración 72. *Sparta*, 26 do noviembre 1932, p. 14
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

84 Bronisława Wojcikówna, quien anteriormente, en 1922, había publicado ya un artículo sobre Chopin en la prensa francesa. Véase: WOJCIKÓWNA, Bronisława. «Z literatury francuskiej o Chopinie. [„Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire"]». *Przegląd Warszawski*, t. 2, nr 7, pp. 147-150.

85 LANDOWSKA, Wanda. «Chopin y la antigua música francesa»...

Actuaciones en 1932 en España

Además de la sonada historia en prensa sobre la celda y el piano en Mallorca, y a pesar de la organización en la Escuela en Saint-Leu (que cada vez contaba con más estudiantes y renombre internacional) y varios conciertos programados en la misma, Landowska tuvo tiempo de volver de nuevo a España en noviembre de 1932. Es el Teatro Jovellanos[86] el que tiene la oportunidad de escucharla en directo, y de ella el periódico *El Cantábrico* dice:

> está en España la maga del clavicémbalo, Wanda Landowska, de quien ha dicho "El Comercio" de Gijón" que es "la sacerdotisa única de una música inefable"... el clavicémbalo suena a guitarra, y sus notas son la más exquisita simplificación del sonido... ¡ah, Wanda Landowska, una polaca insigne! (...) Sería para nosotros el colmo de la felicidad que viniese a Santander Wanda Landowska y compusiese con su prodigiosa inspiración: Un recuerdo de la montaña"[87].

Noticia que nos pone en duda sobre un posible concierto más en Santander y que nos desvela otra de esas composiciones de Landowska basadas en melodías populares e inspiradas en España, partitura que lamentablemente no es posible localizar, al igual que la obra *Mis recuerdos de Asturias*, desconocida hoy día, y que fue interpretada en Madrid también unos días más tarde. Lo que sí parece claro es que Landowska organizó una *tournée* en una o dos ciudades a orillas del Cantábrico para aquel otoño-invierno de 1932, pero sin que se conozca el repertorio interpretado. Así, *El Heraldo de Madrid* informa sobre el concierto en el Instituto Francés en la capital el día 18 de noviembre, dando algunas pistas del repertorio que interpretó: "El célebre *Pasecaille* y *Les folies françaises* del Gran Couperin (...) la famosa artista ejecutó asimismo obras de los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII, Francisque, Chambonnières, Dieupart y Rameau. Y a petición del público que no

86 *Región: Diario de la mañana*, año X, núm. 2896, 12 de noviembre de 1932, p. 11.
87 *El Cantábrico: Diario de la mañana*, año XXXVIII, núm. 13283, 17 de noviembre de 1932, p. 4.

cesaba de ovacionarla, tuvo que interpretar el famoso *Coucou* de Daquin y otras piezas de Daquin y Couperin no incluidas en programa"[88]. Todas piezas, obviamente, de autores franceses, en ese mismo año en que se publica su teoría sobre la influencia francesa en Chopin, rescatando así a sus maestros predilectos y recurrentes para tal ocasión y contexto.

Pero este concierto en el Instituto Francés no fue el único en la capital, y mediante el periódico *La Libertad* y gracias a M. H. Barroso, sabemos que dio dos más en el, ya bien conocido para ella, Teatro de La Comedia y en donde tocó ese aire asturiano desconocido hoy día: "En los dos citados conciertos ha ejecutado obras de los grandes clavecinistas Rameau, Couperin, Scarlatti, Purcell; de los menos conocidos Marcello y Piroye; de Bach, Mozart y Haydn; una *Sonata* de Mateo Albéniz y la obra de su composición *Mis recuerdos de Asturias*, la *Tocata* en re mayor y la *Partita* en si bemol mayor de Bach, obras, sobre todo la última, de enorme fuerza y belleza"[89].

El Heraldo de Madrid subraya la faceta educativa y comunicativa de Landowska que, a cada obra acompañaba "de un comentario tan ameno como erudito"[90]. *El Sol* informa muy someramente sobre el repertorio, aunque podemos intuir algunas de las piezas por los comentarios: "El Carnaval con todos los frágiles personajes de Couperin y su *Dominós* (...) voltas y rondas, gavotas, musetas y tamboriles, zarabandas (...) y pasacalles y chaconas". Un estilo retórico muy de Salazar, del que sospechamos fue autor de esta columna que concluye: "La misión de Wanda Landowska es la de haber dado cuerpo a ese espíritu volátil de la música (...) la de habernos hecho ver que el arte no muere, sino que se renueva y que, para un espíritu perspicaz, toda la Historia es un vergel fresco y granado. Que todas las músicas, aún las más remotas, guardan intacta su belleza, y que, evocadas por una inteligencia y una sensibilidad como la suya, vuelven a florecer con todo su perfume"[91].

Ritmo también informa del evento, descrito como "un grupo de obras de autores franceses de los siglos XVII y XVIII para clavecín fueron comentadas e interpretadas por la ilustre Wanda Landowska"[92]. Aunque *Sparta*, por su lado, no deja muy bien parada la composición de

88 *El Heraldo de Madrid*, año XLII, núm. 14605, 21 de noviembre de 1932, p. 6.
89 *La Libertad*, año XIV, núm. 3955, 22 de noviembre de 1932, p. 4.
90 «La música y los músicos». *El Heraldo de Madrid*, año XLII, núm. 14605, 21 de noviembre de 1932, p. 6.
91 SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos». *El Sol*, año XVI, núm. 4766, 22 de noviembre de 1932, p. 4.
92 *Ritmo. Revista musical ilustrada*, año IV, núm. 63, 1 de diciembre de 1931, p. 9.

Landowska *Mis recuerdos de Asturias:* "son una españoladita más, y se salvaron gracias al arte exquisito de la intérprete"[93].

Además, en 1932, tal y como recordará la revista *Ritmo* en los años cuarenta, cabe destacar que se funda una Asociación de Música Antigua en Cataluña para la que Landowska y los repetidos cursos que dio allí fueron fuente de inspiración, así como el "colofón" que supuso el *Concerto* de Falla a ella dedicado y estrenado en la misma tierra:

> Se funda en Barcelona una Asociación de Conciertos interesantísima, llamada de "Música Antigua", presidida por el eminente musicólogo, reverendo P. Higinio Anglés. Su finalidad es cultivar especialmente la música de los clavicembalistas y vihuelistas. Su labor se desarrolla brillantemente. (...) Wanda Landowska, en sus breves, pero repetidas visitas a Barcelona, solía repasar sus programas en la Academia, y los discípulos tenían la dicha de saborear, desde la habitación contigua, los estudios de la más famosa clavicembalista contemporánea. Y un día admiraron con emoción el diálogo magnífico entre la admirable intérprete y el genial Manuel de Falla. Se trataba de preparar el *Concerto* para clavicémbalo y pequeña orquesta[94].

Y si de Falla y Landowska se refiere, recordamos la conferencia de Rogelio Villar acerca de Falla en el Teatro María Guerrero con ocasión del centenario del Conservatorio y en la que, recordando a Salazar, dice de Landowska ser un *rappel a l'ordre* que "restituye a la música las gracias del orden clásico: la modestia y el gusto de los límites", interesante apreciación que asocia el movimiento neoclasicismo con la pionera introducción de la música antigua que Landowska efectuó. Además, Villar recuerda su escuela en Saint-Leu-la Fôret, "al pie del bosque de Fontainebleau, para que su arte no se pierda del todo", o la importante misión en este nuevo movimiento de "vuelta al orden" que supuso la creación de la Orquesta Bética, además de celebrar la brillantez de la partitura del *Concerto* de Falla dedicado a Landowska[95]. Palabras que no hacen sino demostrar el hilo de continuación estilística, la cercanía entre estas figuras y el indiscutible papel activo de Wanda Landowska en territorio español.

En todo caso, para finalizar el recorrido de aquel 1932, el 21 de noviembre estaría actuando en Barcelona invitada por la *Associació* de

93 *Sparta*, año I, núm. 4, 26 de noviembre de 1932, p. 14.
94 *Ritmo. Revista musical ilustrada*, año XV, núm. 172, 19 de enero de 1933, p. 9.
95 VILLAR, Rogelio. «Falla y su concierto de cámara». Madrid, Publicaciones *Ritmo. Revista musical ilustrada.* 15 de diciembre de 1932. Archivo Manuel de Falla. [AMF P-6418-137].

★ LA VIDA DE WANDA LANDOWSKA EN VITTEL

Un encuentro casual en su casa de descanso ★

Por MARIA EUGENIA ROM DE RAMS

La gran artista y una de sus discípulas favoritas, en el parque de su residencia en Vittel.

Hay que hacer su propia vida como se hace una obra de arte. — D'Annunzio.

No fué ni una cita especial ni una entrevista preparada. Obra de la casualidad, este encuentro con la distinguida artista, tiene el mérito de la más pura espontaneidad.

Wanda Landowska es conocida mundialmente como clavecinista, en cuyo difícil arte es uno de los más formidables temperamentos de la actualidad. No vamos, pues, a hablar aquí de sus calidades como intérprete, como creadora, como admirable profesora. Vamos a tratar de analizar a Wanda como mujer. Y este bendito encuentro casual nos ha permitido escuchar de sus labios la brillante serie de sus sentimientos íntimos.

Haciendo un paréntesis a sus ocupaciones, fué a Vittel a buscar un descanso, si descanso puede llamarse el reemplazar sus tareas por el trabajo de organizar "in mente" el programa intenso de sus giras de conciertos, llamada por los contratos que de todos los países le proponen.

¡Qué mejor ambiente que el de Vittel! Circundada por las montañas de los Vosgos, la famosa ciudad termal es un lugar encantado donde la mano del hombre ha completado armoniosamente la maravillosa obra de la naturaleza. Jardines, parques, silencios acogedores, claridades diáfanas, dulces crepúsculos dorados, llaman a las puertas del ensueño y prestan alas a la fantasía. Las confidencias, como blancas palomas, arrullan el alma de los seres sumergidos en suave bondad.

En aquel estupendo cuadro, nos recibe amablemente la artista. Wanda, con suavidades mágicas realiza una gran obra a impulsos de su gran corazón. En una palabra: idealiza la realidad y realiza el ideal de lo que siente.

Me dice:

—¡Se precisa tan poco para despertar la belleza en un alma!... ¡Se precisa tan poco para despertar a los ángeles dormidos!... Por eso mis discípulos son mis hijos. Adoro a mis discípulos, y ellos me llaman Wanda, o Mamousia.

Amante de la naturaleza, su mayor placer es permanecer en Saint-Leu-La-Foret, donde posee, a treinta minutos de París, su famosa escuela. Allí es donde trabaja y se siente feliz.

Ha hecho construir en su hermoso jardín una sala de conciertos con capacidad para 250 personas, templo consagrado a la música.

Dijimos al empezar esta crónica, que sólo hablaríamos de Wanda Landowska como mujer, pero no es posible hacerlo: la artista está demasiado unida en ella a su personalidad femenina. Vida original, la de esta ilustre mujer.

Desde niña, soñaba en construir este templo a la Música, y es allí donde, después de sus

En su gabinete de trabajo donde prepara sus programas y sus conciertos para toda Europa.

Wanda Landowska, escuchando el arrullo de los pájaros en la floresta vecina.

Ilustración 73. *Caras y caretas*, 29 de abril de 1933, p. 113
[Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

Cultura Musical en un recital que comprendió las siguientes piezas: *Ground* de Purcell, *Concierto* en re menor de Marcello, *Toccata* en re mayor de Bach (toda esta primera parte al clave); la segunda parte comprendía la *Fantasía* en re menor de Mozart y la Danza campestre (al piano) así como la *Danza alemana* para clave de Haydn; la tercera parte la cerraban las piezas: *La gallina* de Rameau, *Les cacqueteuses* de Couperin, *Le rossignol en amour* de Couperin el Grande y *Sonatas* de Scarlatti[96]. Sin duda, Cataluña será una de las regiones que más cálida y repetidamente acogió a Landowska a lo largo de los años y este repertorio muestra el mantenimiento de piezas ya bien conocidas por el público catalán con algunas nuevas incorporaciones.

Mamusia

Es 1933 un año que se inaugura con varias noticias sobre la joven Amparo Garrigues, donde se destaca el talento de esta alumna aventajada de Landowska y a la que se le concede una nueva beca del Ayuntamiento de Valencia[97]. Con fecha del 9 de febrero, Salvador Bacarisse[98] habla del concierto de los discípulos de Wanda Landowska en el Instituto Francés, entre ellos destacando a la joven valenciana que "interpretó obras de Rameau, Couperin, Dandrieu, Mateo, Albéniz y el Padre Soler, interpretadas con una seguridad de estilo tan perfectamente hermanado con la calidad de sonido y de su manera de frasear, que el resultado es de una perfección absoluta, pero sin sequedad, deliciosamente afectado"[99]. La inclusión, como vemos de maestros predilectos de Landowska entre sus pupilos está bien marcada y el hecho de que aparezca el Padre Soler

96 Programa del Centro de Documentación del Orfeo Catalán, 21 de noviembre de 1932 [año II: 1932-1933: sessió IV].

97 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVIII, núm. 20665, 5 de enero de 1933, p. 2; *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias*, año LVI, núm. 21997, 5 de enero de 1933, p. 8; *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVIII, núm. 20681, 24 de enero de 1933, p. 3.

98 Salvador Bacarisse Chinoria (Madrid, 1898 – París,1963), músico y compositor, miembro del Grupo de los Ocho (fundado siguiendo el modelo de *Les Six*), formó parte de la Junta de Música y Teatros Líricos (1931) y desde este mismo año fue crítico musical en la prensa madrileña, como vemos en esta reseña sobre los discípulos de Landowska.

99 *Luz:*, *Diario de la República*, año II, núm. 343, 9 de febrero de 1933, p. 8.

nos da pistas sobre el interés de Landowska por la música antigua española, algo que ya conoció desde sus comienzos gracias a Cecilio de Roda[100].

En abril encontramos en la prensa argentina una entrevista "improvisada", tal y como dice su autora, María Eugenia Rom de Rams: "No fué ni una cita especial ni una entrevista preparada. Obra de la casualidad, este encuentro con la distinguida artista tiene el mérito de la más pura espontaneidad"[101]. Curioso es que las entrevistas que hemos localizado a lo largo de esta investigación son todas realizadas por mujeres. Y, precisamente en esta, Rom de Rams, aprovechando tal vez ese carácter espontáneo del encuentro, se fija un objetivo más cercano: "No vamos, pues, a hablar aquí de sus habilidades como intérprete, como creadora, como admirable profesora. Vamos a tratar de analizar a Wanda como mujer. Y este bendito encuentro casual nos ha permitido escuchar de sus labios la brillante serie de sus sentimientos íntimos"[102]. Habla, por ejemplo, del trato de Landowska para con sus discípulos, tratados por la artista como verdaderos hijos: "En una palabra: idealiza la realidad y realiza el ideal de lo que siente. Me dice: ...¡Se precisa tan poco para despertar la belleza en un alma!... ¡Se precisa tan poco para despertar a los ángeles dormidos!... Por eso, mis discípulos son mis hijos. Adoro a mis discípulos, y ellos me llaman Wanda, o *Mamousia*"[103]. Conversará también de su idílico lugar de retiro y enseñanza en Saint-Leu, un templo con el que soñó desde su infancia: "Desde niña, soñaba en construir este templo a la Música, y es allí donde, después de sus triunfales giras de conciertos, viene a gozar enseñando a sus discípulos la belleza y la estética musical del siglo XVIII"[104]. Landowska luego habla de todas aquellas personas que, desinteresadamente, la han ayudado en su vida, desde sus discípulos, secretarias o los propios trabajadores. Departe sobre ellos con gran cariño, pero, sin embargo, poco sabemos de estos (excepto de los brillantes discípulos que luego desarrollaron su carrera), algo que demuestra cuán acostumbrada estaba Landowska, probablemente desde niña, a disfrutar de la ayuda incondicional de sus cercanos que, facilitándole el día a día y llevando el engorroso trabajo administrativo y de correspondencia que supone llevar hacia adelante semejante escuela y giras constantes por

100 Véase capítulo 1.
101 ROM DE RAMS, María Eugenia. «La vida de Wanda Landowska en Vittel. Un encuentro casual en su casa de descanso». *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de abril de 1933, p. 113.
102 *ibid.*
103 *ibid.*
104 *ibid.*

el extranjero, le permitieron que se centrara en su trabajo y brillara con una luz propia, una luz facilitada por muchos anónimos en su sombra:

> – Nunca he tenido empleados, en el verdadero sentido de la palabra – me dijo. – He tenido almas que me han servido por amor, por cariño, por el placer de alegrarme la vida. Por eso, mi casa siempre está llena de seres a quienes quiero y que me corresponden. Mis secretarias, mis sirvientes, mi cocinero, mi jardinero son mis amigos... mis discípulos son mis hijos.
>
> "Paso los inviernos en continuos viajes por todos los países del mundo, pero llega la primavera, y cuando las rosas abren sus botones, acuden de todas partes del mundo mis discípulos, pianistas, clavecinistas, flautistas, cantores, *etc*., y desde la mañana a la noche, en el templo elevado en mi jardín, en medio del verdor y de las flores, trabajamos las grandes obras de Bach, Mozart, Couperin, Rameau y de todos los artistas de los siglos XVII y XVIII. Por las ventanas abiertas entra el murmullo y el canto de los pájaros... y en un ambiente de tranquilidad, de felicidad y de mutua afección, pasamos las horas dedicados al trabajo[105].

Finalmente, habla de sus discípulos y de lo que encuentran al llegar a su templo de la música, allí donde estaba Garrigues y muchos otros y aquel punto de referencia para la música antigua que tan injustamente sería en pocos años saqueado y devastado. Pero nadie podía siquiera imaginar por aquel entonces esos venideros momentos amargos y, en aquella época, sus estudiantes en Saint-Leu: "Viven en una atmósfera de música, teniendo a su disposición una biblioteca rica en manuscritos de los siglos pasados, junto a los instrumentos del culto a la música, junto al piano auténtico de Chopin... Vienene a impregnarse del alma de Couperin, mezclando los sonidos a los aromas del bosque vecino...". Una escuela que compara, no por primera vez, con el centro wagneriano de peregrinación *par excellence*, algo que dice mucho de sus ambiciones y del papel que quería cumplir en la historia y que, finalmente, consiguió: "Mis discípulos, como en Bayreuth, se instalan, para seguir las clases con más facilidad, en los hoteles y pensiones de Saint-Leu-la-Fôret (...). Cuando habla de sus discípulos, la voz de la artista tiene inflexiones maternales. Su rostro trasunta alegría y satisfacción a la vez"[106].

105 *ibid.*
106 *ibid.*

Ilustración 73. *Mirador*, 25 de abril de 1935, p. 8
[Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura, Gobierno de España]

La nostra discoteca

Un grandiós homenatge a Bach

Fuga [illegible] *del clave bien templado* (Edwin Fischer). La Voz de su Amo, DB 2050-80-81-82; *Treinta variaciones Goldberg* (Wanda Landowska). La Voz de su Amo, DB 2068-69-70-71-72-73; *Sonata para violín solo n.º 1 en sol menor* (Yehudi Menuhin). La Voz de su Amo, DB 2067-68; *Suite n.º 3 en re mayor* (Orquestra Sinfònica B. B. C. Londres, Dir. Adrian Boult). La Voz de su Amo, DB 1963-64-65.

La rica col·lecció de discos d'obres de J. S. Bach que acaba d'editar-se a casa nostra, ha d'ésser considerada com l'esforç més eficaç i més magnífic que s'hagi fet per a commemorar entre nosaltres el 250.è aniversari d'aquest gran mestre alemany. Es una mica pena d'haver de constatar que aquest homenatge, molt digne i de la més alta qualitat, hagi estat fins ara, almenys pel que es refereix a Barcelona, un fet molt isolat i per aquesta raó encara molt més feixuc.

A part del concert associat per l'Associació de Música «da camera», en el qual l'Orfeó Català ens oferirà—quina horrorosa blasfemia?—una fragmenta de la famosa *missa en si menor*, cap de les entitats i associacions musicals de la nostra ciutat, ni cap dels seus nombrosos artistes, ni tan sols els organistes, no han sabut utilitzar aquesta ocasió memorable per a dignificar i propagar d'una manera visible, per mitjà de festivals excepcionals, **les obres del *kantor* de Leipsig**, d'aquest gran músic, el més universal, el menys comprès i—fins encara als nostres dies—el més discutit. I tenint en compte la seva producció immensa, podríem encara afegir que Joan Sebastià Bach es el compositor menys interpretat, el menys conegut i el que és objecte dels majors malentesos.

Durant els dos segles transcorreguts d'ençà de la seva existència terrenya, la tècnica i la construcció dels instruments s'han modificat completament. I amb ells, les nostres exigències i les nostres facultats auditives, la nostra sensibilitat artística, el nostre gust musical i, en general, tota la nostra concepció estètica. Però hi ha més encara: els llocs i les ocasions on les quals nosaltres oïm músics, s'han transformat fonamentalment. La creació de la sala de concerts, que fou provocada lògicament per les exigències culturals d'una nova classe, social—la burgesia—, havia fet sortir la música del marc estret de la família i de la litúrgia, per a procurar-li una vasta divulgació. No és necessari parlar aval d'aquest procés històric, inevitable i irrealitzable, amplificat i projectat dins d'un camp immens, per les possibilitats incontrolables de la ràdio i del *disc*.

Tots aquests problemes són novament posats a discussió per les dues meravelloses sèries de discos, que formen part de l'edició commemorativa de la Companyia Espanyola del Gramòfon: les dotze fugues del *Clavecí ben temperat* i que constitueixen la primera part de l'obra, interpretades al piano per Edwin Fischer, i les trenta variacions sobre una ariosa aria, dedicades a un dels deixebles de Bach, un pianista brillant, Johann Theophilus Goldberg (nascut vers 1720 a Königsberg; mort molt jove vers 1750), interpretades sobre un clavecí modern (Pleyel, París) per la Landowska.

Wanda Landowska

Hom es sentirà fàcilment portat a atribuir tot seguit la més gran fidelitat històrica als discos de clavecí. La fisonomia bellament de la sonoritat, l'accentuació incessant entre els dos manuals, cosa que permet tan bé de crosar sense la menor dificultat les diferents veus com de contrastar, en l'estil de l'època, el piano i el forte, els desenrotllaments al dinamisme modern, tot això són qualitats que fan que aquesta col·lecció de discos tocada per la gran Wanda Landowska tingui per a nosaltres un interès polèmic. Però evidentment, des del punt de vista històric aquests discos no ens presenten més que una falsificat aproximativa. Car aquesta virtuositat única i inoperable, amb la qual la gran clavecinista sap evocar-nos aquesta obra magistral de Bach i fer-nos-la patir emocionant i de la més gran actualitat, és segurament d'una molt diferent qualitat i categoria que el virtuosisme de l'època bachiana.

Com totes les interpretacions del nostre temps—sempre des del punt de vista històric—aquests discos no són més que una aproximació relativa i en el fons no són pas més fidels a l'esperit i a la polifonia de Bach que la col·lecció de los dotze fugues del *Clavecí ben temperat*. Car en la seva interpretació de les fugues, amb llurs corresponents preludis, l'una més bella que l'altra, Edwin Fischer deixa de banda tot el seu virtuosisme, el qual hem admirat tantes vegades i en altres ocasions. Totes aquestes peces tan difícils i solament molt fragmentàriament conegudes—una altra de les obres magistrals de Bach—amb una sobrietat admirable, una musicalitat penetrant, una intel·ligència tan profunda dels secrets més amagats de la polifonia de les veus i de la proporció constructiva de cada obra, que obliden completament que aquesta vegada el piano modern serveixi d'intermediari d'a quest art subtil.

Certament hem pensat que la fidelitat històrica és absoluta almenys en el cas de Yehudi Menuhin, un dels més grans i sob musicals virtuosos del violí de la nostra època, un excelsiu artista que, al contrari

Edwin Fischer

de la majoria dels virtuosos instrumentals que hem pogut sentir durant aquesta tem porada a Barcelona, un simple comerciant ambulant, posa al servei de Bach el se famós instrument, un Stradivari autèntic da començo del segle XVIII. I quan hom una de les magnífiques sonates per a viol sol, de les quals la primera en sol menor ha estat editada a Espanya, just amb les dues col·leccions de música de piano, de les quals acabem de parlar, ens creiem trobar nos novament molt a prop de la sonoritat i—sobretot sentint el famós segon temps (*fuga-allegro*)—de la polifonia autèntica d Bach.

Però altre cop, com en el cas de la in terpretació de la Landowska sobre el se clavicèmbal modern, hem de fer una reser va: en temps de Bach, per exemple, hom es servia d'un arc corbat, cosa que permetia als virtuosos de tocar alhora les quatre cor des de l'instrument; això vol dir que no existia cap dificultat per a realitzar el con trapunt més atrevit sobre els instruments de corda, els quals, actualment, han estat vingut quasi exclusivament instruments d melodia. No volem pas dir que l'execució de Yehudi Menuhin no signifiqui la mé alta perfecció imaginable en la interpretació de Bach en el nostre temps, però—i hem de repetir el que acabem de dir amb motiu de les variacions de Bach dedicades a Gold berg i realitzades per Wanda Landowska—aquesta perfecció i aquesta qualitat inas dites són d'una altra categoria i ho han d'ésser forçosament només fos per la sol rad de les condicions diferents de la tècnic i de la construcció instrumentals.

Resumim, doncs: una interpretació cen per cent fidel i autèntica per a nosaltres de les obres de Bach, avui ja no és quas realitzable. Entre els molts camins possi bles que podem acostar-nos a la integritat estilística de l'època del mestre, podem comptar una interpretació sobre instru ments autèntics del temps de Bach. Cal-dri al mateix temps recórrer a la musicologia per a reunir el major nombre possible d dades sobre la interpretació, la composició de les orquestres i dels cors, el nombre dels executants, els mètodes de tocar els instru ments, les indicacions dinàmiques i de re gistre, etc. Però això i tot, si observem ra nacionalment totes aquestes dades, encara resta un factor en la nostra execució mo derna que mai no podrà ésser eliminat car sempre serà l'home modern que s'in posarà en la interpretació, l'home de la nostra època amb tota la seva diferent ma nera de sentir, de comprendre i de reaccio nar. Aquest factor no ens permetrà ma més d'aspirar a una completa autenticita en la nostra interpretació actual, cosa que ens dóna el dret de recórrer als mitjans mo derns d'execució, al piano, a l'orgue mo dern, a les grans orquestres i cors, per a poder almenys incorporar les obres de Bach en el repertori de la nostra vida musical moderna. Però aquest dret incontestable ens imposa el deure de realitzar els atributs es sencials de l'estil bachià amb el major compte. Fins les interpretacions de Bach per gran orquestra, com aquesta exquisida *Suite n.º 3* realitzada per una de les se questres més perfectes que existeixen a tualment a Europa, l'orquestra de l'emis sora de Londres (B. B. C.), són acceptables, si són fetes amb tanta atenció i veri table comprensió.

El conjunt d'aquests diferents discos, del quals hem parlat, ens satisfà completament sota aquest punt de vista. La qüestió d'in terpretar Bach en el piano modern o a el clavicèmbal, amb un petit conjunt d'instru mentistes i de cantants o amb algunes d los nostres grans orquestres o cors actuals tocat amb un arc corbat o un arc dret executat sobre un orgue Walcker moder o un bell orgue Silbermann del segle xvii és menys important que el problema d tocar-lo bé, de fer ressaltar bé la polifonia entrellaçada, de limitar-se a una gran se brietat del dinamisme, per dir-ho de com pendre bé, tant com ens és possible amb els nostres mitjans encara molt defectuo sos, el sentit i l'expressivitat d'aquest pri mer gran músic modern.

OTTO MAYER

Estudiantes que disciplinadamente acudían y escuchaban con devoción a su maestra. Tal fue el caso de Garrigues, hasta lo que sabemos, la discípula española que con ella se formó más años y de la que en aquel 1933 volvemos a encontrar noticias. Bajo el titular "Valencianos que triunfan", comprobamos cómo la joven continuó avanzando en su carrera, impulsada muy de cerca por su maestra[107]. El 18 de noviembre de 1933 Garrigues escribe aún desde Saint-Leu a propósito del concierto que dio en el Louvre y del que Chavarri oyó noticias, aunque la muchacha (por la correspondencia que leemos, parecía ser bastante modesta y autoexigente) no le daba gran importancia "artística" al acontecimiento. En todo caso, se sabe que era solicitada para tocar en importantes lugares de la capital francesa y continuaba en la escuela de Landowska, así como asistiendo a todos los conciertos a los que podía en la capital francesa: "últimamente he oído dos festivales Beethoven dirigidos por Weingartner. Estupendos también. Wanda tocó el día 7 con un gran éxito" [108].

En carta de julio de 1934, parece haberle sido encomendada la misión (no encontramos carta alguna de Landowska al respecto dirigida a Chavarri) para que la joven, junto a su maestro valenciano, consiguieran acordar un concierto-conferencia para presentar el disco de Landowska con las *Variaciones Goldberg*[109]:

> Ya hace bastantes días que Wanda me encargó que le escribiera con relación a las *Variaciones Goldberg* que acaba de impresionar. A ella le gustaría que se diera una audición-conferencia con estos discos y naturalmente que fuera V. el conferenciante; para eso había que hacer que las casas de gramófono pidieran esos discos. (...) Los discos son verdaderamente maravillosos, pero no sé si a la gente de Valencia les interesarían mucho. Creo que se están haciendo o se van a hacer estas conferencias-audiciones en distintas capitales europeas. Yo cumplo el encargo y V. me dirá lo que le parece[110].

Desconocemos si ambos lograron llevar a cabo esta presentación, aunque sí sabemos que a Garrigues le fue concedida una vez más una beca desde Madrid, de la que informa haberse enterado poco tiempo antes y de la que cuenta – de nuevo muy modestamente – cómo le

107 *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LXVIII, Número 20927, 8 de noviembre de 1933, p. 13.
108 Carta de Garrigues a Chavarri del 18 de noviembre de 1933 [176], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 193.
109 Grabadas en París en 1933, según nos informa: *Landowska on Music*. Denise Restout; Robert Hawkins (ed.). Nueva York, Stein and Day, 1964, p. 412.
110 Carta de Garrigues a Chavarri del 21 de enero de 1934 [177], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*... p. 194.

fue concedida a ella entre varios participantes: "Éramos lo menos 9 concursantes; cada uno hizo lo que supo y pudo, y yo fui y volví de este examen sin la menor preocupación (...) pero *voilá* que en junio recibo el nombramiento y a continuación la pensión (...) así que yo estaré aquí hasta mediados de septiembre y como al recibir lo de Madrid dejé de gastar la otra, con lo restante creo que podré volver en primavera del 1935 a saborear un poco de tiempo este ambiente"[111]. Así, consiguió ampliar su estadía en Francia, algo que, sin duda, la joven aprovechó al máximo durante todos esos años de aprendizaje con Landowska, de conciertos dados por ella misma y tantos otros de los que pudo disfrutar y aprender igualmente. Aparte de estas últimas cartas, pocas más noticias se tienen de Amparo Garrigues. No hay seguridad de la fecha de su vuelta a España, si sucedió antes o después de la Guerra Civil; lo que sí se sabe es que al terminar el conflicto bélico vuelve a su ciudad natal, Valencia, y trabaja en el conservatorio de la ciudad hasta su muerte, demasiado temprana, a los cuarenta y dos años[112].

En lo que respecta a Wanda Landowska, "mamusia" para sus discípulos, ya en 1934 y reconocida maestra internacional, se suma un apellido más español entre sus discípulos: Manuel Pérez Díaz, quien, según nos dice la prensa, igualmente fue discípulo de Landowska y del Director Arbós[113].

Últimos momentos

El año de 1935 casi pasa desapercibido, aunque, sin duda, la atmósfera en España ya denotaba tensión ante el conflicto que habría de estallar en julio del siguiente año. Sin embargo, hay una vuelta al libro de Landowska *Musique Ancienne*, aquel publicado en 1909 y del que tantos fragmentos se tradujeron y publicaron en España, como hemos visto en capítulos

111 Carta de Garrigues a Chavarri del 12 de junio de 1934, [178], en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia...* p. 195. En la posdata a esa carta, escribe: "El 1º de julio me traslado a Snt. Leu".

112 Datos facilitados por José Doménech Part, pianista, crítico y musicólogo valenciano que conoció a la propia Carmen Benimelli y me facilitó una foto de prensa de Amparo Garrigues y un recorte de periódico de su esquela. Desde aquí quisiera agradecer también su ayuda incondicional.

113 *El Cantábrico: Diario de la mañana*, año XL núm. 13826, 15 de agosto de 1934, p. 4.

anteriores. En este caso se publica un artículo con algunas palabras de Landowska sobre uno de sus temas más recurrentes: la ejecución de las obras de Bach.

En él podemos leer a aquella Landowska a la que ya estamos acostumbrados, que trataba y hablaba de los maestros del pasado como si fueran íntimos amigos suyos y coetáneos, y que cuestionaba abiertamente los algo desquiciados preceptos del virtuosismo que se había venido desarrollando tras ellos. Sin embargo, parece defender ya a estas alturas, la velocidad de las piezas, de las que no niega puedan llegar a un *tempo* vivo y, de paso, defendiendo – por supuesto – al clave, instrumento mal juzgado por su falta de posibilidades ya que, afirma, puede realizar "los movimientos más vivos":

> En cuanto a Bach, he aquí lo que nos dice Forkel, el amigo de su hijo Felipe Manuel: "asombraba a sus contemporáneos por la rapidez del movimiento que empleaba al ejecutar sus piezas en el clavecín". Por lo tanto, es erróneo suponer que exigen esa pretendida "lentitud clásica", además, Quantz en su libro "Sobre el arte de tocar la flauta travesera" nos da las más precisas indicaciones de los movimientos de la época, midiéndolos según los latidos del pulso. Podemos así comprobar, y yo he hecho la experiencia, que esos movimientos no eran más lentos que lo generalmente usados hoy. También se ha dicho que los instrumentos antiguos no se prestaban a una ejecución rápida; pero, aparte del "glissando", un clavecín bien tocado permite realizar los movimientos más vivos[114].

El 17 de marzo, aún la encontramos en programa invitada por la *Associació* de Cultura Musical de Barcelona para actuar en el Palau de la Música con el siguiente programa: *Suite* en mi mayor de Haendel y un total de siete sonatas de Scarlatti para una primera parte dedicada por completo al clave; la segunda parte fue la *Sonata* en la mayor de Mozart al piano; y la tercera, *Les sauvages* de Rameau, *Soeur Monique* de Couperin el Grande y un final con la *Fantasía cromática y Fuga* de J. S. Bach[115]. E invitada por la Asociación de Cultura Musical, también parece que actúa en Madrid el día 30 de marzo. Sin duda, un lapso (del 17 en Barcelona al 30 en Madrid) que nos hace pensar que fueron aún más los conciertos que dio Landowska aquel último año en España por

114 Fragmento del texto de: LANDOWSKA, Wanda. «La interpretación de las obras de Bach», publicado en: *Musicografía*, año III, núm. 24, Monóvar, abril 1935, p. 15.
115 Programa del Centro de Documentació de l'Orfeó Català [año V: 1935-1936: sessió X].

el inminente estallido de la guerra. Sobre este concierto en Madrid, *ABC* reseña "Precedió a la labor de la clavecinista una pequeña conferencia en francés sobre las obras que el público iba a oír. En la que precedió a las *Sonatas* de Scarlatti en España, aunque más que las frases de Landowska pregonan las propias sonatas la influencia española sobre todas ellas"[116].

Ese año y con motivo de este concierto, encontramos el último texto que Salazar dedicaría a Landowska[117], en donde ya se percibe la atmósfera hostil que precede siempre a una guerra: "Desde hace algunos años no nos visitaba Wanda Landowska. No porque ella no lo quisiese, ni porque nosotros dejáramos de reconocer su arte admirable, sino porque la frivolidad es la musa que inspira los asuntos artísticos de España (¿los artísticos tan solo?)". Nos brinda información sobre el repertorio del que sería su último concierto: "Wanda Landowska actuó en el clavicémbalo y al piano. En el primero tocó la *Sonata* de Haendel, archifamosa (pero rara vez tocada en su integridad), que termina con las variaciones del *herrero armonioso*. Luego prosiguió con una serie de ocho sonatas de Domenico Scarlatti". A continuación, destaca el aire español en las sonatas de Scarlatti, que defendió Landowska y que fue algo cuestionado por la crítica italiana, si bien Salazar se pone de parte de nuestra protagonista y termina mencionando obras ya clásicas del repertorio landowskiano que eran, a su vez, garantía de éxito y furor por parte del público:

> Para contraste, la insigne artista tocó al piano la bellísima Sonata de Mozart de la *Marcha turca*, repitiendo esta, según es tradición suya, en el clave. Rameau, Couperin, como maestros del clave, siguieron a continuación en su programa, que fue cerrado con la inmortal, gigantesca *Fantasía cromática y Fuga*, de Bach, cuyo tamaño y trascendencia se agiganta viéndolas reducidas a los límites estrechos (cárcel de oro) del clavicémbalo de la incomparable artista. Wanda Landowska sazona su actuación con breves, justas, observaciones, que dice de palabra en su francés tremulante. Su actuación fue acogida en todo momento con verdadero entusiasmo[118].

Destaca Salazar el texto de Bosch que fue escrito con motivo del concierto y dedicado a Landowska y sus conciertos privados en Saint-Leu: "Añadiré, como complemento, que Carlos Bosch nos obsequió en

116 *ABC*, 31 de marzo de 1936, p. 46.
117 SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, Madrid, año XX, núm. 5805, 31 de marzo de 1936, p. 6.
118 *ibid.*

La gran artista, dando un concierto en el estudio de Rodin, poco antes de la muerte del genial escultor

...sia. Se acercó a mi marido y le dijo: "Puede usted ir a tal hotel con su señora; yo me ocuparé de los otros." "¿Qué otros?", preguntamos, asombrados. El hombre sonrió y explicó, con la satisfacción del que hace un alarde de perspicacia: "A mí me basta con los carteles para reconocer a los artistas. Esta señora es Wanda Landowska, la que sale retratada con trenzas. Usted es su marido, el señor Bach. Y los que faltan son: doña, "los contemporáneos", o sea la "troupe", a la cual voy a tener el gusto de buscar alojamiento."

● —¿Sabe usted una gran noticia?—exclama Wanda de pronto—. En Saint-Leu tengo perrito, muchos perros. Hay un matrimonio delicioso: el esposo se llama Tempo, la esposa Musette (por la "Musette" de Couperin) y los cinco hijos se llaman Do, Re, Mi, Fa, Sol. Pero mi favorito es Otelo, que es negro y muy celoso. Otelo es el único que aprecia mi música; cuando toco, se acurruca en mi regazo y se está muy quieto mirando correr mis dedos sobre el teclado. Hace poco, me trajeron unos discos que arañaba de impresionar, y mientras los probaban en la gramola, me senté y cogí a Otelo sobre mis rodillas. Pero esta vez, él no se estuvo quieto; miraba mis manos, luego corría a olfatear el aparato, luego me miraba, y en sus ojos leía claramente una pregunta: "¿Por qué se están quietos todos, si suena tu música como cuando los mueves?"

● Sabido es que la Landowska no se separa nunca de su famoso clavecín. (El clavecín—ha escrito Wanda—no es, como muchos creen, un antepasado del piano, sino que tiene su carácter propio.) Maravilloso instrumento de madera de limoncillo, construído por Pleyel, bajo su dirección, e idéntico al que tenía Bach.

Pero en su Museo musical de Saint-Leu-la-Forêt figura otro instrumento que es, quizá, todavía más valioso que el clavecín de la artista; me refiero al piano que perteneció a Chopin en Mallorca, y que dió ocasión a cierto modesto crítico provinciano (de fuera de España, que conste) para cometer una pifia que, no por inverosímil, deja de ser verdad.

"Tanto admiraba y estimaba Federico Chopin las interpretaciones de la Landowska—ha escrito aquel escritor ingenuo—que hasta le regaló su propio piano."

● ¿A quién no habrá conocido y tratado Wanda Landowska, que en todas las revistas del mundo ha salido retratada tantas veces en compañía de las personalidades más famosas de medio siglo a esta parte?

—A D'Annunzio sí le he conocido bastante; en cambio, a la Duse, no; por cierto que ella amaba mi música y siempre que coincidíamos en la misma ciudad acudía a oírme; pero esto ya lo ignoraba; cuando me enteré ya era tarde..., ya se había muerto.

—¿A Eugenio Carrière...?

—Sí; le conocí, pero muy poco, ya en los últimos años de su vida. Sin embargo, gracias a él, a su memoria, entabló amistad con Rodin, pues la primera vez que toqué en el taller del maestro, en Meudon, fué en una velada necrológica dedicada a Carrière. ¡Ah! Rodin, gran visionario, era un entusiasta de la música, un entendido de Bach en refinamiento intelectual. Cuando acabé de tocar me hizo un honor muy grande: sacó de una carpeta unos cuantos dibujos suyos y me dió a elegir el que yo quisiera. Por cierto que la elección me resultó bastante difícil.

—¡Sin duda le gustaban a usted todos!

—¡Oh! ¡No es por eso! Es que todos eran deseados de mujeres en ciertas actitudes que el maestro era tan dado a reproducir con su lápiz. Y como yo quería exponer aquel regalo inestimable en mi casa, y que pudieran contemplarlo mis visitantes y mis discípulos...

—Ahora, Wanda, cuéntenos cómo conoció a Tolstoi, cómo era, cómo se vivía en su casa... ¿Acaso no merezco yo ser la primera periodista que lo sepa... y lo repita?

Y Wanda, vencida, cuenta.

● —Siempre que yo iba a Moscú a dar algún concierto acudía a oírme alguien de la familia Tolstoi. Un día, la propia condesa Sofía Andreievna pasó a saludarme al "foyer" del teatro, y me dijo: "Está deseando oírla a usted Lew Nicolaievitch. Pero ¿cómo sería eso posible?"

Sabido es que él no abandonaba nunca su retiro de Yasnaia Poliana. Contesté a la señora de Tolstoi:

"Cuando quiera iré ya a tocar a su casa."

"Pero ¿y el clavecín?"

"Lo llevaré."

Pocos días después recibí un telegrama avisándome que Tolstoi me esperaba. Embalé el clavecín, y mi marido y yo nos pusimos en camino.

Cuando el jefe de estación de Moscú supo que íbamos a casa de Tolstoi, puso a mi disposición, para el transporte del piano, un furgón especial.

Llegamos en tren hasta Tula, ciudad famosa por cierto, porque en ella se libraban la mayoría de los samovares que se utilizan en Rusia. Desde allí hasta Yasnaia fuimos en dos trineos: uno para nosotros y otro para el clavecín.

Al principio todo marchó bien; yo iba encantada con la excursión y aguantaba con gusto el frío, que era intenso. Estábamos en pleno invierno y en el valle del Upa!

Pero de pronto ocurrió algo terrible, y fué que se levantaron los famosos y temibles torbellinos de nieve, de cuyos peligros no puede tener idea quien no se haya encontrado entre ellos, en plena soledad y a gran distancia de un poblado.

Nuestro cochero no tardó en declarar: "He perdido la ruta", y se apeó del trineo; tuvimos que hacer otro tanto; la única salvación estaba en fiarse del instinto de los caballos para encontrar la dirección perdida.

Apenas nos hallamos en el suelo nos hundimos en la nieve, tan blanda y abundante, que no hubiera tardado en sepultarnos completamente si los caballos hubiesen defraudado nuestra esperanza.

Por fortuna, pronto pudimos reanudar el camino, pero con tales dificultades que llegamos con muchas horas de retraso.

En Yasnaia Poliana nos esperaban con ansiedad enorme y nos acogieron con gritos de júbilo. Precisamente la víspera, un hijo de Tolstoi se había hallado en circunstancias parecidas a las nuestras y, perdido en el campo, estuvo a punto de quedarse aterido de frío; debió la vida a un montón de heno al que prendió fuego para calentarse.

Aquí el espíritu humorístico de Wanda se sobrepone al dramatismo del relato e interesala un pormenor: "Por cierto que pocos días después, hallándonos allí, el alcance dueño del heno incendiado fué a presentar su cuentecita."

—¡Ya estábamos en casa de Tolstoi! ¡Ah! ¡Aquella casa de madera, llena de voces juveniles! ¡La llegada a aquella casa! ¡La cálida hospitalidad de aquella familia, sus amigos y sus servidores! ¡Bien valía aquella acogida todas las fatigas y todos los peligros pasados!

Todo allí era sencillo, casi pobre de aspecto, y sin embargo, tan señorial. Los muebles, antiguos y severos, se destacaban sobre la absoluta desnudez de las paredes blancas.

La finca de Yasnaia Poliana (que en ruso significa "Prado claro") estaba siempre llena de gente; constantemente, de todos los puntos del mundo, llegaban visitantes que iban a conocer al gran hombre y permanecían allí varios días y hasta varias semanas; pero éramos relativamente pocos los que compartíamos la intimidad del dueño; los demás se conformaban con dormir bajo el mismo techo que el gran hombre, verle de vez en cuando y, si acaso, tocarle la ropa, como si hubiera sido la de un santo.

En el comedor, la mesa se dividía en dos partes: a un lado los vegetarianos, que presidía Tolstoi; el otro, los que comían carne. Se servían siempre dos comidas distintas.

Aquí interrumpo:

—Y usted, ¿de cuál comía?

Ella contesta:

—De las dos.

Sigue su relato:

—Yo penetré en la intimidad de Tolstoi por el camino de la música. Todas las tardes, después de tomar el té, me sentaba ante el clavecín y tocaba casi sin interrupción hasta la media noche. Yo no me cansaba; él tampoco de oirme.

¿Y cómo me oía? Con pasión, con verdadero avidez, llorando a veces, vibrando siempre. En él la afición a la música no era precisamente un refinamiento intelectual, como en Rodin; a Tolstoi, como buen ruso, la música le cogía por los nervios y por las entrañas.

Su pieza favorita era la "Danza de los ancianos", una obra francesa del siglo XVIII. Recuerdo que un día, en el colmo del entusiasmo, busqué en torno suyo algo con que demostrarme su agradecimiento y de pronto cogió... una pera y me la puso entre las manos. Hay que decir que era una fruta soberbia, que le habían enviado de Francia, un artículo de lujo, valiosísimo en el invierno ruso.

A veces, cuando paraba de tocar, Tolstoi abría la puerta: fuera, en el pasillo, en la escalera, se agrupaban los servidores y los aldeanos, que me escuchaban religiosamente, y él, designándolos con un gesto, decía: "Ahí tenemos la prueba de que el arte, el verdadero arte, llega a todos, y el pueblo no necesita preparación alguna para comprenderlo."

Estas últimas palabras de Wanda me dejan confusa. ¿Comprender sin preparación el arte rigurosamente puro de la Landowska? ¡Quién fuera pueblo ruso!

Interrumpo con incredulidad:

—¿Usted también lo cree así?

Pero Wanda, que nunca pierde el sentido del humor, contesta:

—¡Eso ya es otra cuestión!

Magda DONATO

Wanda Landowska, con Tolstoi, en la casa de éste, en Yasnaia Poliana

Ilustración 73.
Ahora, 17 de abril de 1936 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

un entreacto con un folleto "Espíritu pretérito en las horas actuales" consagrado a Wanda Landowska en sus actuaciones en el "auditórium" de Saint-Leu-la-Fôret, donde ha levantado un templo a la música del siglo XVIII. Carlos Bosch se extiende con tanta penetración como justas apreciaciones estéticas sobre el arte de la gran artista"[119]. Dada la fidelidad y copiosa literatura que Salazar invirtió en Landowska, nos parece un buen cierre y condensación, que nos narra no solo cómo fue el concierto, sino también la incansable personalidad de Landowska, su afición a las explicaciones, siempre elocuente, y la sorprendente fidelidad de un público que la siguió desde aquel 1905 durante treinta años de forma constante, alabando no solo su arte a uno y otro teclado, sino sus teorías, sus investigaciones y perspectivas. La revista *Ritmo* del mes de marzo vuelve a ponerla en portada, exactamente con el mismo retrato que publicaron cinco años atrás. Sin duda, Landowska era todo un icono en España[120].

Un broche de oro para terminar

Dejamos para el final, por su significación en contenido y fecha, una entrevista de Magda Donato a Wanda Landowska[121], a quien conocía desde hacía ya dieciséis años, cuando ella empezaba su labor periodística y momento en el que nuestra protagonista acababa de perder a su marido, Henry Lew. Dedica unas cariñosas palabras a Landowska, en un hermoso texto que destaca su personalidad, para nada pedante ni intelectualista, sino de un trato cálido y cercano:

> Wanda Landowska, la más pura, la más célebre de las intérpretes musicales que en el mundo han sido, es la más encantadora; mejor aún: la más divertida de las amigas. Ella, que ha tratado a todas las personalidades famosas del

119 SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, Madrid, año XX, núm. 5805, 31 de marzo de 1936, p. 6.
120 *Ritmo: Revista musical ilustrada*, año VIII, núm. 126, 1 de marzo de 1936.
121 DONATO, Magda. «Wanda Landowska habla de Tolstoi». *Ahora*, año VII, núm. 1657, 17 de abril de 1936, pp. 18-19.

> siglo y ha recorrido triunfalmente varias veces todos los países de la tierra, ha "digerido" sus conocimientos con un ingenio sutil, un sentido agudo del humor, que nunca la abandona; una ironía y un desenfado que hacen de ella una conversación insuperable[122].

Una cercanía y simpatía que se traduce en las anécdotas y tono desenfadado de la entrevista entre ambas mujeres, en la que Landowska llega a hablarle de los muchos perros que tiene en Saint-Leu y sus simpáticos y musicales nombres (desde las notas de la escala hasta uno llamado *Mussete* por la pieza de Couperin, u Otelo, el más celoso pero con "más oído"). Leyendo, tenemos la sensación de ver el jardín de la escuela, las salas, a Landowska acariciando a sus perros o tocando para su perro favorito, Otelo, el único que apreciaba su música. Elocuente y divertida, Landowska comenta así:

> ¿Sabe usted una gran noticia? – exclama Wanda de pronto. – En Saint-Leu tengo perros. Muchos perros. Hay un matrimonio delicioso: el esposo se llama Tempo, la esposa Musette (por la *Musette* de Couperin) y los cinco hijos se llaman Do, Re, Mi, Fa, Sol. Pero mi favorito es Otelo, que es negro y muy celoso. Otelo es el único que aprecia mi música; cuando toco, se acurruca en mi regazo y se está muy quieto mirando correr mis dedos sobre el teclado. Hace poco, me trajeron unos discos que acababa de impresionar y mientras los probaban en la gramola, me senté y cogí a Otelo sobre mis rodillas. Pero esta vez, él no se estuvo quieto; miraba mis manos, luego corría a olfatear el aparato, luego me miraba, y en sus ojos leía claramente una pregunta: "¿Por qué están quietos tus dedos, si suena tu música como cuando los mueves?"[123].

Más adelante, Donato habla del inseparable Pleyel de Landowska, para luego hablar de uno de los instrumentos más valiosos y peculiares de su colección que era, ni más ni menos, que el piano mallorquín de Chopin, del que finalmente cuenta la anécdota (sin faltar los modales por no citar el autor) de cierto crítico no muy ducho en lo que respecta a cronologías:

> Pero en su Museo musical de Saint-Leu figura otro instrumento que es, quizá, todavía más valioso que el clavecín de la artista; me refiero al piano que

122 DONATO, Magda. «Wanda Landowska habla de Tolstoi»... p. 18.
123 *ibid*.

perteneció a Chopin en Mallorca, y que dio ocasión a cierto modesto crítico provinciano (de fuera de España, que conste) para cometer una piña que, no por inverosímil, deja de ser verdad.

"Tanto admiraba y estimaba Federico Chopin las interpretaciones de la Landowska – ha escrito aquel escritor integral – que hasta le regaló su propio piano"[124].

Una entrevista en la que no podía faltar uno de los acontecimientos más importantes y universales en la carrera de Landowska: el momento en que conoció a Leon Tolstoi y cómo ella misma tocó para el tan apreciado universalmente literato en su propia casa en Yásnai Poliana:

A veces, cuando paraba de tocar, Tolstoi abría la puerta: fuera, en el pasillo, en la escalera, se agrupaban los servidores y los aldeanos, que me escuchaban religiosamente, y él, designándolos con un gesto, decía: "Ahí tenemos la prueba de que el arte, el verdadero arte, llega a todos, y el pueblo no necesita preparación alguna para comprenderlo".

Estas últimas palabras de Wanda me dejan confusa. ¿Comprender sin preparación el arte rigurosamente puro de la Landowska? ¡Quién fuera pueblo ruso!

Indago con incredulidad:

– ¿Usted también lo cree así?

Pero Wanda, que nunca pierde el sentido del humor, contesta:

– ¡Eso ya es otra historia![125].

Aunque lo cierto, y aunque ella misma considerara que era "otra historia", la verdad es que la Landowska, con su saber y sus ganas no solo por conocer constantemente, sino por transmitir, fue una gran pedagoga, de sus discípulos y del público en general. En realidad, creemos, llegó a transmitir a ese "pueblo" con sencillas palabras en qué consistía su arte y el de los maestros que ella interpretaba pues, como – efectivamente – afirma Donato y hemos podido comprobar en estas páginas, sus textos e intervenciones públicas gozaban siempre de naturalidad y un lenguaje comunicativo y desenvuelto.

Hubiese sido una entrevista más, pero fue la última. Pocos meses más tarde, estallaría irremediablemente la Guerra Civil y la historia se trunca: tres años estuvo España inmersa en un cruel conflicto en el que

124 DONATO, Magda. «Wanda Landowska habla de Tolstoi»... p. 19.
125 *ibid.*

García Lorca será asesinado, que provocará el exilio de tantos amigos de Landowska y que, finalmente, alentará también a que Manuel de Falla decidiera, pocos años más tarde, abandonar definitivamente España.

Landowska ya no volvió más. Como dijo Salazar (también exiliado) casi proféticamente, no porque ella no quisiera, ni porque en España hubiesen dejado de admirarla[126]. Ya ni siquiera se trataba de los caprichos de las instituciones: simple y duramente, había guerra. Unos duros años que hubieron de dejar mella en Landowska y en los que, por desgracia, tampoco la historia será con ella benevolente: en 1941 ella misma tendrá que huir a los Estados Unidos tras la invasión alemana de Francia. Saquearon su templo, el Bayreuth de la música antigua quedó desmantelado. Aquel sueño por el que tanto luchó, que simbolizaba el colmen de su carrera, el lugar donde por fin descansar y trabajar pacíficamente, un lugar referente a nivel internacional en cuanto a música antigua... todo quedó dispersado o extraviado, pues aún hoy día es casi imposible reconstruir la historia al completo, sus bienes y legado[127].

A los sesenta años Landowska se vio forzada a abandonar la casi completa totalidad de este legado y huir a los Estados Unidos. Su dilatada carrera en Europa es un tema aún pendiente de reconstrucción e investigación. Sin embargo, esperamos haber suplido parte de estas lagunas con esta publicación sobre su huella en España. Una huella que perduró más de tres décadas, que fue tan recurrente, admirada y aplaudida y que, sin duda, bien puede ser reflejo de sus actuaciones en otros países a lo largo de los años.

Llegó, sin embargo, a construir un nuevo y último "templo" en Lakeville, a donde siguieron asistiendo estudiantes durante casi veinte años más. Landowska se hizo con un merecido puesto en el mundo de la música norteamericano, al que debemos, además, las muchas grabaciones que hasta hoy día se conservan. Demostró, así y una vez más, cómo una persona es capaz de superar todas las vicisitudes y continuar su camino si en él cree firmemente. Y así sucedió hasta 1959, pero, tal y como la propia Landowska dijo a propósito de Tolstoi en esa entrevista con Donato, "eso ya es otra historia".

126 SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, Madrid, año XX, núm. 5805, 31 de marzo de 1936, p. 6.
127 VRIES, Willem des. *Commando Musik: Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*. Traducción al francés por Laurent Saars. París, Buchet Chastell, 2019.

Ilustración 74.
Mundial, 06.1936, p. 57 [Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España]

técnica, mecanismo, sentido del ritmo, espíritu interpretativo. Es como si la música viviera en su vida.

* * *

Oír a Wanda Landowska tocar su clavecín es tener una idea exacta de la perfección.

He aquí una vida dedicada a la música, a lo más puro de ésta, al momento ornamental de los clavecinistas en los siglos XVII y XVIII, cuando el arte sonoro se convierte en un supremo placer en el juego de sus sonoridades, sujetas a los principios clásicos de orden y medida, antes de que el romanticismo afirmara su poder de expresión pasional y trágico, llevando al pentagrama las grandes inquietudes humanas.

La intérprete genial, con los ojos puestos en el pasado, nos trae hoy con su evocación maravillosa la doble emoción de la Historia y el Arte reunidos.

Así en su recital para los asociados de la «Cultura Musical», en que interpretó un programa integrado por obras de los compositores más representativos del momento clásico.

* * *

Nota relevante de la producción sinfónica española ha sido el estreno de la «Sinfonía concertante» para piano y orquesta, de Federico Elizalde, interpretada por la del maestro Arbós en su último concierto, bajo la dirección de su joven autor, estando la parte de piano a cargo del ilustre Leopoldo Querol.

Elizalde sigue la tradición española de nuestros maestros contemporáneos; dueño de la técnica orquestal, expone sus ideas en un lenguaje moderno de bellas y tupidas sonoridades.

Su autor alcanzó un señalado triunfo como compositor y director.

* * *

Arturo Rubinstein sigue siendo el artista de máximo interés. De temperamento bohemio, sus actuaciones tienen siempre la incógnita de lo imprevisto, resuelto de manera elegante y apasionada.

En su único concierto de esta temporada figuraban en el programa tres grandes nombres de la música: Chopin, Strawinski y Albéniz, a los cuales Rubinstein dió en sus interpretaciones emoción, ritmo y gracia.

(Fotos Esplugas, Lipnitzki y Alberto y Segovia.)

LA ACTUALIDAD MUSICAL

HAY en Salzburgo un cuadro, debido al pincel de Helbling, que representa a Mozart sentado ante un piano. La mano derecha abierta sobre el teclado indica una octava conseguida sin dificultad. En el rostro, vuelto hacia el pintor, serenidad y equilibrio supremos, acaso en la mirada, Helbling ha puesto su futuro aprisionado en interrogantes.

El modelo contaba once años de edad y su vida estaba llena de música, como de luz un mediodía.

Alicia de Larrocha, pianista de once años, ha interpretado en la presente temporada de primavera, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, el «Concerto» de la Coronación, de Mozart. Su actuación, es decir, su presente, sólo cabe encerrarlo entre signos de admiración, limpio de palabras, que no pueden definir un hecho con caracteres de milagro.

Todo en Alicia de Larrocha es sincero y espontáneo, musicalidad,

Conclusiones

Conclusiones

Para finalizar, enumeramos aquí una serie de conclusiones que se desprenden de los materiales recabados y analizados en este trabajo como comentario a los anexos que continúan. En primer lugar, el hecho que Wanda Landowska incluyera España desde su primera gira indica un punto de partida claro de conexión con el país. Además, los primeros programas tocados en Madrid en aquel 1905, nos permiten adentrarnos en los nacientes repertorios que nuestra intérprete llevó a los escenarios no solo en España, sino en Europa. Teniendo en cuenta la falta de estudios pormenorizados que sigan su huella en los diferentes países donde actuó durante cuatro décadas, esta reconstrucción bien puede arrojar luz sobre su actividad en otros países, así como demostrar el valor decisivo de España desde los comienzos de su carrera.

Los años 1905-1936 que abarcan el presente volumen suponen un gran porcentaje de su carrera profesional, artística y teórica en Europa que se extendió hasta 1941, fecha en la que hubo de abandonar el Viejo Continente para siempre. El motivo de parar su actividad en España en sus últimos cinco años en Europa se debió al estallido de la Guerra Civil, un terrible acontecimiento externo y ajeno a ella que provocó la paralización de toda actividad en el país y la huida o muerte de muchos grandes artistas e intelectuales, entre los que se encontraban algunos de los más cercanos a Landowska.

Si tenemos en cuenta que Denise Restout (primera y principal referencia en los estudios sobre Wanda Landowska) conoció a Landowska en 1933 cuando apenas tenía diecisiete años, podemos deducir el porqué de las lagunas sobre este inmenso lapso de tiempo y la práctica ausencia de España en su relato: de los cuarenta años de actividad de Wanda Landowska en Europa, Restout estuvo presente solo en los siete últimos y de las más de tres décadas de actividad en España, solo en los tres

últimos años. Ni siquiera hemos encontrado indicios de alguna visita de Denise a España junto a Landowska, algo que probablemente no tuvo lugar pues ella era por aquel entonces su estudiante y tenía entre diecisiete y veinte años. Elsa, su secretaria desde sus años de estancia en Berlín entre 1913 y 1919, sí que acompañó a Landowska todos esos años y luego emigró con ella a los Estados Unidos igualmente. En la prensa de España hemos visto cómo aparece mencionada en una de las noticias. Sin embargo y por desgracia, Elsa no dejó ningún legado escrito que sepamos.

Solo en tierras españolas, y teniendo en cuenta que el presente estudio se basa en las fuentes digitalizadas hasta la fecha, encontramos casi un centenar de recitales reseñados, una cifra considerable que, presuponemos, fue mayor. Landowska llegó a Madrid en 1905 y desde el año siguiente, irá incorporando otras geografías en el país dentro de sus giras. En 1906 actúa por primera vez en varias ciudades andaluzas y en Navarra; en 1908 pisa tierras vascas; en 1909 tienen lugar sus primeros conciertos en Cataluña; dos años más tarde, en 1911, la encontramos por vez primera en tierras valencianas y en las Islas Baleares; en 1920 actúa por primera vez en varias ciudades de Castilla y León; al año siguiente, en 1921, la encontramos por vez primera en Galicia; en 1926 actúa en Asturias por primera vez; y en 1929, sospechamos que lo hizo en Aragón. Esto es, de las diecisiete comunidades autónomas que tiene España, Landowska actuó (y en muchas de ellas repetidas veces a lo largo de los años) en once de ellas. Visitas, como hemos visto, en muchas ocasiones recurrentes y de gran calado, por lo que la familiaridad de Landowska con España hubo de ser de primer orden.

A lo largo de los capítulos de este libro hemos podido observar la regularidad de sus giras por España, si bien hay algunos años especialmente destacados, que reseñamos aquí someramente. El primero de ellos fue 1906, año de su primera gira que la hizo permanecer en España al menos un mes completo (desde el 22 de noviembre hasta el 22 de diciembre) y en los que atravesó la Península de sur a norte, de Cádiz a Navarra. Un año destacado también será 1911, actuando en escenarios andaluces, valencianos, catalanes, vascos y mallorquines, además de ser el primer año en que se publican sus textos traducidos al castellano y en que visita la isla de Palma de Mallorca. 1912, el año de la polémica con Nin que inundará la prensa tanto francesa como española, será intenso también respecto a actuaciones, además de ser el momento en que Wanda Landowska hubo ya de tocar con el Pleyel que diseñó ella misma y que presentó ese mismo año en el Festival Bach de Breslavia. Tras la Primera Guerra Mundial, los difíciles años en Berlín y la muerte de su marido

y promotor, Henry Lew, encontramos de nuevo a Wanda Landowska en 1920 en los escenarios españoles en un momento que podemos tildar como culminante dentro de su carrera. Gira esta, en 1920, que se repetirá con intensidad al año siguiente, en 1921, especialmente en la mitad norte del país. El año 1922 es el que más se había destacado hasta la fecha en las publicaciones españolas por su encuentro con Manuel de Falla en Granada; un momento que ahora, gracias a los frutos de esta investigación, comprendemos que no fue para nada fortuito, pues ya Wanda Landowska era bien conocida en casi la totalidad del país. Más adelante, en 1925, nos encontramos a Wanda Landowska como profesora invitada a los cursos de música antigua de la Sociedad Catalana de Música, además de la gira que daría ese año como concertista; en aquel año de 1925, además, era ya propietaria de la villa en Saint-Leu-la-Fôret y comenzaba a promocionar su escuela, que promovió en España en 1926, año en el que también tiene lugar una intensa gira durante el invierno. 1931 es también un año destacado, en el que acudió a España en dos temporadas, febrero y noviembre; teniendo en cuenta que ya daba recitales en tierras norteamericanas y que los meses de verano los pasaba en su escuela enseñando a sus discípulos y dando conciertos en su sala privada, esta presencia en España resulta más que significativa. Como significativo es que en marzo de 1936, a poco del estallido de la Guerra Civil, volviese a actuar por última vez en los escenarios madrileños y catalanes y que Salazar le dedicara un texto que, no se podía intuir aún, sería el último. Incluso Carlos Bosch le dedica una pequeña publicación sobre su figura y su escuela. Años, en definitiva, que recorren los acontecimientos más importantes en su vida y carrera y de los que, como vemos, España fue un testigo excepcional.

Si nos fijamos en sus repertorios a lo largo de estos años, encontramos cómo muchos de ellos se desarrollan en torno a aquellos de perfil programático que iniciaron su carrera. Nos referimos concretamente a los englobados en torno a la *Volta* y el *Vals*, a los contemporáneos de Bach, a las pastorales, a la música en época a Shakespeare, y a los que acompañaban a sus conferencias en las que, a partir de los años 20 y a raíz de su colaboración y reconocimiento por parte del Instituto Francés, desarrolla teorías y repertorios que asocian la música de grandes maestros, como Bach y Chopin, y sus influencias francesas. Respecto a este último, el público español fue todo un privilegiado al poder escuchar a Wanda Landowska tocando la música de su compatriota Chopin, ya que, a día de hoy, solo queda la grabación de dos de sus piezas.

Los compositores recurrentes en sus programas, fueron los que ya se prometió desde niña (Bach, Mozart, Rameau, algo menos Haydn – aunque luego quedaron memorables grabaciones-) y a los que cabe añadir Couperin, Scarlatti, Haendel y Chopin. Según el recuento que hemos hecho de piezas y número de veces interpretadas destacan en su repertorio interpretado en España las siguientes obras: *Le Coucou* de Daquin, aparece recurrentemente en sus conciertos y comprobamos que lo tocó más de una veintena de veces; el *Concierto italiano* de Bach fue también una de las piezas asiduas y más admiradas por la crítica, y al menos lo interpretó un total de quince veces en suelo español a lo largo de los años (la primera vez en su primera gira de 1906); la pieza que, o bien compuso o bien hizo un arreglo para clave sobre tema popular *Bourrée d'Auvergne*, fue igualmente asidua dentro de programas y como propina, compitiendo en número de interpretaciones con el mencionado concierto de Bach; el *Pasacalle* de Haendel y el *Rigaudon et Tambourin* de Rameau, están también entre los puestos primeros de piezas más interpretadas por Landowska a lo largo de esos años; mención especial merecen también las sonatas de Mozart, interpretadas la mayor de las veces al piano, aunque sabemos por las noticias recogidas que en ocasiones tocó al clave y al piano piezas como la icónica y popularmente conocida *Marcha turca* de la Sonata KV 331 para que el público apreciara las diferencias de matices y sonoridades, una pieza que sería propina recurrente por parte de nuestra artista, como además recoge la prensa numerosas veces. Sonatas, también y muy frecuentemente, de Domenico Scarlatti, algo que el público español recibió con gran acogida y que quedan citadas bajo su título general, por lo que nos es difícil de precisar cuáles exactamente interpretó, si bien sospechamos que conocería el repertorio completo del maestro. Otra pieza, el *Landler* de Schubert, un arreglo para teclado hecho por ella misma, aparece también citado en sucesivos recitales, al igual que la obra *Ground,* de Purcell. Y esto, solo destacando las obras más repetidas (y aplaudidas) ya que su repertorio, para clave y piano que, como podemos comprobar en el anexo, era tan variado como extenso.

Respecto a la acogida de Landowska en España por parte de la crítica, como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas (y salvo los "ataques" de Joaquín Nin) fue no solo cálida, sino francamente entusiasta. Además de los críticos asiduos a medios concretos, hemos podido descubrir cómo grandes intelectuales y figuras destacadas de la época en el campo musical y literario nacional, dedicaron textos a Landowska. Comenzando por el texto del propio Cecilio de Roda, que ya en 1905 escribirá sobre esa "resurrección de instrumentos de museo" que, sin duda,

llamó su atención en aquellos dos primeros recitales de Landowska en Madrid[1]. Felipe Pedrell, años más tarde, le dedicaría también un texto en el que entra en asuntos de organología y realiza muy agudas anotaciones sobre el instrumento que presentaba Landowska ante el público, ese "clavecín-clavicorde", como denomina en su escrito, por participar del mecanismo de ambos instrumentos[2]. Una mención muy especial merece, como hemos podido comprobar, Eduardo López de Chavarri: no solo amigo incondicional de Landowska, sino traductor de sus textos, ensayista en torno a sus teorías, defensor primero en la querella con Nin, ferviente admirador de sus conciertos y, además, mentor de algunos de sus estudiantes españoles más brillantes, como Iturbi o Garrigues. Igualmente, sospechamos que también hubo cierto lazo de amistad con Eugenio d'Ors, quien le dedica el texto que rememora su visita a la Residencia de Estudiantes[3] en 1920 y una de sus famosas glosas aquel mismo año. A Adolfo Salazar hemos tenido la oportunidad de leerlo en numerosas ocasiones, dedicándole generosos textos a Wanda Landowska desde aquel 1920 en que ella vuelve a los escenarios españoles y él ya es crítico de *El Sol* desde 1918 y que continuarán fielmente hasta 1936. La extensa producción de textos de Salazar, una de las fuentes capitales para conocer la escena musical en España en aquellos años, es testigo también de la impronta que dejó Landowska en nuestro país. También escribirá de ella el maestro Falla[4], así como su amigo y fiel seguidor, García Lorca[5], en aquellos años de estrecha colaboración y optimismo creativo.

Pero es que a Landowska no solo le dedicaron innumerables textos críticos en torno a sus conciertos, repertorios, teorías o instrumento, sino que despertó incluso el lado literario y poético del panorama español: uno de los famosos *Glosari* de "Xenius" (Eugenio d'Ors) estará a ella dedicado[6]; Jorge Guillen le dedica una hermosa fábula en 1921[7]. Gerardo Diego le escribirá también unos significativos versos en 1927[8]. Se le

1 RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890, 4 de diciembre de 1905, p. 3.
2 PEDRELL, Felipe. «Clavicordio y clave». *La Alhambra*, año XIII, núm. 287, 28 de febrero de 1910, p. 84.
3 D'ORS, Eugenio. «Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana». *La Libertad*, Madrid, año II, núm. 304, 24 de noviembre de 1920, p. 1.
4 FALLA, Manuel de. «Wanda Landowska a Grenade». *La Revue Musicale*, pp. 73-74. Archivo Manuel de Falla [AMF 5865].
5 GARCÍA LORCA, Federico. «Notas de arte. Wanda Landowska». *Gaceta Sur*, año XV, núm. 6056, 23 de noviembre de 1922, p. 1.
6 D'ORS, Eugenio (Xenius), «Glosari». España, año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1920, p. 10.
7 GUILLÉN, Jorge, «Alegoría de la emoción ordenada». *La Libertad*, año III, núm. 463, 28 de mayo de 1921, p. 4.
8 DIEGO, Gerardo. «Le Sonnet Malgré Lui». *Verso y prosa: Boletín de la joven literatura*, año I, núm. 10, octubre 1927, p. 1.

dedicarán, además, hermosas crónicas[9] y podremos sentirla muy cerca en sus entrevistas, de las que aquí vale destacar la de Magda Donato, reseñada en este tomo[10].

En definitiva, una carrera de treinta años de la que España fue testigo desde su primera gira cuando solo pasaba los veinte años hasta que fue maestra consagrada pasado su medio siglo de vida. Una reconstrucción que nos acerca a su figura desde muy diversas perspectivas y nos permite, si quiera adivinar, su actividad en otros países. Confiamos con esta investigación abrir nuevos caminos y animar a la comunidad científica a que realice actividades similares en los países que Wanda Landowska fue asidua.

9 GARCÍA MARTÍ, Victoriano, «Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela». *El Liberal*, año XLIII, núm. 14848, 26 de enero 1921, p. 2.

10 Entrevista a Wanda Landowska realizada por Magda Donato para el periódico *La Tribuna* y reproducida en: «Sociedad Filarmónica Palentina. Wanda Landowska». *El Diario Palentino*, año XXXVIII, núm. 11851, 3 de noviembre de 1920, pp. 1 y 2.

Bibliografía

ANCIRA, Selma. *Así era Lev Tolstói (III). Tolstói y la música*. Barcelona, Acantilado, 2022.

ALDRICH, Putman. «Wanda Landowska's *Musique Ancienne*». *Notes*, vol. 27, núm. 3, 1971, pp. 461-468.

ALLEN, John J. «Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show». *Hispanid Issue*, 1973, pp. 330-335.

ALTOMONT, Claude. «Société Philharmonique de Paris. Festival de Bach. Wanda Landowska et son École». *Le Ménestrel*, París, 12.02.1932, p. 73. Archivo digital de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56216452/f11.item.zoom>.

ÁLVAREZ CALERO, Alberto J. *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*, Disertación doctoral, Universidad de Sevilla, 2004.

BRUGAROLAS BONET, Oriol. «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830». *Revista de Musicología*, vol. 41, no. 2, 2018, pp. 509–538.

CASH, Alice. *Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment*. Disertación doctoral, University of Kentucky, 1990.

«Chopin, the nazis and the Spanish piano». *Music & Art & Screen*, 20.05.2016: <https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/chopin-the-nazis-and-the-spanish-piano>.

CHRISTOFORIDIS, M. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's 'El retablo de Maese Pedro' and 'Concerto'*. Disertación doctoral, Universidad de Melbourne, 1997.

CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4. Casares, Emilio (ed.). Madrid, SGAE, 2000, pp. 894-919.

CUADRAT, Xavier; CONELLY Joan Ulman; y TALERO, Alberto. *La semana trágica*. Madrid, Cuadernos Historia 16, 1985.

DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El 'duelo' entre Joaquín Nin y Wanda Landowska, ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, vol. 39, núm. 1, 2016, pp. 211-234.

Diccionario de la música valenciana, vol. 1-2. Casares, Emilio (dir.). Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2006.

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Elste, Maritn (ed.). Mainz, Schott Verlag, 2010.

DZIADEK, Magdalena. «Dlaczego muzyce współczesnej brak melodyjności? (O kompozycjach Wandy Landowskiej)». *Canor*, núm. 3 (10), 1994, pp. 27-30.

Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de música valenciana, Generalitat Valenciana, 1996.

ELLIS, Catharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

ELLIS, Catharine. «Female Pianists and Their Male Criticis in Nineteenth-Century Paris». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, num. 2-3, 1997, pp. 353-385.

El Retablo de maese Pedro: Diseños para una puesta en escena. (Catálogo de exposición). Compañía El Tridente, Junta de Andalucía, 2001.

Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931). Lamberbourg, Sophie (ed.). Colección Musicología, Archivo Manuel de Falla/Universidad de Granada, Granada 2022.

FALLA, Manuel de. *Escritos de música y músicos.* Barcelona, Colección Austral, Espasa, 1988.

FALLA, Manuel de. *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Edición crítica de la partitura y facsímil a cargo de Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

FALLA, Manuel de. *El Retablo de maese Pedro*. Edición crítica y facsímil a cargo de Elena Torres Clemente. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2011.

FAUSTER, Annegret, «Musical Heritage, Alterity, and Transnational Migration: Wanda Landowska's Musical Lives», *Polski Rocznik Muzykologiczny*, vol. XX, 2022, p. 13-37.

«Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes 1919-1936» <http://www.residencia.csic.es/expolorca/fonda.htm>.

FORKEL, Johann Nicholaus. *J. S. Bach: His life, art and work*. Notes and appendices by Charles Sanford. London, Constable and Company, 1920. <https://archive.org/stream/johannsebastianbooforkuoft/johannsebastianbooforkuoft_djvu.txt>

FUBINI, Enrico. *Historia de la estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1994.

GALLEGO, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 2, 1987, p. 685-700.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti». *Quadrivium*, Asociación Valenciana de Musicología, núm. 52014 <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti>.

GAVOTY, Bernard. *Les grandes interprètes: Wanda Landowska*. Genève, Éditions René Kister, 1956.

GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015.

GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, núm. 27, pp. 589-607.

GONZALO DELGADO, Sonia. «Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)». *El origen de la Early Music*. (Ciclo de conferencias). Madrid, Fundación Juan March, 9-30 de enero de 2019 <https://www.march.es/es/madrid/origen-early-music>.

GONZALO DELGADO, Sonia. «'Piano ou Clavecin?' Joaquín Nin's Feud with Wanda Landowska's Harpsichord». *Journal of the Royal Musical Association*, 2022, pp. 1-22.

GOOD, Edwin M. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Stanford, Stanford University Press, 2001.

HESS, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago-London, University of Chicago Press, 2001.

HESS, Carol. «Entre tradición y vanguardia: *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». *Ensayos de Teatro Musical Español* <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?po=17&l=2>.

HESS, Carol; BONET, Juan Manuel; y PERSIA, Jorge. «Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, 1997, pp. 611-618.

KAHAN, Sylvia. *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2011.

KILDEA, Paul. *Chopin's Piano: In Search of the Instrument that Transformed Music*. New York-London, W.W. Norton & Company, 2019.

LATCHAN, Michael. «Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels». *Early Music*, vol. 34, núm. 1, 2006, pp. 95-109.

LANDOWSKA, Wanda. *Music of the Past*. Translated by William Aspenwall Bradley. London, Geoffrey Bless, 1926.

Landowska on Music. Restout, Denise; Hawkins, Robert (ed.). New York, Stein and Day, 1964.

LAWSON, Colin. *The Historical Performance of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Los músicos del 27. García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; y Ruiz Hilillo, María (coord.). Granada, Junta de Andalucía/Universidad de Granada, 2010.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: Resonancias musicales y coreográficas». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2016, pp. 31-56.

MROWCA, Ewa. «Laboratorium IX. Wanda Landowska i jej klawesyn». *Notes Muzyczny*, vol. 1 (11), 28.06.2019, pp. 215-220.

Mundial Música. Homenaje a la insigne artista Wanda Landowska, año VI, núm. 70, 1921.

NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, vol. XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

PAREDES SAENZ, Carla. *Una mujer en la música: Amparo Garrigues (1903-1945)*. Trabajo de fin de estudios, Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, Valencia, 2017.

PAU, Antonio. *Rilke y la música*. Madrid, Trotta, 2016.

PIRRO, André. *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*. Translated by Joe Armstrong. Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

RESTOUT, Denise. «U boku Wandy Landowskiej». *Canor*, núm. 3 (10), pp. 6-9.

RUIZ ARTOLA, Inés. «Presencias femeninas en los diarios de juventud de Wanda Landowska (1894-1900)». *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, Universidad de Granada (en prensa).

RUIZ ARTOLA, Inés. «¿Piano o clave? La polémica entre Nin y Landowska y el papel de Henry Lew como artífice», en: *Wariacje bachowskie*, vol. 2. Grzanka, Jan; Majewski, Józef (red.). Cracovia, Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne, 2024, pp. 389-416.

RUIZ ARTOLA, Inés. «La escenografía de *El Retablo de maese Pedro* en sus primeras representaciones (1923-1925)». *Ars Bilduma*, 2022. pp. 73-84.

RUIZ ARTOLA, Inés. «Utwór skomponowany bez ograniczeń twórczych: wstęp do analizy *Koncertu na klawesyn i pięć instrumentów* Manuela de Falla (1923), dzieła poświęconego Wandzie Landowskiej». *Notes Muzyczny*, nùm. 1 (15), 2021, pp. 67-108.

RUIZ ARTOLA, Inés. «La Bacchante: Wanda Landowska y la interpretación de J.S. Bach. Teorías, mitos y polémicas», en: *Wariacje bachowskie*, vol. 2. Grzanka, Jan; Majewski, Józef (red.). Cracovia, Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne, 2024, pp. 67-126.

RUIZ ARTOLA, Inés. «Wanda Landowska: mentor i *mamusia*". *Literatura, kultura i sztuka – wybrane motywy*. Chodźko, Ewelina, Kozłowska, Joanna (ed.). Lublin, Tygiel, 2021, pp. 181-195.

Adolfo Salazar. Epistolario (1912-1958). Carredano, Consuelo (ed.). Madrid, Fundación Scherzo, Residencia de Estudiantes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.

SAKI GIORDANI, Flora. *El redescubrimiento del clave y la figura del clavecinista en España durante el siglo XX: Redes, tópicos y procesos identitarios*. Granada, Libargo, 2023.

SAND, George. *Un invierno en Mallorca*. Prólogo, traducción y notas de Lluis Ripoll. Palma de Mallorca, Omnisa, 1992.

SANTANA BURGOS, Laura. «La traducción de un pregón callejero: la ópera *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». *El genio maligno*, núm. 3, 2008, pp. 130-137.

SCHWEITZER, Albert. *Jean-Sébastien Bach: Le musicien-poèt*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.
SCHENK, Dietmar. «Wanda Landowska w Berlinie». *Canor*, 3 (10), 1994, pp. 17-25.
SNIDER, Caitlin E. *Pattern and Meaning in Francois Couperin's 'Pièces de Clavecin'*. Disertación doctoral, University of Oregon, 2010.
STRAVINSKI, Igor. *Nueva crónica de mi vida*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1936.
STUART BOYD, Mary. *The Fortunate Isles. Life and travel in Majorca, Minorca and Iviza*. London, Methuen & Co., 1911.

Títeres: 30 años de Etcétera. (Catálogo de exposición). Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013.
TORRES CLEMENTE, Elena. «Manuel de Falla y *El Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español». *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 2005, p. 838-856.
TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: 'De La vida breve' a 'El Retablo de Maese Pedro'*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: Caminos en la sombra que nos separa del pasado». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica en el siglo XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440.

Un retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz. (Catálogo de exposición). Granada, Archivo Manuel de Falla, 1995.

VALVERDE FLORES, Tamara. «Joaquín Nin Castellanos (1979-1949) y su aportación a los repertorios musicales en el contexto hispanofrancés». *Revista de Musicología*, vol. 44, núm. 1, 2021, pp. 347-354.
VRIES, Willem des. *Commando Musik: Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*. Traducción por Laurent Saars. París, Buchet Chastell, 2019.

Wanda Landowska et la renaisance de la musique ancienne. Eigeldinger, Jean Jaques (ed). Musicales Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2011.
Wanda Landowska-Manuel de Falla. Correspondance (1922-1931). Mémé et le moine, une amitié précieuse. Dommering-Van Rongen, Loes (ed.). CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. Kindle.
Wanda Landowska: Uncommon Visionary, Attie Goldwater Pontius Productions, 1997.
WEISSWEILER, Eva. *Dora y Walter Benjamin*. Barcelona, Tusquets, 2021.

ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Traducción de Agata Orzeszek y Joan Fontcuberta. Barcelona, Acantilado, 2012.

Prensa historica (en orden de aparición)

Capítulo 1

La Epoca, núm. 19840, 7 de octubre de 1905, p. 2.

La Correspondencia de España: Diario universal de noticias, año LVI, núm. 17432, 2 de noviembre de 1905, p. 2.

RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890,4 de diciembre de 1905, pp. 2-3.

Heraldo de Madrid, año XVII, núm. 5838, 19 de noviembre de 1906, p. 1.

La Dinastía. Órgano del Partido Liberal-Conservador, año XXI, núm. 7420, 21 de noviembre de 1906, p. 3.

La Correspondencia de España, núm. 17816, 22 de noviembre de 1906, p. 2.

El País, año XX, núm. 7049, 23 de noviembre de 1906, p. 3.

La Correspondencia militar, año XXX, núm. 8810, 24 de noviembre de 1906, p. 1.

La Dinastía, año XXI, núm. 7423, 24 de noviembre de 1906, p. 2.

La Dinastía, año XXI, núm. 7525, 27 de noviembre de 1906, p. 3.

La Publicidad. Diario de avisos, noticias, telegramas, año XXVI, núm. 7011, 5 de diciembre de 1906, p. 1.

La Dinastía: órgano del Partido Liberal-Conservador de la provincia, año XXI, núm. 7432, 5 de diciembre de 1906, p. 3.

El Guadalete, año LII, núm. 16012, 6 de diciembre de 1906, p. 2.

El Defensor de Granada, año XXVIII, núm. 14069, 9 de diciembre de 1906, p. 2.

La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas, año XXVI, núm. 7017, 12 de diciembre de 1906, p. 2.
Noticiero Granadino, año III, núm. 987, 13 de diciembre de 1906, p. 3.
La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas, año XXVI, núm. 7018, 13 de diciembre de 1906, p. 2.
La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas, año XXVI, núm. 7019, 14 de diciembre de 1906, p. 1.
La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras, año IX, núm. 210, 15 de diciembre de 1906, p. 548.
Noticiero Granadino, año III, núm. 990, 16 de diciembre de 1906, p. 3.
El Eco de Navarra (antes de Pamplona): Periódico liberal y defensor de los intereses de la misma, año XXXII, núm. 9038, 22 de diciembre de 1906, p. 2.
La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas, año XXVIII, núm. 4101, 17 de abril de 1908, p. 1.
La Época, núm. 20788, 9 de septiembre de 1908, p. 3.
La Ilustració catalana, núm. 341, 19 de diciembre de 1909, p. 12.
La Ilustración artística: Periódico semanal de literatura, año XVIII, núm. 1460, 20 de diciembre de 1909, p. 2.
BRUSSEL, Robert. «Madame Wanda Landowska». *The Etiude*, noviembre 1905, p. 444.
La Actualidad, año IV, núm. 177, 21 de diciembre de 1909, p. 18.
La Revista Musical (Bilbao), año II, núm. 13, 1 de enero de 1910, pp. 15-16.
PEDRELL, Felipe. «Clavicordio y clave». *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*, año XIII, núm. 287, 28 de febrero de 1910, pp. 84-87.
RIBERA Y FONT, J. «De la gracia y de la fuerza. A las jóvenes pianistas». *La Cataluña: Revista semanal*. año IV, núm. 121, 29 de enero de 1910, pp. 74-75.
LEW LANDOWSKI, Henry. «Les Fêtes Chopin à Lemberg». *S.I.M.*, 1910, pp. 709-711.
LANDOWSKA, Wanda. «L'interprétation de Chopin». *Le Courrier Musical*, año XIII, núm. 1, 1 de enero de 1910, pp. 24-26.
EDUARDUS (Eduardo López de Chavarri). «Chopin, Wanda Landowska y la alumna de piano». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLV, núm. 15911, 11 de abril de 1910, p. 1.
Por esos mundos (Madrid), año IX, núm. 185, 1 de junio de 1910, pp. 821-822.
La Mañana: Diario independiente, Año II, núm. 246, 9 de agosto 1910, p. 3.

Capítulo 2

RETUERTO, Marcial. «Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso». *Estampa*, año 3, núm. 106, 21 de enero de 1930, pp. 37-38.
Heraldo Alavés: Diario independiente de la tarde, año XI, núm. 3091, 3 de enero de 1911, p. 1.
Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde, año XI, núm. 3094, 7 enero de 1911, p. 1.

Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde, año XI, núm. 3095, 9 de enero de 1911, p. 1.
«Wanda Landowska en el Principal. Impresiones de un profano». *Heraldo Alavés: Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3096, 10 de enero de 1911, p. 1.
«Wanda Landowska en Valencia». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 18187, 12 de enero de 1911, p. 1.
LANDOWSKA, Wanda. «Cómo se debe interpretar a Chopin». *La Correspondencia de Valencia: Diario imparcial*, año XXXIV, núm. 11360, 13 de enero de 1911, p. 3.
LANDOWSKA, Wanda. «Mis pensamientos en música». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16188, 13 de enero de 1911, pp. 1-2.
La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa, año XXXIV, núm. 11364, 19 de enero de 1911, p. 2.
Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVI, núm. 16194, 19 de enero de 1911, p. 1.
«Wanda Landowska en el conservatorio de música». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16195, 20 de enero de 1911, p. 1.
El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XVIII, núm. 6786, 21 de enero de 1911, p. 1.
Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVI, núm. 16696, 21 de enero de 1911, p. 1.
La Actualidad, Barcelona, núm. 234, 24 de enero de 1911, s.p.
La Ilustració Catalana, núm. 399, 29 de enero de 1911, s.p.
LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos». *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*, año XIV, núm. 309, 31 de enero de 1911, pp. 38-40.
La Ilustració Catalana, año IX, núm. 400, 5 de febrero de 1911, p. 70.
La Tarde: Diario independiente de noticias y avisos, año VIII, núm. 2497, 31 de enero de 1911, p. 2.
LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Mallorca, Chopin y Wanda Landowska». *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 2, febrero 1911, p. 29.
«Chopin, Wanda Landowska y las Islas Baleares». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16214, 8 de febrero de 1911, p. 1.
«De la Illa daurada». *La Ilustració Catalana*, núm. 403, 26 de febrero de 1911, p. 17.
Ritmo: Revista musical ilustrada, año II, núm. 20, 15 de septiembre de 1930, p. 11.
LANDOWSKA, Wanda. «Los virtuosos, la elocuencia y los ejecutantes músicos». *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*, año XIV, núm. 309, 31 de enero de 1911, pp. 38-40.
La Correspondencia de España: Diario universal de noticias, año LXII, núm. 19363, 16 de febrero de 1911, p. 6.
La Revista Musical (Bilbao), año III, núm. 3, marzo 1911, p. 63.
RODA, Cecilio de. «El año musical. 1910». *La España Moderna*, año 23, núm. 267, marzo 1911, pp. 9-10.
ITURBI, José. «Impresiones de un artista novel». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16386, 31 de julio de 1911, p. 1.

ITURBI, José. «Impresiones de París». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVI, núm. 16396, 10 de agosto de 1911, p. 1.
El Imparcial, año XV, núm. 15989, 31 de agosto de 1911, p. 2.

Capítulo 3

F.V. «Los conciertos de J. Joachim Nin». *Le Courier Musical*, vol. IX, núm. 7, 1 de abril de 1906, p. 255.
NIN, Joaquín. «À propos du Festival Bach à Eisenach». *S.I.M.*, vol. VII, 15 de diciembre de 1911, pp. 100-101.
ZUBIALDE, Ignacio. «¿Piano o clave?». *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 11, noviembre 1911, pp. 173-174.
LANDOWSKA, Wanda. «Piano o clave. El clavecín». (Traducción de E.L.C. – Eduardo López de Chavarri). *La Revista Musical* (Bilbao), año III, núm. 12, diciembre de 1911, pp. 293-296.
NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 2, febrero 1912, pp. 29-34.
«La filarmónica cordobesa». *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, año LXIII, núm. 18983, 3 de marzo 1912, p. 1.
LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Conciertos: Valencia». *La Revista Musical* (Bilbao), núm. 4, abril 1912, p. 98.
NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, pp. 171-172.
LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «Decíamos ayer...». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, octubre 1912, pp. 240-241.
NIN, Joaquín. «Sobre el temperamento igual». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 3, marzo 1913, pp. 61-63.
«Pepito Iturbi y Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16627, 4 de abril de 1912, p. 1.
Las Provincias: diario de Valencia, año XLVII, núm. 16635, 12 de abril de 1912, p. 1.
El Defensor de Granada: Diario político independiente, año XXXIV, núm. 15950, 20 de abril de 1912, p. 2.
El Defensor de Granada: diario político independiente, año XXXIV, núm. 15955, 25 de abril de 1912, p. 1.
Noticiero granadino, año IX, núm. 2818, 29 de abril de 1912, p. 2.
Diario de Valencia, año II, núm. 408, 3 de mayo de 1912, p. 1.
Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVII, núm. 16656, 4 de mayo de 1912, p. 1.
Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVII, núm. 16657, 5 de mayo de 1912, p. 1.

«Crónica Teatral». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16658, 6 de mayo de 1912, p. 2.
La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa, año XXXV, núm. 15359, 6 de mayo de 1912, p. 1.
La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa, año XXXV, núm. 15362, 9 de mayo de 1912, p. 2.
El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XIX, núm. 7238, 9 de mayo de 1912, p. 2.
GIBER, V.M. de. «Crónica de conciertos: Barcelona». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 152.
MENDI, Lushe. «Crónica de conciertos: San Sebastián». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 155.
LÓPEZ DE CHÁVARRI, Eduardo. «Crónica de conciertos: Valencia». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 156.
La Revista Musical (Bilbao), año IV, núm. 12, diciembre 1912, p. 297.

Capítulo 4

E.L.C. (Eduardo López Chavarri). «¿La música moderna carece de melodía?». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 4, abril 1913.
La Cataluña: Revista semanal, época III, vol. VI, año VII, núm. 288, 19 de abril de 1913, p. 220.
La Revista Musical (Bilbao), año V, núm. 10, octubre 1913, p. 237.
«Miscelánea: El museo Heyer (Colonia)». *La Revista Musical* (Bilbao), año V, núm. 11, noviembre 1913, p. 259.
Las Provincias: Diario de Valencia, año XLVIII, núm. 17231, 1 de diciembre de 1913, p. 1.
La Cataluña: revista semanal, época III, vol. VII, año VIII, núm. 329, 21 de febrero de 1914, p. 8.
LANDOWSKA, Wanda. «La música instrumental». (Traducido por Cecilio de Roda al catalán), *Cultura,* año I, vol. I, núm, 2, octubre de 1914, p. 59-64.
Diario de Valencia, año IV, núm. 1086, 14 de marzo 1914, p. 3.
Las Provincias: Diario de Valencia, año IL, núm. 17395, 15 de mayo de 1914, p. 1.
Revista Musical Hispano-americana, núm. 8, agosto 1914, p. 14.
Arte Musical (Madrid), 15 de abril de 1915, p. 2. (Firmado por Miguel Salvador).
Las Provincias: Diario de Valencia, año L, núm. 15933, 18 de enero de 1915, p. 1.
El Cantábrico: Diario de la mañana, año XXII, núm. 8263, 27 febrero de 1916.
El Cantábrico. Diario de la mañana, año XXII, núm. 8264, 28 de febrero de 1916.
España, año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1914, p. 10.

Capítulo 5

D'ORS, Eugnio (Xenius). «Glosari». *España*, año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1914, p. 10.

El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XXVII, núm. 10076, 11 de enero de 1920, p. 1.

Gomá. «Crónica musical: Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3142, 18 de enero de 1920, p. 2.

Diario de Valencia, año X, núm. 3134, 10 de enero de 1920, p. 2.

«Wanda Landowska vendrá a Valencia». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16501,12 enero de 1920, p. 1.

«Wanda, la sutil». *La Correspondencia de Valencia*, año XLIII, núm. 18001, 20 de enero de 1920, p. 1.

«Crónica musical. Teatro Principal. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3143, 20 de enero de 1920, p. 1.

«Primer concierto Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16511, 22 de enero de 1920, p. 4.

«Teatro Principal. Wanda Landowska», *El Pueblo: Diario republicano de Valencia,* año XXVII, núm. 10086, 21 de enero de 1920, p. 2.

El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XXVII, núm. 10.087, 22 de enero de 1920, p. 1.

Gomá. «Crónica Musical». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3147, 24 de enero de 1920, p. 2.

«Crónica musical». *Oro de Ley*, núm. 135, 1 de febrero de 1920, p. 74.

Baleares, núm. 105, 30 de enero de 1920, p. 5.

España, año VI, núm. 250, 14 de febrero de 1920, p. 10.

El Globo, año XLVI, núm. 15.154, 7 de febrero de 1920, p. 2.

LANDOWSKA, Wanda. «Las concepciones estéticas del siglo XVIII», *El Sol*, año IV, núm. 784, edición de Madrid, 7 de febrero de 1920, p. 3.

El Fígaro, año III, núm. 532, 8 de febrero de 1920, p. 7.

«Wanda Landowska en la Comedia». *El Imparcial*, año LIV, núm. 19036, 8 de febrero de 1920, p. 4.

«Teatro de la Comedia. Concierto Wanda Landowska», *El Debate*, año X, núm. 3299, 10 de febrero de 1920, p. 3.

«Vida en sociedad: Homenaje a Wanda Landowska». *El Sol*, año IV, núm. 787, 11 de febrero de 1920, p. 3.

VIVES, Amadeo. «Pasacalles: Wanda Landowska». *El Liberal*, año XLII, núm. 14543, 11 de febrero de 1920, p. 4.

SALAZAR, Adolfo. «La música antigua y el arte de Wanda Landowska». *El Sol*, año IV, núm. 789, 13 de febrero de 1920, p. 9.

«La filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8811, 19 de febrero de 1920, p. 2.

R. V. (Rogelio Villar), «Los conciertos», *Nuevo Mundo*, año XXVII, núm. 1362, 20 de febrero 1920, s.p.

«La Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8814, 23 de febrero de 1920, p. 2.

VELA, Fernando G. «Asturias. Música Antigua». *El Sol*, año IV, núm. 859, 5 de mayo de 1920, p. 6.

SALAZAR, Adolfo. «El año musical». *La Lectura*, año XX, núm. 237, septiembre de 1920, pp. 53-54.

«Wanda Landowska. Sociedad Filarmónica Palentina». *El Diario de Palencia*, año XXXL, núm. 9847, 27 de octubre de 1920, p. 1.

«Sociedad Filarmónica Palentina. Wanda Landowska» *El Diario palentino*, año XXXVIII, núm. 11851, 3 de noviembre de 1920, pp. 1-2. (Reproducción de entrevista a Wanda Landowska por Magda Donato para *La Tribuna*).

El Día de Palencia: Defensor de los intereses de Castilla, año XXXI, núm. 9855, 6 de noviembre de 1920, p. 2.

D'ORS Eugenio (X. – Xenius). «Sociedad Filarmónica. Concierto XX de dicha sociedad. Wanda Landowska en el clavicémbalo y piano». *El Día de Palencia*, año XXXI, núm. 9857, 9 de noviembre de 1920, p. 1.

La Correspondencia de España: Diario universal de noticias, año LXXIII, núm. 22869, 13 de noviembre de 1920, p. 1.

La Correspondencia de España, año LXXIII, núm. 22872, 13 de noviembre de 1920, p. 4.

HANS, «Orquesta filarmónica. Teatro del Price. Wanda Landowska». *El Debate*, Madrid, año X, núm. 8586, 13 de noviembre de 1920, p. 4.

ESPINÓS, Víctor. «El arte de Wanda Landowska». *La Época*, año LXXII, núm. 25 (¿?) 33, 13 de noviembre 1920, p. 6.

FORNS, José. «La música y los músicos. Concierto en Price». *El Heraldo de Madrid*, año XXX, núm. 10885, 13 de noviembre de 1920, p. 2.

J.M., «La filarmónica y Wanda Landowska». *El Siglo futuro*, época II, año XIII, núm. 4191, 13 de noviembre de 1920, p. 3.

El Liberal, año XLIL, núm. 14786, 14 de noviembre de 1920, p. 3.

BREZO, Juan del. «Wanda Landowska y sus interpretaciones». *La Voz* (Madrid), año L, núm. 117, 13 de noviembre de 1920, p. 3.

BREZO, Juan del. «Música y músicos. Sesión inaugural de la S.N.M». *La Voz* (Madrid), año I, núm. 123, 20 de noviembre de 1920, p. 3.

D'ORS, Eugenio. «Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana». *La Libertad*, Madrid, año II, núm. 304, 24 de noviembre de 1920, p. 1.

Las Provincias: Diario de Valencia, año LV, núm. 16777, 15 de diciembre de 1920, p. 1.

Las Provincias: Diario de Valencia, año LV, núm. 16779, 17 de diciembre de 1920, p. 2.

«En la Filarmónica. Concierto de Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16780, 18 de diciembre de 1920, pp. 2 y 3.

«Gacetilla musical. Wanda Landowska». *La Correspondencia de Valencia*, año XLIII, núm. 18151, 18 de diciembre de 1920, p. 3.
Gomá. «Crónica musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3400, 18 de diciembre de 1920, p. 5.
«Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16781, 19 de diciembre de 1920, p. 2.
«Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska». *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10335, 19 de diciembre de 1920. p. 1.
Gomá, «Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3402, 21 de diciembre de 1920, p. 2.
Gomá, «Crónica Musical. Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Valencia*, año X, núm. 3402, 21 de diciembre de 1920, p. 2.
Diario de Valencia, año X, núm. 3402, 21 de diciembre de 1920, p. 2.
«Homenaje al maestro Amorós». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LV, núm. 16782, 21 de diciembre de 1920, p. 2.
«Filarmónica de Valencia. Wanda Landowska». *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10338, 22 de diciembre de 1920, p. 2.
«De música. En la Filarmónica: tercer concierto Landowska». *Las Provincias*, año LV, núm. 16783, 22 de diciembre de 1920, p. 3.
VILLAR, Rogelio. «Wanda Landowska y el clavicémbalo». *Mi Revista*, año X núm. 129, 30 de diciembre 1920, pp. 467-468.

Capítulo 6

«La Filarmónica de Santiago». *El Eco de Santiago*, año XXVI, núm. 10326, 5 de enero de 1921, p. 1
El Eco de Santiago, año XXVI, núm. 10328, 8 de enero de 1921, p. 2.
El Orzán: Diario independiente, año IV, núm. 875, 9 de enero de 1921, p. 1.
El Eco de Santiago, año XXVI, núm. 10329, 10 de enero de 1921.
«Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *El Orzán: Diario independiente*, año IV, núm. 818, 11 de enero de 1921, p. 1.
«Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *El Orzán: Diario independiente*, año IV, núm. 818, 11 de enero de 1921, p. 1.
«Sociedad Filarmónica. Wanda Landowska». *El Orzán*: *Diario independiente*, año IV, núm. 818, 11 de enero de 1921, p. 1.
El Eco de Santiago: Diario de la tarde, año XXVI, núm. 10331, 12 de enero de 1921, p. 1.
El Eco de Santiago, año XXVI, núm. 10332, 13 de enero de 1921, p. 1.
«La filarmónica de Santiago. Wanda Landowska». *El Eco de Santiago: Diario de la tarde*, año XXVI, núm. 10327, 7 de enero de 1921, p. 1.

GARCÍA MARTÍ, Victoriano, «Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela». *El Liberal*, año XLIII, núm. 14. 848, 26 de enero de 1921, p. 2.

D'LAPI, Fernando. «Wanda Landowska en el Museo». *El Sol*, año V, núm. 1079, 23 de enero de 1921, p. 7.

GUILLÉN, Jorge. «Alegoría de la emoción ordenada». *La Libertad*, año III, núm. 463, 28 de mayo de 1921, p. 4.

España y América, año X, núm. 107, julio 1921, p. 12.

«De Arte. El curso de Wanda Landowska en Barcelona». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año LVI, núm. 16240, 6 de noviembre de 1921, p. 1.

El Heraldo de Madrid, año XXXI, núm. 11203, 25 de noviembre de 1921, p. 2.

El Debate, año XI, núm. 3859, 28 de noviembre de 1921, p. 1.

Las Provincias: Diario de Valencia, año LVI, núm. 16268, 9 de diciembre de 1921, p. 2.

«Wanda Landowska. Notas de arte». *El Día de Palencia: Defensor de los intereses de Castilla*, año XXXII, época segunda, núm. 10187, 21 de diciembre de 1921, p. 2.

Capítulo 7

NOEL, Eugenio. «El misterio del cante hondo. El 'tablao' se va». *La Esfera: Ilustración mundial*, año IX, núm. 440, 10 de junio de 1922, s.p.

La Acción, Madrid, año VII, núm. 2177, 23 de octubre de 1922, p. 5.

La Esquella de la torratxa: periódich satírich, humorístich, il-lustrat y lilterari, any XLIV, núm. 2277, 27 de octubre de 1922, p. 7.

El Defensor de Granada: Diario político independiente, año XLIV, núm. 20007, 22 de noviembre de 1922, p. 1.

GARCÍA LORCA, Federico. «Notas de arte. Wanda Landowska». *Gaceta Sur*, año XV, núm. 6056, 23 de noviembre de 1922, p. 1.

GARCÍA LORCA, Federico. «Wanda Landowska». *El Defensor de Granada: Diario político independiente*, año XLIV, núm. 20008, 23 de noviembre de 1922, p. 1.

«El último concierto de la filarmónica. Wanda Landowska". *El Defensor de Granada*, año XLIV, núm. 20009, 24 de noviembre de 1922, p. 1.

«Una tarde». *La Publicidad: Diario de avisos noticias y telegramas: Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año XLII, núm. 18999, 24 de noviembre de 1922, p. 1.

El Guadalete: Periódico político y literario, año LXXI, núm. 22359, 2 de diciembre de 1922, p. 3.

«En el Alhambra Palace. Wanda Landowska». *El Defensor de Granada*, año XLIV, núm. 20011, 26 de noviembre de 1922, p. 1.

ESPINÓS, Víctor. «Wanda Landowska en el Instituto Francés». *La Época*, Madrid, año LXXIV, núm. 25877, 5 de diciembre de 1922, p. 1.

SALAZAR, Adolfo. «De la A a la Z o clasicismo y modernismo. Wanda Landowska-Eduard Erdman». *El Sol*, año VI, núm. 1661, 5 de diciembre de 1922, p. 6.

Capítulo 8

El Imparcial, Madrid, año LIX, núm. 20. 236, 21 de enero 1925, p. 7.

La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia, año I, núm. 10, 8 de octubre de 1925, p. 3.

La Opinión: Diario independiente de la mañana, época II, año III, núm. 559, 29 de octubre de 1925, p. 2.

El Eco de Gerona: Semanario de Acción Católica, año III, núm. 148, 14 de noviembre de 1925, p. 3.

La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia, año I, núm. 21, 15 de noviembre de 1925, p. 3.

La Provincia: Periódico defensor de los intereses de la Provincia, año I, núm. 23, 22 de noviembre de 1925, p. 2.

La Nación, año 1, núm. 34, 26 de noviembre de 1925, p. 4.

La Nación, año I, núm. 35, 27 de noviembre 1925, p. 4.

La Libertad, año VII, núm. 1774, 29 de noviembre de 1925, p. 6.

BOSCH, Carlos. «Sociedad Filarmónica, Wanda Landowska». *El Imparcial*, año LIX, núm. 20555, 1 de diciembre de 1925, p. 3.

DOLZ «La sociedad filarmónica de Madrid y Wanda Landowska». *El Liberal*, año XLVII, núm. 16305, 1 de diciembre de 1925, p. 6.

MARTÍNEZ, Adame. «Tres conciertos de Wanda Landowska». *La Nación*, año I, núm. 38, 1 de diciembre de 1925, p. 4.

SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska, La divina doctora». *El Sol*, año IX, núm. 2597, 2 de diciembre de 1925, p. 4.

TORMES, A. de. «Arte español en Nueva York». *La Esfera*, 6 de marzo de 1926, p. 20.

Blanco y Negro (suplemento cultural del diario *ABC*), 13 de diciembre de 1925, p. 64.

FEBUS. «El Concierto para clavicímbalo y pequeña orquesta». *El Sol*, año X, núm. 2888, 6 de noviembre de 1926, p. 3.

«Wanda Landowska a Olot». *La Tradició Catalana: Setmanari Católich*, any X, núm. 481, 20 de noviembre de 1926, p. 769.

LÓPEZ DE CHÁVARRI, Eduardo. «En la Filarmónica. Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año 61, núm. 18945, 27 de noviembre de 1926, p. 4.

PALAU. «Wanda Landowska». *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XLIX, núm. 20107, 27 de noviembre de 1926, p. 1.

Región: Diario de la mañana, año IV, núm. 1079, 30 de noviembre de 1926, p. 11.

La Voz de Asturias: Diario de información, año IV, núm. 1126, 1 de diciembre de 1926, p. 3.

«El concierto de Wanda Landowska». *Región: Diario de la mañana*, año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.

Región: Diario de la mañana, año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.

La Libertad, año VIII, núm. 2090, 3 de diciembre de 1926, p. 5.

ESPINÓS, Víctor. «Los conciertos. Wanda Landowska». *La Época*, año LXXVIII, núm. 27. 120, 7 de diciembre de 1926, p. 1.
J. del B. «Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *La Voz*, año VII, núm. 1914, 7 de diciembre de 1926, p. 6.
B. R. «La música y los músicos. Wanda Landowska-La Orquesta Lasalle». *El Heraldo de Madrid*, año XXXVI, núm. 12. 747, 8 de diciembre de 1926, p. 2.
SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *El Sol*, año X, núm. 2916, 9 de diciembre de 1926, p. 4.
C.R. C. «Wanda Landowska y su Residencia de Estudiantes de Música Antigua». *El Heraldo de Madrid*, año XXXVI, núm. 12752, 14 de diciembre de 1926, p. 4.

Capítulo 9

DIEGO, Gerardo. «Le Sonnet Malgré Lui». *Verso y prosa: Boletín de la joven literatura*, año I, núm. 10, octubre 1927, p. 1.
NELKEN, Margarita. «El templo de la música de Wanda Landowska». *Blanco y Negro*, 11 de septiembre de 1927, p. 101.
La Libertad, año X, núm. 2535, 5 de mayo de 1928, p. 7.
BOSCH, Carlos. «Concierto de Wanda Landowska». *El Imparcial*, Madrid, año LXII, núm. 21216, 6 de mayo de 1928, p. 2.
MARTÍNEZ, Adame. «Dos audiciones de Wanda Landowska». *La Nación*, año IV, núm. 800, 8 de mayo de 1928, p. 4.
«La música y los músicos». *El Heraldo de Madrid*, año XXXVIII, núm. 13. 191, 9 de mayo de 1928, p. 6.
SUÁREZ BRAVO, Francisco. «Con motivo de unos conciertos. De la historia del vals». *La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias*, año LI, núm. 20578, 31 de mayo de 1928, p. 3.
La Época, año 80, núm. 26689, 27 de septiembre de 1928, p. 4.
El Orzán: Diario independiente, año XI, núm. 3247, 15 de noviembre de 1928, p. 1.
Diario de Burgos de avisos y noticias, año XXXVIII, núm. 11469, 3 de diciembre de 1928, p. 2.
Boletín Musical (Córdoba), enero 1929, p. 15.
SAGARDIA, Ángel. «Wanda Landowska». *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año V, núm. 1128, 8 de enero de 1929, p. 1.
«Wanda Landowska en la Filarmónica». (Firmado P. R.). *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año V, núm. 1129, 9 de enero de 1929, p. 5.
«Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *El Heraldo de Madrid*, año XXXIX, núm. 13406, 15 de enero de 1929, p. 6.
BARROSO, M. H. «Música y músicos: Wanda Landowska y la Orquesta Filarmónica». *La Libertad*, año XI, núm. 2754, 16 de enero de 1929, p. 4.

BOSCH, Carlos. «Wanda Landowska y la Filarmónica». *El Imparcial*, Madrid, año LXIII, núm. 21435, 17 de enero de 1929, p. 3.
Diario de Burgos de avisos y noticias, año XXXIX, núm. 11509, 19 de enero de 1929, p. 2.
PRECIOSO, Antonio. «El Imparcial en París. Wanda Landowska o un hada de ensueño». *El Imparcial*, año LXIII, núm. 21492, 24 de marzo 1929, p. 3.
VILLAR, Rogelio del. «Manuel de Falla». *Boletín Musical* (Córdoba), año II, núm. 15, mayo 1929, pp. 1-2.
Diario de la Marina: Periódico oficial del apostadero de La Habana, año XCVII, núm. 243, 1 de septiembre de 1929, p. 39.
«Wanda Landowska regresa de la Argentina». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año 64, núm. 19632, 6 de septiembre de 1929, p. 1.
Diario de la Marina: Periódico oficial del apostadero de La Habana, año XCVII, núm. 271, 29 de septiembre de 1929, p. 39.

Capítulo 10

La Correspondencia de Valencia, año LIII, núm. 21220, 21 de junio de 1930, p. 3.
El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XXXVII, núm. 13255, 2 de octubre de 1930, p. 2.
Música: Ilustración Iberoamericana, año I, núm. 2, octubre 1929, p. 57.
RETUERTO, Marcial. «Música clásica». *La Gaceta Literaria*, núm. 74, 15 enero 1930, p. 13.
RETUERTO, Marcial. «Wanda Landowska dice que los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso». *Estampa*, año 3, núm. 106, 21 enero 1930, pp. 37-38.
PRECIOSO, Artemio. «Wanda Landowska y su escuela». *Blanco y Negro*, 23 de noviembre de 1930, p. 29.
La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente, año VI, núm. 1349, 23 de enero de 1930, p. 4.
VÁZQUEZ-DÍAZ, Daniel. «Wanda Landowska». *Blanco y Negro*, 8 de septiembre de 1965, p. 19.
Mirador: Setmanari de literatura, art i política, año II, núm. 68, 15 de mayo de 1930, p. 1.
NELKEN, Margarita. «Wanda Landowska o el retorno invariable». *Blanco y Negro*, 10 de mayo de 1930, p. 105.
KASTNER, Macario. «¿Clavicémbalo o clavecín?». *Música*, año III, núm. 18, Barcelona, enero 1931, pp. 6-7.
«Un festival Bach en la Filarmónica de Bruselas». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año 66, núm. 20044, 2 de enero de 1931, p. 3.
La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente, año VII, núm. 1643, 4 de enero de 1931, p. 4.
La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente, año VII, núm. 1667, 1 de febrero de 1931, p. 3.

RIVES, P. «En La Filarmónica. Wanda Landowska y el clavecín». *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año VII, núm. 1670, 5 de febrero de 1931, p. 8.

La Publicidad: Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia, año LI, núm. 23342, 5 de febrero de 1931, p. 5.

«Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». *La Nación*, año VII, núm. 1661, 7 de febrero de 1931, p. 11.

BREZO, Juan del. «Wanda Landowska en la Filarmónica». *La Voz*, año XII, núm. 3156, Madrid, 7 de febrero de 1931, p. 2.

BARROSO, M. H. «Música y músicos: Wanda Landowska». *La Libertad*, año XIII, núm. 3398, 8 de febrero de 1931, p. 4.

SALAZAR, Adolfo. «La vida musical: Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, año XV, núm. 4210, 8 de febrero de 1931, p. 3.

ESPINÓS, Víctor. «Wanda Landowska». *La Época*, año 83, núm. 28650, 10 de febrero de 1931, p. 6.

«La música y los músicos: Wanda Landowska». *El Heraldo de Madrid*, año XLI, núm. 14049, 9 de febrero de 1931, p. 6.

BOSCH, Carlos. «Vida musical: en la Sociedad Filarmónica». *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22034, 10 de febrero de 1931, p. 3.

BOSCH, Carlos. «La escuela estética de Saint-Leu-la-Fôret». *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22042, 19 de febrero de 1931, p. 3.

Las Provincias: Diario de Valencia, año 66, núm. 20102, 13 de marzo de 1931, p. 8.

El Pueblo: Diario republicano de Valencia, año XXXVIII, núm. 13369, 13 de marzo de 1931, p. 6.

Las Provincias: Diario de Valencia, año 66, núm. 20112, 25 de marzo de 1931, p. 6.

«Valencianos que triunfan. Amparito Garrigues en París. Una carta de Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia,* año 66, núm. 20102, 13 de marzo de 1931, p. 5.

SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos». *El Sol*, año XVI, núm. 4766, 22 de noviembre de 1932, p. 4.

Ritmo, año III, núm. 29, 31 de marzo de 1931, p. 3.

Las Provincias: Diario de Valencia, año 66, núm. 20147, 6 de mayo de 1931, p. 5.

La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias, año LIV, núm. 21492, 9 de mayo de 1931, p. 5.

LANDOWSKA, Wanda. «Chopin y la antigua música francesa». *Ritmo*, año IV, núm. 47, 1 de enero de 1932, pp. 2- 3.

Ritmo, año IV, núm. 50, 15 de febrero de 1932, p. 16.

Región: Diario de la mañana, año X, núm. 2896, 12 de noviembre de 1932, p. 11.

El Cantábrico: Diario de la mañana, año XXXVIII, núm. 13283, 17 de noviembre de 1932, p. 4.

El Heraldo de Madrid, año XLII, núm. 14. 605, 21 de noviembre de 1932, p. 6.

La Libertad, año XIV, núm. 3955, 22 de noviembre de 1932, p. 4.

«La música y los músicos». *El Heraldo de Madrid*, año XLII, núm. 14605, 21 de noviembre de 1932, p. 6.
SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Wanda Landowska: Clásicos y primitivos». *El Sol*, año XVI, núm. 4766, 22 de noviembre de 1932, p. 4.
Ritmo, año IV, núm. 63, 1 de diciembre de 1931, p. 9.
Sparta, año I, núm. 4, 26 de noviembre de 1932, p. 14.
Ritmo, año XV, núm. 172, 19 de enero de 1933, p. 9.
Las Provincias: Diario de Valencia, año 68, núm. 20665, 5 de enero de 1933, p. 2.
La Correspondencia de Valencia: Diario de noticias, año LVI, núm. 21997, 5 de enero de 1933, p. 8.
Las Provincias: Diario de Valencia, año 68, núm. 20681, 24 de enero de 1933, p. 3.
Luz: Diario de la República, año II, núm. 343, 9 de febrero de 1933, p. 8.
ROM DE RAMS, María Eugenia. «La vida de Wanda Landowska en Vittel. Un encuentro casual en su casa de descanso». *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de abril de 1933, pp. 112-113.
Las Provincias: Diario de Valencia, año 68, núm. 20927, 8 de noviembre de 1933, p. 13.
El Cantábrico: Diario de la mañana, año XL núm. 13826, 15 de agosto de 1934, p. 4.
LANDOWSKA, Wanda. «La interpretación de las obras de Bach». *Musicografía*, año III, núm. 24, Monóvar, abril 1935, p. 15.
Ritmo, año VIII, núm. 126, 1 de marzo de 1936.
SALAZAR, Adolfo. «Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, Madrid, año XX, núm. 5805, 31 de marzo de 1936, p. 6.
ABC, 31 de marzo de 1936, p. 46.
DONATO, Magda. «Wanda Landowska habla de Tolstoi». *Ahora*, año VII, núm. 1657, 17 de abril de 1936, pp. 18-19.

Consultas de archivo (en orden de aparición)

Prefacio

Wanda Landowska and Denise Restout papers (1843-2002). Library of Congress, Music Division, Washington, DC. *Landowska's Diaries* (10 volumes, from 1894 to 1900): Box 100. Diaries 1-5. Original Polish version (folders 1, 3, 5, 7, 9). Box 101. Diaries 5-8. Original Polish version (folders 2, 4, 6). Box 102. Diaries 8-9. Original Polish version (folders 1, 3).

Capítulo 1

RODA, Cecilio de. *Instrumentos músicos y danzas*. Ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid en 1905 con motivo del tercer centenario de *Don Quijote de la Mancha* <http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas>.

LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage ». *S.I.M.*, 15 marzo 1911 [AMF 6097-N3].

Centre de Documentación Orfeo Catalá, CEDOC [Sig. F_LANDOWSKA 04].

Programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1905. Concierto de Wanda Landowska 22 y 25 de noviembre de 1905. Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid [Sig. 65600/1] <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/inicio/inicio.do>.

RODA, Cecilio de. *Ilustraciones del Quijote: Instrumentos músicos y danzas.* Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con motivo del tricentenario de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes <http://cervantes.bne.es/es/colecciones/musica/roda-cecilio-de-instrumentos-musicos-y-danzas>.

Centre de Documentació de l'Orfeo Català. 13 y 17 de diciembre de 1909. Palau de la Música Catalana. [Sig. Concerts Wanda Landowska].

Słowo Polskie, núm. 493, 24 de octubre de 1910. APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu, [Sig. 349, k. 6-9].

«Przebieg obchodów 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie w relacji *Słowa Polskiego*», *Słowo Polskie*, nr 493, 24 de octubre de 1910; APW/OŁ, Zbiór Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu [Sig. 349, k. 10-13].

Programa del segundo concierto de la *Société Musicale Indépendante*, Sala Gaveau, 4 de mayo de 1910 (concierto a las 9 de la noche). [AMF 1910_0002].

Capítulo 2

Centre de Documentació de l'Orfeo Català, CEDOC [Sig. I Concert històric a càrrec de Wanda Landowska].

Programa del ciclo de conciertos históricos en el Palau de la Música Catalana. 23, 25, 27, 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911, con participación de Wanda Landowska los días 23 y 25 (primeros dos conciertos). Centre de Documentació de l'Orfeo Català, CEDOC [Sig. Concerts històrics].

Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Folder «Wanda Landowska».

Capítulo 3

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. I concert Wanda Landowska].

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. Concert de gala en honor de S.A.R. la Infanta Dª. Isabel de Borbón].

Capítulo 5

Programa manuscrito del concierto del 4 de enero de 1920 a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC. [Sig. Recital de Wanda Landowska].

Programa manuscrito del concierto del 6 de enero a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC. [Sig. Programa del concert del dia 6 de gener de 1920].

Programa del "tercer concierto en días festivos" de Wanda Landowska del día 8 de enero de 1920 a las 16.30 horas. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC. [Sig. Terç dels deus concerts en dies festius a la tarda].

Programa de la Associació de Música "Da Camara" de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Curso VII: 1919-20, para el domingo 11 de enero de 1920 a las dos de la tarde. "Wanda Landowska. Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII". Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

Programa del concierto de Wanda Landowska junto a Magdeleine Greslé (soprano) y Joan Gibert Camins (piano) del 13 de enero de 1920, martes a las 2 de la tarde. Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. II dels deu concerts en dies festius a la tarda].

Capítulo 6

"Sisé i últim concert de tardor. Dimecres 9 de novembre. Amb la colaboració de Wanda Landowska". Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC [Sig. VI i últim concert de tardor].

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. Curs 1921-22: concert segon].

Capítulo 7

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla, 13 de septiembre de 1922 desde París [AMF 7170-1-001].

Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 24 de septiembre de 1922 desde Granada [AMF 7170-1-001].

Carta de Wanda Landowska a Falla el 29 de septiembre de 1922 [AMF 7170-1-003].

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla de 20 de octubre de 1922 [AMF 7170--1-004].

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. 2.7_0023].

Centre de Documentació de l'Orfeo Català, CEDOC [Sig. Concert extraordinari]. 1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana.

Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig. Concert extraordinari]. 1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana

Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CEDOC [Sig.: Curs X: 1922-23: concert primer]
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC [Sig. 3.6_0002].
Correspondencia Falla- Landowska. [AMF 7170-1-007(1)].
FALLA, Manuel de. «Wanda Landowska a Grenade». *La Revue Musicale*, pp. 73-74. Archivo Manuel de Falla [AMF 5865].
Carta de Landowska a Falla del 11 de diciembre de 1922, [AMF 7170/1-011].
Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 4 de mayo de 1923. [AMF 7929-004].
BARGA, Corpus. «El retablo de maese Falla. Reflejos de París». *El Sol*, Madrid, 30 de junio de 1923 [AMF P-6411/104].
SALAZAR, Adolfo. «Polichinela y maese Pedro». *Revista de Occidente*, núm. XI, año II, Madrid, mayo 1924, p. 231. Archivo Manuel de Falla, Granada [AMF R. 05973].
«Orto y desarrollo de la Orquesta Bética de Cámara» 1939 (sin título de revista). Archivo Manuel de Falla [AMF P-6421-142].

Capítulo 8

Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla desde el Hotel Savoy de Nueva York [AMF 7170-1-017].
Carta del 25 de abril de 1924 de Ewa Landowska a Falla, en cuyo final están manuscritas, entre otras, estas palabras de Wanda [AMF 7170-1-019].
Carta de 1 de julio de 1924 de Landowska a Falla [AMF 7170-1-022].
Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla del 21 de enero de 1925 [AMF 7170-1-030 (1)].
Carta de Carlos Romero a Manuel de Falla del 30 de diciembre de 1925 [AMF 7525].
Noticia del 5 de noviembre de 1926 (sin título de periódico) "Manuel de Falla a Barcelona". Archivo Manuel de Falla [Sig. P-6414-062].
Centre de Documentació de l'Orfeo Català, CEDOC [Sig. Curs catorzè 1926-27: concert segon: festival Manuel de Falla].
«Un petit Bayreuth a St-Leu. Un soir chez Wanda Landowska». *Paris Midi*, 24 de agosto de 1926 [AMF R. 6386-030].

Capítulo 9

«The Boston Symphony Concert. Mme. Landowska, Featured as Harpsichord Soloist, Plays De Falla's Concerto». *The Sun*, Nueva York, 7 de enero 1927 [AMF P-6386-043].
AURIC, Georges. «La musique». *Les Annales*, París, 20 de septiembre de 1927 [AMF P-6386-094].

LORENTE, Mariano Joaquín. «Nuevo triunfo del arte españolísimo del maestro Manuel de Falla. La Boston Symphony Orchestra y Wanda Landowska interpretan su concierto con gran éxito», 12 de enero de 1927 [AMF P-6415-010].

SALAZAR, Adolfo. *El Sol*, Madrid, 1 de enero de 1927. Archivo Manuel de Falla [AMF F-6415-004].

Scherzando: Revista musical mensual catalana ilustrada, año XVIII, núm. CXCIV, 10 de enero de 1927, p. 4.

Gaceta Literaria, año I, núm. 10, 15 de mayo de 1927, p. 4.

Capítulo 10

GARCÍA MARTÍ, Victoriano. *La tragedia del Caballero de Santiago*, Prensa Gráfica, 1925. BNE [Sig. 1/236171].

VILLAR, Rogelio. «Falla y su concierto de cámara». Madrid, publicaciones *Ritmo*. 15 de diciembre de 1932. Archivo Manuel de Falla. [AMF P-6418-137].

Programa del Centro de Documentación del Orfeo Catalán, CEDOC, 21 de noviembre de 1932 [any II: 1932-1933: sessió IV].

Centre de Documentació de l'Orfeo Català, CEDOC [any V: 1935-1936: sessió X].

Anexo

Anexo
Datos recogidos sobre la actividad concertística de Wanda Landowska en España (1905-1936)

En la presente Anexo se ha conservado la ortografía de los apellidos y de las composiciones musicales de acuerdo con las fuentes originales.

1905

23 de noviembre

Sociedad Filarmónica de Madrid

Repertorio: William Byrd, *La volta*; Michael Praetorius, *Dos voltas del Rey*; Jacques Champion de Chambonnières, *Volta*; Thomas Morley, *La volta*; Franz Schubert, *Valses*; Carl María Weber, *Invitación al baile*; Robert Schumann, *Vals* en la menor; Fryderyk Chopin, *Valses* en si menor, sol bemol mayor, mi menor, do sostenido menor, re bemol mayor y fa mayor.

Instrumento: clavecín, pianoforte y piano

Fuente: Programa de mano. *La Correspondencia de España: Diario universal de noticias*, año LVI, núm. 17432, 2 de noviembre de 1905, p. 2.

25 de noviembre

Sociedad Filarmónica de Madrid

Repertorio: J. S. Bach, *Suite inglesa* número 5 en mi menor; Francesco Durante, *Divertimento;* Domenico Zipoli, *Sarabanda;* Scarlatti, *Sonatas "Pastoral"* y en fa menor; Haendel, *Aria* y *variaciones* en mi menor; Johannes Mattheson, *Sarabanda* y *variaciones*; Telemann, *Fantasía*; Rameau, *Les Triolets*; Louis-Nicolas Clérambault, Dos *minués*; Louis-Claude Daquin,. *El cuco,* François Couperin, *Les folies françaises où les Dominos, Le Dodo où l'amour au berceau, Musette de Taverny*

Instrumento: clavecín y piano de la casa Pleyel

Fuente: Programa de mano. – RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, suplemento al núm. 19890, 4 de diciembre de 1905, p. 3.

1906

22 de noviembre

Teatro de la Princesa, Madrid

Repertorio: J. S. Bach, *Pastorales*; Martini, *Gavotte des moutons*; Martin Peerson, *The Primerose;* Dandrieu, *Les cascades*; Scarlatti, Sonatas en Fa y en re; Rameau, *Le rappel des oiseaux*; Couperin, *Le rosignol en amour, Le rosignol vainqueur*; Bach, *Fuga á la gallina cucca*; Couperin, *Les Sylvains*; Pasquini, *Le coucou*; Daquin, *Le coucou;* Francisque, *Bransle simple, Bransle gay, Bransle du Montirandé*; Besard, *Branle du Poitou*; Francisque, *Gavotte*; Couperin, *Pastourelle*; Chambonnières, *Volte et Ronde*; Couperin, *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques, avec les Ours et les Singes y Les musette*s.

Instrumento: Clave Pleyel y piano

Fuente: *El País*, año XX, núm. 7049, 23 de noviembre de 1906, p. 3.

4 y 5 de diciembre

Teatro Cervantes (Málaga)

Repertorio: Según prensa (*El Guadalete*, año LII, núm. 16012, 6 de diciembre de 1906, p. 2) en el segundo concierto (5 de diciembre) interpretó tanto al clave como al piano las piezas: *Concierto italiano,* Bach; *Sonata* en Fa, Scarlatti; *Pastorales*, Bach; *Valses* de Schubert, *Le Tambourin* de Rameau.

Instrumento: Clave Pleyel y piano

Fuente: Noticia en: *La Publicidad. Diario de avisos, noticias, telegramas*, año XXVI, núm. 7011, 5 diciembre de 1906, p. 1.

11 y 12 de diciembre

Teatro Isabel la Católica (Granada)

Repertorio:

Primer concierto:

Bach, *Suite Inglesa* (piano) *Concierto italiano* (clave); Schubert, *Valses nobles y sentimentales* (piano); Couperin, *Les Folies Francaises ou les Dominos, Le Dodo ou l'amour au berceau, Musette de Taverny* (al clave); Durante, *Divertimento.*

Segundo concierto "Pastorales siglos XVII y XVIII" (programa del 22 de noviembre de 1906 en Madrid).

Instrumento: Clave Pleyel y piano

Fuente: *El Defensor de Granada*, año XXVIII, núm. 14069, 9 de diciembre de 1906, p. 2.

(Posterior al concierto en Málaga)

Teatro Principal (Cádiz)
Repertorio: (desconocido)
Instrumento: Clave Pleyel
Fuente: Concierto anunciado en: *La Dinastía*, año XXI, núm. 7525, 27 de noviembre de 1906, p. 3.

22 de diciembre

Navarra
Repertorio: (desconocido)
Fuente: *El Eco de Navarra (antes de Pamplona.). Periódico liberal y defensor de los intereses de la misma*, año XXXII, núm. 9038, 22 de diciembre 1906, p. 2.

1908

9 de diciembre

El Casino (San Sebastián)
Fuente: *La Época,* núm. 20788, 9 de septiembre de 1908, p. 3.

1909

13 de diciembre

Palau de la Música Catalana (Barcelona)
Repertorio: Primer concierto: J. S. Bach, *Partita* en do menor (al piano); Haendel, *El alegre forjador* (al clave); Mozart, *Sonata* en re mayor (al piano); Rameau, *Les rigodons et tamboril* (al clave); Scarlatti, *Sonata* en la mayor (al clave); Chopin, *Preludio* en re bemol mayor, *Vales* en re bemol mayor y en fa mayor (al piano); Martini, *Gavotte les Moutons* (al clave); Landowska, *Bourrée D'Auvergne* (al clave).
Instrumento: Clave Pleyel y piano
Fuente: A raíz de su visita a Barcelona, Felipe Pedrell le dedica un artículo en el que afirma que Landowska le pidió instrucciones para tocar obras de Antonio de Cabezón prometiendo incluirlas en su repertorio (PEDRELL, Felipe. «Clavicordio y clave». *La Alhambra*, año XIII, núm. 287, 28 de febrero de 1910, p. 84.)

17 de diciembre

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: J. S. Bach, *Suite inglesa* en mi menor (al piano), *Concierto italiano* (al clave), Pasquini, *Le Coucou;* Daquin *Le Coucou* (al piano); Rameau, *Variaciones* (al clave); Schubert, *Valses* (al piano); Purcell, *Volte et Ronde;* Chambonnières, *Ground* y *Les Viéleux et les Gueux.*

1910

(Apertura de temporada 1909-1910)
Sociedad Filarmónica de Madrid

Repertorio: Obras de John Bull, Bach, Haendel, Rameau, Couperin, Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert y Chopin

Fuente: *Por esos mundos* (Madrid), año IX, núm. 185, 1 de junio de 1910, pp. 821-822.

Agosto

Casino (San Sebastián)

Repertorio: (Desconocido, pero junto al Maestro Arbós, por lo que deducimos un concierto de cámara u orquesta).

Fuente: *La Mañana, diario independiente*, año II, núm. 246, 9 de agosto 1910, p. 3.

1911

9 de enero

Teatro Principal de Vitoria

Repertorio: La prensa menciona: Haendel, *Le joyeux forgeron;* Mozart, Sonata en re mayor; Rameau, *Rigaudon et Tambourin;* Scarlatti, Sonata en la mayor; Landowska, *Bourrée D'Auvergne ;* Martini, *Gavotte les Moutons;* Chopin (obra sin especificar, probablemente las mismas que el concierto del 19 de enero en Valencia)

Fuente: «Wanda Landowska en el Principal. Impresiones de un profano». *Heraldo Alavés. Diario independiente de la tarde*, año XI, núm. 3096, 10 de enero de 1911, p. 1.

(Antes del 14 de enero)

Málaga

Instrumento: Piano Ortiz & Cussó+ Clave Pleyel

Fuente: Según carta de Landowska desde San Sebastián a Cussó, publicada en *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, año LXII, núm. 19363, 16 de febrero de 1911, p. 6.

19/20 de enero

Valencia

Repertorio: La prensa menciona un recital similar al anterior en Vitoria: piezas de Bach (sin especificar), Haendel, *Le forgeron joyeux*; Mozart, Sonata en re mayor; Rameau, *Rigodón* y *Tambourin;* Scarlatti, Sonata en la mayor; Chopin (Preludio en re bemol mayor, Vals en re bemol mayor y *Vals* en fa mayor); Martini, *Gavotte des Moutons*; Landowska, *Bourrée D'Auvergne*

Instrumento: Piano Ortiz & Cussó+ Clave Pleyel

Fuente: *La Correspondencia de Valencia: diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXXIV, núm. 11364, 19 de enero de 1911, p. 2.

23 enero

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: Haydn, *Sonata* en mi menor; J. S. Bach, *Fantasía cromática y fuga;* Chopin *Impromptu* en la bemol mayor y *Mazurca* en do sostenido menor; Wagner, *Zürircher Vielliechen Walzer;* Berlioz-Liszt, *Valse des Sylphes;* Haendel, *Passacaglia;* Couperin, *Le rossignol en amour. Le tambourin et musette.*

Instrumento: Piano Ortiz & Cussó+ Clave Pleyel

Fuente: Programa del ciclo de conciertos históricos en el Palau de la Música Catalana. 23, 25, 27, 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911. Con participación de Wanda Landowska los días 23 y 25 (primeros dos conciertos). Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concerts històrics].

25 enero

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: Mozart, Sonata en re; Bach, *Concierto italiano;* Schubert, *Garlanda de Landler;* Byrd, *Les Cloches*; Paerson, *Les feuilles tombantes;* Richardson, *Gallarda* (sin especificar)*;* Bull, *Les Bouffons*.

Instrumento: Piano Ortiz & Cussó+ Clave Pleyel

Fuente: Programa del ciclo de conciertos históricos en el Palau de la Música Catalana. 23, 25, 27, 28 de enero y 6 y 9 de febrero de 1911. Con participación de Wanda Landowska los días 23 y 25 (primeros dos conciertos). Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concerts històrics].

(Viaje a Palma de Mallorca: posibles conciertos, sin determinar

Fuente: Cartas de viaje, publicadas en *S.I.M.* en marzo de 1911 LANDOWSKA, Wanda. «Lettres de voyage» ... p. 64.

(Anterior al 31 de agosto)

El Casino (San Sebastián)

Repertorio: Festival Bach junto al Maestro Arbós "Wanda Landowska interpretó, acompañada por la orquesta, un concierto y después otra obra para clavecín solo"

Instrumento: Clave Pleyel

Fuente: *El Imparcial,* año XV, núm. 15.989, 31 de agosto de 1911, p. 2.

1912

Abril

San Sebastián

Repertorio: Seguro tocó la sonata en re de Mozart y unos valses de Chopin por lo que probablemente ofreciera un repertorio similar al del 27 de abril en Granada.

Fuente: MENDI, Lushe. «Crónica de conciertos: San Sebastián». *La Revista Musical* (Bilbao), año IV, núm. 6, junio 1912, p. 155.

Abril

"De paso por Málaga, Córdoba y demás ciudades que ha de visitar en la presente tournée (...) a su regreso para París, volverá a nuestra ciudad para dar los conciertos que tiene contratados en el Palacio de Música Catalana"

Fuente: *Las Provincias. Diario de Valencia,* año XLVII, núm. 16635, 12 de abril de 1912, p. 1.

Antes del 20 de abril

Teatro Cervantes (Málaga), 3 recitales

27 de abril

Teatro Alhambra (Granada)

Repertorio: Inauguración *matinées*, un solo concierto, programa:
J. S. Bach, *Partita* en do menor; Bach, *Concierto italiano*; Mozart, *Sonata* en re mayor; Rameau, *Les Rigaudon et tamboril;* Landowska, *Bourrée D'Auvergne;* Chopin, *Preludio* en re bemol mayor, *Vals* en re bemol, *Vals* en fa mayor; Martini, *Gavotte les Moutons;* Purcell, *Ground y Sonata* en fa mayor, de Scarlatti.

Instrumento: Clave y piano
Fuente: Landowska anuncia su visita con carta desde San Sebastián, en: *El Defensor de Granada*, año XXXIV, núm. 15950, 20 de abril de 1912, p. 2.
Programa del concierto en: *El Defensor de Granada*, año XXXIV, núm. 15956, 25 de abril de 1912, p. 1.

3 de mayo

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: Mozart, *Sonata* en re mayor; J. S. Bach, *Concierto italiano*; Daquin, *Le coucou;* Pasquini, *Le coucou;* Haendel, *Pasacalle;* Purcell, *Ground;* Couperin, *Les Tambourin;* Chopin, Impromptu, Valse en do sostenido menor y en mi menor; Scarlatti, Sonata en la menor.
Fuente: *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*, año XIX, núm. 7233, 2 de mayo de 1912, p. 2

5 de mayo

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: Haendel, *Le forgeron joyeux;* Schubert, *Valses;* J. S. Bach, *Fantasía cromática y fuga;* Chopin, *Berceuse*, Valses en re bemol mayor y fa mayor; Haendel, *Chacona*; Rameau, *Rigaudon et Tamboril.*
Instrumento: Piano de gran cola Ortiz y Cussó. Clave Pleyel
Fuente: *Las Provincias: diario de Valencia*, año XLVII, núm. 16657, 5 de mayo de 1912, p.1.

23 de mayo

Repertorio: Mozart, *Concierto* en mi bemol mayor para piano y orquesta; J. S. Bach, *Concierto* en sol menor, para clave y orquesta; Beethoven, *Andante favori*; J. S. Bach, *Fantasía cromática*.
Instrumento: Piano de gran cola Ortiz y Cussó. Clave Pleyel
Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeó Català
[Sig.: I concert Wanda Landowska].

25 de mayo

Repertorio: Beethoven, *Rondó* op. 51; Bach *Preludio y fuga* en do sostenido mayor; Mozart, *Sonata* en re mayor; Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*; Chopin, *Impromptu* y *Vals*; Scarlatti, *Sonata pastoral*; Rameau, *Le rappel des oiseaux*; Couperin, *Musette de Taverny*
Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeó Català
[Sig.: I concert Wanda Landowska].

1915

Fecha desconocida.
Posible recital junto a María Barrientos y Eduardo Toldrá

Teatro de El Liceo (Barcelona)
Repertorio: Concierto 5 de Brandemburgo
Instrumento: Clave Pleyel
Fuente: Por comprobar

1920

4 de enero

Palau de la Música (Barcelona)
Repertorio: J. S. Bach, *Partita* en do menor; Kuhnau, *Sonata de la Lucha entre David y Goliat;* Haydn, *Sonata* en mi menor; J. S. Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo;* Rameau, *Gavotte et doubles;* Purcell, *Ground;* Scarlatti, Sonata*;* Mozart, *Rondó* en la menor; Bach, *Fantasía cromática*
Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard
Fuente: Programa manuscrito del concierto del 4 de enero de 1920 a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Recital de Wanda Landowska].

6 de enero
en colaboración con el Cuarteto *Renaixement* y pequeña orquesta

Palau de la Música Catalana (Barcelona)
Repertorio: J. S. Bach, *Concierto* en sol menor para clave y conjunto de cuerdas; Mozart, *Sonata* en la menor; Haendel, *El herrero armonioso*; *Sonata pastoral* de Scarlatti; Mozart, *Rondó alla turca*; Bach, *Preludio y Fuga* en do sostenido mayor; J. S. Bach, *Gavota* en sol menor; Landowska, *Bourrée* de; J. S. Bach, *Concierto de Brandemburgo* número 5.
Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard
Fuente: Programa manuscrito del concierto del 6 de enero a las 16.30 horas en el Palau de la Música. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Programa del concert del dia 6 de gener de 1920].

8 de enero

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: Haendel, *Pasacalle;* Mozart, *Sonata* (sin especificar); Bach, *Partita* (sin especificar)*;* Bach, *Preludio y Fuga* en mi bemol *Allegro* del concierto para clave; Beethoven, *Andante* en fa mayor; tres *Sonatas* de Domenico Scarlatti (sin especificar); danzas polacas de Dlugoraj y de "el signor Jakob"; Pasquini, *Scherzo del Cuco;* Daquin, *Coucou;* Landowska, *Bourrée D'Auvergne* de

Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard

Fuente: Programa del "tercer concierto en días festivos" de Wanda Landowska del día 8 de enero de 1920 a las 16.30 horas. Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [Terç dels deus concerts en dies festius a la tarda].

11 de enero

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: Couperin, *Les Sylvains*; Rameau, *Le rappel des oiseaux*; Couperin *Le rossignol en amour*; Dandrieu*, Cascades*; Caspar Kerll, *Capriccio Kuku*; Pasquini, *Toccata y scherzo* sobre el canto del cuco*;* Daquin, *Le coucou*; John Bull, *Caza del rey;* Martini, *Gavotte les moutons;* Scarlatti, Sonata *Pastoral;* J. S. Bach, *Fuga sobre el canto de la gallina*; Rameau, *La Poule* ; Byrd, *Les Campanes;* Haendel, *El alegre forjador*; J. S. Bach, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*; Antoine Francisque, Chambonnières, *Volte et Ronde;* Couperin, *Les Vieux et les Gueux, Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et les singes*

Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard

Fuente: Programa de la Associació de Música "Da Camara" de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Curso VII: 1919-1920, para el domingo 11 de enero de 1920 a las dos de la tarde. "Wanda Landowska. Música pastoral de los siglos XVI, XVII y XVIII". Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

13 de enero
(en colaboración de la soprano Magdeleine Greslé y el compositor y pianista Joan Gibert Camins)

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: Haendel, *Passacaglia* (al clave)*;* Mozart, *Sonata en re menor* (al piano)*;* J. S. Bach, *Concerto italiano* (al clave). Piano y canto : Claude Debussy : *Rondó "Le temps a laissié son manteau", "La Grotte Auprès de cette grotte sombre" ,"Le promenoir des deux amants" "Crois mom conseil, chère Climène"* y *"Je tremble en voyant ton visage"* y *"Fantoches"*

Rimsky-Kórsakov, *Mon Pays*, de Gretchaninov, *Nuit meridionale*; Glazunov, *Romance orientale*; Borodine, *Chez ceux-la et chez-nous*; Moussorgski, *Chanson de l'innocent*.
Para clave: J. S. Bach, *Preludio y fuga* en do sostenido mayor; J. S. Bach, *Gavota* en sol menor; Rameau, *Rigaudon et tambourin*; Mozart (al piano), *Rondó* en la menor.
Canto y piano: Monteverdi, *Lamento d'Arianna;* Pergolesi, *Se tu m'ami*; Martini; *Plaisir d'amour;* Bach, *Aire de Momus*
Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard
Fuente: Programa del concierto de Wanda Landowska junto a Magdeleine Greslé (soprano) y Joan Gibert Camins (piano) del 13 de enero de 1920, martes a las 2 de la tarde. Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig. Curs VII: 1919-20: concert setè].

19 de enero

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: Programa "La Volta y el Vals": mismo repertorio que 23 de noviembre de 1905
Fuente: *Diario de Valencia*, año X, núm. 3134, 10 de enero de 1920, p. 2.

21 de enero

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: Entre otros: J. S. Bach, *Conciertos* en fa y en sol menor; Mozart, *Sonata* en re mayor; Kuhnau, *Sonata de la lucha de David y Goliat*
Instrumento: Clave y conjunto de cuerda dirigido por W. Landowska
Fuente: *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXVII, núm. 10.087, 22 de enero de 1920, p. 1.

23 de enero

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: Entre otros: Conciertos de Bach con conjunto instrumental; Sonata en mi menor, de Haydn y en la menor de Mozart (ambas al piano), *Gavota* en sol menor de Mozart, la Sonata en la, de Scarlatti y el *Cuco* de Daquin; como propina: *La poulé* de Rameau, la *Marcha turca*, de Mozart y el Preludio en do mayor de J. S. Bach
Fuente: Gomá «Crónica Musical». *Diario de Valencia,* año X, núm. 3147, 24 de enero de 1920, p. 2.

Posterior al 24 de enero

Posibles conciertos en Mallorca

7 febrero

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: *Passacaglia* de Haendel; *Sonata* en re mayor de Mozart; *Concerto italiano,* J. S. Bach; *Preludio y Fuga* en do sostenido menor, de J. S. Bach, el *Rigaudon et Tambourin* de Rameau, el *Rondo* en la menor de Mozart y la *Fantasía cromática y fuga* de J. S. Bach; Volta *polonica* y *La caza del Rey* John Bull, "Les Vieilles et les Gueux" Les Jongleurs, Auteurs et Saltimbanques avec les singes.

Fuente: Programa publicado en: *El Globo*, año XLVI, núm. 15.154, 7 de febrero de 1920, p. 2.

9 febrero

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: *El alegre forjador* de Haendel, la *Sonata* en la menor de Mozart, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, de J. S. Bach (primera parte); la *Sonata* en Mi menor de Haydn, la *Gavotte et doubles* de Rameau, el *Ground* de Purcell, la Sonata; de Scarlatti (segunda parte); Gavota *les Moutons* de Martini, la *Sonata Pastoral* de Scarlatti, *La Poule* de Rameau, *Le rossignol en amour* de Couperin, y Bourrée *D'Auvergne*, de Landowska

21 de febrero

Filarmónica de Burgos

Repertorio: Haendel, *Passacaglia*; *Sonata* en re mayor, de Mozart; *Concierto italiano* de J. S. Bach. Propina: *Marcha alla Turca*, Mozart.
J. S. Bach, *Preludio y fuga* en do sostenido mayor y *Gavota* en sol menor; Rameau, *Rigaudon et Tambourin; Rondo* en la menor, Mozart; *Fantasía cromática*, de Bach. Final con obras de Haydn y Couperin (sin especificar en prensa).

Fuente: «La filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8811, 19 de febrero de 1920, p. 2. /
«La Filarmónica. Wanda Landowska». *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, año XXX, núm. 8814, 23 de febrero de 1920, p. 2.

Posible recital en Valladolid, según crónica de 1921

8 de noviembre

Teatro Principal (Palencia)

Repertorio: *Pasacalle*, de Haendel (al clave), *Sonata* en la menor de Mozart (al piano) y el *Concierto italiano* de Bach (al clave); la segunda parte, al clave: *Cadena de valses* de Schubert (al piano), *El herrero armonioso* de Haendel, *Ground* de Purcell y el *Rondo alla turca* de Mozart; y la tercera *La llamada de los pájaros*

y *La gallina* de Rameau, *El ruiseñor enamorado* de Couperin, *Le Coucou* de Daquin y Danza Popular de Landowska
Instrumento: Clave Pleyel y piano
Fuente: Programa publicado en: *El Día de Palencia: defensor de los intereses de Castilla,* año XXXI, núm. 9855, 6 de noviembre de 1920, p. 2.

12 de noviembre

Teatro Price (Madrid)
Repertorio: *Concierto* en mi bemol, Mozart (al piano, en la segunda parte); *Concierto* en re mayor de J. S. Bach (al clave en la tercera parte)
Instrumento: Piano y clave Pleyel
Pérez Casas (director) flautista T. Valdovinos y el concertino R. Galindo.
Fuente: *La Correspondencia de España: Diario universal de noticias,* año LXXIII, núm. 22869, 13 de noviembre de 1920, p. 1.

20 de noviembre

Residencia de Estudiantes (Madrid)
Repertorio: Obras de Haendel, Mozart, Rameau y Couperin
Instrumento: Clave Pleyel
Fuente: D'ORS, Eugenio. «Wanda y los estudiantes. Música de ayer para hombres de mañana». *La libertad*, Madrid, año II, núm. 304, 24 de noviembre de 1920, p. 1.

5 de diciembre

Orfeo Catalá / Palau de la Música (?)
Repertorio: *Ofrenda musical* de Bach (para clave, flauta y violín); Rameau y *Trío* en do menor (para clave, flauta y violín) de Haendel
Instrumento: Violinista Eduard Toldrá, el violonchelista Antoni Planas y el flautista Esteve Gratacós
Fuente: 441 Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Sig.: II dels deu concerts en dies festius a la tarda].

8 de diciembre

Orfeo Catalá / Palau de la Música (?)
Repertorio: *Passacaglia* de Haendel (al clave), *Sonata* de Mozart (al piano, sin determinar), *Partita* en do menor de Bach (al clave); *Preludio y fuga* en mi bemol y *Allegro* del final del *Concierto* en re mayor de Bach (para clave), *Andante* en fa mayor de Beethoven (para piano) y dos *Sonatas* de Scarlatti (sin determinar); *Villanelle* de Dlugoraj, *Galliard, Volta polonesa* y *Hayduk*, de Jacob, *Scherzo* del Cuco de Pasquini, *Le coucou* de Daquin y Bourrée D'Auvergne de Landowska

17 de diciembre

Valencia

Repertorio: *Chacona* de Haendel al clave, *Sonata* de Mozart al piano (sin determinar), *Capricho sobre la ausencia de su hermano queridísimo*, de Bach al clave (primera parte); *Andante favorito* de Beethoven al piano, *Concierto* en re de Bach al clave (segunda parte) y *El ruiseñor enamorado* de Couperin, *Scherzo* sobre el canto del cuco de Pasquini, el *Cuco* de Daquin, las *Cascadas* de Dandrieu y la *Bourrée* de Landowska (última parte).

Fuente: *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16777, 15 de diciembre de 1920, p. 1.

18 de diciembre

Valencia

Repertorio: *Suite inglesa* en mi menor de Bach al clave, *Partita* en do menor de Bach al piano (primera parte); *Magnificat* de Pachelbel, *Echo* de Bach, *Rondó* de Beethoven al piano, *Sonatas* "Pastoral" y "de manos cruzadas: de Scarlatti al clave (segunda parte); *Las campanas* de Byrd, *El ruiseñor* de anónimo inglés, ora sin identificar de Couperin, al clave (tercera parte).

Fuente: *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16777, 15 de diciembre de 1920, p. 1.

19 de diciembre

Valencia

Repertorio: *Trío* en do menor de Haendel, el *Combate entre David y Goliat* de Kuhnau, al clave (primera parte); *Sonata* para clave y flauta de Bach y danzas populares polacas. *La tímida*, *Los tamboriles*, de Rameau (para clave, flauta y violonchelo)

Instrumento: (al violín el señor Navarro, al chelo el señor Cassademunt y a la flauta el señor Fonnos)

Fuente: *Las Provincias: Diario de Valencia,* año LV, núm. 16777, 15 de diciembre de 1920, p. 1.

1921

11 de enero

Filarmónica de Santiago (Galicia)

Repertorio: La prensa menciona las piezas: *Pasacalle* de Haendel; *Concierto italiano* de Bach; un preludio de Chopin (sin especificar); "una tanda de valses de Schubert"; *El alegre forjador* de Haendel; *Rondó alla turca*, de Mozart; *Gavota de*

los carneros, La gallina (Rameau), *El ruiseñor enamorado,* de Couperin, *Le coucou*, Daquin; *Bourrée D'Auvergne,* Landowska
Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard
Fuente: *El Orzán: Diario independiente,* año IV, núm. 875, 9 de enero de 1921, p. 1. El programa aparece publicado en: *El Eco de Santiago: Diario independiente, a*ño XXVI, núm. 10329, 10 de enero de 1921.

12 de enero

Filarmónica de Santiago (Galicia)
Repertorio: *El alegre forjador*, de Haendel; la *Sonata* en la menor, de Mozart; El *Capriccio sopra la lontananza...,* de Bach; Sonata en Mi menor, de Haydn y la *Pastoral* de Scarlatti; *Volta Polonica, Rigaudon et Tambourin* de Rameau; *Les Jongleurs...*, de Couperin.
De propina: *Le coucou*, Daquin, repetición de *Los juglares y los saltimbanquis* de Couperin, la *Marcha Turca* de Mozart y un *Preludio* Bach.
Instrumento: Clave Pleyel y piano Érard
Fuente: El Eco de Santiago, año XXVI, núm. 10331, 12 de enero de 1921, p.1.

Temporada de verano

Casino (San Sebastián)
Fuente: *España y América*, año X, núm. 107, julio 1921, p. 12.

9 de noviembre

Palau de la Música (Barcelona)
Repertorio: *Concierto de Brandemburgo* número 5 de Bach al clave.
Concierto en mi bemol para piano de Mozart
Instrumento: Pau Casals, director
Enric Casals, violín Josep Vila, flauta
Clave Pleyel, Piano Bechstein
Fuente: "Sisé i últim concert de tardor. Dimecres 9 de novembre. Amb la colaboració de Wanda Landowska". Archivo digital del Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá. Sig. [VI i últim concert de tardor].

24 de noviembre

Instituto Francés (Madrid)
Repertorio: Conferencia con ejemplos musicales de Kuhnau, Scarlatti, Le Roux, Bach, Daquin y Pasquini
Fuente: *El Heraldo de Madrid*, año XXXI, núm. 11.203, 25 de noviembre de 1921, p.2.

25 de noviembre

Hotel Ritz (Madrid)

Repertorio: Inauguración de La Sociedad Nacional de Música. Obras de Couperin, Mozart y Chopin

Fuente: *El Debate*, año XI, núm. 3859, 28 de noviembre de 1921, p.1.

16 de diciembre

Filarmónica (Palencia)

Fuente: «Wanda Landowska. Notas de arte». *El Día de Palencia: Defensor de los intereses de Castilla*, año XXXII, época segunda, núm. 10187, 21 de diciembre de 1921, p. 2.

1922

30 de octubre

Palau de la Música (Barcelona)

Repertorio: Canto y piano: "Ah! Perfida", Beethoven, "Pur dicesti" de Lotti, "Non sa che sia dolore", J. S. Bach; "Si tu m'ami", Pergolesi.

Clave: Bach: *Sarabanda*, *Pasacalle* y *Preludio y fuga* (sin especificar); sonatas de Scarlatti (sin especificar).

Canto y piano: Recitativo y Aria del ruiseñor del oratorio *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* de Haendel; Arreglos de Landowska para clave de: *Chorea Polonica* (1600), *Volta Polonica* (1612) y *Bourrée D'Auvergne*.

Canto y piano: *El Emigrante*, de Vives, tres cantos populares de Millet (*La niña del mercado*, *La pastora* y *El canto de los pájaros*) y *Lamento*, de Morera

Instrumento: Concierto junto a María Barrientos

Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concert extraordinari]. 1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana.

4 de noviembre

Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Repertorio: *Éclate en sanglots, triste coeur, fonds en larmes*, *Je veux désormais, je veux suivre ma vie* y *Air de Momus*, *Gavotta*, *Bourrée* y *Écho*, de la *Obertura Francesa* de J. S. Bach; Mozart: *Violette*, *Un moto di gioja* y *Zeffiretti lusinghiere* y sonata (sin especificar); Rameau: *Les Cyclopes*, *La Follette*, *La Joyeuse* y *Les Sauvages; Ah, ritorna età dell'oro*, de Gluck, *Se nel bosco resta solo*, de Haendel, *Non sarei si aventurata*, de Picini

Instrumento: Flauta: E. Gratacós
Violín: Eduard Toldrà
Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeo Català [Sig: Concert extraordinari].
1 de noviembre de 1922, Palau de la Música Catalana.

8 de noviembre

Palau de la Música Catalana (Barcelona)
Organizado por la Associació de Música "Da Camera" de Barcelona
Repertorio: *La serva Padrona,* Pergolesi
Instrumento: Director: Pau Casals
Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá
[Sig.: Curs X: 1922-23: concert primer].

18 de noviembre

Estancia en Málaga (¿posible concierto?)
Fuente: Carta de Wanda Landowska desde el hotel Reina Victoria de Málaga a Manuel de Falla, 18 de noviembre de 1922
[AMF 7170-1-007(1)].

23 de noviembre

Granada
Repertorio: *Pasacalle* de Haendel y *Concerto dans le Goutitalien pour un clavecín a deus claviers*, de J. S. Bach; *Forgeron joyeux* de Haendel, *Ground* de Purcell y *Sonatas* -sin especificar- de Scarlatti; y en la tercera parte la *Toccata con lo scherzo del coucou* de Pasquini, *Le coucou* de Daquin, *Bourrée D'Auvergne,* Wanda Landowska
Instrumento: Organizado por la Sociedad Filarmónica de Granada
Fuente: *El Defensor de Granada: Diario político independiente*, año XLIV, núm. 20007, 22 de noviembre de 1922, p.1.

28 de noviembre

Sevilla
Fuente: Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 26 de noviembre de 1922. En: *Wanda Landowska - Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931)* ...

29 de noviembre

Sevilla
Fuente: Carta de Manuel de Falla a Wanda Landowska del 26 de noviembre de 1922. En: *Wanda Landowska - Manuel de Falla, Correspondance (1922-1931)* ...

3 de diciembre

Instituto Francés (Madrid)

Repertorio: Obras de Couperin el grande, Chambonnières, Dandrieu, Rameau, Daquin, entre otros

Fuente: ESPINÓS, Víctor. «Wanda Landowska en el Instituto Francés». *La Época*, Madrid, año LXXIV, núm. 25877, 5 de diciembre de 1922, p. 1.

1925

18 de noviembre

Teatro Principal

Olot (Gerona)

Repertorio: *Magnificat*, Pachelbel; *Partita* en do menor, J. S. Bach; *Sonata* en la mayor, Mozart; *Laendler y Valses*, Mozart; *La Pantoufle*, Clementi; *Concerto* Vivaldi (transc. J. S. Bach); *Bourrée,* Telemann; *Callimo Basturame,* W. Byrd; *La caza*, Scarlatti

Instrumento: Asociación de Música de Gerona

Fuente: *La Provincia: Periódico defensor de Los Intereses de la Provincia,* año I, núm. 21, 15 de noviembre de 1925, p. 3. Programa de mano. Acceso en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura)

25 y 27 de noviembre

Sevilla

Repertorio: El repertorio de la orquesta de cámara era variado: desde Bach hasta Ravel y Debussy. También se interpretaron obras de Falla (parte de El Sombrero de Tres Picos). Landowska sólo tocaba música antigua, incluyendo obras de Scarlatti (*La chase*) y una composición propia (*Bourrée D'Auvergne*)

Instrumento: Orquesta Bética de Cámara.

Fuente: *Wanda Landowska - Manuel de Falla. Correspondance (1922-1931) ...* Comentario en la correspondencia del capítulo dedicado al año 1925.

25 de noviembre

Sevilla

Repertorio: *Concierto en si bemol mayor* de Haendel

Instrumento: Orquesta Bética de Cámara.

Fuente: GONZÁLEZ-BARBA, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015, pp. 247-248.

29 de noviembre

Instituto Francés (Madrid)

Fuente: BOSCH, Carlos. «Sociedad Filarmónica, Wanda Landowska». *El Imparcial*, año LIX, núm. 20.555, 1 de diciembre 1925, p. 3.

2 de diciembre

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: *Magnificat,* Pachelbel; *Concierto* en re menor, Vivaldi (clave); *Sonata* en la mayor, Mozart (piano); *Concerto italiano*, J. S. Bach; *Bourrée,* Telemann; *La joyeux*, J. Ph. Rameau; *La chase*, D. Scarlatti (clave)

Instrumento: Piano y clave

Invitada por Sociedad Filarmónica

Fuente: *La Nación*, año 1, núm. 34, 26 de noviembre de 1925, p. 4.

4 de diciembre

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: Entre otros: *Concierto en do menor* de F. E. Bach, el *Largueto de la Coronación*, de Mozart y el *Concierto en re mayor* de Haydn, más las obras a solo: "polonesas de G.F. Bach y *Lander et valses*, de Mozart

Instrumento: Con orquesta filarmónica

Maestro Arbós sustituido por Saco del Valle

Invitada por Sociedad Filarmónica

Fuente: *La Nación*, año I, núm. 35, 27 de noviembre de 1925, p. 4.

1926

6 de noviembre

Palau de la Música, (Barcelona)

Repertorio: *Concerto* para clave, Manuel de Falla. Estreno

Instrumento: Dirección: Manuel de Falla.

Fuente: Noticia del 5 de noviembre de 1926, (sin título de periódico). "Manuel de Falla a Barcelona". Archivo Manuel de Falla [Sig. P-6414-062].

20 de noviembre

Olot (Gerona)

Instrumento: Invitada por la Asociación de Música

Fuente: «Wanda Landowska a Olot». *La Tradició Catalana:Setmanari Católich*, any X, núm. 481, 20 de noviembre de 1926, p. 769.

22 de noviembre

Tortosa, Cine Doré (Tarragona)
Instrumento: Invitada por la Asociación de Música
Fuente: *El Día Gráfico*, año XV, núm. 4206. 24 de noviembre de1926

23 de noviembre

Sabadell (Barcelona)
Instrumento: Invitada por la Asociación de Música
Fuente: *El Día Gráfico*, año XV, núm. 4206. 24 de noviembre de1926

24 de noviembre

San Feliú des Gixols (Gerona)
Instrumento: Invitada por la Asociación de Música
Fuente: *El Día Gráfico*, año XV, núm. 4206. 24 de noviembre de1926

26 de noviembre

Teatro Principal (Valencia)
Repertorio: *Magnificat*, Pachelbel; *Concierto* en re menor, Vivaldi (clave); *Sonata* en la mayor, Mozart (piano); *Allegro*, Bach; *La Follette*, Rameau; *La chase*, Scarlatti; *Chant populaire Irlandaise*, Scarlatti; *Bourrée*, Telemann; *Danse populaire polonese*.
Fuente: Programa en *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, año XXXIII, núm. 12095, 24 de noviembre de 1926.
LÓPEZ DE CHAVARRI, Eduardo. «En la Filarmónica. Wanda Landowska». *Las Provincias: Diario de Valencia*, año 61, núm. 18945, 27 de noviembre de 1926, p. 4.

30 de noviembre

Teatro Campoamor (Oviedo)
Repertorio: *Pasacalle*, Haendel; Sonata en la mayor, Mozart; *Concerto Italiano*, Bach; *Landler*, Haydn; *Invitación al vals*, Weber; *Les verges fleuris*, Couperin; *Le coucou*, Daquin; *Chant populaire Irlandaise*; *La victorieuse*; Danza popular polonesa, *Oberek*
Fuente: *Región: Diario de la mañana*, año IV, núm. 1079, 30 de noviembre de 1926, p.11

1 de diciembre

Teatro Jovellanos (Gijón)
Repertorio: (Repertorio similar al de Oviedo)
Fuente: *Región: Diario de la mañana*, año IV, núm. 1080, 1 de diciembre de 1926, p. 1.

4 de diciembre

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: *Pasacalle,* Haendel; *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo,* Bach; Sonata en re mayor, Mozart; *Tocatta,* Pasquini; *Le coucou,* Daquin; *La chasse, La pastorale* y *Sonata* (sin determinar) de Scarlatti.

Fuente: *La Libertad*, año VIII, núm. 2090, 3 de diciembre de 1926, p. 5.

6 de diciembre

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: *Trío* en la mayor para flauta, clave y violonchelo, Haydn; *Fantasía, Minueto, Giga y Allegro* (sin determinar), Bach; *Andante amoroso,* Mozart; *La pantufla,* Clementi; *Valses vieneses*; *Canto popular irlandés,* Byrd; *Vergeles floridos*, Couperin; *Oberek; La livri, la vezinet, la timide y Le tambourin,* de Rameau (para flauta, violonchelo y clave)

Instrumento: Orquesta Lasalle

Fuente: *La Libertad*, año VIII, núm. 2090, 3 de diciembre de 1926, p. 5.

ESPINÓS, Víctor. «Los conciertos. Wanda Landowska». *La Época*, año LXXVIII, núm. 27. 120, 7 de diciembre de 1926, p. 1.

1927

Enero

San Felíu de Gixols

Repertorio: Piezas de Haendel, Bach, Mozart, Clementi, Vivaldi-Bach, Scarlatti, Pasquini, Daquin, Dandrieu y Landowska

(no se especifican las piezas)

Instrumento: Piano y clave

Fuente: *Scherzando: Revista musical mensual catalana ilustrada*, año XVIII, núm. CXCIV, 10 de enero de 1927, p. 4.

1928

5 de mayo

Teatro La Comedia (Madrid)

Repertorio: *Pasacalle*, de Fischer; *Sonata bíblica*, de Kuhnau; *Sonata* en la menor, Mozart; *Zarabanda*, *Polonesa*, *Gavota* y *Bourrée*, de Bach; *Tocata sobre el canto del cuco*, de Pasquini; *El cuco*, de Daquin; *Rigodón y Tambourin*, de Rameau

Instrumento: Piano y clave

7 de mayo

Teatro La Comedia (Madrid)

Repertorio: *La Volta*, de Byrd; *Dos voltas del Rey*, de Praetorius; *Volta*, de Chambonnières; *Vals de Graetz*, de Schubert; *Vals de los Silfos de Berlioz*, Liszt; *Vals* en la menor, Schumann; *Invitación al vals*, Weber; cuatro valses de Chopin (sin especificar); *Dreher* de la *Cantata* de Bach; *Volta Polonica* (anónimo) y *Allegro* del Concierto en re mayor, de Bach

Instrumento: Piano y clave

Fuente: *La Libertad*, año X, núm. 2535, 5 de mayo de 1928, p. 7.

1929

8 de enero

Filarmónica de Aragón (?)

Repertorio: *Pasacalle* (Fischer), *Concierto* en re mayor (Vivaldi, Bach), *Fantasía* en re menor (Mozart), *Polonesa* (Oginski), *Valses vieneses* (Lanner), *Concierto italiano* (Bach), *Rigaudon et tambourin* (Rameau), *Ground* (Purcell) y *Sonata* (sin especificar el número) de Domenico Scarlatti.

Fuente: «Wanda Landowska en la Filarmónica». (Firmado P. R.). *La Voz de Aragón: diario gráfico independiente*, año V, núm. 1128, 8 de enero de 1929, p. 5.

11 de enero

Teatro Cervantes (Málaga)

Repertorio: *Pasacalle* (Fischer), *Concierto* en re mayor (Vivaldi, Bach), *Fantasía* en re menor (Mozart), *Polonesa* (Oginski), *Valses vieneses* (Lanner), *Concierto italiano* (Bach), *Rigaudon et tambourin* (Rameau), *Ground* (Purcell) y *Sonata* (sin especificar el número) de Domenico Scarlatti.

Fuente: *Boletín Musical* (Córdoba), enero 1929, p. 15.

14 de enero

Madrid (Sociedad Filarmónica)

Repertorio: "Un concierto de Juan Sebastián Bach, otro de Felipe Manuel y otro de Haydn, más el andante del *Concierto* en do mayor de Mozart"

Instrumento: Pérez Casas (director)

Fuente: Wanda Landowska en la Sociedad Filarmónica». (Firmado: F). *El Heraldo de Madrid*, año XXXIX, núm. 13. 406, 15 de enero de 1929, p. 6.

Entre 16-19 de enero (?)

Galicia

(La prensa en Burgos informa de su presencia en Galicia a el 19 de enero)

Fuente: *Diario de Burgos de avisos y noticias*, año XXXIX, núm. 11509, 19 de enero de 1929, p. 2.

¿Valencia?

Fuente: Carta de Wanda Landowska a Eduardo Chavarri del 6 de julio de 1928, (carta 308), en: *Eduardo López- Chavarri Marco. Correspondencia*. Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (ed.). Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Serie Menor, Generalitat Valenciana, 1996, vol. I, p. 309.

1930

enero

Filarmónica de Pontevedra (Galicia)

Repertorio: "Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Pachelbel, Benedetto Marcello, W. A. Mozart, Johann Kuhnau, Jean-Philippe Rameau, François Couperin Le-Grand, Johannn-Sebastian Bach y Domenico Scarlatti figuraban en el programa..."

Fuente: *Música. Ilustración Iberoamericana*, año I, núm. 2, octubre 1929, p. 57.

1931

4 febrero

Teatro Principal, organizado por la Sociedad Filarmónica (¿Aragón?)

Repertorio: Pierre Dandrieu, *Noel: vous qui desirez sans fin*; *Suite inglesa* en la menor, J. S. Bach; *Sonata* en fa (¿la?) mayor, Mozart; *Toccata con scherzo del*

cuco, Pasquini; *Le coucou*, Daquin; *Sonata* (sin especificar), Scarlatti; *Sonata* en re mayor, Haydn.
Fuente: *La Voz de Aragón: Diario gráfico independiente*, año VII, núm. 1643, 4 de enero de 1931, p. 4.

6 de febrero

Teatro de la Comedia (Madrid)
Repertorio: Bach, Couperin, Mozart, Haydn, Rameau y Chambonnières,
Fuente: TURINA, JOAQUIN. «Sociedad filarmónica». *El Debate*, año XXI, núm. 6729, 7 de febrero de 1931, p. 4.

(antes o después del 6 de febrero)

Teatro de la Comedia (Madrid)
Repertorio: Según las menciones en prensa, el repertorio hubo de ser similar al del 4 de febrero
Fuente: SALAZAR, Adolfo. «La vida musical: Wanda Landowska en Madrid». *El Sol*, año XV, núm. 4210, 8 de febrero de 1931, p. 3.

(8 y 10, Lisboa y Oporto, Portugal)

Fuente: *La Publicidad. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año LI, núm. 23342, 5 de febrero de 1931, p. 5.

8 de febrero

Pontevedra (Galicia)
Fuente: *La Publicidad. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada y su provincia*, año LI, núm. 23342, 5 de febrero de 1931, p. 5.

Anterior al 12 de noviembre

Teatro Jovellanos (Gijón)
Fuente: *Región: Diario de la Mañana*, año X, núm. 2896, 12 de noviembre de 1932, p. 11.

18 de noviembre

Instituto Francés (Madrid)
Repertorio: "El célebre 'pasacalle' y 'les folies franceses' del gran Couperin (...) la famosa artista ejecutó asimismo obras de los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII, Francisque, Chambonnières y Rameau. Y a petición del público que no cesaba de ovacionarla, tuvo que interpretar el famoso *Coucou* de Daquin y otras piezas de Daquin y Couperin no incluidas en programa"
Fuente: *El Heraldo de Madrid*, año XLII, núm. 14. 605, 21 de noviembre de 1932, p. 6.

Anterior al 21 de noviembre

Teatro de la Comedia (Madrid)

Repertorio: "En los dos citados conciertos ha ejecutado obras de los grandes clavecinistas Rameau, Couperin, Scarlatti, Purcell; de Bach, Mozart y Haydn; una sonata de Mateo Albéniz y la obra de su composición *Mis recuerdos de Asturias*. La tocata en re mayor y la partita en si bemol mayor de Bach, obras, sobre todo la última, de enorme fuerza y belleza"

Fuente: *La Libertad*, año XIV, núm. 3955, 22 de noviembre de 1932, p. 4.

21 de noviembre

Barcelona (invitación Asociación Cultural Musical)

Repertorio: *Ground* de Purcell, *Concierto* en re menor de Marcello, *Toccata* en re mayor de Bach (toda esta primera parte al clave); la segunda parte comprendía la *Fantasía* en re menor de Mozart y la *Danza campestre* (al piano) así como la *Danza Alemana* para clave de Haydn; la tercera parte la cerraban las piezas: *La gallina* de Rameau, de Couperin, *Le rossignol en amour* y *Sonatas* de Scarlatti

Fuente: Programa del Centro de Documentación del Orfeo Catalán, 21 de noviembre de 1932 [Any II: 1932-1933: sessió IV].

1936

17 de marzo

Barcelona (invitación Asociación Cultural Musical)

Repertorio: *Suite* en mi mayor de Haendel y un total de siete sonatas de Scarlatti para una primera parte dedicada por completo al clave; la segunda parte fue la *Sonata* en la mayor de Mozart al piano; y la tercera, *Les sauvages* de Rameau, *Soeur Monique* de Couperin el Grande y un final con la *Fantasía cromática y fuga* de J. S. Bach

Fuente: Centre de Documentació de l'Orfeó Català [Any V: 1935-1936: sessió X].

30 de marzo

Teatro de la Comedia (Madrid)

Chopin University Press
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina | Chopin University of Music
Okólnik 2, 00-368 Warszawa, Polonia
wydawnictwa@chopin.edu.pl

ISBN 978-83-65990-72-3