
LA



MARCH

La dama del clave: Landowska y España

CICLO DE MIÉRCOLES
29 ENE – 12 FEB 2025

La dama del clave: Landowska y España

CICLO DE MIÉRCOLES

29 ENE – 12 FEB 2025

Pionera y visionaria: así era la personalidad artística de Wanda Landowska (1879-1959), la primera celebridad internacional del movimiento de recuperación de la música antigua. Gracias a su carisma y cuidada puesta en escena, hizo del clave una elección estética vanguardista. Desde 1905, y hasta el inicio de la Guerra Civil, su presencia en España fue frecuente y estableció una estrecha relación con figuras tan relevantes como Manuel de Falla, Eduardo López-Chávarri o Francesc Pujol. Este ciclo explora esos vínculos y reivindica su contribución fundamental al renacimiento del clave como instrumento de concierto. Landowska no sólo estimuló la composición de nuevas obras para este instrumento, sino que también colaboró en la construcción del *Grand modèle de concert* patentado por la firma Pleyel. En estos tres conciertos podrá escucharse una copia de este singular instrumento.

Ciclo comisariado por Sonia Gonzalo Delgado

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

5

LA DAMA DEL CLAVE

Etapas en la biografía de una artista icónica

La determinación de una artista

Landowska y España

Una artista poliédrica

Sonia Gonzalo Delgado

Inés Ruiz Artola

30

EL INSTRUMENTO

32

Miércoles, 29 de enero

LANDOWSKA, FALLA
Y EL CLAVE MODERNO

Mahan Esfahani, clave

**Ensemble de la Orquesta Sinfónica
de Castilla y León**

Notas al programa de Elena Torres

48

Miércoles, 5 de febrero

LAS GOLDBERG DE LANDOWSKA
EN EL NUEVO CLAVE PLEYEL

Benjamin Alard, clave

Notas al programa de
Pablo L. Rodríguez

61

Miércoles, 12 de febrero

LANDOWSKA A TRAVÉS DE SUS TEXTOS

Diego Ares, clave y piano

Paloma Córdoba, Wanda Landowska

José Luis Torrijo, los críticos (voz en *off*)

Notas al programa de Diego Ares

74

Selección bibliográfica

Fuentes de las lecturas (Concierto *Landowska a través de sus textos*)

76

Actividades paralelas

78

Mapa interactivo

Conciertos de Landowska en España

80

Autores de las notas al programa





La dama del clave

Sonia Gonzalo Delgado e Inés Ruiz Artola

Die Dame mit dem Cembalo [La dama con el clave], como la definiría Martin Elste en su publicación monográfica de 2010. En una gira por Egipto, tal y como comentó a una de sus estudiantes, fue bautizada como “emperatriz del clave”. Arthur Nikisch la llamó “Bachante”, un ingenioso juego de palabras inspirado tras escucharle tocar obras de Johann Sebastian Bach, su compositor predilecto. El crítico francés Robert Brussel la comparó, en 1905, con las heroínas de Maurice Maeterlink o las vírgenes prerrafaelitas de Edward Burne-Jones por su inconfundible puesta en escena. Su templo de la música antigua –tanto escuela como sala de conciertos– en Saint-Leu-la-Forêt fue calificado como el “Bayreuth de la música antigua”. Ella misma se hacía llamar por sus estudiantes *mamusia*, diminutivo cariñoso de mamá en polaco.

Fotografía de Wanda Landowska apoyada en un clave Pleyel *Grand modèle de concert*, ca. 1930. Washington, Library of Congress, George Grantham Bain Collection.

Tocó para Tolstói en su residencia de Yásnaia Poliana en 1907, su nombre quedó asociado a la marca Pleyel desde los inicios de su carrera como clavecinista y ella misma diseñó el *Gran modèle de concert* con el que dio incansables giras, difundiendo un repertorio y un instrumento que renacieron entre sus dedos, y fue ella también quien ocupó la primera cátedra de clave de Europa en Berlín en 1913. A comienzos de los años veinte, Pablo Picasso charló con ella en su domicilio y en el palacio parisiense de la princesa de Polignac, y Manuel de Falla le dedicó el primer concierto moderno con un clave como instrumento solista en 1926, uno de los hitos del Neoclasicismo español, que tendremos la oportunidad de escuchar en el primer concierto de este ciclo en la antesala del centenario del compositor gaditano.

En España, desde sus primeras apariciones en 1905 hasta poco antes de estallar la Guerra Civil en 1936, ofreció más de un centenar de conciertos en un sinfín de lugares, viajando incansablemente con su inseparable Pleyel en los ferrocarriles españoles,

a cuya red bautizó como “Rocinante a vapor”, con ese humor tan suyo. Fue tan querida en nuestro país que, desde muy temprano, amigos, crítica y público comenzaron a llamarla familiarmente como “La Landowska”.

ETAPAS EN LA BIOGRAFÍA DE UNA ARTISTA ICÓNICA

Nacida en Varsovia en 1879 en el seno de una familia de la burguesía judía liberal, finalizó con dieciséis años los estudios de piano bajo la dirección de Aleksander Michałowski –continuador de la escuela chopiniana– en el conservatorio de su ciudad natal para luego proseguir su formación como compositora bajo la tutela privada de Heinrich Urban en Berlín entre 1895, adonde llegó en el mes de diciembre, y 1900. Una segunda etapa vital dio comienzo en 1900 con su llegada a París y se prolongaría hasta 1913. Gracias a su colaboración con la Schola Cantorum, empezó a indagar más concienzudamente en los repertorios antiguos y en los instrumentos históricos. Es también entonces cuando despegó su carrera internacional.

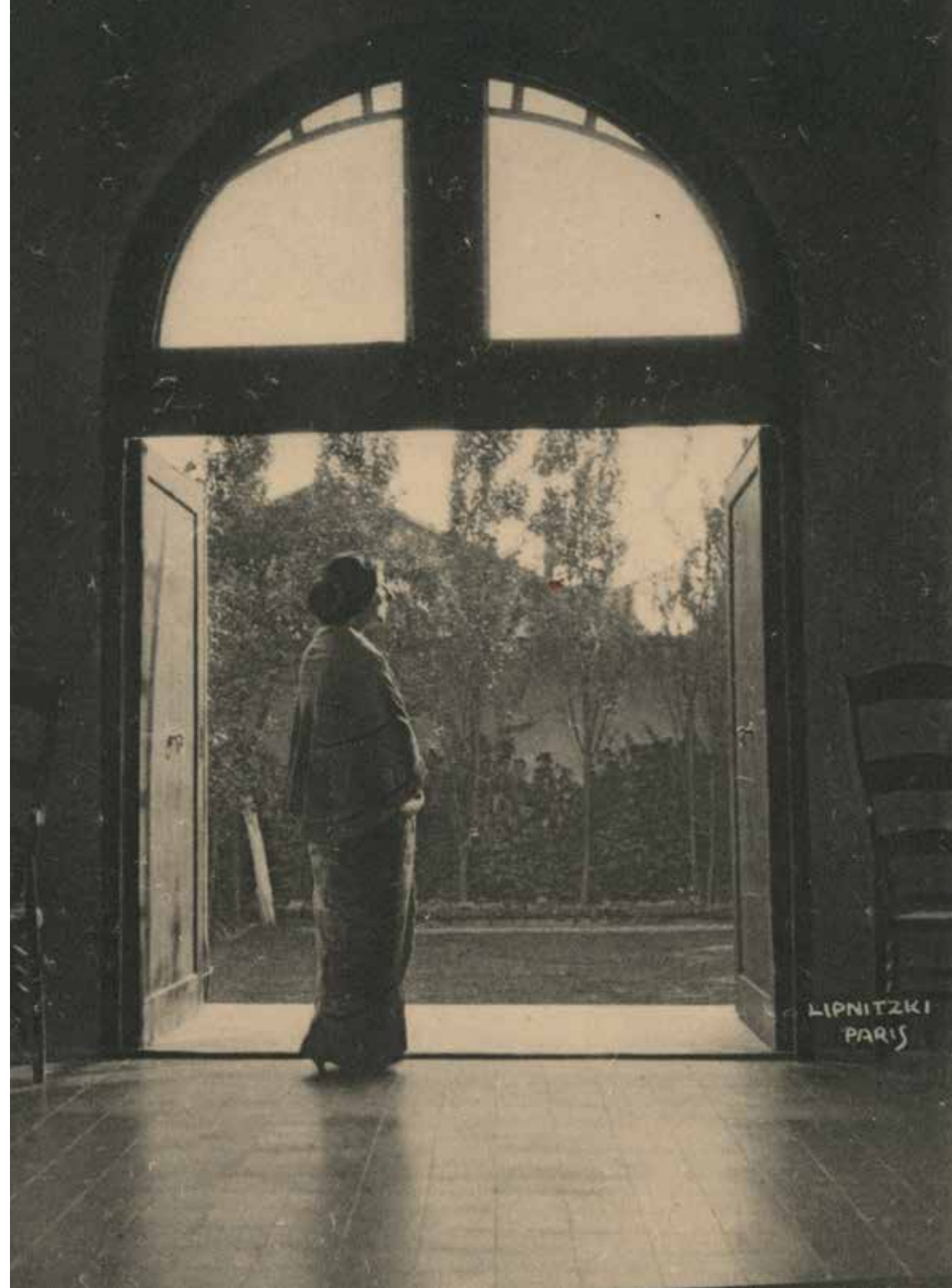
Su vida cambia de rumbo por tres acontecimientos que marcaron el arranque de una tercera etapa: en 1913, la Hochschule für Musik de Berlín le pide ocupar una cátedra de clave. El estallido de la Primera Guerra Mundial la sorprende en esta ciudad, por lo que, debido a su nacionalidad rusa por aquel entonces, quedó convertida automáticamente en una presa política en territorio alemán. Una vez finalizado el conflicto bélico, perdió trágicamente a su marido en un accidente de tráfico y decidió volver a Francia. En esta nueva



Arriba: Wanda Landowska en su infancia, ca. 1888. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

Página siguiente: Wanda Landowska en la entrada de su Escuela de Música en Saint-Leu-la-Forêt, 1930. Fotografía de Boris Lipnitzki. Melbourne, University of Melbourne, Business Records and Personal Papers of Louise Hanson-Dyer.

etapa, la cuarta ya, a sus giras por Europa se suman las americanas a partir de 1923 y precisamente, en ese mismo año, interpreta la parte de clave en *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla. Tras el éxito de la obra, Falla le dedica el ya mencionado *Concerto para clave*, programado en el primer concierto de este ciclo. Un año más tarde, en 1927,



Landowska inaugura su mítica escuela en Saint-Leu-la-Forêt (véase la fotografía de la página anterior). Los discípulos, llegados de todas partes del mundo, se sumergían en un paisaje idílico y en un método de aprendizaje en el que las lecciones y los ensayos se intercalaban con estudios, catalogaciones, paseos, debates e, incluso, fiestas de disfraces con su maestra. Sin embargo, este período culminante de su trayectoria se vio truncado abruptamente por la invasión alemana de Francia, que la obligó a abandonar Europa para siempre. Gracias a la ayuda de Varian Fry, al igual que hubieron de hacer muchos otros artistas e intelectuales de origen judío, embarcó rumbo a los Estados Unidos, llegando a Nueva York el 7 de diciembre de 1941, el mismo día de los bombardeos japoneses sobre la base estadounidense de Pearl Harbour. Poco después inauguraría su segunda y última escuela de música antigua en Lakeville (Connecticut).

LA DETERMINACIÓN DE UNA ARTISTA

Entre los documentos de Wanda Landowska conservados en la Library of Congress de Washington se conservan diez cuadernos escritos entre 1894 y 1900, de los que, *nota bene*, jamás se separó, a pesar de todos los cambios de residencia que se vio obligada a hacer a lo largo de su vida. En estos diarios de juventud descubrimos a una joven artista cuyo carisma y determinación posteriores se encuentran ya perfectamente reflejados. En aquellos años ofreció conciertos en Berlín, Leipzig e incluso una pequeña gira por territorio ruso, donde estrenó sus propias obras. Fue

una joven compositora ambiciosa y admirada, sin temor a competir con sus coetáneos varones. Landowska, además, apunta en sus diarios que aspiraba a componer piezas mayores que miniaturas para piano o *Lieder*, asociados por lo común a las compositoras. De hecho, se han conservado algunas piezas para coro o curiosas combinaciones de instrumentos, como su *Rapsodia oriental*, para quinteto de cuerda, arpa y corno inglés. También apunta que quiere componer una sinfonía, si bien aún no ha podido encontrarse ningún fragmento de la obra. Su pasión por el escenario era genuina y quería dedicar su vida a este medio ya en una época tan temprana:

Dime, diario mío, ¿hay algo más gozoso en la vida que el escenario? ¿Ves? No respondes nada, ¡eso significa que estás de acuerdo conmigo! ¡Subir al escenario! Suenan los aplausos; me inclino para saludar, ¡y toco! Empiezo unos acordes, luego... termino. Aplausos, aplausos, etc... ¡A eso lo llamo yo vida! A vivir sobre el escenario.

(Varsovia, 14 de marzo de 1895. Washington Library of Congress, Wanda Landowska and Denise Restout Papers, Diario 1. Caja 100, carpeta 1, p. 74).

También percibimos a una chica rebelde, que se enfrenta a la autoridad, que desafía los cánones establecidos y lucha por ser independiente: “Es imprescindible que tenga [...] algún tipo de oficio para no vivir a merced de nadie en el futuro” (Varsovia, 26 de febrero de 1895. Diario 1, p. 42); y constatamos la presencia constante de su madre, Ewa Landowska, que impulsa su carrera y se erige en modelo y referente. No sólo es amiga y profesora, sino una madre

con formación y estudios, trabajadora e independiente. Sus lecturas sobrepasan con creces las aspiraciones de una muchacha entre los quince y veinte años que compone, va a conciertos, estudia e investiga. Lee ávidamente a autoras como Ada Negri o María Bashkirtseff, e incluso pone música a poemas de la afamada poetisa polaca Maria Konopnicka y conoce la actividad de mujeres como la pianista Teresa Carreño, la soprano Erika Wedekind o la también pianista y compositora neerlandesa Cornélie van Oosterzee. Adivinamos tras estos escritos, en definitiva, a una joven elocuente y de cierta arrogancia

Wanda Landowska al clave, ca. 1905. Fotografía promocional de la Société Musicale de Gabriel Astruc. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

cuyas pasiones (la música y el amor) la empujarán a seguir su destino como artista y cuya personalidad le permitirá llegar a donde ella quería: vivir de los escenarios y ser única.

LANDOWSKA Y ESPAÑA

Primera etapa (1905-1912)

Wanda Landowska llegó por primera vez a España con apenas veintiséis años, en 1905. Actuó los días 22 y 25 de noviembre en el Teatro Español, en los conciertos inaugurales de la temporada de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Ambos conciertos se enmarcaron en un contexto muy concreto: la gira europea que Gabriel Astruc, reconocido empresario teatral parisiense y agente de reputados cantantes, organizó para Landowska entre noviembre de 1904 y febrero de 1905 a fin de darla a conocer

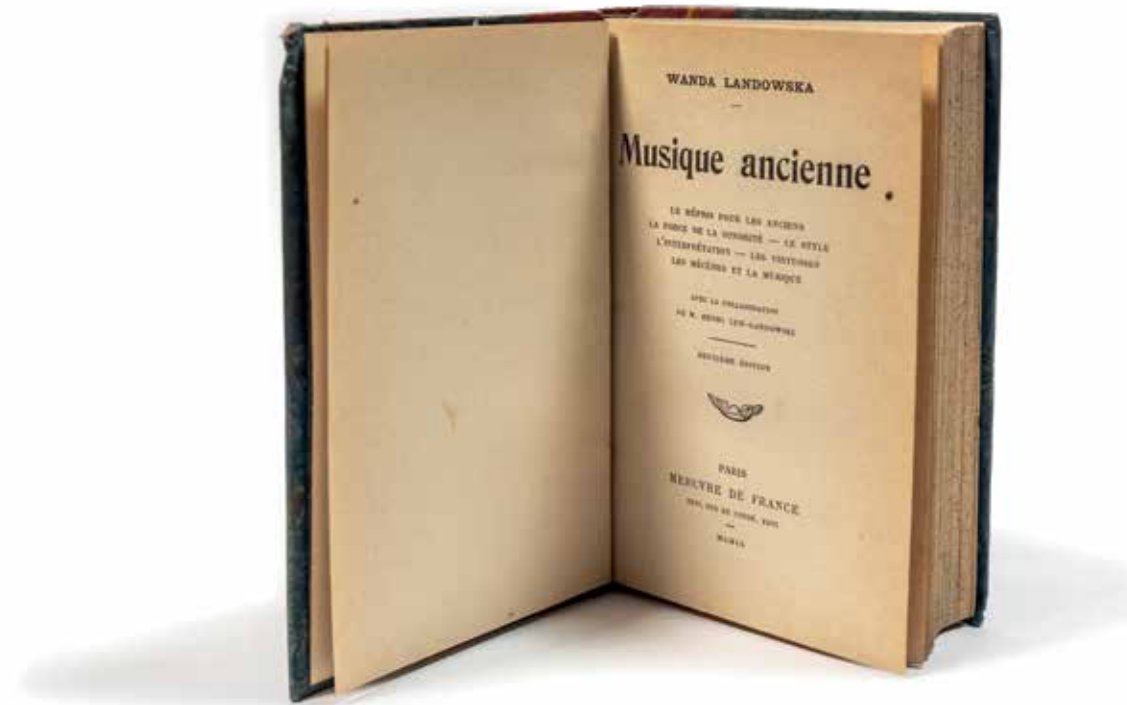


como la excepcional artista que era, interpretando rarezas musicales en instrumentos todavía poco habituales. Esta gira la situó en capitales como Bruselas, Berlín, Viena, Budapest, Venecia y Brescia, completando la temporada con su presencia en diversos salones de la capital francesa y su visita a Milán en marzo y a Londres en abril, mayo y junio de 1905. Las reseñas que aparecieron en la prensa fueron compiladas por el astuto empresario en un dossier titulado “Wanda Landowska. Pianiste et claveciniste. Articles de la Presse Européene” que, acompañado de numerosas fotografías (como la que puede verse en la página 9 de este programa) sirvieron para promocionar y prolongar esta gira europea durante la temporada 1905-1906. Uno de los primeros destinos de esta segunda temporada fue precisamente Madrid, tras regresar de Edimburgo y antes de partir, de nuevo, a Berlín, Viena, Leipzig y París.

Esta gira debe ser considerada una visionaria estrategia para vincular el nombre de la artista al clave, gracias a un paquete de dos programas de concierto (véanse las reproducciones en las páginas 26-29) concebidos en clara sintonía con los principios del concierto histórico, tan de moda en el París de aquella época. En ellos alternaba la interpretación de obras al piano con otras al clave, apoyándose en una cuidada puesta en escena en la que aparecía enfundada en un largo vestido negro, con el pelo recogido, lo que le daba la apariencia de una de las “heroínas de Maeterlinck o vírgenes de Burne-Jones”, como recogió la prensa parisiense de 1905. El primer programa, *Bach y sus contemporáneos*,

incluía una selección de piezas de Bach y otros compositores en torno a 1800 (un programa que ya se reconstruyó en el concierto ofrecido por Miguel Ituarte dentro del ciclo *El origen de la ‘early music’* en enero de 2019). El segundo, *Valses y voltas*, proponía un recorrido por el género del vals con ejemplos que abarcaban desde William Byrd a Richard Wagner o Hector Berlioz, sin olvidar a Franz Schubert y, por supuesto, Frédéric Chopin (su propio profesor había sido instruido por Karol Mikuli, discípulo directo del pianista polaco). Esta gira también sirvió a la artista para establecer una temprana alianza con Pleyel (véase la fotografía de la página 9). Landowska viajaba con un clave construido según los prototipos que desarrolló la firma francesa para la Exposición Universal de París de 1889 y que la acompañaría hasta 1912. Este instrumento se caracterizaba por disponer de dos manuales o teclados que imitaban la disposición pianística en los colores y las dimensiones de las teclas –lo que facilitaba a su vez a la propia Wanda la alternancia con el piano en sus conciertos–, provistos de plectros de cuero y una hilera de seis pedales para activar los diferentes registros: dos de 8’ (que suena en la octava real), uno de 4’ (cuerdas afinadas una octava por encima de lo escrito en la partitura) y un registro de laúd (que cambia ligeramente la sonoridad, imitando la de este instrumento de cuerda, ya que la cuerda es pulsada más cerca del clavijero).

A diferencia de otros ejemplos de concierto histórico durante el siglo XIX en los que se recurrió al empleo de instrumentos de teclado históricos, como los que ofrecieron Ignaz Moscheles y François-Joseph Fétis, Landowska no



Portada de *Musique ancienne* (1909), que Wanda Landowska publicó en colaboración con su marido. El libro compila todo su pensamiento en torno a la interpretación e investigación de la música antigua. Madrid, Biblioteca-Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Archivo Antonio Fernández-Cid.

pretendía plantear una demostración, sino que se valió del clave como una apuesta sonora vanguardista para interpretar repertorios pretéritos. La puesta en escena inspirada en la estética prerrafaelita le hacía aparecer en el escenario como una “sacerdotisa” cuyo cometido era transportar al

público a una época y un lugar lejanos, una medida estratégica que completó con la realización de sus primeras grabaciones al clave en 1908, la gestación y publicación de su obra más celebrada, *Musique ancienne* (1909), y la investigación llevada a cabo en museos de instrumentos europeos, especialmente alemanes, para diseñar y patentar el que sería conocido como clave *Grand modèle de concert*, que desarrolló junto al ingeniero Gustave Lyon, de la firma Pleyel, y que presentó al público en junio de 1912 en el Festival Bach de Breslavia. Este es, a su vez, el contexto en el que se enmarcan las primeras visitas a nuestro país.

Entre 1905 y 1912, hemos podido localizar hasta treinta y seis conciertos

ofrecidos por la artista polaca en España, tal como puede constatarse en el mapa interactivo elaborado con motivo de este ciclo y que da cuenta de la estrecha relación que se gestó entre la artista y España, y que acabaría propiciando, en los años veinte, importantes hitos para la historia de la música. Si bien la gira realizada en el otoño de 1906 resulta significativa porque la artista visitó hasta ocho ciudades españolas diferentes (Logroño, Madrid, Málaga, Cádiz, Granada, Bilbao, Pamplona y Barcelona), la gira de enero de 1911 reviste importancia por la repercusión que tuvo en la construcción de la identidad de la artista. Llegó a nuestro país a través de Vitoria (9 de enero), para recorrer después la península y llegar a Málaga (14 de enero), Valencia (20 de enero), Barcelona (23 y 25 de enero) y, finalmente, embarcarse rumbo a la isla de Mallorca, donde ofreció dos conciertos en el Teatro Principal de Palma (29 y 30 de enero). Allí tuvo, por primera vez, la oportunidad de entrar en contacto con la estancia en la isla, varias décadas antes, de su compatriota Frédéric Chopin, lo que le llevó a visitar su celda en la Cartuja de Valldemosa (véase la fotografía de la página siguiente) acompañada de prohombres de las letras mallorquinas, como Joan Alcover y Mario Verdaguer.

La importancia de esta gira invernal radica en que la propia Landowska dio cuenta de ella en el artículo "Lettres de voyage" (véase la ilustración de la página 14), publicado en marzo de 1911 por la *Revue musicale mensuelle*, órgano de difusión de la Société internationale de musique entre 1907 y 1914. La artista relata en este artículo su afición e interés por el folclore y las músicas propias de

Nota para la excursión a Palma de Mallorca a la Isla de Mallorca

Salir de Palma en carruaje para Miramar, Valldemosa y Soller. Tomando el tiempo convenientemente en cada lugar para llegar por la tarde a las 7 del mismo día a Soller. Parar al Hotel de Juan Pidal 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 Fornalutxa y Vinaròs paseando entre navajales comer al Hotel y volver a Palma por el Collado de Soller. a la mañana siguiente a las 7. cojer el tren y excursión a Manacor Porto enoto y Coves del Drach. pudiendo volver a a Palma la noche del mismo día.

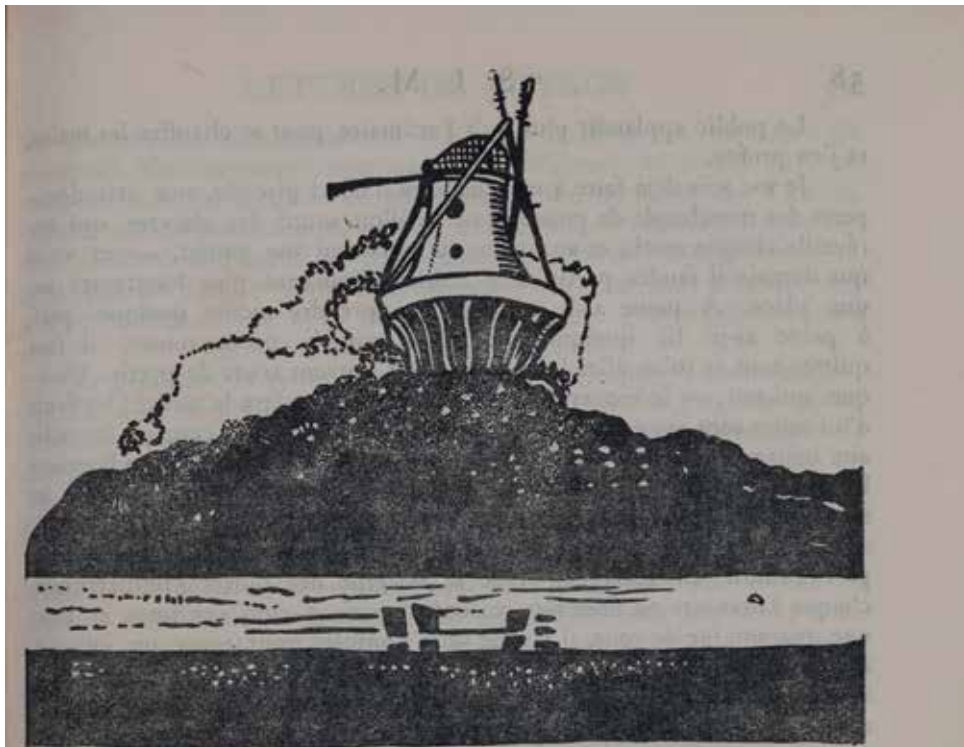
a Palma parar al Grand Hotel.
no entretenerse en Palma pues no vale la pena comparandolo en lo mas arriba indicado

BUW

Arriba: Nota anónima en la que se describe la excursión que Wanda Landowska y su marido realizaron por la isla de Mallorca aconsejados por sus anfitriones en la isla. Varsovia, Biblioteca de la Universidad. Gabinete de Fuentes Musicales, BUW-AKP T-Land. I/1_5b.

Página siguiente: Wanda Landowska en la puerta de la Cartuja de Valldemosa durante su visita a la misma en enero de 1911 para visitar la celda en la que Chopin pasó el invierno de 1838-1839. Varsovia, Biblioteca de la Universidad. Gabinete de Fuentes Musicales, BUW-AKP I-XIII/2.





LETTRES DE VOYAGE

A mon ami Xenius

Malaga, le 14 janvier

Me voici dans "le pays des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse..." Il fait un froid de Sibérie. Depuis vingt ans, me disent les gens du pays "la clime" devient de plus en plus rigoureuse. Il faut croire que tout s'use avec le temps, même le soleil du midi. Les petites andalouses parcourent les rues, entortillées dans leurs châles, en montrant à peine leurs beaux yeux de velours et leurs casques noirs ornés d'une fleur ou d'un ruban voyant; d'autres plus pauvres peut-être, décorent leurs petites têtes gelées de quelques branches de persil, ce qui les rend encore plus appétissantes.

5

cada región que visita, un interés que quedará plasmado en el último concierto de este ciclo en la selección de textos realizada para acompañar su *Bourrée d'Auvergne*. También expresa en él la supuesta facilidad que encuentra en sus giras españolas para desplazarse junto con su clave por la red de ferrocarriles y, lo que es más importante, deja un claro testimonio de la relevancia de las sociedades filarmónicas y las diferentes asociaciones de conciertos como tejido organizativo de capital importancia para crear una actividad musical que llegue a todo el país. Esta red institucional no sólo facilitó sus giras en estos primeros años, sino que le permitió hacerse con unos contactos personales que le facilitaron retomar su carrera en nuestro país a comienzos de los años veinte, ofreciendo más de una veintena de conciertos en su regreso a España en 1920. Este tejido nutría, además, las crónicas y corresponsalías culturales en la prensa local. La fama de Wanda Landowska se difundió rápidamente por las provincias españolas, utilizándose las críticas entusiastas de algunos conciertos como reclamo para sus primeras actuaciones en otras capitales. Así sucedió, por ejemplo, con los conciertos de la instrumentista polaca en Palma, anunciados con las elogiosas reseñas

Primera página del artículo "Lettres de voyage", publicado por *S. I. M. Revue musicale mensuelle*, vol. 7, núm. 3 (15 de marzo de 1911), pp. 57-64, en el que Landowska relata su gira por España en enero de 1911 y su paso por las ciudades de Vitoria, Málaga, Valencia, Barcelona y Palma.

que publicó su amigo, el valenciano Eduardo López-Chávarri, en el diario *Las Provincias*. Él fue también quien le presentó, en aquel enero, a su primer alumno español, José Iturbi, que comenzaría a recibir clases de Landowska en París en marzo de 1911.

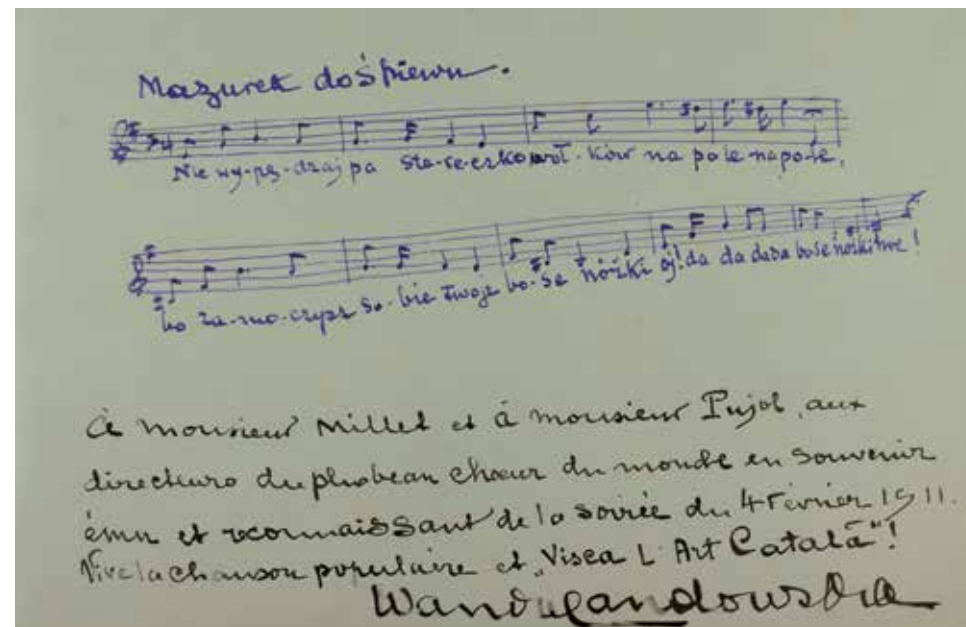
Landowska forjó, sin embargo, un vínculo especial con el Orfeo Català. La relación establecida con la entidad catalana durante sus giras de 1909, 1911 y 1912 le aseguró una buena acogida en su regreso en 1920. Durante los primeros años del siglo xx, el pensamiento landowskiano se hermanó de manera orgánica con el credo catalanista que defendía el Orfeo Català, que orbitaba en torno a la recuperación de los cantos populares y el posicionamiento de Johann Sebastian Bach en un lugar de referencia. Para Landowska, Bach era el centro en torno al cual pivotaba su recuperación del repertorio antiguo y del clave en aquellos años, ya que no debe olvidarse su presencia en los festivales dedicados a Bach en Duisburgo (1910), Eisenach (1911) y Breslavia (1912), así como en los festivales de verano dedicados en aquellos años al compositor alemán en San Sebastián. Además, en alianza con su marido, Henri Lew-Landowski, se preocupó por la recuperación de las canciones populares polacas, tal como demuestran algunas de sus composiciones. No es, por tanto, de extrañar que Landowska suscitase una especial admiración en el seno de uno de los bastiones del catalanismo en plena eclosión de la Renaixença. En la dedicatoria que Landowska dejó en el *Llibre d'Or* del Orfeo en febrero de 1911, no duda en escribir unos breves compases de una de sus mazurcas para

terminar afirmando en su dedicatoria: “¡Viva la canción popular y ‘Visca l’Art Català!’” (véase la fotografía de la página siguiente). Además, ella misma interpretaba al clave sus composiciones de inspiración popular, como la *Bourrée d’Auvergne*, que escucharemos en el tercer concierto, porque “el clave, reserva de colores vivos, flautas, cuerdas, oboes nasales, gaitas, contrabajos, es el instrumento ideal para interpretar la música popular”, como escribió para las notas del disco *Dances of Poland* en 1951 (RCA Victor, publicado en 1965). Pero esta estrecha vinculación con el Orfeo Català y, en general, la buena acogida que tuvo en la prensa española durante los tres primeros años de giras regulares a nuestro país, dieron lugar a una controvertida polémica con Joaquín Nin, el pianista cubano de ascendencia catalana y padre de Anaïs Nin.

Nin coincidió con la artista polaca durante sus años parisienses en la Schola Cantorum y el objetivo interpretativo de una y otro eran tan parejos que el crítico francés Georges Jean-Aubry afirmó en 1909 que “todos nuestros [de Francia] clavecinistas de los siglos XVII y XVIII han encontrado en Nin al único intérprete verídico que tenemos, junto con Wanda Landowska”. Profesor honorario de la Schola Cantorum desde 1906 y, a partir de 1909, de la ya extinta Université Nouvelle de Bruselas, Nin había desarrollado una importante actividad como intérprete en Francia y Centroeuropa que lo había llevado a actuar en importantes ciudades de Suiza, Bélgica, Alemania e, incluso, Dinamarca, pero todavía no en España. En octubre de 1911 incendió la prensa francesa y española al rebatir la defensa del clave que Wanda Landowska llevaba



años practicando en un afán por ganar seguidores entre los adeptos de la clavecinista de cara a sus conciertos en Bilbao, Vitoria y Madrid entre febrero y marzo de 1912. Nin inició esta polémica en la *S. I. M. Revue musicale mensuelle* (la misma en que Landowska había publicado pocos meses antes su “Lettres de voyage”) y en la *Revista Musical* de Bilbao, publicada por la Sociedad Filarmónica, antes de que quedara plasmada en la *Revista Musical Catalana*, editada por el Orfeo Català, en el verano de 1912. Si bien este revuelo podía despertar el interés que se pretendía para los conciertos de Joaquín Nin en España, lo cierto es que a la clavecinista polaca no podía haberle sorprendido en peor momento: no sólo mantenía una apretada agenda, sino que se encontraba ultimando el instrumento con el que



Página anterior: Retrato de Joaquín Nin con dedicatoria autógrafa a su maestro Carles G. Vidiella, fechada en París el 2 de agosto de 1905. Barcelona, Centre de Documentació de l’Orfeo Català.

Arriba: Dedicataria de Wanda Landowska en el Llibre d’Or de l’Orfeo Català, que incluye la transcripción de una mazurca, f. 18r. Barcelona, Centre de Documentació de l’Orfeo Català.

quedaría indisolublemente asociado su nombre: el modelo de clave *Grand modèle de concert* diseñado junto con la firma Pleyel. Fue Eduardo López-Chávarri quien, a través de la correspondencia mantenida con la propia Landowska y su marido, defendió abiertamente las tesis de la artista para rebatir los argumentos con que Nin atacaba la sonoridad del clave y el rigor histórico de los prototipos empleados por la artista polaca para defender el piano, un instrumento capaz de asumir toda la literatura para teclado.

Vista con perspectiva, esta polémica fue una batalla personal entre dos artistas que coincidieron en el tiempo y en el espacio con un mismo repertorio, y que presentaban aproximaciones interpretativas irreconciliables en relación con los repertorios antiguos para teclado. Pero fue entonces cuando

Landowska tuvo que dar a conocer, en medio de la controversia más amarga de su carrera, su nuevo clave, que no es sino el resultado de la alianza entre el desarrollo tecnológico y los nuevos materiales empleados en la construcción de pianos y arpas Pleyel, por un lado, y la investigación que ella misma realizó por diferentes museos, como se comentará más en detalle en las notas al programa del segundo concierto, por otro. La principal diferencia con respecto al modelo Pleyel que la había acompañado en los años anteriores fue la adición de un séptimo pedal en la lira para activar el registro de 16', que ampliaba la sonoridad del instrumento al hacerlo sonar una octava más grave. Este nuevo prototipo también aumentó de tamaño e incrementó la estabilidad de su caja a fin de permitir el transporte habitual del instrumento: recordemos que la artista viajaba siempre acompañada de su clave porque, en aquellos años, no era habitual disponer de claves en los teatros y ciudades en las que tocaba. Para este ciclo contaremos con uno de los pocos ejemplares conservados en condiciones de uso de este *Grand modèle de concert*, fabricado en 1950 y que perteneció en su día a Rafael Puyana, uno de los últimos discípulos de Landowska, y que hoy se conserva, junto al resto del legado de este insigne clavecinista, en el Archivo Manuel de Falla. El peso de la protagonista de este ciclo en la difusión del clave y de la música antigua y, sobre todo, en la formación de una nutrida escuela de alumnos en París durante los años veinte, primero, y en Lakeville, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, habría de tener también su repercusión en España.

Segunda etapa (1920-1936)

Titulado “Wanda vuelve”, el *Glosari* de Eugeni d’Ors dedicado a Landowska arranca de este modo:

¿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.

Estas líneas son escritas por el formulador del *Noucentisme*, un movimiento que se encuentra a caballo entre el Neoclasicismo –al que Landowska tanto aportaría en la escena nacional e internacional– y otras tendencias finiseculares, como el *Arts & Crafts* (una escuela a la que se asociaban los prerrafaelitas, cuya estética fue posteriormente vinculada a la landowskiana) y el movimiento *Młoda Polska* (Joven Polonia) del país de origen de la clavecinista. Se trata de una coincidencia estética que aúna tantas regiones como el glosario de Eugeni D’Ors y los propios caminos que recorrería Landowska por geografías y acontecimientos históricos muy diversos.

La Wanda que regresa a España no es la misma que la que había llegado casi veinte años antes en su primera gira. Landowska es ahora aclamada en los escenarios europeos más prestigiosos, tiene discípulos y admiradores en varios países y ha vivido una guerra en un país extranjero que no la había



Fotografía tomada en los alrededores del Carmen de la Antequeruela, durante la visita que la clavecinista realizó a Granada en noviembre de 1922. De izquierda a derecha: Francisco García Lorca, Antonio Luna, María del Carmen de Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla y José Manuel Segura. Granada, Archivo Manuel de Falla.

tratado demasiado bien. Además, e inesperadamente, pierde a su más fiel cómplice, Henry Lew-Landowski, en 1919. Tras este fatal acontecimiento, se queda unos meses en Suiza, alojada en casa de su hermano y, desde allí, retoma la correspondencia con sus contactos, muy especialmente en España, para organizar la primera gira de esta nueva etapa nada más comenzar 1920, lo que le llevó a visitar sus anteriormente frecuentadas Barcelona, Valencia y Madrid. Todo ello puede cotejarse con el ingente número de cartas que encontramos en el archivo del Palau de la Música Catalana, que permiten constatar cómo Landowska,

e incluso su hermano Paul, retomaron el contacto con los músicos y directores españoles para regresar a los escenarios tras el forzoso silencio impuesto por la guerra.

Aquí cabe destacar la estrategia, que puede calificarse de moderna, empleada por la artista: su experiencia de giras anteriores, desde la ya mencionada organizada por Gabriel Astruc hasta todas las gestiones que Henry Lew-Landowski realizaría en su nombre, le hizo aprender la crucial importancia que tenía estar en contacto permanente con las personas e instituciones que podían facilitarle conciertos, giras, publicaciones y estudiantes, tal y como sucede con los artistas actuales. La correspondencia con autores como Eduardo López-Chávarri perdura de forma generosa durante estos años y resulta esencial, así como el contacto con Adolfo Salazar en este segundo período hispánico, lo que le llevará a estrechar sus lazos con Manuel de Falla, entre otros muchos hitos destacados de esta vuelta de Landowska a los escenarios españoles. Esta “autogestión”, que la convierte en una artista moderna lejos del canon romántico, se entrevé asimismo en su modo de considerar a la prensa. En *Musique ancienne*, su libro ya mencionado, llega a afirmar que “somos nosotros, los músicos, quienes escribimos ahora los anuncios e incluso las reseñas de nuestros conciertos” y cita a este respecto las palabras de Richard Strauss sentenciando que “el público es la voz de Dios”. Incluso más adelante, con la agudeza y el humor que la caracterizaban, afirma: “suprime la prensa y secuestrarás el interés musical del público”.



Retrato de Wanda Landowska en Valldemosa, Mallorca (1911), con una dedicatoria a Adolfo Salazar fechada en 1920. Madrid, Residencia de Estudiantes.

Volviendo a su periplo español, es reseñable la entrevista que le hizo en 1920 ni más ni menos que la también icónica Magda Donato para *La Tribuna*. Unas líneas sobre aquello que le sucedió y la fuerza con la que volvió quedan resumidas en las lacónicas pero potentes respuestas de nuestra protagonista:

- ¿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.

En otoño de 1920 visitó la Residencia de Estudiantes madrileña (ya entonces una institución de referencia) y la revista *Mundial Música* publicó el primer monográfico en español (y uno de los primeros en la historia) dedicado a Wanda Landowska, en el que se recogen textos de especialistas españoles, de la propia Landowska e incluso partituras comentadas por ella misma. Todo ello no hace más que demostrar cuán admirada era en España en los primeros años veinte debido a la huella que ya había dejado en su primera etapa española.

Adolfo Salazar, siempre generoso, escribió ampliamente sobre ella, dejando líneas como estas: “La magnitud del arte de la Landowska es su propia genialidad, su noble calidad [...]. Sin

cualidades semejantes, esa música [...] se ve puesta en un grave aprieto; por tal razón son tan escasos sus intérpretes”. Un Salazar que ya supo ver lo especial de este arte de Landowska, interpretándolo como una suerte de balsa, de retiro, de oasis que calma los espíritus entre algunas oleadas vanguardistas más convulsas y menos atractivas para los oídos. La visita que Salazar hace a Landowska en 1922 será determinante para el encuentro trascendental del que ya se ha hablado y escrito tantas veces: el de nuestra protagonista con Manuel de Falla (véanse las fotografías de las páginas 19 y 34), y en el que se ahondará en las notas al programa del primer concierto del ciclo. En aquel año confluyen ambos genios en el Carmen de la Antequeruela de Granada, donde clavecinista y compositor intercambiaron fructíferas ideas y comenzaron una relación epistolar que dio lugar a una colaboración que desembocaría a su vez en la composición del *Concerto para clave*.

En este regreso a la península, Landowska conoció nuevas regiones, como Castilla y León (1920), Galicia (1921) o Navarra (1921), además de volver a sus queridas Barcelona, Valencia, Madrid y varias capitales andaluzas, o repetir incluso su viaje en barco hasta Mallorca. Victoriano García Martí, en “Los bellos momentos de Wanda Landowska en Santiago de Compostela” (*El Liberal*, 26 de enero de 1921), recoge, por su parte, unas crónicas sobre Landowska en el norte de la península, adonde llegó en uno de sus incansables periplos, y en las que sentimos de cerca la especialísima personalidad de Wanda: “La Landowska, siempre inquieta, charla continuamente y discute conmigo los más diversos



Concierto de Wanda Landowska en el Real Conservatorio María Cristina de Málaga, en 1922, rodeada de estudiantes y profesores. Madrid, Residencia de Estudiantes.

temas: mi ‘mundo interior’, la filosofía bergsoniana, el sentimiento, el arte...”. Supo conquistar los escenarios con su talento y al público con su carácter, muy especialmente al hispanohablante, pues según ella misma afirmó: “Los pueblos más sensibles a la música son el español y el ruso”. En 1925 fue invitada por la Asociación de Música de Girona y recibió la medalla de la Legión de Honor francesa, mientras que Carlos Bosch le dedica, en un estilo muy de la época, unas palabras premonitorias y muy acertadas:

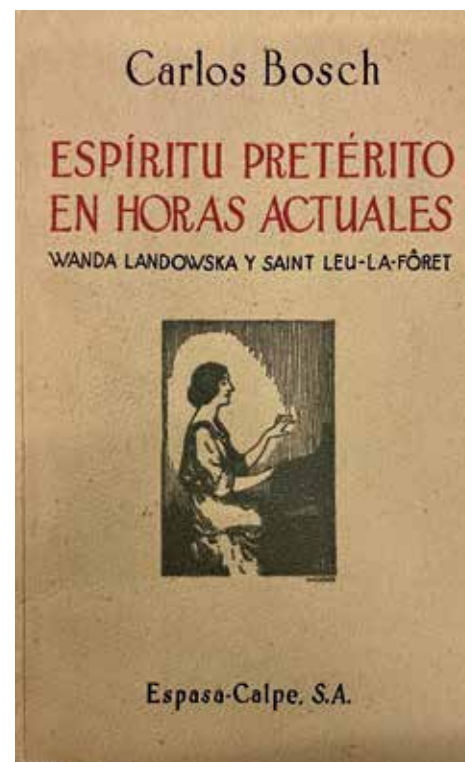
Modernísima en espíritu, que paradójicamente se posa en pretéritas emociones resurgidas en el encanto actual de Wanda Landowska, que en el futuro, al que tampoco alcancemos,

será siempre venerada en el recuerdo engarzado de sus actividades recogidas en los corrientes tiempos.

El estreno del *Concerto para clave* de Falla en Barcelona, el 5 de noviembre de 1926 (véase el programa en las páginas 44 y 45), supuso un hito en la historia del Neoclasicismo musical español e internacional y es la primera pieza que, *sensu stricto*, emplea el clave como instrumento solista en una obra de vanguardia. La propia Landowska, en una carta fechada el 29 de diciembre 1925 y dirigida al redactor de *The New York Times* para rebatir las acusaciones de que *El*

retablo de maese Pedro no era la primera obra que utilizaba el clave en el repertorio contemporáneo, escribió:

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 climas 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.



Los años veinte culminan con la apertura, en 1927, de su escuela en Saint-Leu-la-Forêt, en las afueras de París. A ella acudieron diversos discípulos españoles, como Joan Gibert Camins, Amparo Iturbi o la joven Amparo Garrigues, conocida como “la Landowska española”. Mientras tanto, sus visitas a España no cesaron, aunque fueron menos frecuentes, y continuaron hasta que el estallido de la Guerra Civil interrumpió su cercana relación con España. Como

Portada del libro *Espíritu pretérito en horas actuales*, publicado por Carlos Bosch, Madrid, Espasa Calpe, 1936. Madrid, Biblioteca-Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March. Archivo Antonio Fernández-Cid.

Wanda afirmó en una ocasión: “Adoro España y casi todos los años, cuando puedo materialmente, acepto una gira de conciertos por el país de las naranjas, donde el sol invade nuestro espíritu y nos torna perezosos y buenos...”.

UNA ARTISTA POLIÉDRICA

A pesar de que un buen número de especialistas han dedicado sus investigaciones a diferentes aspectos de la figura de Landowska, y prueba de ello son las múltiples referencias que figuran en la bibliografía de este programa, son muchas las lagunas que aún perduran en torno a ella. Por un lado, los propios hechos históricos han borrado muchas huellas: las dos guerras mundiales hicieron desaparecer ininidad de documentos y objetos materiales, desde actas de nacimiento o estudios y documentos sobre su familia al posterior desmantelamiento de su residencia en Francia en los años cuarenta. Por otro lado, la cuasiapropiación de los bienes materiales y de la imagen pública de

la artista por parte de su secretaria y compañera, Denise Restout, tras la muerte de Landowska en 1959 hasta la muerte de aquélla en 2004, dejó a muchos investigadores sin acceso a su legado y sin libertad interpretativa sobre su vida y trayectoria. Aunque diversos archivos europeos contienen documentos epistolares, hemerográficos, fotográficos y de otra índole que dan fe de la actividad concertística de Landowska, tenemos acceso pleno a la fuentes que constituyen su legado en la Library of Congress de Washington desde hace tan sólo veinte años, de ahí que sea ahora cuando por fin ha dado comienzo un auténtico redescubrimiento sin imposiciones ni restricciones.



Wanda Landowska y Francisc Poulenc debatiendo detalles de la composición del *Concert champêtre* para clave y orquesta en Saint-Leu-la-Forêt, 1929, autor desconocido. Granada, Archivo Manuel de Falla, Fondo Puyana, caja 95. Tras el *Concerto* de Falla, Francis Poulenc dedicó un concierto para clave solista a la clavecinista y, más adelante, autores como Walter Leigh, Krzysztof Penderecki, Bohuslav Martinů o Roberto Gerhard escribieron asimismo conciertos para el instrumento, continuando así la estela iniciada por Landowska.

El trabajo sobre su figura es todavía un mapa con muchas lagunas, un puzzle en el que faltan por encajar muchas piezas. En este proceso, el presente ciclo sobre Wanda Landowska y su paso por España pretende dar a conocer algunos de los aspectos sobre los que han arrojado luz las recientes investigaciones y va a permitir que el público melómano disfrute del auténtico artificio sonoro que la acompañó durante largos años y que es hoy toda una rareza instrumental. Por un lado, Wanda fue una figura fundamental en la práctica concertística española entre 1905 y 1936, como queda corroborado por el más de un centenar de conciertos ofrecidos, al tiempo que desempeñó un papel sin parangón en la consolidación de la música antigua como una tendencia programadora sin vuelta atrás de cara al futuro. Por otro lado, España tuvo asimismo una importancia sustantiva en la construcción de su imagen artística y en la recuperación de su carrera tras la Primera Guerra Mundial, cuando su colaboración con

Falla dio como resultado uno de los logros capitales de su carrera: situar el clave no sólo como un instrumento cuya recuperación servía para interpretar la literatura del pasado, sino también como un instrumento con entidad propia que pudiera integrarse en la composición contemporánea gracias a su sonoridad tan particular. Con motivo de este ciclo celebrado en la Fundación Juan March, podemos afirmar que su apostolado y su lucha en favor del clave han dado incuestionablemente sus frutos. Lejos quedan, por tanto, aquellas palabras que pronunció Wanda Landowska en la entrevista para la *Wisdom Series* de la NBC en 1953:

Fui agresiva porque, fundamentalmente los pianistas, estaban en contra del clave; probablemente también en contra de mí misma. Se oponían a él por su idea de la interpretación y porque el sonido era tan diferente del piano... y entonces se volvían enemigos, de manera inmediata. Imagínese cuán duramente tuve que luchar contra ellos.

Páginas 26-29: Portada y páginas de programa de los programas de mano de los dos primeros conciertos de Landowska en España, organizados por la Sociedad Filarmónica de Madrid los días 22 y 25 de noviembre de 1905. Madrid, Biblioteca-Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March. Archivo Antonio Fernández-Cid.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
MADRILEÑA



AÑO V 1905-1906

CONCIERTO II

(82 de la Sociedad)

SÁBADO 25 DE NOVIEMBRE DE 1905

WANDA LANDOWSKA

(CLAVECIN--PIANO FORTE--PIANO)

TEATRO ESPAÑOL

A las cuatro y media de la tarde

Oficinas: Carretas, 27 y 29, Madrid.

Programa

VOLTAS Y VALSES

Primera parte

- LA VOLTA (1.ª audición) (1) Byrd.
Dos VOLTAS DEL REY (1.ª audición) Praetorius.
VOLTA extraída de la obra BRANSLES EN
FORMA DE BAILE (1.ª audición)
VOLTA (1.ª audición) Chambonnieres.
LA VOLTA (1.ª audición) Morley.
En el Clavecín
VALSES NOBLES Op. 77—VALSES SENTI-
MENTALES Op. 50—ULTIMOS VALSES
Op. 127—VALSES DE GRAETZ Op. 91 (1.ª
audición) Schubert.
En el Piano-forte

Segunda parte

- INVITACION AL BAILE Weber.
VALS en *la menor* Op. 124 n.º 4 (1.ª audición). Schumann.
MUY AMADA DE ZURICH Vals (1.ª audición) ... Wagner.
VALS DE LOS SILFOS (1.ª audición) Berlioz.
En el Piano

Tercera parte

- VALSES (1.ª audición) Chopin
a) *Si menor*. b) *Sol bemol mayor*. c) *Mi menor*.
d) *Do sostenido menor*. e) *Re bemol mayor*. f) *Fa mayor*.
En el Piano

Clavecín, Piano-forte y Piano
de la casa Pleyel.

Descansos de 15 minutos.

No se permitirá la entrada y salida del salón durante la ejecución del programa. Quedan prohibidas las repeticiones.



(1) La indicación de 1.ª audición que desde hoy acompañará en los programas á las obras que se ejecuten por primera vez, se refiere exclusivamente á los conciertos celebrados en la **Sociedad Filarmónica Madrileña**.

El instrumento

Clave Pleyel *Grand modèle de concert* (ca. 1950)

Construido en París por la firma Pleyel en la década de 1950, fue donado por Rafael Puyana en 1992 al Archivo Manuel de Falla de Granada, en memoria de su maestra Wanda Landowska. Este instrumento ha sido generosamente cedido por la institución granadina para celebrar los conciertos de este ciclo.

Instrumento de 250 cm, de dos teclados, con cuatro registros (2 x 8', 1 x 4' y 1 x 16'), laúd y nasal a la inglesa. Extensión de cinco octavas. Este modelo de instrumento es el mismo que utilizó Landowska en sus interpretaciones de *El retablo de maese Pedro* (1923) y el *Concerto* (1926) de Manuel de Falla.



Clave Pleyel *Grand modèle de concert*.
Ejemplar conservado en Berlín, en el Museo
de Instrumentos Musicales (París, 1927).



MIÉRCOLES 29 DE ENERO DE 2025, 18:30

Landowska, Falla y el clave moderno

Mahan Esfahani, clave
Ensemble de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León
José Trigueros, dirección

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I Manuel de Falla (1876-1946)
Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello *
Allegro
Lento
Vivace

Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sonata en Sol mayor, K 259 **
Sonata en Sol mayor, K 260 **
Sonata en Fa mayor, K 82 **
Sonata en Fa menor, K 466 **

II Francisco Coll (1985)
Concierto para clave y catorce músicos. Estreno en España en gira¹ **
Toccata
Lento
Quasi una cadenza
Fandango

Domenico Scarlatti
Sonata en Re menor, K 9 **
Sonata en Re menor, K 417 **
Sonata en Fa menor, K 238 **
Sonata en Fa menor, K 239 **

* Clave Pleyel *Grand modèle de concert* (París, década de 1950)

** Clave Keith Hill (2001) sobre un modelo de Pascal Taskin (1769)

¹ Este concierto estará dirigido por José Trigueros

Comunidades creativas en torno al clave



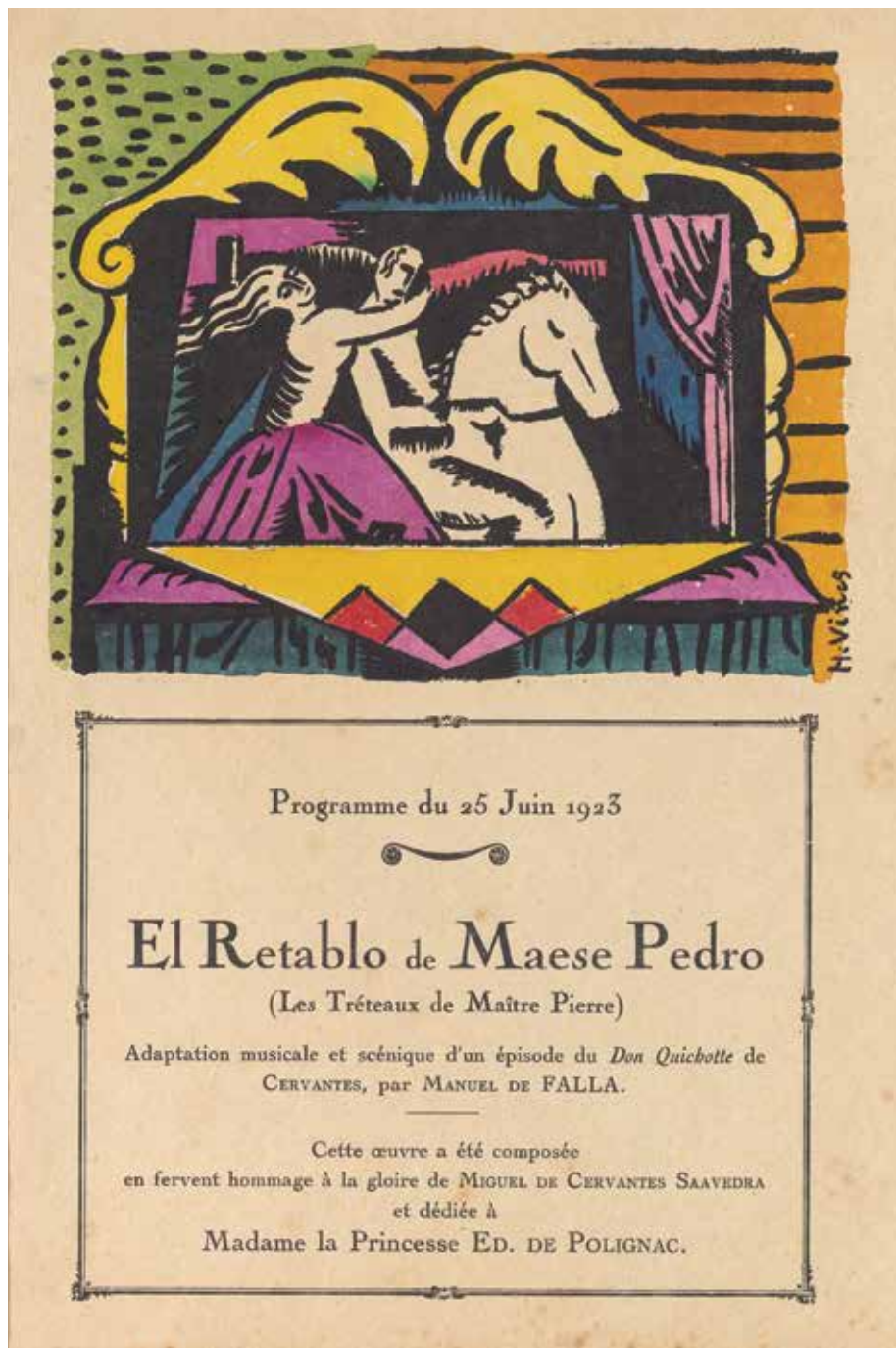
Elena Torres Clemente

Pocas veces confluyen en las mismas coordenadas espaciotemporales un compositor con deseos de innovar y un intérprete capaz de incitar al primero hacia la exploración de nuevos universos sonoros. Cuando esto ocurre, se produce un trabajo de cocreación musical, en el que ambos sujetos (compositor e intérprete) se sumergen en una labor complementaria, convertidos en una dupla altamente enriquecedora y eficaz. Esta sinergia es la que unió al compositor español Manuel de Falla y a la clavecinista polaca Wanda Landowska, cuya combinación de talentos ha inspirado a muchos artistas, tanto coetáneos como de tiempos recientes. En este programa escucharemos el *Concerto*

para clave y cinco instrumentos (1926), principal resultado de este binomio creativo; recordaremos las sonatas dieciochescas de Domenico Scarlatti, en cuanto principal fuente de inspiración de Manuel de Falla; y daremos voz a nuevas propuestas que, desde el presente, dialogan con ese repertorio, como el *Concierto para clave y catorce músicos* (2016), de Francisco Coll. Al fin y al cabo, todas estas obras forman parte de una misma comunidad creativa, que comparte la fascinación por el clave y la necesidad de resignificar la música del pasado.

La primera obra del programa es –como ya se ha señalado– el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, concebido por Falla tras el encuentro con la clavecinista. Ambos se habían conocido en París en torno a 1910, si bien fue en la Granada de los años veinte donde se intensificó el intercambio. Así, tras el paso de Landowska por la ciudad de la Alhambra –donde residió cinco

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, Archivo Manuel de Falla.



días como huésped de honor del músico—, reconocía Falla: “Nuestra conversación de ayer [...], todas sus preciosas indicaciones sobre el empleo del clavecín han despertado en mí una locura de ideas y proyectos que realizar”.

En primera instancia, el compositor reescribió la parte de clave que había diseñado para su ópera *El retablo de maese Pedro*; seguidamente, decidió dedicar a Landowska un *Concerto* para este mismo instrumento. Con él, este tándem creativo impulsó la vuelta a los escenarios del instrumento barroco y favoreció el desarrollo de un nuevo lenguaje, en la línea de los neoclasicismos que triunfaron en Europa durante el período de entreguerras. La composición se inició en septiembre de 1923 y finalizó en noviembre de 1926, un período durante el cual Falla planteó a su colaboradora dudas muy precisas acerca de la técnica y el registro del instrumento, y creó su propia versión de esa corriente neoclásica, adaptada al sentir hispano. Para ello volvió su mirada hacia la música histórica española, aunque presentada bajo las sonoridades incisivas y ásperas de la vanguardia. De este modo, el músico cumplía con los preceptos básicos de esa nueva corriente musical: retornar al pasado

Página anterior: Programa de mano del estreno de *El retablo de maese Pedro* en el salón de la Princesa de Polignac en París, el 25 de junio de 1923, con Wanda Landowska al clave. Granada, Archivo Manuel de Falla.

más remoto, pero sin renunciar a las audacias contemporáneas.

Entre las fuentes que inspiraron a Falla se encuentran la canción popular castellana *De los álamos vengo, madre*, muy divulgada en el siglo XVI, que circula distorsionada por todo el primer movimiento del *Concerto*; el *Tantum ergo* mozárabe, base del segundo movimiento; y abundantes reminiscencias del clavecinista napolitano Domenico Scarlatti, especialmente patentes en el tercero. El carácter monotemático, las frases breves de corte preclásico, la ornamentación preciosista, el ritmo enérgico con continuas fluctuaciones de metros binarios y ternarios, o el uso de figuraciones rápidas que imitan el estilo de la guitarra son algunos de los signos de filiación scarlattiana que conectan el *Concerto* de Falla con el lenguaje dieciochesco.

A priori, podría parecer paradójico que el compositor revisitara a un autor italiano para profundizar en las raíces españolas. Sin embargo, hemos de recordar que Scarlatti estuvo durante más de veinte años al servicio de la corte española, y que sus sonatas se nutrieron a menudo de los ritmos y armonías populares que escuchó allí. Esto, unido a la vinculación del reino de Nápoles con la monarquía hispánica, sirvió de argumento a Falla—junto con otros colegas coetáneos—para reivindicar su figura como gloria nacional, al tiempo que emprendía numerosas acciones para revalorizarlo.

Buena prueba de lo anteriormente expuesto es el recital ofrecido por el autor del *Concerto* en el Ateneo de Granada el 11 de diciembre de 1927,

cuyo programa estuvo integrado exclusivamente por sonatas de Scarlatti. En una etapa en la que las apariciones oficiales del maestro gaditano eran cada vez más esporádicas y sus interpretaciones públicas casi nulas, hemos de entender esta audición como prueba fehaciente del compromiso adquirido por Falla en la recuperación y divulgación de este legado clavecinístico.

Ciertamente, la labor de Falla para desempolvar el repertorio scarlattiano fue determinante, pero no exclusiva. Tras la edición de la *opera omnia* de Domenico Scarlatti por parte de Alessandro Longo (1906), Europa entera asistió a un proceso de recuperación paulatina de este corpus musical. Tan solo en Madrid, más de cien intérpretes (en buena medida mujeres) ofrecieron diferentes lecturas de estas sonatas, que se escucharon reiteradamente desde los primeros años del siglo xx hasta el estallido de la Guerra Civil. Y cual si de una figura camaleónica se tratara, Scarlatti sonó de muy diferentes maneras: en versiones románticas o historicistas; al piano o al clave; en arreglo para guitarra, arpa u orquesta; e incluso adaptado a otras manifestaciones escénicas como el ballet, el teatro o los espectáculos de variedades.

Por otro lado, este movimiento de *revival* propició que Scarlatti rondara también por la imaginación de los compositores más aperturistas, quienes hicieron numerosos guiños a su estilo clavecinístico. Obligados a prescindir de los modelos decimonónicos –entre ellos, el mismísimo Beethoven–, estos autores

encontraron en el genio napolitano un salvoconducto hacia el arte nuevo. De ahí que se acuñe el término de *neoscarlattismo* para designar la creación musical de esta época, y en concreto las obras que siguieron el ejemplo del *Concerto* falliano.

Entre los rasgos de las sonatas scarlattianas que resultaron más sugerentes a oídos del siglo xx –y que, por tanto, más se imitaron– se encuentran la estructura monotemática bipartita, la repetición y variación de breves motivos, la dinámica en terrazas con sus característicos contrastes entre *forte* y *piano* o las disonancias armónicas derivadas del uso de *acciacature*. Además, como gran conocedor de la música española, Falla –y, siguiendo su ejemplo, otros muchos músicos de la Generación del 27– demostró una especial sensibilidad para descifrar y recrear esas influencias en el catálogo del napolitano. En las partituras de su biblioteca señala de puño y letra las evocaciones de la guitarra a través los intervalos de séptima y novena característicos del *style brisé* (Sonatas K 9 y 63), las figuraciones arpegiadas y los acordes partidos que simulan el rasgueo de la guitarra (Sonatas K 1 y 132), o las notas pedales interiores que sugieren las cuerdas al aire del instrumento español (Sonata K 119).

Portada, pintada a mano, del programa del recital-homenaje a Domenico Scarlatti celebrado el 11 de diciembre de 1927 en el Ateneo de Granada, en el que Manuel de Falla interpretó catorce sonatas del maestro napolitano. Granada, Archivo Manuel de Falla.



La estela de obras surgida como continuación del *Concerto* de Falla-Landowska es realmente nutrida. Músicos como el francés Francis Poulenc, el checo Bohuslav Martinů, el suizo Frank Martin o el español Salvador Bacarisse incrementaron después la literatura para clave, demostrando así que el instrumento rey del Barroco también podía formar parte de la modernidad. En tiempos recientes, las secuelas de ese encuentro determinante entre el compositor y la clavecinista no han cesado de renovarse, con producciones de nuevo cuño que, sin embargo, transitan por los mismos parámetros estéticos. Tal es el caso de Francisco Coll (1985) y su *Concierto para clave y catorce músicos*, auténtico correlato del de Falla en la época actual.

Coll es un compositor valenciano formado en Londres como discípulo de Thomas Adès, cuya exitosa carrera lo convierte en uno de los valores más firmes del panorama compositivo contemporáneo. Con un importante catálogo de obras a sus espaldas, forma parte de una generación desenraizada, marcada por la multiculturalidad y el nomadismo estético. Esto no es óbice para que, puntualmente, el artista integre en su paleta sonora la música popular española, que valora como resultado de una “inteligencia inconsciente”, “fruto de un pensamiento empírico”.

Esto ocurre en su *Concierto para clave y catorce músicos*, encargo de la Britten Sinfonía. La colaboración entre Coll y la agrupación afincada en Cambridge se inició en 2014, con

la versión para violín y orquesta de las *Four Iberian Miniatures*, que introducen ciertos gestos del flamenco en el paisaje sonoro inestable, desestructurado y moderno que diseñó Coll para la ocasión. Poco después, el mismo conjunto de cámara solicitó al músico valenciano un concierto para clave, concebido para el célebre clavecinista de origen iraní Mahan Esfahani, quien realizó su primera interpretación pública en 2017. El resultado es una obra de poco más de diez minutos de duración, en la que conviven nuevamente los recursos fragmentados, casi fantasmales, del flamenco (especialmente en el “Fandango” final) con los cambios abruptos de humor y los ritmos disruptivos propios de Coll.

Además de enriquecer sus respectivos lenguajes con esa savia popular, los conciertos de Falla y Coll comparten otro presupuesto estético: la necesidad de tensar la tradición, sin llegar a romperla. En este sentido, la obra de Coll mantiene evidentes anclajes en el género clásico; de ahí su dimensión altamente teatral, la presencia de secciones típicas como la *cadenza* y el diálogo constante que se establece entre el solista y el conjunto orquestal, lo que convierte la obra en un auténtico *tour de force* para el primero. En resumidas cuentas, la creación de Coll, concebida y asesorada por Mahan Esfahani, viene a demostrar –como hicieran tiempo atrás Falla y Landowska– que el clave es un instrumento liberado de las ataduras de época y que en él, hoy por hoy, todo está permitido.

Mahan Esfahani

Nacido en Teherán, estudió Musicología e Historia en la Universidad de Standford y completó sus estudios de clave en Praga con Zuzana Růžicková. Además de su carrera como clavecinista, colabora frecuentemente con medios radiofónicos como la BBC Radio 3 y ha publicado artículos en *The Critic*, *The New Yorker* y *The Guardian*, explorando diversos temas sobre música.

Desde su debut en Londres en 2009, su trayectoria abarca desde interpretaciones y grabaciones del repertorio tradicional hasta colaboraciones con los principales compositores de la actualidad y pioneras apariciones como solista de concierto con importantes orquestas sinfónicas en cuatro continentes. Fue el primer y único clavecinista elegido como Artista de la Nueva Generación



KAJA SMITH

de la BBC (2008-2010), ha sido ganador del premio Borletti-Buitoni (2009), del premio Wigmore Hall (2022) y, en octubre de 2023, del Opus Klassik por su grabación de conciertos para clave checos de Martinů, Krása y Kalabis.

Como solista, ha trabajado con directores como François-Xavier Roth, Ludovic Morlot, Alexander Liebreich, Thomas Dausgaard, Jiří Rožeň, Thierry Fischer y Andris Poga, así como con importantes orquestas sinfónicas, de cámara y conjuntos de música contemporánea, además de mantener colaboraciones en el ámbito de la música de cámara con artistas como Antje Weithaas, Emmanuel Pahud, Nicholas Daniel, Michala Petri o Hille Perl. Su compromiso con la música contemporánea para clave le ha llevado a encargar obras a compositores como Brett Dean, Miroslav Srnka o Anahita Abbasi. En 2020 se publicó *Musique?* (Hyperion), un álbum de obras electroacústicas para clave, y está grabando para este mismo sello británico una integral de las obras para teclado de Johann Sebastian Bach que ha sido hasta ahora muy bien acogida por la crítica.

Ensemble de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León



Es un proyecto de la Junta de Castilla y León. Fundada en 1991, es una de las instituciones sinfónicas más prestigiosas de España, con sede en el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid desde 2007. Thierry Fischer es su director titular desde la temporada 2022-23, con Vasily Petrenko y Elim Chan como directores asociados. Desde la temporada 2022-23 presenta residencias artísticas anuales.

Actúa regularmente en las provincias de Castilla y León y en importantes salas y festivales españoles e internacionales.

En la temporada 2024-25, destacan actuaciones en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, una gira en Alemania con actuaciones en el ciclo ProArte de la Elbphilharmonie de Hamburgo, la cuarta participación en el festival Música-Música de Bilbao, una residencia en el Festival de Cartagena de Indias (Colombia) y la participación de un buen

CONCIERTO PARA CLAVE DE MANUEL DE FALLA

José Lanuza, *flauta*
Juan M. Urbán, *oboe*
Gonzalo Esteban, *clarinete*
Daniela Moraru, *violín*
Héctor Ochoa, *violonchelo*

número de sus músicos en la gira del 70º aniversario de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo. A partir de esta temporada inicia una relación a largo plazo con el sello Signum.

La agrupación se enorgullece de su labor social y educativa, coordinando programas con centros escolares, conciertos participativos y talleres. La reciente creación de la OSCyL Joven en 2022-23 promueve el talento de las nuevas generaciones de músicos de Castilla y León.

CONCIERTO PARA CLAVE DE FRANCISCO COLL

José Trigueros, *dirección*
Beatriz Jara, *violín primero*
Cristina Alecu, *violín primero*
Renata Michalek, *violín segundo*
Pawel Hutnik, *violín segundo*
Jokin Urtasun, *viola*
Harold Hill, *viola*
Jordi Creus, *violonchelo*
Ricardo Prieto, *violonchelo*
Tiago Rocha, *contrabajo*
Julio Perpiñá, *clarinete bajo*
Fernando Arminio, *contrafagot*
Roberto Bodí, *trompeta*
Miguel Oller, *trompeta*
Cayetano Gómez, *percusión*

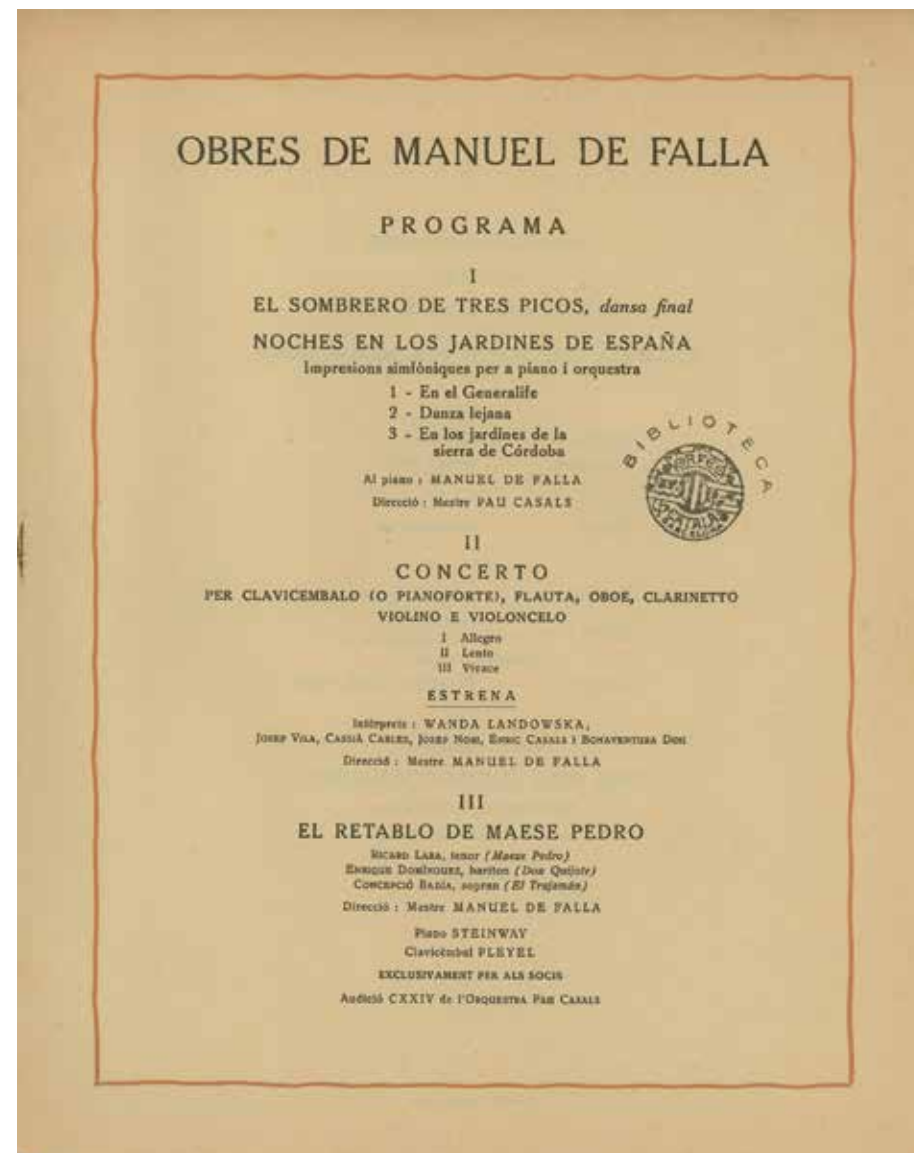
José Trigueros



Director asociado de la Orquesta Sinfónica de Galicia desde la temporada 2019-20 y hasta 2026, José Trigueros comenzó su andadura como percusionista, formado en Valencia y Ámsterdam. Se inició en el mundo de la dirección de orquesta de la mano de Bruno Aprea y completó sus estudios en Bruselas con Patrick Davin. En 2016 trabajó con el maestro David Zinman en unas clases magistrales junto a la prestigiosa Orquesta de la Tonhalle de Zúrich y ha trabajado como asistente de maestros como Pablo Heras-Casado, Dima Slobodeniouk y Alberto Zedda.

Invitado con frecuencia por la Joven Orquesta Nacional de España, ha sido su director asistente y se ha puesto al frente de la Academia de Música Contemporánea. En las últimas temporadas, ha dirigido formaciones como la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica RTVE, la Orquesta Ciudad de Granada, la Orquesta de Valencia o las sinfónicas de Navarra y las Islas Baleares, entre otras.





Portada y página del programa de mano del Festival Manuel de Falla en el que se estrenó el *Concerto para clave y cinco instrumentos*, con Wanda Landowska e integrantes de la Orquestra Pau Casals en Barcelona, el 5 de noviembre de 1926. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

CONCERTO

per Clavicembalo (o Pianoforte)
Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello

MANUEL DE FALLA

I

Allegro

Flauto

Oboe

Clarinetto in La

Violino

Violoncello

Allegro *sempre ben marcato*

CLAVICEMBALO (o Pianoforte)

f marcato

© Copyright 1970 by Editions Max ESCHIG
48, rue de Rome - PARIS

M.E. 1787

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays.

Primera página del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla. Reproducida con la autorización de Manuel de Falla Ediciones.

Harpischord Concerto

I

Francisco Coll

Toccata (♩ = 100)

legatiss.

Bass Clarinet in Bb

Contrabassoon

Trumpet 1 in C

Trumpet 2 in C

Vibraphone (senza vib.)

Perc.

Harpischord (amplified electrically)

con brio, ben articolato

Toccata (♩ = 100)

sul pont.

Violin 1 div.

Violin 2

Viola div.

Violoncello div.

Double bass

Primera página del *Concierto para clave y catorce músicos* de Francisco Coll. Reproducida con la amable autorización de Faber Music Ltd.

2

MIÉRCOLES 5 DE FEBRERO DE 2025, 18:30

Las *Goldberg* de Landowska en el nuevo clave Pleyel

Benjamin Alard, clave

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Variaciones Goldberg, BWV 988 *

Aria

Variatio 1. a 1 Clav.

Variatio 2. a 1 Clav.

Variatio 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav.

Variatio 4. a 1 Clav.

Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga

Variatio 8. a 2 Clav.

Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.

Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.

Variatio 11. a 2 Clav.

Variatio 12. a 1 Clav. Canone alla Quarta in moto contrario

Variatio 13. a 2 Clav.

Variatio 14. a 2 Clav.

Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. Andante

Variatio 16. Overture. a 1 Clav.

Variatio 17. a 2 Clav.

Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.

Variatio 19. a 1 Clav.

Variatio 20. a 2 Clav.

Variatio 21. Canone alla Settima

Variatio 22. a 1 Clav. alla breve

Variatio 23. a 2 Clav.

Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.

Variatio 25. a 2 Clav. Adagio

Variatio 26. a 2 Clav.

Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.

Variatio 28. a 2 Clav.

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet

Aria da Capo è Fine

* Clave Pleyel *Grand modèle de concert* (París, década de 1950)

Este concierto se interpretará sin descanso.

Las Goldberg de Landowska en el clave Pleyel

Pablo L. Rodríguez

“Me exalto hasta lo indecible tocando Bach y hasta lloro de emoción”, escribió Wanda Landowska en su diario, el 9 de mayo de 1896, cuando descubrió el instrumento que cambiaría su vida. La joven pianista, de diecisiete años, llevaba unos meses en Berlín estudiando composición con Heinrich Urban y tuvo la oportunidad de visitar la Colección Real de Instrumentos Musicales Antiguos (el futuro Museo de Instrumentos Musicales del Instituto Estatal de Investigación Musical). Allí pudo probar el llamado *ceballo Bach*, un instrumento de dos manuales fabricado después de 1700 por el taller de Johann Heinrich Harras, en Breitenbach (Turingia). Este clave se convirtió, durante la primera mitad del siglo XX, en un modelo a imitar, y fue copiado en

muchas reconstrucciones modernas, aunque se desconoce si perteneció al compositor.

A Landowska no le fascinó especialmente su sonido. “Es agudo y metálico, y el ruido que emite hace imposible distinguir los diferentes temas”, escribió. Sin embargo, le interesaron las posibilidades que ofrecía el doble teclado con sus cuatro registros: “El instrumento tiene dos manuales, en uno suena más fuerte y en el otro más suave”. Esta visita plantó una semilla que germinaría con el tiempo, pues Landowska siguió adelante con su incipiente carrera como pianista y compositora. En marzo de 1897, un crítico del *Musikalisches Wochenblatt* reconoció su sólida técnica y su gran soltura como pianista, aunque le reprochó añadir “adornos no autorizados” al *Nocturno op. 54 n.º 4* de Grieg y tener “influencias inequívocamente griegianas” en sus propias composiciones. De hecho, se ha conservado una carta de septiembre de ese año en la que la joven envía varias obras propias a Grieg “para poder escuchar su veredicto”.

Cubierta de la primera edición de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach.





Wanda Landowska tocando el clave en el estudio del escultor Auguste Rodin (principios del siglo xx). Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

Todo cambió para Landowska en 1899, cuando conoció a Henri Lew en Varsovia. Este etnólogo sionista sería un apoyo humano e intelectual determinante para que la joven polaca se decantase por el clave y la música antigua. Al año siguiente se marcharon a París y contrajeron matrimonio poco después. Como Wanda no quería alterar su apellido, Henri adoptó el de su esposa y a partir de entonces firmó como Lew-Landowski. Esto puede comprobarse en el reivindicativo

opúsculo que publicaron juntos en 1909, titulado *Musique ancienne*. Aquí encontramos una impresión mucho más entusiasta de las posibilidades tímbricas del instrumento: “La riqueza variada de los registros del clave, con sus zumbidos y gorjeos, los sonidos estriados del teclado superior, sus finas incisiones y ardientes ruidos de cigarra, cuya belleza era apreciada en el pasado con ese magnífico entrecuchar de los teclados al acoplarse que aportan al conjunto un color tan característico”.

En enero de 1909, Landowska también publicó un interesante artículo en la revista *Musica* en el que situaba el clave en relación con los antepasados del piano: “Se decía que el órgano es una conjunción de instrumentos de viento, pues el clave lo es de instrumentos de cuerda”. Además, el clave no tenía nada que



Wanda Landowska tocando el clave en la casa de Lev Tolstói en Yásnaia Poliana (principios del siglo xx). Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

envidiar al moderno piano, pues no sólo “sus cuerdas vibraban tanto como las de un piano sin pedales”, sino que también podía producir dinámicas similares, “especialmente con el clave bimanual, tocando el *piano* en uno y el *forte* en el otro”. Incluso ofrecía otras ventajas como la “variada riqueza de sus registros, con sus sonidos zumbantes, canoros y aflautados del teclado superior”.

Es importante aclarar a qué instrumento estaba refiriéndose

Landowska. Hasta finales del siglo XIX, el clave se asoció únicamente a oscuros entusiastas del instrumento, como el musicólogo anticuario inglés Alfred James Hipkins o el fundador de la Société des Instruments Anciens, Louis Diémer. Pero fue reinventado con medios modernos por las dos principales firmas constructoras de pianos, Érard y Pleyel, con motivo de la Exposición Universal de París de 1889. Se inspiraron en claves bimanuales de la segunda mitad del siglo XVIII, construidos por Pascal Taskin y Joseph Kirkman, pero añadieron una anacrónica lira con seis pedales para activar o desactivar rápidamente cada uno de sus registros y acoplar los dos teclados.

Landowska comenzó a tocar ese modelo de Pleyel en 1900. Ofreció su primer concierto público con el



Retrato de Gustave Lyon, grabado de Florian, ca. 1893. Lyon fue director de la fábrica de pianos Pleyel desde 1887 y diseñó también la famosa Salle Pleyel, inaugurada en octubre de 1927.

instrumento en noviembre de 1903, durante un programa de piano en la Schola Cantorum de París, en el que tocó al clave una pieza de Jacques Champion de Chambonnières. Al año siguiente hizo algo similar en sus presentaciones en Berlín y Viena, pero esta vez con música de Bach y sus contemporáneos. Y en 1907 y 1909 llegó con su Pleyel hasta Rusia, donde visitó en tres ocasiones al escritor Lev Tolstói en su finca de Yásnaia Poliana. Entre medias, en 1908, registró en

Berlín varios cilindros que conforman los primeros registros sonoros con un clave e incluyen piezas de Jean-Henri d'Anglebert, John Bull, George Frideric Handel, Jean-Philippe Rameau y el primer movimiento del *Concierto italiano*, de Johann Sebastian Bach.

Entre 1910 y 1911, Landowska visitó varias colecciones europeas de instrumentos con monsieur Lamy, ingeniero jefe de la empresa Pleyel, para probar claves históricas. Se trataba de un proyecto de su director, Gustave Lyon, con el propósito de fabricar un clave especialmente para ella. Probaron varios ejemplares de la segunda mitad del siglo XVIII, como un Hieronymus Albrecht Hass en Bruselas y un Gottfried Silbermann en Colonia, ambos con un registro de dieciséis pies, al igual que el *cembalo Bach* que Landowska había conocido en Berlín.

Ese fue el origen del *Grand modèle de concert*, el clave que Pleyel fabricó para Landowska en 1912 y con el que se produjo el verdadero renacimiento del clave. Sobre el escenario de la Fundación Juan March pueden ver en el concierto de esta tarde el ejemplar construido por la firma francesa para el clavecinista colombiano y discípulo de Wanda Landowska, Rafael Puyana, que se conserva actualmente en el Archivo Manuel de Falla. Se trata de un robusto artefacto de dos teclados con refuerzos metálicos y una pesada caja de madera, al que se añadió un séptimo pedal para el registro de dieciséis pies, que suena una octava más grave y aumenta la sonoridad del instrumento. Pleyel llegó hasta el límite en cuanto a volumen y potencia gracias a la elevada tensión de sus cuerdas, que



Primera página del artículo "Sur les 'Variations Goldberg' (Aria mit 30 Veraenderungen) de J.-S. Bach", de Wanda Landowska, publicado en *La Revue musicale*, n.º 136 (mayo de 1933).

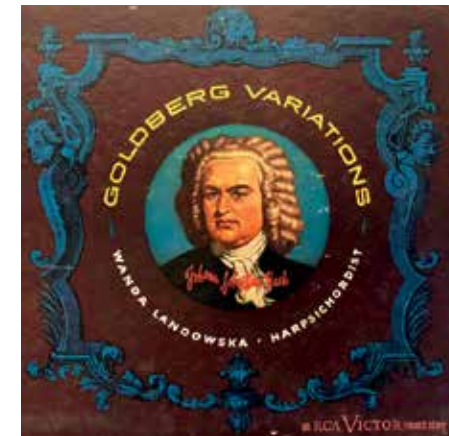
permiten un sonido atronador y hace que un acorde resulte audible durante veinticinco segundos. Además, acercó la disposición de los teclados a menos de cuatro centímetros, lo que facilita la posibilidad de tocarlos al mismo tiempo. Sin duda, esta característica se convirtió en algo fundamental para Landowska, que se cuidó de subrayarla en casi todas las fotografías que se hizo tocando el instrumento (véase la fotografía de la página 70).

La clavecinista estrenó el nuevo Pleyel en el Bachfest de Breslavia en junio de 1912. Al año siguiente fue nombrada profesora de la Hochschule für Musik de Berlín, en su nueva sede de Charlottenburg. Pero, a comienzos de 1919, el clima político berlinés de la posguerra se volvió contra ella y fue acusada de actividades bolcheviques. Incluso su marido fue sospechosamente atropellado por un coche en abril y falleció pocas horas después. Landowska siguió adelante y participó, en Basilea, en la primera interpretación de la *Pasión según san Mateo*, de Bach, con un clave como instrumento de acompañamiento. No obstante, se vio obligada a regresar a París en 1920 y comenzar una nueva etapa como docente que desembocó en la fundación de la École de Musique Ancienne en su residencia de Saint-Leu-la-Forêt, al noroeste de París, donde también construyó su propia sala de conciertos.

Fueron años en los que fortaleció su carrera internacional como clavecinista, con varias giras por Europa, y en las que España tuvo una importancia capital, como se señala en las notas introductorias de este ciclo,

y Estados Unidos, además de realizar diversas grabaciones para Victor Records. Pero no fue hasta mayo de 1933 cuando interpretó por primera vez en público las *Variaciones Goldberg*, la composición que, en palabras de Landowska recogidas ese mismo mes en *La Revue musicale*, “proporciona a los músicos la más sustanciosa fuente de alimento y deja a los intérpretes un campo tan vasto en el que desplegar su imaginación, su ciencia y su virtuosismo”. Ninguna obra se asoció más estrechamente con su nombre y el clave Pleyel, especialmente después de la grabación que realizó, en noviembre de ese año, para la Gramophone Company en el Studio Albert de París.

Landowska explica esta compleja obra de Bach en *La Revue musicale* siguiendo el relato seguramente apócrifo incluido en la primera biografía del compositor (1802), de Johann Nikolaus Forkel. En sus páginas se cuenta que la obra fue escrita para curar el insomnio del conde Hermann Karl von Keyserling, embajador ruso en la corte electoral de Sajonia, y que tocaba su clavecinista, Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756). La complejidad y longitud de la obra hacen poco probable que un instrumentista de catorce años pudiera tocarla en 1741, año en que Bach la publicó como cuarta parte de su *Clavier-Übung* con el título *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* [Aria con diversas variaciones para el clave con dos teclados]. No obstante, hoy sabemos que Goldberg estudió composición con Bach en Leipzig hasta 1745.



Etiqueta y portadas de diferentes grabaciones de las *Variaciones Goldberg*: Arriba izquierda: Wanda Landowska para Gramophone en Francia (1933; seis discos de pizarra de 12”). Arriba derecha: Wanda Landowska para RCA Victor en Canadá y Estados Unidos (1945; seis discos de pizarra de 12”). Debajo: Glenn Gould para Columbia en Canadá, Estados Unidos y Japón (1956, LP).

Las llamadas *Variaciones Goldberg* presentan una estructura y una variedad estilística poco comunes en las composiciones tardías de Bach. Aparte del aria, que es una zarabanda ornamentada, es el bajo el que sirve de base armónica para las treinta variaciones. Bach las divide en tres tipos que se alternan regularmente: variaciones canónicas contrastadas, variaciones características o de danza y variaciones virtuosísticas o tocatas. Las nueve canónicas aparecen en

relaciones interválicas crecientes, desde el unísono hasta la novena, aunque la secuencia se romperá al final con el *Quodlibet* (variación n.º 30), que combina diversas canciones populares. Encontramos una mayor variedad de estilos en las variaciones características, que incluyen una *courante* (n.º 1), un *passepied* (n.º 4), una *giga* (n.º 7), pero también una *fughetta* (n.º 10), una zarabanda (n.º 13), una obertura francesa (n.º 16) y un aria (n.º 25). Los movimientos de tocatá

italianizante son muy virtuosísticos, con figuraciones rápidas y frecuentes cruces de manos.

No ha podido documentarse una interpretación completa de esta obra de Bach hasta 1810. Fue entonces cuando Samuel Wesley y Vincent Novello tocaron un arreglo de la obra para dos pianos en casa de Charles Burney. Es posible que Franz Liszt ofreciera la primera interpretación pública y su presencia fue creciendo en las salas de conciertos a finales del siglo XIX, siempre con piano. También ha podido documentarse una pionera interpretación completa al clave en 1898, en la Royal Musical Association, a cargo de Alfred James Hipkins. En el ámbito fonográfico, el primer registro casi completo fue realizado por Rudolf Serkin, hacia 1928, en rollos de piano reproductor Welte-Mignon, aunque la primera grabación publicada de la obra fue la ya mencionada de Landowska de 1933.

Al año siguiente, la Gramophone Company publicó la grabación en el Reino Unido, dentro de su edición "Society", que debía adquirirse por suscripción, y con trescientos ejemplares firmados por la propia Landowska. También se hizo una edición limitada para Francia y otra mucho más exclusiva para los mercados suizo y austríaco, aunque nunca se publicó en Estados Unidos. Por esa razón, Landowska volvió a grabar la obra pocos años después de establecerse en Nueva York, entre

marzo y junio de 1945, para RCA Victor. Las diferencias interpretativas entre ambas grabaciones de la instrumentista polaca son muy limitadas, si exceptuamos la mayor calidad monoaural de la más moderna. En todo caso, en el aria de ambas grabaciones se perciben ya las características del clave Pleyel con la combinación de sus dos teclados: en el superior, con la melodía en el registro nasal de ocho pies, y en el inferior, con el bajo en el poderoso registro de dieciséis pies.

Esta grabación de 1945 se convirtió en un hito fonográfico comparable al de Glenn Gould una década después en el sello rival CBS. No por casualidad, el lanzamiento inicial de Landowska en seis discos de pizarra alcanzó los catorce mil ejemplares vendidos durante el primer año y superó las treinta y cinco mil copias tras su reedición como elepe en 1950; el disco de Gould vendió cuarenta mil unidades en un lapso de tiempo similar. Este éxito de Landowska llegó a monopolizar el mercado discográfico del instrumento en la década de 1950. También anuló cualquier tipo de competencia en RCA Victor. De hecho, la primera grabación con piano de las *Variaciones Goldberg*, que había registrado Claudio Arrau en 1942 en el mismo estudio de la calle 24 de Nueva York utilizado por Landowska, no se publicó hasta cuarenta y seis años después, ya para entonces en formato de disco compacto.

Benjamin Alard

Gran apasionado de la música de Johann Sebastian Bach, obtuvo en 2004 el primer premio en el Concurso Internacional de Clave de Brujas. Comenzó su formación musical en Dieppe, su ciudad natal, a muy temprana edad. Fue Elisabeth Joyé quien le invitó a iniciar con ella sus estudios de clave en París. En 2003 ingresó en la Schola Cantorum de Basilea, donde trabajó con Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude



BERNARD MARTINEZ

Zehnder y Andrea Marcon. Desde 2005 es organista titular de la iglesia de Saint-Louis-en-l'Île de París, donde cada temporada organiza un ciclo temático de conciertos en torno a Bach. Actualmente divide su tiempo entre los recitales de clave y los conciertos de música de cámara, en los que participa como clavecinista u organista, indistintamente. Ha grabado varios discos para el sello Hortus, realizando también varios registros con obras de Johann Sebastian Bach para el sello Alpha. Se encuentra en curso la grabación integral de las obras para teclado del compositor alemán para el sello harmonia mundi. Sus discos han sido elogiados por la prensa especializada y han recibido numerosos premios.

3

MIÉRCOLES 12 DE FEBRERO DE 2025, 18:30

Landowska a través de sus textos

Diego Ares, clave y piano

Paloma Córdoba, Wanda Landowska
José Luis Torrijo, los críticos (*voz en off*)

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y
RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Lectura 1: Wanda Landowska sobre Antoine Francisque

Antoine Francisque (1575-1605)

Trésor d'Orphée (selección) *

Branle simple

Branle gay

Branle de Montirande

Lectura 2: “Wanda Landowska o el renacimiento del clave”, crítica de Robert Brussel (1905).

Henry Purcell (1659-1695)

Ground en Do *

Lectura 3: Wanda Landowska, *Diario*, 14 de marzo de 1895

Wanda Landowska (1879-1959)

Vals en Mi menor **

Lectura 4: Wanda Landowska, *Diario*, Berlín, 2 de junio de 1896

Wanda Landowska

De petits couturiers cheminaient *

Lectura 5: *El Tambourin*, de Rameau

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Tambourin (*Suite en Mi menor*, RCT 2) *

Lectura 6: “El piano del siglo XVIII”, crítica de Cecilio de Roda (1905)

François Couperin (1668-1733)

Le rossignol en amour (*Pièces de Clavecin*, Libro III. 14^{ème} ordre) *

Musette de Taverny (*Pièces de Clavecin*, Libro III. 15^{ème} ordre) *

Le Dodo, ou l'Amour au Berceau (*Pièces de Clavecin*. Libro III. 15^{ème} ordre) *

Lectura 7: La interpretación de la música del pasado y el *Concierto italiano* de J. S. Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concierto italiano, BWV 971 *

[sin indicación de tempo]

Andante

Presto

II

Lectura 8: Carta de Wanda Landowska a Manuel de Falla, 13 de septiembre de 1922

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en La mayor, K 429, “Barcarola” *

Sonata en Sol mayor, K 124 *

Lectura 9: La *Bourrée d’Auvergne* y los cantos populares

Wanda Landowska

Bourrée d’Auvergne *

Lectura 10: “Wanda Landowska en Granada”, artículo de Manuel de Falla

George Frideric Handel (1685-1759)

Aria y 5 variaciones, “*The Harmonious Blacksmith*” (*Suite n.º 5 en Mi mayor*, HWV 430) *

Lectura 11: “La divina doctora”, crítica de Adolfo Salazar

Lectura 12: La *Sonata en Re mayor* de Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata n.º 18 en Re mayor, KV 576 **

Allegro

Adagio

Allegretto

Lectura 13: “¡Música antigua! ¡Qué perjudicial fue llamarla así!”

Wolfgang Amadeus Mozart

6 Ländlerische Tänze [Danzas alemanas], KV 606 (arreglo de Wanda Landowska) **

Danza n.º 1

Danza n.º 2

Danza n.º 3

Danza n.º 4

Danza n.º 5

Danza n.º 6

* Clave Pleyel *Grand modèle de concert* (París, década de 1950)

** Piano de cola Steinway D-274 (2003)

“Un alma profunda, grande y completamente musical”: sobre la vida y el arte de Wanda Landowska

Diego Ares

Estoy firmemente convencida de que si usted conociera más de cerca a esta joven compositora, pianista y cantante, quedaría impresionado por su alma profunda, grande y completamente musical.

Ewa Landowska a Edvard Grieg, Varsovia,
14 de octubre de 1899

Los extraordinarios logros artísticos alcanzados por Wanda Landowska durante su fructífera vida son una prueba irrefutable de que la convicción de su madre no era fruto simplemente del amor maternal. Wanda Landowska desarrolló brillantemente todas las facetas que todo músico puede desear. Con energía infatigable, consiguió convertir un instrumento relegado al mundo de diletantes y musicólogos en uno de los instrumentos más apreciados y populares del siglo xx: el clave.

Wanda Landowska nació en Varsovia el 5 de julio de 1879 y estudió con grandes especialistas de la tradición chopiniana, pero la

fascinación que sintió al escuchar el *Tambourin* de Rameau tocado por una alumna de Liszt durante una de las veladas musicales que se celebraban en su propia casa marcó su irrefrenable interés por la música antigua. Esta afición la llevaría a estudiar colecciones de instrumentos antiguos en Berlín (durante sus años de estudiante de composición) y en París (donde se instaló con su compañero y compatriota Henri Lew-Landowski a principios del siglo xx).

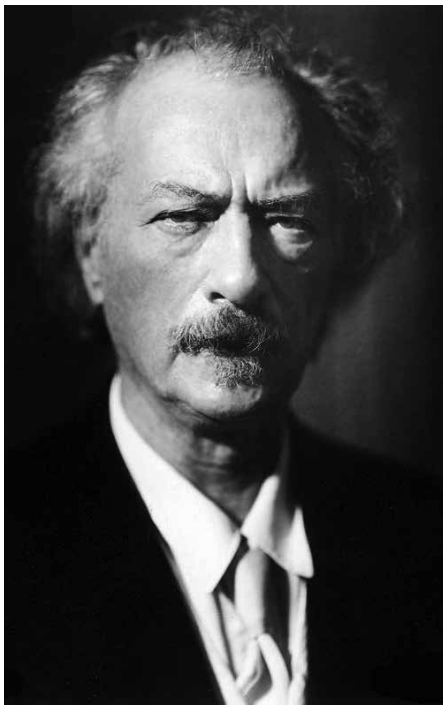
En la capital francesa, el clave no era un instrumento desconocido: desde 1889, las firmas Pleyel y Érard construían claves e intérpretes de renombre, como el gran pianista Louis Diémer, habían adquirido un notable reconocimiento tocándolos en público. Sin embargo la reputación que el clave se había granjeado durante aquellos primeros años de siglo no era precisamente favorable: los modelos de Pleyel y Érard no incluían el registro de dieciséis pies –un registro que imprimía al instrumento un carácter grave y noble, semejante al órgano– y el repertorio defendido por estos



Wanda Landowska al clave,
ca. 1905. Barcelona,
Centre de Documentació de
l'Orfeó Català.

primeros clavecinistas profesionales –integrado principalmente por piezas galantes y coquetas– fueron dos factores que llevaron al mundo musical, y especialmente a los pianistas, a juzgar que el clave (de una sonoridad permanentemente cristalina y jovial) no era un vehículo adecuado para expresar sentimientos profundos ni abordar un repertorio más exigente.

Sólo comprendiendo esta situación podremos apreciar y agradecer la campaña emprendida por Wanda Landowska a comienzos de siglo. Su resolución e insistencia en la inclusión del registro de dieciséis pies (muy frecuente en los claves alemanes de la época de Bach) es algo que hizo cambiar la imagen que se había formado del clave durante aquellos primeros años de “renacimiento de la



Ignaz Paderewski, ca. 1935. Este virtuoso pianista polaco fue un líder político que luchó en pos de la independencia polaca y llegó a ser primer ministro de la nación y ministro de Asuntos Exteriores durante la firma del Tratado de Versalles en 1919.

música antigua”. En 1912, en el Bachfest de Breslavia, Wanda Landowska estrenó su nuevo modelo de clave de concierto. Este modelo, el que Pleyel construyó bajo las indicaciones y la supervisión de Wanda Landowska, tenía la finalidad de incorporar las características principales de los claves de la época de Bach.

El ambiente no siempre favorable con que se recibía el clave empujó a Landowska a servirse también de publicaciones de carácter musicológico-divulgativo, en las que expuso de manera elocuente y apasionada razonamientos que dejaban en evidencia la ignorancia y el desdén con que los músicos

habían abordado y abordaban (con raras excepciones) su propia historia musical. Sus artículos terminaron cristalizando en el libro publicado en 1909: *Musique Ancienne*. Redactado conjuntamente con Henri Lew, este libro escrito en un tono casi beligerante constituye una clara evidencia de la batalla que estaba librándose: “Fui agresiva porque, fundamentalmente los pianistas, estaban en contra del clave; probablemente también en contra de mí misma”, reconocía Wanda Landowska a Jack Pfeiffer en la famosa entrevista televisiva de 1953. Continuaba diciendo: “Imagínese, si todavía hoy tengo energía, en

aquel tiempo tenía mucha más... y era peligroso ir en mi contra, ¡era agresiva!”, reconocía. El propio Ignaz Paderewski llegó a sentirse incómodo cuando acudió a un concierto de su compatriota. A Paderewski le habían llegado los rumores de que en el libro *Musique Ancienne* había un capítulo escrito contra los virtuosos, pero el eminente músico, tan conmovido por el recital, terminó enviándole rosas con una tarjeta en la que decía: “No sabía que era posible hacer cantar al clave” (anécdota relatada por Denise Restout en una entrevista emitida por la radio francesa).

Interpretación del *Concierto para tres claves*, BWV 1064 de Johann Sebastian Bach en Saint-Leu-la-Forêt. Puede verse a Wanda Landowska junto con sus discípulos Ruggero Gerlin y Amparo Garrigues, años treinta. Fotografía de Lipnizki. Fondo Skip Sempé.



Esta situación de conflicto con el mundo pianístico llevó a Landowska a configurar sus primeros programas con obras muy conocidas y fuertemente asociadas con el piano. El público se sentía, por tanto, perplejo al recibir lo familiar expresado por una voz novedosa y desconocida. El *Rondo alla turca* de Mozart y el *Concierto italiano* de Bach constituyen un claro ejemplo de esta estrategia musical de reivindicación del clave.

Esta misión en defensa del clave, o “noble apostolado” (según palabras de Manuel de Falla), la llevó a cabo Landowska a través de todas las vías posibles: rescató el repertorio olvidado (transcribiendo y publicando obras del pasado –como las danzas de Antoine Francisque– y colaborando estrechamente con los musicólogos), configuró un modelo instrumental concreto, profesional y definitivo (como ya se ha señalado más arriba), realizó giras de conciertos (alternando inicialmente obras tocadas al clave y al

piano), grabaciones y conferencias (son legendarias sus intervenciones en la Sorbonne de París), publicó artículos, ejerció la docencia (la Hochschule für Musik de Berlín creó para ella una cátedra de clave en 1913) e instó a los compositores del momento a incluir nuevamente el clave en sus obras, restituyéndolo así con pleno derecho en el mundo musical. Habría aquí que señalar que compositores como Delius, Thomé, Massenet e incluso Ravel habían ya dedicado al clave algunas páginas. Sin embargo, hay que reconocer que fue Manuel de Falla quien consiguió dar al clave un papel decisivo en el repertorio del siglo xx. El uso que hace del clave en *El retablo de maese Pedro* (1923) y el *Concerto* (1926) abrieron un sendero atractivo y estimulante para los compositores que ha perdurado hasta nuestros días.

Landowska tuvo que rehacer su vida en dos ocasiones. La Primera Guerra Mundial la sorprendió en Berlín. Tanto ella como su marido, Henri Lew-Landowski, fueron condenados a un arresto domiciliario. Pocos días antes de poder abandonar Berlín, su marido fue víctima de un accidente de tráfico (considerado por muchos como un atentado dirigido por la ultraderecha, ya que Henri era simpatizante de las ideas socialistas). Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Wanda estaba establecida en Saint-Leu-la-Forêt, un pueblo al norte de París, donde se había hecho construir un auditorio dedicado a la música antigua y donde estableció desde 1927 su *École de Musique Ancienne*. La Segunda Guerra Mundial la obligó a abandonar la culminación de su sueño

artístico: perdió su hogar, su querido templo de la música antigua, su escuela, su colección de instrumentos antiguos (entre los que figuraban dos instrumentos atribuidos a la dinastía Ruckers), su extraordinaria biblioteca (en la que se encontraban importantes manuscritos únicos, incluidos conciertos para clave de Carl Philipp Emanuel Bach). Gracias a Isabelle Nef (que vendió su seguro de vida a fin de conseguir el dinero necesario para hacerle llegar un clave Pleyel hasta el sur de Francia, donde se había refugiado), Wanda pudo viajar a los Estados Unidos con un clave. Pero la llegada a América no podía haber sucedido en un día más trágico: el 7 de diciembre de 1941, es decir, el día del ataque de Pearl Harbor.

Landowska ya no regresaría nunca a Europa. En el Estado de Connecticut, en Lakeville, alquiló una antigua casa de estilo victoriano en la que consiguió reinstalar “un segundo Saint-Leu” (en palabras del compositor Francis Poulenc). Poco a poco fue dedicando más tiempo a su trabajo discográfico, consciente de que ese sería su testamento, su legado a la posteridad. Así, los ingenieros de RCA instalaron su equipo técnico en la casa de Landowska, consiguiendo inmortalizar sus interpretaciones de Haydn, Mozart y Bach, entre otros.

La revolución que llevó a cabo Wanda Landowska en el mundo musical es innegable. Y aunque su papel pionero haya sido repetido e incesantemente discutido por muchos, su obra y su vida siguen inspirando y guiando a nuevas generaciones de intérpretes y



Wanda Landowska y Rafael Puyana en Lakeville, mayo de 1959. Granada, Archivo Manuel de Falla, Fondo Puyana, caja 95.

Página siguiente: Manos de Wanda Landowska, fotografía de Denise Restout, ca. 1950. Granada, Archivo Manuel de Falla, Fondo Puyana, caja 95.

amantes de la música. Sus numerosos escritos y grabaciones siguen reeditándose y despertando pasiones en todo el mundo. Los musicólogos continúan estudiando su legado y publicando artículos sobre ella. Y si sus contribuciones como compositora son, por desgracia, las menos conocidas, estoy seguro de que, a medida que vayan editándose, el mundo podrá celebrar en su justa medida esa alma profunda, grande y completamente musical a la que se refirió en su día Ewa Landowska.



Diego Ares



Comenzó sus estudios de piano bajo la tutela de Aleksandras Jugelionis y Aldona Dvarionaitė. A los catorce años, inició su formación como clavecinista con Pilar Cancio y en 2002 se trasladó a los Países Bajos para trabajar con Richard Egarr. Entre 2004 y 2010 prosiguió su formación en la prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis, perfeccionando su técnica con clavecinistas como Genoveva

Gálvez y Carmen Schibli. Ha ofrecido recitales en Europa, Canadá y Japón, consolidándose como un destacado intérprete en el ámbito de la música antigua. Sus grabaciones, publicadas por sellos como Columna Música, Pan Classics y harmonia mundi, han sido ampliamente reconocidas, obteniendo galardones como el Diapason d'Or en tres ocasiones, Choc de *Classica*, Maestro de *Pianiste*, Excepcional de *Scherzo* y el Preis de la Deutsche Schallplattenkritik. En el ámbito académico, ha impartido clases de clave, fortepiano y bajo continuo en la Hochschule der Musik de Trossingen (Alemania) y en el Conservatorio de Música de Ginebra, contribuyendo al desarrollo de nuevas generaciones de músicos especializados en la música antigua.

Paloma Córdoba



Licenciada en Arte Dramático por la RESAD, suma a estos estudios una amplia formación en el campo de la improvisación teatral. Ha trabajado como actriz en producciones del Teatro de la Zarzuela (*El barberillo de Lavapiés* y *Cecilia Valdés*) y del Centro Dramático Nacional (*Luces de Bohemia* y *Breve historia del ferrocarril español*). Como improvisadora, trabaja desde 2015 con la compañía Impromadrid

Teatro, formando parte de la creación e interpretación de sus espectáculos. Además, colabora de forma habitual con distintas compañías de improvisación del panorama nacional. Es cofundadora de la compañía de creadoras escénicas Arquetípicas, protagonizando la obra *Las Boulanger* y colaborando como dramaturga del concierto familiar *En el salón de una mecenas* para la Fundación Juan March. En 2025 va a estrenar *Hámster*, su primera obra teatral como autora. También es creadora y presentadora del podcast *Va de Cuento* centrado en la difusión de la literatura, para la plataforma Podimo.

José Luis Torrijo



José Luis Torrijo es un reconocido actor español con una destacada trayectoria en cine, teatro y televisión. Comenzó su carrera en los años noventa, participando en la serie *Canguros*. Desde entonces, ha trabajado con algunos de los directores de cine

español más importantes, como Juanma Bajo Ulloa, Manuel Gutiérrez Aragón, Achero Mañas y Fernando Colomo. Una de sus interpretaciones más destacadas tuvo lugar en la película *La soledad*, dirigida por Jaime Rosales, lo que le valió el Premio Goya al Mejor Actor Revelación. También ha colaborado con Pedro Almodóvar en películas como *Todo sobre mi madre* y *Los amantes pasajeros*. Además, ha formado parte de numerosas producciones teatrales, en las que ha trabajado con directores como Miguel del Arco o Laila Ripoll, y dentro de prestigiosas instituciones como el Festival de Mérida o la Compañía Nacional de Teatro Clásico, consolidándose así como un actor versátil dentro del panorama artístico español.

Selección bibliográfica

Jean-Jacques Eigeldinger (ed.), *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, Arlés y París, Musicales Actes Sud/Cité de la Musique, 2011.

Martin Elste (ed.). *Die Dame mit dem Cembalo*, Maguncia, Schott, 2010.

Annegret Fauser, “Creating Madame Landowska”, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10 (2006), pp. 1-23.

Annegret Fauser, “Musical Heritage, Alterity and Transnational Migration: Wanda Landowska’s Musical Lives”, *Polski Rocznik Muzykologiczny*, vol. XX (2022), pp. 13-37.

Sonia Gonzalo Delgado, “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones’. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, *Artigrama*, n.º 27 (2012), pp. 589-607.

Sonia Gonzalo Delgado, notas al programa del ciclo *El origen de la ‘early music’*, Madrid, Fundación Juan March, enero de 2019.

Sonia Gonzalo Delgado, *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music*, Kassel, Reichenberger, 2021.

Sonia Gonzalo Delgado, “Piano ou Clavecin? Joaquín Nin’s Feud with Wanda Landowska’s Harpsichord”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 147 n.º 1 (mayo de 2022), pp. 171-192.

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

Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965.

Inés Ruiz Artola, “La Landowska”: *Una crónica por España (1905-1936)*, Varsovia, Chopin University Press (en prensa).

Inés Ruiz Artola, “Presencias femeninas en los diarios de juventud de Wanda Landowska (1895-1900)”, *Revista Arenal. Historia de las mujeres*, 2025 (en prensa).

Flora Saki Giordani, *El redescubrimiento del clave y de la figura del clavecinista en España durante el siglo xx. Redes, tópicos y procesos identitarios*, Granada, Libargo, 2023.

Elena Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

Elena Torres Clemente, “La huella de Wanda Landowska en España: ‘Caminos en la sombra que nos separa del pasado’”, en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440).

Fuentes de las lecturas (Concierto *Landowska a través de sus textos*)

Lectura 1: Wanda Landowska sobre Antoine Francisque. Fragmento publicado en Wanda Landowska, *Musique Ancienne* (CD, Pearl, 1993). Traducción de Luis Gago.

Lectura 2: Robert Brussel, “Wanda Landowska ou la Renaissance du clavecin”, *Musica*, vol. 28 n.º 1 (1905). Traducción de Carmen Torreblanca.

Lectura 3: Wanda Landowska, *Diario*, 14 de marzo de 1895. Traducción de Inés R. Artola.

Lectura 4: Wanda Landowska, *Diario*, Berlín, 2 de junio de 1896. Traducción de Inés R. Artola.

Lectura 5: Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965, p. 5. Traducción de Luis Gago.

Lectura 6: Cecilio de Roda, “Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII”, *La Época*, Madrid, 4 de diciembre de 1905.

Lectura 7: Wanda Landowska, “Bach et ses interprètes. Sur l’interprétation des œuvres de clavecin de J. S. Bach”, *Le Mercure Musical*, París, 15 de noviembre de 1905. Traducción de Carmen Torreblanca.

Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965, p. 371. Traducción de Luis Gago.

Lectura 8: Carta mecanografiada de Wanda Landowska a Manuel de Falla, fechada en París el 13 de septiembre de 1922. Citada en Sophie Lamberbourg (ed.), *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*, Granada, Universidad de Granada/Archivo Manuel de Falla, 2022, p. 117.

Lectura 9: Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965 pp. 278-280. Traducción de Luis Gago.

Lectura 10: Borrador en español para el artículo “Wanda Landowska à Grenade”, de Manuel de Falla, que publicaría *La Revue musicale* el 1 de febrero de 1923. Citado en Sophie Lamberbourg (ed.), *Epistolario. Manuel de Falla-Wanda Landowska (1922-1931)*, Granada, Universidad de Granada/Archivo Manuel de Falla, 2022.

Lectura 11: Adolfo Salazar, “Wanda Landowska. La divina doctora”, *El Sol*, año IX, Madrid, 2 de diciembre de 1925.

Lectura 12: Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965, p. 324. Traducción de Luis Gago.

Lectura 13: Denise Restout (ed.), *Landowska on Music*, Nueva York, Stein & Day, 1965, p. 408. Traducción de Luis Gago.

Actividades paralelas

Domingo, 26 de enero,

19:30. Centro Cultural Miguel Delibes (Valladolid).
Concierto con Mahan Esfahani y la OSCyL¹

Lunes, 27 de enero,

**18:00. Auditorio. Centro Internacional del Español.
Universidad de Salamanca.** Mesa Redonda²:

María Palacios, Universidad de Salamanca
Pablo L. Rodríguez, Universidad de La Rioja
Inés Ruiz Artola, Universidad Fryderyk Chopin de Varsovia
Modesto Escobar, Universidad de Salamanca
Cristina Calvo, Universidad de Valladolid
Sonia Gonzalo Delgado, Fundación Juan March (Madrid)

20:00. Teatro Liceo (Salamanca).

Concierto con Mahan Esfahani y la OSCyL

Jueves, 30 de enero,

19:00. Residencia de Estudiantes (Madrid).

Conferencia de **Elena Torres**: *El tándem creativo Falla-Landowska: retornar al pasado para renovar el presente.*

Jueves, 13 de febrero,

19:00. Residencia de Estudiantes (Madrid).

Conferencia de **Inés Ruiz Artola**: *Y así podremos prolongar nuestra vida recordando tiempos que ya no existen: Wanda Landowska y el renacimiento de la música antigua en España.*

OSCYL ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Residencia de Estudiantes

SELLO DE PATRIMONIO EUROPEO

ARCHIVO MANUEL DE FALLA
Centro de estudios patrocinado por el Ayuntamiento de Granada

CENTRO INTERNACIONAL DEL ESPAÑOL
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

INSTITUTO POLACO DE CULTURA MADRID



Wanda Landowska al clave, ca. 1905, con dedicatoria autógrafa al Orfeo Català. Imagen empleada en el programa de mano de los “Conciertos Wanda Landowska” celebrados en el Palau de la Música Catalana en enero y febrero de 1911. Barcelona, Centre de Documentació de l’Orfeo Català.

¹ Programación del Ciclo de Recitales y Música de Cámara del Centro Cultural Miguel Delibes. Temporada 2024-25.

² Como parte del proyecto de innovación docente USAL, ID2024/183 Investigación, práctica y difusión en Musicología Histórica.

Mapa interactivo

Conciertos de Wanda Landowska en España

Modesto Escobar Mercado, Universidad de Salamanca
Cristina Calvo López, Universidad de Valladolid
Grupo de Análisis Sociológicos (Universidad de Salamanca)

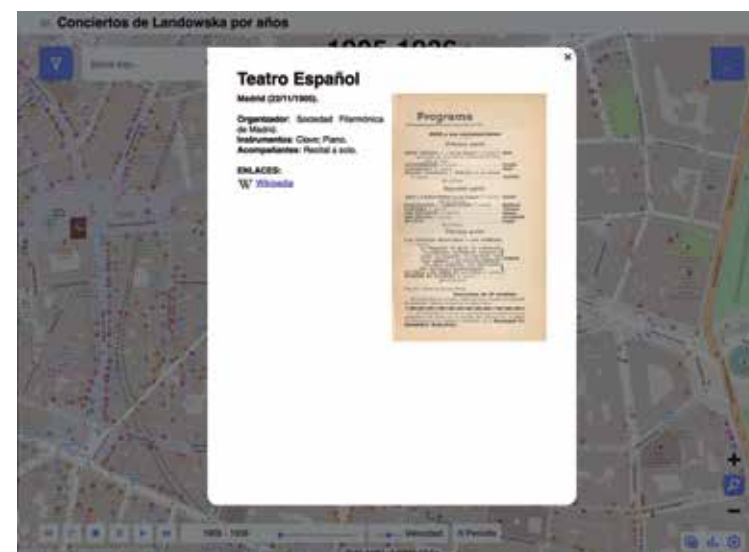
Esta aplicación interactiva, construida por Modesto Escobar y Cristina Calvo, y desarrollada en la Universidad de Salamanca por el Grupo de Análisis Sociológicos, permite visualizar los cerca de 120 conciertos documentados que ofreció Wanda Landowska en España durante el periodo 1905-1936.

Este mapa contiene dos facetas distintas: una cronológica y otra territorial. En la primera, se ven año por año los conciertos que dio la clavecinista a lo largo de tres décadas desde comienzos del siglo xx en España, mientras que en la segunda pueden consultarse las diferentes ciudades y regiones españolas a las que viajó.

El mapa contiene a su vez datos precisos sobre cada uno de los conciertos que ofreció: ciudad, fecha, teatro ubicado en su localización, instrumentos y acompañantes. El usuario puede filtrar también, si lo desea, todos estos contenidos para acotar aquellos que sean de su interés.



<https://sociocav.usal.es/me/Landowska/data/o/index.html>



Autores de las notas al programa



DOLORES IGLESIAS



Sonia Gonzalo Delgado

Inició sus estudios musicales en la especialidad de Piano en el Conservatorio Profesional de Música Oreste Camarca de Soria y, tras licenciarse en Musicología e Historia del Arte, se doctoró por la Universidad de Zaragoza en 2017. Su investigación se centra en la recuperación de la música antigua en el siglo xx, prestando una especial atención al repertorio para instrumentos de teclado y al concierto histórico. Ha publicado la monografía *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music* (Kassel, Reichenberger, 2021). Desde los inicios de sus estudios de Musicología ha compaginado su actividad investigadora con la gestión cultural. Colabora desde 2008 con el Festival Otoño Musical Soriano, para el que ha comisariado el Ciclo de Piano Gerardo Diego en 2021. Entre 2013 y 2018 fue jefa de producción de SJE Arts (Oxford, Reino Unido) y, desde enero de 2019, es coordinadora en el Programa de Música de la Fundación Juan March.

Inés Ruiz Artola

Doctora en Historia del arte, musicóloga y pianista, Inés Ruiz Artola es profesora adjunta del departamento de Teoría de la Música (Universidad Chopin de Varsovia). Desde 2019 centra sus investigaciones en la clavecinista Wanda Landowska y en la actualidad trabaja en los diarios de juventud de la artista. Es premio a la Mejor Tesis Doctoral (Embajada de Polonia en España, 2018), becada por el Ministerio de Cultura de Polonia (2022) y por el programa Hispanex del Ministerio de Cultura de España (2024). Autora de los libros *Formiści* (Libargo, Granada, 2015), *A contrapelo* (Metales Pesados, Santiago de Chile, 2017) y *La Landowska: una crónica por España (1905-1936)* (Chopin University Press, Varsovia, en prensa). Como comisaria ha realizado más de treinta proyectos expositivos internacionales. Compagina su labor docente, científica y curatorial con la escritura de ficción. Vive y trabaja en Varsovia desde 2004.



Pablo L. Rodríguez

Nacido en Zamora, es musicólogo y crítico musical. Trabaja desde 1999 como profesor del Máster en Musicología de la Universidad de La Rioja, donde imparte asignaturas de interpretación musical, estudios de ópera y discología. También dirige varias tesis doctorales, forma parte del grupo MECRI y del proyecto LexiMus. Colabora, desde 2013, como crítico de música clásica y ópera en el diario *El País*, además de escribir sobre discos y libros en el suplemento *Babelia*. Es, asimismo, columnista de la revista *Scherzo*.



Elena Torres

Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, su carrera investigadora se centra en la música española del siglo xx y, fundamentalmente, en la figura y la obra de Manuel de Falla, tema en el que es considerada como una de las máximas especialistas internacionales. Sus trabajos han sido reconocidos con varios galardones científicos, como el Premio de Investigación Musical de la Sociedad Española de Musicología y la Beca Leonardo de la Fundación BBVA. Es miembro del comité científico del Archivo Manuel de Falla y Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

CRÉDITOS

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

© Sonia Gonzalo Delgado
© Inés Ruiz Artola
© Elena Torres
© Pablo L. Rodríguez
© Diego Ares
© Departamento de Música. Fundación Juan March

ISSN: 1989-6549, enero-febrero 2025
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Archivo Manuel de Falla
Instituto Polaco de Cultura
Irene Comesaña Aguilar

Ciclo de miércoles: "La dama del clave: Landowska y España", enero-febrero de 2025 [notas al programa de Sonia Gonzalo Delgado, Inés Ruiz Artola, Elena Torres, Pablo L. Rodríguez y Diego Ares]. - Madrid: Fundación Juan March, 2025.

84 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, enero-febrero 2025).

Programas de los conciertos: [I.] Landowska, Falla y el clave moderno. "Obras de M. de Falla, F. Coll y D. Scarlatti", por Mahan Esfahani, clave; Ensemble de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y José Trigueros, dirección; [II.] Las *Goldberg* de Landowska en el nuevo clave Pleyel. "Las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach", por Benjamin Alard, clave; [III.] Landowska a través de sus textos. "Obras de A. Francisque, H. Purcell, W. Landowska, J.-Ph. Rameau, F. Couperin, J. S. Bach, D. Scarlatti, G. F. Händel y W. A. Mozart combinadas con la lectura dramatizada de textos de la propia Wanda Landowska y críticas de la época", por Diego Ares, clave y piano; Paloma Córdoba y José Luis Torrijo, actores, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 29 de enero y 5 y 12 de febrero.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Conciertos (Clave con conjunto instrumental) – S. XX.- 2. Conciertos.- 3. Música para clave – S. XVIII.- 4. Sonatas.- 5. Variaciones (Música).- 6. Música para clave – S. XVI-S.XVIII.- 7. Música para clave – S. XX.- 8. Valses.- 9. Suites.- 10. Arreglos (Música).- 11. Landowska, Wanda (1879-1959).- 12. Programas de conciertos.- 13. Fundación Juan March – Conciertos.

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

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal MarchVivo de YouTube.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Conciertos didácticos": 20 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo XX.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

FRANZ SCHUBERT: SONATAS PARA PIANO

19, 22, 23 Y 26 FEB

Paul Lewis, piano

Sonatas para piano de Franz Schubert

Notas al programa de **Miguel Ángel Marín**

AULA DE (RE)ESTRENOS (127): EL CUARTETO CON OBOE HOY

5 MAR

Cuarteto Emispherio. **Sara Roper**, oboe. **Vladimir Dmitrienco**, violín. **Jerome Ireland**, viola. **Gretchen Talbot**, violonchelo

Cuartetos con oboe de compositores españoles de nuestro tiempo como Luc, Torres, SánchezVerdú, Miralles y Asenjo-Marrodán

Notas al programa de **Stefano Russomanno**

VOCES ÍNTIMAS: MÚSICA RUSA DEL ROMANTICISMO AL NACIONALISMO

12 MAR

AMOR Y MELANCOLÍA EN LA CANCIÓN RUSA

Erika Baikoff, soprano y **Sholto Kynoch**, piano

Selección de canciones de Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky y Tchaikovsky

19 MAR

EL IMAGINARIO MUSICAL RUSO

Varvara, piano

Obras para piano de Taneyev, Borodin y Mussorgsky, incluyendo su versión original para piano de *Cuadros de una exposición*

26 MAR

EN LA ESTEPA: CANCIONES DE RUSIA Y UCRANIA

Andrei Bondarenko, barítono y **Malcolm Martineau**, piano

Selección de canciones de Lysenko, Stetsenko, Rubinstein y Rimsky-Korsakov, con las *Las canciones y danzas de la muerte* de Mussorgsky como colofón

2 ABR

AL TECLADO: PROKOFIEV, TCHAIKOVSKY Y RACHMANINOFF

Peter Donohoe, piano

Obras pianísticas de marcado corte virtuosista de Prokofiev, Tchaikovsky y las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de Rachmaninoff

Notas al programa de **Marina Frolova-Walker**

LA

MARCH

Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
y YouTube. Los de
miércoles, también
por Radio Clásica y
RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

