

“Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)*

SONIA GONZALO DELGADO**

Resumen

El presente artículo analiza la primera recepción de Wanda Landowska (1879-1959) en España. Su presencia está documentada desde 1905 y actuó al menos en Madrid, Granada y Málaga durante los años siguientes. Sin embargo, fue el clima cultural y artístico de la Barcelona modernista el que convirtió su presencia en un hito que marcaría el devenir de la práctica de la música antigua en España. Landowska llegó a Barcelona amparada por el Orfeo Català para ofrecer dos conciertos en el Palau de la Música en 1909. La Revista Musical Catalana reflejó en sus páginas la atmósfera intelectual y cultural que precedió su llegada y la repercusión que la clavecinista polaca alcanzó en Barcelona entre 1909 y 1912 y que puede analizarse en términos de identidad cultural.

Palabras clave

Wanda Landowska, Madrid, Barcelona, Orfeo Català, música antigua, Revista Musical Catalana, catalanismo, modernismo.

Abstract

This article analyses the first reception of Wanda Landowska (1879-1959) in Spain. Her presence is documented since 1905 and she performed in Madrid, Granada and Málaga during the following years. However, she became a milestone in the cultural and artistic climate of the modernist Barcelona that would mark the becoming of the Early Music praxis in Spain. Landowska arrived in Barcelona supported by the Orfeo Català to perform in two concerts at the Palau de la Música in 1909. The Revista Musical Catalana collected in its pages the intellectual and cultural atmosphere that preceded her arrival and the impact that the Polish harpsichordist reached in Barcelona between 1909 and 1912, which can be analysed in terms of cultural identity.

Keywords

Wanda Landowska, Madrid, Barcelona, Orfeo Català, Early Music, Revista Musical Catalana, catalanism, modernism.

* * * * *

* El presente artículo es una primera aproximación a la recepción de Wanda Landowska en España. Una primera reconstrucción del contexto musical y cultural que encontró a su llegada que nos permitirá ahondar más adelante en las implicaciones estéticas que su propuesta interpretativa produjo en la actividad musical española.

** Doctoranda del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: soniagondel@hotmail.com.

Wanda Landowska (1879-1959) fue una pionera en la interpretación historicista de la música antigua como práctica de concierto. Desde la primera década del siglo XX su nombre quedó ligado al clave —concretamente a la recreación que Pleyel construyó para ella¹— y desarrolló una intensa actividad concertística y didáctica que le ocasionó un sinnúmero de admiradores y discípulos.² España fue un destino habitual de la artista desde 1905, pero su presencia en la actividad musical española todavía no ha ocasionado ningún trabajo específico,³ a pesar de que representó la comprensión del concierto histórico desde una nueva dimensión sonora.

Su vinculación con Barcelona y en concreto con el Orfeó Català fue especialmente relevante. Por un lado, la *Revista Musical Catalana* (RMC) es capital para documentar el auge que durante las primeras décadas del siglo XX experimentó la práctica concertística de la música antigua en el seno del Orfeó Català. Por otro, la recepción de Wanda Landowska por parte de la crítica barcelonesa es un claro ejemplo de la estrecha relación existente entre la recuperación del legado musical y las inquietudes nacionalistas creadoras de una identidad cultural, como ya ha argumentado Fauser en relación al caso francés.⁴ El presente artículo documenta la llegada de Wanda Landowska a España, ahonda en cuál fue el contexto que propició su rápida aceptación en Barcelona y analiza las reacciones y consecuencias que despertó su actividad en la capital catalana entre 1909 y 1912.

¹ Kottick analiza las características del clavicémbalo *Gran Modèle de Concert* que la Casa Pleyel construyó en 1912 y que a partir de entonces acompañó a Landowska a lo largo de su trayectoria. Landowska y sus discípulos fueron acérrimos defensores de este instrumento que fue un prodigio de la maestría de Pleyel para transferir la tecnología del piano moderno a un instrumento que recreaba en su aspecto externo y, a *priori*, en su sonoridad, el antiguo clave. KOTTICK, E. L., *A History of the Harpsichord*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003, pp. 426-432.

² La actividad de Wanda Landowska, apoyada en un importante corpus de material gráfico, queda compilada en ELSTE, M. (ed.), *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz, Schott, 2010.

³ Se analiza la dimensión estética de la presencia de Landowska, más allá de su mención dentro de la actividad del Orfeó Català, en CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien”, en Bork, C., Klein, T. R., Meischein, B., Meyer, A. y Plebuch, T. (eds.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser*, Berlín, Edition Argus, 2011, pp. 134-148, y PIQUER SANCLEMENTE, R., *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J, 2010, pp. 257-350.

⁴ Fauser analiza el empleo de ciertos repertorios nacionales potenciados como elementos nacionalistas en el contexto de las *Exposiciones Universales* parisinas [FAUSER, A., “De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889”, en Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, y FAUSER, A., *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, University of Rochester Press, 2005].

Wanda Landowska y España

La primera referencia de la presencia de Wanda Landowska en España remonta a 1905. Concretamente a dos conciertos que ofreció a finales de noviembre en el Teatro Español para los socios de la Sociedad Filarmónica de Madrid,⁵ la asociación musical privada que tuvo por objeto difundir entre el público madrileño el repertorio menos conocido, contando con los mejores intérpretes del momento.⁶ De estas primeras sesiones apenas quedó constancia en la prensa. Tan solo una breve reseña que Cecilio de Roda, secretario por entonces de la Junta de la Sociedad Filarmónica y autor de sus notas al programa además de uno de los críticos más influyentes de las décadas finales del siglo XIX y primera del XX, publicó días después en el diario *La Época*. El programa del concierto estuvo dedicado a los contemporáneos de Bach y Roda definió a Landowska como una *artista cabal* cuyas interpretaciones *lo mismo en el clave que en el piano [...] interesan y convencen*.⁷

Un año más tarde, el 23 de noviembre de 1906, Wanda Landowska ofreció en el Teatro de la Princesa el primer concierto público en la capital madrileña.⁸ Llegó con *una gran aureola conquistada ante los más cultos y exigentes públicos*,⁹ referencia explícita al gran éxito que en apenas cinco años desde su llegada a París en 1900 había alcanzado como concertista. Un éxito que gestó a partir de 1903 cuando comenzó a introducir la interpretación de piezas de Bach al clave durante sus recitales pianísticos y que quedó reflejado en la publicación de G. Astruc & Cie *Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européenne*.¹⁰ Esta publicación recopila las reseñas más relevantes que se publicaron acerca de su actividad concertística durante 1905 en Francia, Alemania, Inglaterra, Austria, Bélgica o Italia que remarcan su “originalidad” y su erudición

⁵ Abrió la Temporada 1905-1906 de la Sociedad Filarmónica de Madrid, que se inició el 22 de noviembre de 1905. Véase GARCÍA LABORDA, J. M., *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 97.

⁶ Creada en 1901, la Sociedad Filarmónica de Madrid vino a continuar la labor realizada en las últimas décadas del XIX por las Sociedades de Cuartetos y Conciertos, entonces ya desaparecidas. La citada publicación de García Laborda analiza el contexto y el impacto de la Sociedad Filarmónica durante sus más de tres décadas de existencia a comienzos del siglo XX. Véase GARCÍA LABORDA, J. M., *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, *op. cit.*

⁷ RODA, C., “Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII”, *La Época*, (Madrid, 4-XII-1905), p. 3.

⁸ “Teatro de la Princesa”, *La Época*, (Madrid, 20-XI-1906), p. 2.

⁹ “Wanda Landowska”, *Heraldo de Madrid*, (Madrid, 19-XI-1906), p. 1.

¹⁰ *Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européenne*, París, Sociéte Musicale de Paris G. Astruc & Cie, [sin datar]. El ejemplar consultado se encuentra en la Biblioteca de Catalunya [B. C.], Sig. Anglès 786-8-C1/54, y perteneció al musicólogo Higiní Anglès. Esta publicación fue sin duda una herramienta de propaganda que Gabriel Astruc, agente de Landowska en París, emplearía para promocionarla.

en el estudio de las fuentes antiguas. Ya Cecilio de Roda destacó en la reseña publicada con motivo de las sesiones de la Sociedad Filarmónica que la artista polaca era *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*.¹¹ Y como prueba de los ecos parisinos que llegaban a España,¹² citó el artículo que Landowska publicó ese mes de noviembre de 1905 en el *Mercure de France*, “Bach et ses interprètes. Sur l’interprétation des œuvres de clavecin de J. S. Bach”.¹³

Si bien Landowska llegó precedida por su éxito y su retrato ocupó la primera página de *Heraldo de Madrid* del 19 de noviembre de 1906 [fig. 1], la prensa madrileña destacó la escasez de público en la sala del Teatro de la Princesa, *que no fue óbice, sin embargo, para que el entusiasmo a favor de la eminente artista Wanda Landowska fuese muy acentuado*.¹⁴ *El País* y *El Imparcial* dejan constancia del programa ofrecido, *obras de carácter pastoral de los siglos XVII y XVIII*,¹⁵ *ejecutando unas en el clave y otras en el piano*,¹⁶ agrupadas en tres secciones, *Pastorales, El Bosque y Danzas aldeanas* [tabla 1]. Sin embargo, no tenemos constancia del instrumento, clave o piano, con el que cada pieza fue interpretada.

I Parte: Pastorales	
<i>Pastorales</i>	BACH
<i>Gavotte des moutons</i>	MARTINI
<i>The Primarosa</i>	PEERSON
<i>Les Cascades</i>	DANDRIEU
<i>Sonata en fa</i>	SCARLATTI
<i>Sonata en re</i>	SCARLATTI
II Parte: El Bosque	
<i>Le rappel des oiseaux</i>	RAMEAU
<i>Le rossignol en amour</i>	COUPERIN
<i>Le rossignol vainqueur</i>	COUPERIN

¹¹ RODA, C., “Sociedad Filarmónica...”, *op. cit.*, p. 3. No he localizado ninguna copia en Madrid de la publicación *Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européenne*, pero el círculo de la Sociedad Filarmónica Madrileña tendría acceso a la misma.

¹² Es una constante en la actividad musical española la mirada a París desde el siglo XIX, cuyas novedades llegaban a través de los músicos españoles que allí estudiaban y de la recepción de las publicaciones parisinas.

¹³ LANDOWSKA, W., “Bach et ses interprètes. Sur l’interprétation des œuvres de clavecin de J. S. Bach”, *Mercure de France*, (París, 15-XI-1905), pp. 214-230. Consultado en Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

¹⁴ Miss-teriose, “Teatro de la Princesa. Wanda Landowska”, *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 24-XI-1906), p. 1.

¹⁵ “Concierto Wanda Landowska. Teatro de la Princesa”, *El País*, (Madrid, 23-XI-1906), p. 3.

¹⁶ “Sección de Noticias. Princesa”, *El Imparcial*, (Madrid, 23-XI-1906), p. 3.

<i>Fuga a la gallina cucca</i>	BACH
<i>Les sylvains</i>	COUPERIN
<i>Le coucou</i>	PASQUINI
<i>Le coucou</i>	DAQUIN
III Parte: Danzas aldeanas	
<i>Branle simple</i>	FRANCISQUE
<i>Branle gay</i>	FRANCISQUE
<i>Branle du Montirandé</i>	FRANCISQUE
<i>Branle du Poitou</i>	BESARD
<i>Gavotte</i>	FRANCISQUE
<i>Pastourelle</i>	COUPERIN
<i>Volte et Ronde</i>	CHAMBONNIÈRES
<i>Les vieilleux et les gueux</i>	COUPERIN
<i>Les jongleurs santeurs et saltimbanques avec leurs ours et singes</i>	COUPERIN
<i>Les musettes</i>	COUPERIN

Tabla 1. Programa del Concierto ofrecido por Wanda Landowska en el Teatro de la Princesa, 23-XI-1906.

Gracias a la publicación editada por Elste podemos reconstruir parte del contexto interpretativo de Landowska y con qué instrumento podrían haber sido interpretadas. El programa ofrecido en 1906 en Madrid guarda estrecha relación con el programa que la artista interpretó en Basilea el 26 de septiembre del mismo año.¹⁷ Coinciden *Le rossignol en amour* y *Le rossignol vainqueur*, en Basilea interpretadas al clave; *Gavotte* de Francisque y *Ronde* de Chambonnières, ambas al piano; *Le Coucou* de Pasquini y de Daquin, al clave y las piezas de Couperin *le Grand Les vieilleux et les gueux* y *Les jongleurs santeurs et saltimbanques avec leurs ours et singes*, al clave. En Basilea interpretó asimismo *Mussette de Taverny* de Couperin *le Grand*, que podría haber sido interpretada dentro del título genérico *Les musettes* en Madrid. *Les Cascades* de Dandrieu o *La Sonata en re* “Pastoral” y *La Sonata en fa* de Scarlatti son piezas que tendría en sus programas habituales de la época, dado que fueron registradas en 1905.¹⁸

¹⁷ Véase ELSTE, M. (ed.), *Die Dame mit dem Cembalo...*, op. cit., p. 197. No obstante el concierto ofrecido en Basilea contaba con la participación de otros intérpretes; por ello el repertorio ofrecido por Landowska es más reducido.

¹⁸ La primera grabación de Landowska en rollos Welte-Mignon fue realizada en Friburgo en 1905. Incluía *Menuet y Giga y Passepied* de la *Suite inglesa en mi menor* BWV 810 de J. S. Bach; *Les Cascades* de Dandrieu; *Divertimento en sol menor* de Durante; *Sonata en re menor* L 413 K 9 “Pastoral” de D. Scarlatti; *L'hirondelle* de Daquin; *Valse en la menor op. 124, n° 6* de Schumann; *Wälzerkette* de Schubert; *Valse en re bemol mayor op. 64, n° 1* y *Valse en si menor op. 69 n° 2* de Chopin; *Sonata n° 6 en fa mayor* (sin especificar) de Scarlatti; y *Ballet des Sylphes (La Damnation de Faust)* de Berlioz-Liszt. Véase DÉLOT, A., “Wanda Landowska. Phonogrammes et Documents Sonores”, en Eigeldinger, J. J. (dir.), *Colloque Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*, París, Cité de la Musique, 2011. Disponible en <http://>

Además, parte de las obras pertenecientes a la escuela francesa de los siglos XVII y XVIII, Chambonnières, Couperin *Le Grand* o Rameau, fueron interpretadas por la artista en sus colaboraciones con la Schola Cantorum, como refleja el programa del 12 de noviembre de 1903.¹⁹ Estas piezas no eran desconocidas en Francia gracias a la publicación de antologías como *Le Trésor des pianistes*²⁰ o *Les clavecinistes de 1637 à 1790*,²¹ y formaron parte del repertorio los *Concerts historiques* desarrollados a lo largo del siglo XIX.²² La figura de Landowska representa la continuación de la tradición pianística femenina centrada en la interpretación de piezas de compositores pre-clásicos por considerarse dicho repertorio *femenino* en términos rousselianos —relacionado con la idea de lo natural, de la naturaleza no contaminada; de ahí el apelativo de *pastoral*— por contraposición a la actitud física del virtuoso decimonónico, tal como ha estudiado Ellis.²³ Si añadimos la consideración del clave como instrumento aglutinador de valores nacionales en la Francia de la Exposición Universal de 1889,²⁴ comprendemos la rápida aceptación de la propuesta de Landowska en el ámbito parisino y su difusión europea como resultado de la asunción de la moda parisina como sinónimo de vanguardia.

Cecilio de Roda destacó en 1906 que su actuación estuvo exenta de *acrobatisms, sin nada pomposo ni fenomenal*, puesto que Landowska es un *espíritu refinado. Desde su figura, un refinamiento estético, hasta su mecanismo, un refinamiento de perfección*.²⁵ La visión de Landowska como una de *las ideales heroínas de Maeterlinck* o de *las vírgenes de Burne-Jones* que se expandió desde la crítica francesa,²⁶ influyó en su recepción española. Roda afirmaba que

www.citedelamusique.fr/francais/musee/recherche/wanda.aspx, (fecha de consulta: 11-I-2013). Este documento es el más completo sobre las grabaciones realizadas por Landowska.

¹⁹ Véase ELSTE, M. (ed.), *Die Dame mit dem Cembalo...*, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ *Le Trésor des pianistes. Collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques, depuis le XVIIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe, accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appoggiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., recueillies et transcrites en notation moderne par Aristide Farrenc, avec le concours de Mme Louise Farrenc, 20 vol., Paris, Aristide Farrenc et Mme Vve L. Farrenc, 1861-1872.*

²¹ *Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du clavecin: portraits et biographies des célèbres clavecinistes avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres. Œuvres choisies classés dans leur ordre chronologique. Revues, doigtées et accentuées avec les agréments et les ornements du temps traduits en toutes notes par Amédée Méreaux, 4 vol., Paris, Heugel, 1867.*

²² Véase al respecto ELLIS, K., *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth Century France*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 45-53.

²³ Véase ELLIS, K., "Female Pianist and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society*, 50, 2-3, Berkeley, 1997, pp. 353-385.

²⁴ Véase FAUSER, A., *Musical Encounters at the 1889...*, *op. cit.*, pp. 30-34.

²⁵ RODA, C., "Teatro de la Princesa. Concierto de Wanda Landowska", *La Época*, (Madrid, 24-XI-1906), p. 1.

²⁶ Descripción que Charles Joly hace de la artista en el diario *Le Figaro* y que se recoge en el programa de mano de los primeros conciertos de Wanda Landowska en Barcelona en 1909. Véase

ha ido a buscar sus armas a un arsenal que solo puede fijar la atención de una mujer,²⁷ ligando la sonoridad delicada del clave y la ligereza de las piezas propuestas a su feminidad. Constató cómo en los primeros pasos de la interpretación historicista, la estética de la evocación de ese pasado, física y sonora, era el rasgo más valorado, como muestra la imagen con la que *El País* ilustró la noticia de este concierto [figs. 1 y 2].

Landowska marchó a Lisboa desde la capital madrileña para continuar su periplo europeo y, a su vuelta, visitó Málaga y Granada. *El Imparcial* recoge el 2 de diciembre de 1906 cómo la esperaban en la estación malagueña *los profesores del Conservatorio de María Cristina y varios aficionados*.²⁸ Estaban programados en Málaga tres Conciertos en el Teatro Cervantes y uno en la Sociedad Filarmónica para después, partir hacia Granada, donde al menos ofreció un concierto en el que incluyó a *Chopin, Weber y los grandes románticos precursores de Wagner* según refleja en la prensa granadina.²⁹ En definitiva, Landowska llegó a España apoyada por sectores intelectuales relacionados con la incipiente musicología y el asociacionismo musical, como las Sociedades Filarmónicas de Madrid y Málaga. Contrasta el entusiasmo que reflejan algunos de sus críticos con la mala acogida por parte del público. La *indiferencia sensible* a la que hace referencia el crítico que responde al apelativo de “Missteriose” en *La correspondencia militar*,³⁰ se debió a la temprana presencia del clave en nuestro país y al hecho de que el repertorio que interpretaba era desconocido en la cultura musical del Madrid de la época. Pequeñas crónicas en diarios y no referencias importantes constatan su presencia en un concierto ofrecido en el Casino donostiarra como *pianista* solista junto a la Orquesta de Enrique Fernández Arbós en septiembre de 1908,³¹ y los conciertos ofrecidos en la temporada 1909-1910 de la Sociedad Filarmónica de Madrid junto a la cantante María Luisa Debogis en noviembre de 1909. Entonces la prensa madrileña habla ya de *su especializado cultivo de la literatura pianística antigua, que interpreta con encantadora capacidad sonora, 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*.³²

Concerts Wanda Landowska. Biblioteca de l'Orfeó Català. Col·leccions digitals (B.O.C.CD), Sig. E: Boc PMC 1909-12-13&17B, p. 2.

²⁷ RODA, C., “Teatro de la Princesa...”, *op. cit.*, p. 1.

²⁸ “Sección de Noticias. Málaga 1”, *El Imparcial*, (Madrid, 2-XII-1906), p. 4.

²⁹ V., “Crónica Granadina. Las Ciudades de España. Wanda Landowska”, *La Alhambra*, (Granada, 15-XII-1906), pp. 547-548, espec. p. 548.

³⁰ Miss-teriose, “Teatro de la Princesa...”, *op. cit.*, p. 1.

³¹ CÁNOVAS, “San Sebastián. Noticias varias”, *La Época*, (Madrid, 9-IX-1908), p. 3.

³² FESSER, J., “Crónica Musical”, *Por esos mundos*, 185, Madrid, 1910, pp. 39-46, espec. p. 39.

Conciertos que preludian su llegada a Barcelona, que contaba con un contexto musical bien diferente.

El Orfeó Català y la *Revista Musical Catalana* como avales de Wanda Landowska

Si bien la llegada de Wanda Landowska a España a través de Madrid fue tímida y no suscitó un gran debate, su llegada a Barcelona en diciembre de 1909 significó todo lo contrario. Su presencia en la capital catalana debe ser entendida según la tesis de Carreras como un factor decisivo en la configuración del catalanismo musical en el seno del Orfeó Català,³³ que vio en la opción estética de Landowska un rasgo diferenciador que se adecuaba a su propuesta musical. Más aún, su vinculación con Barcelona, que se prolonga en el tiempo más allá de la década de los veinte, supone un revulsivo estético en el mundo de la interpretación historicista en España, sentando las bases para el surgimiento de agrupaciones como la *Associació de Musica Antiga de Barcelona* en 1934 o el grupo *Ars Musicae*, fundado en 1935.

Landowska apareció en una Barcelona en pleno auge modernista soportado por los ecos de la *Renaixença*.³⁴ En lo musical, la institución del Orfeó Català aglutinó todos los parámetros de identidad cultural que campaban aquellos años en la sociedad catalana y para los que la Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue un detonante. Lluís Millet y Amadeu Vives fundaron en 1891 el Orfeó Català como entidad renovada a partir del grupo *La Fusió*, que durante la Exposición Universal aglutinó a numerosos jóvenes *renaixentistas* con inquietudes europeístas entre los que destacaba la afición por la música.³⁵ En sintonía con el magisterio de Felipe Pedrell —que abogaba por la recuperación de los cantos populares y las obras del pasado para crear la música del futuro— y con los ecos artísticos del fin de siglo —que construían una identidad catalana proyectada hacia el futuro a partir de la mirada hacia la Europa contemporánea y la Cataluña del pasado—, la personalidad de Lluís Millet encarnó el credo musical del Orfeó Català: cecilianista, cristiano y, sobre todo, catalanista.³⁶

³³ CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte der Alten Musik”..., *op. cit.*, p. 145.

³⁴ Para una mayor comprensión del contexto en que Landowska llega a Barcelona son interesantes las publicaciones de Aviñoa: AVIÑO, X., *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial, 1985; AVIÑO, X., *Del Modernisme a la Guerra Civil*, vol. 4, en Aviñoa, X. (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999, y AVIÑO, X., “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, Barcelona, 2004-2005, pp. 107-122.

³⁵ SAMPER, B., *Lluís Millet. Col·lecció La Nostra Gent*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926, p. 30.

³⁶ AVIÑO, X., “Modernisme i música: una reflexió...”, *op. cit.*, p. 118.



Fig. 1. Wanda Landowska en portada de Heraldo de Madrid, (19-XI-1906). Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital.



Fig. 2. Fotografía de Wanda Landowska en El País, (23-XI-1906), p. 3. Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital.

Lluís Millet situó al Orfeó Català como detonante de la modernización musical barcelonesa: fue soporte de la Sociedad Catalana de Conciertos, promovió la construcción del Palau de la Música Catalana —edificio construido por Domenech i Muntaner entre 1905 y 1908 que funciona como aglutinante de la identidad musical catalana³⁷— y, sobre todo, impulsó la creación en 1904 de la *Revista Musical Catalana* y de la *Festa de la Música Catalana*.³⁸ La recuperación de los cantos populares catalanes y la depuración de la música religiosa en sintonía con el *Motu Proprio* dictado por Pío X en 1903 fueron sus principales preocupaciones.³⁹ Favoreció el retorno al gregoriano y redescubrió los grandes polifonistas del Renacimiento como Victoria, Guerrero o Palestrina y las grandes obras del repertorio sacro de los clásicos, ocupando un lugar de relevancia J. S. Bach. No en vano, una de las placas que decoran las escaleras del Palau de la Música Catalana conmemora la interpretación de la *Misa en si menor* de

³⁷ Véase AVIÑO, X., *La música i el Modernisme...*, op. cit., pp. 239-241.

³⁸ ARTIS I BENACH, P. y MILLET I LLORAS, LL., *Orfeó Català. 1891-1991. Llibre del Centenari*, Barcelona, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, 1991, p. 20.

³⁹ AVIÑO, X., *Del Modernisme a la Guerra...*, op. cit., pp. 189-191.

Bach en 1911.⁴⁰ Por su parte, la *Revista Musical Catalana* fue la poderosa herramienta de propaganda que desde su creación en 1904 sirvió a los intereses de la institución y,⁴¹ en su emulación del parisino Boletín de la Sociedad Internacional de Música (SIM), puede considerarse una valiosa herramienta musicológica. Dirigida desde sus inicios por el propio Millet y contando entre sus redactores a Vicenç M. de Gibert, Francesc Pujol y Frederic Lliurat, el “Per què?” milletiano que abre el primer número constata esta política editorial. Sus páginas iban a *servir para el estudio de nostra cançó, dando a conocer muestras y colecciones enteras, buscando su historia, sus semejanzas con las de otros países [...] y también para estudiar la asimilación en las obras antiguas y modernas de nuestra tierra, que no falta,*⁴² vinculándose al magisterio de Pedrell compilado en *Por Nuestra Música* que sirvió de detonante al catalanismo musical.⁴³

Además, el clima *modernista* implicaba la revisión del propio pasado para crear un nuevo lenguaje que también miraba hacia las creaciones coetáneas europeas. Componentes del primitivo círculo de la RMC como Vicenç M. de Gibert o Joaquín Nin se formaron, como organista y pianista respectivamente, en la Schola Cantorum de París, que se desvinculó de la tradición operística del Conservatorio parisino para dar cabida a una formación musical integral que apostaba por la revalorización del canto gregoriano y la música de los siglos XVI y XVII. La actividad del Orfeo Català fue en este sentido capital para la consolidación de la práctica de la música antigua España. No pretendía continuar la actividad arqueológica que marcaba la musicología hispana decimonónica, sino que, apoyados en la RMC, pretendían dar a *conocer nuestro pasado para ayudar a hacer más arte para el porvenir [...]. Esta publicación es el portavoz del Orfeo Català, y esta entidad ha ejecutado música de todas las épocas, desde las melodías gregorianas*

⁴⁰ La placa reza: A L'ORFEO CATALA I A SON MESTRE EN LLUIS MILLET ELS CATALANS AIMADORS DE L'ART MUSICAL RECORD DE LA EXECUCIO EN AQUEST PALAU EL DIA XXVIII DE NOVEMBRE DE MDCCCCXI DE LA MISSA EN SI MENOR DE BACH.

⁴¹ Véase MILLET I LORAS, LL., “El llegat històric de l’Orfeo Català (1891-1936)”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, Barcelona, 2004-2005, pp. 139-153, espec. pp. 148-150. La *Revista* se editó hasta 1936 en su primera época.

⁴² *Aixís aquestes pàgines podran servir per a estudi de la nostra cançó, donantne a conèixer mostrars y fíns col·leccions senceras, cercant sa història, sas semblanças ab las d’altres països, las modalitats y ritmes que las caracterisan, y també pera estudiarme l’assimilació en las obras antigas y modernas de nostra terra, que no’n faltan pas...* [MILLET, LL., “Per què?”, *Revista Musical Catalana (RMC)*, 1, Barcelona, 1904, p. 1]. Todas las referencias de *Revista Musical Catalana* han sido consultadas en el Arxiu de Revistes Catalanes Antiques de la Biblioteca de Catalunya.

⁴³ *Por Nuestra Música* sirvió para situar a Pedrell como referente del nacionalismo musical español, pero la vinculación del texto con la ópera *Els Pirineus*, escrita en catalán según Pedrell *porque el catalán, en general, y muchísimo más el catalán que escribe Balaguer [...] es musical por admirable manera, musical como ninguna lengua...*, fue el argumento necesario para tomar su texto a favor del catalanismo musical. Véase BONASTRE, F., “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l’entorn de *Por nuestra musica...*”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, Barcelona, 1991-1992, pp. 17-26, espec. p. 25.

hasta Richard Strauss [...]. Tendrá un carácter general, es decir, que no solamente procuraremos informar del movimiento musical en Cataluña, sino también en el Extranjero.⁴⁴

La RMC fue en definitiva un medio de expansión de la actividad del Orfeó Català, un testigo de primera mano del caldo de cultivo que propició durante la primera década del siglo XX la llegada a Barcelona de la Schola Cantorum de París dirigida por Charles Bordes, la del aclamado estudioso de Bach y organista Albert Schweitzer y, más adelante, la de Wanda Landowska. Sus páginas recogen estos acontecimientos con verdadero entusiasmo y proponen una visión interesada de su vinculación con la tradición catalana. La Schola Cantorum ofreció en su primera visita a Barcelona dos conciertos en marzo de 1903, en los que se interpretaron obras de Palestrina, Victoria, Orlando de Lasso y Carissimi y canciones francesas del siglo XVI como muestra de la música antigua; de Gluck, Beethoven y Bach, en el estilo clásico, y de Franck Tiersot y Bordes, el notable director de la Schola Cantorum, autores modernos.⁴⁵ La segunda, tuvo lugar los días 3 y 8 de marzo de 1906. Los solistas de la Schola actuaron junto a los orfeonistas con un programa que contaba el primer día con obras de Mozart, Gluck, Bach, Nicolau y Carissimi y, el segundo, de Rameau, Palestrina, Bach y algunos fragmentos de *Els Pirineus* de Pedrell.⁴⁶ Por un lado, estas visitas muestran como el interés por la interpretación de la música antigua que abanderó la Schola Cantorum se convirtió en una de las señas de identidad del Orfeó Català. Por otro, fieles a la idea de la asimilación de la canción popular por parte de composiciones antiguas y modernas, no dudan en introducir compositores contemporáneos catalanes como Nicolau o Pedrell para justificar musicalmente el ideario promovido desde las páginas de la RMC.

La popularización y mitificación de la figura de Bach encontró su máximo exponente en los *Concerts Inaugurals* del Palau de la Música en 1908 con la llegada de Albert Schweitzer. Sus notas sobre el *Magnificat* de Bach se pudieron leer en el *Tercer* y el *Quart Concert d'Abonament*.⁴⁷ En estos conciertos, en los que también se escucharon *Glosa* de Pedrell (en el tercero)⁴⁸ y un *Concierto para órgano y orquesta* de Haendel (en el

⁴⁴ *Ab lo que acabem d'escriure no's cregui que aquesta Revista volem que sia un butlletí arqueològich musical, no: volem conèixer nostre passat pera ajudar a fer més arte pera'l pervindre (...). Aquesta publicació es el portaveu del Orfeó Català, y aquesta entitat ha executat música de totes èpocas, desde las melodias gregorianas fins a Richard Strauss, passant per Josquin, Palestrina, Victoria, Morales, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner y César Frank (...), nostra Revista tindrà un cavècter general, es a dir, que no solament procurarem donar noticia completa del moviment musical en Catalunya, sinó també de l'Extranjer* [MILLET, LL., "Per què?", *op. cit.*, p. 2].

⁴⁵ MIRANDA, "Música", *La Lectura*, 3, 1, Madrid, 1903, pp. 603-606, espec. p. 605.

⁴⁶ "Concerts Extraordinaris dels dies 3 y 8 de Mars de 1906", *RMC*, 26, Barcelona, 1906, p. 29.

⁴⁷ Véase *Concerts inaugurals: tercer d'abonament*. B.O.C.CD, Sig. E: Boc PMC 1908-03-11, p. 7, y *Concerts inaugurals: quart d'abonament*. B.O.C.CD, Sig. E: Boc PMC 1908-03-14, p. 3.

⁴⁸ Véase *Concerts inaugurals: tercer d'abonament*. B.O.C.CD. Sig. E: Boc PMC 1908-03-11, p. 2.

cuarto) —en el que Frederic Lliurat interpretó la parte de continuo al clave—,⁴⁹ se destacó a los *profesores encargados de las partes de trompetas agudas, instrumentos especiales, inusitados en la orquesta moderna* además del *propósito de pulcritud y fidelidad que da el Orfeo a todas sus ejecuciones*.⁵⁰ Un hecho que prepara el contexto sonoro para la llegada de Landowska. Más adelante, el 21 de octubre de 1908, Schweitzer leyó una conferencia en el Palau de la Música sobre “La personalitat y l’art de Bach” que quedaría recogida en la *RMC*.⁵¹ Destaca, más allá de las notas biográficas, el credo interpretativo que para las obras de Bach propone, apelando al uso del clave, del que valora su sonoridad más débil y clara, y a la no modernización de sus obras en una manera excesiva, siendo lo esencial el *espíritu* con que se interpreta la obra.

La llegada de Wanda Landowska en diciembre 1909 continuó por tanto la precisa política programadora del Orfeo Català y encontró el caldo de cultivo necesario para que su aceptación fuera inmediata, como recogía la *RMC* en el artículo titulado “Wanda Landowska”.⁵² Advierte que el *renaixement* de la música antigua es algo que siempre ha existido, aunque eran remarcables las acciones que en esa época se estaban produciendo no solo en Cataluña, sino también en el extranjero. De Cataluña cita los trabajos de Pedrell, muchos publicados en la *RMC*, y las resurrecciones de compositores como Victoria, Palestrina, Flecha o Bach entre otros operadas por el Orfeo Català. Del extranjero destaca el ámbito parisino, con la actividad de la Schola Cantorum y las sesiones de Joaquín Nin destinadas a la *historia del piano*. Aunque Landowska contó con un contexto más maduro en Barcelona que el que encontró en la sociedad madrileña,⁵³ el escepticismo fue también la nota que marcó su primera recepción públi-

⁴⁹ En el programa no se especifica, y tampoco en la *RMC*, qué concierto para órgano es. Véase *Concerts inaugurals: quart d’abonament*. BOC.CD, Sig. E: Boc PMC 1908-03-14, p. 2. Solo se especifica que corresponde a una edición realizada por Max Seiffert, que entre 1903 y 1914 fue editor de las antologías publicadas por la Sociedad Internacional de Música y trabajó entre 1899 y 1900 sobre las obras de teclado de Haendel.

⁵⁰ *Però la empresa d’executar una obra com el Magníficat, en la qual, además de l’element horal, hi han acoblats elements solistes vocals i instrumentals, l’orquesta y l’orga, era tasca sobradamente feixuga, especialment si’s té en compte ‘l propòsit de pulcritut y fidelitat que porta l’Orfeo a totes ses execucions (...). Hem d’esmentar també especialment els professors encarregats de las parts de trompetes agudes, instruments especials, inusitats en l’orquesta moderna, y, per tant, d’una dificultat d’execució que sols se pot vèncer ab l’estudi y la bona voluntat* [PUJOL, F., “Palau de la Música Catalana. Concerts Inaugurals”, *RMC*, 52, Barcelona, 1908, pp. 66-71, espec. p. 68].

⁵¹ SCHWEITZER, A., “Sobre la personalitat y l’art de Bach (I y II)”, *RMC*, 59 y 60, Barcelona, 1908, pp. 207-212 y pp. 230-233.

⁵² “Wanda Landowska”, *RMC*, 71, Barcelona, 1909, pp. 338-342.

⁵³ La Sociedad Filarmónica de Madrid también se interesó por la práctica de la música antigua y acogió en la Temporada 1903-1904 dos sesiones de la Sociedad de Conciertos de Instrumentos antiguos de París. Sin embargo, su ámbito era privado. Véase GARCÍA LABORDA, J. M., *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, op. cit., p. 95.

ca.⁵⁴ Sin embargo, el grado de implicación del Orfeó Català hizo que su presencia fuera reiterada en años sucesivos y solo fue interrumpida por la permanencia de Landowska en Berlín durante la I Guerra Mundial, iniciando nuevamente en los años veinte una prolífica colaboración con el círculo del Orfeó.⁵⁵

Wanda Landowska, el clave y la canción popular catalana

Wanda Landowska tuvo una presencia relevante en la capital catalana en torno a 1910. Los días 13 y 17 de diciembre de 1909 pudieron los barceloneses disfrutar por primera vez de su presencia.⁵⁶ Ambos conciertos [fig. 3] se abren con la interpretación de obras de Bach. Pero no contenta con *estudiar las obras conocidas de aquellos grandes maestros*, decía el crítico de *La Ilustración Artística*, *después de una profunda y paciente labor de investigación en las bibliotecas, ha resucitado muchas otras ignoradas o caídas en el injusto olvido*,⁵⁷ una de sus cualidades más destacadas por la prensa barcelonesa. Estos primeros programas ofrecidos en Barcelona encuentran su paralelismo con los ofrecidos en febrero de 1909 en Berlín y Basilea.⁵⁸ Incluyó el célebre *Concierto Italiano* BWV 971 de Bach al clave, que mantendría desde entonces en su repertorio y grabaría por primera vez en Berlín en 1908,⁵⁹ o la *Sonata en re mayor* KV 576 de W. A. Mozart, registrada por primera vez en pianola en 1923.⁶⁰ Pero también breves piezas que mantendría en su repertorio hasta el final de sus días con las que legitimó el uso del clave, como *Le Rigaudon y Le Tambourin* de Rameau o *Les vieilles et les gueux* de Couperin le Grand. Pero lo más interesante de estos primeros programas barceloneses fue que presentó su propia composición *Bourrées d'Auvergne* —basada en cantos populares polacos— y el impacto que provocó el uso del clave como instrumento solista. Éste originó un debate terminológico y organológico en cuanto a su denominación de *clave* o *clavicordio*, tal como relata Frederic Lliurat,⁶¹

⁵⁴ *La Landowska, precedida de fama mundial, vingué a Barcelona y tots els que tinguerem la sort d'escoltarla, no molts en número per la inesplorable desconfiansa o apatía del nostre gros públic...* Así se recoge en el Boletín publicado por el Orfeó Català con motivo de los *Concerts Històrics*. Véase *Els vinentes Concerts Històrics al Palau de la Música Catalana*, p. 2. B.O.C.CD, Sig. E: PMC 1911.

⁵⁵ Los programas y boletines conservados en la Biblioteca de l'Orfeó Català permiten constatar su actividad concertística y didáctica en Barcelona, con especial insistencia los años 1920, 1921 y 1922.

⁵⁶ Véase *Concerts Wanda Landowska*, B.O.C.CD. Sig. E: Boc PMC 1909-12-13&17B.

⁵⁷ P., "Wanda Landowska", *La Ilustración Artística*, (Barcelona, 20-XII-1909), p. 830.

⁵⁸ Véase ELSTE, M. (ed.), *Die Dame mit dem Cembalo...*, *op. cit.*, p. 21 para el concierto de Berlín, y p. 60 para el concierto de Basilea.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 214. El *Concierto Italiano* sería registrado varias ocasiones más durante los años treinta.

⁶⁰ LANDOWSKA, W. y RESTOUT, D. (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein and Day, p. 420.

⁶¹ LLIURAT, F., "Clavicordis i clavicembals", *RMC*, 72, Barcelona, 1909, pp. 380-381.

Programes

I CONCERT

PARTITA en do menor	J. S. Bach.
<i>Fantasia. — Sarabanda. — Capriccio.</i> Al piano.	
L'ALEGRE FORJADOR	Händel.
Al clavicembal.	
SONATA en re menor	Mozart.
<i>Allegro. — Adagio. — Allegretto.</i> Al piano.	
ELS RIGODONS I' L TAMBORI	Rameau.
SONATA en la menor	Scarlatti.
Al clavicembal.	
PRELUDI en re menor: tocant	Chopin.
Al piano.	
VALS en re menor: tocant	"
Al piano.	
SAVOTA dels molinets	Martini.
BOURREES D'AUVERGNE (sobre tres polsants)	W. Landowska.
Al clavicembal.	

II CONCERT

SUITE ANGLESA en sol menor	J. S. Bach.
<i>Prefaci. — Sarabanda. — Precediu. — Giga.</i> Al piano.	
CONCERT ITALIA	J. S. Bach.
<i>Allegro. — Adagio. — Fugue.</i> Al clavicembal.	
EL CU-CUT	Pezouini.
EL CU-CUT	Caquin.
Al piano.	
VARIACIONS	Rameau.
Al clavicembal.	
GARLANDA DE VALSOS	Schubert.
Al piano.	
VOLTE ET RONDE	Chapman de Chambazic.
GROUND	Purcell.
LES VIEUX ET LES QUEUX	Couperin le Grand.
<i>2^a Fugue, Sarabanda i Capriccio segons el model de J. S. Bach.</i> Al clavicembal.	

Clavicembal FLEVEL, construït segons el model del clavicembal de J. S. Bach que conserva en el Museu de Berlín.

Fig. 3. Programa de Concerts Wanda Landowska. 13 y 17 de diciembre de 1909. Biblioteca de l'Orfeó Català. Col·leccions digitals. Sig. E: Boc PMC 1909-12-13&17B.

que obligó a Pedrell a escribir un artículo publicado en *La Vanguardia*.⁶² En él apeló a la preferencia de Bach por el clavicordio en lugar del clave, tesis que se rebatiría en el número de noviembre-diciembre de la RMC de 1910 con la publicación de un artículo firmado por la propia Wanda Landowska que había aparecido en el Boletín de la SIM de París.⁶³

Apenas un mes después, Landowska apareció por segunda vez en Barcelona. Ofreció dos conciertos los días 23 y 25 de enero de 1911 que abrían el ciclo de *Sis Concerts Històrics* que trajeron también a la capital catalana al vienés Quartet Rosé y a la pianista Clara Sansoni.⁶⁴ Los programas ofrecidos [figs. 4 y 5], ampliaban la cronología de su repertorio. Bach —del que incluyó la *Fantasia Cromática* y *Fuga BWV 903*—, Couperin y Mozart —con la *Sonata en re mayor* K 311— seguían siendo piezas clave.⁶⁵ Chopin actuó como su baza “naciona-

⁶² PEDRELL, F., “Quincenas Musicales. Clavicordio y Clave”, *La Vanguardia*, (Barcelona, 1-I-1910), pp. 8-9. Consultado en <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/intex.html>, (fecha de consulta: 7-I-2013). Seguía las argumentaciones expuestas por Richard Buchmayer en el Bach-Fest de 1908.

⁶³ LANDOWSKA, W., “Bach y el clavicembal”, *RMC*, 83-84, Barcelona, 1910, pp. 310-321. Afirma que nadie puede dudar que el *Concierto Italiano* y la *Obertura Francesa* fueron escritas por Bach para el clave (espec. p. 318). No es baladí el hecho de que sean dos obras habituales en sus programas y es, de este modo, una justificación de su opción interpretativa.

⁶⁴ Véase *Concerts Històrics*. B.O.C.CD, Sig. E: Boc PMC 1911-01-23. Clara Sansoni ofreció por primera vez en Barcelona la integral de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz.

⁶⁵ La *Fantasia cromática* y *fuga* también la interpretó en su primer concierto en Barcelona en 1912 y se convirtió en una de las piezas habituales de su repertorio. Por su parte, los tiempos que aparecen en el programa del concierto, nos indican que la sonata de Mozart se corresponde a la K 311, una de las obras mozartianas que mantuvo hasta el final de sus días, registrándola por última vez entre 1955 y 1956.



Fig. 4. Programa del I Concert històric a carrec de Wanda Landowska. 23 de enero de 1911. Biblioteca de l'Orfeó Català Sig. E: Boc PMC 1911-01-23B.

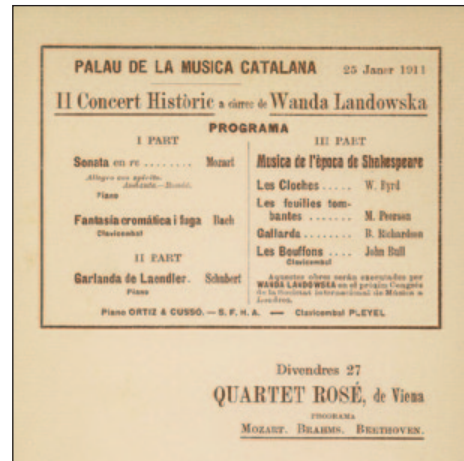


Fig. 5. Programa del II Concert històric a carrec de Wanda Landowska. 25 de enero de 1911. Biblioteca de l'Orfeó Català Sig. E: Boc PMC 1911-01-25.

lista”, incluyendo un *Impromptu* y una *Mazurka*, en un año en que Landowska también viajó a Baleares para ofrecer dos conciertos en el Teatro Principal de Palma y visitar la Cartuja de Valldemosa, residencia de su compatriota Chopin.⁶⁶ La inclusión del entonces inédito *Züricher Vielliebchen Walzer* WWV 88 de Wagner y el *Ballet des Sylphes* procedente de *La Damnation de Faust* de Berlioz, que registró en 1905,⁶⁷ la situaron como una artista de su tiempo que se adecuaba al ideario del Orfeó Català de ejecutar la música de todas las épocas. Aunque sin duda, la parte más novedosa y atractiva del segundo concierto, fue la intitulada “Música de l’època de Shakespeare”, que incluía piezas publicadas en 1899 en *The Fitzwilliam Virginal Book*.⁶⁸ Landowska fue alabada por la crítica por su exquisita *mise en scène* y por su buen gusto y delicadeza a la hora de escoger los programas.⁶⁹ Más aún, en su estética performativa *nada huele a frialdad académica ni a reconstrucción arqueológica*, tal como recogía Vicenç

⁶⁶ CHÁVARRI, E. L., “Mallorca, Chopin y Wanda Landowska”, *Revista Musical*, III, 2, Bilbao, 1911, pp. 29-30.

⁶⁷ Véase nota nº 18.

⁶⁸ FULLER-MAITLAND, J. A. y BARDAY SQUIRE, W. (eds.), *The Fitzwilliam Virginal Book. Edited from the original manuscript with an introduction and notes*, 2 vols., Londres y Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. Dicha publicación recoge en el vol. 1 varias *Gallardas* de F. Richardson (no especifica el programa cuál incluyó), y *The Bells* de W. Byrd; en el vol. 2 *The King's Hunt* de J. Bull, *The Primrose* (interpretada en Madrid en 1906) y *The Fall of the Leave* de M. Peerson.

⁶⁹ F., “Notes barcelonines”, *La Il·lustració Catalana* “Feminal”, 46, Barcelona, (29-I-1911), pp. 12-14, espec. p. 12.

M. de Gibert en la *Revista Musical* bilbaína,⁷⁰ enlazando con la pretensión que el propio Millet exponía en el citado “Per què?” de alejarse de todo matiz arqueológico.⁷¹

En definitiva, Landowska sirvió con su opción estético-interpretativa a los intereses del Orfeó Català, que hizo de la recuperación de la música antigua un rasgo propio del catalanismo musical. Su interpretación de compositores ple-clásicos enlazaba con la estética anticuaria del modernismo que practicaba el Orfeó en sus conciertos corales y su interpretación de Bach *en su verdadero elemento sonoro, el clave*,⁷² fue su gran triunfo en un contexto en que Bach era venerado como un gran maestro.

No obstante, su presencia en el Palau de la Música en los dos conciertos de mayo de 1912,⁷³ reavivó el debate sobre el uso del clave para la interpretación de las piezas del repertorio antiguo. En el primero de ellos [fig. 6] actuó junto a la Orquesta Sinfónica de Barcelona dirigida por Lluís Millet. Interpretó un *Concierto en mi bemol mayor* de Mozart, el denominado “Jeunehomme”, y el *Concierto para clave en sol menor* BWV 1058 de Bach.⁷⁴ Culminó su actuación con el *Andante Favorito* de Beethoven, pieza que no fue esporádica en sus actuaciones de principios de siglo y que fue grabada en 1923,⁷⁵ y la *Fantasia cromática y fuga* que ya había interpretado en 1911. El segundo concierto responde en mayor medida a los programas interpretados previamente en Barcelona [fig. 7]. Repitió la *Sonata en re mayor* K 311 de Mozart, destaca la inclusión el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992 de Bach y,⁷⁶ en la tercera parte, incluyó tres piezas de Scarlatti, Rameau y Couperin que ya interpretó en el analizado programa madrileño de 1906.

Al mes siguiente, Joaquín Nin avivó el debate sobre el uso el piano o el clave en la interpretación del repertorio de compositores pre-clásicos.⁷⁷ Nin, pianista que también centró su repertorio en las escuelas francesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, publicó su artículo “Clavicembal o pia-

⁷⁰ GIBERT, V. M., “Barcelona”, *Revista Musical*, año III, 3, Bilbao, 1911, pp. 62-64, espec. p. 63.

⁷¹ Véase nota nº 44.

⁷² X., “Palau de la Música Catalana. Concerts Històrics”, *RMC*, 86, Barcelona, 1911, pp. 40-43, espec. p. 40.

⁷³ Véase *Tres concerts Wanda Landowska Joan Manén*. B.O.C.CD. Sig. E: Boc PMC 1912-05-23.

⁷⁴ No se especifica ninguno de los dos conciertos; el de Mozart es el KV 271 “Jeunehomme” por la distribución de los tiempos que aparece en la edición de Breitkopf & Härtel de 1878, con toda probabilidad la empleada por Landowska. En cuanto a Bach, su único concierto para clave en sol menor es el BWV 1058.

⁷⁵ Registrado en rollo Duo Art. Véase LANDOWSKA, W. y RESTOUT, D. (eds.), *Landowska on...*, *op. cit.*, p. 415.

⁷⁶ Estas piezas fueron habituales en las grabaciones de la artista a partir de los años veinte. Véase nota nº 18.

⁷⁷ Este debate se analiza en CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte der Alten Musik...”, *op. cit.*, pp. 145-146.

no” en *RMC*.⁷⁸ En él cuestionaba la propuesta interpretativa de Landowska y, por tanto, el favor que la artista polaca se había ganado en el círculo del Orfeó Català, la contribución de Landowska “Bach i el clavicembal” y parte de las ideas expuestas en su *Musique Ancienne*.⁷⁹ No obstante, este debate que contrapuso la interpretación historicista —abanderada por Landowska— frente a una visión actualizadora del repertorio del pasado —abanderada por Nin—,⁸⁰ se había iniciado meses atrás, en la bilbaína *Revista Musical*.⁸¹

Pero sin duda, es fundamental la figura de Landowska en la configuración del catalanismo musical por el paralelismo que quisieron establecer desde el Orfeó Català entre las canciones tradicionales polacas y la *cançó catalana*, como ya ha argumentado Carreras.⁸² Oriol i Bosc reseñó la emoción sentida por Landowska al escuchar las canciones catalanas interpretadas por el Orfeó dirigido por Millet en la sesión privada dedicada a la artista del 4 de febrero de 1911. Relató cómo quizá las canciones catalanas le recordaban a las de *su desgraciada patria, la triste Polonia*,⁸³ atendiendo al objetivo milletiano de encontrar paralelismos entre la música catalana y la de otros países.⁸⁴ Con anterioridad, en 1909, Landowska regaló a la

⁷⁸ NIN, J., “Clavicembal o piano”, *RMC*, 102-103, Barcelona, 1912, pp. 165-184. Nin había expuesto con anterioridad su credo interpretativo en 1910 en *RMC* con su opúsculo *Per l'Art*, que inicialmente fue publicado en Francia bajo el título *Pour l'Art* en 1909. Véase NIN, J., “Per l'Art”, *RMC*, 78, 79, 80, 82, 83, 84, Barcelona, 1910, pp. 161-166, 193-196, 225-227, 273-275, 305-310.

⁷⁹ Véase LANDOWSKA, W., “Bach y el clavicembal...”, *op. cit.*, y LANDOWSKA, W., *Musique Ancienne*, París, Mercure de France, 1909.

⁸⁰ Véase DANUSER, H., “Interpretation”, en Blume, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. 4, Kassel, Bärenreiter, 1996, col. 1.053-1.070 (espec. col. 1.057-1.059).

⁸¹ La *Revista Musical* bilbaína acogió desde noviembre de 1911 hasta diciembre de 1912 una polémica acerca de la adecuación del clave o el piano para la interpretación del repertorio antiguo en la que participaron Ignacio Zubialde, Joaquín Nin y Eduardo L. Chávarri. Nin respondió en febrero de 1912 a la traducción realizada por Chávarri de ciertos extractos de obras de Landowska bajo el título “Piano o clave”, que en adelante designó la polémica. La repercusión de la misma y, especialmente, el artículo publicado por Nin en *RMC*, debió ser de tal calado que Henri Lew-Landowski, marido de la clavecinista polaca, se hizo eco de ella en una carta dirigida a Gustave Lion fechada a 16 de octubre de 1912 en Berlín. Denominó a Nin *un garçon très ambitieux y encore un personnage trop peu important* y anunció la respuesta de Landowska. Véase ELSTE, M., *Die Dame mit dem Cembalo...*, *op. cit.*, p. 73. Dicha respuesta apareció bajo el título “Clavicembal o piano” en *RMC*, 104-105, Barcelona, 1912, pp. 237-239.

⁸² Véase CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte der Alten Musik...”, *op. cit.*, p. 145.

⁸³ *L'Orfeó, dirigit pel Mestre Millet, va cantar una llarga tanda de cançons, les més característiques del repertori i sentint totes elles l'ambient del terror. Na Landowska estava encisada. Li causaren tal emoció (potser per recordar-li les de la seva desgraciada patria, la trista Polonia, amb les que guarden forta semblança), que alguna d'elles li feu vessar llàgrimes* [ORIOI I BOSCH, J., “Orfeó Català. Concert dedicat a na Landowska”, *RMC*, 86, Barcelona, 1911, pp. 43-44, espec. p. 43]. Landowska dejó constancia de esta sesión en el *Libro de Oro del Orfeó Català*, con el autógrafo de un fragmento de una *Mazurka* y la dedicatoria *À Monsieur Millet et à Monsieur Pujol, aux directeurs du plus beau chœur du monde en souvenir ému et reconnaissant de la soirée du 4 Février 1911. Vive la chanson populaire et Visca l'Art Català! Wanda Landowska*. Véase *Llibre d'Or de l'Orfeó Català*, vol. I, f. 18 r. B.O.C.CD, Sig. E: Boc Llibre Or.

⁸⁴ Véase nota nº 42. No es extraña la vinculación del catalanismo musical con Polonia, un país que entonces se encontraba bajo el dominio germano y ruso y que no alcanzó su independencia hasta 1918 tras la I Guerra Mundial.



Fig. 6. Programa del I Concert Wanda Landowska. 23 de mayo de 1912. Biblioteca de l'Orfeó Català. Sig. E: Boc PMC 1912-05-23B.

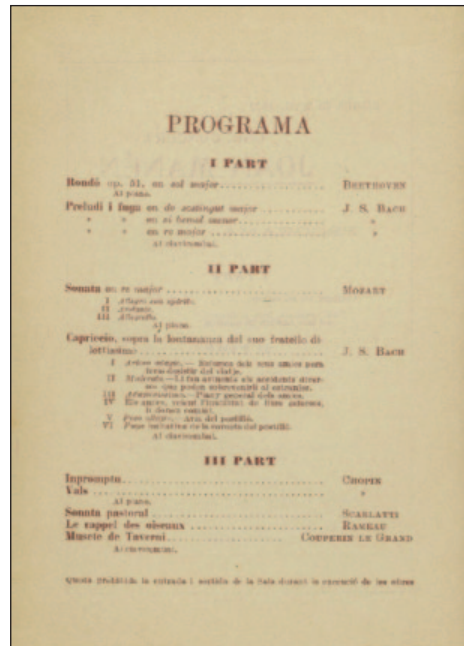


Fig. 7. Programa del II Concert Wanda Landowska. 25 de mayo de 1912. Biblioteca de l'Orfeó Català. Sig. E: Boc PMC 1912-05-25.

institución del Orfeó Català el autógrafo *De petits couturiers cheminaient: chant populaire polonais transcrit pour chœur mixte par Wanda Landowska*.⁸⁵ Y como prueba fehaciente de la importancia de Landowska en la configuración del catalanismo musical mediante la relación de los cantos populares catalanes y polacos, hemos de considerar el concierto coral celebrado el 16 julio de 1912 en honor de S.A.R. la Infanta D^a Isabel de Borbón.⁸⁶ El programa [fig. 8] lo conformaron compositores contemporáneos catalanes y sus obras inspiradas en los cantos populares, como Millet y su *Cant de la Senyera* o Nicolau, el repertorio habitual del Orfeó. Cerraban sendas partes representativas piezas de Palestrina y Haendel, ligadas al impulso de la música religiosa operado por el Orfeó y, previas al *Alleluia* final, el

⁸⁵ *De petits couturiers cheminaient: chant populaire polonais transcrit pour chœur mixte par Wanda Landowska*. B.O.C.CD, Sig. E: Boc MMOCH17.

⁸⁶ Véase *Concert de gala en honor de S.A.R la Infanta D^a Isabel de Borbón*. B.O.C.CD, Sig. E: Boc PMC 1912-07-16. S.A.R. la Infanta D^a Isabel de Borbón estuvo en Barcelona entre el 15 y el 21 de julio de 1912.

público escuchó las composiciones *Mázur* y *Podolanka* de Landowska.⁸⁷ La clavecinista polaca había encarnado con su propuesta interpretativa y compositiva el credo musical del Orfeo Català.

Conclusiones

La llegada de Landowska a Madrid y Barcelona supone dos recepciones completamente diferentes a una misma propuesta musical. Si bien su presencia en España a partir de 1909 no fue dominio exclusivo del Orfeo Català, el análisis de la relación de la artista polaca con dicha institución demuestra cómo su éxito barcelonés responde no solo a una cuestión de gusto, sino que hay que analizarlo como una cuestión de identidad cultural. La efervescencia cultural de la Barcelona modernista y las iniciativas que buscaban un arte nuevo a partir de modelos pretéritos, enlazan con la propuesta estética de Landowska que supuso un arte *sonoro* nuevo desde el estudio y la comprensión del pasado.

La diferente recepción sufrida en Madrid y Barcelona, no tanto en aceptación pública como en cobertura periodística, permite ahondar en por qué dos realidades culturales divergentes acogen de manera diferente una opción estética vanguardista. Madrid más vinculado a un discurso de género; Barcelona más preocupada por un discurso identitario que dio lugar a los primeros grupos de interpretación de música antigua desde una perspectiva historicista en España.

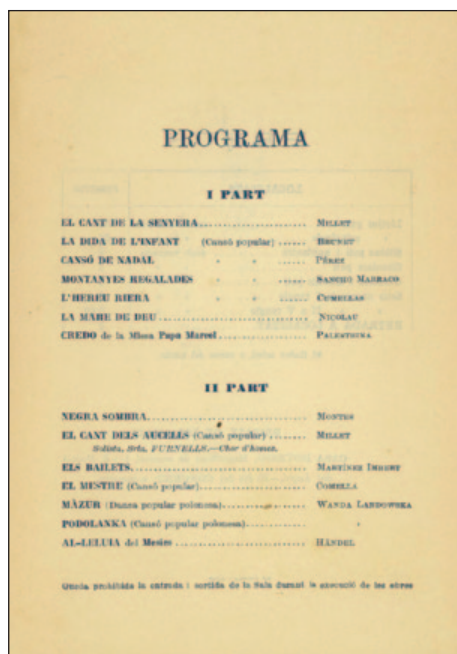


Fig. 8. Programa del Concert de gala en honor de S.A.R la Infanta Dª Isabel de Borbón. 16 de julio de 1912. Biblioteca de l'Orfeo Català. Sig. E: Boc PMC 1912-07-16.

⁸⁷ *Amdugues composicions són d'admirar, no tant sols per la fresor i boniquesa de les tonades populars esclaves, plenes de caracter, sinó per la mestria de l'armonització, ben entesa en els registres i combinació de veus, lo qual revela, en l'excel·lent clavicembalista Mme. Landowska, un temperament musical superiorment dotat.* Véase J. S., "Orfeo Català. Concert en obsequi als socis protectors", *RMC*, 102-103, Barcelona, 1912, pp. 188-189, espec. p. 189.

