

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y su aportación a los  
retornos musicales en el contexto hispano-francés**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Tamara Valverde Flores**

**Directora**

**Elena Torres Clemente Madrid**

© Tamara Valverde Flores, 2020

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**



**JOAQUIN NIN CASTELLANOS (1879-1949)  
Y SU APORTACIÓN A LOS RETORNOS MUSICALES  
EN EL CONTEXTO HISPANO-FRANCÉS**

**Tesis doctoral**

TAMARA VALVERDE FLORES

Dirigida por:

DRA. ELENA TORRES CLEMENTE

Madrid, 2019

**Programa de Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad  
Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad de Valladolid (Uva)**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



*A Israel, con todo mi cariño*



## AGRADECIMIENTOS

De bien nacido es ser agradecido, y en el caso de una tesis tanto más. En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, la doctora Elena Torres Clemente. La palabra «gracias» no te hace justicia. Tus múltiples y valiosas observaciones han contribuido a mejorar considerablemente mi estudio, aparte de que me has ayudado a crecer intelectualmente, trabajando con paciencia, dedicación y estímulo. Siempre estaré en deuda contigo por la atención, cariño, profesionalidad y apoyo incondicional que me has brindado durante los últimos cuatro años. Esta tesis tiene tanto de ti como de mí; por ello, compartimos los logros, pero los errores son solamente míos. En segundo lugar, quería agradecer a la doctora Victoria Eli Rodríguez su atención y su infinita generosidad, pues sin este pilar hubiese sido muy complicado realizar esta tesis. También, quiero expresar mi agradecimiento al doctor Chris Collins, quien me agarró de la mano y me condujo a iniciar esta investigación: *a huge thanks to you.*

Gracias al apoyo del –anterior– Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, porque el aporte económico me ha permitido centrarme únicamente en investigar; de lo contrario, esta tesis no tendría lugar o vería la luz muchos años más tarde. Gracias a los profesores del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, con los que tanto he aprendido durante estos años no solo a nivel académico sino también profesional. De todos me llevo una palabra, una sonrisa; en especial, gracias, Gerardo, por tus conocimientos y tus consejos, tu atención y tu cariño, y por esa confianza que depositaste en mí desde el primer momento. Hago extensivo este agradecimiento a todos los miembros de la School of Music de Bangor University por acogerme tan calurosamente durante los dos años que permanecí allí. Debo citar también a la Dra. Myriam Chimènes, directora de investigación del «Centre National de la Recherche Scientifique», quien facilitó la realización de las dos estancias en París en 2017 y 2018.

Quería agradecer también la atención y ayuda a todo el personal de las diferentes instituciones a las que he necesitado recurrir: a Sara A. Stilley de la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de California (en Riverside), Sala Barbieri de la Biblioteca

Nacional de España (Madrid), Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Salas Louvois, Musée de l'Opéra y Rez-de-jardin de la Biblioteca Nacional de Francia (París), Fundación Juan March (Madrid), a Itziar Arruabarrena de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, y especialmente a Concha y a Aurora del Archivo Manuel de Falla.

Desde el plano personal, quiero dar las gracias a mis seres queridos con todo mi cariño, por haber sido pacientes en este proceso y portadores de alegría. A Alfonso, Irene, Guillermo, Ramiro, Marta y las dos Nurias por esos desayunos y cenas de risas y hacer de mis estancias en París una de las experiencias más divertidas de mi vida; a mis queridas musicólogas, en especial a María Elena, por ser mi soporte diario y pilar fundamental durante estos cuatro años, además de la generosidad que te caracteriza en muchos los sentidos; a Pilar, por su infinito apoyo y compartir risas y agobios este último periodo; a Eva, porque siempre has tenido una palabra de cariño y aliento. Al «comando biblioteca», Ferén, José Ramón y Eva, porque me habéis demostrado que en estos lugares se pueden hacer amistades preciosas y asombrosamente sólidas y divertidas cuando cuatro individuos escriben sus tesis por separado. Los agobios compartidos se hacen más llevaderos.

Gracias a mis amigas «las madres», en concreto a María, porque esas tardes de juegos han sido el antídoto para desconectar y olvidar el mundo académico. A Pilar América, por ser mi compañera diaria en uno de los momentos más agobiantes de mi vida. A Ana Valiente, por tus buenas energías y tu espontaneidad. A Paloma, por tu tiempo y cariño. Gracias a mis compañeros de doctorado, a Juan Carlos, David, Ana, Lena y, en particular, a Nico, por ofrecerme tus orientaciones y tu constante apoyo.

La familia López González se merece un párrafo aparte. Gracias Juan José, Pilar, Amanda y Zulema por vuestro amor incondicional; no me habéis dejado caer nunca y gracias por ese ambiente familiar y acogedor que me acompaña a día de hoy. Como siempre os digo desde el cariño, sois mi familia «postiza».

Gracias a mi familia por haber aguantado esas múltiples comidas con una Tamara ausente y con semblante serio.

*To Isra, again, for everything.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b> .....	11
<b>ABSTRACT</b> .....	13
<b>PRÓLOGO</b> .....	15
<b>CONSIDERACIONES PRELIMINARES</b> .....	17
<b>ABREVIATURAS Y SIGLAS</b> .....	19
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	21
PLANTEAMIENTO DEL TEMA.....	21
JUSTIFICACIÓN Y LÍMITES DEL ESTUDIO .....	23
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	24
OBJETIVOS .....	35
FUENTES .....	36
METODOLOGÍA .....	39
ESTRUCTURA DE LA TESIS .....	44
<b>FORMAS DE ESCRIBIR LA HISTORIA: APORTACIONES TEÓRICAS DE JOAQUÍN NIN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA ANTIGUA DE TECLA EUROPEA</b> .....	47
CAPÍTULO PRIMERO: SITUANDO LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA TECLADO EN EL CONCIERTO EUROPEO: ANTONIO DE CABEZÓN Y LA RECUPERACIÓN DE LOS CLAVECINISTAS DEL SIGLO XVIII .....	49
1.1 El siglo XVI: la entrada de Cabezón en el concierto europeo .....	50
1.2 La escuela española del siglo XVIII: el rechazo al exclusivismo nacionalista. 69	
1.2.1 La colección <i>Classiques Espagnols du Piano</i> (1925-1928) de Nin .....	74
1.2.2. Los prólogos de <i>Classiques Espagnols du Piano</i> (1925-1928).....	81
1.2.3. La recepción de la colección de Nin en la prensa.....	94
1.2.4. Las ediciones de Nin como fuente de inspiración de la creación contemporánea.....	98
CAPÍTULO II: REUBICANDO LA POSICIÓN DE LA MÚSICA INGLESA PARA TECLADO: UNA CUESTIÓN DE CRONOLOGÍA .....	103
2.1 La recuperación de la tradición musical inglesa a principios del siglo XX ....	104
2.2 La visión de la música de tecla inglesa por parte de Nin: una escuela trampolín .....	107
2.3 Nuevas luces para la música inglesa de teclado en 1910 .....	112
2.4 La continuidad de la relación Cabezón-Byrd en los debates internacionales .	121



CAPÍTULO III: UNA REVISITA AL PASADO MUSICAL ITALIANO Y LA REIVINDICACIÓN DE SCARLATTI PARA ESPAÑA.....	127
3.1 La recepción de la escuela italiana en Francia a inicios del siglo XX.....	128
3.2 El concepto de tradición musical italiana en el pensamiento de Nin.....	134
3.3 Los músicos italianos de tecla en los programas de Nin.....	145
3.4 La reivindicación de Scarlatti para España.....	149
3.4.1 La formulación de la idea.....	149
3.4.2 La repercusión de la idea scarlattiana de Nin en España y en el extranjero.....	165
CAPÍTULO IV: LOS CLAVECINISTAS FRANCESES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII: LA TRADICIÓN MUSICAL MÁS PURA.....	177
4.1 <i>Qu'est-ce que la musique française?</i> .....	178
4.2 La participación de Nin en instituciones republicanas.....	190
4.3 Francia <i>versus</i> Alemania.....	194
4.3.1 Las conferencias-conciertos sobre la música francesa de Nin y Jean-Aubry (1908-1910).....	196
4.3.2 La integración de Nin en los debates nacionales.....	203
4.3.3 La defensa nacional de Nin en Berlín entre 1908 y 1910.....	209
4.4 Las acciones de Nin durante la guerra hasta sus inicios en la composición (1914-1923).....	215
4.5 Aportaciones teóricas de Nin al conocimiento de la música de tecla francesa.....	228
CAPÍTULO V: LA MÚSICA ANTIGUA DE TECLA ALEMANA: DE LA ACEPTACIÓN AL RECHAZO, A EXCEPCIÓN DE J. S. BACH.....	235
5.1 Consideración general de la música alemana en el pensamiento de Nin.....	236
5.2 Los precursores de J. S. Bach: Kuhnau y otros grandes olvidados.....	242
5.3 J. S. Bach: una mirada caleidoscópica al compositor en Francia.....	249
5.4 El universalismo de J. S. Bach en el pensamiento de Nin.....	257
5.4.1 Una latinización in crescendo.....	257
5.4.2 En busca de la expresión de J. S. Bach.....	265
5.5 Bach <i>versus</i> Haendel.....	274

<b>FORMAS DE INTERPRETAR LA HISTORIA: MATERIALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO HISTÓRICO DE JOAQUÍN NIN A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA .....</b>	<b>285</b>
CAPÍTULO VI: LA LABOR INTERPRETATIVA DE JOAQUÍN NIN EN TORNO A LA MÚSICA ANTIGUA: ESTRUCTURA DE LOS CONCIERTOS, NOTAS A PROGRAMAS DE MANO Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO.....	
6.1 La configuración de los ciclos temáticos de sus recitales de música antigua .	288
6.2 Las notas a programa de sus conciertos .....	300
6.3 La oferta musical de Nin .....	308
6.3.1 Compositores .....	309
6.3.2 Repertorio .....	313
CAPÍTULO VII: TÉCNICA Y CRITERIOS INTERPRETATIVOS EN LAS VERSIONES HISTÓRICAS DE JOAQUÍN NIN .....	
7.1 Ejecutando música antigua: la visión versátil de los intérpretes.....	331
7.2 Las interpretaciones históricamente informadas de Nin .....	335
7.2.1 Técnica general y cuestiones de interpretación .....	339
7.2.2 Fraseo y articulación.....	346
7.2.3 Ritmo .....	351
7.2.4 Tempo.....	353
7.2.5 Ornamentación.....	355
CAPÍTULO VIII: PERFIL PIANÍSTICO Y GESTUALIDAD DE JOAQUÍN NIN .....	
8.1 Construyendo a Joaquín Nin .....	364
8.2 Gestualidad y puesta en escena .....	376
CAPÍTULO IX: EVOLUCIÓN DE LAS INTERPRETACIONES DE JOAQUÍN NIN A TRAVÉS DE LA PRENSA .....	
9.1 Las primeras interpretaciones en París: una recepción agridulce .....	386
9.2. Cambiando conciencias.....	394
9.3 Nuevas situaciones, nuevas posiciones .....	406
CAPÍTULO X: EL DEBATE SOBRE EL INSTRUMENTO: EL PIANO O EL CLAVE.....	
10.1 <i>Se puede, pero... ¿se debe?</i> .....	418
10.1.1 Cuestiones preliminares sobre la recuperación del clave en Francia .....	419

10.1.2 Dos apuestas no aptas para todos los públicos .....	421
10.2 Origen y desarrollo de la polémica entre Nin y Landowska .....	422
<b>CONCLUSIONES</b> .....	451
<b>CONCLUSIONS</b> .....	469
<b>FUENTES</b> .....	485
PRENSA HISTÓRICA .....	485
PUBLICACIONES .....	486
EDICIONES Y PARTITURAS .....	494
GRABACIONES .....	496
CORRESPONDENCIA Y EPISTOLARIOS .....	497
PROGRAMAS DE MANO .....	499
OTRAS FUENTES .....	500
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	501
ANEXO I: CONCIERTOS OFRECIDOS POR NIN CON OBRAS DE MÚSICA ANTIGUA.....	521
ANEXO II: RELACIÓN DE AUTORES Y OBRAS DE MÚSICA ANTIGUA EJECUTADOS POR NIN .....	603

## RESUMEN

La presente investigación, *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*, cubre el vacío historiográfico existente respecto a la importancia del músico cubano-español a la recuperación del pasado musical a través de su pensamiento y su práctica. Nin realizó una lectura de la historia que tuvo una gran repercusión en su época a diferencia de la que se le ha reconocido hasta ahora, debido a su diversificada labor como musicógrafo, intérprete y compositor. Si bien se ha estudiado recientemente su faceta como creador, además de la realización de la primera biografía del músico, su pensamiento y su labor como intérprete aún están pendientes de un estudio detallado. La cuestión es de especial trascendencia dado que sus ideas novedosas sobre el pasado musical han tenido una importante continuidad en la historiografía hasta épocas recientes.

Nin se muestra como una figura distinguida y original, puesto que a su importante labor interpretativa al piano unió una actividad de investigación musicológica de gran calado. Esta dualidad de vertientes lo diferencia de la gran mayoría de intérpretes de su época, como Blanche Selva o Ricardo Viñes, quienes fueron grandes y reconocidos pianistas, pero no desarrollaron su faceta como intelectuales. Este perfil de músico-erudito a su vez lo asemeja a Wanda Landowska, cuyas posturas crecieron rivalizadas desde sus inicios, sin embargo presentan numerosas semejanzas. Es en esta combinación de actividades donde radica una de las principales particularidades del músico cubano-español, cuyas formulaciones punteras nos permiten reivindicar su entrada tanto en los discursos musicológicos como en los debates sobre interpretación.

Nin construyó una imagen del pasado musical derivada de la confluencia de dos ambientes musicales, España y Francia. Por una parte, se mostró heredero de la historiografía musical española y continuador de los postulados de Felipe Pedrell, en particular la importancia que concedía el musicólogo al nacionalismo de los siglos XVI y XVIII y la necesidad de su divulgación. Nin fue pionero en la incorporación de la música antigua de tecla española en los debates europeos. No obstante, demostró una visión aperturista de la historia al considerar el estudio de otras escuelas de tecla

europas, cuyo resultado fue un mapa geográfica y cronológicamente más completo de la música antigua. Pese a cultivar un interés y ser defensor del patrimonio hispano, Joaquín Nin reveló una amplitud de miras que iba más allá de la exclusividad patriótica, una visión preferencial pero no exclusivista que lo apartó y lo enfrentó a numerosos intelectuales españoles que siguieron una línea nacionalista tan en boga en la época.

En el entorno francés, Joaquín Nin partió de las enseñanzas de Vincent d'Indy en la Schola Cantorum, una base sólida sobre la que construyó su propio pensamiento e incorporó los conocimientos históricos aprendidos de una incesante lectura de fuentes a las que tuvo acceso en París. No obstante, su inserción plena en el entorno musical parisino desembocó en una apertura hacia nuevas referencias y nuevas direcciones que dictaron las claves de su éxito, especialmente tras su desvinculación de la institución en 1908. Todos los escritos sobre el músico referencian su adscripción a la Schola Cantorum de la que formó parte entre 1902 y 1908, como alumno y en calidad de profesor. Pero carecen de señalar los contenidos y enseñanzas que recibió de esta institución, qué visión de la historia acogió y, por tanto, cuáles fueron sus novedades y aportaciones teóricas a la música antigua de tecla europea. Tampoco se hacen eco de las relaciones, influencias y acciones extra-scholistas, y tienden a considerarlo como un órgano publicitario fundamental de la intelectualidad d'indyana. Pese a que su posición partió condicionada del retrato histórico difundido por la Schola Cantoum, su cese en 1908 fue un hito trascendental en su trayectoria y significó el despegue de la evolución de su pensamiento. A partir de entonces, dio lugar al surgimiento de nuevas ideas teóricas que dejaron atrás sus referentes de partida y contribuyeron a un mayor conocimiento y comprensión de la música de teclado del siglo XVIII.

En la tesis profundizamos en la génesis, desarrollo y evolución del pensamiento de Joaquín Nin y el lugar que ocuparon sus ideas en su propia contemporaneidad. En nuestro estudio no solo argumentaremos la originalidad y el alcance de sus formulaciones, sino que mostraremos las continuidades y el peso que los discursos de Nin han tenido en la historiografía hasta la actualidad. Estamos ante uno de los músicos españoles que contribuyó en mayor medida al avance de los retornos al siglo XVIII, cuyo legado permanece vigente aún en muchos sentidos. Nuestro estudio, por tanto, pretende ser un primer paso en el entendimiento de esta figura y en su reivindicación, con una entrada más justa y ampliada, en la historiografía musical.

## ABSTRACT

This research, *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) and his contribution to the musical returns in the Spanish-French context*, fills the historiographical gap regarding the importance of the Cuban-Spanish musician to Early keyboard music revival through his thought and practice. Nin's interpretation of history had a significant repercussion on his environment but he has not received proper historiographical recognition possibly because of his multifaceted profile as a musicologist, performer and composer. Although several recent projects have analysed his work as a composer, and produced the first complete biography of the musician, Nin's way of thinking and his performances have yet to be studied. This subject is undeniably important as his original ideas about the musical past have remained to the present day.

Nin was an original and leading figure in the early music revival given that he combined musicological research of great importance with his career as a pianist. This dual facet distinguishes him from the majority of performers of his time, such as Blanche Selva and Ricardo Viñes, who were brilliant and renowned pianists but not scholars. His profile closely resembles that of Wanda Landowska, with whom Nin competed throughout his career despite the musician-scholars' numerous similarities. It is in this dual role as musician and scholar where we see the Cuban-Spanish musician's contribution to both musicological discourses and debates about performance.

Nin drew from the musical contexts of both Spain and France to create an image of the musical past. On the one hand, he inherited Spanish musical historiography and also continued to promote Felipe Pedrell's ideas. In particular, Nin agreed with the musicologist that the nationalism of the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries was important and needed to be disseminated. Nin pioneered the incorporation of the Spanish keyboard into debates on early music. However, he demonstrated an open-minded approach by considering the study of other European keyboard schools. The result was a geographically and chronologically more complete map of early keyboard music. Despite pursuing an interest in and being an advocate for Spanish heritage, Joaquín Nin revealed an attitude that went beyond patriotic exclusivity. His preferential but not

exclusive vision set him apart from numerous Spanish intellectuals who continued to propagate the nationalistic rhetoric in vogue at the time.

On the other hand, Joaquín Nin started from the teaching of Vincent d'Indy at the Schola Cantorum. It was a solid base onto which he built his own thinking and incorporated historical knowledge that he learned from his incessant reading of sources provided to him in Paris. However, he found even greater success after his full integration into the Parisian musical scene, which provided him with new models, areas of study and led him in new directions. He became especially successful after he severed ties with the Schola in 1908. All the writings on the musician point out his attachment to the Schola Cantorum from 1902 to 1908 both as a student and a teacher. But no document contains an analysis of the specific contents and teaching he received from this institution. Therefore, his vision of history and his theoretical contributions to early European keyboard music have yet to be analysed. No one to date has studied his extra-scholastic relations, influences or his actions outside the institution, assuming he was essentially a disseminator of d'Indy intellectuality. Although he was conditioned by the historical image provided by the Schola Cantorum, his separation in 1908 was a milestone in his career and resulted in the development of his ideology. From then on, he formulated new theoretical ideas that differed considerably from his starting references and contributed to a greater knowledge and understanding of eighteenth-century keyboard music.

This research expands upon knowledge about the genesis, development and evolution of Joaquín Nin's thinking and the place that his ideas occupied in the musicology of his era. We will not only argue for the originality and scope of his ideas, but we will show the ways in which Nin's thinking has influenced both contemporary and past historiography. We have before us a Spanish musician whose integration of eighteenth-century music into his work has left a significant mark on our present-day historiography. Therefore, the aim of our study is to better understand and vindicate Joaquín Nin Castellanos by giving him the recognition he deserves in musical historiography.

## PRÓLOGO

La investigación realizada en este estudio tiene su punto de partida en el Trabajo Final de Máster titulado *Joaquín Nin and his Aesthetic/Artistic Ideology*, que realicé en 2013-2014 en la Universidad de Bangor (Reino Unido), y en las diferentes publicaciones que he divulgado posteriormente sobre las acciones de Joaquín Nin en el contexto franco-español, y su relación con otras personalidades del escenario musical.

Cuando comencé a analizar la figura de Joaquín Nin la idea inicial era el estudio de su pensamiento estético, pues hasta la fecha era una de las principales lagunas en torno al músico y la dimensión más interesante, dada la originalidad y extensión de su producción teórica y su actividad interpretativa. Las indagaciones iniciales estuvieron orientadas a analizar sus primeros años de formación en Barcelona, con objeto de determinar cuáles fueron los referentes y hechos que influyeron en la construcción de su pensamiento global. Sin embargo, los resultados obtenidos nos condujeron a centrar el foco de observación en el motor de toda su trayectoria: la recuperación de la música antigua para teclado, a la que se entregó a través del pensamiento y la práctica.

La tesis que presentamos a continuación, enmarcada en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad de Valladolid (UVa) adaptado al Real Decreto 99/2011, es el resultado del estudio más profundo en la actualidad sobre la relevancia de las acciones de Joaquín Nin en el proceso de la recuperación de la música antigua en el contexto franco-hispano de las primeras décadas del siglo XX. Esta unión de la faceta como investigador con la perspectiva del músico práctico es una de sus principales características y su trabajo se inserta dentro del movimiento de recuperación del pasado musical desarrollado en Europa desde el siglo XIX, que alcanzó sus cotas más altas durante el primer cuarto del siglo XX.





## CONSIDERACIONES PRELIMINARES

En este epígrafe recogemos una serie de consideraciones preliminares sobre las convenciones tipográficas, los criterios ortográficos, los sistemas de cita y las pautas de transcripción textual que hemos empleado en el presente trabajo. A continuación, incluimos un listado de las siglas y abreviaturas utilizadas a lo largo de la redacción del estudio.

- Los datos no reflejados o sobreentendidos en las fuentes originales han sido añadidos al texto entre corchetes, siempre y cuando su deducción haya sido posible.
- Salvo que se advierta lo contrario, hemos corregido y actualizado la ortografía, la acentuación y la puntuación de todos los textos citados en español y en idioma extranjero, con el fin de homogeneizar la redacción y facilitar la lectura.
- Para mayor comodidad del lector, hemos desarrollado todas las abreviaturas no normalizadas que aparecen en los textos manuscritos, indicando el fragmento añadido entre corchetes. Mediante este mismo procedimiento apuntamos las fechas, lugares y demás datos que no aparecen reflejados en las fuentes originales, pero que se deducen de ellas o de otras referencias adyacentes.
- Los subrayados y los fragmentos en letra cursiva de los textos originales sido transcritos de igual manera y, salvo que se indique lo contrario, pertenecen al autor del texto.
- Los textos franceses, ingleses y catalanes son citados en traducción castellana en el cuerpo del trabajo, y a pie de página se reproduce el pasaje en su idioma original. Todas las traducciones son nuestras.
- Los títulos de las referencias bibliográficas en idioma distinto al castellano se precisan con sus iniciales en mayúscula. Por el contrario, los títulos de las conferencias y los ciclos históricos se presentan en minúscula para su distinción.
- Los nombres de las instituciones extranjeras y de las salas de concierto se presentan sin cursiva y en el idioma original. Para facilitar la lectura, y a modo de excepción, nos

hemos referido a «Conservatorio» en lugar de *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* de París.

- Los títulos de las obras musicales se precisan en su idioma original.
- En nota a pie de página, indicamos las referencias bibliográficas completas de los libros y artículos que son citados por primera vez en cada capítulo. En sus sucesivas apariciones señalamos exclusivamente el apellido y la inicial del nombre del autor junto con las primeras palabras del título del trabajo, seguidas de puntos suspensivos, y la página a consultar.
- Para la citación de los archivos se han seguido las normas del *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM). En la tabla que presentamos a continuación se exponen las instituciones citadas en el estudio.
- En cuanto a los textos pertenecientes a un idioma extranjero, optamos por citar en el cuerpo del trabajo la traducción de los mismos, reproduciendo en nota a pie de página, entre comillas y en cursiva el texto en la lengua original. Las traducciones han sido realizadas por la autora, salvo que se indique lo contrario.
- Para la expresión de las notas musicales se ha utilizado la mayúscula, con el fin de diferenciarlas de otras palabras como los artículos demostrativos o los sustantivos. Los términos musicales en italiano se presentan en cursiva.

## ABREVIATURAS Y SIGLAS

C-HABm	Museo Nacional de la Música, Biblioteca y Archivo «Odilio Urfé», La Habana.
CO-Bblaa	Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
E-AZP	Biblioteca y Archivo Musical Nemesio Otaño. Santuario de Loyola.
E-Bbc	Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.
E-Bif	Archivo Sociedad Filarmónica de Bilbao.
E-Bir	Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas», Barcelona.
E-Boc	Biblioteca de l'Orfeó Català, Barcelona.
E-GRmf	Archivo Manuel de Falla, Granada.
E-Mba	Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
E-Mccm	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid.
E-Mjm	Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos Fundación Juan March, Madrid.
E-Mn	Biblioteca Nacional de España, Madrid.
E-RE	Eresbil-Musikaren Euskal Artxiboa, Rentería.
F-Pn	Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Música, París.
F-Pnas	Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Artes del Espectáculo, París.
US-RIVu	Universidad de California, Riverside.
US-Wcm	Library of Congress. Music Division, Washington.

©	<i>Copyright</i>
c., cc	compás, compases
ca.	<i>circa</i> (aproximadamente)
cit.	Citado
col.	Colaborador
coll.	<i>Collection</i>
coord., coords.	coordinador/a, coordinadores/as
dir.	director/a, dirigido
ed., eds.	edición, editor, editores
fasc.	Fascículo
<i>Ibid.</i>	<i>ibidem</i> (en el mismo lugar)
<i>Id.</i>	<i>idem</i> (el mismo)
Il.	Ilustración
Impr.	Imprenta
Libr.	Librería
n <sup>o</sup> , n <sup>os</sup>	número, números
p., pp.	página, páginas
s.a.	sin año
Sign.	Signatura
s.l.	sin lugar
s.n.	sin nombre
s.p.	sin página
ss.	Siguientes
t.	Tomo
Trad.	Traducido
vol.	volumen, volúmenes
vs.	<i>versus</i>

## INTRODUCCIÓN

### PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) fue uno de los músicos más polifacéticos del contexto de las primeras décadas del siglo XX. Tal y como lo describía su amigo y compañero Joaquín Turina: «Hombre múltiple, erudito, pianista y, después, compositor»<sup>1</sup>. De todos los documentos descubiertos y examinados en este estudio, probablemente estas palabras sean las que mejor reflejen el perfil de Joaquín Nin como músico. Dentro de sus variadas vertientes profesionales, su faceta como intérprete de música antigua es la oficialmente reconocida, a la que sumó una relevante labor como musicólogo e investigador, aún no abordada con profundidad, como crítico-escritor, como pedagogo y como compositor. Si estas facetas por separado no presentan en general ningún rasgo diferenciador con otros artistas, la peculiaridad del personaje estriba en su maridaje. Por consiguiente, sus logros se multiplican en numerosas direcciones y en diferentes contextos.

Como sabemos, Nin fue un músico cubano-español, que desarrolló su carrera artística dentro de la escena parisina del primer tercio del siglo XX. Construyó las bases de su pensamiento estético a partir de la producción literaria sobre los retornos musicales que manejó en la capital francesa y de la historiografía musical española publicada hasta el momento. Ahora bien, aunque la intelectualidad de Pedrell y las enseñanzas que recibió en la Schola Cantorum fueron sus referentes de partida, el personaje desarrolló unas ideas teóricas novedosas y originales que contribuyeron significativamente al avance de los discursos de la época sobre las miradas al pasado.

Si perfilamos un breve boceto de su vida, observamos el amplio abanico de actividades en las que participó, todas ellas centradas en la recuperación del pasado musical tanto en el pensamiento como en la práctica. Desde este último plano, Nin fue uno de los intérpretes de música antigua más reconocidos en el panorama musical francés y español, y contribuyó al desarrollo de la música antigua y a la implantación de nuevas prácticas que tomasen en consideración la estética del siglo XVIII. Rebasó la

---

<sup>1</sup> Cit. en: MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Música, 1997, p. 82.

cifra de mil conciertos durante su trayectoria como pianista, fue miembro de grupos de cámara con una gran actividad interpretativa y estrenó una amplia selección de obras del pasado musical en diversos contextos<sup>2</sup>. Como teórico, además de sus múltiples artículos en prensa, destacamos dos obras de toda su producción literaria: *Pour l'Art* en 1909<sup>3</sup>, un escrito destinado a la interpretación desde donde reivindicaba una vuelta al pasado y unos nuevos preceptos artísticos como resultado de la observación de las características estéticas de su entorno; e *Idées et Commentaires* en 1912<sup>4</sup>, el cual podemos considerar una ampliación de su primer opúsculo dada las frecuentes afinidades de forma y de fondo. Participó también en numerosas conferencias-concierto de contenido histórico en las que contribuyó a arrojar luz sobre el pasado musical, que inmortalizó en sus notas a programa de mano. Ejerció como crítico en numerosas publicaciones francesas, españolas y cubanas, una tribuna desde la que difundió la producción de compositores históricos y contemporáneos. Por último, publicó una selección de obras inéditas de un gran elenco de clavecinistas del Barroco español, unas ediciones que han contado con fortuna historiográfica.

Bajo estas premisas, nos encontramos ante un músico completo y culto, dotado de un pensamiento original y complejo, que divulgó la música del pasado a través de la palabra escrita y de sus interpretaciones, contribuyendo en buena medida a crear un nuevo estado de conciencia. Sus investigaciones pioneras, dotadas de un enfoque aperturista, discreparon con los principales intelectuales del momento e influyó significativamente en numerosas personalidades del mundo musical; entre ellas, Manuel de Falla. Pese a ser una figura fundamental en el desarrollo de los retornos al pasado, su importante labor permanece silenciada a día de hoy en los debates musicológicos sobre la interpretación histórica, y los estudios sobre su figura y su pensamiento solo recientemente han comenzado a hacerle justicia.

La presente investigación parte, pues, de la necesidad de analizar los fundamentos y el alcance de la lectura de la historia que realizó Joaquín Nin en su pensamiento, atendiendo a las interacciones y dinámicas existentes entre las

---

<sup>2</sup> Discurso ofrecido por Georges Jean-Aubry como prolegómeno al concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Cercle Musical de París el 3 de febrero de 1939. US-RIVu (caja 8, nº 47). Para los estrenos de obras del pasado de Joaquín Nin, veáanse los Anexos I y II de la presente investigación.

<sup>3</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909.

<sup>4</sup> NIN, Joaquín. *Idées et Commentaires*. París, Fischbacher, 1912.

características aprehendidas en el contexto francés y en su homogéneo español. Para tal fin proponemos un análisis en profundidad de las aportaciones teóricas de Nin a la historia de la música, priorizando su faceta como investigador y musicólogo y, en menor medida, la transferencia de sus ideas al plano interpretativo.

## **JUSTIFICACIÓN Y LÍMITES DEL ESTUDIO**

Esta investigación surge de la necesidad de cubrir el vacío musicológico que, a día de hoy, ha oscurecido gran parte de las aportaciones teóricas personaje a los retornos musicales en las primeras décadas del siglo XX en el contexto musical franco-español. Según hemos podido documentar, Nin fue uno de los músicos más conocidos y reconocidos de su época, que contribuyó significativamente al avance de los retornos al pasado musical, lo que contrasta con el ostracismo en el que lleva largo tiempo el personaje. En nuestro estudio, focalizaremos nuestra atención en la gestación, desarrollo y evolución de sus ideas con el fin de esclarecer las bases sobre la que construyó su particular forma de entender la historia, su caracterización y su repercusión, coincidiendo con la expansión de los movimientos historicistas desarrollada en las primeras décadas del siglo XX.

Aunque nuestro foco de estudio se circunscribe al ámbito hispano-francés, a lo largo del trabajo haremos referencia a otros contextos que recibieron el influjo del músico, particularmente Cuba (donde pasó varias estancias durante su trayectoria), Bélgica (donde desarrolló una importante labor divulgativa y contó con el apoyo de importantes musicólogos), y Alemania (donde estableció su residencia entre 1908 y 1909). Excede los límites de este trabajo estudiar la influencia de Nin en estos contextos; sin embargo, hemos tratado de trazar líneas potenciales de conexión entre sus acciones en Francia y en España y estos horizontes artísticos, con objeto de integrar este proceso dentro del movimiento de los retornos al pasado generalizado en el panorama europeo.

La necesidad de acotar un periodo de estudio nos obliga a establecer un marco cronológico delimitado, comprendido en este caso entre 1902 y finales de la década de 1920. Somos conscientes de que cualquier compartimentación cronológica o geográfica



implica la exclusión de algunas manifestaciones interesantes que trascienden de los límites fijados. No obstante, consideramos que el marco temporal seleccionado representa un amplio margen de la evolución del ideario de Nin; unas bases teóricas que se inician en torno a 1902, con su ingreso en la Schola Cantorum de París –institución que afianzó el peso de la música histórica en su pensamiento–, y desembocan hacia 1930, con los prólogos a sus *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928). Hemos desestimado otras colecciones posteriores del autor, en las que recupera y armoniza piezas musicales antiguas para otros instrumentos o para la voz, por centrarnos exclusivamente en aquellas ediciones que abordaron la recuperación del repertorio para teclado. Al respecto, ampliaremos en un futuro nuestra investigación hacia ese ámbito cronológico, en el que el músico trata nuevas temáticas.

Por otra parte, detener el estudio en torno a 1930 viene reforzado por sus inicios en la composición, que supuso una sustitución del repertorio habitual por la incorporación de sus propias creaciones en sus recitales; muestra de ello es que, a pesar de haber rastreado los conciertos de Nin hasta 1939, fecha en la que abandonó Europa para instalarse definitivamente en Cuba, las últimas referencias al pasado musical encontradas en sus programas de concierto son más que aisladas y datan de 1932.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Para abordar la aportación de Nin a los retornos al pasado musical se nos presenta una primera problemática: la inexistencia de trabajos de investigación centrados exclusivamente en el pensamiento estético de nuestro protagonista. Por ello, nos vemos obligados a elaborar un estado de la cuestión en torno a varios bloques que bordean nuestro tema de estudio: en primer lugar, la bibliografía existente acerca del propio personaje, aunque en ella apenas encontremos referencias a su forma de concebir la historia; en segundo lugar, estudios que aborden la recuperación de la música del pasado tanto en Francia como España, con el fin de incluir el aporte de sus novedosas ideas en cuestión de los retornos.

En primer lugar, la bibliografía consagrada al estudio de la figura del músico es, además de escasa, extremadamente parcial. Esta se encuentra dispersa en diccionarios

de la música y de músicos, en libros de carácter general o en artículos que abarcan temáticas colaterales, donde las referencias a su ideario son tan ocasionales y mínimas como vagas, si es que no son totalmente inexistentes. En consecuencia, el lector interesado tiene que indagar aquí y allá para obtener una información exigua, parcial, y en muchas ocasiones superficial de un tema que resulta, sin lugar a dudas, de una importancia máxima para la comprensión de la trascendencia de Nin en la historia de la música.

Nin estuvo sometido en las últimas dos décadas de su vida y tras su muerte a juicios que carecían de base científica –principalmente sobre su estilo compositivo–, lo que posiblemente haya influido en su visión negativa y trivialización en la historiografía musical española. Proponemos como ejemplo de partida la obra *La música contemporánea en España* (1930) de Adolfo Salazar, donde nos encontramos con la siguiente afirmación:

Joaquín Nin, nacido en la Habana, pero educado en Cataluña, compositor de trozos para piano y para canto de bella factura y de un sentimiento nacionalista que parece enlazarse directamente con Albéniz y Granados. Nin ha publicado además importantes reediciones de vieja música española del más alto interés<sup>5</sup>.

Con estas dos frases, Salazar resume el perfil de nuestro protagonista y, aunque lo ubica en el flanco de los intérpretes destacados, se centra únicamente en su faceta como compositor, con sus luces y sus sombras. Pese a alabar sus ediciones sobre el pasado musical, su vinculación con Albéniz y Granados no resulta en absoluto positiva, pues en opinión del crítico, estos se alejaban del esencialismo. En 1958, el juicio de Federico Sopena es aún más tajante, e incluso abandona cualquier tipo de eufemismo. Tras encumbrar a Falla como modelo de la citada esencialidad, todos quienes se apartaban de esta línea eran compositores con una producción «en serie»: «Ese fue el trabajo, el éxito y, claro está, la amargura de un compositor como Joaquín Nin (La Habana, 1870-1950) dedicado plenamente a un trabajo de segunda mano»<sup>6</sup>. Sopena no duda en divulgar claramente la mediocridad de Nin como compositor, además de indicar de manera errónea las fechas de nacimiento y muerte (1879-1949). Estas dos

---

<sup>5</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, p. 309.

<sup>6</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 1958, p. 107. Véase también: *Id. Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Turner Música, 1988, p. 169.

referencias, pronunciadas por críticos cuya influencia en la historiografía española es incuestionable, no solo esquivan las acciones de Nin sobre el pasado musical, sino que además nublan su trascendencia como músico.

Por el contrario, los estudios generales sobre historia de la música española o de la música de teclado, realizados por investigadores foráneos, recogen de forma sucinta pero positiva la trascendencia de Nin. No presentan un estudio riguroso y directo del material, pero sí perfilan de manera genérica su vuelta a Scarlatti, su descubrimiento de Soler y la importancia de sus ediciones *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928) para la historia de la música española<sup>7</sup>. En los diccionarios también nos encontramos con visiones más objetivas propias de esta tipología documental. En general, suelen constar de un breve párrafo con un enfoque biográfico, y sus acciones sobre el pasado musical se resumen en que fue un intérprete de música antigua, principalmente del repertorio español, su adscripción a la Schola Cantorum y el célebre debate organológico que sostuvo con Wanda Landowska<sup>8</sup>.

Tendremos que esperar hasta finales del siglo XX para ver el primer estudio sobre Nin. En 1997, Montserrat Bergadà incluye un breve pero sustancioso capítulo sobre el músico en su tesis doctoral sobre los pianistas catalanes en París entre 1875 y 1925, un estudio que ha sentado precedente<sup>9</sup>. En él, realiza un recorrido por las

---

<sup>7</sup> Recogemos a continuación algunos trabajos de Gilbert Chase, John Gillepie y Linton Powell, que, sin afán de exhaustividad, reconocen total o parcialmente estas consideraciones: CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 1941, pp. 113, 116-117; NEWMAN, William S[tein]. *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1963, pp. 259-260, 278-288; GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. Nueva York, Dover, 1965, pp. 112-113; POWELL, Linton. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 142; MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983, vol. 6, pp. 73-74; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza editorial, 1985, vol. 4, pp. 261-262. Este autor señala el tratamiento de varias ediciones de Nin como «disparate musicológico».

<sup>8</sup> «Joaquín Nin». *Diccionario de la música ilustrado*. A. Albert Torrellas (dir.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1927-¿], vol. 2, pp. 838-839; «Joaquín Nin». *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Nicholas Slonimsky (ed.). Nueva York, Schirmer, 1940 (4ª ed.), pp. 1163-64. *Diccionario de la música*. Barcelona, Editorial Labor, 1954, tomo 2, p. 1637; CASANOVA OLIVA, Ana V. «Joaquín Nin». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 1039-1040; HESS, Carol A. «Joaquín Nin y Castellanos». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 17, p. 926.

<sup>9</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin ou la Récupération du Répertoire Historique et Populaire Espagnol». *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925. Contribution à l'Étude des Relations Musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais de Tours, 1997, pp. 209-235. Una síntesis de este capítulo se encuentra publicado en: «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 30-37.

principales acciones del músico en París y describe la labor de recuperación histórica sobre todo desde un punto de vista interpretativo. Además, Bergadà dedica un amplio espacio al contexto parisino de la época, lo que ha resultado especialmente interesante para esta investigación. En 2008, con motivo del centenario del hijo de Joaquín Nin, el compositor Joaquín Nin-Culmell, se produjo una exposición en torno al clan de la familia, en cuyo catálogo Xosé Aviñoa dedicó un capítulo a Nin padre<sup>10</sup>. Este tratamiento vuelve a ser biográfico, y roza lo anecdótico, pero pone en claro el descuido en el que había caído el personaje tras su muerte:

Así, desde el extremo de considerar a Joaquín Nin «el músico más grande de su tiempo» al silencio que siguió tras su muerte [...] hay un abismo que sería necesario llenar de razones objetivas y criterios documentales que permitan hacer una imagen más completa de Nin<sup>11</sup>.

Aviñoa propuso la necesidad de investigar al músico para comprender sus acciones, visiblemente consciente del lugar poco favorecido en que le habían situado en la historiografía musical, en concreto la española.

Los estudios en torno a Nin se han multiplicado considerablemente en los últimos años. Este interés que su figura ha suscitado en la nueva generación de musicólogos se ha traducido en la realización de varias tesis y trabajos de investigación, con los que se ha contribuido significativamente al avance de su conocimiento. En 2017, Liz Mary Díaz Pérez de Alejo realiza la primera tesis doctoral en torno al músico, en la que aborda una detallada biografía y su catálogo compositivo<sup>12</sup>. Este volumen es de especial importancia para cualquier investigador que desee aproximarse a Nin, una referencia obligatoria que cubre en la actualidad una importante laguna bibliográfica. Se trata de una biografía con un tratamiento tradicional, donde recopila los principales acontecimientos de la vida del músico, y además dedica un apartado orientado a la composición, en el que analiza los tópicos relacionados con el pasado que aparecen en su creación.

---

<sup>10</sup> AVIÑO A, Xosé. «Joaquim Nin Castellanos, una Simfonia Desconcertant». *Els Nin, l'Arrel de l'Art. Centenari Joaquim Nin-Culmell*. Mónica Pagés (ed.). Barcelona, Departament de Cultura I Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 2008, pp. 24-41.

<sup>11</sup> «Així, des de l'extrem de considerar a Joachim Nin "el músic més gran del seu temps" al silenci que seguí la seva mort [...] hi ha un abisme que caldrà de omplir de raons objectives y criteris documentals que permetin fer-se una imatge més cabal de Nin». *Ibid.*, p. 25.

<sup>12</sup> DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Departamento de Musicología. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

Otro estudio que aborda las acciones de Nin desde un punto de vista interpretativo es la tesis doctoral de Sonia Gonzalo Delgado, que vio la luz ese mismo año<sup>13</sup>. En ella, la autora analiza los procedimientos de programación, interpretación y edición desarrollados durante el *revival* de la música antigua en la península ibérica en la primera mitad del siglo XX, en particular en la actividad llevada a cabo por Wanda Landowska, Joaquín Nin y Santiago Kastner. Emma V. García Gutiérrez, en su estudio sobre la recuperación scarlattiana en el panorama musical español entre 1880 y 1939<sup>14</sup>, descubre la idea original de Nin de reivindicar a Scarlatti para España. Esta investigación merece un lugar propio y ha sido uno de nuestros principales referentes, pues ha sido la primera en demostrar la trascendencia y repercusión de las ideas teóricas de Nin sobre los retornos en la música española del siglo XX.

Junto a estas referencias, los artículos que analizan de manera concreta diversas facetas o actividades de Nin han aumentado en los últimos años. Estos trabajos de investigación contribuyen a definir el perfil del músico, pero es cierto que la importancia de sus novedosas formulaciones teóricas y su contribución al avance del estudio de la música del pasado aún no ha sido tratada en profundidad. De todos los trabajos sobre el autor, cabe destacar las aportaciones de Díaz Pérez de Alejo acerca del debate sobre el clave o el piano, en el que reconstruye la polémica con Wanda Landowska en publicaciones sobre todo españolas, o el análisis de los tópicos relacionados con el pasado que aparecen en su creación<sup>15</sup>. Ricardo de la Torre, en su

---

<sup>13</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. *Programming Early Iberian Keyboard Music. From Wanda Landowska to Santiago Kastner*. (Título en castellano: *La programación de música ibérica antigua para tecla. De Wanda Landowska a Santiago Kastner*). Tesis doctoral. Director: Juan José Carreras. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2017. No nos ha sido posible consultar este estudio por ser un trabajo inédito de acceso restringido.

<sup>14</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2017, pp. 86-92.

<sup>15</sup> DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «La creación pianística inédita de Joaquín Nin: una aproximación crítica». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, German Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 149-163; *Id.* «Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949): su presencia en el escenario cubano de comienzo del siglo XX». *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Marco Brescia y Rosana M. Brescia (eds.). Oporto, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014, pp. 385-394; *Id.* «Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, año I, nº 1, 2015; *Id.* «Estudio del epistolario inédito de Joaquín Nin Castellanos conservado en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català». *Entre espacios: la historia latino-americana en el contexto global*. Stefan Rinke (ed.). Berlín, Freie Universität-Colegio Internacional de Graduados «Entre Espacios», 2016, pp. 1857-1877; *Id.* «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-

análisis de los dos volúmenes de los *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928) de Nin, revela la repercusión de esta colección en intérpretes y estudiosos durante el siglo XX. En su artículo, proporciona un listado de las ediciones derivadas de dicha colección, de los estudios que toman como referencia el repertorio de música de tecla española del XVIII proporcionado por Nin y de las grabaciones que contienen alguna de estas obras recuperadas hasta finales del siglo XX<sup>16</sup>. Por último, Sonia Gonzalo señala la importancia de la actividad interpretativa de Nin en la implantación y desarrollo de los conciertos históricos en el ámbito español<sup>17</sup>.

Otros artículos que lindan colateralmente con nuestro tema de estudio, dado que sugieren la importancia del músico, son los trabajos de Emma V. García Gutiérrez<sup>18</sup>, María Cáceres Piñuel<sup>19</sup> y Ruth Piquer<sup>20</sup>. En conjunto, constituyen un buen estado de la cuestión que podríamos considerar como punto de partida. No obstante, estos trabajos sobre las acciones de Nin en torno al pasado pecan de un carácter parcial y fraccionario, al desligar el pensamiento de la práctica, olvidándose del primero y desatendiendo, en consecuencia, su forma de hacer historia, la novedad y repercusión de sus ideas teóricas en su contemporaneidad o la vigencia de su legado en la actualidad.

---

junio 2016, pp. 211-234; *Id.* «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria a «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?»». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 2, julio-diciembre 2016, pp. 629-635; *Id.* «Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida”». *Cuadernos de Investigación Musical*, vol. 2, junio 2017, pp. 74-91.

<sup>16</sup> TORRE, Ricardo de la. «La recepción de la música española para instrumentos de teclado del siglo XVIII editada por Joaquín Nin en el siglo XX». *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 27, 2016. <<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/la-recepcin-de-la-msica-espaola-para-instrumentos-de-teclado-del-siglo-xviii-editada-por-joaquin-nin-.html>>

<sup>17</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 173-209; *Id.* «Piano ou Clavecín? The Spanish Reception of Wanda Landowska's and Joaquín Nin's Approaches to Early Performance Practice». Congreso Internacional Roots of Revival celebrado en The Horniman Museum and Gardens. Londres, 12-14 de marzo de 2014.

<sup>18</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, German Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1807-1826; *Id.* «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320.

<sup>19</sup> CÁCERES-PIÑUEL, María. «El “revival” de música del siglo XVIII en España durante el período entreguerras. Cuatro casos de estudio relacionados con la red social de José Subirá». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 143-172.

<sup>20</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2010; *Id.* «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, 2014, pp. 157-193.

Los retornos al pasado como referente cultural de finales del siglo XIX y principios del XX provocó la atención de numerosos investigadores que desde la década de 1970, comenzaron a realizar los primeros estudios sobre el tema. Una de las aportaciones clave para comprender el binomio pasado-presente fue el estudio sobre las influencias de Harold Bloom en 1973, titulado *The Anxiety of Influence*<sup>21</sup>. Según Bloom, aunque se centra en el campo literario, toda interpretación del pasado conlleva un margen de error, puesto que subyace la visión subjetiva del intérprete, y de ahí su angustia por no llegar al original. Esta orientación de Bloom fue continuada por Zofia Lissa y su «Historical Awareness of Music and Its Role in Present-Days Musical Culture»<sup>22</sup>, y Françoise Escal<sup>23</sup>, ya desde el contexto musical. Otros trabajos modélicos, influenciados por las teorías de Bloom y aplicados a la música del siglo XX, son los estudios de Peter Burkholder<sup>24</sup> y Joseph Straus<sup>25</sup>. Ambos han abordado esa retroalimentación entre el peso de la tradición en los compositores contemporáneos y la idea de modernidad. Pese a sus diferencias, concluyen que la música del siglo XX no puede entenderse sin esa mirada continua al pasado.

Los estudios sobre la recuperación de la música antigua, en concreto de la música de los siglos XVII y XVIII, plantean una acertada lectura en clave nacional que se produce en Europa en una gran variedad de contextos políticos, religiosos y culturales. Estos textos además acostumbran a articularse o a mencionar eventos, fechas e instituciones fundamentales, que varían en función de la visión nacional que cada país construye sobre el origen de la recuperación de la música del pasado.

En el caso concreto de Francia, los estudios focalizados en la recuperación del pasado musical en este contexto, realizados sobre todo por investigadores americanos e ingleses, se han multiplicado en los últimos años, lo cual amplía la óptica del marco contextual de nuestro estudio. Katharine Ellis, en su estudio *Interpreting the Musical Past* (2005), ofrece un detallado recorrido de la recuperación de la música antigua en

---

<sup>21</sup> BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York, Oxford University Press, 1973.

<sup>22</sup> LISSA, Zofia. «Historical Awareness of Music and Its Role in Present-Days Musical Culture». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n° 4, junio 1973, pp. 17-32.

<sup>23</sup> ESCAL, Françoise. *Le Compositeur et ses Modèles*. Paris, Presse Universitaires de France, 1984.

<sup>24</sup> BURKHOLDER, Peter J. «Museum Pieces. The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years». *Journal of Musicology*, vol. 2, n° 2, 1983, pp. 115-134.

<sup>25</sup> STRAUS, Joseph. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

dicho país antes de 1900<sup>26</sup>, que sustituye al anterior y más generalizado volumen de Harry Haskell (1988)<sup>27</sup>. La autora sitúa el hábito de interpretar la música histórica en Francia a principios del siglo XIX, lo que supera la tradicional visión de Mendelssohn y 1829 como el punto de partida de un proceso de toma de conciencia prolongado hasta la actualidad. Además, señala las vías, los maestros antiguos rescatados y los intérpretes que contribuyeron a su desarrollo e implantación, una información útil que nos proporciona una panorámica del entorno en el que se adentró Nin a inicios del XX.

En un contexto cronológico más cercano a nuestro protagonista, son fundamentales los estudios de Annegret Fauser, quien sitúa la *Exposition Universelle* de París en 1889 como el evento que marcó un antes y un después en la recuperación de la música antigua en Francia: significó una nueva concepción del espacio urbano y de la recuperación de instrumentos antiguos como objetos sonoros<sup>28</sup>. Jane Fulcher, en su *French Cultural Politics & Music*<sup>29</sup>, ha llevado la idea de nacionalismo en relación con la recuperación del pasado musical francés a un grado elevado<sup>30</sup>. Reclama que la lealtad de la Schola al bando político de la derecha planteó una seria amenaza a la República del Conservatorio, y la institución utilizó la popularidad de sus conciertos para imponer su propia versión anti-Dreyfusista del repertorio clásico. En último lugar, cabe desatacar el estudio de Catrena Flint sobre la Schola Cantorum, en el que ofrece un estudio de los conciertos de música antigua en la institución y su relación con el nacionalismo francés, y sus estrategias<sup>31</sup>. Otros estudiosos que abordan este nacionalismo en relación con la música del pasado son los trabajos de Carlo Caballero<sup>32</sup>, Annegret Fauser<sup>33</sup>, Katharine

---

<sup>26</sup> ELLIS, Katharine. *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press, 2005.

<sup>27</sup> HASKELL, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Londres, Thames & Hudson, 1988.

<sup>28</sup> FAUSER, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester (Nueva York), University of Rochester Press, 2005.

<sup>29</sup> FULCHER, Jane F. *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>30</sup> Elaine Brody abrió la puerta al estudio de la relación entre los conciertos y el nacionalismo francés en el movimiento de recuperación planteado en la Schola Cantorum, del que Nin fue heredero. Ofrece una visión general de la estética musical en Francia desde 1870 a 1925, que, pese a estar desfasada en algunos aspectos (han transcurrido ya treinta años desde su publicación), contiene datos y reflexiones interesantes. BRODY, Elaine. *Paris, The Musical Kaleidoscope, 1870-1925*. Nueva York, George Braziller, 1987, p. 232.

<sup>31</sup> FLINT, Catrena M. *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, Departamento de Filosofía, 2006, 2 vols.

<sup>32</sup> CABALLERO, Carlo. «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, nº 3, otoño 1993, pp. 593-625.

<sup>33</sup> FAUSER, Annegret. *The Politics of Musical Identity. Selected Essays*. Farnham, Ashgate, 2015; *Id.* «Archéologue Malgré lui: Vincent d'Indy et les Usages de l'Histoire». *Vincent d'Indy et son Temps*.



Ellis<sup>34</sup> y Jann Pasler<sup>35</sup>, especialmente interesantes porque abordan la visión nacionalista de Vincent d'Indy.

En el campo de la música española los estudios en torno al siglo XX han crecido significativamente en las últimas dos décadas<sup>36</sup>. Respecto al tratamiento bibliográfico de los retornos musicales, la musicología española hasta hace una década no contaba con trabajos generales sobre dicha materia y las referencias que existían hasta entonces se encontraban dispersas en libros y artículos de temáticas variadas, por lo que resultaba complejo extraer conclusiones al respecto. Entre los primeros estudios, que datan de los años ochenta, situamos el artículo de Tomás Marco sobre el neoclasicismo en la Península<sup>37</sup>, las investigaciones pioneras de Emilio Casares acerca de la importancia de la mirada al pasado musical en la música española del siglo XX, principalmente en la Generación del 27<sup>38</sup>, además del artículo de Beatriz Martínez del Fresno sobre el

---

Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Colección «Musique-Musicologie». Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 123-133.

<sup>34</sup> ELLIS, Katharine. «En Route to Wagner: Explaining d'Indy's Early Music Pantheon». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Colección «Musique-Musicologie». Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 111-121.

<sup>35</sup> PASLER, Jann. «Déconstruire d'Indy». *Revue de Musicologie*, t. 91, n° 2, 2005, pp. 369-400. *Id.* «Paris: Conflicting notions of progress». *The Late Romantic Era: From the mid-19<sup>th</sup> century to World War I*. Jim Sanson (ed.). Londres, Macmillan, 1991, pp. 389-416.

<sup>36</sup> *La música española en el siglo XIX*. Celsa Alonso y Emilio Casares (eds.). [Oviedo], Universidad de Oviedo, colección «Estudios sociales iberoamericanos», vol. 4, 1995; *Música española entre dos guerras: 1914-1945*. Javier Suárez (edición e introducción). Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n° 4, 2002; PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003; PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008; PABLO, Luis de. *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao, Fundación BBVA, 2009; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La crítica musical en la prensa artística y literaria española (1920-1936)». *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Ignacio Luis Cuéllar y María Dolores Caparrós Masegosa (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 315-336; *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009; *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso González (coord.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid e Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010; *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos (ed.). Logroño, Universidad de la Rioja, 2012; *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed. lit.) y Juan Ángel Vela del Campo (dir.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

<sup>37</sup> MARCO, Tomás. «La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa». *Cuadernos de Música*, vol. 1, n° 1, 1982, pp. 51-58.

<sup>38</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *España en la Música de Occidente*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. 2, 1987, pp. 261-322; *Id.* «Música y músicos de la Generación del 27». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 20-34.

tratamiento de las piezas medievales por parte de los compositores españoles de la primera mitad del siglo XX<sup>39</sup>.

En los últimos años la investigación sobre los retornos y la música histórica a comienzos del siglo XX se ha convertido en un tema emergente en la musicología española. En 2010, Ruth Piquer publicó su estudio basado en su tesis doctoral, centrada en las vanguardias musicales en España entre 1915 y 1939, en el que propone una sustanciosa aproximación global y teórica a la recuperación del pasado musical en el ámbito español<sup>40</sup>. Se trata de un volumen de consulta obligada, además de su artículo «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla»<sup>41</sup>. Con el rigor que le caracteriza, Piquer aborda cómo se produjo la vuelta al XVIII en el pensamiento musical español, la incorporación de los repertorios de Scarlatti y Soler, principalmente por Joaquín Nin y Wanda Landowska, y el lugar que ocupó Scarlatti en estos discursos como emblema del neoclasicismo español. Otros trabajos sobre la presencia de Scarlatti en las obras y el pensamiento de Falla son los estudios de Elena Torres<sup>42</sup> y Michael Christoforidis<sup>43</sup>.

Los trabajos de Juan José Carreras ofrecen un marco de reflexión importante sobre la recuperación del pasado. Se trata de uno de los investigadores que más ha profundizado en diversos temas, y ha abierto numerosas líneas de investigación<sup>44</sup>. Entre

---

<sup>39</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas». *De música hispana et allis. Miscelánea en honor al Prof. José López Calo*. Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, vol. 2, 1990, pp. 351-397; *Id.* «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, vol. 16, n° 1, 1993, pp. 640-657; *Id.* «La Edad Media revisitada. Historia y mito en la música española (1900-1950)». *Scripta. Estudios en homenaje a Élide García García*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 887-902.

<sup>40</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Madrid, Editorial Doble J, colección «Música», 2010.

<sup>41</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 27, enero-diciembre 2014, pp. 157-193.

<sup>42</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed. y prólogo). Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n° 3, 2000, pp. 63-122.

<sup>43</sup> CHRISTOFORIDIS, Michael. «Domenico Scarlatti and Manuel de Falla's Construction of Hispanic Neoclassicism». *The Past in the Present: Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus*. Budapest & Visegrád, 2000. László Dobszay (ed.). Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, vol. 1, pp. 531-544.

<sup>44</sup> CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore Musicale*, vol. 8, n° 1, 2001, pp. 121-169; *Id.* «La construcción de la música "barroca" en los siglos XIX y XX». *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 269-274.

ellos, destacamos su artículo «Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien», en el que descubrimos la recuperación de la música de Antonio de Cabezón en el entorno español de finales del siglo XIX<sup>45</sup>. O su estudio en *Pasados presentes: Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, en el que plantea nuevas visiones y herramientas metodológicas para abordar los retornos y la música histórica<sup>46</sup>. El conjunto de sus trabajos ha contribuido a hacer más visible este tema y con un tratamiento novedoso, debido a la aplicación de nuevos enfoques metodológicos relacionados directamente con la nueva historia cultural, en los que la música es analizada como una realidad directamente imbricada en el discurso ideológico y político de la época.

Otras aportaciones individuales mucho más localizadas en la recuperación de autores concretos han contribuido de manera significativa a definir el panorama historiográfico de los retornos musicales. Como ejemplo citamos los trabajos de Carreras sobre J. S. Bach<sup>47</sup> y de Enrique Igoa sobre Antonio Soler<sup>48</sup>, y sobre la labor divulgativa de otros intérpretes, destacamos los textos de Elena Torres<sup>49</sup> y Sonia Gonzalo sobre Landowska<sup>50</sup>, y el reciente artículo de Luisa Morales sobre Granados y Scarlatti<sup>51</sup>.

En definitiva, la consulta de todas estas referencias bibliográficas deja patente que la importancia de Nin en torno a la recuperación de la música antigua no está lo suficientemente explotada ni desde el punto de vista de su pensamiento ni desde la

---

<sup>45</sup> CARRERAS, Juan José. «Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien». *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*. Camila Bork et al. (eds.). Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 134-148.

<sup>46</sup> CARRERAS, Juan José. «Problemas de la historiografía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo». *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.). [Valencia], Universitat de Valencia, 2015, pp. 19-52.

<sup>47</sup> CARRERAS, Juan José. *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

<sup>48</sup> IGOA MATEO, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Director: Javier Suárez-Pajares. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2014.

<sup>49</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Landowska en España: “camino en la sombra que nos separa del pasado”». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Dirección General de Universidades-Comunidad de Madrid, 2013, pp. 415-440.

<sup>50</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones». La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, nº 27, 2012, pp. 589-607.

<sup>51</sup> MORALES, Luisa. «Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el clave: la recuperación de los sonidos históricos en Barcelona (1880-1900)». *Revista de Musicología*, vol. 42, nº 1, 2019, pp. 131-152.

práctica. En lugar de centrarnos en su examen de un compositor concreto, nuestro propósito es descubrir su forma de concebir la historia a través del análisis de las diferentes escuelas antiguas de teclado que estudió, descubriendo de qué referentes parte y qué materiales toma de ellos para construir su propio pensamiento, y cuáles fueron sus novedades. Además, incidiremos en la contextualización del personaje, tanto en Francia como en España, para poder valorar su aportación en el seno de esos debates sobre la recuperación de música histórica y de ahí demostrar tanto su influencia a generaciones posteriores y hasta cómo su legado permanece vigente en la actualidad en muchos sentidos.

## **OBJETIVOS**

Los objetivos de esta investigación han sido articulados en torno a los dos ejes temáticos correspondientes con los dos bloques en que se divide nuestro estudio: la construcción, desarrollo y evolución del pensamiento histórico de nuestro protagonista a la luz del contexto franco-hispano durante el primer cuarto del siglo XX y la traslación de sus ideas teóricas a sus interpretaciones durante el periodo seleccionado.

La construcción, desarrollo y evolución del pensamiento histórico de Joaquín Nin en el contexto franco-español:

- Conocer y comprender su concepto de los retornos musicales mediante el análisis de sus referentes y materiales de partida, y determinar qué imagen de la historia construyó en su propio pensamiento.
- Analizar los discursos de la recuperación de la música histórica en el pensamiento musical hispano-francés de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.
- Descubrir sus aportaciones teóricas e incluirlas en el seno de los debates que se libran en torno a los retornos musicales.
- Reconstruir la traslación de conocimiento en torno a Nin a partir de continuidades en sus contemporáneos y valorar el peso que los discursos de Nin han tenido en la historiografía musical hasta la actualidad.

La traslación del pensamiento de Joaquín Nin a sus interpretaciones:

- Reconstruir los conciertos de Joaquín Nin en los que interpretó obras del pasado musical, y clasificar el repertorio interpretado.
- Examinar la práctica interpretativa de Joaquín Nin y su evolución y compararla con otros intérpretes de música antigua de la época.
- Adentrarnos en las diferentes corrientes interpretativas que convivieron en la época
- Analizar la recepción del personaje a través de la prensa.
- Descubrir las relaciones entre su pensamiento y su práctica interpretativa.

## **FUENTES**

Uno de los mayores inconvenientes durante el desarrollo de este estudio ha sido la búsqueda de fuentes documentales. Los documentos que se conservan del propio autor en la actualidad se encuentran dispersos en múltiples archivos internacionales, y algunos de acceso restringido, lo que ha dificultado su recolección y consulta. Lamentamos igualmente la imposibilidad de acceder a todos los lugares donde se encuentran documentos susceptibles de interés para nuestro estudio; por ejemplo, gran parte de los materiales preservados en fondos personales en Cuba. Por estas razones, esta investigación no es un trabajo cerrado, sino que se presta a enriquecerse con nuevas contribuciones que pretendemos abordar en un futuro próximo.

Para la realización de este trabajo ha sido necesario acudir a fuentes de muy variada naturaleza, debido a los diversos flancos desde los que puede analizarse el pensamiento de Nin. Atendiendo a su tipología, las principales fuentes manejadas han sido los opúsculos, artículos y escritos del autor, las críticas y comentarios recogidos en publicaciones periodísticas, los testimonios epistolares, programas de concierto, manuscritos textuales y musicales, partituras, ediciones, fotografías y las escasas grabaciones que se conservan del músico.

La mayor parte de los documentos consultados proceden de la colección conservada en la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de California, en

Riverside, institución que preserva el legado de su hijo Joaquín Nin-Culmell<sup>52</sup>. Esta colección, que a día de hoy se encuentra aún sin catalogar, está dotada de sus publicaciones (opúsculos y artículos), textos manuscritos (conferencias y discursos, comentarios, escritos personales y cuadernos de apuntes), partituras manuscritas autógrafas o de copista y primeras ediciones impresas de sus colecciones, partituras y escritos de otros autores, cincuenta y seis programas de mano, gran parte del epistolario de Joaquín Nin (la correspondencia escrita por él, y en menor medida, la dirigida al músico), documentos biográficos y una extensa colección fotográfica.

Los propios escritos del autor han sido la principal fuente para nuestro estudio, que comprenden sus opúsculos, sus artículos publicados en la prensa francesa y española, las crónicas periodísticas, sus programas de concierto y los prólogos de sus ediciones. Su valor reside en que son un escaparate de sus ideas, impresiones y juicios, además de que nos informan de las tendencias estilísticas de la época, lo que nos permite describir y ubicar la originalidad de su pensamiento en un contexto más preciso. Para acceder a sus diferentes escritos, ha sido necesario recurrir a la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de California, en Riverside, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Francia. Confiamos en que, una vez concluido el estudio, la palabra de Nin se comprenda en todo su significado, y que sus juicios, vistos con cierta distancia crítica, continúen siendo la llave más directa para acceder a su pensamiento estético.

La prensa es otra de las fuentes fundamentales de nuestro estudio. Por una parte, aporta valiosas informaciones para comprender no solo el contexto social, artístico y musical de Francia y de España que Nin respiró, sino también la recepción de sus ideas. Ofrece un testimonio de primera mano sobre el pensamiento de la época, aun cuando las opiniones de los críticos sean fragmentarias o carentes de objetividad. La heterogeneidad de esta tipología documental hace necesario un margen de variación en su tratamiento, atendiendo al ámbito de difusión geográfico y social de la publicación, a su grado de especialización musical y a la pluma del crítico. Trataremos de no restringir el análisis hemerográfico a las críticas que el músico conoció y manejó, y

---

<sup>52</sup> Colección «Joaquín Nin-Culmell papers [Coll. 076]. Special Collections & Archives, Tomás Rivera Library, University of California, Riverside. Colección cedida por Serendipity Books, en Berkeley en 2005.

contemplaremos nuevas referencias que permitan una valoración más relativizada y justa de la recepción de sus ideas e interpretaciones. En el ámbito francés, hemos revisado *Le Monde Musical*, *Le Courrier Musical*, *La Revue Musicale*, *Le Ménestrel*, *Le Guide Musical*, *Mercure Musical*, *La Revue Musicale*, *Les Tablettes de la Schola* y *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais*, *Le Figaro* y *Comoedia*, entre otros.

En el contexto español, hemos analizado publicaciones de diversas ciudades, como la *Revista musical* de Bilbao, la *Revista musical catalana* de Barcelona y la *Revista musical hispano-americana* de Madrid, entre otras. En conjunto, pueden ofrecernos otra visión de la actividad intelectual e interpretativa de nuestro protagonista, así como valorar su recepción en distintos puntos locales de la península. Para la recopilación de las fuentes hemerográficas en España y en Francia, como también en Bélgica y Cuba, hemos recurrido a la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de Riverside, la Biblioteca Nacional de España y su Hemeroteca Digital, la Biblioteca Nacional de Francia y Gallica, la Biblioteca de Catalunya y su archivo online de revistas catalanas.

La correspondencia cruzada con otras personalidades de la época aporta valiosos datos de todo tipo, personales y profesionales, que serán tenidos en cuenta en nuestro trabajo. El análisis de los testimonios epistolares nos permite completar la evolución del pensamiento estético de Nin en función del transcurso de los acontecimientos de su vida, partiendo de las revelaciones directas del propio protagonista. Además, arrojan luz sobre sus inquietudes y conocimientos, los mecanismos que activó para ganarse un lugar en la sociedad parisina, los traductores de sus escritos o sus opiniones reales sobre otros intérpretes y compositores antiguos y contemporáneos. El listado de epistolarios examinados comprende la correspondencia con Felipe Pedrell, Joan Manén, Manuel de Falla, Eduardo López-Chávarri, Henry Prunières o Alfred Cortot, entre muchos otros. Estas manifestaciones, fuente esencial para conocer en mayor profundidad al personaje, constituyen el testimonio más veraz transmitido por el músico sobre sus juicios al no estar mediatizado por el respeto que imprimen los comentarios en prensa ni por intereses públicos de otro tipo. Se trata de la tipología de fuentes más complicada de recopilar al encontrarse dispersa en numerosos archivos. La mayor parte de la correspondencia se conserva en la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de Riverside, pero también en la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca de

Catalunya, el Centro de Documentación del Orfeó Català, la Biblioteca Nacional de España, el Archivo Manuel de Falla y la Fundación Juan March, entre otros.

Los programas de concierto son otro de los materiales esenciales para nuestro estudio, también de compleja y variada localización. Se trata de una de las fuentes más directas para acceder al pensamiento del músico, dado que en sus notas a programas, además de incluir sus conocimientos sobre las obras y los maestros antiguos interpretados, Nin expuso en ellos el resultado de sus investigaciones, tales como la reivindicación de Scarlatti para España o su magisterio sobre Soler; en suma, uno de los escaparates por el que visualizar sus ideas más originales. Igualmente, en estos programas acostumbraba a incorporar un apartado bibliográfico final del que podemos extraer los referentes de partida o las lecturas que recomendaba, cuyas visiones potencialmente influenciaron la elaboración y maduración de sus ideas. Estos se encuentran de nuevo en la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de Riverside, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca de Catalunya, el Centro de Documentació del Orfeó Català, el archivo de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Archivo Manuel de Falla, entre otros. No obstante, hemos conseguido recopilar cerca de un centenar de los mil conciertos que Nin ofreció a lo largo de toda su trayectoria, de manera que son innumerables los que todavía quedan por reunir y lo que resta por descubrir de su figura.

Todo esto se completará con el acopio exhaustivo y la posterior revisión e interpretación de otras fuentes primarias relacionadas con nuestro objeto estudio, como partituras y manuscritos musicales, borradores autógrafos de naturaleza y temática múltiples, y las fuentes iconográficas. Dada la especificidad de dicha documentación, emplazamos su descripción a los respectivos capítulos en que vaya a ser utilizada.

## **METODOLOGÍA**

La diversidad de fuentes manejadas y la variedad de objetos perseguidos (que incluye elementos teóricos e interpretativos) ha obligado a recurrir a varias estrategias metodológicas en función de los objetivos establecidos en los dos bloques del estudio.



En primer lugar, desde un punto de vista más teórico, hemos utilizado una técnica de análisis crítico del discurso, ya que nos acercamos a los textos desde una perspectiva social, política y cultural, centrándonos en la manera en que la disertación se usa para establecer, legitimar o ejercer opiniones sobre la música, los intérpretes y los compositores. Además, hemos recurrido frecuentemente a la historiografía, para determinar en qué grado influyeron las fuentes escritas anteriores en la edificación de su pensamiento. Por ello, atendemos en nuestra investigación a un nivel histórico, en el que englobamos el estudio de la producción literario-musical, circunstancias y acontecimientos del pasado que propiciaron la construcción del propio pensamiento del músico, desde sus orígenes hasta su evolución. Por consiguiente, su análisis tendrá por objeto la reconstrucción de las causas de orden social, ideológico y artístico que favorecieron su pensamiento, partiendo de la narración y de la descripción exhaustiva de los hechos, sometidos a una valoración crítica. A través de esta aproximación retrospectiva obtendremos datos hasta ahora ignorados y nos haremos con los instrumentos necesarios para su correcta interpretación.

Analizaremos las incursiones de Nin en el campo de la musicología, que en algunos casos llegaron a ser insospechados, como el de asumir las funciones íntegras del musicólogo. De hecho, tomó parte activa en la recuperación del patrimonio español, realizando complejas labores de transcripción y estudio de las fuentes antiguas. Estas funciones acabarían por influir de un modo u otro en el estilo compositivo de cada autor.

En segundo lugar, hemos utilizado una metodología propia de la historia de la lectura. Basándonos en el estudio de Robert Darnton<sup>53</sup>, realizaremos un «macroanálisis» a través de la comparación de géneros, medios, tiempos y lugares, que proporcionan ayudas para trazar el mapa de las corrientes culturales; y un «microanálisis» con el que nos aproximaremos a las formas de lectura (lineal o selectiva, intensiva o extensiva) y a la intertextualidad, para extraer la finalidad con que abordó la lectura de esas obras (sobre todo documental o erudita). La selección informativa que subyace en sus registros (principalmente en sus notas a programas y en los testimonios epistolares)

---

<sup>53</sup> DARNTON, Robert. «Historia de la lectura». *Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.), versión española de José Luis Gil Arístu. 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, col. «Alianza Universidad», nº 765, 1999, pp. 177-208.

revela los intereses del músico y la profundidad con que afrontó el estudio de una obra. Junto a ello, la relectura de un volumen o la ampliación de nuevas referencias textuales, constatable por la reincidencia de comentarios con diferentes aproximaciones y separados cronológicamente o la referencia a nuevos autores, implica por lo general una reinterpretación del texto y la continua evolución de las inquietudes de Nin. Además, estudiaremos la opinión que le merecen las obras consultadas, expresada a menudo en sus comentarios públicos y en la correspondencia cruzada con otros músicos. No obstante, nos cuestionaremos el grado del juicio emitido.

Igualmente, hemos realizado una lectura «externa», entendida como un fenómeno social que da respuesta a cuestiones sobre qué lee, dónde y cuándo, que contribuyen a esclarecer el porqué. No solo atenderemos a la relación de títulos y comentarios del personaje hacia ellos, sino a recibir los mensajes transmitidos a través del orden social.

En este primer bloque, queremos puntualizar que nos acogemos al término de «escuela» que Nin utilizó en sus escritos, valiéndonos para ello de la definición de la Real Academia de la Lengua Española: «En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región»<sup>54</sup>. Aunque somos conscientes del debate musicológico general<sup>55</sup>, que en la actualidad se inclina más a la consideración de las dinámicas transnacionales, lo empleamos con un sentido lato, por ceñirnos al tratamiento que realizó el autor y a la terminología empleada en su propia época.

En el segundo bloque, hemos concedido un peso a la praxis interpretativa, una categoría de la musicología histórica que sitúa el objeto de estudio en la ejecución. Hemos empleado una metodología propia de los estudios de interpretación que consistirá en un análisis comparativo de la técnica pianística y criterios interpretativos de Nin y varios pianistas, atendiendo al fraseo, a la articulación o el uso de dinámicas y

---

<sup>54</sup> «Escuela». *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. [Recurso en línea] <<https://dle.rae.es/?id=GMFMuVv>> [consulta: 7-VIII-2019].

<sup>55</sup> NAREJOS, Antonio. «Teoría y práctica de la ejecución pianística». *Léeme*, 1, 1998. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/narejoss98.pdf>> [consulta: 07-VIII-2019]; PLUMMERIDGE, Charles. «Schools». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 22, pp. 614-629; JAM, Jean-Louis. «Avant-propos». *Aux Origines de l'École Française du Piano-forte de 1770 à 1815*. Catherine Ghidina y Jean-Louis Jam (eds.). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 11-12.

agógicas. Dentro de las múltiples perspectivas de análisis de este campo, no analizaremos las acciones por sí mismas, sino por lo que estas significan en su contexto cultural y social. Hemos tratado de reconstruir una aproximación al sonido interpretativo de Nin, pero entendiendo su resultado no en cuanto a materia o al hecho musical, interesante también de por sí, sino como un procedimiento de comprensión de las prácticas sociales y culturales que significaron en su contexto.

En este sentido, nos apartamos de la musicología tradicional y su particular enfoque sobre la partitura, dado que no construimos nuestro discurso en torno a cómo el texto musical debe ser convertido en sonido, o hacemos preguntas sobre lo correcto o incorrecto de cada versión. En lugar de esto, seguimos el modelo de Nicholas Cook<sup>56</sup>, entendiendo la música como un continuo entre el producto y su inserción social, donde las obras musicales son concebidas como «guiones» que proveen un mapa general para la interacción entre los músicos, es decir, de orden social. Esta idea de «guión» es la que apoya el discurso teórico y analítico de mi segundo bloque, legitimizando mi estudio de las interpretaciones y su recepción.

Además, hemos recurrido al modelo de Auslander<sup>57</sup>, quien sitúa el foco de estudio en el músico intérprete pero no sobre las relaciones entre este y su hacer musical, sino en una cuestión particular: cómo el hecho musical permite al intérprete construir una identidad musical, una *personae musical*. Por ello, hemos considerado a Nin y su práctica musical en vinculación con el entorno que le rodea, estableciendo su significación como entidad y con voz propia dentro de la complejidad de los procesos históricos. En conjunto, hemos utilizado una metodología analítica que supera el ámbito de la descripción, en tanto en cuanto no trate su práctica y los conciertos como eventos particulares por sí mismos, sino por lo que revelan tanto del personaje como del contexto artístico y social en el que se produjeron, contribuyendo así a la nueva historia cultural.

---

<sup>56</sup> COOK, Philip. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol. 7, n° 2, abril 2001. <<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [consulta: 7-VIII-2019].

<sup>57</sup> AUSLANDER, Philip. «Musical Personae». *The Drama Review*, vol. 50, n° 1, primavera 2006, pp. 100-119.

Cabe destacar que hemos recurrido a materiales iconográficos para completar la visión interpretativa de Nin, una fuente compleja que requiere de una metodología particular. Por ello, basándonos en el estudio de Ivan Gaskell<sup>58</sup>, hemos propuesto las siguientes fases: localización de las imágenes (tanto en archivos como las publicadas en prensa) y de las vías a través de las cuáles estas fotografías llegaron a su destino, análisis de la información que podemos extraer del material visual, discernimiento de la imagen que el intérprete trató de proyectar públicamente estableciendo una comparación con otros intérpretes, y el contraste entre las intenciones del pianista y la opinión pública. Tras su análisis, podremos ofrecer no solo un retrato más completo del músico y otros intérpretes, sino contribuir a la historia cultural y social, dada las consecuencias que las fotografías pueden tener en la visión externa que se construye de los propios ejecutantes, el tratamiento y participación de estos en la actividad comercial y, como consecuencia, la red de contactos sociales.

Por último, hemos incluido este trabajo dentro del marco teórico del *Early Music Movement* y los debates sobre autenticidad. Hoy en día los músicos y los especialistas han aceptado, no sin cierta controversia, la terminología «interpretación históricamente informada», donde lo más importante es la actitud mental del músico que tiene que servirse de la información que posee en el presente de la música del pasado que interpreta, más allá del repertorio, el compositor o el empleo de instrumentos modernos o antiguos. Por ello, hemos partido de las «interpretaciones históricamente informadas» de Nin para incorporarlas a estos preceptos principalmente en dos direcciones: primero, y en relación con el apartado anterior, por medio un análisis de cómo su práctica musical contribuyó a implantar las bases de un nuevo estilo que considerase las implicaciones históricas; segundo, situando un foco de atención en cuestiones organológicas entre el piano y el clave, una subdisciplina de la citada musicología histórica que se ocupa de los instrumentos y su evolución. Para ello, hemos establecido una comparación con los postulados de Wanda Landowska, incluyendo las formas y las vías por las cuales ambos dejaron plasmadas sus huellas y extrayendo conclusiones tanto en positivo como en negativo. La finalidad es determinar por qué el personaje es excluido de los debates musicológicos de música antigua y de cuestiones de autenticidad, al contrario que Landowska, y reivindicar su inclusión.

---

<sup>58</sup> GASKELL, Ivan. «Historia de las imágenes». *Formas de hacer historia...*, pp. 209--239.

Presentamos por tanto una investigación basada en el estudio de las fuentes documentales, a las que aportamos nuestra visión crítica para la reconstrucción de la mirada al pasado musical de Nin. Por otro lado, y en sintonía con la importante expansión de la nueva historia cultural, tratamos de demostrar al personaje atendiendo a su contexto y las coordenadas históricas y artístico-culturales del momento. Aportamos además un vínculo puntual con la historia de las instituciones, a través de las múltiples referencias a los diferentes organismos en los que el pianista actuó y sus implicaciones políticas. Por último, cuestionamos algunos aspectos relacionados con la historiografía, en tanto que recuperamos, discutimos y reivindicamos la imagen del músico que se ha transmitido a través de los discursos musicológicos y su entrada en el *Early Music Movement*.

## **ESTRUCTURA DE LA TESIS**

En función de lo anteriormente expuesto, el trabajo se estructurará en dos bloques claramente diferenciados, dedicados respectivamente a la imagen teórica que Nin construyó y divulgó del pasado musical y su práctica interpretativa, con objeto de establecer aquellas concomitancias y diferencias que hemos encontrado entre ambos campos. Cada bloque por separado posee un sentido completo por sí mismo, pues tanto los conocimientos teóricos como su praxis muestran un planteamiento original y diferenciador de Nin hacia la música antigua: en el primer caso se aparta de los intelectuales, pero también de los intérpretes a través de su práctica en conjunto. No obstante, el conjunto contribuirá de manera más sólida a explicar el alcance de la figura de nuestro protagonista, reflejando la retroalimentación entre su pensamiento teórico y su práctica.

La tesis cuenta con un total de diez capítulos: los cinco primeros están centrados en el ámbito del pensamiento y los cinco siguientes forman la sección interpretativa. Cada capítulo del primer bloque está destinado a analizar la imagen teórica que Nin construyó de cada tradición musical nacional: la escuela histórica española, la inglesa, la italiana, la francesa y la alemana. Deseamos aclarar que hemos tratado cada una de ellas en capítulos independientes por varias cuestiones: en primer lugar, por la clara diferenciación de cada tradición nacional, tanto de las características estilísticas como su

evolución; en segundo lugar, por la diversidad de géneros y de fuentes consultadas por el personaje para la formación de una imagen definida e independiente de cada una de ellas; por último, por el margen de variación en el tratamiento que Nin otorgó a cada escuela en su pensamiento, lo que redundará en buena medida en la novedad de sus discursos y en el alcance de sus aportaciones. Su visión, en muchos casos próxima y adaptada a la problemática ideológica en torno a lo nacional –tanto en Francia como en España según el momento–, nos ayudará a construir ese mapa íntegro de las tradiciones musicales en el pensamiento del músico.

El segundo bloque, de menores dimensiones que el anterior, está formado por los capítulos sexto al décimo, destinados a la traslación de sus ideas teóricas a la práctica interpretativa. Cada capítulo aborda una temática diferente y complementaria: en el primero de ellos estudiaremos la estructura y configuración de sus recitales, las notas a programa y el repertorio interpretado; en el capítulo séptimo analizaremos su técnica interpretativa en comparación con otros intérpretes que ejecutaron habitualmente el pasado musical, como Wanda Landowska o Blanche Selva; en el octavo incluiremos un novedoso apartado sobre la construcción del perfil público que Nin ofreció de sí mismo, atendiendo a la gestualidad del pianista y su cuidada puesta en escena; en el noveno examinaremos la recepción de las interpretaciones históricas del personaje a través de la prensa; finalmente, el último capítulo analizará el debate entre el clave o el piano que protagonizó con Wanda Landowska.

Para concluir, incluimos los apartados de fuentes y bibliografía empleados en la investigación, y cierra este trabajo un conjunto de dos anexos. En el Anexo I se recogen todos los conciertos de Joaquín Nin recabados a día de hoy (tanto de sus programas de concierto, como de la información que hemos podido extraer de la prensa), en los que interpretó música histórica; el Anexo II es una escisión del Anexo I, en el que mostramos solamente los compositores y las obras interpretadas por el pianista, junto con las fechas de su interpretación.



**FORMAS DE ESCRIBIR LA HISTORIA:  
APORTACIONES TEÓRICAS DE JOAQUÍN NIN AL ESTUDIO  
DE LA MÚSICA ANTIGUA DE TECLA EUROPEA**





## CAPÍTULO PRIMERO

### SITUANDO LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA TECLADO EN EL CONCIERTO EUROPEO: ANTONIO DE CABEZÓN Y LA RECUPERACIÓN DE LOS CLAVECINISTAS DEL SIGLO XVIII

Durante los próximos párrafos pretendemos reconstruir cuál fue la imagen teórica de la música histórica española que Joaquín Nin forjó en sus escritos. Del análisis de sus textos percibimos dos etapas muy diferenciadas: una primera fase centrada en el siglo XVI, donde la figura de Antonio de Cabezón ocupaba un lugar providencial como único representante de la escuela de tecla española; y un segundo periodo a partir de 1917, cuando profundizó en el estudio del siglo XVIII representado por Antonio Soler y otros clavecinistas españoles casi o totalmente desconocidos, como Vicente Rodríguez, Narciso Casanovas o Mateo Albéniz.

Joaquín Nin fue seguidor del ideario nacionalista de Pedrell y continuó esa mirada focalizada en el siglo XVI, concebido como un momento cumbre de la producción y la historia de la música española. Pero su visión aperturista le permitió contemplar la historia y evolución de otras tradiciones musicales europeas más allá de la escuela teclística española, a la que por otra parte dotó de un estatus envidiable. Como veremos en los próximos párrafos, Nin dio un paso adelante sobre las teorías del musicólogo tortosí, ya que ese reforzamiento de la escuela española no impidió el establecimiento de comparativas y puntos de conexión con otros referentes musicales antiguos. Esta ampliación de los márgenes generó un mapa más completo y ambicioso geográficamente de la música antigua, pero también le permitió incluir a España en el seno del debate internacional, lo cual, de por sí, fue uno de sus logros más importantes.

Joaquín Nin también se perfiló como un continuador del nacionalismo dieciochesco, pero sus postulados de nuevo supusieron un gran avance con respecto a las teorías de Pedrell y de Mitjana. Fue uno de los pioneros en reivindicar la música antigua para teclado del siglo XVIII español, que contó con una atención doble por parte de nuestro protagonista, pues divulgó las composiciones de Soler y otros maestros dieciochescos en sus interpretaciones en el piano, además de recuperar, transcribir y publicar un número considerable de piezas en varias colecciones. Según Tomás Marco, estas ediciones fueron de suma importancia para el conocimiento de la música histórica

española<sup>1</sup>. Aunque dicho estudio haya sido superado por la musicología actual, la aportación de nuestro protagonista, como demostraremos a lo largo del capítulo, queda fuera de toda duda. En suma, Nin contribuyó a elevar el repertorio ibérico del XVIII y concederle un lugar significativo en el concierto europeo, una labor similar a la realizada con Cabezón y el siglo XVI.

### 1.1 El siglo XVI: la entrada de Cabezón en el concierto europeo

En el terreno de la interpretación, Joaquín Nin y Ricardo Viñes fueron pioneros en reivindicar el pasado musical español en el París de principios del siglo XX<sup>2</sup>. Ambos se convirtieron en propulsores de la escuela teclística hispana en el extranjero, cuya entrada se adscribió al marco de una serie de conciertos históricos que ilustraban una evolución de la música para teclado<sup>3</sup>. Una de las diferencias entre sus proyectos radicó en el contenido teórico que Nin introdujo en las notas a programa, las cuales constituyen una de las llaves más directas para esclarecer su visión del pasado musical español. Estos breves textos se erigieron como una de las primeras referencias a Cabezón en la literatura musical europea —y de más fácil acceso que cualquier volumen historiográfico—, en los que llegó incluso a desvirtuar deliberadamente la realidad para exaltar el alcance de la escuela española.

Antes de continuar, detallamos el repertorio abordado por ambos pianistas —el cual desarrollaremos en el segundo bloque de este estudio—, dada la vinculación con sus reivindicaciones teóricas. El ciclo *Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours* de Nin era un proyecto de doce audiciones, de las cuales llegó a

---

<sup>1</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1998, vol. 6, p. 74.

<sup>2</sup> En España, las primeras interpretaciones al teclado de la polifonía renacentista española se deben a Enrique Granados, circunscritas al marco de las conferencias ofrecidas por Pedrell en el Ateneo de Madrid en 1895, en las que redescubrió a Cabezón. CARRERAS, Juan José. «Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien». *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*. Camila Bork et al. (eds.). Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 134-148.

<sup>3</sup> Montserrat Bergadà señala acertadamente que las acciones de los pianistas españoles en París a finales del siglo XIX y principios del XX deben considerarse como una extensión de la actividad concertística española. BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Pedrell i els Pianistes Catalans a París». *Recerca Musicològica*, n<sup>os</sup> 11-12, 1991, pp. 243-257; *Id.* «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n<sup>o</sup> 5, 1998, pp. 109-128; «Els Pianistes Catalans a París: un Temps Retrobat». *Ricard Viñes: El Pianista de les Avantguardes*. Màrius Bernadó (dir). Barcelona-Lérida, Fundació Caixa Catalunya y Museu d'Art Jaume Morera, 2007, pp. 120-125.

ofrecer solamente las cinco primeras en las salas Æolian y Berlioz de París entre diciembre de 1904 y junio de 1907<sup>4</sup>. El pianista presentaba una evolución de la literatura musical para piano desde sus orígenes a través de una selección de sus obras más representativas. Estas se agrupaban en torno a las diferentes formas musicales (la fuga, la suite, el concierto y la sonata) y, a su vez, ordenadas por escuelas y cronológicamente. En la primera sesión, titulada «De Antonio de Cabezón (1510-1566) à J. S. Bach (1685-1750)» en 1904, las piezas escogidas del compositor burgalés fueron un tiento y las *Variaciones sobre el “Canto del caballero”*<sup>5</sup>. En la tercera sesión, «De Antonio de Cabezón (1510-1566) à Georg Friedrich Haendel (1685-1759)» en 1906 –un programa construido en torno a la suite y sus diferentes movimientos–<sup>6</sup>, Nin interpretó una *Pavana en Sol menor [Pavana italiana]*<sup>7</sup>. Hasta el momento, estas obras constan como las primeras audiciones modernas de Cabezón en el piano en el París de principios del siglo XX<sup>8</sup>. El hecho de que Cabezón figurase explícitamente a la cabeza de ambos programas, que abarcaban el mismo periodo con diferente temática, es ya de por sí un indicio del liderazgo que Nin concedía al compositor, dada su antigüedad cronológica.

Por su parte, la serie de Ricardo Viñes, *La musique de clavier depuis ses origines jusqu’à nos jours*, comprendía cuatro conciertos celebrados en la Sala Érard durante la primavera de 1905. La escuela de tecla antigua española figuraba solo en la primera sesión<sup>9</sup>, y las piezas inscritas en el programa fueron también las *Diferencias*

<sup>4</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin ou la Récupération du Répertoire Historique et Populaire Espagnol». *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925. Contribution à l’Étude des Relations Musicales entre la France et l’Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais de Tours, 1997, p. 216.

<sup>5</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. El programa de mano se conserva en F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

<sup>6</sup> Concierto de Joaquín Nin celebrado en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>7</sup> Las tres obras de Cabezón (el Tiento, la *Pavana italiana* y las *Diferencias sobre el “Canto del caballero”*) fueron extraídas de: *Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Felipe Pedrell (ed.). Vol. 4, Barcelona, Juan B<sup>ia</sup> Pujol y C<sup>a</sup> editores, 1895, pp. 46-48 para el Tiento [estimamos que es este tiento]; Vol. 7, 1897, pp. 73-75, para la *Pavana*; Vol. 8, 1897, pp. 3-5, para las *Diferencias*.

<sup>8</sup> Las primeras interpretaciones de Cabezón en el entorno parisino fueron concedidas en el órgano. A modo de ejemplo, Eugène Lacroix y André Pirro tocaron varios preludios e interludios de Cabezón en 1896. *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, 1896, p. 111 (para Lacroix), p. 156 (para Pirro); En 1902, Alexandre Guilmant tocó la pieza *Ave maris stella* de Cabezón en el Trocadéro para un público de cincuenta personas. *Le Monde Musical*, París, 28-II-1903, p. 65.

<sup>9</sup> Los conciertos tuvieron lugar los días 27 de marzo y 3, 10 y 17 de abril de 1905 en la Sala Érard de París. El primer concierto incluía obras desde Cabezón a Haydn; el segundo, de Mozart a Chopin; el tercero y el cuarto estuvieron dedicados a compositores modernos. El programa se encuentra en:

sobre el “Canto del caballero” de Cabezón y un *Minueto en Fa* [mayor] de una sonatina inédita de Juan Moreno y Polo (1711-1776), obra fechada en 1774 y facilitada por Felipe Pedrell<sup>10</sup>. Así pues, Cabezón se conoció en el ambiente musical parisino a través de un repertorio limitado e interpretado además de forma reiterada.

En la recuperación que como pianista hizo de la escuela de tecla española, Nin no consideró la música anterior a Cabezón, ya que las composiciones de Juan de la Encina o de Mateo Flecha, por ejemplo, eran principalmente para laúd y para voces<sup>11</sup>. Tal y como le comunicaba en el ámbito privado a Joan Manén en 1911: «Tengo los Luthistas españoles con canciones bonitas, pero cortas, y arcaiquísimas [*sic*]»<sup>12</sup>; y definía la restante producción de Cabezón como «cosas muy cortas, generalmente religiosas; trozos de canto llano glosados»<sup>13</sup>. Estimamos que el hecho de ser pianista y su predilección por la música de tecla determinaría este punto de arranque, lo que no significa un desinterés por la música anterior, sino más bien un cuadro coherente y centrado en la tradición instrumental, particularmente en la música de tecla profana<sup>14</sup>.

Comenzamos nuestro análisis sobre el pasado musical español en el pensamiento de Nin con su primera cita acerca de Antonio de Cabezón y los músicos españoles del siglo XVI. En 1904, apenas una década tras la publicación *Hispaniæ Schola Musica Sacra* de Pedrell, escribía el siguiente fragmento en el programa de la primera audición:

---

BERGADÀ, Montserrat, BERNADÓ, Màrius y GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricardo Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d'un Temps*. Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1994, pp. 30-31.

<sup>10</sup> PEDRELL, Felipe. «Nuestros pianistas en París». *La Vanguardia*, Barcelona, 31-III-1905, p. 4. Posteriormente, Pedrell editó este *Minueto en Fa* de Juan Moreno y Polo en la *Antología de organistas clásicos españoles*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol. 2, pp. 135-138. En esta publicación, la composición aparece fechada en 1776.

<sup>11</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 25-XI-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén, Sign.: M 7077/83.

<sup>12</sup> «*Tinc els Luthistes espagnols ab cançons bonicas, pero curtas, y arcaiquísimas*». Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 8-XII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> En su colección *Vingt Chants Populaires Espagnols* (2 vol., 1923-1924), Joaquín Nin armonizó varias canciones de Luis Milán y Francisco de Salinas, tomando como punto de partida el *Cancionero musical popular español* de Pedrell. Sirvan de ejemplo las piezas «Tonada de Valdovinos» y la «Tonada de la niña perdida», basadas en «Pensó el mal villano» y en «Romancillo» de Salinas, y la pieza «Cantar» tomada de «Quien amores ten» de Milán. NIN, Joaquín. *Vingt Chants Populaires Espagnols*. Vol. 1. París, Max Eschig, 1923, pp. 1-3, 4-6, 7-9. Para mayor información sobre esta colección, véase: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «Joaquín Nin entre tradición y vanguardia: tópicos y estrategias compositivas». *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 240-241.

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Según las últimas investigaciones realizadas por el erudito musicógrafo Felipe Pedrell, el lugar exacto donde nació Antonio de Cabezón sería Castrojeriz, cerca de Burgos. Murió en Madrid, donde sirvió durante muchos años como maestro de capilla en el corte de Felipe II. Era ciego de nacimiento. Músico de primera orden, Cabezón es uno de los autores más antiguos de piezas instrumentales, cuyas obras han sido conservadas. Pertenece por fecha y estilo al periodo más desarrollado del *motete* en España, con sus compatriotas Morales, Guerrero, Victoria y, en Italia, con Palestrina<sup>15</sup>.

Como se aprecia en el texto, tras dejar constancia del nombre de Pedrell como revelador de la figura de Cabezón, Nin abordaba rápidamente su objetivo fundamental: encumbrarle como uno de los primeros autores de música de tecla del que se conservaban piezas. En primer lugar, la antigüedad cronológica del músico no podía ser cuestionada, pues su fecha de nacimiento había sido confirmada unánimemente por sus investigadores<sup>16</sup>. En segundo lugar, en el plano contextual, lo situaba junto a reconocidos compositores coetáneos como Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina, es decir, en un entorno musical sólido y prestigioso que reforzaba la trascendencia de la nueva revelación. Hasta aquí, Nin reproducía las investigaciones de Pedrell, la máxima autoridad en la figura de Cabezón en aquellos momentos.

Pero prosigamos con sus declaraciones, pues a continuación se vuelven más tendenciosas. Nin proponía una serie de argumentos subjetivos y con total ligereza para presentar a Cabezón no solo como representante de la escuela española, la más pretérita de todas las tradiciones musicales europeas, sino también para atribuirle otros méritos que reforzarían su relevancia más allá de su antigüedad:

Este nombre [Tiento] fue concedido en España a piezas polifónicas donde encontramos los elementos principales de nuestros *cánones* y nuestras *fugas*. El ejemplo escogido presenta ya una forma de respuesta y un contra-sujeto determinado. Existen poderosas razones para considerar a Cabezón como el primer autor conocido de fugas instrumentales. Esta forma, pues provendría de España, porque no es probable que el autor, que no salió jamás de España, haya podido experimentar una influencia extranjera preexistente<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> «Antonio de Cabezón (1510-1566). D'après des dernières recherches faites par le savant musicographe Felipe Pedrell, le lieu exact où naquit Antonio de Cabezón serait Castrojeriz, près de Burgos. Il mourut à Madrid, où il remplissait depuis de longues années les fonctions de maître de chapelle à la cour de Philippe II. Il était aveugle de naissance. Musicien de tout premier ordre, Cabezón est un des plus anciens auteurs de pièces instrumentales dont les ouvrages nous aient été conservés. Il appartient par la date et par le style à la période de la plus belle floraison du motet, en Espagne, avec ses compatriotes Morales, Guerrero, Victoria, et en Italie, avec Palestrina». Programa de mano del concierto. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 3.

<sup>16</sup> Véase: *Hispaniæ Schola Musica...*, vol. 3, pp. vi-x.

<sup>17</sup> «Ce nom [Tiento] était donné en Espagne à des pièces polyphoniques où nous retrouvons les principaux éléments de nos canons et de nos fugues. L'exemple choisi présente déjà une forme de réponse

Nin establecía un estratégico puente entre la construcción polifónica del tiento y de la fuga, consiguiendo así un doble objetivo: asignar a Cabezón el título del primer compositor conocido de las fugas instrumentales y, por extensión, encumbrar a España como la nación primigenia de dicho género. Para dar solidez a su premisa, argumentaba la permanencia de Cabezón en la península durante toda su existencia, adoptando un enfoque que prescindía de cualquier influencia foránea en su música. En este punto, apreciamos cómo Nin llega a desvirtuar la realidad, pues, conocedor de la producción pedrelliana, omitía intencionadamente su testimonio sobre los viajes de Cabezón acompañando a Felipe II en sus periplos por los Países Bajos e Italia, entre otros<sup>18</sup>. Es importante destacar que Pedrell no contemplaba Inglaterra en los destinos de Cabezón.

El pianista negó la evidencia posiblemente para combatir el postulado difundido por Van der Straeten en su obra *La Musique aux Pays-Bas* (1888), quien promulgaba la influencia de los organistas holandeses en el estilo musical de Cabezón<sup>19</sup>. Pero también para impugnar la concepción generalizada de las escuelas flamenca e italiana como puntos de partida de la música del presente. Un primer intento de reivindicación de la antigüedad de la escuela española había sido planteado en la prensa francesa por Michel-Dimitri Calvocoressi, siguiendo los postulados de Pedrell<sup>20</sup>. En la primavera de 1904, poco antes del concierto de Nin, el crítico señalaba abiertamente en un artículo en *La Renaissance Latine* de París:

---

*et un contre-sujet déterminé. On peut avec quelque raison considérer Cabezón comme le premier auteur connu de fugues instrumentales. Cette forme aurait donc pris naissance en Espagne, car il est peu probable que l'auteur, demeuré toute sa vie dans sa patrie, ait pu subir à cette époque une influence étrangère préexistante*». Programa de mano. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 3.

<sup>18</sup> Los viajes de Cabezón vienen contemplados en los volúmenes de Pedrell que Nin manejó para extraer las piezas que interpretó en estos conciertos. *Hispaniæ Schola Musica...*, vol. 3, pp. XXVI, XLII y XLIV. En la literatura parisina, también se recogían estos datos en la figura de Cabezón, proporcionados por el mismo Pedrell. SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique. Espagne. Des Origines au XVII<sup>e</sup> siècle*. París, E. Flammarion, 1899, pp. 63-67; Carta de Felipe Pedrell a Michel-Dimitri Calvocoressi. Madrid, 16-IX-1903. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21648.

<sup>19</sup> STRAETEN, Edmund van der. *La Musique aux Pays-Bas. Les Musiciens Néerlandais en Espagne*. Bruselas, 1888, vol. 8, p. 156 y ss. Véase: *Hispaniæ Schola Musica...*, vol. 3, p. XLII.

<sup>20</sup> Gracias a Ricardo Viñes, Calvocoressi se puso en contacto con Pedrell para documentarse sobre los compositores españoles. Carta de Ricardo Viñes a Felipe Pedrell. París, 10-IX-1903. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1567. Cartas de Felipe Pedrell a Michel-Dimitri Calvocoressi. Madrid, 16-IX-1903; Madrid, 18-V-1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21648.

La escuela española nació al mismo tiempo que esta escuela flamenca, que aprendimos a reconocer como la abuela de nuestra música actual, y por consiguiente mucho antes de la escuela italiana, que durante mucho tiempo usurpó la reputación de ser la iniciadora<sup>21</sup>.

Nos consta que Nin leyó este artículo de Calvocoressi, y a su vez reprodujo el liderato cronológico de la tradición española en un artículo sobre Pedrell en *Le Courier Musical* en 1905<sup>22</sup>. No obstante, el «aislamiento» de Cabezón en España que Nin señalaba permitió un rápido avance en el reconocimiento del compositor, como veremos a continuación, por aquel entonces ampliamente desconocido por el público francés. Nin demostró en este caso que el rigor científico podía ser «maquillado» si se trataba de enaltecer las glorias nacionales<sup>23</sup>. Como señala Pellistrandi, las formulaciones iniciales de una historia nacional consisten «en una suerte de nacionalización de la redacción de la historia»<sup>24</sup>.

Asimismo, la elección y descripción de las obras de Cabezón en sus programas también responden a una pura estrategia del pianista. De las *Variaciones sobre el "Canto del caballero"* de Cabezón, Nin hizo hincapié de nuevo en la antigüedad de la obra («una de las composiciones más antiguas y admirables de esta forma»)<sup>25</sup>. Su argumento no tenía otro objeto que desbancar el lugar ocupado por Byrd y sus variaciones *The carman's whistle*, considerado hasta entonces como el primer maestro conocido de la literatura pianística y el inventor de dicha forma<sup>26</sup>. El pretexto de la antigüedad, tanto de la figura de Cabezón como de sus *Diferencias*, era perfecto para

---

<sup>21</sup> «L'école espagnole naquit en même temps que cette école flamande en qui nous avons appris à reconnaître l'aïeule de notre musique actuelle, et par conséquent bien avant l'école italienne, qui longtemps usurpa la réputation d'avoir été l'initiatrice». CALVOCORESSI, M[ichel].-D[imitri]. «M. Felipe Pedrell et le Drame Lyrique Espagnol». *La Renaissance Latine*, París, 15-V-1904, p. 323.

<sup>22</sup> NIN, Joaquín. «Un Compositeur Espagnol: M. Felipe Pedrell». *Le Courier Musical*, París, 1-II-1905, pp. 69-72.

<sup>23</sup> Las reivindicaciones cabezonianas de Nin bien pudieron alcanzar un radio de difusión mayor, pues nos consta que preparaba dos comunicaciones sobre Cabezón y la fuga en la Société Internationale de Musique, las cuales, al menos hasta nuestro conocimiento, no llegaron finalmente a ofrecerse. Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 6-XI-1905. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 48.

<sup>24</sup> PELLISTRANDI, Benoît. «Escribir la historia de la nación española: proyectos y herencia de la historiografía de Modesto Lafuente y Rafael Altamira». *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, vol. 17, 1997, p. 141.

<sup>25</sup> «[...] une des plus anciennes et des plus admirables compositions en cette forme». Programa de mano. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 4.

<sup>26</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-I-1903, p. 18; SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques. Des Origines au XVIIIe siècle*. Paris, Flammarion, 1904, p. 44.



arrebatarle la hegemonía a la escuela inglesa, un dato en cambio no contemplado por Pedrell.

En 1906, Nin utilizó el mismo argumento en la *Pavana italiana*, descrita como la primera pieza que se conservaba del género, cuyo origen era español<sup>27</sup>. Si acudimos a *Hispaniæ*, Pedrell señalaba lo siguiente acerca de la obra: «Para hallar algo tan graciosa y finamente concebido como esta Pavana es preciso acercarse no a los tiempos de Frescobaldi sino a los de Juan Sebastián Bach»<sup>28</sup>. Podemos observar cómo Nin se aleja de Pedrell, pues este situaba el punto de comparación en el maestro alemán del XVIII – recordemos que llamaba a Cabezón el *Bach español*–, mientras Nin lo establecía en los virginalistas ingleses contemporáneos del burgalés. En síntesis, la etiqueta históricamente atribuida a Byrd como «el padre de la música [instrumental]» podía atribuírsele de ahora en adelante a Cabezón, en concreto en el dominio de la fuga, de la variación y de la pavana. La estrategia del pianista fue cuanto menos astuta.

Bien cierto es que Nin se muestra aquí como un defensor a ultranza de la supremacía de lo nacional, aparentemente cegado por un visible chovinismo que le llevó a falsear la evidencia con tal de lograr su objetivo. Lo curioso es que esa alteración intencionada de la realidad surtió un rápido efecto en el ambiente musical parisino, dado que Cabezón comenzó a ser considerado como el compositor más antiguo de toda la literatura para teclado y el originario de dichas formas tradicionales. Como consecuencia, la escuela española ascendió al puesto más alto del ranking de las tradiciones musicales históricas, como veremos a continuación.

Esa lucha de poderes que Nin estableció entre Cabezón y Byrd tuvo una continuidad importante en la literatura musical del momento, en perjuicio del compositor inglés. La aparición de una «nueva» escuela de tecla española del XVI, líder en cronología, apenas tardó en difundirse dentro del contexto europeo, en particular en las áreas francófona y española. En la prensa francesa, Calvocoressi –quien luchaba por la misma causa, como hemos comentado– fue el principal propagador de las reivindicaciones cabezonianas de Nin. Gracias a su fuerza extraordinaria como crítico,

---

<sup>27</sup> Programa de mano de la tercera sesión. US-RIVu (caja 7, nº 58), [p. 7].

<sup>28</sup> *Hispaniæ Schola Musica...*, vol. 7, p. vi.

*La Revue Musicale*<sup>29</sup>, *Le Courrier Musical*<sup>30</sup>, *Le Guide Musical*<sup>31</sup> y *L'Art Moderne*<sup>32</sup> de Bruselas reprodujeron esta nueva revelación con inmediatez a principios de 1905, a las que se sumó *Le Monde Musical*<sup>33</sup>. En conjunto, estas crónicas precisaron la entrada de Cabezón y de España en el concierto de las tradiciones musicales europeas, especificando su anterioridad a los virginalistas ingleses. Calvocoressi y otros críticos reforzaron estos argumentos en las reseñas de los conciertos históricos de Viñes<sup>34</sup>, celebrados apenas tres meses más tarde. Por tanto, se convirtió en un lugar común una especie de necesidad de describir a Cabezón como el autor que había desbancado a Byrd, siguiendo el cambio de ubicación propiciado por Nin. Además, la excelente repercusión que tuvo el pianista cubano-español en el primer concierto de su ciclo contribuyó a que la música histórica española comenzase a formar parte del debate musicológico internacional; algo que Pedrell ciertamente no logró, o al menos con tanta repercusión.

Además de las citadas críticas, la traslación de conocimiento en torno a Nin se percibe en varias fuentes significativas. La primera de ellas es el *Cours de Composition Musicale* de d'Indy, lo que no sorprende dada su vinculación scholista en su etapa de formación en París. En primer lugar, Cabezón es el único compositor español de música instrumental del volumen, lo cual ya es de por sí significativo. En segundo lugar, se reproducía esa estrecha relación entre la forma del tiento y la fuga instrumental establecida por Nin. No obstante, d'Indy reconocía a Byrd como el autor del primer ejemplo de un tema variado<sup>35</sup>. Por último, se incluía un tiento como ejemplo musical, facilitado por el pianista<sup>36</sup>. Por tanto, la importancia de Nin radica no solo en que

---

<sup>29</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «M. Joseph Joachim Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-I-1905, p. 35.

<sup>30</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «Concerts Ricardo Viñès». *Le Courrier Musical*, París, 1-V-1905, pp. 277-278.

<sup>31</sup> M. D. C. [Michel-Dimitri CALVOCORESSI]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-XII-1904, p. 994.

<sup>32</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «La Musique à Paris. Concert de M. J. J. Nin». *L'Art Moderne*, Bruselas, 1-I-1905, p. 5.

<sup>33</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1904, p. 353; en el caso de Viñes: 15-IV-1905, p. 95.

<sup>34</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «La Musique à Paris. Premier Concert de M. Viñès». *L'Art Moderne*, Bruselas, 9-IV-1905, p. 119; *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1905, p. 95.

<sup>35</sup> INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale*. París, A. Durand et Fils, 1909, vol. 2, parte 1, p. 461.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 67. El ejemplo que incluyó d'Indy es el Tiento I de Cabezón, que se encuentra en: *Hispania Schola Musica...*, vol. 8, pp. 32-34. La correspondencia entre Joaquín Nin y Auguste Sérieyx confirma el aporte de Nin a la redacción de dicho volumen. Véase: ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor particular de Joaquín Nin». *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral.

contribuyó a la redacción del *Cours de Composition Musicale*, sino que la representación de España en dicho volumen se debió a él, al menos en cuanto a música instrumental se refiere.

Otro ejemplo revelador se encuentra en la historia de la música que André Woollett publicó quincenalmente en *Le Monde Musical* en 1907. El musicólogo francés situaba España al frente de un elenco de organistas y clavecinistas del brillante siglo XVI liderados por Cabezón<sup>37</sup>, a quien le otorgaba el título de padre de la variación y de la fuga instrumental<sup>38</sup>. Postulaba también la grandeza de Byrd con respecto a sus precursores, a excepción de Cabezón<sup>39</sup>. En pocas palabras, reproducía íntegramente los postulados de Nin en las páginas de la revista. Como es característico en los escritos con un cierto carácter científico, Woollett se apoyaba en estudios y citas de otros investigadores franceses, como Romain Rolland<sup>40</sup>. De este modo, el *Cours de Composition Musicale* y el «Cours d'Histoire de la Musique», dos fuentes de distinta naturaleza y dirigidas a públicos distintos, constatan la influencia de las reivindicaciones teóricas de Nin en el contexto musical parisino, y su importancia junto a personalidades reconocidas del mundo francés.

En el ámbito español, el 17 de enero de 1905 se publicó en *La Vanguardia* la crónica de Pedrell a la primera audición de la serie de Nin. Como cabía esperar, se deshizo en halagos hacia la figura del compositor burgalés, y celebró las declaraciones del pianista sobre la reivindicación de Cabezón como el primer compositor conocido de fugas instrumentales: «Yo transcriptor, colector y comentador de las obras de Cabezón, no me atreví por... *cortedad* a decir esto que aquí afirma el comentador del programa [Auguste Sérieyx] o sea Nin; pero aplaudo al que lo ha dicho con la valentía que [ha] sido de leer»<sup>41</sup>. El nuevo posicionamiento de Cabezón en el podio de los grandes músicos antiguos en relación con otros representantes –en concreto, Byrd– fue un

---

Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018, pp. 932-978.

<sup>37</sup> WOOLLETT, Henry. «Cours d'Histoire de la Musique. L'Époque du Clavecin». *Le Monde Musical*, París, 15 y 30-VIII-1907, p. 232; 15-IX-1907, pp. 255-257.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>40</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-V-1907, p. 151.

<sup>41</sup> PEDRELL, Felipe. «Conciertos de vulgarización musical». *La Vanguardia*, Barcelona, 17-I-1905, p. 4.

argumento que Pedrell aplaudió y adoptó con inmediatez. Al respecto de la escuela inglesa, el musicólogo señalaba en la misma reseña:

De las composiciones de Byrd dice el comentador: «Si, como quieren los musicógrafos ingleses, en estas composiciones aparecen las primeras manifestaciones de la forma del *aire* o *tema variado*, podemos afirmar que, sin ningún género de duda, son posteriores a Cabezón, y lejos de realizar el menor progreso, muéstrase el compositor inglés muy inferior a su precursor español, sobre todo bajo el punto de vista de la gracia expresiva». Muy bien dicho, y estoy completamente de acuerdo con lo que avanza el discreto comentador<sup>42</sup>.

A partir de la fecha de este concierto de Nin, Pedrell reimprimió en numerosas ocasiones la definición de Cabezón a través de su vinculación con Byrd<sup>43</sup>, una idea no contemplada previamente en *Hispaniæ* ni en sus escritos hasta el momento<sup>44</sup>. Curiosamente, las nuevas formulaciones se las atribuía ahora al «discreto comentador» y no a Nin, lo que presagia una cierta rivalidad. El primer ejemplo de esta nueva asimilación se encuentra en su prólogo al segundo volumen de las *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave* de Scarlatti editadas por Granados en 1905, donde recogió el testigo de Nin, sin citarlo:

Antonio de Cabezón (1510-1566), hoy aclamado por toda Europa como el más antiguo entre todas las escuelas más conocidas, hasta la misma inglesa, que pasaba hasta ha[ce] poco por la primera, representada por la personalidad de William Byrd (1538-1623)<sup>45</sup>.

Es importante señalar que el texto de Pedrell reproduce de manera literal lo que Nin escribió acerca de Byrd en sus notas a programa de 1904, a quien consideraba «inferior a su precursor español, sobre todo bajo el aspecto de la gracia expresiva»<sup>46</sup>. A esta cita, y sin perder de vista que era un escrito sobre Scarlatti, Pedrell continuaba añadiendo: «y sentimiento que brota de dentro, y no por mero dominio mecánico de forma contrapuntística realizada por el genio del autor»<sup>47</sup>. Según García Gutiérrez, el «sentimiento» al que Pedrell hace alusión era el que Longo atribuía a la música de

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Músicos contemporáneos: Eduardo Elgar». *La Vanguardia*, Barcelona, 31-X-1905, p. 4; *Id.* «Intimitats sobre'l Descobriment y Publicació de les Obres de Cabezón». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1910, p. 70.

<sup>44</sup> *Hispaniæ Schola Musica...*, vol. 3, p. LIV.

<sup>45</sup> *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave*. Enrique Granados (ed.). Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, [1905], vol. 2, p. II.

<sup>46</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 4.

<sup>47</sup> *Veintiséis Sonatas Inéditas...*, vol. 2, p. II.

Scarlatti, una cualidad que el autor tortosí asignaba y anticipaba a la escuela española de órgano liderada por Cabezón<sup>48</sup>. De este modo, en su férrea defensa de lo nacional, Pedrell reproducía la comparación establecida por Nin e incidía en el vínculo Cabezón-Byrd, que ampliaba también a Cabezón-Scarlatti, a quien hacía conocedor de la obra del burgalés. Dejando cuestiones de veracidad al margen, el resultado era el encumbramiento de la escuela española por encima de la flamenca –como había defendido en su *Hispaniæ*–, pero ahora también de Inglaterra e Italia. Si en una primera etapa Nin se nutrió de la visión de Pedrell, ahora somos testigos de que la relación se invirtió pasados los años, y fue el catalán quien se apropió de las aportaciones del pianista cubano y contribuyó a su difusión. Este un perfecto ejemplo de los diálogos establecidos que nos obliga a releer la historia, y a ponderar el valor de sus protagonistas.

En 1908, Pedrell volvió a reproducir la cronología del binomio Cabezón-Byrd en su *Antología de los organistas clásicos españoles*<sup>49</sup>. Pero si nos adentramos en el texto y nos detenemos un momento en la siguiente reflexión, la analogía es todavía más significativa. Pedrell comenzaba defendiendo la idoneidad del calificativo del «Bach español», y continuaba afirmando: «la parte inteligente y artística de Europa [...] bien lo ha manifestado colocando a Cabezón, en orden cronológico y de mérito en la invención, a la cabeza de todas las escuelas y de los más antiguos autores de obras instrumentales que hasta ahora nos son conocidos»<sup>50</sup>. Esta cita es de especial importancia para nuestra hipótesis, dado que Pedrell no solo reafirma las reivindicaciones de Nin sobre Cabezón desde una perspectiva cronológica, sino también los valores o méritos añadidos por el pianista.

Esto nos permite presentar a Nin no como un eslabón más de la cadena de influencias de la intelectualidad pedrelliana en París a principios del siglo XX, sino como un órgano independiente que llevó la reivindicación cabezoniana a un punto más álgido. Si Pedrell fue el revelador de la figura de Cabezón, Nin le concedió un lugar

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. I; Ver también: GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2017, p. 70.

<sup>49</sup> *Antología de los organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Idefonso Alier, 1908, vol. 1, p. II.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. VI.

providencial en el concierto de las tradiciones musicales europeas y lo vistió con los mejores ropajes. Como hemos explicado, esta visión fue adoptada inmediatamente por Pedrell y la incorporó en sus numerosos escritos. De hecho, en sus diversas crónicas sobre el compositor inglés Edward Elgar, Pedrell honraba la grandeza musical de Inglaterra pero incidía en que la producción de Byrd y de Bull solo había sido superada por Cabezón<sup>51</sup>.

Aunque Nin recurrió en numerosas ocasiones a los consejos de Pedrell, una cierta disconformidad quedó patente en varias ocasiones<sup>52</sup>. La primera de ellas se encuentra en la correspondencia con Eduardo López-Chávarri: «Hace muchos años que yo me sé de qué arte y mañas se vale Pedrell para *musicologearse* [sic]; si alguna vez quieres hablar mal de él avísame y te mandaré cuartillas en grande»<sup>53</sup>. La segunda es una carta enviada a su colaborador francés, Auguste Sérieyx, desde La Habana poco después del primer concierto de su ciclo en 1904: «Quiero vivir retirado de todo aquello [de París] para poder interpretar a Cabezón o Séverac [...]. Soy, “ante todo el intérprete” (¡caray!)»<sup>54</sup>. Como se desprende de sus palabras, Nin se hacía conocedor de su labor pionera como intérprete de Cabezón, pero el entrecomillado del comentario bien podría entenderse con un matiz irónico, en referencia a la ambigüedad con que Pedrell había asignado la autoría de las notas a programa en la citada reseña. Por último, Nin manifestó abiertamente su desmarque de Pedrell en un artículo sobre la música española en 1934. En él, señalaba la defensa del musicólogo de la búsqueda de referentes nacionales, tanto en el folclore nacional como en la creación de una ópera autóctona, sin embargo: «La llamada doctrinal de Pedrell apenas fue escuchada, quizás porque el ejemplo que dio en sus obras carecía de fuerza, de alcance, de autoridad y,

---

<sup>51</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Músicos contemporáneos: Eduardo Elgar». *La Vanguardia*, Barcelona, 31-X-1905, p. 4; *Id.* Músicos contemporáneos y de otro tiempo. París, P. Ollendorf, 1910, p. 129; *Id.* «Quincenas musicales. Eduardo Elgar». *La Vanguardia*, Barcelona, 27-VIII-1921, p. 4.

<sup>52</sup> Acerca de la relación entre Pedrell y Nin, véase: BERGADÀ, M. «Pedrell i els Pianistes Catalans...», pp. 250-253.

<sup>53</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París, 1903]. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 38. Esta carta se encuentra sin datar, aunque podemos fecharla en torno a 1903. Las palabras de Nin están relacionadas con la polémica mantenida entre Pedrell y Manrique de Lara, pero la crítica revela ya el propósito de Nin de desmarcarse de las acciones de Pedrell.

<sup>54</sup> «*Je veux vivre isolé de tout cela pour pouvoir jouer du Cabezón o du Séverac [...] Je suis “avant tout l’interprète” (zut!)*». Carta de Joaquín Nin a Auguste Sérieyx. [La Habana], 9-III-1905. Cit. en: ARÁEZ, T. *La etapa parisina de Joaquín Turina...*, p. 939.

muy a menudo incluso, de esta “cualidad nacional” que él mismo destacó al ensalzar las virtudes...»<sup>55</sup>.

Con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cabezón, en 1910 numerosos artículos dedicados al compositor vieron la luz en la prensa española, como *La Vanguardia*, la *Revista musical* de Bilbao y la *Revista musical catalana*. En particular, la revista *Música Sacro-Hispana*<sup>56</sup> concedió un número especial al burgalés, en el que escribieron su fundador Nemesio Otaño, Felipe Pedrell, Rafael Mitjana, Vicenç M<sup>a</sup> de Gibert, Cecilio de Roda y Luis Villalba<sup>57</sup>. Como no podía ser de otra manera, el ejemplar abrió con el texto de Pedrell, titulado «Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón»<sup>58</sup>, donde volvía a reproducir la relación Cabezón-Byrd y alababa la pionera acción divulgativa de Nin y Viñes en París, «alentados y dirigidos por mí»<sup>59</sup>. De entre los textos, hemos seleccionado tres citas que demuestran el alcance de las aportaciones de Nin, aunque ninguno de estos autores llegó a mencionarlo.

La primera de ellas pertenece a Gibert, quien señalaba: «todavía no hemos reclamado para nuestro Cabezón el título de Padre de la Música que con toda justicia le corresponde, más que al inglés William Byrd, quien nació cerca de treinta años más tarde, y le es inferior bajo el punto de vista estético»<sup>60</sup>. Sabemos que Gibert conocía bien la procedencia de estas premisas, pues, al margen de ser compañero de Nin en la Schola, redactó en la *Revista musical catalana* la crónica del primer concierto del ciclo

---

<sup>55</sup> «L'appel doctrinal de Pedrell ne fut guère entendu, peut-être parce que l'exemple qu'il donnait dans ses œuvres manquait de force, d'envergure, d'autorité et très souvent même, de cette "qualité nationale" dont il excellait à vanter les vertus...». NIN, Joaquín. «La Musique Espagnole». *Les Nouvelles Musicales*, París, octubre 1934, p. 2.

<sup>56</sup> Órgano difusor del conjunto de las sociedades españolas de música sacra, fundado por Nemesio Otaño tras el primer Congreso de Música Sacra celebrado en Valladolid en 1907. Esta revista concedió dos números extraordinarios dedicados a dos personajes: Antonio de Cabezón y Felipe Pedrell. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Ana Isabel. *La Revista Música Sacro-Hispana (1907-1923)*. Directora: María Sanhuesa Fonseca. Trabajo fin de máster. Máster Universitario en Patrimonio Musical. Oviedo, Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía, 2014, p. 3.

<sup>57</sup> *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910. E-RE. Sign.: H MUS.

<sup>58</sup> PEDRELL, Felipe. «Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón». *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, pp. 128-131. Este mismo artículo fue publicado en la *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1910, pp. 66-71.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>60</sup> GIBERT, Vicenç Maria de. «Cabezón, organista». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1910, p. 72.

del pianista<sup>61</sup>. De hecho, especificó que la sala estaba al completo, lo que confirma que sí estuvo presente<sup>62</sup>, y según Pedrell: «¡qué de cosas podría contarnos el joven y simpático maestro [Gibert] sobre el efecto que le produjo la audición [en París] de algunas de las citadas obras cabezonianas»<sup>63</sup>. Resulta extraño a la par que interesante que recoja ahora el testigo de Nin, aunque sin citarlo, en una publicación en la que el pianista no figura –salvo la mención como intérprete que le otorga Pedrell–, siendo uno de los propulsores más significativos de Cabezón en Europa. Probablemente influirían el objetivo y la extensión del texto, como también su estrecha relación con Pedrell: la reseña de 1905 era una impresión inmediata tras el concierto, cuyo espacio no dejaba lugar a debatir tales cuestiones, mientras que el artículo formaba parte de un homenaje a la figura de Cabezón, donde la finalidad era el compositor. No obstante, su testimonio es revelador de que la reivindicación particular de Nin fue compartida y difundida dentro del contexto más específico en torno a Cabezón.

La contrariedad de Nin con Gibert se hizo evidente poco tiempo después. Con motivo de los recitales en el clave ofrecidos por Landowska en el Palau de la Música Catalana en la primavera de 1912, Gibert mostraba abiertamente su inclinación por el instrumento antiguo<sup>64</sup>. Indicaba además la «desnaturalización» que sufrían las obras en su trasvase al piano, una declaración que propició la respuesta beligerante de Nin: «La cultura musical del señor Gibert y su amistad son garantías suficientes, creo yo, para dar al debate el carácter artístico y científico que debe tener y evitar que inútilmente se adorne de asperezas y soluciones de continuidad equívocas...»<sup>65</sup>. Si «neutralizamos» la crítica, podríamos considerar la reacción de Nin un tanto desmesurada, pero si tomamos en cuenta lo citado en el párrafo anterior, sus palabras expresan un malestar que va más allá de una cuestión de preferencia organológica.

---

<sup>61</sup> GIBERT, Vicenç Maria de. *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1905, pp. 14-15. Gibert ejerció la labor de «segundo» corresponsal en París en la *Revista musical catalana*, cuando Joaquín Nin (primer redactor) no podía realizar dicha correspondencia. En numerosas ocasiones, reseñó las actuaciones de Nin en el ambiente parisino. Véase, por ejemplo: *Id.* «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio 1907, p. 135.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>63</sup> PEDRELL, F. «Intimidades sobre el descubrimiento...», p. 131.

<sup>64</sup> GIBERT, V. M [Vicent Maria de]. «Movimiento musical de España y en el Extranjero. Barcelona». *Revista musical*, Bilbao, junio 1912, p. 152.

<sup>65</sup> NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *Revista musical*, Bilbao, julio 1912, pp. 173-174.



La segunda referencia que presentamos pertenece a Nemesio Otaño, quien, después de hacerse eco del puesto secundario de la cultura musical inglesa tras el descubrimiento y reivindicación de Cabezón, señalaba lo siguiente:

Al que llaman «padre de la música», Byrd, tienen los ingleses como inventor del tema variado; pero las *diferencias* o variaciones de Cabezón vinieron antes al mundo, y lo que es más, como dice un sabio músico francés, A. Sérieyx «lejos de realizar sobre Cabezón el menor progreso, Byrd es inferior a su precursor español, sobre todo bajo el aspecto de la gracia expresiva». Y no es solo la gracia expresiva –continúa Pedrell– es la facundia, la genialidad, las invenciones armónicas, la inspiración, la difícil facilidad, lo que sorprende<sup>66</sup>.

Al margen de reincidir en los puntos que venimos relatando, Otaño ninguneó a Nin (creemos que involuntariamente) y atribuyó sus novedosas reivindicaciones a su colaborador francés por aquel entonces, Sérieyx. En realidad, el musicólogo vasco reprodujo textualmente un fragmento de un artículo publicado en *La Vanguardia* por Pedrell, siendo este quien había atribuido a Sérieyx tales comentarios<sup>67</sup>. Así pues, si nadie releía el programa de mano del pianista o la citada reseña de Pedrell en 1905, la procedencia real de la idea quedaba desdibujada y Nin «simplemente» como un intérprete más. No creemos que Otaño fuese conocedor de las aportaciones del pianista, pues, acerca del concierto que Gibert ofreció en el homenaje a Cabezón, señaló: «Es la primera vez que veo en un programa de actos inaugurales el nombre de Cabezón, y para que el caso sirva de ejemplo, bien merece ser ponderado y aplaudido»<sup>68</sup>. Si atendemos al programa, el organista interpretó la *Pavana italiana* y las *Diferencias sobre el "Canto del caballero"*<sup>69</sup>, dos obras interpretadas por Nin en sus conciertos parisinos, y anteriormente por Granados en Madrid en 1895. Con posterioridad, Otaño ofreció a Nin un cuaderno manuscrito con obras de Mateo Albéniz y de Soler, que el pianista incluyó en su edición<sup>70</sup>, lo que avala la buena relación entre ambos.

---

<sup>66</sup> OTAÑO, Nemesio. «Una gloria burgalesa». *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, p. 135.

<sup>67</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Conmemoración olvidada». *La Vanguardia*, Barcelona, 27-II-1910, pp. 8-9. La correspondencia entre Otaño y Pedrell revela el transcurso natural de cualquier entre: «Me parece muy bien lo de sus "Intimidades", y vea V. si pueden ensancharse y enviármese para fin de mes o principios del que viene, porque para el 10 de mayo debo tener preparados todos los trabajos». Carta de Nemesio Otaño a Felipe Pedrell. Oña [Burgos], 10-IV-1910. E-AZP. Fondo Archivo Musical Nemesio Otaño. Sign.: T01/067.

<sup>68</sup> OTAÑO, Nemesio. «Miscelánea cabezoniana». *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, p. 148.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquin Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925, p. VI.

Finalmente, la tercera cita es de Luis Villalba, quien admitía: «La disposición técnica de las piezas orgánicas del célebre ciego obliga a hablar de dos formas o procedimientos de concierto musical que experimentaron más tarde un desarrollo completo: la fuga y la variación. Han reconocido ya en Cabezón esto muchos ilustres musicógrafos»<sup>71</sup>. Villalba aclamaba la influencia de la música de Cabezón en el origen y desarrollo de varias de las formas planteadas por Nin. Dejaba al margen la forma de la pavana, posiblemente porque su procedencia era reconocida por aquel entonces como española<sup>72</sup>. Las palabras de Villalba confirman una vez más que las ideas de Nin sobre los méritos de Cabezón estaban de sobra reconocidas.

En conjunto, estas afirmaciones contribuirían a justificar cómo las ideas planteadas por Nin con respecto a Cabezón fueron recogidas y avaladas por los principales estudiosos de la figura del compositor. Si ponemos en perspectiva estos datos, de los seis textos que contenía el número extraordinario de *Música Sacro-Hispana*, cuatro autores (Pedrell, Otaño, Gibert y Villalba) reproducían las premisas planteadas por Nin. Esto significa el triunfo velado de su reivindicación independiente de Cabezón, aunque fuese sin su debido reconocimiento público.

¿Por qué Nin no apareció en el número especial de *Música Sacro-Hispana*? Probablemente la respuesta sea múltiple; por un lado, y como venimos relatando, su concepción era la de un «mero» intérprete, una asignación que Pedrell cuidadosamente trató de fijar; por otro lado, se trataba de una revista de música sacra –un género del que Nin se mantuvo aparte– con la celebración de un concierto-homenaje en el órgano, en concreto el de la Residencia de los Padres Capuchinos de Barcelona inaugurado por Gibert con obras de Cabezón<sup>73</sup>. Sin duda alguna, la participación de Gibert era obligatoria, y no la de Nin u otros intérpretes, como Viñes o incluso Granados.

La dualidad Cabezón-Byrd continuó repitiéndose durante las décadas siguientes en distintas fuentes, lo que avala la importancia de las formulaciones de Nin en la

---

<sup>71</sup> VILLALBA MUÑOZ, Luis. «El estilo polifónico y la obra de Cabezón». *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, p. 145.

<sup>72</sup> Véase, por ejemplo: *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*. Amédée Méreaux (ed.). París, Heugel & C<sup>ie</sup>. Éditeurs, 1864-1867, p. 85; *Le Monde Musical*, París, 15-II-1903, p. 35; No obstante, en la actualidad se cuestiona si su origen fue italiano. Véase: BROWN, Alan. «Pavan». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 249-252.

<sup>73</sup> *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, [s.p.].

historiografía musical, concretamente en lo que respecta a la variación. Un primer ejemplo es la *Historia de la música* de Eduardo López-Chávarri en 1914<sup>74</sup>, quien conocía muy de cerca las acciones y pensamiento del pianista, dada la amistad que los unía desde 1900<sup>75</sup>. En su obra, López-Chávarri señalaba lo siguiente en lo que respecta a Byrd: «William Byrd (1543-1623), tenido hasta el presente por el autor más antiguo de música para “clavecín” y creador del género “variaciones” hasta que el maestro Pedrell mostró la prioridad de nuestro insigne clavecinista español Antonio de Cabezón»<sup>76</sup>. Estos argumentos fueron reproducidos también en su obra *Música popular española* publicada en 1927<sup>77</sup>. Bien por las desavenencias entre López-Chávarri y Nin en el debate del clave o piano, bien por el desconocimiento de la autoría de la vinculación entre Cabezón y Byrd, el resultado fue su atribución a Pedrell y no a Nin.

Un caso similar se encuentra en el *Diccionario de la música ilustrado* (1926-1927), en el que Nin y Turina participaron como colaboradores<sup>78</sup>. En la voz de Cabezón leemos que «Antonio de Cabezón es el compositor de variaciones más antiguo que se conoce, puesto que lo es más que William Byrd, cuyas variaciones eran consideradas hasta hace poco como las más antiguas de que se tenía noticia»<sup>79</sup>. Estas palabras son semejantes en la voz de Byrd<sup>80</sup>. En la década de 1950, José Subirá incidía en las mismas cuestiones en la *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953)<sup>81</sup>.

Fuera del ámbito español, Michel Brenet –pseudónimo de Marie Bobillier– escribió su *Dictionnaire Pratique et Historique de la Musique* en 1926, en el que recogía las pioneras composiciones de Cabezón en el género de la variación: «Antes que él [Byrd], el organista español Antonio de Cabezón [...] había escrito bajo el título de *Diferencias* varias series de variaciones sobre aires que indicaba su título, y que fueron

---

<sup>74</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Editorial Paluzí, 1914.

<sup>75</sup> Joaquín Nin y Eduardo López-Chávarri se conocieron gracias a Enrique Granados. Carta de Enrique Granados a Eduardo López-Chávarri. *Eduardo López-Chávarri Marco...*, vol. 1, 1996, p. 227.

<sup>76</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, E. *Historia de la música...*, p. 111. Véanse también pp. 148, 155.

<sup>77</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Música popular española* Barcelona, Labor, 1927, p. 44.

<sup>78</sup> *Diccionario de la música ilustrado*. A. Albert Torrellas (ed.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1926-1927].

<sup>79</sup> «Antonio Cabezón». *Ibid.*, vol. 1, pp. 238-239.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>81</sup> SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, pp. 251-253.

publicadas como obras póstumas en 1578»<sup>82</sup>. No obstante, situaba otros ejemplos anteriores en los libros de laúd españoles, especialmente en el de Valderrábano en 1547<sup>83</sup>.

En una fuente diferente, Federico Mompou señalaba en *Le Figaro* de París en 1929 que Cabezón era el inventor de la variación, tal y como la emplearía más tarde Bach y Haendel<sup>84</sup>. En 1934, Willi Apel también centró la atención en la importancia de las variaciones de Cabezón, «porque son –junto con obras similares de los lutistas españoles– los primeros ejemplos de la forma de variación, la única forma del periodo que ha continuado su vida hasta el presente»<sup>85</sup>. Además de atribuir la invención de dicha forma a España, reivindicaba la superioridad musical de los españoles a las escritas con posterioridad por Byrd y Bull, tal y como Nin había reivindicado con anterioridad<sup>86</sup>. Y, al igual que Mompou, reproducía los postulados de Pedrell en cuanto a la vinculación de Cabezón con Bach: «Asociar a Cabezón con Bach, como hacemos casualmente, significa más que la expresión de una precipitada admiración. Apunta a una relación interna que une al maestro español más cuidadosamente al gran alemán que quizás a cualquier otro músico»<sup>87</sup>. Las palabras de Apel y de Mompou significan cuanto menos la aceptación de la unión de las ideas planteadas por Nin y Pedrell, y por tanto sus respectivos triunfos.

En los años cuarenta, Santiago Kastner ahondó en las mismas ideas. Al respecto, Van den Borren había introducido en 1912 una figura coetánea a Cabezón, el inglés Thomas Tallis, que fue tomada en cuenta por el musicólogo portugués: «Fue Cabezón el primero en escribir variaciones sobre canciones populares, cultivó el español los géneros que encontramos en ambos británicos, sea el sacro de Tallis y el profano de

---

<sup>82</sup> «Avant lui [Byrd], l'organiste espagnol Antonio de Cabezón [...] avait écrit sous le titre de *Diferencias plusieurs suites de variations sur des airs que leur titre désignait, et qui furent publiées comme œuvres posthumes en 1578*». BRENET, Michel. [Marie BOBILLIER]. *Dictionnaire Pratique et Historique de la Musique*. París, Librairie Armand Colin, 1926, p. 467.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> MOMPOU, Federico. «Une Dictadura Musicale en Espagne». *Le Figaro*, París, 15-V-1929, p. 5.

<sup>85</sup> «[...] *Because they are –together with similar works by the Spanish lutenists– the earliest examples of the variation form, the only form of the period that has continued its life into the present day*». APEL, Willi. «Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments». *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 3, julio 1934, p. 296.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> «*To associate Cabezón with Bach, as we have casually done, signifies more than the expression of an unconsidered admiration. It points to an inner relationship that links the Spanish master more closely to the great German than perhaps to any other musician*». *Ibid.*, p. 298.

Byrd»<sup>88</sup>. Como veremos en el próximo capítulo, fueron numerosos los investigadores que reivindicaron la influencia de Tallis sobre Cabezón, pero Kastner la desechara de manera rotunda: «Es absolutamente imposible, en lo que concierne a la variación, que Tallis o cualquier otro inglés influenciara a Cabezón»<sup>89</sup>. Sus afirmaciones dejaban claro que Cabezón no había sufrido ninguna influencia extranjera, aunque sí contemplaba la repercusión del burgalés en los compositores ingleses, en sintonía con los postulados de Nin.

Otros investigadores defendían la influencia del español no solo en los virginalistas ingleses, sino también en otros maestros europeos. El hispanista Gilbert Chase, en su obra *The Music of Spain* (1941), señalaba que «hay evidencia de que su estilo dejó huellas no solo en los virginalistas ingleses, sino también en las composiciones de importantes organistas como Trabaci en Nápoles y Sweelinck en Holanda»<sup>90</sup>. Esta afirmación fácilmente puede leerse en *Pour l'Art* de Nin (1909), cuando afirmaba que Sweelinck (1562-1621) era «continuador» de Cabezón<sup>91</sup>. Por una parte, nos consta que Nin había encontrado ciertos paralelismos entre una pavana de Cabezón y la pavana *Hispanica* de Sweelinck<sup>92</sup>, lo que nos permite reivindicar que Nin trató de ampliar las influencias del compositor burgalés más allá de Byrd. Las conexiones entre Sweelinck y las escuelas inglesa y alemana habían sido estudiadas por Max Seiffert en su *Geschichte der Klaviermusik*<sup>93</sup>, que posiblemente Nin consultaría<sup>94</sup>. Pero si consideramos que Pedrell citó solamente la influencia de Cabezón en De Boch para refutar los postulados de Van der Straeten<sup>95</sup>, el desmarque de Nin con respecto al musicólogo de Tortosa es aún más significativo. Como veremos en próximos capítulos, Chase (sobrino político de Nin) se mostró continuador de la novedosa idea de

---

<sup>88</sup> KASTNER, Santiago [Macario]. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Editorial Ática, 1941, p. 92.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 83. Kastner rechazaba las suposiciones señaladas por W. H. Grattan Flood, quien había alegado en 1925 que el estilo instrumental de Tallis había ejercido cierta influencia en Cabezón. GRATTAN FLOOD, William Henry. *The Musical Times*, 1-VI-1925, pp. 510-511.

<sup>90</sup> «There is evidence that his style left its traces not only upon the English virginalists, but also upon the compositions of such important organists as Trabaci in Naples and Sweelinck in Holland». CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1941, p. 66.

<sup>91</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909, p. 28.

<sup>92</sup> Estos ejemplos se encuentran detallados en una carta de Joaquín Nin a Auguste Sérieyx. [París], 8-X-1907. ARÁEZ, T. *La etapa parisina de Joaquín Turina...*, p. 934, nota al pie 2253.

<sup>93</sup> SEIFFERT, Max. *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

<sup>94</sup> Ciertas premisas sobre el estudio de Seiffert fueron planteadas en varias fuentes que Nin consultó: *The Fitzwilliam Virginal Book*. J. A. Fuller-Maitland y W. B. Squire (eds.). Londres-Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, vol. 1, p. x; SOUBIES, A. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques...*, vol. 1, p. 61.

<sup>95</sup> Véase: *Hispaniae Schola Musica...*, vol. 3, pp. xlii-xliv.

reivindicar a Scarlatti para España, por lo que no sorprende que siguiese de cerca los postulados del pianista.

Por último, más imparcial es la visión de John Gillespie en la década de 1960. En su célebre *Five Centuries of Keyboard Music* (1965), señalaba la cercanía del concepto de variación entre Cabezón y los virginalistas ingleses, quienes adoptaron la forma pero a su vez la imbuyeron de sus propias originalidades: «Cabezón pudo ofrecer los modelos para la técnica de la variación, modelos que los virginalistas ingleses a su vez debieron adoptar e infundir de una brillante alegría, de una efervescencia y un ingenio sorprendentes, considerando que la música de tecla de cuerdas estaba en una fase temprana en aquella época»<sup>96</sup>. Esto contrasta con las afirmaciones de Nin y Pedrell, quienes reivindicaron la superioridad del maestro español por su «gracia expresiva», entre otras cosas. Finalizaremos la repercusión de Cabezón en los músicos ingleses en el siguiente capítulo dedicado a la tradición musical de Inglaterra, dado que entraron otras figuras en el ámbito de la repercusión cabezoniana.

Gracias a las acciones de Nin, la figura de Cabezón ocupó un lugar reconocido e insustituible en el concierto de las tradiciones musicales europeas. La amplitud de fuentes y de intelectuales que remitieron y expandieron sus postulados supone el triunfo –aunque sea oculto– de la reivindicación independiente llevada a cabo por Nin, conocida y difundida simultáneamente tanto en el contexto español como en el europeo.

## **1.2 La escuela española del siglo XVIII: el rechazo al exclusivismo nacionalista**

Joaquín Nin fue uno de los pioneros en reivindicar la música antigua para teclado del siglo XVIII español, convirtiéndose en uno de sus principales abanderados a partir de la segunda década del siglo XX. En su pensamiento, el gran representante del barroco español era Antonio Soler, al que acompañó de todo un elenco de clavicembalistas en su gran mayoría ignorados, como Mateo Albéniz, Blas Serrano o Mateo Ferrer, tal y como veremos en los próximos párrafos.

---

<sup>96</sup> «Cabezón was able to offer the models for variation technique, models which the English virginalists in turn were to adopt and to infuse with a sparkling gaiety, with an effervescence and a wit that are amazing, considering that stringed keyboard music was in an early stage at the time». GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. Nueva York, Dover, 1965, p. 55.

De nuevo, Pedrell fue el primero en mostrar y difundir la obra de Soler durante la primera década del siglo XX<sup>97</sup>. En 1905, publicó dos *Intentos* y una *Fuga en El organista litúrgico español*<sup>98</sup>. En 1908, incorporó dos *Intentos*, un *Interludio* y un «Final» de una *Sonatina en Mi mayor* en su *Antología de organistas clásicos españoles*<sup>99</sup>. El resultado fue un total de siete obras, y en la actualidad se conoce que son seis movimientos sueltos de varias sonatas del compositor y una fuga<sup>100</sup>.

Estos ejemplos musicales iban acompañados de una breve descripción de Soler, en la que Pedrell negaba la influencia de cualquier compositor en su música. En *El organista litúrgico español*, el musicólogo señalaba lo siguiente:

¿A quién se parece en su estilo el P. Soler? A él, y solo al que él se formó por su facundia, verdaderamente genial sobre toda comparación. Se parece al de muchos compositores italianos y aun alemanes y franceses que le sucedieron. Antes de su época, este estilo peculiar suyo no asoma en parte alguna<sup>101</sup>.

Este argumento fue repetido en su *Antología de organistas clásicos españoles*<sup>102</sup> y en su colección «Musics Vells de la Terra» en la *Revista musical catalana*<sup>103</sup>. En estos textos, Pedrell además explicita sus labores pioneras en cuanto a la publicación de estas sonatas solerianas, un detalle que no pasó desapercibido para Nin. Del fragmento extraemos dos conclusiones relevantes para nuestra investigación: primero, Pedrell ninguneaba claramente a Scarlatti al eludir cualquier vínculo musical entre el maestro italiano y Soler, pese a conocer su contemporaneidad; segundo, describía a Soler como el precursor de las futuras escuelas nacionalistas europeas, una interpretación un tanto quimérica con la que pretendía encumbrar la música española «no solo por sus virtudes,

---

<sup>97</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320.

<sup>98</sup> *El organista litúrgico español. Selección de composiciones de organistas clásicos españoles*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1905, pp. 78-108.

<sup>99</sup> *Antología de organistas clásicos...*, pp. 138-173.

<sup>100</sup> Gracias a Samuel Rubio, conocemos que los intentos constituyen movimientos finales de las sonatas nº 63-68 de su catálogo. Véase: IGOA MATEO, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Director: Javier Suárez-Pajares. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2014, p. 412.

<sup>101</sup> *El organista litúrgico español...*, p. 108.

<sup>102</sup> *Antología de organistas clásicos...*, p. VI.

<sup>103</sup> PEDRELL, Felipe. «Músics vells de la terra. P. Antón Soler y Ramos». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1909, p. 4.

sino también por su carácter pionero»<sup>104</sup>. Recordemos que Nin empleó una estrategia similar en la figura de Cabezón, con la que consiguió engrandecer la escuela teclística española del siglo XVI tanto por su antigüedad como por la suma de méritos formales: la fuga, la variación y la pavana. Por tanto, ambos forzaron y falsearon la realidad con tal de lograr sus objetivos, reivindicar la escuela española de los siglos XVI y XVIII, aunque en diversos medios y con diferentes tratamientos.

Una década más tarde, estos argumentos pedrellianos perdieron validez en los conciertos ofrecidos por Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid en 1917 y 1918<sup>105</sup>. En ellos, el pianista estrenó varias sonatas de Soler y reveló la relación profesor-alumno entre Scarlatti y el monje escurialense en las notas a programa, precisando la impronta del napolitano en la música del compositor español. Hasta el día de hoy, Nin consta como el revelador de tal información. No obstante, según nuestras investigaciones, la primera declaración del aprendizaje de Soler con Scarlatti aparecía en *Le Monde Musical* de París en 1912<sup>106</sup>. En el número de diciembre, la revista francesa publicaba como suplemento dos obras de Soler de un cuaderno perteneciente a Henry Prunières, el cual no tardó en caer en manos de Nin. Aparte de las citadas antologías de Pedrell, esta fuente constituye la segunda publicación de la música para clave de Soler en el siglo XX y la primera en medios extranjeros. El texto informaba de que la primera página del manuscrito mostraba la indicación «Padre Antonio Soler, discípulo de Scarlatti»<sup>107</sup>. Este dato pasó totalmente desapercibido –incluso para Nin, quien por aquel entonces estaba viviendo en Bruselas–, un hecho bastante razonable dado que Soler no era conocido en París por aquel entonces. A lo sumo, aparecía ocasionalmente citado como un clavecinista del siglo XVIII español, autor de varios conciertos y quintetos para órgano e instrumentos de cuerda<sup>108</sup>. En estas breves

---

<sup>104</sup> Cit. en: GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 72.

<sup>105</sup> Programa de mano de los conciertos ofrecidos por Joaquín Nin en el hotel Ritz de Madrid, sede de la Sociedad Nacional de Música de Madrid, los días 23 de mayo de 1917 y 25 de mayo de 1918. E-Mba. Sign.: M-3383. Según consta en estos, Nin estrenó la *Sonata en Re mayor*, *Sonata en Fa mayor*, *Sonata en Sol menor* y *Sonata en Sol menor* de A. Soler en la primera sesión, y la *Sonata en Re mayor*, *Sonata en Fa sostenido* y *Sonata en Re bemol*, en el segundo recital. Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a David Ferreiro por haberme facilitado estos programas.

<sup>106</sup> A. M. E. «Notre musique: Sonate et Toccata du P. A. Soler».». *Le Monde Musical*, París, 15-XII-1912, [p. 357].

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> WOOLLET, André. «L'Époque du Clavecin». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1907, p. 271.



descripciones, no había lugar a discutir con quién había estudiado. Pero continuemos con el pensamiento de Pedrell.

El itinerario nacionalista de Pedrell fue reproducido por Mitjana en sus escritos, quien también defendió la búsqueda de referentes españoles en el pasado musical español. Muestra de ello son *La música contemporánea de España y Felipe Pedrell de 1901*<sup>109</sup> y *La Musique en Espagne: Art Religieux et Art Profane* en 1914<sup>110</sup>, texto publicado íntegramente en la célebre *Encyclopédie de la Musique* en 1920, dirigida por Lavignac y La Laurencie<sup>111</sup>. Según Casares, esta obra fue «un primer intento de colocar la música española y portuguesa en el contexto de la música europea»<sup>112</sup>, un volumen que Nin tomó como modelo de partida para desmarcarse.

Si nos centramos en los músicos españoles del siglo XVIII, Mitjana encumbró a Soler como el representante nacional de la música para clave, aunque se apartaba de Pedrell al reconocer la importancia de Scarlatti en el corpus clavecinístico español<sup>113</sup>. En cuanto a Soler, afirmaba que su música no manifestaba influjo alguno del músico napolitano, pero tampoco de los grandes maestros vieneses de la época, como Haydn y Mozart<sup>114</sup>. En cambio, sí reproducía la línea pedrelliana de vincular a Scarlatti con los continuadores de la escuela española de Cabezón, contemplando así la posibilidad de la influencia de la música española en el estilo del napolitano, pero no así en sentido inverso. La diferencia entre Pedrell y Mitjana radica en que el malagueño tomó en cuenta la contemporaneidad europea de Soler, recreando así un contexto más real y más verídico que el realizado por su maestro, cuya interpretación carecía de veracidad.

---

<sup>109</sup> MITJANA, Rafael. *La música contemporánea de España y Felipe Pedrell*. Valencia, F. Sempere, 1901; CURZON, Henri de. «Rafael Mitjana. La música contemporánea en España y Felipe Pedrell». *Bulletin Hispanique*, vol. 3, n° 4, 1901, pp. 427-428.

<sup>110</sup> PARDO CAYUELA, Antonio. *Rafael Mitjana (1869-1921). Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis doctoral. Director: Emilio Ros-Fábregas. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013, p. 369.

<sup>111</sup> MITJANA, Rafael. «La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, pp. 1913-2351. (Trad. española *Historia de la música en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993).

<sup>112</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Rafael Mitjana». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 623-624.

<sup>113</sup> MITJANA, R. *Para música vamos: estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*. Valencia, F. Sempere y Compañía, 1909, p. 88. *Id.* «La Musique en Espagne...», p. 2182.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 2183.

Mitjana fue pionero en describir las propiedades estilísticas de las sonatas de Soler y se atribuyó el mérito de ser el primero en señalar las ediciones del monje<sup>115</sup>, dos premisas que Nin refutó abiertamente con posterioridad. En su defensa del producto nacional, Mitjana reivindicaba el color local de las sonatas de Soler, con un estilo «francamente nacional y original»<sup>116</sup> y un espíritu alejado de Scarlatti, de Haydn o del mismo Mozart. No obstante, reconocía un cierto paralelismo en la forma de las sonatas de Scarlatti y de Soler, entronizando al representante nacional: «El plan de las *Sonatas* del Padre Soler es casi el mismo que el de las *Sonatas* de Scarlatti. [...] Se puede entender fácilmente cómo la rigidez de este plan preconcebido [el modelo formal de Scarlatti] debía limitar la fantasía creativa del autor [Soler]»<sup>117</sup>. Dejando subjetivismos al margen, el hecho de reconocer esa semejanza entre ambos compositores muestra la visión de Mitjana más moderada que la de Pedrell. Este ensalzamiento de lo nacional como enfoque único y excluyente fue duramente criticado por Nin, para quien la influencia scarlattiana era «innegable y casi exclusiva», como veremos en los próximos párrafos.

Por último, Mitjana citaba a otros compositores clavecinistas del siglo XVIII, como Juan Sessé, Antonio-Francisco Casanovas [*sic*] y Juan Moreno y Polo<sup>118</sup>. No obstante, las imprecisiones en torno a algunos de estos autores por parte del malagueño fueron corregidas por Nin en sus prólogos a la colección *Classiques Espagnols du Piano*. El hecho de que Mitjana referenciase solo a Ricardo Viñes como introductor de Moreno y Polo en París en 1905<sup>119</sup>, y omitiese a Nin como uno de los principales difusores de la figura de Cabezón en el apartado del siglo XVI, es un claro indicio de las desavenencias entre ambos musicólogos.

Pasemos ahora al pensamiento de Nin, para analizar aquellos aspectos en los que se distancia de los intelectuales de su época. Nos centraremos a continuación en sus dos ediciones de repertorio ibérico de tecla del siglo XVIII bajo el título *Classiques Espagnols du Piano*. En primer lugar, expondremos una síntesis del contenido musical.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> «[...] *franchement national et de la plus grande originalité*». *Ibid.*, p. 2183.

<sup>117</sup> «*Le plan des Sonates du Père Soler est presque le même que celui des Sonates de Scarlatti. [...] On comprend aisément combien la rigidité de ce plan préconçu devait limiter la fantaisie créatrice de l'auteur*». MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2183.

<sup>118</sup> «La Musique Instrumentale». *Ibid.*, pp. 2180-2195.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 2185.

Seguidamente, profundizaremos en el contenido de sus prólogos, los cuales son la llave más directa para acceder a su pensamiento estético.

### 1.2.1 La colección *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928) de Nin

En la década de los años 20, Nin publicó su primera edición de repertorio ibérico de tecla del siglo XVIII, la cual consta de dos cuadernos editados en París en 1925<sup>120</sup> y 1928<sup>121</sup>. Cada ejemplar es una especie de estudio histórico y crítico de la música española para tecla de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, con el objetivo de concederle un lugar propio y equiparable a las tradiciones de las escuelas dieciochescas italiana, francesa y alemana. Como señala William Newman en su estudio de la sonata clásica, gracias al conocimiento de estas publicaciones Nin quedó reconocido como «uno de los primeros en explorar la música para teclado del siglo XVIII español»<sup>122</sup>.

En el primer volumen, Nin reunía un total de dieciséis sonatas de cinco autores españoles: Antonio Soler, Mateo Albéniz, Cantallos (erróneamente atribuido), Blas Serrano y Mateo Ferrer. Soler es el autor privilegiado del cuaderno, pues doce de las piezas pertenecen al monje jerónimo. Según ha descubierto recientemente Enrique Igoa, la pieza atribuida a Cantallos –la que ocupa el puesto número catorce del primer cuaderno– corresponde también a Soler<sup>123</sup>. Así pues, el monje escurialense se apunta un tanto más en el recuento, trece obras. El segundo cuaderno recoge diecisiete piezas de siete autores: Vicente Rodríguez, Antonio Soler, Freixanet, Narciso Casanovas, Rafael Anglés, Felipe Rodríguez y José Gallés. A excepción de Soler, el resto de compositores fueron introducidos por primera vez en el medio, y todos son catalanes y valencianos<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925. Se conserva un ejemplar en F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM12-10314 y en US-RIVu (caja 7, nº 32).

<sup>121</sup> *Classiques Espagnols du Piano. Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1928. US-RIVu (caja 7, nº 16).

<sup>122</sup> NEWMAN, William S[tein]. *The Sonata in the Classic Era*. Chapell Hill, University of North Carolina, 1963, pp. 259-260.

<sup>123</sup> IGOA, E. *La cuestión de la forma...*, p. 307. Igoa atribuye la autoría de la sonata 60-2 del catálogo de Samuel Rubio a Soler.

<sup>124</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. I.

De todas ellas, seis piezas son de Gallés, cuatro de Rafael Anglés, dos sonatas de Soler, dos de Freixanet y una de Vicente Rodríguez, de Casanovas y de Felipe Rodríguez. En conjunto, la colección reunía un total de treinta y tres piezas antiguas de diez autores españoles del siglo XVIII, una cantidad nada desdeñable para ser la primera antología publicada sobre dicho periodo.

En el prólogo, Nin explicaba que había podido identificar sesenta y cinco sonatas de Soler, de las que él poseía cuarenta y dos. El pianista realizó una copia de las doce sonatas que pertenecen al llamado actualmente *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, que él denomina «de París», ya que le fue prestado por Henry Prunières en 1916, a cambio de un cuaderno de madrigales italianos<sup>125</sup>. El manuscrito «de París» se halla en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, transferido por Nin a su alumno César Pérez Sentenat, quien a su vez lo cedió a dicha institución en 1953<sup>126</sup>. En segundo lugar, veintisiete sonatas procedían de la única edición en la época del autor, la realizada por Birchell en Londres<sup>127</sup>. Nos consta que Georges Jean-Aubry (colaborador y amigo de Nin) realizó una copia para el pianista<sup>128</sup>, la cual se conserva en el archivo de la Universidad de Riverside<sup>129</sup>. Por último, Nin dispuso de otras tres sonatas de un cuaderno manuscrito e inédito que pertenecía a Nemesio Otaño, el cual se encuentra desaparecido en la actualidad<sup>130</sup>. Por otra parte, agradeció también a Paul Guinard (profesor del Institut Français de Madrid) el conocimiento de un manuscrito con treinta y tres sonatas que el profesor francés encontró en una librería, el que ahora se conoce como *Manuscrito de Guinard*<sup>131</sup>. Estas piezas solerianas contrastan considerablemente con las siete ofrecidas en las dos antologías de Pedrell, quien se basó en los manuscritos

---

<sup>125</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV. Carta de Joaquín Nin a Henry Prunières. París, 15-III-1916. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Henry Prunières. VM FONDS 16 PRU, NLA-407(47). En dicha carta, Nin le pide que le deje el cuaderno durante más tiempo, para poder acabar su copia en el mes de mayo, por lo que posiblemente cayese en sus manos en 1915.

<sup>126</sup> SOLER, Antonio. *XII Toccate per cembalo composte dal Padre Antonio Soler discepolo de Domenico Scarlati [sic]*. E-Mccm. Sign.: 3/429. Anotación manuscrita de Nin en la portada: «Para César Sentenat mi mejor discípulo»; Anotación manuscrita de César Pérez Sentenat: «Reintegrado a España, a través del Real Conservatorio de Madrid, en memoria de mi Maestro Joaquín Nin Castellanos y de Cuba. Devotamente. César Pérez Sentenat. Madrid, 13 de mayo de 1953».

<sup>127</sup> SOLER, Antonio. *XXVII Sonatas para clave, por el Padre Fray Antonio Soler, que ha impreso Roberto Birchall. Num. 133 New Benet Street*. Londres, ca. 1795.

<sup>128</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV.

<sup>129</sup> US-RIVu (caja 6, nº 17). Anotación manuscrita en la portada: «Copie du recueil de Londres-(gravé, édition de l'époque)».

<sup>130</sup> RUBIO, Samuel. *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1980, p. 129.

<sup>131</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV.

conservados en Cataluña<sup>132</sup>. Sin embargo, es cierto que hay dos décadas de diferencia entre las publicaciones de ambos, lo que nos ofrece una idea del avance en la recuperación de la música del monje escurialense.

La sonata de Mateo Albéniz fue extraída también del cuaderno que poseía Nemesio Otaño<sup>133</sup>. La pieza de Vicente Rodríguez fue ofrecida por Eduardo López-Chávarri a Nin<sup>134</sup>. Las sonatas de Rafael Anglés provienen de un cuaderno perteneciente a José Iturbi<sup>135</sup>. Las piezas restantes están basadas en los manuscritos conservados en la Biblioteca de Barcelona, a cargo de Higinio Anglés por aquel entonces<sup>136</sup>. Esta diversidad de fuentes hace aún más rica la colección, la cual fue la primera edición moderna que puso a disposición de los teclistas una música de difícil acceso en aquellos momentos.

El contenido de los dos cuadernos de *Classiques Espagnols du Piano* es el siguiente, con la equivalente enumeración en Samuel Rubio en el caso de Soler:

Nin	Autor	Título de la obra	Fuente	S. Rubio
1	A. Soler	Sonata en Re menor	Londres (US-RIVu) 24	359 (24)
2		Sonata en Do sostenido menor	Londres (US-RIVu) 21	356 (21)
3		Sonata en Mi bemol [mayor]	Londres (US-RIVu) 2	337 (2)
4		Sonata en Re menor [dórico]	Londres (US-RIVu) 15 París-Madrid (E-Mccm) 10	350 (15)
5		Sonata en Re [mayor]	París-Madrid (E-Mccm) 4	413 (84)
6		Sonata en Fa sostenido menor	París-Madrid (E-Mccm) 7	414 (85)
7		Sonata en Re [mayor]	París-Madrid (E-Mccm) 3 <sup>137</sup>	415 (86)
8		Sonata en Sol menor	París-Madrid (E-Mccm) 11	416 (87)
9		Sonata en Re bemol [mayor]	París-Madrid (E-Mccm) 2	417 (88)
10		Sonata en Fa [mayor]	París-Madrid (E-Mccm) 6	418 (89)
11		Sonata en Sol menor	París-Madrid (E-Mccm) 12 <sup>138</sup>	377 (42)
12		Sonata en Fa sostenido [mayor]	París-Madrid (E-Mccm) 8	419 (90)
13	Mateo Albéniz	Sonata en Re [mayor]	Nemesio Otaño	

<sup>132</sup> RUBIO, S. *Antonio Soler. Catálogo...*, pp. 43-44.

<sup>133</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y María Barrientos en el Théâtre des Champs –Élysées de París el 22 de noviembre de 1923. US-RIVu (caja 8, nº 27).

<sup>134</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 24-XII-1928. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 73. El manuscrito que poseía Eduardo López-Chávarri contenía treinta sonatas de Vicente Rodríguez, de las cuales Nin editó la nº 13. Este cuaderno fue cedido por López-Chávarri al Orfeó Català el 15 de octubre de 1929, y se conserva en E-Boc.: <[https://www.cedoc.cat/es/libro-detocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez\\_3503](https://www.cedoc.cat/es/libro-detocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez_3503)> [consulta: 20-VIII-2019].

<sup>135</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. II.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. I.

<sup>137</sup> Esta sonata fue publicada bajo el título «Tocatta per Cembalo» en *Le Monde Musical*, París, 15-XII-1912.

<sup>138</sup> *Ibid.*

14	A. Soler (Cantallos)	Sonata en Do menor	[Nemesio Otaño]	395 [60-2]
15	Blas Serrano	Sonata en Si bemol [mayor]	[sin precisar]	
16	Mateo Ferrer	Sonata en Re [mayor]	[sin precisar]	

**Tabla 1: Contenido de *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols* de Joaquín Nin (1925)**

Nin	Autor	Tonalidad	Fuente	S. Rubio
1	Vicente Rodríguez	Sonata en Fa mayor	Cedida por López-Chávarri	
2	A. Soler	Sonata en La menor	Nemesio Otaño	440 (118)
3		Sonata en Do menor	Londres (US-RIVu) 19	354 (19)
4	Freixanet	Sonata en Sol [mayor]	E-Bbc	
5		Sonata en La [mayor]	E-Bbc	
6	Narciso Casanovas	Sonata en Fa [mayor]	E-Bbc	
7	Rafael Anglés	«Adagietto» [Si bemol mayor]	Cedida por José Iturbi	
8		Sonata en Fa [mayor]	Cedida por José Iturbi	
9		«Aria re menor»	Cedida por José Iturbi	
10		«Fugatto» [Si bemol mayor]	Cedida por José Iturbi	
11	Felipe Rodríguez	«Rondó en Si bemol [mayor]»	E-Mn E-Bbc	
12	José Gallés	Sonata en Si bemol [mayor]	E-Bbc	
13		Sonata en Do menor	E-Bbc	
14		Sonata en La bemol [mayor]	E-Bbc	
15		Sonata en Si menor	E-Bbc	
16		Sonata en Do mayor	E-Bbc	
17		Sonata en Fa menor	E-Bbc	

**Tabla 2. Contenido de *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols* de Joaquín Nin (1928)**

Como apreciamos en las tablas, de las quince sonatas de Soler de la colección, ocho pertenecen al manuscrito «de París», cuatro al cuaderno «de Londres», una compartida en ambas fuentes, y dos al manuscrito de Otaño<sup>139</sup>. Observamos por tanto la predilección de Nin por el manuscrito «de París» (el cuaderno cedido por Henry Prunières), pues editó más de dos tercios de su fuente original<sup>140</sup>. Al margen de su

<sup>139</sup> La sonata nº 14 del primer cuaderno de la colección de Joaquín Nin, atribuida a Cantallos pero perteneciente a Antonio Soler, no figura en los manuscritos de París ni de Londres. Por ello, estimamos su procedencia del cuaderno de Nemesio Otaño, aunque la desaparición de dicho cuaderno impide su constatación.

<sup>140</sup> Nos consta que Nin tenía previsto publicar la totalidad del cuaderno en la *Edition Française de Musique Classique* de París, aunque finalmente no llegó a realizarse. Programa de mano del concierto

contenido, la importancia de este cuaderno yace en que el título especificaba que Soler era alumno de Scarlatti: *XII Toccate per cembalo composte dal Padre Antonio Soler discepolo de Domenico Scarlatti [sic]*<sup>141</sup>. Recordemos que *Le Monde Musical* había hecho pública esta noticia en 1912, cuando se publicaron varias piezas del cuaderno «de París»<sup>142</sup>. Los investigadores actuales toman como punto de partida la nota escrita por lord Fitzwilliam en las *XXVII Sonatas para clave* que Soler le entregó en 1772, que finaliza con la frase «el padre Soler había tomado lecciones de Scarlatti»<sup>143</sup>. Así, el cuaderno «de París» es una fuente añadida que contribuye a ratificar esta relación de maestro-discípulo, junto con la carta de Soler al padre Martini que Santiago Kastner haría pública en 1957<sup>144</sup>. Según Guinard, Nin consideraba que las sonatas del cuaderno «de París» poseían «un estilo más maduro y un acento más libremente español» que las que tenía él mismo<sup>145</sup>. Este dato fue omitido por Nin (¿conscientemente?) en su colección, posiblemente por su interés en no reivindicar exclusivamente el lado español de Soler. Como expresaría más tarde, su concepto de equilibrio lo encontraba en «*se puede ser preferencial, pero no se debe ser exclusivista*»<sup>146</sup>. En suma, el hispanismo de Soler era desigual: las sonatas «de París» eran más españolas; las del cuaderno «de Londres», como veremos a continuación, más italianas.

Como venimos relatando, Nin señaló que las sonatas del cuaderno «de Londres» presentaban una impronta italiana sin obviar el acento español: «estamos convencidos de que la menor de las preocupaciones del P. Soler al escribir las sonatas de esta colección fue hacer documentos de hispanismo»<sup>147</sup>. Entre las escogidas de este cuaderno

---

ofrecido por Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de 1917. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004.

<sup>141</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV.

<sup>142</sup> A. M. E. «Notre Musique: Sonate et Toccata...», [p. 357]. Aunque en la publicación se señala que era la 7ª sonata de la colección, hemos comprobado que se trata de las piezas 12 y 3 del cuaderno de Henry Prunières, que ocupan las posiciones 11 y 7 de la colección de Nin, respectivamente.

<sup>143</sup> Cit. en: IGOA, E. *La cuestión de la forma...*, p. 58.

<sup>144</sup> Carta de Antonio Soler al Padre Martini. Madrid, 27-VI-1965. KASTNER, Santiago. «Algunas cartas del P. Antonio Soler dirigidas al P. Giambattista Martini». *Anuario Musical*, Barcelona, 1957, p. 237; RUBIO, Samuel. *El padre Fray Antonio Soler: vida y obra*. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1964, p. 475; GARCÍA, E. *E retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 72.

<sup>145</sup> «[...] *d'un style plus mûr et d'un accent plus librement espagnol*». GUINARD, Paul. «Bibliographie. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin». *Revue de Musicologie*, París, agosto 1926, p. 161.

<sup>146</sup> NIN, Joaquín. «¿Antítesis o Equilibrio?...». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-XII-1917, p. 3.

<sup>147</sup> «[*Nous sommes persuadé que*] le moindre des soucis du P. Soler en écrivant les sonates de ce recueil fut d'en faire des documents d'hispanisme». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV, nota al pie 6.

se encuentran curiosamente aquellas que Mitjana había ensalzado el color nacional<sup>148</sup>, las cuales procedían de canciones andaluzas o de temas de *flamenco* [*sic*]<sup>149</sup>. En un estrato más superficial, Nin apostaba teóricamente por superar el lado más nacionalista de Mitjana y de Pedrell, adoptando un enfoque que tomase en consideración el flanco italiano del compositor. No obstante, la realidad era bien distinta, pues escogió aquellas sonatas que sí poseían un carácter español más señalado y fácilmente perceptible.

Por último, la edición de las sonatas solerianas de Nin ha sido señalada en numerosas ocasiones por los investigadores de la figura y obra del monje escurialense<sup>150</sup>. Sin embargo, y a pesar de la relevancia de sus acciones pioneras, la publicación no ha contado con una acogida calurosa en la musicología actual, pues los estudiosos hacen pleno en resaltar su alejamiento de los criterios musicológicos propios de las ediciones científicas. A diferencia de las partituras solerianas de Pedrell, cuyos textos musicales son mucho más limpios, la mayoría de las anotaciones de Nin responde a su intención de hacer la música más pianística –signos de dinámica, agógica, articulación, referencias metronómicas, cambios de octava o la adición de adornos–. Asimismo, incluye alteraciones rítmicas con objeto de maximizar el carácter español de las piezas. Un claro ejemplo es el comienzo de la sonata nº 12 del primer cuaderno de la colección –pertenciente al cuaderno «de París», es decir, las de carácter más español–. Podemos contrastar con el manuscrito original cómo Nin convierte un grupo de tres semicorcheas iniciales en tresillos, utilizando un recurso propio de la música española:

---

<sup>148</sup> Mitjana se refiere a las sonatas nº 8, 10, 15, 19, 21, 23 y 24 del cuaderno «de Londres». MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2183. En concreto, Nin editó las piezas nº 15, 19, 21 y 24, que corresponden a las sonatas nº 4, 3 (segundo cuaderno), 2 y 1, respectivamente.

<sup>149</sup> MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2183. No consta que el flamenco, tal y como lo entendemos en su significación actual, existiese hasta varias décadas después de la muerte de Scarlatti, además de que hay numerosos casos de música instrumental española del siglo XVIII que toman elementos propios del fandango, la seguidilla y otros géneros de origen popular. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed. lit.) y Juan Ángel Vela del Campo (dir.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 284.

<sup>150</sup> HILL, Richard S. «Six Sonatas for Pianoforte by Antonio Soler». *Notes*, 2ª serie, vol. 16, nº 1, diciembre 1958, pp. 155-157; CUCKSTON, Alan. «Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscripts) by Antonio Soler». *Music & Letters*, vol. 72, nº 2, mayo 1991, pp. 338-339; IGOA, E. *La cuestión de la forma...*, p. 307; GARCÍA, E. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler...», p. 310.





Ejemplo 1: Antonio Soler, Sonata VIII, cc. 1-4<sup>151</sup>.



Ejemplo 2: Antonio Soler, *Sonata en Fa sostenido*, cc. 1-3, editada por Joaquín Nin<sup>152</sup>.

En el estreno de esta sonata en Madrid en 1918, el pianista señalaba acerca de la pieza en las notas a programa: «De un carácter que se diría ya goyesco, parece evocar gestos y actitudes de reja y callejuela. El comienzo es bien significativo»<sup>153</sup>. Sus palabras revelan por tanto que trataba de hacer más español lo que ya de por sí tenía sonoridad hispana. Barry Ife y Roy Truby, quienes realizaron una edición moderna del *Manuscrito de Madrid* en 1989<sup>154</sup>, categorizaron estas modificaciones de Nin como «sutil distorsión cultural», las cuales muestran cómo «la música española ha sido tergiversada por la escuela nacionalista de la musicología española iniciada por Felipe Pedrell»<sup>155</sup>. Esta muestra de españolismo «fácil» constata que, si bien el pianista aportó nuevas cuestiones teóricas dentro del campo soleriano, en ocasiones no solo perpetuó la

<sup>151</sup> Ejemplo extraído de: SOLER, Antonio. «Sonata VIII». *Toccate N° XII per cembalo composte dal Padre Antonio Soler discepolo de Domenico Scarlati*. [Manuscrito], [ca. 176?], [p. 30]. E-Mccm. Sign: 3/429.

<sup>152</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. 50.

<sup>153</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 21 de mayo de 1918. E-Mba. Sign.: M-3384. También, se conserva otro ejemplar en E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009.

<sup>154</sup> *Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscripts)*. Barry Ife y Roy Truby (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1989.

<sup>155</sup> «Spanish music has sometimes been misrepresented by the nationalist school of Spanish musicology initiated by Felipe Pedrell». Cit. en: CUCKSTON, Alan. «Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscripts)...», p. 339.

corriente pedrelliana, sino que presentó incluso una versión más drástica del pensamiento nacionalista.

Nos encontramos ante una de las paradojas del personaje. Aunque tratara de alejarse de los criterios editoriales románticos que tanto reprobó –como las ediciones de Tausig y Hans von Bülow<sup>156</sup> y la edición scarlattiana de Granados<sup>157</sup>–, su «interpretación» es opuesta a su pensamiento teórico. Estas licencias nos conducen a sostener que su propósito era recuperar un repertorio para satisfacer su necesidad de revalorizar la escuela española. Pero no se movió por la búsqueda del rigor científico, o al menos no exclusivamente, sino que la dotó de una sonoridad específica más allá del purismo y adaptada a los cánones de otra época, como plasmaba en sus interpretaciones. El propio Nin finalizaba los dos prólogos de su colección con la frase «Los matices propuestos no tienen nada de absoluto; no van más allá del valor de simples “sugerencias” [...] Estos matices son, además, aquellos que utilizamos cuando hicimos escuchar estas obras»<sup>158</sup>. Sus palabras confirman el peso de su intención como músico práctico, pues su objetivo principal era devolverlos a la vida, a las salas de concierto.

### 1.2.2. *Los prólogos de Classiques Espagnols du Piano (1925-1928)*<sup>159</sup>

Cinco años después de *La Musique en Espagne* de Mitjana en la *Encyclopédie* en 1920, Nin publicó el primer cuaderno de su colección, posiblemente alentado por las palabras del malagueño: «El estudio de los clavecinistas españoles está aún por hacer, pero parece que presenta el más vivo interés»<sup>160</sup>. Según esta afirmación, el objeto de estudio de Nin pretendía llenar un vacío documental y musical que, por otra parte, detectaba un retraso en la historiografía musical española en relación con el movimiento europeo. Si acudimos al ambiente francés, por ejemplo, Saint-Saëns publicó en 1895 la

---

<sup>156</sup> Programa de mano del concierto celebrado en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>157</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 11-IV-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>158</sup> «*Les nuances proposées n'ont rien d'absolu; elles ne dépassent pas la valeur de simples "suggestions". [...] Ces nuances sont, d'ailleurs, celles dont nous nous sommes servi lorsque nous avons fait entendre ces œuvres*». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. VI; vol. 2, p. III.

<sup>159</sup> Se pueden consultar los dos prólogos de *Classiques Espagnols du Piano* en francés y traducidos al castellano en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., pp. 539-561, 627-638.

<sup>160</sup> «*L'étude des clavecinistes espagnols est encore à faire, mais nous semble présenter le plus vif intérêt*». MITJANA, R. «*La Musique en Espagne...*», p. 2180.

integral de la música para teclado de Rameau, acompañada de un estudio biográfico y contextual del autor<sup>161</sup>. O el estudio de Marie Bobillier, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime* en 1900<sup>162</sup>, en el que revelaba nuevas figuras del XVIII, como Royer. Como veremos en próximos capítulos, Nin conocía bien ambos volúmenes y sus aportaciones.

Nin partió de las investigaciones previas de Pedrell y Mitjana, y construyó un discurso que daba cabida a un número mayor de compositores españoles del XVIII. Su interés yacía no solo en ampliar la nómina de autores, sino en situarlos en su propia realidad contextual al considerar la influencia europea en el entorno musical de la época, tratando de superar el nacionalismo exclusivista de los citados musicólogos. Ahora bien, el pianista realizó una lectura un tanto maniquea de la historia musical del XVIII, pues postuló el clave como instrumento poco cultivado en España, con «una producción esporádica muy reducida y muy desigual»<sup>163</sup>. Sin duda alguna, esta premisa era el pretexto perfecto para justificar la entrada y originalidad del clavecinismo de Scarlatti y su repercusión en Soler, y cerrar así el ciclo de influencias entre España e Italia.

Para minimizar la trascendencia del clave en España, Nin pasaba superficialmente del clavicordio de Cabezón en el siglo XVI a la espineta de Romaña en el XVII, y directamente a las piezas de José Elías, de Joaquín Oxinagas y de Juan Sessé en 1774 en el piano, consideradas las primeras obras para el instrumento moderno: «Es decir, que se pasa casi sin transición del clavicordio de Antonio de Cabezón y la espineta del Padre Romaña (que ya representa un salto de más de un siglo) a la aparición del piano, porque las *Fugas* de Juan Sessé fueron ya escritas para este instrumento»<sup>164</sup>. Por una parte, el título que porta el original de Sessé es *Seis fugas para*

---

<sup>161</sup> RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de Clavecin*. C. Saint-Saëns (ed.). París, A. Durand et fils, 1895.

<sup>162</sup> BRENET, Michel. [Marie BOBILLIER] *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. París, Librería Fischbacher, 1900, pp. 234, 234-335, 255, 265.

<sup>163</sup> «Ce que nous connaissons à l'heure actuelle ne dépasse pas les limites de ce que l'on pourrait appeler une production sporadique très restreinte et très inégale». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. I.

<sup>164</sup> «C'est à dire que l'on passe presque sans transition du clavicorde d'Antonio de Cabezón et de l'épinette du Père Romaña (ce qui représente déjà un bond de plus d'un siècle) à l'avènement du piano, puisque les *Fugues* de Juan Sessé furent déjà écrites pour cet instrument». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. I. La primera obra editada para piano fue la Sonata da Cimbalo di piano, e forte detto vulgarmente si martelletti de Ludovico Giustini, dedicada al infante don Antonio de Portugal. La siguiente obra que menciona el piano, compuesta en España, es: *Obras para clavicordio o piano forte de Sebastián de Albero*. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Tradición e innovación en los instrumentos musicales».

órgano y clave<sup>165</sup>, lo que cuestiona la validez de la afirmación de Nin. Por otra, Cristina Bordas, en su estudio sobre la organología en la España del XVIII, señala que a principios del siglo «el clave era considerado como instrumento de estudio, como acompañante en las comedias y ensayos de las mismas, en los villancicos y en algunas funciones litúrgicas»<sup>166</sup>, mientras el piano se utilizaba en el reducido entorno de la casa real durante la primera mitad de siglo<sup>167</sup>. En conjunto, estas afirmaciones constatan que la idea de Nin no era objetivable.

Para dar solidez a su premisa, Nin señalaba la escasa producción de métodos y escritos teóricos que pudieran acreditar una tradición pedagógica del clave, frente a la vihuela, la guitarra, el órgano y el clavicordio, instrumentos más expresivos en su opinión<sup>168</sup>. Tildaba los tratados de José de Torres Martínez Bravo y José Lidón de «simples» manuales de acompañamiento, y aceptaba como primer y único método español las *Lecciones de clave y principios de Harmonía* del matemático Benito Bails, una traducción al castellano de la obra homónima de Diderot y Bemetzrieder<sup>169</sup>. Aquí subyace un nuevo ataque a Pedrell y Mitjana, quienes habían descalificado dicho volumen porque sus autores no eran teóricos musicales, pero también por la evidencia de la influencia francesa en la sociedad española, concebida por ambos de manera negativa<sup>170</sup>. Nin proporcionó la fecha de las *Lecciones* (1775) y corrigió públicamente la proporcionada por Mitjana (1785), señalando además que poseía el manuscrito original cedido por José Antonio de San Sebastián<sup>171</sup>. Así, se servía de la evidencia histórica para arremeter intencionadamente contra Mitjana. En síntesis, Nin retrataba el campo clavecinístico español prácticamente como un erial, lo que le permitía presentar las sonatas de Soler como los únicos ejemplos, grabados además en una ciudad extranjera,

---

*La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 211.

<sup>165</sup> SESSÉ, Juan. *Seis fugas para órgano y clave*. Madrid, Casa de Mr. Copin, 1773. El original se encuentra en la E-Mn. Sign.: MP/2437/9: <<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Juan+Sess%C3%A9&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>> [consulta: 28-III-2018].

<sup>166</sup> BORDAS, C. «Tradición e innovación en los instrumentos...», p. 210.

<sup>167</sup> Los pianos más antiguos conservados en España datan de entre 1745-1750, atribuidos a un taller sevillano. No se conocen otros pianos hasta la década de 1770. *Ibid.*, pp. 211-212.

<sup>168</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. I.

<sup>169</sup> BAILS, Benito. *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid, Ibarra, 1775.

<sup>170</sup> PEDRELL, Felipe. «Músics Vells de la Terra». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1909, pp. 6-7; MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2185.

<sup>171</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. I, nota al pie 2.

Londres. Estos argumentos de Nin fueron publicados simultáneamente en dos artículos de *Le Courier Musical* en 1925<sup>172</sup>, consiguiendo así una difusión mayor de sus postulados en el medio francés.

El núcleo del prólogo era la relación entre Scarlatti y Soler, y presentaba una serie de argumentos con objeto de reclamar la influencia del músico napolitano en la música española del XVIII. Relataba la entrada de Scarlatti en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio, una corte extranjera dominada por los gustos italianos que impedía cualquier reconocimiento y lugar a los músicos españoles<sup>173</sup>. Pero Scarlatti, como había divulgado Charles Burney<sup>174</sup>, asimiló los ritmos y cantares españoles durante su larga estancia en la península, lo que demostraba su inserción plena en el contexto. El influjo de la música española en Scarlatti quedaba justificado «por razones de gusto, primero, pero razones de circunstancia, de contacto, de *convivencia*, sobre todo»<sup>175</sup>. De esta cita se desprende que Nin exponía la influencia recíproca entre Scarlatti y España como un suceso natural debido a la larga estancia del músico en la península, sin exaltar lo nacional frente a lo extranjero. El napolitano era el puente entre la corte y los músicos ibéricos y llenaba la brecha de la historia de la música española del segundo cuarto del siglo XVIII hasta la entrada en escena de Soler, la primera prueba de la influencia scarlattiana en el entorno español. Gracias a Nin, el juego de miradas y de influencias entre Scarlatti y el entorno español fue tratado en términos de absoluta reciprocidad; tanto el compositor italiano como el contexto musical ibérico se beneficiaron mutuamente.

Para reivindicar dicha relación, Nin se apoyó en la inscripción del cuaderno «de París»: *XII Toccate per cembalo composte dal Padre Antonio Soler discepolo de Domenico Scarlati* [sic]; sin embargo, algo tan simple como la falta ortográfica del copista impedía su total justificación. Por ello, rodeó su premisa con varias hipótesis que reforzaban sus pesquisas: primero, el clavecinismo de Soler en un entorno donde el

---

<sup>172</sup> NIN, Joaquín. «Les Musiciens Espagnols Anciens et le Clavecin». *Le Courier Musical*, París, 15-XI-1925, p. 536; 1-XII-1925, p. 562.

<sup>173</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. III.

<sup>174</sup> BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, Netherlands and the United Provinces. or the Journal of a Tour through these Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Londres, T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773, p. 249.

<sup>175</sup> «*Raisons de goût, d'abord, mais raisons de circonstance, de contact, de convivence surtout*». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. V. La cursiva pertenece al original.

instrumento era poco cultivado, un ambiente preparado meticulosamente por Nin; segundo, la herencia de la forma binaria y monotemática de las sonatas de Scarlatti en Soler. En realidad, sus investigaciones no andaban nada desencaminadas, dado que con posterioridad Kastner descubrió una carta de Soler al Padre Martini en 1765, en la que reconocía ser «scolare dil S<sup>r</sup> Scarlati [sic]»<sup>176</sup>. Nótese el mismo error ortográfico de Soler en el nombre del maestro italiano.

Como vimos en párrafos anteriores, el estilo de las sonatas de Soler fue descrito por Mitjana, quien enfatizó sobre todo sus elementos hispánicos. Esta visión cargada de nacionalismo, y en línea con el ideario de Pedrell, fue motivo de censura por parte de Nin, cuya formulación al respecto fue clara y contundente: «Nuestros musicógrafos a menudo pecaron de un desafortunado exceso de nacionalismo, lo que nos ha hecho mucho daño»<sup>177</sup>. No obstante, recordemos que Nin eligió del cuaderno «de Londres» aquellas sonatas de las que Mitjana había ensalzado su color nacional, cuya influencia scarlattiana era «innegable y casi exclusiva»<sup>178</sup>, y cómo había acentuado el «hispanismo» de otra de las piezas. Cuestionó además la auto-reivindicación de Mitjana de ser pionero en señalar la colección de *XXVII Sonatas para clave*<sup>179</sup>: Robert Eitner lo había indicado en su *Quellen-Lexicon* en 1903<sup>180</sup>, una fuente consultada además por el malagueño para la elaboración de su texto en la *Encyclopédie*<sup>181</sup>. Estos datos confirman una rivalidad más que patente y la persistencia de Nin en superar las directrices de Pedrell y Mitjana, aunque su resultado no siempre se alejó tanto como deseaba.

Además del incuestionable aprendizaje de Soler con el napolitano, Nin defendió que el magisterio de Scarlatti fue mucho más extenso y consideraba que otros contemporáneos también recibieron, si no sus lecciones, su influencia. Para él, Scarlatti contaba con una doble repercusión en el medio: directa en el caso de Soler, dada la traslación de conocimientos entre maestro y alumno, e indirecta en el supuesto de sus

---

<sup>176</sup> Carta de Antonio Soler al Padre Martini. Madrid, 27-VI-1765. KASTNER, S. «Algunas cartas del P. Antonio Soler...», p. 237; RUBIO, S. *El padre Fray Antonio Soler...*, p. 475; GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 72.

<sup>177</sup> «Nos musicographes ont souvent péché par un fâcheux excès de nationalisme, ce qui nous a fait le plus grand tort». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV, nota al pie 6.

<sup>178</sup> «[...] l'influence scarlattienne apparaît indéniable et presque exclusive». *Ibid.*, vol. 1, p. IV.

<sup>179</sup> MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2183.

<sup>180</sup> EITNER, Robert. «Antonio Soler». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der musiker und musikgelehrten*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903, vol. 9, p. 200.

<sup>181</sup> MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2144, nota al pie 2.

contemporáneos ibéricos del XVIII<sup>182</sup>. Para Nin, Soler y Vicente Rodríguez se acogieron a la forma sonata de Scarlatti y de J. S. Bach y no contemplaron los cambios morfológicos que C. Ph. E. Bach realizó en la sonata<sup>183</sup>. Con ello pretendía constatar el aprendizaje de Soler con Scarlatti, pero también refutar la afirmación de Pedrell en su antología de 1908 de que el clavecinista sí había ofrecido novedades formales al componer una sonatina con un final independiente<sup>184</sup>.

Pero reconocía la «sombra» de Haydn e incluso de Beethoven en las piezas de Blas Serrano<sup>185</sup>, Mateo Ferrer<sup>186</sup>, Narciso Casanovas<sup>187</sup>, Rafael Anglés<sup>188</sup>, Felipe Rodríguez<sup>189</sup> y José Gallés<sup>190</sup>; es decir, casi la totalidad de los compositores contemporáneos de Soler que cerraban el siglo XVIII. Nos detenemos en esta cuestión, pues Nin plantea una reflexión hasta ahora no contemplada al proponer que España permaneció actualizada. Defendía que los estilos ibéricos no se quedaron atrás de las principales corrientes europeas, una visión que se separaba del ostracismo de Pedrell y, en menor medida, de Mitjana. Respecto a la sonata española, la cuestión ya no era si la influencia era exclusivamente italiana (y su grado de desarrollo frente a lo nativo), sino que presentaba la cristalización de influencias internacionales en convivencia con los rasgos españoles. Por tanto, Nin divulgaba una interpretación de la historia musical del XVIII que abogaba por la expresión de una continuidad nacional, aunque tamizada de elementos de otras corrientes foráneas. En este sentido, Nin abrazó la evidencia histórica, pues es conocida la influencia de la música de cámara de Boccherini y de Haydn en el panorama dieciochesco español.

Gillespie, en su estudio *Five Centuries of Keyboard Music* (1965), sitúa las influencias musicales en la España del XVIII en Scarlatti, la guitarra y el nacionalismo<sup>191</sup>. Pero también precisa que los compositores españoles de finales del siglo XVIII y principios del XIX «aparentemente encontraron menos inspiración en

---

<sup>182</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. III.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. V.

<sup>184</sup> *Antología de organistas clásicos...*, pp. 165-163.

<sup>185</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. VI.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. II.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. III.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> GILLESPIE, J. *Five Centuries of Keyboard...*, pp. 110-111.

Scarlatti y recurrieron a Haydn o Boccherini. Aun así, más de un trazo de Scarlatti permanece en la preferencia por la sonata de un solo movimiento»<sup>192</sup>. Algo similar ocurre en la *Historia de la música española* del siglo XVIII de Martín Moreno (1985), quien señala la impronta de Haydn en la música religiosa y en la música de cámara<sup>193</sup>. Si tomamos en cuenta que la mayoría de los compositores editados por Nin eran monjes o clérigos, fácilmente pudieron trasladar los rasgos del estilo del clasicismo vienés a sus composiciones. De hecho, sobre las sonatas para tecla de Felipe Rodríguez, Martín Moreno señala que «demuestra conocer el estilo de Haydn [...] en algunas de sus sonatas se percibe con claridad la “forma sonata” con su esquema tripartito propio del clasicismo vienés»<sup>194</sup>.

A excepción de Soler, la totalidad de los autores de la colección de Nin planteaba una novedad a los editados en las dos antologías de Pedrell. En ellas, la segunda mitad del siglo XVIII quedaba únicamente representada por Juan Moreno y Polo<sup>195</sup>, y Mitjana también cerraba el ciclo histórico de la música de tecla del XVIII con dicho autor. Esto justificaría la ausencia de Moreno y Polo en la edición de Nin, pues especificaba que la totalidad de los compositores, excepto Soler, eran editados «*por primera vez*»<sup>196</sup>. Es significativo que Nin subrayase gráficamente el detalle, un gesto que emula el comentario de Pedrell en sus ediciones: «las composiciones del P. Soler, aquí por primera vez editadas»<sup>197</sup>. La gran mayoría de las piezas del segundo cuaderno de Nin estaba basada en los manuscritos conservados en Cataluña<sup>198</sup>, cuyo catálogo fue realizado por Pedrell en 1909<sup>199</sup>. Nos consta que Nin poseía dicho inventario<sup>200</sup>, como también su *Diccionario biográfico y bibliográfico*<sup>201</sup>, de donde extrajo parte de la

---

<sup>192</sup> «[From the late eighteenth century into the early nineteenth century, Spanish composers] apparently found less inspiration in Scarlatti and turned to Haydn or Boccherini. Still, more than a trace of Scarlatti remains in the preference for the one-movement sonata». *Ibid.*, p. 114.

<sup>193</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza editorial, 1985, pp. 150, 152, 172, 196.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>195</sup> Moreno y Polo también había aparecido en: *Salterio sacro hispano: publicación continua de obras de música religiosa*. Felipe Pedrell (dir.). Barcelona, Manuel Salvat, 1882.

<sup>196</sup> «Pour la première fois». *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. I. La cursiva es de Nin.

<sup>197</sup> *El organista litúrgico español...*, p. 108; *Id. Antología de organistas clásicos...*, p. VI.

<sup>198</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. I.

<sup>199</sup> PEDRELL, Felipe. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, 2 vol. Vilanova y Geltru, Oliva Imp., 1909, 2 vol.

<sup>200</sup> Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 24-X-1909. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1100.

<sup>201</sup> Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13-VIII-1908. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1100.



información biográfica para elaborar las referencias de Rafael Anglés y Narciso Casanovas, entre otros.

A continuación, presentamos por orden cronológico el resto de compositores de la colección y su inclusión en la historiografía musical, para valorar la trascendencia de las acciones de Nin no exclusivamente como teórico, sino también como iniciador de la recuperación de este repertorio. En este sentido, es esencial el análisis que hace Ricardo de la Torre de los *Classiques Espagnols du Piano* de Nin desde su aparición en la década de 1920 hasta finales del siglo XX. El investigador incluye una relación de los estudios de historia que incorporaron el repertorio introducido por Nin en sus secciones sobre música de tecla española del siglo XVIII, además de las siete ediciones derivadas de la colección ninana, grabaciones y sus principales intérpretes entre 1940 y 1996<sup>202</sup>. Esto constataría que Nin actuaría no solo como forjador de ideas, pues la información biográfica de los autores representó durante largo tiempo una fuente importante, sino también como definidor del canon musical relacionado con la música de tecla española, dado que su particular elección ha marcado las tendencias posteriores.

El ejemplo más antiguo de la colección de Nin es una *Sonata en Fa mayor* (1744) del valenciano Vicente Rodríguez [Monllor] (1690-1760), contemporáneo de Scarlatti. Como señala Linton Powell en su célebre obra *A History of Piano Music* (1980), Rodríguez quedó reconocido como el primer compositor español en escribir sonatas para teclado<sup>203</sup>, una definición que se debe a la fuente de Nin. Bien es cierto que Rodríguez había sido interpretado al piano por Viñes<sup>204</sup>, pero la labor editorial de nuestro protagonista ha contribuido aún más al conocimiento, dada la perdurabilidad de los materiales escritos. Nin equiparó la forma de la sonata (binaria y monotemática) a la de Bach y Scarlatti, sus coetáneos europeos<sup>205</sup>. Por otra parte, Kastner, en su *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (1941), partió de las

---

<sup>202</sup> TORRE, Ricardo de la. «La recepción de la música española para instrumentos de teclado del siglo XVIII editada por Joaquín Nin en el siglo XX». *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 27, 2016. <<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/la-recepcin-de-la-musica-espaola-para-instrumentos-de-teclado-del-siglo-xviii-editada-por-joaquin-nin.html>> [consulta: 01-IV-2019].

<sup>203</sup> POWELL, Linton. «Early Spanish Piano Music». *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 7.

<sup>204</sup> Viñes cedió a Nin una copia de dos sonatas del manuscrito perteneciente a López-Chávarri. Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. San Juan de Luz, 27-IX-1927. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 72.

<sup>205</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. I.

ediciones de Pedrell y de Nin, pero defendió que la sonata bipartita había evolucionado en la península independientemente de Scarlatti<sup>206</sup>. En su estudio de la sonata clásica, Newman se sirvió del ejemplo de Nin, pero defendió la originalidad de los compositores españoles postulada por Kastner<sup>207</sup>.

En la actualidad, se trata de una cuestión rodeada de polémica, pues los principales estudiosos de la figura del autor valenciano no alcanzan un acuerdo tácito. Almonte Howell, descubridor del manuscrito de treinta piezas conservado en la Biblioteca del Orfeó Català<sup>208</sup>, en 1977 señalaba que la influencia de Scarlatti en Rodríguez es incuestionable. Para ello, ejemplifica el paralelismo en la forma pero también en cuestiones técnicas, como las rápidas figuraciones y el cruce de manos<sup>209</sup>. Sin embargo, Águeda Pedrero Encabo, en su obra *La sonata para teclado. Su configuración en España* (1997), defiende que estos elementos ya formaban parte de la tendencia general de la época, apoyándose en los postulados de Kastner<sup>210</sup>.

Nin editó cuatro piezas de Rafael Anglés (1730-1816), un autor que figuraba en la nómina de músicos referenciados en el *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Pedrell en 1897<sup>211</sup>. Las piezas combinan la forma binaria de Scarlatti y el bitematismo de Haydn, excepto el *Aria* (título añadido por Nin) que se acercaba al estilo italiano de Bach<sup>212</sup>. Como expone Díaz Pérez de Alejo, Nin realizó varias transcripciones del *Aria* para violín y piano (1928) y para violonchelo y piano (1928)<sup>213</sup>, a las que añadimos una versión más para piano y orquesta (1936), arreglada por Louis Malkine<sup>214</sup>. Ricardo de la Torre expone detalladamente las siete aproximaciones al *Aria* de Anglés, desde

---

<sup>206</sup> KASTNER, S. *Contribución al estudio...*, p. 261.

<sup>207</sup> NEWMAN, W. *The Sonata in the Classic...*, p. 279.

<sup>208</sup> El manuscrito, cedido por López-Chávarri el 15 de octubre de 1929, se conserva en E-Boc. Sign.: MS. 12-VII-21. <[http://www.cedoc.cat/es/libro-de-tocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez\\_3503](http://www.cedoc.cat/es/libro-de-tocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez_3503)> [consulta: 12-VIII-2019].

<sup>209</sup> HOWELL, Almonte. «The Sonatas of Vicente Rodríguez. A Preliminary Report». Comunicación presentada en el Congreso de South Central Chapter of the American musicological Society. Danville, Kentucky, abril 1, 1977.

<sup>210</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Valladolid, [1997], p. 85.

<sup>211</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona, Imprenta Víctor Berdós y Feliu, 1897, p. 76.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. II.

<sup>213</sup> DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., pp. 247-248. Las partituras se encuentran en US-RIVu (caja 7, nº 10 y nº 28)

<sup>214</sup> NIN, Joaquín. *Sur un Thème de Rafael Anglés*, versión para piano y orquesta. París, Max Eschig, 1936. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM15-2342.

versiones próximas a la estética neoclásica a interpretaciones más romantizadas. José Climent y Dionisio Preciado realizaron la transcripción de las sonatas y piezas de Anglés en la década de 1970 y de 1980, respectivamente<sup>215</sup>. Todas estas cuestiones erigen a Nin como incuestionable recuperador del repertorio y catalizador del canon musical relacionado con la música de tecla española.

Freixanet era otro de los grandes desconocidos de la época. Nin editó dos de las tres sonatas conservadas en la Biblioteca de Cataluña<sup>216</sup>, a las que añadimos una tercera sonata editada por Kastner en 1954<sup>217</sup>. Estos tres ejemplos son la totalidad de las obras publicadas de este autor catalán<sup>218</sup>, y es significativo que tres de las siete ediciones posteriores que presenta Torre en su artículo contienen música de este compositor<sup>219</sup>. Asimismo, Freixanet fue uno de los compositores más grabados e interpretados de la música española para teclado del siglo XVIII en la década de 1960. Entre sus intérpretes se encuentran el pianista Luis Galve<sup>220</sup>, el célebre clavecinista Rafael Puyana<sup>221</sup> y Genoveva Gálvez<sup>222</sup>. Los tres interpretaron una de las piezas incluidas en la colección de Nin, la *Sonata en La mayor*, lo que nos reafirma la idea que venimos defendiendo.

De Narciso Casanovas (1747-1799), Mitjana se refería erróneamente a él como Antonio Francisco [sic] Casanovas, nacido en 1737, y le referenciaba únicamente como autor de obras para órgano y música religiosa<sup>223</sup>. Nin extrajo la reseña del *Diccionario*

---

<sup>215</sup> ANGLÉS, Rafael. *Dos sonatas. Rafael Anglés*. José Climent (ed.). Madrid, 1970; *Id. Cinco pasos para órgano. Rafael Anglés*. Prólogo de José Climent, Barcelona, 1975. Ver también: CLIMENT, José. «Organistas valencianos en los siglos XVII y XVIII. Organistas de la catedral (segunda parte)», *Anuario Musical*, Barcelona, vol. 17, 1962, pp. 179-208; ANGLÉS, Rafael. *Salmodia para órgano. Rafael Anglés*. Dionisio Preciado (ed.). Madrid, 1981; *Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII). Biografías, estudios y transcripciones*. Dionisio Preciado (ed.). Madrid, 1983, pp. 267-314; PRECIADO, Dionisio. «Rafael Anglés Herrero». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 465-466.

<sup>216</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 2, p. II.

<sup>217</sup> Kastner publicó la *Sonata n.º 5 en Si bemol* en: *Silva ibérica de música para instrumentos de tecla*. Santiago Kastner (ed.). Mainz, B. Schott's Söhne, [1954], vol. 1, p. 20.

<sup>218</sup> DOLCET, Josep. «Freixenet». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, p. 260.

<sup>219</sup> *Portuguese and Spanish Keyboard Music of the 18<sup>th</sup> century*. Oswaldo Jonas (ed.). Evanston-IL, Summy-Birchard Publication Company, 1958. Esta edición presenta la *Sonata en La mayor*.

<sup>220</sup> GALVE, Luis. *Sonatas Antiguas Españolas*. Piano. Columbia S.A, 1962. CCL 32.056. LP.

<sup>221</sup> PUJANA, Rafael. *The Golden Age of Harpsichord Music*. Clave. Mercury Living Presence, 1963, MG 50304. LP. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez de Jardin. Sign.: B-15894; *La Splendeur du Clavecin*. Clave. France, Philips, 1971, LP. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez de Jardin. Sign.: BSU/71-2764.

<sup>222</sup> GÁLVEZ, Genoveva. *Clavecinistas ibéricos del siglo XVIII*. Clave. Hispavox, 1969, HHS 10-398. LP.

<sup>223</sup> MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», p. 2181.

*biográfico* de Pedrell<sup>224</sup>, pero dio un paso más allá al conceder la primera pieza profana del compositor, la sonata nº 3 de las seis conservadas en la Biblioteca de Cataluña<sup>225</sup>. En 1934, David Pujol editó la música instrumental de Casanovas e incluyó la sonata editada por Nin<sup>226</sup>, aunque los criterios editoriales atienden a una «escrupulosa conformidad con los originales»<sup>227</sup>. En 1970, comenzó la edición integral de las obras del monje por parte de la Abadía de Montserrat<sup>228</sup>, y su figura ha trascendido hoy en día como «el mayor representante del esplendor de la escuela montserratina del siglo XVIII»<sup>229</sup>. Pujol también editó la integral de la obra instrumental de Felipe Rodríguez (1760-1815) en 1936, contemplando la pieza incluida en la colección de Nin<sup>230</sup>. La trascendencia de este autor aumentó cuando Pablo Sorozábal tomó uno de sus temas para el «Allegro scherzando» en su obra *Paso a cuatro* para ballet y orquesta en 1955<sup>231</sup>. En 1997, el pianista británico Nicholas Unwin presentó la versión más próxima a la edición de Nin, dado que se ceñía a las indicaciones y añadidos de este<sup>232</sup>. Por una parte, Nin dio el primer paso para asentar el repertorio, pero la grabación de Unwin revela la perdurabilidad de los criterios establecidos en la edición niniana hasta en los albores del siglo XXI.

En lo que concierne a Mateo Albéniz (1760-1831), Nin revirtió la concepción negativa de Mitjana, quien manifestó que sus obras tenían un interés secundario<sup>233</sup>, y contribuyó a definir el perfil del músico en la década de años 20. Constató en 1927 la autoría de su tratado titulado *Instrucción metódica, especulativa y práctica, para*

<sup>224</sup> PEDRELL, F. *Diccionario biográfico y bibliográfico...*, pp. 316-317.

<sup>225</sup> CASANOVES I BERTRAN, Narcís. *6 Sonates per a piano*. Daniel Codina (ed.). Barcelona, Abadía de Montserrat, 1997.

<sup>226</sup> *Música Instrumental. Tomo I*. David Pujol (ed.). [Montserrat], Monasterio de Montserrat, 1934, pp. 236-238. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM-247 (4). La sonata de Casanovas contemplada en el segundo volumen de la colección de Nin es la que ocupa la posición nº 4.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>228</sup> CODINA, Daniel. «Narcís Casanovas Bertrán». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 295-296.

<sup>229</sup> MARTÍN, A. *Historia de la música...*, p. 151.

<sup>230</sup> *Música instrumental. Tomo II*. David Pujol (ed.). Montserrat, Mestres de l'Escolania de Montserrat, 1936. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM-247 (5), pp. 230-233.

<sup>231</sup> SOBRINO, Ramón. «Felipe Rodríguez». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, p. 265; GOROSABEL GARAI, Amaia. «Pablo Sorozábal». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 623-624.

<sup>232</sup> TORRE, R. «La recepción de la música española...». La grabación es: UNWIN, Nicholas, piano. *Joaquín Nin. Piano Music*. Piano. Centaur, 1997, CRC 2362.

<sup>233</sup> MITJANA, R. «La Musique en Espagne...», pp. 2149-2150.

*enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*<sup>234</sup>. Por otra parte, lo consideraba el extremo final en la sucesión Scarlatti-Soler-Albéniz, cuya forma bipartita añadió un tipo de *zapateado* de índole popular<sup>235</sup>, un argumento acogido por Kastner<sup>236</sup>. Estos dos datos han trascendido en la historiografía musical del siglo XX, y permanecen en vigor actualmente en las biografías del músico<sup>237</sup>. Nin publicó la primera obra que se conocía del compositor hasta ese momento<sup>238</sup>, y dio lugar a la aparición de numerosas ediciones en diferentes partes del mundo entre 1945 y 1999, que tomaron como punto de partida la edición de Nin<sup>239</sup>. Además, Mateo Albéniz sirvió de inspiración a otros compositores de la vanguardia, como veremos en los próximos párrafos.

Respecto a la figura de Josep Gallés (1761-1836), en el inventario de la Biblioteca de Cataluña que realizó Pedrell consta lo siguiente: «El autor, completamente desconocido, merece especial atención por la pureza de su estilo, la riqueza de su vena melódica y las novedades de forma, que sabe encontrar en todas las composiciones. [...] Valdría la pena publicar una selección»<sup>240</sup>. Cerca de dos décadas más tarde, Nin recogió su consejo y editó seis de las veintitrés piezas que contenía el manuscrito. Cinco de estas seis sonatas han sido recientemente grabadas por Michele Benuzzi en el clave en 2016, lo que constata que la particular elección de Nin ha marcado las tendencias posteriores hasta el presente<sup>241</sup>. En cambio, Blas Serrano permanece ampliamente desconocido en la actualidad, ya que sus grabaciones son bastante escasas y la última se

---

<sup>234</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y barítono Miguel Benois-Kousnezoff en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, el 18 de abril de 1927. US-RIVu (caja 8, nº 30).

<sup>235</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y Jeanne Gautier en el Hotel Ritz de Madrid, organizado por la Sociedad Nacional de Música, el 21 de mayo de 1921. E-Mba. Sign.: M-3384; *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. VI.

<sup>236</sup> KASTNER, S. *Contribución al estudio...*, p. 313.

<sup>237</sup> CHASE, G. *The Music of Spain...*, p. 117; POWELL, L. *A History of Spanish Piano...*, p. 34; SOBRINO, Ramón. «Mateo Antonio Pérez de Albéniz». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 633; STEVENSON, Robert. «Mateo Pérez de Albéniz». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 293-294.

<sup>238</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y la cantante María Barrientos en el Théâtre de les Champs-Élysees de París, el 2 de noviembre de 1923. US-RIVu (caja 8, nº 27).

<sup>239</sup> TORRE, R. «La recepción de la música española...». Entre otras, Torre cita las ediciones: *The Spanish Harpsichordists*. Giuliana Marchi (ed.). Londres, Ricordi, 1945; *Masters of Spanish Piano Music*. Maurice Hinson (ed.). Van Nuys (California), Alfred Publications, 1990.

<sup>240</sup> Cit. en: LIPKOWITZ, Ben. «José Gallés Salabert». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, p. 352. La cita se encuentra en: PEDRELL, F. *Catàlech de la Biblioteca Musical...*, vol. 2, p. 310.

<sup>241</sup> GALLÉS, Josep. *Sonatas for Harpsichord*. Clave. Michele Benuzzi. Brilliant Classics, 2016, CAX14641, CD.

realizó en 1984, por Pablo Cano en el clave<sup>242</sup>. María Gembero sostiene que Nin reconoció una de las pocas piezas atribuidas con certeza a este maestro<sup>243</sup>.

Por último, Mateo Ferrer (1788-1864), el compositor más cercano a nuestro tiempo, era conocido entonces por su nombre pero no por su producción<sup>244</sup>. Su obra, fechada en torno a 1814, es la que tiene un estilo más avanzado de toda la recopilación niniana. Curiosamente, Nin afirmaba la influencia clásica de Haydn y de Beethoven<sup>245</sup>, pero cronológicamente pertenecía al XIX<sup>246</sup>. Situaba a Ferrer en «un periodo de regresión nacional», junto a Blas Serrano, Felipe Rodríguez y José Gallés, quienes representaban los últimos vestigios de lo que denominaba el *hispanismo español*, antes de que el italianismo del siglo XIX borrara cualquier trazo hispano en la música nacional para teclado. En este sentido, Nin se mostró continuador de la visión de Pedrell, ya que para ambos el triunfo del operismo italiano en el XIX significaba el fin de la música de tecla, un argumento aplicado también a las tradiciones históricas europeas. Sin duda alguna, se trata de una lectura un tanto desfigurada que poco después modificó<sup>247</sup>, pues suponía obviar por aquel entonces la reconocida e importante escuela española de tecla del siglo XIX, con Crisóstomo de Arriaga, Carlos Asencio, Manuel Aguilar, Pedro Albéniz, Santiago de Masarnau, Florencio Lahoz, José Miró y Marcial del Adalid, entre muchos otros<sup>248</sup>.

---

<sup>242</sup> CANO, Pablo. *Sonatas españolas del siglo XVIII*. Clave. Vol. 2. Belter ENY-961, 1984 (Ensayo)

<sup>243</sup> GEMBERO USTÁRROZ, María. «Blas Serrano». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 951-952.

<sup>244</sup> PEDRELL, Felipe. *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. Barcelona, Centro ed. Artístico, Isidro Torres, 1886, pp. 530-531; *Id. Diccionario biográfico y bibliográfico...*, pp. 675-676.

<sup>245</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. VI.

<sup>246</sup> MARTÍN, A. *Historia de la música española...*, p. 157.

<sup>247</sup> NIN, J. «La Musique Espagnole...», pp. 1-2.

<sup>248</sup> Para mayor información acerca del piano español del siglo XIX, consultar: VÁZQUEZ TUR, Mariano. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis doctoral. Director: José López-Calo. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, 3 vol.; CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 13-122; NAGORE FERRER, María. «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)». *El piano en España entre 1830 y 1920*. Rosario Álvarez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 655-719.

### 1.2.3. La recepción de la colección de Nin en la prensa

La colección de Nin tuvo una recepción inminente y calurosa a nivel nacional y europeo, lo que corrobora el interés por la historia musical de España más allá de las fronteras españolas<sup>249</sup>. En el ámbito español, contó con la aprobación de importantes representantes de la crítica y de la musicología, y la acogida del primer volumen fue especialmente entusiasta. Adolfo Salazar se convirtió en uno de los mayores propulsores de la figura de Nin a partir de 1917, cuando favoreció la primera interpretación de Soler en la Sociedad Nacional de Música de Madrid. Recordemos que fue la primera manifestación pública de Soler como alumno de Scarlatti. Respecto al primer volumen de la colección, el crítico manifestaba desde su tribuna en *El Sol* en 1926: «Nuestro conocimiento actual de la música instrumental española en el siglo XVIII y su transición a los estilos del siglo pasado es, en efecto, sumamente precario, en primer lugar, por la parvedad del repertorio, y en segundo, por la dificultad de su acceso»<sup>250</sup>.

A finales de los años 20, Rogelio Villar publicaba su libro *Músicos españoles*, en el que concedió un apartado a Nin<sup>251</sup>. El texto incluía los comentarios de diferentes críticos e intelectuales de la época sobre las acciones del pianista, como Joaquín Fesser y José Subirá. Villar reproducía las palabras de Subirá sobre el primer volumen de la colección:

Todos estos músicos de nuestro solar vivieron en la segunda mitad del siglo XVIII o en los primeros años del XIX. He aquí unos cuantos músicos conocidos a lo sumo de nombre por la mayoría, y varios, ni de nombre siquiera. La antología de Nin constituye una revelación sobre la literatura sonatística española, tan ignorada<sup>252</sup>.

Subirá además aprobaba el criterio editorial de Nin, pues enfocaba su importancia en el hecho de nutrir la brecha histórica de la segunda mitad del siglo XVIII español, dejando en segundo plano cuestiones de interpretación<sup>253</sup>. Compartía la

---

<sup>249</sup> Un recopilatorio de las reseñas más relevantes de la colección se encuentra en: *Joaquín Nin. La Presse Dit...* Prólogo de Henri Collet. París, Max Eschig, [1930].

<sup>250</sup> SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. Un viejo capítulo en la historia de la música española». *El Sol*, Madrid, 29-IX-1926, p. 4.

<sup>251</sup> VILLAR, Rogelio. *Músicos españoles II. Compositores, directores, concertino, críticos*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S. A., [192-], pp. 199-215.

<sup>252</sup> Cit. en: *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 211.

finalidad práctica de Nin, quien pretendía devolver esta música a las salas de concierto, y no realizar una recuperación arqueológica.

Es significativo que las reseñas del momento sean del primer volumen de la colección, lo que contrasta con la llamativa discreción en torno a la publicación del segundo cuaderno en 1928. En el caso concreto de Salazar, es probable que su silencio estuviese motivado por las desavenencias entre Nin y el cuarteto formado por Salazar, Ernesto Halffter, Andrés Segovia y la cantante Madeleine Greslé, quienes lo acusaron de boicotear un festival en homenaje Falla en París en 1926<sup>254</sup>. En dicho homenaje, se propusieron obras de Ernesto Halffter (protegido de Salazar) y a Viñes como intérprete, dejando de lado cualquier intervención de Nin (bien como compositor, bien como pianista). El altercado desencadenó un largo periodo de enemistad entre Segovia y Halffter, con un Falla comprensivo y reconciliador en todo momento, y Nin, quien no salió bien parado. La correspondencia entre Falla y Salazar recoge esa aptitud indiferente del crítico hacia Nin en 1929:

Por lo que a este [Nin] se refiere, toda mi «actuación» se ha limitado a contestar como era debido a sus cartas y luego recibirle en mi casa, sin ir yo a la suya en las tres veces que he estado en París desde el «hecho de autos». Y si no he considerado prudente volverle la espalda, como habría hecho con gusto, fue precisamente pensando en sus consejos y para que no me acusaran ustedes más de agravar las cosas con mis intolerancias<sup>255</sup>.

A raíz de esta disputa, Segovia unió sus críticas a las de Salazar. En la correspondencia con el compositor mejicano Manuel Ponce, el guitarrista tildó de «musicanallería»<sup>256</sup> la colección de los *Vingt Chants Populaires Espagnols* de Nin<sup>257</sup>. Este tratamiento ácido podría derivar de un aparente desacuerdo estético, sin lugar a duda, pero también pudieron influir sus diferencias personales<sup>258</sup>. De hecho, Segovia no

---

<sup>254</sup> NERI, Leopoldo. «Los desencuentros musicales de Andrés Segovia en el affaire Manuel de Falla de 1926». *Roseta*, n<sup>os</sup> 9-10, 2015-2016, pp. 50-63.

<sup>255</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, desde Granada, 27 julio 1929. E-GRmf. Carpeta de correspondencia n<sup>o</sup> 7571/048. Las palabras entre comillas y subrayadas corresponden a Salazar.

<sup>256</sup> Carta de Andrés Segovia a Manuel Ponce [septiembre 1930]. *The Segovia-Ponce Letters*. Miguel Alcázar (ed.). Columbus, Orphée, 1989, p. 84. Cit. en: NERI. «Los desencuentros musicales de Andrés Segovia...», p. 57.

<sup>257</sup> NIN, Joaquín. *Vingt Chants Populaires Espagnols*, 2 vol. París, Max Eschig, 1923 (vol. 1), 1924 (vol. 2).

<sup>258</sup> Para mayor información, véase: VALVERDE-FLORES, Tamara. «Veinte cantos populares españoles (1923): configuración del discurso nacionalista de Joaquín Nin». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1135-1158.



llegó a tocar en concierto una pieza que Nin le había dedicado, *Madrigal*, e incluyó al pianista en la lista de músicos parisinos que sentían animadversión contra él<sup>259</sup>. No discutimos que la visión de Salazar sea la única razón que justifique el silencio en torno a la publicación del segundo cuaderno de Nin, principalmente porque el pianista no presentó públicamente dicho volumen ni los compositores incluidos fueron interpretados en sus conciertos. Pero sí ha afectado negativamente la valoración de Nin como creador, y así ha quedado perpetuada su imagen en la musicología, por lo que reivindicamos su reconsideración al abrigo de investigaciones de la última década que cuestionan la validez del planteamiento del discurso oficial.

La recepción de la colección niniana en el ámbito europeo fue ciertamente nutrida, particularmente en Francia. Esto avala el alcance del objetivo divulgativo de Nin al publicar los prólogos únicamente en francés, además de la presentación del primer cuaderno en el mes de marzo de 1926<sup>260</sup>. Con anterioridad, Nin había estrenado algunas sonatas aún sin editar de Soler y de Mateo Albéniz en París en 1920<sup>261</sup> y 1921<sup>262</sup>, lo que supuso la presentación de la escuela española del XVIII en el panorama musical parisino<sup>263</sup>. El mismo Jean-Aubry señaló «Quién sabe si el misterio todavía inexplorado de tantas colecciones españolas no nos revelará a otros padres Soler»<sup>264</sup>. No dudamos de que, dada su cercanía a Nin, estaría al tanto de la publicación de su colección tres años más tarde, en la que introducía a Mateo Albéniz, un falso Cantallos, Blas Serrano y Mateo Ferrer.

---

<sup>259</sup> Carta de Andrés Segovia a Manuel Ponce. [s.l.], 25-VI-1932. *The Segovia-Ponce Letters...*, p. 116.

<sup>260</sup> Programa de mano de los conciertos de Joaquín Nin y el barítono Michel Benois-Kousnezoff en la Salle des Agriculteurs de París el 8 y el 26 de marzo de 1926. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>261</sup> Concierto de Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Salle de l'Université des Annales de París el 28 de mayo de 1920. Según el programa de mano, Nin interpretó por primera vez en París cuatro sonatas de Soler: en *Re mayor*, *Sol menor*, *Re bemol* y *Fa sostenido*. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>262</sup> Concierto de Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Salle de Géographie de París el 12 de mayo de 1921. Además de dos de las sonatas de Soler, Nin introdujo por primera vez la sonata de Mateo Albéniz. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>263</sup> HIMONET, A. *Le Courrier Musical*, París, 15-VI-1920, p. 201; LE FLEM, Paul. «La Musique au Concert». *Comœdia*, París, 20 mayo 1921, p. 2.

<sup>264</sup> «*Qui sait si le mystère encore inexploré de bien des collections espagnoles ne nous révélera pas d'autres Padre Soler*». JEAN-AUBRY, Georges. *La Musique et les Nations*. París, Ed. de la Sirène, 1922, p. 68.

Respecto al primer volumen, *La Revue Musicale*<sup>265</sup> y la *Revue de Musicologie*<sup>266</sup> alabaron el alto valor musical y erudito de la colección niniana, cuyas reseñas fueron escritas por Prunières y Guinard, respectivamente. Prunières asignaba el conocimiento de la música española del XVI a los trabajos de Pedrell y Mitjana, y atribuía a Nin el mérito de mostrar al mundo contemporáneo ciertas obras y características del siglo XVIII, principalmente las de Soler: «Los otros músicos revelados en este cuaderno no presentan, para muchos, el mismo interés»<sup>267</sup>. Para Prunières, los compositores Mateo Albéniz, Blas Serrano, Mateo Ferrer no tenían aparentemente tanto valor, pero si tomamos en cuenta que era poseedor del cuaderno «de París», el cual fue fruto del azar, es natural que preconizase la música de Soler. En cambio, Guinard destacaba que, al margen de Soler, la antología de Nin representaba una verdadera resurrección, interesante para los intérpretes y los historiadores<sup>268</sup>. Es lógico que el contacto más o menos directo con Nin durante su elaboración les concediera tener su propia opinión sobre el Barroco español. También se sumaron las revistas francesas *Le Temps* y *La Semaine à Paris*, *La Revue Musicale Belge* de Bruselas, en la que Charles Van den Borren se deshizo en halagos<sup>269</sup>, y *La Tribune de Genève*, en el ámbito suizo<sup>270</sup>. En general, todas estas reseñas incidieron en la importancia y novedad del tema en función del desconocimiento del siglo XVIII español.

La aparición del segundo cuaderno en 1928 propició una mirada más precisa sobre su contenido histórico. Estimamos que el hecho de no tener su presentación al piano, como señalamos anteriormente, derivó en la reproducción de los comentarios del prólogo de Nin. Por ejemplo, el crítico y compositor Gustave Samazeuilh reseñaba en *Le Courrier Musical* la influencia de Scarlatti y de Haydn en el entorno musical de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>271</sup>. *La Revue Musicale* divulgó la importancia de Scarlatti en sus contemporáneos españoles, detallando las características de las piezas de Vicente

---

<sup>265</sup> PRUNIÈRES, Henry. «Joaquin Nin: Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols». *La Revue Musicale*, París, 1-III-1926, pp. 283-284.

<sup>266</sup> GUINARD, Paul. «Bibliographie. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin». *Revue de Musicologie*, París, agosto 1926, pp. 160-162.

<sup>267</sup> «Les autres musiciens révélés par ce recueil ne présentent pas, à beaucoup près, le même intérêt». PRUNIÈRES, H. «Joaquin Nin: Seize Sonates Anciennes...», p. 284.

<sup>268</sup> GUINARD, P. «Bibliographie. Seize Sonates Anciennes...», pp. 160-161.

<sup>269</sup> VAN DEN BORREN, Charles. *La Revue Musicale Belge*, Bruselas, 20-XI-1926.

<sup>270</sup> WEND, Otto. *La Tribune de Genève*, Ginebra, 1926. Cit. en: *Joaquín Nin. La Presse...*, p. 34.

<sup>271</sup> SAMAZEUILH, Gustave. *Le Courrier Musical*, París, 1-XI-1929.

Rodríguez, Soler y Gallés<sup>272</sup>. Como consecuencia, la escuela española del XVIII era definida histórica y musicalmente de manera más concreta. Como señala acertadamente Jacqueline Kalfa, «Joaquín Nin es una figura insólita y activa en la intensa comprensión del mundo ibérico en París»<sup>273</sup>, cuyo estudio fue divulgado simultáneamente dentro del contexto europeo y no quedó reducido solo al marco español.

#### 1.2.4. Las ediciones de Nin como fuente de inspiración de la creación contemporánea

Como venimos relatando, Nin se erigió como pionero en la recuperación y reivindicación de la música antigua española del siglo XVIII, pero también contribuyó a que las nuevas generaciones se inspirasen en obras del barroco español. Sus investigaciones se inscriben en una época en la que la estética neoclásica tenía unas bases ya bien establecidas<sup>274</sup>. De manera unánime, compositores y musicógrafos concebían el retorno a la música antigua como un vehículo de renovación de la creación contemporánea. En los años veinte y treinta, el empleo de las fuentes antiguas era un acontecimiento fundamental que contribuye a definir el período, aunque ya se estaba recuperando este repertorio con anterioridad<sup>275</sup>.

Scarlatti y, posteriormente, Soler fueron los compositores más revisitados en esta época, gracias a Nin –como iniciador de la corriente reivindicativa de Scarlatti para España y su vinculación con Soler–, y a Falla –quien introdujo el estilo scarlattiano en su obra y en su magisterio, al margen de su interés por el monje escurialense–. En este sentido, en la correspondencia que mantuvieron Falla e Isidoro Cortázar, director del coro del Real Monasterio de El Escorial<sup>276</sup>, el último le preguntaba: «[¿] Tiene usted

---

<sup>272</sup> HOERÉE, Arthur. *La Revue Musicale*, París, 1-I-1930. Cit. en: *Joaquín Nin. La Presse...*, p. 37.

<sup>273</sup> «Joachim Nin est ainsi une figure insolite et active de l'intense compréhension du monde ibérique à Paris». KALFA, Jacqueline. «Joaquín Nin à Paris (1902-1924)». *Revue Internationale de Musique Française*, París, vol. 26, 1988, p. 59.

<sup>274</sup> PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Madrid, Editorial Doble J, colección «Música», 2010.

<sup>275</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca en 1985*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. 2, 1987, p. 302.

<sup>276</sup> A. B. J. «Isidoro Cortázar Alberdi». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, p. 98.

algún plan para publicar algo del P. Soler, o de este Archivo?»<sup>277</sup>. Este testimonio revela que el compositor gaditano se interesó vivamente por los manuscritos de Soler conservados en El Escorial desde 1918<sup>278</sup>, un compositor que conoció gracias a Nin en 1916<sup>279</sup>.

Las obras inspiradas en el siglo XVIII español se multiplicaron a partir de finales de la década de 1920, coincidente con la publicación de la colección de Nin. Entre los múltiples ejemplos, destacamos las *Dos Sonatas de El Escorial* (1929), la *Suite para orquesta* y *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter, quien manifestó su intención de aunar rasgos de Scarlatti y de Soler en estas obras: «Estas composiciones representan un regreso –cargado, naturalmente, con todas las conquistas de nuestro tiempo– a Scarlatti, el napolitano madrileñizado, y a Soler, el fraile jerónimo catalán de El Escorial»<sup>280</sup>. En 1933, Gustavo Pittaluga escribió su *Homenaje a Mateo Albéniz* para guitarra<sup>281</sup>, que es una parte de una sonata antigua española de carácter españolista<sup>282</sup> y las *Seis danzas españolas en suite* para piano (1938). Como señalaba Halffter al respecto, estas piezas estaban emparentadas con el estilo de los clásicos españoles «situados en un primer plano de actualidad por Manuel de Falla con su “scarlattinismo” y por Joaquín Nin con sus pulcras y cuidadas ediciones de las obras del padre Soler, Mateo Albéniz, etc.»<sup>283</sup>. Recordemos las acciones pioneras de Nin, quien editó la primera fuente que se conocía del compositor hasta ese momento, además de su estreno en Madrid en 1921<sup>284</sup>. Joaquín Rodrigo escribió su *Soleriana* en 1953, compuesta de ocho sonatas del Padre Soler orquestadas para ballet, seleccionadas del primer cuaderno de la edición de Nin<sup>285</sup>. Estos ejemplos evidencian que las obras de la colección niniana sirvieron como fuentes de

---

<sup>277</sup> Carta de Isidoro Cortázar a Manuel de Falla. El Escorial (Madrid), 5-IV-1919. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 15039/002.

<sup>278</sup> Carta de Isidoro Cortázar a Manuel de Falla. El Escorial (Madrid), 25-VIII-1918. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 15039/001. En dicho archivo se conservaban cerca de cuatrocientos manuscritos. SUBIRÁ, José. «El bicentenario del P. Antonio Soler». *Ritmo*, Madrid, 15-V-1930, pp. 8-9.

<sup>279</sup> Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], 15-XI-1916. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 7333/001.

<sup>280</sup> Cit. en: GARCÍA, E. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler...», p. 314.

<sup>281</sup> PITTALUGA, Gustavo. *Homenaje a Mateo Albéniz*. Guitarra. Madrid, Unión Musical Española, 1933.

<sup>282</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Gustavo Pittaluga González del Campillo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 834-839.

<sup>283</sup> HALFFTER-ESCHICHE. R[odolfo]. «La Música. Obras de Gustavo Pittaluga». *La Voz*, Madrid, 8-VII-1935, p. 2.

<sup>284</sup> Conciertos ofrecidos por Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Sociedad Nacional de Música de Madrid los días 24 y 27 de mayo de 1921. E-Mba. Sign.: M-3384; US-RIVu (caja 8, nº 25 y nº 26).

<sup>285</sup> GARCÍA, E. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler...», p. 312.

música antigua a las que tuvieron acceso los compositores de las nuevas generaciones, y para muchos de ellos fue un material de partida para la nueva creación.

La propuesta de Nin fomentó la aparición de otras colecciones de naturaleza similar en España y Portugal. La citada edición *Música instrumental* de David Pujol entre 1934 y 1936 recogía casi la totalidad de las piezas clavecinísticas de ciertos monjes de Montserrat del siglo XVIII, como Miguel López, Casanovas, Anselmo Viola, Felipe Rodríguez y Josep Vinyals<sup>286</sup>. Por su parte, Kastner publicó su obra *Cravistas portugueses* entre 1935-1950, una colección en dos volúmenes que revelaba un gran número de compositores portugueses del XVIII.

Para finalizar, veinticinco años después de la publicación de Nin, José Antonio de San Sebastián publicó su obra *Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII* en 1953<sup>287</sup>, en la que proporcionaba sus transcripciones de música de Oxinaga, Gamarra y algunos franciscanos de Guipúzcoa. En el prólogo a la colección, San Sebastián extendió el influjo scarlattiano a los compositores del siglo XVIII de dicha región: «Es indudable que se deja sentir en estos músicos la influencia de Scarlatti, pero en algunos [...] se echa de ver algo personal que no es mera copia del autor italiano»<sup>288</sup>. Claramente, esta afirmación es una prueba de la asimilación del juego de influencias entre Scarlatti y los músicos españoles iniciado por Nin. Donostia también contempló las ediciones de Pujol y las investigaciones de Kastner sobre los clavecinistas portugueses y españoles del XVIII. El reconocimiento llega en el cierre de la introducción: «Sin ser obras de altos vuelos, vienen a llenar el vacío que se hace notar en la musicología hispánica referente a la música de tecla del siglo XVIII»<sup>289</sup>, citando las ediciones de Nin, Kastner y Pujol.

\*\*\*

Como hemos demostrado a lo largo del capítulo, durante una etapa inicial Nin tomó como punto de partida los trabajos musicológicos de Pedrell sobre la recuperación

---

<sup>286</sup> *Música instrumental*. David Pujol (ed.). Montserrat, Mestres de l'Escolania de Montserrat, 1936. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM-247 (5), pp. 230-233.

<sup>287</sup> *Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII*. José Antonio de Donostia (ed.) [San Sebastián, [librería Manterola], 1953.

<sup>288</sup> «Introducción». *Ibid.*, [s.p.].

<sup>289</sup> *Ibid.*

de Antonio de Cabezón. Pero dio un paso adelante a las teorías del musicólogo tortosí y reforzó la escuela de tecla española a partir del establecimiento de comparativas y puntos de conexión con otros referentes europeos, como el virginalista inglés Byrd. Esta ampliación de los márgenes desembocó en la integración de Cabezón en el concierto europeo y, como consecuencia, el reconocimiento de la escuela española como una de las tradiciones musicales más antiguas. Sin renunciar a la visión egocéntrica y auto-propagandística, Nin contribuyó significativamente a incluir a España en el seno del debate internacional, lo cual, de por sí, ya fue un importante logro, aunque el tiempo y las voces autorizadas se encargaran de borrar sus aportaciones.

Igualmente, Nin fue uno de los pioneros en reivindicar la música antigua para teclado del siglo XVIII español. Se perfiló como un continuador del nacionalismo dieciochesco, con la reivindicación en especial de Antonio Soler, pero también de Mateo Albéniz, Blas Serrano o Mateo Ferrer. Esta aspiración lo alejó de nuevo de los discursos historiográficos centrados sobre sí mismos, en extremo narcisistas, que predominaron en la época. Sus postulados de nuevo supusieron un gran avance a las teorías de Pedrell y de Mitjana en varios puntos: en primer lugar, fue el primero en reivindicar el aprendizaje de Soler con Scarlatti, así como la influencia del maestro italiano en la música del monje jerónimo; en segundo lugar, recuperó un elenco de compositores desconocidos de la segunda mitad del siglo XVIII, con los que contribuyó a nutrir la historia musical española de la segunda mitad del XVIII y de principios del XIX; por último, propuso una visión de una España actualizada y no ajena a lo que transcurría en las principales corrientes europeas.

La recuperación de estas fuentes del siglo XVIII, de suma importancia para el conocimiento de la música histórica española, nos permite reivindicar la importancia de Nin como dinamizador de ideas y como iniciador de la difusión del repertorio de Soler y otros compositores del Barroco español, pero también como definidor del canon musical relacionado con la música de tecla española.



## CAPÍTULO II

### REUBICANDO LA POSICIÓN DE LA MÚSICA INGLESA PARA TECLADO: UNA CUESTIÓN DE CRONOLOGÍA

Como explicamos en el capítulo anterior, la incorporación de la música española para teclado del siglo XVI al concierto europeo provocó una reubicación del lugar que la escuela inglesa había ocupado hasta entonces. Hasta 1904, la tradición musical inglesa lideraba el podio de los orígenes de la música para teclado con la figura del virginalista William Byrd (ca. 1540-1623), pero la cronología anterior de Cabezón (1510-1566) y el conocimiento de sus obras eran razones de peso para situar a Inglaterra en un segundo puesto del ranking internacional. Esta lucha de poderes iniciada por Nin tuvo una rápida aceptación en los debates musicológicos, y una continuación importante en la historiografía musical.

Es relevante destacar que el hecho de que Nin estudiase otros estilos musicales europeos en la teoría y en la práctica ya es novedoso, puesto que los musicólogos españoles de la época en general no acostumbraban a situar el foco de observación mucho más allá de la música nacional. Este perfil de músico-erudito que caracteriza la personalidad de Nin lo diferencia de la gran mayoría de intérpretes contemporáneos, como Enrique Granados, Ricardo Viñes o Blanche Selva. Pero le asemeja a su vez a Wanda Landowska, cuya figura presenta tantas semejanzas como disparidades con nuestro protagonista, que veremos en el segundo bloque de este estudio. En este sentido, Nin se muestra como una *rara avis*, y aquí radica una de las particularidades del pianista cubano-español, cuyas formulaciones punteras nos permiten reivindicar sus acciones en pro de la musicología y no solo como «mero» intérprete al piano.

En el presente capítulo nos proponemos reconstruir el retrato de la música antigua inglesa para teclado en el pensamiento de Nin. Sus escritos al respecto, breves y escasos, nos revelan que fue la tradición a la que prestó un menor interés, además de aplicarla unos criterios un tanto adversos. No obstante, contribuyó a trocar la idea propagada de que la música instrumental inglesa no contaba con una tradición, un planteamiento generalizado en torno al siglo XVI. Sus afirmaciones fueron tomadas



como referencia por otros musicólogos europeos, que consiguieron elevar el estatus de la tradición inglesa y su inserción en los debates del momento.

## 2.1 La recuperación de la tradición musical inglesa a principios del siglo XX

La música instrumental inglesa de los siglos XVI y XVII constituía una empresa ampliamente desatendida en el París de principios del siglo XX, lo que dejaba a esta escuela sin un pasado musical conocido y reconocido. En la historiografía europea, prácticamente se pasaba de las historias de la música de los ingleses Hawkins<sup>1</sup> y Burney<sup>2</sup>, publicadas en el siglo XVIII, a los volúmenes generales en la segunda mitad del siglo XIX y en los albores del XX, como los estudios de Ambros<sup>3</sup>, Nagel<sup>4</sup> y Max Seiffert<sup>5</sup>. En particular, este último se centraba en la historia de la música de teclado, con un especial énfasis en el compositor holandés Sweelinck (1562-1621) y sus relaciones con los músicos ingleses. Sin embargo, el hecho de que estas obras estuvieran escritas en alemán dificultaba aún más el acercamiento a los virginalistas ingleses en el panorama musical francés.

En la historiografía inglesa, las publicaciones sobre la historia musical nacional también datan de los albores del siglo XX. Buena muestra de ello son *History of English Music* (1895) de Henry Davey<sup>6</sup>, principalmente dedicado a la música de los siglos XVI y XVII, y el capítulo «The Music of the Seventeenth Century» de Hubert Parry, incluido en *Oxford History of Music* (1902)<sup>7</sup>. De este último, subdirector del *Dictionary*

---

<sup>1</sup> HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Londres, J. A. Novello, 1853 (nueva ed.), pp. 932-933. (Original: [s.l.], [s.n.], 1776, vol. 3, pp. 287-288). F-Pn, Bibliothèque Richelieu. Sign.: 4-B-382.

<sup>2</sup> BURNEY, Charles. «The Progress of Music in England during the Time of Henry VIII. Continued, and Concluded». *A General History of Music*. Londres, [el autor], vol. 3, 1789, pp. 1-149.

<sup>3</sup> AMBROS, August Wilhelm. *Geschichte der Musik*. Leipzig, F.E.C. Leuckart, 1868, vol. 3, pp. 468, 470 y ss.

<sup>4</sup> NAGEL, Wilibald. *Geschichte der Musik in England*. Estrasburgo, K. J. Trübner, 1894-1897.

<sup>5</sup> SEIFFERT, Max. *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

<sup>6</sup> DAVEY, Henry. *History of English Music*. Londres, J. Curwen, 1895.

<sup>7</sup> PARRY, Hubert. «The Music of the Seventeenth Century». *Oxford History of Music*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1902, vol. 3, pp. 83-98. Véase también: *Id.* «Purcell». *National Review*, Londres, 1895-1896, pp. 339-350.

of *Music and Musicians* de Grove donde escribió más de un centenar de artículos<sup>8</sup>, la prensa parisina se interesó ciertamente por la sección francesa<sup>9</sup>. Entre todos los músicos ingleses, Purcell se situaba a la cabeza de las investigaciones, gracias a que la *Society Purcell* publicó la integral del compositor en Londres a partir de 1878<sup>10</sup> y a su potente labor editorial con motivo del segundo centenario de su muerte en 1895<sup>11</sup>. Debido al escaso reconocimiento generalizado de la escuela inglesa en Europa, se fundó la *Society of British Composers* en 1905 en Londres, con el fin de defender los intereses de los compositores nacionales y promocionar su divulgación y acogida en el entorno.

En el ámbito francés, Purcell y Haendel eran las figuras más recuperadas<sup>12</sup>, lo que dejaba prácticamente a la escuela inglesa huérfana de tradición musical, como citamos anteriormente. Pese a ciertos antecedentes<sup>13</sup>, la publicación *The Fitzwilliam Virginal Book* en 1899 concedió un gran impulso a la recuperación de la música instrumental de Inglaterra de los siglos XVI y XVII<sup>14</sup>. Contenía casi trescientas piezas de Byrd, Bull y Gibbons, entre otros, y su introducción proporcionaba un acercamiento al contexto histórico-musical de la época y a cuestiones interpretativas<sup>15</sup>. *Le Monde*

---

<sup>8</sup> También, Parry fue profesor de Historia de la Música en el Royal College of Music de Londres y su director. DIBBLE, Jeremy. «Sir Hubert Parry». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 152-157.

<sup>9</sup> «Lectures Musicales». *La Revue Musicale. Revue d'Histoire et de Critique Musicales*. París, diciembre 1902, pp. 521-522.

<sup>10</sup> *The Works of Henry Purcell*. Londres, Novello, Ewer & Co., 1878-1962.

<sup>11</sup> *The Works of Henry Purcell. Harpsichord Music and Organ Music*. Vol. 6. W. Barclay Squire y E. J. Hopkins (eds.). Londres-Nueva York, Novello-Ewer & Co., 1895; *Ten Pianoforte Pieces*. N. P. Cummings y W. Cummings (eds.). Londres-Nueva York, Novello-Ewer & Co., 1895;

<sup>12</sup> Los escritos de Haendel en el ambiente musical parisino pertenecían a investigadores alemanes e ingleses. Véanse: CHRYSANDER, Friedrich. *G. F. Haendel*. 3 vol. Leipzig, 1858-1867; VOLBACH, Fritz. *Georg-Friedrich Haendel*. Berlín, colección «Harmonie», 1898; FULLER MAITLAND, John Alexander. *The Age of Bach and Handel*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1902; TAYLOR, Sedley. *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers; A Presentation of Evidence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1906; SEIFFERT, Max. «Haendel's verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister», *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig, [s.n.], 1907, pp. 41-57; ROBINSON, P. *Händel and his Orbit*. Londres, Sherratt et Hughes, 1908; STREATFEILD, Richard Alexander. *Handel*. Londres, Methuen, 1909. A partir de la segunda década, comenzaron a florecer los escritos por parte de investigadores franceses. Por ejemplo, véanse: ROLLAND, Romain. *Haendel*. París, Félix Alcan, 1910; BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. *Haendel: Biographie Critique Illustrée de Douze Planches Hors Texte*. París, Henri Laurens, 1912.

<sup>13</sup> Las piezas de la colección *Parthenia* habían sido publicadas con anterioridad. Véanse las colecciones: *Le Trésor des Pianistes*. A. y L. Farrenc. París, Farrenc, 1863, vol. 6, pp. 1-47; *Old English Composers for the Virginals & Harpsichord*. Ernst Pauer (ed.). Londres, Augener, 1897, 6 vol. (I: William Byrd; II: John Bull; III: Olando Gibbons; IV: John Blow; V: Henry Purcell; VI: Thomas Augustine Arne).

<sup>14</sup> *The Fitzwilliam Virginal Book*. J. A. Fuller-Maitland y W. B. Squire (eds.). Londres-Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, 2 vol.

<sup>15</sup> Véase también: *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*. J. A. Fuller-Maitland y A. H. Mann (eds.). Londres, C. J. Clay and Sons-Cambridge University Press Warehouse, 1893, pp. 104-119.

*Musical* contribuyó a paliar el desconocimiento generalizado y publicó varios ejemplos musicales de Byrd y Gibbons en 1903<sup>16</sup>, que Nin interpretó en sus primeros recitales en París<sup>17</sup>. En la nota informativa, Mangeot aportaba un extracto biográfico de Byrd y resumía las grandes aportaciones de la escuela inglesa de esa época en la emancipación del ritmo y el desarrollo del contrapunto vocal, sin aportar ningún rasgo característico de la música instrumental<sup>18</sup>.

En 1904 surgieron los primeros textos en francés sobre la historia de la música inglesa en la literatura parisina. El crítico Albert Soubies publicó dos volúmenes de su *Histoire de la Musique* dedicados a las islas británicas, que comprendía desde sus orígenes hasta su contemporaneidad<sup>19</sup>. El primero de ellos abarcaba hasta el siglo XVIII y el autor señalaba la falta de investigaciones al respecto. Ciertamente, se trataba de una síntesis de los estudios de Ambros, Nagel y Davey, que ponía al alcance de los franceses una breve evolución de la cultura musical de Inglaterra. Nos consta que esta obra no fue totalmente del agrado de Nin, y alegó la superficialidad con la que abordaba las numerosas etnias que poblaron Inglaterra en sus orígenes<sup>20</sup>. No obstante, si leemos detenidamente el texto, Soubies incidía en que Ambros consideraba las composiciones instrumentales de Byrd más interesantes que las piezas italianas de la época, un argumento similar al de Fétis<sup>21</sup>, además de que lo definía como el inventor de la variación y «posiblemente» de la música programática<sup>22</sup>. Como veremos en los próximos párrafos, Nin trató de refutar cada uno de estos argumentos.

---

<sup>16</sup> A. M. [André MANGEOT]. *Le Monde Musical*, París, 30-I-1903, p. 18 (en el caso de Byrd); 15-II-1903, p. 35 (en el caso de Gibbons). Las partituras publicadas fueron *The carman's whistle* de W. Byrd y tres danzas de Gibbons, *Pavana*, *Courante* y *Gallarda*. Se indica que Isidore Philipp, reconocido profesor del Conservatorio de París, había añadido algunas indicaciones de matices en estas piezas y algunos signos de ornamentación en la Pavana.

<sup>17</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian el 19 de diciembre de 1904. F-Pn, Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1); Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>18</sup> Ver nota al pie 17.

<sup>19</sup> Soubies abordó la historia de la música en doce entregas entre 1896 y 1906 destinadas a ilustrar los diferentes países de Europa. SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques. Des Origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Librairie des Bibliophiles, 1904; *Id. Histoire de la Musique. Iles Britanniques. Les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. París, Librairie des Bibliophiles, 1906.

<sup>20</sup> NIN, J. J. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, julio 1904, p. 156.

<sup>21</sup> Fétis incidía en que Byrd no era inferior a cualquier compositor italiano o belga de la época. FÉTIS, François-Joseph. «William Byrd». *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 2, pp. 135-137.

<sup>22</sup> SOUBIES, A. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques...*, vol. 1, pp. 43-44.

Al margen de la publicación de Soubies, hubo otras tentativas de ensalzar la tradición musical inglesa en el ambiente parisino. En 1904, el musicólogo André Pirro finalizó su curso de historia musical en la École des Hautes Études Sociales, con la interpretación de varias piezas de Byrd y Bull por parte de Landowska en el clave<sup>23</sup>. Ese mismo año, coincidente con la primera sesión del ciclo de Nin, Paul Landormy concedió una conferencia-concierto sobre la música inglesa del siglo XVIII en la citada institución parisina. En ella, se interpretaron fragmentos de *Dido y Eneas* de Purcell, con su orquestación original (clave y cuarteto de cuerdas) pero el texto se cantó en francés, algo que se lamentó<sup>24</sup>. Estos ejemplos constatan el resurgimiento lento pero progresivo de la música inglesa, y en particular de los virginalistas de los siglos XVI y XVII.

## 2.2 La visión de la música de tecla inglesa por parte de Nin: una escuela trampolín

Las acciones de Nin en aras de la difusión de la música inglesa de los siglos XVI y XVII acontecieron entre 1904 y 1907. Para el pianista, los representantes ingleses de los siglos XVI y XVII eran Byrd, Bull, Gibbons y Purcell, quien cerraba el periodo a los pies del XVIII. Contribuyó al conocimiento de los orígenes de la tradición musical inglesa, pero prescindió de importantes virginalistas como Giles Farnaby (1563-1640), John Munday (1555-1640) o Martin Peerson (1571/1573-1651), recuperado este último por Landowska<sup>25</sup>. Hizo alusión al descuido hacia estos músicos ingleses en el *Musik-Lexikon* de Riemann<sup>26</sup>. Este dato evidencia que demostró un cierto interés teórico por las primeras generaciones inglesas de la música para teclado, aunque fuese de manera temporal y al margen de las cuestiones nacionales en las que primaba un discurso

---

<sup>23</sup> *La Revue Musicale*, París, 15-III-1904, p. 176.

<sup>24</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1904, p. 353.

<sup>25</sup> A modo de ejemplo, véanse los recitales de Wanda Landowska del 30 de marzo de 1906 en la Salle Pleyel de París y el 23 de noviembre de 1906 en el Teatro Princesa de Madrid, en los que interpretó *The primarosa*; y el 25 de enero de 1911 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, cuando interpretó *The fall of the leafe*. *Le Courier Musical*, París, 15-IV-1906, pp. 288-289; *El Imparcial*, Madrid, 23-XI-1906, p. 3; *Revista musical catalana*, Barcelona, febrero 1911, p. 41.

<sup>26</sup> Además de la omisión de estos virginalistas, Nin señalaba en la exclusión de Cabezón, Rossi, Loeillet y Fiocco. NIN, Joaquín. «Engrunes Históriques. Una “tonadilla” valenciana». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1906, pp. 229-231.

subjetivo, como veremos a continuación<sup>27</sup>. Como curiosidad, *Le Monde Musical* ofreció la partitura de una *Fantasia* de Munday en 1906<sup>28</sup>. En el texto se informaba de que dicha pieza fue comunicada por Nin, quien la había interpretado en uno de sus conciertos, aunque hasta el momento no figura en sus programas.

A partir de 1909, Nin se consagró al estudio de los clavecinistas dieciochescos de las escuelas francesa, alemana e italiana, a las que agregó España a partir de 1917. ¿Por qué no incluyó Inglaterra? Probablemente el motivo se halle en la idea generalizada del prosaísmo y la falta de originalidad del estilo inglés del XVIII<sup>29</sup>, un argumento que, como veremos a continuación, hizo extensivo a la música de los siglos precedentes. Cabe destacar que consideró a Haendel como un compositor alemán de influencia italiana, pese a que los anglosajones le proclamasen como una gloria nacional<sup>30</sup>. Lo que queda claro es que Nin contribuyó a devolverle a la escuela inglesa su tradición musical, aunque fuese de manera parcial y con criterios adversos. Ahora bien, su nuevo foco de observación sobre el siglo XVIII supuso el cese del estudio de los virginalistas ingleses a finales de la primera década.

Byrd fue el virginalista más relevante en el pensamiento de Nin. Su cronología le permitía establecer un punto de comparación con Cabezón, pero también lo coronaba como el fundador de la música para teclado inglesa. Con ello, satisfacía sus pretensiones de alcanzar el origen de cada tradición nacional, como afirma acertadamente Montserrat Bergadà<sup>31</sup>. En su búsqueda del rigor histórico, Nin construyó una nueva imagen de Byrd a partir del contraste de varias fuentes del momento; en particular, la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis<sup>32</sup>, el *Musik-Lexikon* de Riemann<sup>33</sup> y la *Histoire de la*

---

<sup>27</sup> Hasta recientes investigaciones, sus escritos se reducen a dos programas de mano y una breve alusión en su opúsculo *Pour l'Art*. Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1); Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58); NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909, p. 29.

<sup>28</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1906, p. 245.

<sup>29</sup> SOUBIES, A. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques...*, vol. 2, pp. 1-2.

<sup>30</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 12).

<sup>31</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 33-34.

<sup>32</sup> FÉTIS, F. J. «William Byrd». *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 2, pp. 135-137.

<sup>33</sup> RIEMANN, Hugo. «William Byrd». *Musik-Lexikon*. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. Nos consta que Joaquín Nin manejó la traducción francesa de dicha obra: *Dictionnaire de Musique*. (Trad. al francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, pp. 115-116.

*Musique* de Soubies<sup>34</sup>. Esta revisita a las fuentes desembocó en un cuestionamiento de los títulos atribuidos al compositor hasta entonces, con un evidente descenso de categoría: primero, si Fétis lo describía como cantor y organista de la Capilla Real<sup>35</sup>, Nin le despojaba del puesto de organista, según las investigaciones de Riemann<sup>36</sup>; seguidamente, su reconocimiento como «padre de la música [instrumental]» pasaba a ser el de «fundador de la escuela de los clavecinistas ingleses», un nuevo lugar debido a la entrada de Cabezón<sup>37</sup>; por último, le arrebató la etiqueta de «inventor de la variación» para concedérsela también al compositor español. No es fortuito que Cabezón y Byrd aparecieran programados en los mismos recitales y de manera consecutiva, a la par de que escogió varias piezas de Byrd, cuyas fechas de composición eran posteriores a las del burgalés. En síntesis, antigüedad y paternidad, dos etiquetas con las que se identificaba a Byrd, pasaron a ser rasgos distintivos de la escuela española.

Recordemos también que Nin reivindicó la superioridad de Cabezón frente a Byrd en cuanto a la «gracia expresiva», un argumento acogido por el mismo Pedrell. Esta afirmación podría estar relacionada con las formulaciones de Fétis, quien señalaba en la voz de Byrd: «Este elogio [Padre de la música], por grande que sea, está justificado por la pureza de la armonía, la elegancia de la forma en las entradas imitativas de las voces, la claridad del estilo y la regularidad tonal que brillan en sus obras»<sup>38</sup>. Es cierto que Fétis no alude a la «gracia expresiva», pero es justo ahí donde Nin determina la superioridad de Cabezón con respecto a Byrd, lo que no es casualidad. Con ello, además, refutaba las citadas afirmaciones de Fétis y Ambros, quienes consideraban las piezas de Byrd tan interesantes o más que las piezas italianas de la misma época, tal y como había reproducido públicamente Soubies en el ámbito francés<sup>39</sup>. En suma, Nin demuestra una visión inicial cargada de nacionalismo, próxima

---

<sup>34</sup> SOUBIES, A. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques...*, vol. 1, pp. 43-44.

<sup>35</sup> FÉTIS, F. J. «William Byrd». *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 2, p. 135.

<sup>36</sup> RIEMANN, Hugo. «William Byrd». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. al francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, p. 115.

<sup>37</sup> Programa de mano del concierto ofrecido en la Salle Æolian de París, el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 4.

<sup>38</sup> «Cet éloge [Père de la musique], quelque grand qu'il soit, est justifié par la pureté d'harmonie, l'élégance de la forme dans les entrées d'imitation des voix, la clarté du style et la régularité tonale qui brillent dans ses ouvrages». FÉTIS, F. J. «William Byrd». *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 2, p. 135.

<sup>39</sup> SOUBIES, A. *Histoire de la musique. Iles britanniques...*, vol. 1, pp. 43-44.

a la línea de Pedrell, ofreciendo un retrato de Byrd históricamente contrastado pero que redundaba en perjuicio del compositor.

Un limitado interés por la tradición musical inglesa también se percibe en el pensamiento de su maestro Vincent d'Indy. En su *Cours de Composition Musicale*, los virginalistas ingleses Bull y Gibbons son definidos poco más que por sus fechas de nacimiento-muerte y la recopilación de sus piezas para virginal en la colección *Parthenia*<sup>40</sup>. En el caso de Byrd, señalaba la «escritura bárbara» en el célebre *Non nobis Domine*<sup>41</sup>, aunque le reconocía los primeros modelos de tema con variaciones, que ejemplificaba con varias de las piezas interpretadas por Nin<sup>42</sup>. Observamos que d'Indy no recogió las novedades de Nin acerca del binomio Cabezón-Byrd, una desactualización corregida públicamente por Frederic Lliurat en la revista francesa *S.I.M.*<sup>43</sup>. De hecho, tampoco se publicitó la historia de la música de Inglaterra de Soubies en los órganos propagandísticos de la Schola Cantorum, *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais* y *Les Tablettes de la Schola*. Esto es significativo, dado que se habían hecho referencias a otras publicaciones simultáneas del historiador<sup>44</sup>, quien era además colaborador en *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais*<sup>45</sup>. La diferencia entre d'Indy y Nin radica en que, mientras el primero incluyó la escuela inglesa como nación musical obligatoria en el concierto europeo, el pianista la utilizó como trampolín para ensalzar las escuelas musicales restantes, como pasamos a describir.

Nin estableció el rango de comparación de los compositores anglosajones tanto con la escuela de tecla hispana como con las restantes tradiciones musicales. Los presentaba como continuadores de las prácticas y las formas de origen europeo: del *Galiardo* de Bull, señalaba que empleaba un procedimiento de construcción (*double*) utilizado regularmente en la música francesa o italiana<sup>46</sup>; el *Ground* de Purcell no era

---

<sup>40</sup> INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale*. París, A. Durand et fils, 1909, vol. 2, parte 1, p. 124.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>42</sup> Los ejemplos fueron *Victoria* y *The carman's whistle* de Byrd. *Ibid.*, p. 461, nota al pie 1.

<sup>43</sup> LLIURAT, F[rederic]. «Quelques Erreurs sur Cabezón: 1510-1566». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, 15-XI-1910, pp. 604-607.

<sup>44</sup> *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, abril 1903, p. 160; «Bibliographie». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-IV-1904, p. 8.

<sup>45</sup> *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, enero 1905, p. 2.

<sup>46</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 5.

más que un tipo de bajo ostinato que alcanzó su máximo apogeo con Bach<sup>47</sup>; o incidía en el origen francés y español de la *Volta* de Byrd<sup>48</sup> y la *Pavana* de Gibbons, respectivamente. De estas afirmaciones podemos extraer dos conclusiones: en primer lugar, despojaba a los compositores ingleses de su originalidad, lo que los situaba a la zaga de las escuelas europeas; en segundo lugar, omitía cualquier característica individual de cada uno de los compositores y de la escuela inglesa como agrupación artística en general. En suma, la tradición musical inglesa debía tener su representación obligatoria en el ranking europeo de los orígenes de la música para teclado, como reivindicaba en su opúsculo *Pour l'Art* de 1909<sup>49</sup>. Pero a su vez servía de lanzadera para potenciar los méritos de las escuelas restantes, una visión cuanto menos subjetiva. El resultado era que Inglaterra ocupaba la última posición en la jerarquización histórico-musical del pensamiento de Nin.

La visión de una Inglaterra menos original que otras naciones europeas en los siglos XVI y XVII fue continuada por algunos intelectuales durante la primera década del siglo XX. Un buen ejemplo es Henry Woollett, quien reproducía estos postulados en su curso de historia de la música publicado regularmente en *Le Monde Musical*<sup>50</sup>. Reconocía el talento de los virginalistas ingleses, «pero ninguno alcanzó el dominio y la reputación de los grandes artistas flamencos, italianos y españoles»<sup>51</sup>. Ya citamos en el capítulo anterior que Woollett se mostró seguidor y divulgador de las acciones de Nin; no obstante, este caso es aún más significativo debido a su origen inglés, aunque se naturalizó francés<sup>52</sup>. Pedrell también describía la escuela inglesa subordinada a la española: «La producción de sus magnos clavicordistas del mismo siglo, William Byrd y John Bull, solo ha sido superada por la de Antonio de Cabezón (1510-1568) [1566], el predecesor, hasta hoy, de toda Europa»<sup>53</sup>. El tono de Pedrell no parece tan desfavorable

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>48</sup> Programa de mano de la tercera sesión titulada *De Antonio de Cabezón a Georg Friedrich Haendel*, ofrecida en la Salle *Æolian* de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 8).

<sup>49</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909, p. 29.

<sup>50</sup> «*Il le fut avec talent par un grand nombre de personnalités intéressantes, mais dont aucune ne parvint à la maîtrise et à la réputation des grands artistes flamands, italiens et espagnols*». WOOLLETT, A. *Le Monde Musical*, París, 30-I-1907, pp. 24-26.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>52</sup> TCHAMKERTEN, Jacques. «Henry Woollett». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 27, pp. 557-558.

<sup>53</sup> Pedrell incide en que la producción de Byrd y Bull solo fueron superadas por Cabezón. También, señala que Inglaterra «enmudece» tras la muerte de Purcell. PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Músicos contemporáneos: Eduardo Elgar». *La Vanguardia*, Barcelona, 31-X-1905, p. 4; El texto se repite



como el empleado por Nin, aunque es cierto que era un artículo sobre el compositor británico Edward Elgar.

### 2.3 Nuevas luces para la música inglesa de teclado en 1910

A partir de 1910, la escuela inglesa comenzó a contar con su merecido reconocimiento gracias a los trabajos de importantes musicólogos. Paul Landormy, en su *Historie de la Musique* (1910), describía a Cabezón como uno de los primeros autores de la música para teclado, pero eran los ingleses Byrd, Bull y Gibbons quienes inventaron la variación al desarrollar los temas<sup>54</sup>. Romain Rolland publicaba un extenso artículo en la revista *S.I.M.*, en el que exponía el debate entre alemanes e ingleses en torno a los «plagios» de Haendel, una cuestión iniciaba ya en el siglo XIX<sup>55</sup>. Aunque el texto se centraba en el contexto cultural del siglo XVIII, Rolland reivindicaba a Inglaterra como una de las potencias más brillantes y fructíferas de Europa, en contra de su admitido y propagado prosaísmo musical<sup>56</sup>. Otros investigadores que contribuyeron a revertir esa mirada hacia Inglaterra fueron Calvocoressi y el musicólogo belga Charles Van den Borren. Ambos pertenecieron al entorno cercano de Nin y compartieron el objetivo de buscar y recuperar el pasado olvidado.

---

en: *Id. Músicos contemporáneos y de otro tiempo*. París, P. Ollendorf, 1910, p. 129; *Id.* «Quincenas musicales. Eduardo Elgar». *La Vanguardia*, Barcelona, 27-VIII-1921, p. 4.

<sup>54</sup> LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. París, Librairie Paul Delaplane (2ª ed., revisada y corregida), 1911, p. 121. (Ed. original: París, Mellottée, 1910).

<sup>55</sup> ROLLAND, Romain. «Les “Plagiats” de Haendel». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, mayo 1910, pp. 283-297; *Id.* «Les “Plagiats” de Haendel. [II]». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, julio 1910, pp. 419-443. Acerca de los plagios de Haendel, véase también: TAYLOR, S. *The Indebtedness of Handel...*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 288.

En 1906 y 1907, Calvocoressi y Nin ofrecieron varias conferencias-conciertos sobre los orígenes de la música para teclado en París<sup>57</sup> y en Bruselas<sup>58</sup>. Tras su primera colaboración, Calvocoressi publicó un artículo dedicado a Nin en *Le Guide Musical*, en el que incidía en el escaso interés de los intérpretes en ampliar el repertorio hacia territorios inexplorados, lo que corrobora esa inclinación compartida con el pianista<sup>59</sup>. Las conferencias-concierto celebradas en la Université Nouvelle de Bruselas en 1907 se adscribieron al marco del recién inaugurado ciclo sobre la *Histoire de la Musique*<sup>60</sup>, invitados por Van den Borren como miembro de la institución<sup>61</sup>. En ella, ofrecieron un

Université Nouvelle de Bruxelles (Institut des Hautes Études)  
28, rue de Ruysbroeck. — ANNÉE UNIVERSITAIRE 1906-1907.

## CONFÉRENCES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE DE CLAVIER  
de ANTONIO DE CABEZON (1510) à JOHANN SEBASTIAN BACH (1685)  
Conférences par M. M.-D. CALVOCORESSI.  
Audition par M. J. JOYCHIM NIN, professeur à la « Schola Cantorum » de Paris.

*Première séance : Lundi 25 février, à 8 h. 1/2 du soir*

<p><b>École espagnole.</b> ANTONIO DE CABEZON (1510-1565). <i>Parade en sol mineur.</i> <i>Variations sur le « Chant du Chevalier ».</i></p> <p><b>École anglaise.</b> WILLIAM BYRD (1538-1623). <i>Wolsey's Wilde.</i> <i>Volte.</i> JOHN BULL (1563-1628). <i>Gaillard.</i> ORLANDO GIBBONS (1583-1625). <i>Pavane, dite « du lord de Salisbury ».</i> HENRY PURCELL (1658-1695). <i>Ground.</i></p> <p><b>École italienne.</b> GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1644). <i>Fugue en ré mineur.</i></p>	<p>BERNARDO PASQUINI (1637-1710). <i>Allouande, Courante, Gigue.</i> DOMENICO SCARLATTI (vers 1685-1757). <i>Pièce en sol mineur.</i> <i>Pièce en mi.</i> <i>Fugue dite « du Chat ».</i></p> <p><b>École française.</b> JACQUES CHAMPION JR DE CHAMBONNIÈRES (vers 1610-1671). <i>La Rare.</i> LOUIS COUPERIN (1630-1665). <i>Sarabande et Chaconne en ré mineur.</i> FRANÇOIS COUPERIN dit LE GRAND (1668-1733). <i>L'Ansonienne (allemande).</i> JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764). <i>L'Enharmonique.</i> <i>Rigaudon, Musette et Tambourin.</i></p>
--	--

*Deuxième séance : Mercredi 27 février, à 8 h. 1/2 du soir*

<p><b>École flamande.</b> JOSEPH-HECTOR FIOCCO (né à Bruxelles vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle). <i>L'Inconstante.</i> <i>Adagio (pièce sans titre).</i> <i>L'Anglaise.</i> JACQUES LAFOSSE (né vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle). <i>Aria.</i></p> <p><b>École allemande.</b> JOHANN-JAKOB FROBERGER (mort en 1667). <i>Tombau.</i> JOHANN PACHELBEL (1653-1706). <i>Aria et variations en fa mineur (Aria Sebaldina).</i> JOHANN KUHNAU (1660-1722). <i>Première sonate biblique (combat entre David et Goliath).</i> a) Les braves de Goliath. b) La terreur des Israélites et leur prière.</p>	<p>a) Courage de David impuissant devant les braves de Goliath; il met sa confiance en Dieu. b) Le combat. c) Fuite des Philistins menacés par les Israélites. d) La joie des Israélites pour leur victoire. e) Concert donné par les femmes en l'honneur de David. f) Jubilation générale. Danse du peuple.</p> <p>GEORG-FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759). <i>Chaconne en sol.</i> JOHANN-SEBASTIAN BACH (1685-1750). <i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo (1704).</i> Caprice sur le départ de son frère chéri. a) Instances de ses amis pour le dissuader de son voyage. b) Représentation des diverses aventures qui peuvent lui arriver à l'étranger. c) Lamentation générale des amis. d) Les amis, voyant qu'ils ne peuvent pas le détourner de son voyage, viennent prendre congé de lui. e) Air du Postillon. f) Fugue à l'imitation du cornet du Postillon. <i>Fantaisie chromatique et Fugue (selon l'édition de la société Bach, de Leipzig).</i></p>
---	---

PIANO STEINWAY

NOTA. — Le jeudi 28 février, à 8 h. 1/2 du soir, M. CALVOCORESSI fera une conférence sur le *Lied russe* (audition par M<sup>lle</sup> ELISABETH DELZEZ et par M. LÉONARD DRACOV au piano d'accompagnement : M. MOULART).

INVITATION

total de diecinueve autores y treinta y dos piezas de las escuelas española, inglesa, italiana, alemana, francesa y flamenca (primera y única representación). El programa se estructuraba en torno a las diferentes tradiciones nacionales y de acuerdo a una pauta cronológica, donde la escuela inglesa ocupaba ya una segunda posición representada por Byrd, Bull, Gibbons y Purcell (Ilustración 1).

Ilustración 1: Programa del concierto-conferencia ofrecido por Joaquín Nin y M. D. Calvocoressi. Université Nouvelle de Bruselas, los días 25 y 27 de febrero de 1907.

<sup>57</sup> Conferencia-concierto sobre «Les Origines de la Musique de Clavier» ofrecido por Michel-Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en École des Hautes Études Sociales de París el 31 de enero de 1906. *Le Mercure Musical-SIM*, Bruselas, 15-I-1906, p. 95.

<sup>58</sup> Conferencia-concierto sobre «La Musique à Programme» ofrecido por Michel-Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en École des Hautes Études Sociales de París el 4 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, n° 7). Conferencia-concierto sobre «Les Origines de la Musique de Clavier» ofrecido por Michel-Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en la Université Nouvelle de Bruselas los días 23 y 25 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, n° 8).

<sup>59</sup> CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. «Les Études d'Exécution Transcendante de M. Serge Liapounov». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-II-1906, pp. 103-105; 18-II-1906, pp. 123-125.

<sup>60</sup> *L'Art Moderne*, Bruselas, 24-II-1907, p. 63.

<sup>61</sup> E. C. [Ernest CLOSSON]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 3-III-1907, p. 175.

A comienzos de la década siguiente, Calvocoressi publicó en *Le Monde Musical* su conferencia en la British Society sobre la evolución de la escuela inglesa desde sus orígenes hasta el momento actual<sup>62</sup>. La perspectiva inglesa comenzaba a estar muy presente en este crítico y musicólogo polivalente integrado en París, quien poco tiempo después se asentaría en Londres y optaría por la nacionalidad británica<sup>63</sup>. Partía del pensamiento de la época de que la tradición inglesa se había perdido completamente durante el último tercio del XIX, y reivindicaba su renovación a partir de sus propiedades musicales. Ponía el acento en el desconocimiento de la literatura musical de Inglaterra, y realizaba un sumario de su historia que arrancaba en la Edad Media. Debemos tener en cuenta la limitación de espacio en un artículo, pero su importancia radica en que era uno de los primeros textos que concedía una independencia artística y originalidad a los compositores de la escuela inglesa, en igualdad a las otras potencias europeas.

A propósito de la música y los músicos ingleses de los siglos XVI y XVII, Calvocoressi establecía un paralelismo con la grandeza expresiva del icono nacional, Shakespeare, y defendía un temperamento musical que era «reverente y ardiente, sensible y sensual, excesivo y refinado, claro y emotivo, dotado además de una fuerza de expansión casi sin límites»<sup>64</sup>. Reivindicaba la importancia del carácter nacional, y reproducía las palabras de Edwin Evans, que expresaban claramente el signo distintivo del espíritu inglés: «donde el alemán explica, donde el francés sugiere, el inglés *enuncia* sin nada de menos ni de más»<sup>65</sup>.

Calvocoressi defendía la idiosincrasia de los virginalistas británicos hasta la llegada de Haendel, cuando se subordinaron a la influencia extranjera y supuso la pérdida de sus cualidades nativas. Como tantos otros, situaba el fin de la grandeza anglosajona en las puertas del siglo XVIII con la muerte de Purcell, símbolo del arte nacional<sup>66</sup>. Su foco de observación coincidía con el marco temporal de Nin. En cambio,

---

<sup>62</sup> CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. «L'École Anglaise». *Le Monde Musical*, París, 30-I-1910, pp. 20-22.

<sup>63</sup> ABRAHAM, Gerald. «Michel-Dimitri Calvocoressi». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 848-849.

<sup>64</sup> «[...] rêveur et ardent, sensitif et sensuel, excessif et raffiné, clairvoyant et ému doué par surcroît d'une force d'expansion presque sans limites». *Ibid.*, p. 21.

<sup>65</sup> «Là, dit-il, où l'Allemand explique, où le Français suggère, l'Anglaise énonce sans rien de moins ni de plus». *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 20.

Calvocoressi fue uno de los abanderados en divulgar una serie de rasgos identitarios que permitían el reconocimiento individual de las capacidades musicales de cada compositor, como también su grandeza y unión como comunidad. Aquí radica uno de los aspectos más relevantes para nuestra investigación: la asociación de los virginalistas ingleses desde la perspectiva de una vinculación artística más allá de las condiciones geográficas naturales. La pregunta que planteaba era bien sencilla: ¿eran compositores que compartían las particularidades musicales inglesas o un conjunto de ingleses que eran compositores?<sup>67</sup>.

Sin duda alguna, esta distinción suponía un paso adelante con respecto a la visión de Nin, para quien la escuela histórica inglesa trascendía ciertamente sin pena ni gloria. Para el pianista, la adscripción de un músico a una escuela u otra en función de su lugar de nacimiento o de su estilo compositivo era un criterio que aplicaba de forma variable. En 1906, reconoció la vinculación de Haendel a la escuela alemana, independientemente de su influencia italiana o su permanencia en Inglaterra. Pero en el caso de Scarlatti se acogió a la segunda directriz, pues a partir de 1909 comenzó a formular su reivindicación para España por su estilo musical y por «razones de circunstancia, de contacto, de *convivencia*, sobre todo»<sup>68</sup>. Esta ambigüedad de posiciones nos conduce a plantear dos hipótesis: por una parte, bien pudo ser que su consideración de Haendel tuvo lugar en una fase temprana de su pensamiento, cuando aún no se había cuestionado tales preguntas; por otra, cuando se trataba de España, entraban en juego otros valores. En una carta al violinista Joan Manén en 1911, el pianista dejaba patente su propio cuestionamiento:

¿Qué entiendes por escuela?... ¿La nacionalidad o el grupo representando un arte o una tendencia caracterizada y particular de un país o región? Porque entonces el trabajo se vuelve más complicado. Estas clasificaciones están hechas para algunas celebridades, pero no para todos, ni mucho menos....<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>68</sup> «*Raisons de goût, d'abord, mais raisons de circonstance, de contact, de convivence surtout*». *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925, p. V. La cursiva pertenece al original.

<sup>69</sup> «*Qu'entens per escola?... La nacionalitat o el grup representant un art ó una tendència caracterisada y particular à un país ó regió?... Perqué aleshores el treball esdevé molt mes complicat. Aquestes classificacions están fetas per algunes celebritats, pero no per tots, ni molt menys...*». Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. Uccle (Bruselas), 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

Este fragmento solo nos permite afirmar que Nin no declaraba mantener una postura fija y determinada ante el concepto de escuela, sino que los límites variaban en función de las condiciones particulares de cada compositor. Ahora bien, por qué aplicaba un criterio u otro queda fuera de nuestro conocimiento hasta el momento. Lo que está claro es que Haendel no pertenecía a la escuela inglesa, pero tampoco era un alemán puro, como veremos en el capítulo de la escuela alemana. Por último, desconocemos si Nin abrazó las reivindicaciones de Calvocoressi sobre la escuela inglesa, dado que por aquel entonces Inglaterra estaba totalmente fuera de su foco de atención. Pero tenemos constancia del trato cercano entre ambos y las altas valoraciones de Nin por las actividades del musicólogo: «Este chico es muy listo y tiene aquí una merecida autoridad. Si algún día haces algo en París, ponte bajo su sombra para dirigirla»<sup>70</sup>.

Por su parte, el musicólogo belga Van den Borren publicó su obra *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre* en 1912<sup>71</sup>. El texto recogía el contenido del curso sobre dicha temática, celebrado en la Université Nouvelle de Bruselas durante las temporadas de 1910-1911 y 1911-1912. Además de la citada conferencia-concierto con Calvocoressi en 1907, invitados por el mismo Van den Borren, Nin concedió otras dos conferencias con Jean-Aubry sobre los orígenes de la música francesa para teclado en 1909<sup>72</sup>. Tras su celebración, el pianista fue nombrado profesor honorario en la cátedra de Historia de la Literatura Pianística en dicha universidad<sup>73</sup>, siendo la primera vez que se otorgaba dicho título<sup>74</sup>. Schott enfatiza el alcance de las acciones de Van den Borren en el ascenso de la musicología histórica al estatus de disciplina en dicha institución<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> «Aquest xicot es molt llest y té aquí una merescuda autoritat. Si algún día fas quelcom á Paris posat baix la seva sombra per dirigirla». Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. Bruselas, 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>71</sup> VAN DEN BORREN, Charles. *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre*. Bruselas, Librairie des deux mondes, 1912. Un resumen del volumen se encuentra publicado en: *Id.* «Les Virginalistes Anglais». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, noviembre 1912, pp. 13-33.

<sup>72</sup> Conferencia-concierto ofrecido por Joaquín Nin y Georges Jean-Aubry sobre «Les Origines Françaises de la Musique de Clavier Actuelle», celebrado en la Université Nouvelle de Bruselas los días 8 y 10 de febrero de 1909. US-RIVu (caja 8, nº 10).

<sup>73</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-IV-1909, p. 356.

<sup>74</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [Berlín], 27-II-1909. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 59. Carta de Joaquín Nin a Millet i Pagés. [Berlín], 27-II-1909. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagés y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17.

<sup>75</sup> SCHOTT, Howard. «Charles Van den Borren». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 26, pp. 242-244.

Añadimos que las conferencias pioneras de Nin y sus colaboradores supusieron un gran paso. Si Romain Rolland o Jules Combarieu, figuras significativas en el área de historia de la música en París, fueron precursores en ofrecer conferencias históricas en el Collège de France o en la Sorbonne<sup>76</sup>, podemos determinar que Nin, Calvocoressi y Jean-Aubry lo fueron en la Université Nouvelle de Bruselas.

El volumen de Van den Borren constituye uno de los trabajos más relevantes sobre el tema, admirado por Landowska por la amplia visión y documentación consultada por el autor<sup>77</sup>. El nombre de Nin figura en los agradecimientos iniciales junto a importantes estudiosos del tema, como Max Seiffert (investigador de la figura de Sweelinck y de las relaciones entre Inglaterra y Países Bajos), Barclay Squire y Fuller Maitland (los editores de la antología *Fitzwilliam* publicada en 1899), entre otros<sup>78</sup>. Su mención se debe a que Van den Borren partió de las investigaciones de Nin, como veremos a continuación. De hecho, varios de los ejemplos de Cabezón y de los virginalistas ingleses analizados en la obra fueron interpretados por el pianista en sus conferencias de 1907, que contaron con la presencia de Van den Borren<sup>79</sup>. Esta designación, junto al nombramiento de profesor honorario, nos lleva a situar a Nin en ese núcleo de musicólogos especialistas de la época, integrado con voz propia y por pleno derecho. Hasta el momento, no nos consta que ningún otro músico o musicólogo español disfrutase de este estatus, lo que le permitiría incluir y reivindicar a España en los debates.

Al igual que Calvocoressi, Van den Borren defendió una originalidad y un conjunto de técnicas propias de los virginalistas ingleses que les diferenciaban y les situaban en un nivel incluso adelantado en relación a la evolución musical de otros países europeos<sup>80</sup>. Para ello, marcaba el pistoletazo de salida con dos piezas anteriores cronológicamente, un *Voluntary* de Richard Alwood (s. XVI), contemplada por

---

<sup>76</sup> FULCHER, Jane F. *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 57.

<sup>77</sup> Landowska *on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), p. 293.

<sup>78</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. VII.

<sup>79</sup> Ch. V. [Charles VAN DEN BORREN]. «A l'Université Nouvelle. Conférences de M. Calvocoressi». *L'Art Moderne*, Bruselas, 3-III-1907, p. 68.

<sup>80</sup> *Ibid.*, [p. V].

Hawkins en su historia general<sup>81</sup>, y un *Glorificamus* de John Redford (1486-1547)<sup>82</sup>. Estas piezas testimoniaban ese adelanto de la música de órgano en Inglaterra sobre el continente, en una época en la que todavía prevalecía la música polifónica vocal en Europa. Ahora bien, sus fundamentos se centraban principalmente en la música instrumental entre 1550 y 1630 recogida en la colección *Fitzwilliam*<sup>83</sup>, que Nin bien conocía. Es aquí donde observamos las similitudes y divergencias entre los pensamientos de Van den Borren y del pianista.

La vinculación entre las tradiciones inglesa y española es un argumento recurrente en la obra del musicólogo belga, lo que evidencia que partió de las formulaciones de Nin. No obstante, Van den Borren amplió los límites cronológicos y proporcionó nuevas figuras y nuevos referentes comparativos. En primer lugar, localizaba la primera pieza instrumental conocida en el compositor inglés Thomas Tallis (1505-1585), en concreto, dos versiones de *Felix namque* compuestas en 1562 y 1564, conservadas en la colección *Fitzwilliam*<sup>84</sup>. A juicio del crítico, se trataba de una obra de técnica coral muy avanzada para la época y exenta de toda influencia europea<sup>85</sup>. Esta premisa establecía una figura anterior a Byrd, el punto de referencia con el que Nin comparaba a Cabezón. Pero también cuestionaba el liderazgo del compositor español como el primer autor conocido de música para teclado, dada la contemporaneidad entre Cabezón y Tallis. Con este planteamiento, entraba en juego un nuevo sistema de influencias que dejaba atrás las apreciaciones iniciales de Nin.

Van den Borren exponía las semejanzas musicales entre los estilos inglés y español del siglo XVI, como la abundancia de material figurativo o los tresillos<sup>86</sup>. Pero reivindicaba la influencia de los compositores ingleses en Cabezón cuando acompañó a Felipe II en su viaje a Inglaterra en 1554, en oposición a la visión nacionalista de Nin. Acerca del contacto entre Tallis y Cabezón en la corte, el musicólogo belga planteaba lo

---

<sup>81</sup> HAWKINS, J. *A General History...*, pp. 932-933.

<sup>82</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, pp. 13-14; El examen de estas piezas se encuentra en: WEST, John. *Old English Organ Music*. Actas de la Musical Association. Londres, Novello, 1910-1911.

<sup>83</sup> Un año después, Van de Borren publicó un libro sobre las fuentes principales de la música inglesa, centrándose principalmente en *The Fitzwilliam Virginal Book*. VAN DEN BORREN, Charles. *The Sources of Keyboard Music in England*. Londres, Novello, 1913.

<sup>84</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 102. Ambas obras se encuentran en: *The Fitzwilliam Virginal...*, vol. 1, pp. 427-436; vol. 2, pp. 1-11.

<sup>85</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 9.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 41.

siguiente: Cabezón llegó a Inglaterra en 1554 con su maestro Felipe II; sin duda, tuvo la oportunidad de actuar en la corte, a la que Tallis estaba vinculado en ese momento como miembro de la capilla real. ¿No le habría transmitido al maestro inglés el secreto de estas elegantes figuraciones que con las que adornaba sus variaciones? Esto no puede determinarse de forma categórica por el doble hecho de que las composiciones del organista español no están datadas y que los corales de Tallis, que son anteriores a la muerte de Cabezón (1566), ofrecen una riqueza de figuración mucho más grande que las variaciones más progresivas de este último. Se tiende más a creer que durante su estancia en Inglaterra, Cabezón asimiló la técnica figurativa tradicional de los virginalistas, y que, de vuelta a su país, la aplicó en sus obras, con este gusto y sentido de equilibrio que apreciamos en él, y que lo sitúa muy por encima de Tallis como artista creador en el dominio instrumental<sup>87</sup>.

Como se aprecia en su texto, Van den Borren hacía explícito el innegable contacto entre ambos compositores en la corte británica. Este argumento ya se separaba de los postulados de Nin, quien había omitido voluntariamente los viajes del burgalés por Europa y, por tanto, todo contacto entre escuelas. Pero también de Pedrell, quien no había contemplado en *Hispaniæ* la influencia de los compositores ingleses (ni de otros foráneos) en la música de Cabezón, aunque sí en sentido inverso<sup>88</sup>. Van den Borren demostró una visión más neutral que los anteriores, pues si Cabezón había adoptado las técnicas de los británicos y las había volcado en sus variaciones tras su regreso a España, también supo potenciarlas hasta alcanzar un grado de maestría superior.

Asimismo, Van den Borren encumbraba la grandeza de los españoles de principios del siglo XVI en sus piezas para laúd, y reconocía a Cabezón como la figura más importante en la evolución de la variación, pues fue el primer compositor que trasladó dicha forma del laúd al clave. Los ingleses no plantearon ningún ejemplo anterior a la música de Cabezón, por lo que objetivamente le otorgaba su primicia:

[Cabezón] Es el primero que ha escrito variaciones de canciones profanas y danzas para teclado. Los ingleses no ofrecen, de hecho, ningún ejemplo de esta nueva forma anterior a la muerte del organista español (1566). Si este último parece haber tomado de la isla británica muchos

---

<sup>87</sup> «Cabezón vint en Angleterre en 1554 avec son maître Philippe II; il eut certainement l'occasion de se produire à la cour, à laquelle Tallis était attaché à cette époque, comme membre de la chapelle royale. N'aurait-il point légué au maître anglais le secret de ces figurations élégantes dont il ornait ses variations ? C'est ce que l'on ne saurait décider d'une manière catégorique, en présence du double fait que les compositions de l'organiste espagnol ne sont pas datées et que les chorals de Tallis, qui sont antérieurs à la mort de Cabezón (1566), offrent une richesse de figuration beaucoup plus grande que les variations les plus progressives de ce dernier. On est plutôt tenté de croire que pendant son séjour en Angleterre, Cabezón s'assimila la technique figurative traditionnelle des virginalistes, et que, de retour dans son pays, il l'appliqua dans ses œuvres, avec ce goût et ce sens de l'équilibre que nous apprécions en lui, et qui le placent bien au-dessus de Tallis comme artiste créateur dans le domaine instrumental». *Ibid*, p. 105.

<sup>88</sup> *Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Juan B<sup>ta</sup> Pujol y C<sup>a</sup> editores, 1895, vol. 3, p. LIV. Pedrell afirmaba la influencia de Cabezón en Frescobaldi y hasta en Haydn.



elementos de figuración durante su viaje de 1554, en cambio, parece que los virginalistas le son deudores de la idea de establecer series sistemáticas de variaciones sobre temas profanos. La aplicación de esta idea debió ser esencialmente productiva, ya que proporcionó a los ingleses una base de disciplina de la que carecían, incluso en los límites relativamente estrechos de un tema breve y conciso, les proporcionó un plan definido cuyas proporciones, restringidas por naturaleza, les impidió caer en el exceso del desarrollo y la falta de equilibrio. Así que no tardaron mucho tiempo en darse cuenta de que, de ninguna otra forma, encontrarían una mejor oportunidad para utilizar su inagotable material figurativo. Por eso la adoptaron y la convirtieron no solo en su forma favorita, sino también la que más contribuyó a dar a sus obras un carácter duradero<sup>89</sup>.

Del párrafo anterior extraemos varias cuestiones fundamentales. En primer lugar, Van den Borren proclamaba a Cabezón como creador del género de la variación para teclado, un argumento reivindicado por Nin desde 1904 y que el crítico belga pudo escuchar vivamente en sus conferencias en 1907<sup>90</sup>. En segundo lugar, completaba el ciclo de intercambios musicales entre las escuelas inglesa y española, ya que si Cabezón había asumido el desarrollo de las figuraciones melódicas de los británicos, estos asimilaron a su vez la estructura de la forma de la variación. Desde su punto de vista, Cabezón había aportado a los ingleses un sentido de equilibrio y de regularidad en la repartición del tema entre las diferentes voces<sup>91</sup>. Para su contraste, incluía como ejemplos las *Diferencias sobre el "Canto del caballero"*, una obra interpretada por Nin en Bruselas en 1907<sup>92</sup>, y *The wood so wild* de Byrd, con catorce variaciones de estructura irregular<sup>93</sup>. Gracias a Van den Borren, el juego de miradas y de influencias entre Inglaterra y España fue tratado en términos de absoluta reciprocidad; tanto el compositor español como el contexto musical inglés se beneficiaron mutuamente, tal y como Nin trató de demostrar con las figuras de Scarlatti y Soler con posterioridad.

---

<sup>89</sup> «C'est [Cabezón] le premier à avoir écrit des variations de chansons profanes et de danses pour clavier. Les Anglais n'offrent, en effet, aucun exemple daté de cette forme nouvelle, antérieur à la mort de l'organiste espagnol (1566). Si donc ce dernier paraît avoir emprunté à l'île britannique, lors de son voyage de 1554, de nombreux éléments de figuration, en revanche, il semble que les virginalistes lui soient redevables de l'idée d'établir des séries systématiques de variations sur de thèmes profanes. L'application de cette idée devait être essentiellement féconde, car elle apportait aux Anglais une base de discipline qui leur manquait, encore dans les bornes relativement étroites d'un thème court et concis, elle leur fournissait un plan tout fait dont les proportions, restreintes par nature, les empêchaient de tomber dans l'excès du développement et le manque d'équilibre. Aussi ne mirent-ils pas beaucoup de temps à s'apercevoir que, dans aucune autre forme, ils ne trouveraient meilleure occasion d'utiliser leur inépuisable matériel figuratif. C'est pourquoi ils l'adoptèrent et en firent, non seulement leur forme favorite, mais encore celle qui a le plus contribué à donner à leurs œuvres un caractère durable». VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 127.

<sup>90</sup> Ch. V. [Charles VAN DEN BORREN]. «A l'Université Nouvelle...», p. 68.

<sup>91</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 133.

<sup>92</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 8).

<sup>93</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 134.

En síntesis, Van den Borren partió de los postulados de Nin, en cuanto al establecimiento de comparaciones entre ambas escuelas y el reconocimiento de Cabezón como el padre de la variación. Pero dio un paso adelante al contemplar las dos caras de la moneda, pues reivindicó una tradición musical y una independencia artística de la escuela inglesa totalmente omitida por Nin. Además, a diferencia de este, el rigor científico era imprescindible para legitimar la música inglesa, lo que suponía un alejamiento de los estériles debates nacionalistas. Por estas cuestiones, Van den Borren contribuyó a completar el puzzle histórico de una forma ajustada y verídica, lo que justificaría su apertura de miras. Tenemos constancia de la buena relación entre ambos<sup>94</sup>, pues Nin envió sus *Vingt Chants Populaires Espagnols* al belga en 1925, quien depositó una de las copias en el Conservatorio de Bruselas<sup>95</sup>. Esto es, de nuevo, un perfecto ejemplo de los diálogos establecidos entre los musicólogos, donde las ideas de Nin fueron transmitidas y reconocidas a nivel europeo.

#### **2.4 La continuidad de la relación Cabezón-Byrd en los debates internacionales**

Al igual que Nin, Pedrell nunca admitió la influencia de la música inglesa en el estilo de Cabezón, pese a que con el tiempo contempló los viajes del compositor a Inglaterra. En uno de sus últimos escritos, *Las formas pianísticas: Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales* (1918), incidió en la «influencia indudable» de Cabezón en los compositores ingleses<sup>96</sup> y citó a Van den Borren como aval de sus investigaciones<sup>97</sup>. Ahora bien, aunque tratara de concederse los honores, era el nombre de Nin el que figuraba en los agradecimientos de la obra del musicólogo belga, mientras que Pedrell era citado como editor de *Hispaniæ Schola Musica Sacra*,

---

<sup>94</sup> En 1911, Nin le pidió a Van den Borren que realizase una reseña en *Le Guide Musical* de una obra de Manén, ofreciéndole información sobre su obra. La nota se recoge en: *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 19 noviembre 1911, p. 719; Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 25-XI-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>95</sup> Carta de Charles Van den Borren a Joaquín Nin. Uccle [Bruselas], 13-III-1925. US-RIVu (caja 12, nº 51).

<sup>96</sup> PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas: Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales, estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*. Valencia, M. Villar, 1918, vol. 1, p. 43.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 31, nota al pie 1. Pedrell cita los siguientes volúmenes de Van den Borren: *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre* y *Les Origines de la Musique de Clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630*. Bruselas, Breitkopf et Häertel, 1914.

sin otro tipo de alusión<sup>98</sup>. Esto nos conduce a determinar la influencia de Nin en el pensamiento de Van den Borren y a ponderar el valor de Pedrell y de nuestro protagonista en la historiografía musical europea. Al igual que mencionamos con Calvocoressi, desconocemos si Nin abrazó la visión de Van den Borren, dado que sus investigaciones sobre la música histórica inglesa cesaron en 1907. Pero estamos seguros de que Pedrell no lo hizo, pues, conocedor de las investigaciones del musicólogo belga, bien pudo haber reconocido la reciprocidad de la escuela inglesa en Cabezón, lo que no sorprende dado su itinerario pro nacionalista.

La lectura de la escuela inglesa en el contexto español continuó la línea nacionalista planteada por Nin y Pedrell en el plano teórico. Recurrimos de nuevo a la *Historia de la música* de López-Chávarri, publicada tan solo dos años más tarde que el estudio de Van den Borren. En lo que respecta a la escuela inglesa del siglo XVI, el valenciano señalaba lo siguiente:

En el siglo XVI los ingleses practican el género instrumental tanto o más que el vocal, distinguiéndose: Tallys (15..-1585), William Byrd (1543-1623), tenido hasta el presente por el autor más antiguo de música para «clavecín» y creador del género «variaciones» hasta que el maestro Pedrell mostró la prioridad de nuestro insigne clavecinista español Antonio de Cabezón<sup>99</sup>.

Como citamos en el capítulo anterior, López-Chávarri ninguneó a Nin, pero tampoco contempló la influencia bilateral que reivindicaba Van den Borren, pese a que consultó su obra para la elaboración de su estudio<sup>100</sup>. Tampoco recogió la novedosa idea de Nin de reivindicar a Scarlatti para España, aunque es cierto que su lanzamiento tuvo lugar en fuentes extranjeras a las que el valenciano no accedería, como veremos en el capítulo siguiente. Sea como fuere, queda claro que López-Chávarri conservó y divulgó el pensamiento pedrelliano.

En el *Diccionario de la música ilustrado* (1926-1927), en la voz de Byrd percibimos lo siguiente:

---

<sup>98</sup> VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique en Angleterre...*, p. 14; *Id. Les Origines de la Musique dans les Pays-Bas...*, p. 112.

<sup>99</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Editorial Paluzí, 1914, p. 111. Véanse también pp. 148, 155.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 166.

A propósito de este autor, es oportuno deshacer un error en que han incurrido la mayoría de los musicógrafos que se han ocupado de los orígenes de la *Variación*. Hasta hace pocos años, se pretendía que las más antiguas *Variaciones* eran las de William Byrd, pero todo mediano conocedor de la música española del siglo XVI encontrará inadmisiblemente semejante afirmación, por cuanto Antonio de Cabezón, español (1510-1566), es indiscutiblemente anterior a Byrd, las *Variaciones* de Byrd datan de 1591, y en la *Tablatura* publicada de 1578 por Hernando Cabezón (V.), hijo de Antonio, se encuentran no pocas *Variaciones (Diferencias*, como entonces se llamaban) de este último. Además en otros *Libros de cifra* españoles del siglo XVI se encuentran también *Diferencias*<sup>101</sup>.

Se trata de una voz actualizada que bebe de las últimas aportaciones de Riemann. ¿Por qué sabemos esto? Porque detalla 1543 como el año de nacimiento de Byrd, una fecha proporcionada exclusivamente por el musicólogo alemán en sus últimas investigaciones<sup>102</sup>. Es significativo que el autor del *Diccionario de la música ilustrado* dedique un espacio importante a reivindicar a Cabezón en lugar de describir a Byrd, en un apartado dedicado a este. Se trata de una construcción de la figura del virginalista que tiende hacia una línea pro nacionalista española en perjuicio de la escuela inglesa, y guarda visibles similitudes con el planteamiento de Pedrell y de Nin. Hasta aquí, podríamos pensar que esta descripción hubiera sido escrita por Nin, quien era además colaborador de dicha publicación. Pero la voz de Byrd concluía con una referencia bibliográfica de Lliurat sobre Cabezón en 1910<sup>103</sup>, en la que el autor se mostraba partidario del ideario de Pedrell. Esto nos conduce a pensar que muy posiblemente fuese el mismo Lliurat el redactor de dicho término, quien también participó en la elaboración de la obra<sup>104</sup>.

En el entorno europeo, las novedades de Van den Borren acerca de la escuela inglesa tuvieron una recepción significativa, aunque las opiniones variaban según el prisma nacionalista de cada intelectual. Por ejemplo, Grattan Flood (1859-1928), historiador y músico irlandés especialista en los compositores de la dinastía de los

---

<sup>101</sup> «William Byrd». *Diccionario de la música ilustrado*. A. Albert Torrellas (ed.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1926-1927], vol. 1, p. 236; Van den Borren proponía 1542-1543. VAN DEN BORREN, Ch. *Les Origines de la Musique...*, p. 31.

<sup>102</sup> RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte. Das Zeitalter der Renaissance*, vol. 2, parte 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel (2ª ed.), 1920, p. 341.

<sup>103</sup> LLIURAT, F. «Quelques Erreurs sur Cabezón...».

<sup>104</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Frederic Lliurat Carreras». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, p. 956.

Tudor<sup>105</sup>, recogía la influencia del estilo instrumental de Tallis en la música de Cabezón en *The Musical Times* en 1925<sup>106</sup>. Ya citamos la total aprobación del volumen por parte de Landowska, probablemente una de las visiones más objetivas: «Admirable por su documentación y por la visión de su autor, este libro no ha sido aún superado»<sup>107</sup>. En cambio, Kastner, en su *Contribución al estudio de la música español y portuguesa* en 1941, aceptó las correspondencias musicales entre ambas escuelas, pero rechazó la influencia de Tallis en Cabezón. Al contrario, proclamó la irradiación del arte español en Inglaterra por su calidad y antigüedad<sup>108</sup>. No olvidemos el ardiente pensamiento nacionalista de Kastner, quien abogaba por la independencia musical de la tecla antigua hispana de las influencias extranjeras, como vimos en el siglo XVIII español.

El texto del francés Camille Le Senne en la *Encyclopédie* en 1920 es cuanto menos significativo<sup>109</sup>. Hemos de señalar la perspectiva francesa de su autor, quien redactó además la parte contemporánea de Francia en dicho diccionario<sup>110</sup>. De este volumen resaltamos tres aspectos: en primer lugar, de las 746 páginas del texto completo (dedicado a Francia, Bélgica e Inglaterra), solo 50 resumen la historia musical inglesa, lo que es de por sí revelador<sup>111</sup>; –por curiosidad, a España dedican 487<sup>112</sup>–; en segundo lugar, dos de las tres partes de la sección de Inglaterra fueron redactadas por intelectuales franceses, y solo una (el periodo contemporáneo) fue realizada por un inglés, el director Charles Maclean<sup>113</sup>; por último, la sección de la música histórica (desde sus orígenes hasta el siglo XVIII inclusive) solo comprende un total de doce páginas. Estas premisas corroboran aún la limitada atención dedicada a la escuela histórica británica por parte de algunos intelectuales franceses. Si atendemos a la descripción de Byrd, Le Senne manifestó la reconsideración de «padre de la música» a

<sup>105</sup> KLEIN, Axel. «William Henry Grattan Flood». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 8, p. 945.

<sup>106</sup> GRATTAN FLOOD, W. H. «New Light on Late Tudor Composers: VIII. Sebastian Westcote». *The Musical Times*, año LXVI, nº 988, junio 1925, pp. 510–511.

<sup>107</sup> «Admirable for its documentation and the insight of its author, this book has yet to be surpassed». *Landowska on Music...*, p. 293.

<sup>108</sup> KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música español y portuguesa*. Lisboa, Editorial Atica, 1941, pp. 83-85.

<sup>109</sup> LE SENNE, Camille. «Période ancienne [Inglaterra]». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 3, pp. 1862-1880.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 1697-1814.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 1862-1912.

<sup>112</sup> MITJANA, Rafael. «La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, pp. 1913-2351; LAPARRA, Raoul. «La Musique et la Danse Populaires en Espagne», pp. 2353-2400.

<sup>113</sup> MACLEAN, Charles. «Période moderne». *Encyclopédie de la Musique...*, vol. 3, pp. 1895-1912.

«quizás el primero en su país»<sup>114</sup>, lo que constata la aceptación de la actualización de Nin. No obstante, continuó considerándole como padre de la variación y de la música programática, dos de los tópicos reproducidos por Soubies a principios de siglo<sup>115</sup>. Le Senne no fue mucho más allá de los datos proporcionados por este, y tampoco contempló los postulados de Van den Borren, pues ni recogió las novedosas investigaciones sobre Tallis ni sobre ningún otro compositor anterior descrito de manera detallada en el volumen del musicólogo belga.

Por el contrario, fueron numerosos aquellos que contribuyeron a la divulgación de esa renovación de la escuela inglesa. Por ejemplo, Jean-Aubry, en *La Musique et les Nations* (1922), reconocía que las obras de Byrd, Bull, Gibbons, Blow y Purcell comenzaban a tener su merecido reconocimiento, situando a Inglaterra en una de las primeras posiciones de las naciones musicales<sup>116</sup>. Si tenemos en cuenta la perspectiva francesa del crítico, junto a su cercanía a Nin y su interés por la cultura española, sus palabras indican la superación de la visión de principios del XX.

Las huellas de estos debates se perciben aún en la historiografía de las últimas décadas. Powell indica de manera general en el apartado de la escuela inglesa de música instrumental que «la técnica de la variación es básicamente de origen inglés»<sup>117</sup>. Pero, si leemos más detenidamente, precisaba que en su viaje a Inglaterra en 1554, Cabezón enseñó a los virginalistas esa organización y sistematización de la variación, utilizada por aquel entonces en España por los compositores de vihuela y de órgano<sup>118</sup>. Concluía el apartado incidiendo en que los virginalistas «mostraron su propia originalidad y poderosa expresión»<sup>119</sup>. Como hemos visto a lo largo del capítulo, estas ideas fueron establecidas por Van den Borren, quien fue el punto de partida en devolverle a la tradición inglesa su singularidad, cuyo referente de partida fue Nin.

---

<sup>114</sup> LE SENNE, C. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 3, p. 1865.

<sup>115</sup> SOUBIES, A. *Histoire de la Musique. Iles Britanniques...*, vol. 1, p. 42.

<sup>116</sup> JEAN-AUBRY, Georges. *La Musique et les Nations*. París, Ed. de la Sirène, 1922, p. 194.

<sup>117</sup> «Variation technique used in harpsichord music is basically English in origin». POWELL, Linton. «Early Spanish Piano Music». *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 54.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>119</sup> «The virginalists [...] display their own originality and powerful expression». *Ibid.*

En los albores del siglo XXI, John Harley señala en su estudio *William Byrd: Gentleman of the Royal Chapel* (1997) que el compositor inglés pudo influenciarse de la música de Cabezón en su viaje a Inglaterra en 1554<sup>120</sup>. Y en la voz de la música para teclado recogida en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en su edición de 2001, Caldwell indica el influjo «sorprendentemente pequeño» de Cabezón en los compositores que debió conocer durante sus viajes, incluyendo Inglaterra<sup>121</sup>. Por el contrario, Louis Jambou, en la entrada de Cabezón, incide en que el español sí influyó a Tallis y a Byrd<sup>122</sup>. Aunque estos ejemplos demuestren<sup>123</sup> que la influencia de Cabezón en Byrd esté siendo superada por investigadores ingleses en la actualidad –de hecho, Cabezón ya no aparece citado en la última actualización del estudio de Harley en 2010<sup>123</sup>– la relación entre estos compositores del siglo XVI, casi una centuria después de la formulación inicial planteada por Nin, ha contado con mucho éxito en escritos de naturaleza diferente.

\*\*\*

Todas estas cuestiones nos permiten señalar que la recuperación de la escuela de los virginalistas ingleses de los siglos XVI y XVII tuvo un proceso lento pero progresivo durante las primeras décadas del XX. Al comienzo del siglo, Nin contribuyó al re-descubrimiento de la tradición histórico musical de la escuela inglesa, con el resurgimiento de figuras como Byrd, Bull y Gibbons. Este conocimiento propició la restitución de la tradición instrumental de Inglaterra en el ambiente musical parisino, independientemente de que aplicase criterios subjetivos con tendencias nacionalistas. Aunque no haya sido la visión que ha trascendido, las propuestas de Nin ejercieron una influencia directa en ciertos intelectuales durante la segunda década, quienes publicaron estudios relevantes consagrados a esclarecer no solo los orígenes de la escuela inglesa, sino también la independencia y originalidad que había perdido durante el siglo XIX, varias premisas que permanecen vigentes en la historiografía actual.

---

<sup>120</sup> HARLEY, John. *William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal*. Aldershot, Scholar Press, 1997, p. 23.

<sup>121</sup> CALDWELL, John. «Keyboard Music [Keyboard music to ca. 1750]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 13, p. 517.

<sup>122</sup> JAMBOU, Louis. «Antonio de Cabezón». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 765-766.

<sup>123</sup> HARLEY, John. *The World of William Byrd: Musicians, Merchants and Magnates*. Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2010.

## **CAPÍTULO III**

### **UNA REVISITA AL PASADO MUSICAL ITALIANO Y LA REIVINDICACIÓN DE SCARLATTI PARA ESPAÑA**

En este apartado analizaremos la imagen teórica de la música histórica italiana en el pensamiento de Nin. Se trata, probablemente, de uno de los capítulos más importantes y de mayor calado en la interpretación de la figura de nuestro protagonista, pues las consecuencias en torno a Scarlatti, como compositor cumbre del pasado musical italiano en el ideario de nuestro protagonista, se siguen percibiendo en la musicología española en la actualidad.

Como veremos en los próximos párrafos, Nin hizo una interpretación de la música histórica italiana un tanto evolucionada, ya que pasó de considerar a Italia como una amenaza cultural que rompía la continuidad de la tradición histórica nacional de cada país europeo, un concepto peyorativo otorgado por la historiografía francesa y española del XIX, a proponer una nueva mirada más objetiva hacia este pasado musical. La llave fue la idea de reivindicar a Scarlatti para España, la cual propició una consideración renovada de los límites nacionales y, por tanto, un nuevo enfoque hacia la Italia musical, cuyas consecuencias abordaremos en el capítulo.

Para comenzar, presentaremos la concepción de la tradición musical de la península itálica en la historiografía francesa y española de principios del siglo XX. La finalidad no es otra que conocer el contexto para determinar cuál fue la imagen inicial que Nin heredó tras su llegada a París a principios de siglo. En segundo lugar, analizaremos los escritos de nuestro protagonista para establecer su consideración del pasado musical italiano y la evolución de sus ideas. En tercer lugar, proporcionaremos una descripción detallada acerca de los compositores que recuperó y las novedades que aportó en cada caso particular. Por último, finalizaremos el capítulo con una sección dedicada a Scarlatti y su reivindicación para España. En ella, pretendemos arrojar luz sobre el proceso de formulación de dicha idea, los referentes de partida, su revelación pública en el contexto europeo e internacional y la repercusión en el medio hasta la actualidad.



### 3.1 La recepción de la escuela italiana en Francia a inicios del siglo XX

La concepción de Italia como potencia musical europea en el París de los albores del siglo XX era un tanto desfavorable, ya que numerosos intelectuales franceses consideraron el italianismo operístico del siglo XIX como una influencia negativa en la música francesa<sup>1</sup>. El anti-italianismo implicó a todas las ramas del conocimiento y a la política, que trató de extender al vivir cotidiano<sup>2</sup>. Alfred Bruneau reconoció a Berlioz como el liberador de la música nacional de su «decadente» italianismo<sup>3</sup>. Los representantes de la derecha, como Pierre Lasserre y d'Indy, profundamente influenciados por Wagner, definieron las óperas francesas del XIX como imitaciones serviles de compositores italianos, imbuyéndolas además de connotaciones anti-semíticas<sup>4</sup>. Estas ideas del estilo ítalo-judío fueron reproducidas por los seguidores de la retórica scholista, tipo Lionel de La Laurencie y Paul Landormy<sup>5</sup>. Todos ellos convergieron en que la búsqueda de la subjetividad romántica armonizaba con el sensualismo y la superficialidad de la música italiana, lo que explicaba ese gran entusiasmo europeo por ella.

En el ámbito español, la consideración del italianismo como cultura invasora también procede de la historiografía del siglo XIX, principalmente de Pedrell<sup>6</sup>. Hubo incluso antecedentes previos, pues Soriano Fuertes ya abogaba en su *Historia de la música desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (1855) por la programación de óperas de compositores españoles en los teatros frente a la costumbre de importar producción, principalmente italiana<sup>7</sup>. La historiografía del siglo XIX interpretó el siglo romántico como un periodo en el que España sufrió la invasión cultural de Italia y

---

<sup>1</sup> FULCHER, Jane F. *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>2</sup> FULCHER, Jane F. «Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism». *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, vol. 11, nº 1, 1980, pp. 45-57.

<sup>3</sup> BRUNEAU, Alfred. *La Musique Française. Rapport sur la Musique en France du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> Siècle. La Musique à Paris en 1900 au Théâtre, au Concert, à l'Exposition*. París, Eugène Fasquelle, 1901, p. 103.

<sup>4</sup> LASSERRE, Pierre. *Le Romantisme Français*. París, Société du Mercure du France, 1908, pp. VIII-XII, 515-543. Para más información acerca de d'Indy, véase: FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, p. 33.

<sup>5</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. *Le Goût Musical en France*. París, A. Joanin, 1905; LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. París, Librairie Paul Delaplane (2<sup>a</sup> ed., revisada y corregida), 1911, p. 121. (Ed. original: París, Mellottée, 1910).

<sup>6</sup> CORTÈS, Francesc. «Les Rapports du Cercle de Felipe Pedrell avec la France». *Échanges Musicaux Franco-Espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> Siècles: Actes de Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). París, Klincksieck, 2000, pp. 299-318.

<sup>7</sup> SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, Narciso Rodríguez, 1855, vol. 4. Véanse, en concreto, los capítulos 29, 30 y 31.

postuló que el género nacional debía construirse a partir de un movimiento de reacción. Así lo expresaba Pedrell en su opúsculo *Por nuestra música* publicado en 1891<sup>8</sup>:

Italia, bueno o malo, había inventado un género nuevo del que vinieron a ser tributarias todas las naciones de Europa: pagó España el tributo (seguimos pagándolo, todavía, a fines del siglo XIX); llamamos a nuestra corte y a nuestros teatros, sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores [...] quisimos como Alemania, Francia y otras naciones aprender a componer óperas, y bajo esta influencia avasalladora compusimos óperas a la italiana porque no existían otros modelos<sup>9</sup>.

Como percibimos en el párrafo, Pedrell manifestaba su rechazo hacia todo cuanto tuviera que ver con la «colonización» que había sufrido España por parte de la península itálica. Jorge de Persia ha demostrado que esta concepción historiográfica continuó vigente en el siglo XX y fue importante para Falla y Ortega<sup>10</sup>, así como para Nin. En *Los poemas del pianista* (1873), Pedrell ya establecía la melodía como patrimonio exclusivo de los italianos, que emanaba de un «sensualismo o placer del oído» y que tanto gustaba a la multitud<sup>11</sup>. En su oposición a lo foráneo, y en analogía con los intelectuales franceses, el italianismo era un enemigo cultural porque interrumpía la evolución histórica de una tradición nacional desde unos orígenes lejanos, que él mismo defendía en sus investigaciones. En realidad, era uno de los temas centrales de la intelectualidad española, y un fenómeno que venía afectando prácticamente a toda Europa desde el siglo XVIII.

Respecto a la tradición musical, Italia era reconocida en París desde las últimas décadas del siglo XIX como una de las potencias más antiguas, sin obviar que debió su primera educación musical a los franco-flamencos, quienes importaron a Roma su magisterio y sus obras maestras desde el siglo XIV<sup>12</sup>. El punto de inflexión era el siglo XVI: comenzaba con el auge de la polifonía renacentista de Palestrina, continuaba con

---

<sup>8</sup> PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona, Imprenta de Heinrich y C.ª, en comandita, 1891.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>10</sup> PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 139-149.

<sup>11</sup> PEDRELL, Felipe. *Los poemas del pianista. Pequeña enciclopedia crítica, analítica, anecdótica y biográfica, de las obras de piano de los grandes maestros, acompañada del catálogo cronológico [sic] de sus obras Recopilación y extracto de las más notables publicaciones literario-musicales*. Barcelona, Biblioteca Vidal, 1873, p. 19.

<sup>12</sup> MARMONTEL, Antoine-François. *Symphonistes et Virtuoses*. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1881. LANDORMY, P. *Histoire de la Musique...*, p. 33.

la creación del concepto de tonalidad y de armonía modernas por Monteverdi y finalizaba con la invención del género de la ópera, un tema estudiado y divulgado ampliamente por Romain Rolland<sup>13</sup>. Monteverdi era una figura bisagra que representaba la transición entre la tradición polifónica y el arte «expresivo» de los maestros italianos de principios del siglo XVII, tal y como contemplaba d'Indy en sus enseñanzas<sup>14</sup>.

La importancia que adquirió el género operístico desde sus inicios derivó en la extrapolación de sus cualidades musicales al terreno instrumental y la consideración de los italianos como víctimas de la moda. El signo identitario de Italia era una música concebida como exclusivamente melódica, superficial y externa por el resto de los países europeos, que vieron la gran influencia operística como un enemigo cultural. Esto afectó negativamente a la visión de los compositores italianos de cualquier época posterior a la creación de la ópera. En concreto, Francia se centró en la idea del abandono por parte de estos de la polifonía contrapuntística de los franco-flamencos para centrarse en la búsqueda de la melodía como único fundamento musical<sup>15</sup>. En pocas palabras, Italia era considerada como una raza en plena decadencia desde el mismo comienzo de su evolución, que no aportaba ninguna novedad a medida que se apartaba del contrapunto de los franco-flamencos.

Respecto a la música para teclado, Frescobaldi a la cabeza, Pasquini, Rossi y Zipoli, y sus respectivos discípulos, formaban la cadena gloriosa debido a su estilo contrapuntístico en el órgano, un arte por el que hasta el mismo Bach se relacionó con la escuela italiana<sup>16</sup>. En cambio, la primacía de la melodía acompañada y la escritura virtuosística de los compositores de la segunda mitad del XVIII fueron entendidas como una renuncia al desarrollo y a cualquier innovación de las formas. Se criticó a menudo el carácter alegre y poco profundo de la música de este periodo, que no poseía más ni la

---

<sup>13</sup> ROLLAND, Romain. *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti: Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne*. París, Thorin, 1895; *Id. Musiciens d'Autrefois. L'Opéra avant l'Opéra*. París, Hachette, 1908; *Id. «L'Opéra au XVII<sup>e</sup> Siècle en Italie»*. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 685-749.

<sup>14</sup> FAUSER, Annegret. «Archéologue Malgré lui: Vincent d'Indy et les Usages de l'Histoire». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Lieja, Mardaga, 2006, pp. 123-133.

<sup>15</sup> ROLLAND, R. «L'Opéra au XVII<sup>e</sup> Siècle...», pp. 685-749; CHILESOTI, Oscar. «XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 636-684.

<sup>16</sup> VILLANIS, L[ui]gi. A[l]berto. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles. La Musique Instrumentale Italienne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, p. 797.

fe ni el misticismo de la época de Palestrina<sup>17</sup>. Más que el concepto de profundidad, se les acusaba de buscar el placer inmediato. Scarlatti se situaba en un periodo de transición y su muerte marcaba un punto cronológico decisivo, dado que significaba el declive del contrapunto y del estilo galante y el surgimiento de la melodía acompañada. Tras él, se encontraban Paganelli, Pescetti, Paradisi, Alberti y Turini, entre muchos otros, cuyo estilo en el clave derivaba del canto acompañado, es decir, de la escena lírica italiana, y por ello constituían la decadencia de la escuela de clave en Italia<sup>18</sup>.

La música para teclado de los siglos XVII y XVIII permanecía en su mayoría desatendida, a excepción de Frescobaldi y Scarlatti. Por ejemplo, Marmontel, en su obra *Symphonistes et Virtuoses* de 1881, esbozaba la tradición musical italiana con una única entrada conjunta a Alessandro y Domenico Scarlatti, a quien describía como sucesor directo de Frescobaldi<sup>19</sup>. No obstante, las numerosas ediciones de la segunda mitad del XIX que apostaban por la recuperación de música del pasado trataron también de reavivar la tradición italiana. Entre ellas, destacamos *Le Trésor des Pianistes* de Farrenc (1861-1872)<sup>20</sup> y *Les Clavecinistes de 1637 à 1790* de Amédée Méreaux (1864-1867)<sup>21</sup>, que recogían obras de Frescobaldi, Scarlatti, Marcello, Martini, Pescetti y Paradisi, entre otros. Al comienzo de las obras, ambos aportaban datos biográficos de los músicos recogidos en la edición, y en particular Méreaux incluía breves comentarios acerca del estilo de las piezas. Otras ediciones eran *Alter Meister* (1870-1881) y *Alte Tänze* (1877) de Ernst Pauer<sup>22</sup>, y *Les Maîtres du Clavecin* de L. Köhler<sup>23</sup>, en las que también pueden encontrarse obras desde Frescobaldi hasta Martini y Paradisi. Pese a estos intentos, gran parte de la música italiana permanecía silenciada y desconocida.

Igualmente, hubo varias propuestas por parte de empresarios y musicólogos italianos de publicar ediciones centradas principalmente en divulgar su propia tradición musical. Simultáneamente a la publicación de la integral de Scarlatti por parte de

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 808-809.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 804-814.

<sup>19</sup> MARMONTEL, A. *Symphonistes et Virtuoses...*, pp. 35-47.

<sup>20</sup> *Le Trésor des Pianistes*. A. y L. Farrenc (eds.). París, Farrenc, 1861-1872, 23 vol.

<sup>21</sup> *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*. Amédée Méreaux (ed.). París, Heugel & c. Éditeurs, 1864-1867.

<sup>22</sup> *Alter Meister*. Ernst Pauer (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871-1887; *Alte Tänze*. Ernst Pauer (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.

<sup>23</sup> *Les Maîtres du Clavecin. Clavier-Musik aus alter Zeit. Œuvres Choiesies, Revues, Doigtées et Accentuées par Louis Köhler. Vol. II. Écoles Anglaise, Italienne et Française*. Braunschweig, Henry Litolf's Verlag, [s.a.].

Alessandro Longo, el italiano editó en dicha casa *La Biblioteca d'Oro* (ca. 1906), que contenía 700 piezas de autores, en su mayoría, italianos<sup>24</sup>, y también *L'Arte Antica e Moderna*, una edición magna cuyos primeros volúmenes incluía música para teclado de la Italia de los siglos XVII y XVIII<sup>25</sup>. Curiosamente, se trata de dos obras de las que la historiografía musical, al menos la francesa y la española, no se ha hecho eco hasta la actualidad, lo que arroja luz sobre esa mirada desafiante hacia Italia en el contexto franco-hispano.

El ejemplo más célebre es *La Musica Instrumentale in Italia nei Secoli XVI, XVII e XVIII* de L. Torchi en 1901, que presentaba 272 ejemplos musicales<sup>26</sup>, aparecidos en fascículos en la *Rivista Musicale Italiana* desde 1897 a 1901<sup>27</sup>. Romain Rolland, quien recordemos había estudiado la música dramática italiana del siglo XVII, señalaba el gran desconocimiento de la literatura musical de dicha nación, pero también consideró la propuesta de Torchi todo un alarde de patriotismo<sup>28</sup>. Incidía en la concepción de un estilo italiano «decadente», centrado en una escritura brillante y virtuosística, de movimientos vivos y con una ornamentación excesiva, en detrimento de la expresividad y cualquier tipo de sentimiento. En suma, se trataba de una música amanerada, superficial y poco equilibrada en todas sus épocas, ideas que fueron repetidas hasta la saciedad. No obstante, esta visión negativa de Italia poseía una cierta ambigüedad, pues la prensa estaba al día de la aparición de nuevos manuscritos, como las ediciones inéditas de Frescobaldi y Caccini adquiridas por el Conservatorio de Bruselas en 1902<sup>29</sup>.

En cambio, Scarlatti ocupaba un lugar ciertamente establecido dentro del panorama musical parisino, y su recuperación fue efectuada desde diferentes campos. Por un lado, las ediciones scarlattianas de Czerny (1839), Bülow (1864) y Tausig

---

<sup>24</sup> *La Biblioteca d'Oro*. Alessandro Longo (ed.). Milán, Ricordi, ca. 1906. 7 vol.

<sup>25</sup> *L'Arte Antica e Moderna. Scelta di Composizioni per Pianoforte*. Milán, Ricordi, [s.a.]. 21 vol.

<sup>26</sup> *La Musica Instrumentale in Italia nei Secoli XVI, XVII y XVIII*. L. Torchi (ed.). Turín, Fratello Bocca, 1901.

<sup>27</sup> Véase la bibliografía presentada en: FANO, Fabio. «Luigi Torchi». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 25, pp. 613-614.

<sup>28</sup> ROLLAND, Romain. «Bibliographie». *La Revue Musicale. Revue d'Histoire et de Critique Musicales*, París, 1901, pp. 333-337.

<sup>29</sup> *La Revue Musicale*, París, 1902, p. 56.

(1900)<sup>30</sup> fomentaron el interés por el músico napolitano desde el pensamiento y la práctica, y lograron que su corpus permaneciese vigente. A su conocimiento contribuyeron las ediciones de Enrique Granados en 1905<sup>31</sup> y la *opera omnia* por parte de Longo en 1906<sup>32</sup>. Sin embargo, también reinaba una cierta desinformación sobre el compositor. Julien Tiersot, bibliotecario del Conservatorio de París<sup>33</sup>, comenzaba una descripción biográfica del músico en *Le Monde Musical* en 1903 de la siguiente manera: «Nacido el mismo año ~~que Rameau, dos años más joven~~ que Bach y Haendel, Domenico Scarlatti representa el arte de la música instrumental en Italia, en comparación con sus ilustres contemporáneos de Francia y de Alemania»<sup>34</sup>. Aunque el original que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de Francia está tachado de manera manuscrita, esta imprecisión quedó grabada para la posteridad, y nos proporciona una fotografía del grado de conocimiento del compositor por aquel entonces<sup>35</sup>.

Por el contrario, en la práctica sí se tenía un concepto bastante claro del estilo del napolitano y de cómo debía interpretarse su música. En los célebres concursos del Conservatorio, el programa obligatorio de 1902 incluía una sonata de Scarlatti en la prueba de piano de mujeres<sup>36</sup>. Las reseñas del evento destacan por sus descripciones detalladas sobre las interpretaciones, y se encumbró la ejecución de una de las participantes por su técnica digital clara y limpia, y una elegancia estilística acorde a la época original<sup>37</sup>. De la prensa también extraemos que las obras más populares de Scarlatti a principios de siglo continuarían siéndolo a lo largo de la década: la *Pastoral*,

---

<sup>30</sup> Para más información sobre las ediciones de Domenico Scarlatti, véase: KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, colección «Alianza Música», 1985, pp. 382-392.

<sup>31</sup> *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave*. Enrique Granados (ed.). Barcelona, Vidal y Llimona, [1905], 2 vol.

<sup>32</sup> *Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti, Criticamente Rivedute e Ordinate in Forma di Suites*. Alessandro Longo (ed.). Milán, G. Ricordi & C., [1906], 2 vol.

<sup>33</sup> WALLON, Simone. «Julien Tiersot». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 25, pp. 469-470.

<sup>34</sup> «Né la même année ~~que Rameau, de deux ans plus jeune~~ que Bach et Haendel, Domenico Scarlatti représente l'art de la musique instrumentale en Italie, en regard de ses illustres contemporains de France et d'Allemagne». J. T. [Julien TIERSOT]. *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1903, [p. 169]. El tachado pertenece al original.

<sup>35</sup> *Le Monde Musical*, París, 1903. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM-257. *Le Monde Musical* publicó tres piezas de Scarlatti en 1903: la *Fuga del Gato*, la *Sonata en La Mayor* (nº 52 catálogo de Czerny, K. 113) y una tercera pieza sin determinar. *Le Monde Musical*, París, 15-III-1903, p. 69; 15-VI-1903, p. 169; 15-VII-1903, p. 201.

<sup>36</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1902, p. 218.

<sup>37</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-VII-1902, p. 241.

el *Capriccio* y la *Fuga del gato*. Santiago Riera interpretó la *Pastoral* y *Capriccio* en marzo de 1903<sup>38</sup>. Marguerite Long tocó el *Capriccio* en marzo de 1904<sup>39</sup>. Casella ofreció un recital en mayo de 1907 en el que ejecutó cuatro piezas de Scarlatti, y se alabó su interpretación de la *Pastoral*<sup>40</sup>. Esta misma pieza formaba parte del repertorio habitual de Landowska<sup>41</sup>, incluida en su primera grabación en Friburgo en 1905<sup>42</sup>. Nin contribuyó también a la popularidad de estas sonatas, pues la *Fuga del Gato* y el *Capriccio* fueron habitualmente interpretadas en sus primeros recitales, aunque amplió el repertorio con posterioridad. Bajo estas premisas, demos paso al pensamiento de Nin acerca de su concepción de la tradición musical italiana.

### 3.2 El concepto de tradición musical italiana en el pensamiento de Nin

Nin fue heredero de la historiografía del XIX y mostró abiertamente su inquietud hacia Italia. En 1905, escribía el siguiente fragmento a propósito de la música española en uno de sus primeros artículos en *Le Courier Musical*, el cual versaba sobre la figura de Pedrell: «En el siglo XVII, la actividad musical [española] disminuyó significativamente, sin por ello desaparecer. Pero la influencia italiana, que se sintió en el siglo XVIII, terminó de arrebatárle a la escuela española su vitalidad y, sobre todo, su carácter original»<sup>43</sup>. De sus palabras se desprende que el pianista partía de las ideas de Pedrell, al margen de la lealtad hacia el musicólogo en una etapa inicial<sup>44</sup>. Compartía con él esa concepción de Italia como brecha de la evolución histórica nacional, un pensamiento que continuó vigente durante su trayectoria<sup>45</sup>. No obstante, sin obviar la

---

<sup>38</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-III-1903, p. 75.

<sup>39</sup> *Le Courier Musical*, París, 15-III-1904, p. 214.

<sup>40</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-V-1907, p. 156.

<sup>41</sup> Véanse, por ejemplo: Concierto ofrecido en la Salle Pleyel de París el 10 de febrero de 1905. *La Revue Musicale*, París, 1905, 1-II-1905, p. 95. Concierto ofrecido en la Sociedad Filarmónica de Madrid el 22 de noviembre de 1905. RODA, Cecilio de. «Sociedad Filarmónica. El piano del siglo XVIII». *La Época*, Madrid, 4-XII-1905, p. 3.

<sup>42</sup> *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (dir.). Mainz, Schott, 2010, p. 228. Landowska utilizó la edición de Tausig para la grabación.

<sup>43</sup> «Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'activité musicale se ralentit sensiblement, sans pour cela disparaître. Mais l'influence italienne, qui se fit sentir au XVIII<sup>e</sup>, acheva d'enlever à l'école espagnole sa vitalité et surtout son caractère original». NIN, Joaquín. «Un Compositeur Espagnol. M. Felipe Pedrell». *Le Courier Musical*, París, 1-II-1905, p. 69.

<sup>44</sup> NIN, Joaquín. «Vida y gloria». *Escritos heortásticos*. Tortosa, Casa Social del «Orfeo tortosí», 1911, pp. 279-280.

<sup>45</sup> NIN, Joaquín. «La Musique Espagnole». *Les Nouvelles Musicales*, París, octubre 1934, pp. 1-2.

realidad histórica, la reivindicación de Scarlatti para España le conduciría poco tiempo después a reconsiderar su mirada hacia el siglo XVIII italiano y español, que veremos en los próximos párrafos.

Nin también adoptó los postulados de la retórica scholista y demostró una línea de pensamiento muy próxima a la de d'Indy. En sus primeros recitales entre 1904 y 1907, la escuela italiana venía representada por Frescobaldi, Rossi, Pasquini y Scarlatti, quienes habían contribuido positivamente a la evolución de la historia de la música (bien al auge del contrapunto, bien al desarrollo de las formas musicales). Por ejemplo, en 1904 señalaba la importante contribución de Frescobaldi al arte de la fuga anterior a Bach<sup>46</sup>. En 1906, destacaba la perfección de la forma binaria de Scarlatti, junto a ese contraste italiano entre la dulce melancolía y la exuberancia, entre lo expresivo y lo dramático, características preconcebidas de la escuela italiana<sup>47</sup>. Como veremos en la siguiente sección, el caso de Rossi fue especial, dado que su incertidumbre cronológica, o más bien su religión judía, fueron motivos de descalificación por parte de Nin.

En la sesión de su ciclo dedicada a la sonata en 1907, su aproximación a d'Indy es aún más evidente. Nin prescindía en su selección de compositores italianos del siglo XVIII como Marcello, Martini, Pescetti y Paganelli, autores trascendentales en la forma sonata que ni figuraban en el *Cours* de d'Indy. En opinión de Nin, «no se diferencian notablemente de la antigua forma de la suite»<sup>48</sup>, por lo que no planteaban ninguna novedad formal. Igualmente, se abstenía de incluir las sonatas de Paradisi o Paradies – nombre anglicanizado por el mismo compositor tras su llegada a Londres en 1746<sup>49</sup>–, por considerarlas de un estilo «mediocre»; esto se traducía en su escasa innovación en la estructura y por el empleo «desafortunado» del bajo Alberti<sup>50</sup>. Estas cuestiones, que

---

<sup>46</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), pp. 6-7; INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale*. París, Durand et fils, 1909, vol. 2, parte 1, pp. 69-70.

<sup>47</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, n° 58, p. 5).

<sup>48</sup> «[Ils] ne se différencient pas notablement de l'ancienne forme Suite». Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 5 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, n° 58).

<sup>49</sup> SANDERS, Donald C. «Domenico Paradies [Paradisi]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 63-64.

<sup>50</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, n° 58); INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 206.



derivaban de la historiografía francesa del XIX<sup>51</sup>, evidencian esa desvaloración de la escuela italiana por parte de Nin, pues la escasa originalidad formal y la búsqueda de la exclusividad melódica redundaban en su concepto de simplicidad musical. De hecho, hasta llegó a desestimar las influencias italianas en la música de Haendel y J. C. Bach, que dañaban «las cualidades nativas de su raza»<sup>52</sup>. No obstante, bien diferente era la concepción de los musicólogos italianos. Al respecto, Luigi Alberto Villanis, en su reconocida obra *L'Arte del Clavicembalo* (1901), alababa la elegancia y el encanto de las formas de estas sonatas, unas premisas que reimprimió en la sección de la música italiana del XVII y XVIII en la *Encyclopédie* (1913)<sup>53</sup>.

A partir de 1909, percibimos un notable cambio en la consideración de la tradición musical de Italia en el pensamiento de Nin. El cuestionamiento de los rasgos españoles en la música de Scarlatti redundó en una revisita a los maestros italianos. En su opúsculo *Pour l'Art* (1909), además de reivindicar una ampliación del repertorio de Scarlatti, reclamaba «¿Cuántos conocen, debidamente, los Durante, los Dagincourt, los Martini y los Marcello?...»<sup>54</sup>. Esta cita contrasta con sus palabras pronunciadas dos años antes, cuando los había subestimado y excluido en la sesión de la sonata. De hecho, se trataba de una reivindicación de «palabra» pero no de actos, dado que hasta el momento no nos consta que los incluyese en alguno de sus conciertos.

Pero si continuamos leyendo sus palabras son sintomáticas de su conversión: ¿quién se imagina [...] que Paradisi escribió Sonatas admirables, donde la arrogancia napolitana se armoniza exquisitamente con la elegancia, claridad y sencillez

---

<sup>51</sup> Por ejemplo, Méreaux señalaba que Paradisi apostaba por la línea melódica y sus sonatas no eran una sonata como tal, sino más bien un rondó. *Les Clavecinistes de 1637 à...*, p. 72.

<sup>52</sup> «[Haendel] ne subit guère d'autre influence que celles des Italiens pour le plus dommage des qualités natives de sa race». Programa de mano del concierto «De Antonio de Cabezón (1510-1566 à Georg Friedrich Haendel (1685-1759) ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58); «Jean-Chrétien n'était point dépourvu de valeur, tout au moins dans le domaine de la construction classique et traditionnelle; mais la personnalité très faible de ses thèmes et peut-être ses excessives concessions au goût italien peuvent expliquer aussi bien ses faciles succès que l'oubli complet où sont tombées la plupart de ses œuvres, et surtout de ses opéras». («Johann Christian no carece de valor, al menos en el dominio de la construcción clásica y tradicional; pero el carácter débil de sus temas y quizás sus concesiones al gusto italiano pueden explicar tanto sus éxitos fáciles como el olvido total en el que ha caído la mayoría de sus obras, y sobre todo sus óperas»). Programa de mano del concierto sobre «Le Concerto au XVIII<sup>e</sup> siècle» ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 1 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>53</sup> VILLANIS, Luigi Alberto. *L'Arte del Clavicembalo*. Turín, fratelli Bocca, 1901; *Id.* «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 811.

<sup>54</sup> NIN, Joaquín. *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974 (1<sup>a</sup> ed. especial), p. 28. (Título original en francés: *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909).

latinas?...»<sup>55</sup>. Se trata de un párrafo donde solamente subrayaba las cabezas más relevantes de cada tradición europea en un estudio destinado a la interpretación. Paradisi era italiano, y en concreto napolitano, al igual que Scarlatti, de manera que sus investigaciones sobre los rasgos españoles en la música del último, una idea a la que estaba dando forma por aquel entonces, explicarían la transformación conceptual del estilo «mediocre» de Paradisi en una mejora gracias a la «elegancia, claridad y sencillez latinas». Aunque esta visión peque de nacionalista, ambas citas acreditan una nueva mirada al pasado musical de Italia, que pronto se materializó en sus conciertos, y a su concepto de latinidad, el cual comprendía Francia, Italia y España<sup>56</sup>.

Si entre 1904 y 1907 Nin situó el foco de atención en los orígenes de la literatura musical para teclado, a partir de entonces el pianista se centró en el siglo XVIII, lo que podríamos llamar una segunda etapa o fase en su trayectoria. A partir de 1910, una vez finalizadas sus excursiones musicológicas sobre el pasado musical francés con Jean-Aubry desde 1908, que veremos en el siguiente capítulo, Nin organizó sus recitales en torno a las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII: Francia, Italia y Alemania. En estos conciertos, Nin contribuyó al conocimiento y difusión de compositores italianos en Cuba, Francia, Bélgica y España.

En ellos, Nin exponía teórica y musicalmente las características particulares de cada tradición musical del XVIII, previa explicación del programa a modo de conferencia. Como detallaba en uno de sus primeros conciertos con esta estructura en 1910 en La Habana, Alemania destacaba «por la robustez y firmeza de sus concepciones», Francia era epítome de «la claridad, elegancia, expresión, delicadeza, ironía, sencillez y sinceridad», cualidades de la raza latina<sup>57</sup>. En cuanto a Italia, el pianista escribía lo siguiente:

[...] la italiana, caracterízanla la morbidez y la fantasía de sus ensueños, lo atrevido y arrogante de su ideogenia, el contraste de lo trágico con lo festivo, la variedad infinita de sus medios

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Como veremos en próximos capítulos, Nin se acogió al concepto de «genio latino» promulgado por el francés Ferdinand Brunetière. Para Brunetière, la noción de latinidad (Francia e Italia) era sinónimo de universalidad, y concedía más importancia a la capacidad de absorber y transformar las prácticas culturales que a las raíces en sí mismas. Nin amplía su concepto de unión latina con España, con una notable jerarquización.

<sup>57</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y Rosa Culmell en la Sala Espadero de La Habana el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

expresivos y la superioridad incontestable que en el dominio vocal supo conquistarse y conservar siempre.

[...] Quizás se nos censurará que en nuestro programa el aspecto vocal de estos dos siglos [XVII y XVIII] aparezca exclusivamente italiano, pero hemos creído poder dar la preferencia, hoy por hoy, a esta escuela, porque en importancia, era, en aquella época, preponderante, porque su influencia era universal y porque los límites nacionales, que nos proponemos poner de manifiesto, no son casi perceptibles en el dominio vocal.

Bach, Haendel y Rameau, fueron, escribiendo para las voces, tres grandes italianos, lo que, sin embargo, no será óbice para que figuren como compositores vocales en nuestros próximos programas<sup>58</sup>.

En este evento en particular, los compositores programados fueron Frescobaldi, Carissimi, Salvator Rosa, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Lotti, D. Scarlatti y Pergolesi, intercalando piezas para piano con obras vocales cantadas por Rosa Culmell, su esposa por aquel entonces. De Stradella especificaba que era un «célebre cantante y compositor [...] que dejó un número considerable de obras, todas, dignas de admiración»<sup>59</sup>; de Carissimi, que «perfeccionó el estilo recitativo y dio un gran impulso al acompañamiento instrumental». Desconocemos si varió la consideración de estos compositores de los siglos XVII y XVIII, puesto que hasta el momento en ninguno de sus escritos aludía expresamente a la ópera italiana de este periodo, pero deja claro que la «universalidad» de Italia ya no suponía una amenaza cultural, sino todo lo contrario. Se percibe hasta una cierta primacía con respecto a las otras tradiciones musicales, y hasta Bach, Haendel y Rameau podrían ser bien italianos. Pensamos que la influencia de España en Scarlatti le indujo a cuestionarse los límites nacionales y a reflexionar sobre la repercusión de Italia en otros países europeos. Si consideramos que Romain Rolland señalaba que Carissimi y Luigi Rossi, seguidos de Cesti, Stradella, A. Scarlatti y Bononcini, habían sido los iniciadores de la decadencia italiana<sup>60</sup>, el desmarque de Nin frente a la intelectualidad francesa comienza a ser visible.

En su vuelta a Europa en 1910, Nin concedió gran parte de estos conciertos con el violinista Joaquín Blanco Recio hasta 1913<sup>61</sup>, en los que una de las secciones estaba reservada para el pianista. En concreto, nos remitimos a la serie de tres recitales

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> ROLLAND, R. «L'Opéra au XVII<sup>e</sup> Siècle...», p. 723.

<sup>61</sup> Véase la nota necrológica en: LYR, René. *La Revue Musicale. S.I.M.*, París, 1-XII-1913, p. 62.

ofrecidos en la Schola Cantorum de París en mayo de 1911<sup>62</sup>, pues los comentarios de la prensa arrojan luz sobre la recepción de los maestros italianos en Francia por aquel entonces. La segunda sesión estaba dedicada a la escuela italiana del XVIII, e interpretaron conjuntamente obras de Vivaldi, Geminiani, Veracini y Tartini<sup>63</sup>; como solista, Nin tocó doce sonatas de Scarlatti de varias ediciones, lo que supone una ampliación y el peso del repertorio scarlattiano en sus recitales<sup>64</sup>. Al respecto, Vuillemin señaló en *Comœdia*: «Todos estos autores no son igualmente atractivos. Admito que, para escucharlos hasta el final, se necesita una cierta dosis de paciencia o serena indiferencia»<sup>65</sup>. En *Le Monde Musical*, las apreciaciones fueron similares: «Hizo falta toda la riqueza de recursos de estos dos artistas para evitar la sensación de monotonía que causa en general esta producción del siglo XVIII. Los Scarlatti, en alternancia con los Veracini, los Vivaldi no presentan suficiente variedad»<sup>66</sup>. Daubresse, en *Le Guide Musical*, solo comentaba el estilo ingenioso y la increíble riqueza de la escritura musical de Scarlatti<sup>67</sup>. Hemos escogido varias críticas que comparten una idea común: la fría acogida de la escuela italiana más allá de Scarlatti, un autor conocido y reconocido por aquel entonces<sup>68</sup>. Incluso en *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais*, Eugène Borrel –antiguo alumno de la Schola– admiró de las tres sesiones solo las piezas de Scarlatti y el *Concerto nach Italienischem gusto* de Bach, incluido por primera vez en los recitales de Nin<sup>69</sup>. Esta incorporación no fue aleatoria, pues el pianista precisó poco después que se trataba de

<sup>62</sup> Conciertos ofrecidos por Joaquín Nin y Joaquín Blanco Recio en la Schola Cantorum de París los días 19, 24 y 31 de mayo de 1911. *Les Tablettes de la Schola*, París, mayo-junio 1911, p. 111.

<sup>63</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y el violinista Joaquín Blanco Recio el 24 de mayo de 1911. US-RIVu (caja 8, nº 11).

<sup>64</sup> Nin empleó las ediciones de Breitkopf y Ricordi. *Ibid.*

<sup>65</sup> «Tous ces auteurs ne sont pas également séduisants. J'avoue qu'il faut, pour les entendre jusqu'au dernier, une dose certaine de patience ou de sereine indifférence». VUILLEMIN, J. «La Semaine Musicale». *Comœdia*, París, 29-V-1911, p. 3.

<sup>66</sup> «Il fallut toute la richesse de ressources de ces deux artistes pour éviter la sensation de monotonie qu'engendre en général cette production du XVII<sup>e</sup> siècle. Les Scarlatti, s'alternant avec les Veracini, les Vivaldi ne présentent pas suffisamment de variété». MAZZI, F. *Le Monde Musical*, París, 30-V-1911, p. 166.

<sup>67</sup> DAUBRESSE. «La Semaine. Paris. Schola Cantorum». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-18-VI-1911, pp. 434-435.

<sup>68</sup> Wanda Landowska y Alfredo Caseslla ofrecieron un recital en la Salle Pleyel de París el 10 de mayo de 1911. La clavecinista interpretó en el clave a Bach, Buononcini, Scarlatti, Purcell y cantos populares franceses en la primera parte, y Casella tocó piezas de Schubert y Schumann en la segunda. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 28-V y 4-VI-1911, p. 413; Según Elena Torres, coincidieron en este recital tres de las figuras esenciales para el descubrimiento del compositor italiano. TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed. y prólogo). Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», nº 3, 2000, p. 71.

<sup>69</sup> BORREL, E[ugène]. «Chroniques des Concerts». *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, julio-agosto 1911, p. 195.

una de las obras más bellas de Bach, cuya aparición tuvo una acogida excelente en su época incluso por Scheibe, «el irascible crítico»<sup>70</sup>. Poco importa si fue una indirecta de Nin, pero sí queda clara la recepción insulsa de los maestros italianos por parte de los críticos franceses.

Tras estos conciertos en la Schola, la revista *S.I.M.* publicó en julio de 1911 una relación del repertorio histórico de música instrumental interpretado por Nin hasta la fecha, desde Cabezón hasta Mozart<sup>71</sup>. Recabamos un total de ciento treinta obras de treinta y nueve autores, de los cuales trece eran franceses, once alemanes, siete italianos, cuatro ingleses, dos austríacos, dos flamencos y uno español. Los siete italianos eran Frescobaldi, Pasquini, Vivaldi, Geminiani, Scarlatti, Zipoli y Veracini. Si los comparamos con los cuatro interpretados hasta 1907, además de los compositores de ópera italianos que citamos anteriormente, la ampliación de Nin es más que notable.

Nin y Blanco Recio realizaron una gira por España a principios de 1912, en la que visitaron Bilbao, Santander, Oviedo, Vitoria, Burgos y Madrid. En estas ciudades interpretaron a Couperin y Rameau (representantes de Francia), Tartini, Veracini y Scarlatti (representantes de Italia) y Bach (representante de Alemania)<sup>72</sup>. *El Nervión* de Bilbao señaló la gran precisión en la sonata de Veracini, la delicadeza de Scarlatti y la grandiosidad del concierto de Tartini, la obra que más entusiasmó al público<sup>73</sup>. En Vitoria, el *Heraldo Alavés* hizo alusión a las sonatas «limpias, diáfanas, admirables» de Veracini y Tartini, además de Bach<sup>74</sup>. En la prensa madrileña encontramos numerosas apreciaciones similares a Veracini, Scarlatti y Tartini<sup>75</sup>. De hecho, *La Correspondencia de España* señalaba al año siguiente el estreno en Madrid de nuevas obras de compositores italianos por parte del dúo<sup>76</sup>. Estas críticas constatan la importante labor divulgativa del pasado musical italiano en la península por parte de ambos intérpretes,

---

<sup>70</sup> «[...] *l'irascible critique*». Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>71</sup> «J. Joachim Nin» *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, 15-VII-1911, pp. 83-85.

<sup>72</sup> «Concerts Nin-Blanco Recio». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio-julio 1912, pp. 220-222.

<sup>73</sup> *El Nervión*, Bilbao, 9-II-1912, pp. 1-2. El programa de mano se encuentra en E-BÍf [sin referencia]. Deseo expresar mi agradecimiento a Itziar Arruabarrena por su envío.

<sup>74</sup> Cit. en: «Noves. Concerts Nin-Blanco Recio». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio-julio 1912, p. 221. El programa se encuentra en: Sociedad Vitoriana de Conciertos». *Heraldo Alavés*, Vitoria, 10-II-1912, p. 1.

<sup>75</sup> «Un concierto en casa de la marquesa de Squilache». *La Época*, Madrid, 29-II-1912, p. 1; BARRADO, A[ugusto]. «Dos conciertos. En la Comedia». *La Época*, Madrid, 5-III-1912, p. 2; RODA, Cecilio de. «Movimiento musical en España y el Extranjero. Madrid». *Revista musical*, Bilbao, marzo 1912, p. 72.

<sup>76</sup> «Concierto en la Comedia». *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-I-1913, p. 5.

quienes contribuyeron al conocimiento y difusión de compositores poco programados. De hecho, María Nagore recoge las significativas palabras del crítico Jorge de Olávezar con motivo de un concierto de Vivaldi en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1913:

¡Qué interesantes son estos clásicos italianos de los que nos hablaba Nin no ha mucho! Y no obstante muchos amantes de la buena música no conocerán de Vivaldi ni el nombre y lo mismo ocurre con un contemporáneo suyo, Arcángelo Corelli (1653-1713), de quien aún no he podido oír aquí nada<sup>77</sup>.

Esta cita evidencia la gran repercusión de estos conciertos en España, pero también en el pensamiento del pianista. De regreso a Francia, su interés por la escuela italiana alcanzó una cota más alta y concedió recitales dedicados exclusivamente a la Italia de los siglos XVII y XVIII. Posiblemente también contribuyó el hecho de que Nin conoció a Gabriel d'Annunzio en Arcachon, cuyo interés por el pasado musical nacional incrementaría su motivación, como veremos en los próximos párrafos. Nin amplió el número de compositores italianos en su repertorio, y Paradisi y Turini comenzaron a tener un lugar constante en los programas del pianista. Es significativo que Paradisi ya figuraba con su nombre italianizado, pese a que Nin había utilizado «Paradies» con anterioridad.

Nin concedió varias conferencias-conciertos sobre «Italiens d'autrefois» en Bruselas a finales de 1912 con Blanco Recio y las cantantes Speranza Calo y Julia Demont, previa explicación del programa por parte de Jean-Aubry<sup>78</sup>. Se presentó un total de diecisiete compositores italianos de los siglos XVII y XVIII: Monteverdi, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Caldara, Sarri, Paradisi, Marcello, Pergolesi, Turini, Paisiello, Cavalli, Carissimi, Vivaldi, Stradella, Lotti, Veracini y Tartini. En *Le Guide Musical*, el crítico May de Rudder alabó la iniciativa de Nin y destacó la grandeza histórica de la

---

<sup>77</sup> Cit. en: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria a «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?»». *Revista de Musicología*, vol. 39, n° 2, 2016, pp. 632-634. El artículo es: NAGORE FERRER, María. «Un lustro de música en Bilbao (1909-1913)». (II). *Estudios e índices de la Revista Musical*, pp. 38-96. El artículo original es: OLÁVEZAR, Jorge de. «Movimiento musical de España y el extranjero. España. Bilbao. Después de los conciertos de “Música clásica”». *Revista musical*, Bilbao, marzo 1913, pp. 67-70.

<sup>78</sup> Concierto-conferencia ofrecido por Joaquín Nin, el violinista Joaquín Blanco Recio y la cantante Speranza Calo en el Cercle Artistique et Littéraire de Bruselas el 12 de noviembre de 1912. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 10-XI-1912, p. 656; Concierto-conferencia ofrecido por Joaquín Nin, el violinista Joaquín Blanco Recio y la cantante Julia Demont en la Salle Giroux de Bruselas, el 9 de diciembre de 1912. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 24-XI-1912, p. 697; 1-XII-1912, p. 718.

Italia musical<sup>79</sup>. En concreto, precisó el desconocimiento generalizado de Turini, cuyas características musicales eran más desarrolladas que las de Scarlatti y Paradisi<sup>80</sup>, y la variedad de las dos sonatas de Scarlatti en relación a la sesión anterior<sup>81</sup>. En *L'Art Moderne*, Charles Van den Borren también alabó la originalidad del evento, y especificó una particularidad de cada autor: el vértigo deslumbrante de Paradisi, el romanticismo sensible de Turini, las pasiones entusiastas de Carissimi, el esplendor audaz de Stradella, la ternura graciosa de Lotti o la alegría soleada de Scarlatti<sup>82</sup>. En suma, percibimos en estas críticas un mayor conocimiento y especificación de las características musicales de cada compositor italiano, como también una mayor estima.

En 1913, Nin publicó su opúsculo *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*, en el que recogía las conferencias pronunciadas en Bilbao<sup>83</sup>. En líneas generales, proponía una vuelta al pasado, y describía las cualidades de las tradiciones italiana, francesa y alemana del siglo XVIII que venía reivindicando desde 1910. En su opinión, la estética del siglo XVIII era ejemplo de música universal y objetiva, en oposición a la figura del genio romántico como expresión de admiración de la multitud: «La expresión no desborda en esas obras, hinchada y enfática como durante el periodo romántico; pero para el que conserva intacta su sensibilidad, la expresión tranquila, reposada y suave de Giotto es infinita»<sup>84</sup>. El siglo XVIII se convertía en la expresión de la belleza, y encontraba en este periodo la estética de la sensibilidad, del estilo, de lo humano: «En realidad no hay arte frío; que sea latino o sajón, si es *arte*, la expresión es cualidad que le acompaña siempre»<sup>85</sup>.

Respecto a la escuela italiana del XVIII, incidía en la influencia del estilo vocal sobre el instrumental: «En el arte italiano domina siempre la expresión cantable, y es sin

---

<sup>79</sup> M. de R. [May de RUDDER]. «Bruxelles. Cercle Artistique». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 27-XI-1912, pp. 676-677.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>81</sup> M. de R. [May de RUDDER]. «Bruxelles. Société Internationale de Musique». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 15-XII-1912, p. 758.

<sup>82</sup> VAN DEN BORREN, Charles. «Notes de Musique. Société Internationale de Musique (Section Belge)». *L'Art Moderne*, Bruselas, 15-XII-1912, pp. 394-395.

<sup>83</sup> NIN, Joaquín. *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin los días 22 y 24 de enero de 1913. [Bilbao], Sabino Ruiz-Edit., [1913], p. 16. E-Mn. Sign.: VC/1698/5.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>85</sup> *Ibid.*

duda en el terreno vocal donde florecieron las más bellas obras italianas»<sup>86</sup>. Al extrapolar el planteamiento de la ópera al terreno instrumental, describía el violín como heredero del efectismo vocal. De Geminiani, Nardi y Tartini señalaba: «Son obras, todas, en las que la influencia vocal predomina, y esta es una de las características más salientes, más acusadas del arte musical italiano del siglo XVIII»<sup>87</sup>. No obstante, el estilo pianístico reflejaba una notable disminución de su carácter externo: «estilo [pianístico] en que predomina la vivacidad, el movimiento, la fuerza y la exuberancia, y que, apartándose del carácter vocal, se aparta algo, también, del carácter expresivo»<sup>88</sup>. Como percibimos de estos comentarios, su concepción de la tradición musical histórica se tornó en una visión positiva en comparación a la primera década, y contribuyó a su cambio de percepción en diferentes panoramas musicales.

La reivindicación de la música histórica italiana permitió a Nin entrar en contacto con figuras representativas de la intelectualidad italiana, que apostaban por la búsqueda y recuperación del pasado nacional. En 1912 conoció a Gabriele d'Annunzio en Arcachon, un hombre «genial y sencillo» con quien compartía el concepto de unión latina y el interés por el pasado musical italiano<sup>89</sup>. Entre otras acciones, D'Annunzio escribió las notas a programas de los conciertos dedicados a la música antigua italiana, celebrados en el Wigmore Hall de Londres en el verano de 1917<sup>90</sup>. Y dirigió la colección *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*, junto a Malipiero y otros músicos<sup>91</sup>, con objeto de dar a conocer el repertorio histórico y popular<sup>92</sup>.

De la correspondencia entre Nin y el poeta italiano se desprende el principio de una amistad<sup>93</sup>. Nin le envió sus dos opúsculos, *Pour l'Art e Idées et Commentaires*, que

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>89</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 4-IV-1912. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>90</sup> Programa de mano. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-001. Consultar: TORRES, E. «La presencia de Scarlatti...», p. 82.

<sup>91</sup> *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*. Gabriele d'Annunzio (dir.). Milán, Instituto Editoriale Italiano, 1919.

<sup>92</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia...*, pp. 19-61.

<sup>93</sup> Se conservan dos cartas de Gabriel d'Annunzio a Joaquín Nin. París, 27-III-1912; Arcachon, 14-III-1913. US-RIVu (caja 11, nº 12).



el italiano consideró «llenas de una noble y valiente elocuencia»<sup>94</sup>. Para Nin, el concepto de «modernidad» era, aparte de la obra de Debussy, Ravel y Stravinsky, un retorno a los primitivos frente al clasicismo y el clasicismo romántico que gustaba a los «filisteos»<sup>95</sup>. En 1917, Nin rememoró el día que conoció a d'Annunzio en un artículo titulado «Música moderna» en la *Revista musical hispano-americana*, con el que compartía esa oposición de significados que encerraba el arte nuevo:

*Rinnovarsi o morire*, decía el gran poeta, pero su fe en los precursores y su amor por los primitivos y por los clásicos se afirman en todos los actos de su vida. Nunca olvidaré que las primeras horas que pasé con él [...] las consagramos a los clásicos italianos; con asombro me apercibí de que el inspirador de Debussy y de Ildebrando Pizzetti [*sic*], el irreductible iconoclasta, el fiero demoleedor de arcaicas vetusteces, conocía una por una la serie de obras italianas que, como presente digno de un poeta, le hice oír. ¡Le eran tan familiares como a mí! Es esa una admirable indicación cuyo profundo sentido dejo adivinar a los que buscan en el horizonte actual orientaciones para mañana<sup>96</sup>.

Este concepto de renovación también era promovido por d'Annunzio, quien planteaba una búsqueda en los clásicos como sustrato en las obras de nueva creación. En alusión a las palabras de Nin, la ópera *Fedra* (1915) de Pizzetti era un puente entre la música italiana antigua y la música contemporánea<sup>97</sup>, pues estaba basada en la obra homónima de d'Annunzio (1909), y realizó un uso de las voces al ritmo de los recitativos de Monteverdi<sup>98</sup>. Otra de las personalidades italianas que estrechó lazos con Nin fue Alfredo Casella, quien, en su proyecto de fundar una vasta «Unión musical latina» entre Italia, Francia y España, tuvo en mente a Nin como miembro del comité de España<sup>99</sup>. En 1917, Casella creó la *Società Nazionale di Musica Moderna*, junto a

---

<sup>94</sup> «[...] *pleins d'une si noble et courageuse éloquence*». Carta de Gabriele d'Annunzio a Joaquín Nin. Saint-Dominique, 27-III-1912. US-RIVu (caja 11, nº 12).

<sup>95</sup> NIN, Joaquín. «Música moderna». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 30-IV-1917, pp. 5-8.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 8. Para mayor información acerca de la relación de d'Annunzio con los intelectuales españoles, consultar: NAVARRO SALAZAR, María Teresa. «D'Annunzio y España, del juicio personal». *Cultura Italiana e Spagnola a Confronto: Anni 1918-1939*. Titus Heydenreich (dir.). Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1992, pp. 51-66.

<sup>97</sup> Carta de Gabriele d'Annunzio a Gabriel Astruc. [s.l.], 27-III-1913. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-19933.

<sup>98</sup> Para más información, véase: FAVARO, Angelo. «Une Rilettura della “Fedra” Dannunziana: l'Incomprensione dell'Eroe nella Tragedia della Passione». *Fragments*, 36, enero-junio 2009. GATTI, Guido M. y WATERHOUSE, John C. G. «Ildebrando Pizzetti». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 818-822.

<sup>99</sup> Carta de Alfredo Casella a Manuel de Falla. Roma, 1-XII-1915. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 6830/005. Cit. en: COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and his European Contemporaries: Encounters, Relationships and Influences*. Tesis doctoral. Bangor University, 2002, vol. 2, p. 390.

Malipiero y Mario Labroca, en estrecho contacto con d'Annunzio<sup>100</sup>. Esta asociación, con la que Falla mantuvo el contacto<sup>101</sup>, conciliaba tradición y provenir con orientaciones clásicas de cuño nacionalista, apartándose de los cánones del romanticismo y del impresionismo<sup>102</sup>.

Por último, Jean-Aubry, colaborador de Nin en las citadas conferencias-concierto sobre «Italiens d'autrefois» en 1912, también desarrolló un interés por el pasado italiano y dedicó un capítulo a su renovación musical en *La Musique et les Nations* (1922), encabezado por una cita de d'Annunzio: «Y van por la pista antigua al piano... sobre los restos de los antiguos padres»<sup>103</sup>. Al igual que Nin, reivindicaba la consideración de la grandeza musical de la Italia antigua más allá de las ideas preconcebidas de la melodía fácil, del efectismo y de un virtuosismo puramente exterior<sup>104</sup>. Proponía la búsqueda de referentes italianos en los que basarse para realizar obras nacionales en «la música de los ancestros», refiriéndose a los siglos XVI-XVII-XVIII, no en «la música de nuestras abuelas», en alusión al siglo XIX<sup>105</sup>. Esto solo es un mero detalle que creemos que arroja luz sobre el círculo de contactos que demostraron un interés por el pasado musical italiano, en el que Nin jugó un papel divulgativo importante.

### 3.3 Los músicos italianos de tecla en los programas de Nin

Como venimos relatando, la escuela italiana ocupó un lugar trascendente en el pensamiento de Nin, aunque nuevamente aplicó unos límites subjetivos y jerárquicos. Al igual que en otras escuelas, ofrecía un catálogo de compositores italianos que respondía a un concepto evolutivo y en clave organicista. Trazaba un arco temporal que comenzaba con Frescobaldi, Michel Angelo Rossi y Pasquini, alcanzaba su máximo

---

<sup>100</sup> LABROCA, Mario. «La Corporazione delle Nuove Musiche». *L'Usignolo di Boboli: 50 Anni di Vita Musicale Italiana*. Venecia, Neri Pozza Editore, 1959, pp. 97-101.

<sup>101</sup> BERGADÀ, M. «La relación de Falla con Italia...», p. 39.

<sup>102</sup> SALAZAR, Adolfo. «Octavo Festival de la Sociedad Internacional para la música contemporánea». *El Sol*, Madrid, 21-IX-1930; SALVETTI, Guido. *Historia de la música, 10. El siglo XX. Primera parte*. Madrid, Turner, 1986, p. 168.

<sup>103</sup> «E vanno pel tratturo antico al piano... su le vestigia degli antichi padri...». JEAN-AUBRY, Georges. «La Rénovation Musicale Italienne». *La Musique et les Nations*. París, Ed. de la Sirène, 1922, p. 145.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 148.

apogeo con Scarlatti, y finalizaba con Paradisi y Ferdinando Turini. Nin estableció una jerarquización interna dentro de la escuela italiana, en la que Scarlatti era el punto de referencia y la importancia de cada uno de ellos dependía de la vinculación cronológica y estilística con el napolitano: Frescobaldi y Pasquini preparaban el camino para la entrada del compositor, mientras Paradisi y Turini eran los representantes de la decadencia del clavecinismo italiano, lo que en su pensamiento se traducía en el fin del contrapunto y el estilo galante y el paso a la melodía acompañada. De hecho, Nin programaba una o dos piezas de estos compositores frente a las más de diez sonatas de Scarlatti, que incluso llenaban toda una sección en sus conciertos, lo que constata esa desigualdad de intereses.

La atención sobre Frescobaldi y Pasquini fue limitada y se sitúa entre 1904 y 1907, cuando Nin pasó a centrarse exclusivamente en la música del siglo XVIII. Sobre Frescobaldi destacamos dos hechos relevantes en el pensamiento de Nin. En primer lugar, reconstruyó el perfil del músico a partir de diferentes fuentes del XIX, como Van de Straeten, Fétis, y Haberl, lo que confirma nuevamente su interés por una visión histórica más informada<sup>106</sup>. Al igual que d'Indy, lo definía como uno de los precursores de la forma de la fuga y de la suite en Italia, cuya influencia se revelaba en las primeras manifestaciones de Bach<sup>107</sup>. En la historiografía francesa, Frescobaldi ocupaba un lugar prestigioso entre los precursores, pues el contrapunto propio de su época no permitía el desarrollo del estilo virtuosístico, que derivaba de los ornamentos y de la rapidez de los movimientos<sup>108</sup>. En segundo lugar, Nin estrenó una *Fuga en Re menor* de Frescobaldi en París<sup>109</sup>, lo que significaba su contribución a un conocimiento mayor del compositor en el contexto francés.

Pasquini allanaba el camino que conducía a Scarlatti<sup>110</sup>, de quien d'Indy resaltaba el estilo fugado de sus piezas<sup>111</sup>. Esto constata la predilección de Nin por

---

<sup>106</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 6; Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 5).

<sup>107</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 69 y 125.

<sup>108</sup> VILLANIS, L. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 799.

<sup>109</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 6.

<sup>110</sup> Concierto-conferencia ofrecido por Joaquín Nin y Dimitri Calvocoressi en la Université Nouvelle de Bruselas el 25 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 8). Según el programa de mano, Nin interpretó

aquellas obras de estilo contrapuntístico, una herencia de la institución en la que se integró. En cambio, Villanis incidía en que Pasquini dio un gran avance a la forma de los géneros instrumentales en el clave, y lo situaba entre los precursores inmediatos de C. Ph. E. Bach<sup>112</sup>. El hecho de que ambos compositores, Frescobaldi y Pasquini, fuesen programados por intérpretes como Landowska o Viñes bien pudo reforzar su rápido abandono. Por ejemplo, Landowska presentó la pieza *Toccata con lo scherzo del cucco* del compositor al público francés en 1906<sup>113</sup>, cuyo éxito propició la publicación de dos partitas en *Le Monde Musical*<sup>114</sup>.

Paradisi contó con una creciente valoración en el medio a medida que avanzaba la primera década del siglo XX<sup>115</sup>. A diferencia de otros intelectuales y críticos, como Luc Marvy<sup>116</sup> o Villanis<sup>117</sup>, Nin no tuvo sus sonatas en alta estima en un primer momento. Recordemos que le negaba cualquier invención formal y su uso del bajo Alberti significaba el declive del estilo galante, siguiendo la retórica de d'Indy<sup>118</sup>. Sin embargo, tras su con sideración de Scarlatti para España, en 1913 Nin lo convirtió en el alumno «ideal» del napolitano y describía sus sonatas como pertenecientes a una época de transición: «Paradisi representa un paso más hacia la virtuosidad [*sic*], pero la savia musical de la obra es suficiente todavía para justificar sus pequeños excesos pianísticos»<sup>119</sup>. De Turini destacó su valor y su importancia histórica, pues su sonata representaba la decadencia del clavecinismo italiano, aunque no era concebido de forma negativa<sup>120</sup>. La trascendencia de Nin radica que contribuyó al conocimiento teórico y práctico de estos dos compositores en Francia, Bélgica y España.

---

una *Fuga en Re menor* de Frescobaldi, *Allemande*, *Courante* y *Giga* de Pasquini, y las piezas en *Sol menor*, en *Mi mayor* y la *Fuga del gato* de Scarlatti.

<sup>111</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 70-71.

<sup>112</sup> VILLANIS, L. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 800.

<sup>113</sup> Concierto de Wanda Landowska en la Salle Pleyel el 30 de marzo de 1906. *Le Monde Musical*, París, 15-III-1906, p. 80.

<sup>114</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1906, [p. 163].

<sup>115</sup> *Le Monde Musical* publicó tres sonatas de las doce de la colección de Paradisi durante 1905. *Le Monde Musical*, París, 30-I-1905, p. 13; 15-IV-1905, p. 89; 15-VI-1905, p. 141.

<sup>116</sup> L. M. [Luc MARVY]. *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1907, p. 170.

<sup>117</sup> VILLANIS, L. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 811.

<sup>118</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 5 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, n° 58); INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 206.

<sup>119</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, pp. 16-17.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 17; Programa de mano del concierto ofrecido en la Sociedad Nacional de Madrid el 21 de mayo de 1918, con el título «Compositores para clave del siglo XVIII». E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009, p. 11. Según el programa de mano, Joaquín Nin interpretó la *Sonata en Re bemol* n° 4 de F. Turini.

El ejemplo de Michelangelo Rossi (1601/2-1656) es un tanto especial y su incertidumbre cronológica por aquel entonces era todo un enigma histórico<sup>121</sup>. En 1906, Nin incluyó varias piezas en la tercera sesión de su ciclo sobre las formas musicales y hacía de Rossi un precursor excelente como compositor del XVII<sup>122</sup>. Pero tras comparar estas obras con las auténticas piezas del autor en la colección *L'Arte Musicale in Italia*<sup>123</sup>, las atribuyó a un homónimo del siglo XVIII y difundió su anacronismo: «El escaso valor de forma y de estilo que se revela en las obras de Michel Angelo Rossi, obliga al contrario a situar a este autor muy por detrás de Frescobaldi, quien fue su maestro hacia 1620»<sup>124</sup>. Woollett destacó la precisión histórica del pianista en su «Cours d'Histoire de la Musique» publicado en *Le Monde Musical*<sup>125</sup>, lo que contribuyó a elevar el estatus de Nin como intérprete-erudito, pero el hecho de que Rossi fuese judío<sup>126</sup>, posiblemente generase el desprestigio de Nin hacia el compositor italiano, ligado a la retórica de la Schola<sup>127</sup>.

Por el contrario, la mirada de Nin hacia Scarlatti se planteó como uno de los hallazgos musicológicos más trascendentales para la historiografía musical, pues originó un cambio esencial en su reivindicación para España, que apoyó también desde la práctica. El compositor estuvo presente en casi la totalidad de los recitales del pianista por Europa desde 1904 hasta 1919. Los programas de Nin a partir de 1909 reflejan una apertura mayor hacia el corpus scarlattiano en sus conciertos, lo que revela una conexión entre su pensamiento teórico y su praxis interpretativa. Así, podemos

<sup>121</sup> *Les Clavecinistes de 1637 à...*, p. 72; VILLANIS, L *L'Arte del Clavicembalo...*, p. 154; *Id.* «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 799; M[ILNE], J. R. «Michel Angelo Rossi». *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. J. A. Fuller Maitland (ed.). Nueva York, The Macmillan Company, 1908, vol. 4, p. 149.

<sup>122</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 9-10). Según consta en este, Nin interpretó un «Andantino» y «Allegro» en Sol mayor de Michelangelo Rossi.

<sup>123</sup> *L'Arte Musicale in Italia. Composizioni per Órgano o Cembalo: Secoli XVI, XVII e XVIII. Volume terzo*. Luigi Torchi (ed.). Milán, Ricordi, [ca. 1897].

<sup>124</sup> «*La faible valeur de forme et de style qui se révèle dans les œuvres de Michel Angelo Rossi, oblige au contraire à placer cet auteur bien en arrière de Frescobaldi, qui fut son maître vers 1620*». Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 5 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>125</sup> WOOLLETT, Henry. «Cours d'Histoire de la Musique. L'Époque du Clavecin». *Le Monde Musical*, París, 15-IX-1907, p. 257.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> Hay ciertos testimonios privados de Nin en los que manifiesta un espíritu anti-judío. Por ejemplo, véase: Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83; Con posterioridad, Vincent d'Indy y Blanche Selva editaron estas dos piezas de Rossi en: *Les Maîtres Classiques de la Musique*. V. d'Indy y Blanche Selva (eds.). París, B. Roudanez, [1913]. Véase: SELVA, Guy. «Annexes». *Une Artiste Incomparable, Blanche Selva, Pianiste, Pédagogue, Musicienne*. [La Touche], G. Selva, 2010, p. 239.

establecer su recuperación scarlattiana en dos fases: una primera etapa comprendida entre 1904 y 1907, en la que interpretó una serie de piezas como compositor italiano durante sus primeros años en París; y un segundo periodo de mayor plenitud durante la segunda década, con la ejecución de dos tipos de sonatas, aquellas que consideraba que poseían un carácter español más notable y las que presentaban su rasgo más italiano. Esta fase finaliza en 1919, cuando cedió el relevo a uno de los sucesores de Scarlatti, Antonio Soler, el máximo representante del siglo XVIII en España<sup>128</sup>.

### 3.4 La reivindicación de Scarlatti para España

#### 3.4.1 La formulación de la idea

Para proporcionar la visión de Scarlatti en el pensamiento de Nin, partimos del estudio de Emma Virginia García sobre la recuperación del músico napolitano en el contexto español<sup>129</sup>. En él, la autora revela la teoría novedosa del pianista de considerar al compositor italiano como parte de la historia musical española y, por tanto, su reconocimiento como músico español. García narra cómo Nin discrepó con los principales intelectuales españoles de la época, en concreto Pedrell, Mitjana y López-Chávarri, quienes consideraron a Scarlatti como un autor italiano que no influyó en ningún momento en los compositores españoles de su tiempo<sup>130</sup>. Pero si ampliamos la escala de observación y tomamos como referencia a músicos y musicólogos europeos, como d'Indy y Riemann, la originalidad de Nin es todavía más impresionante. En este apartado contribuimos a arrojar luz sobre el proceso de gestación, señalando las fuentes constatadas para construir un perfil de Scarlatti más verídico, cómo hizo pública su reivindicación y su repercusión en el contexto musical europeo e internacional.

---

<sup>128</sup> En su última interpretación de las sonatas de Scarlatti, una llamada al programa indica la próxima aparición de una colección de veinticinco sonatas revisadas por Joaquín Nin, editadas por la casa Chester de Londres. Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin el 29 de diciembre de 1919 en la Salle Æolian de París. US-RIVu (caja 8, nº 20). Según el programa, Joaquín Nin interpretó la *Sonata en La mayor*, la *Sonata en Mi mayor*, la *Sonata en Do mayor*, la *Sonata en Mi mayor*, la *Sonata en Sol mayor* y la *Sonata en Fa menor* de Scarlatti.

<sup>129</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2017, pp. 86-92.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 87.

Comenzamos nuestro análisis sobre el pensamiento de Nin acerca de Scarlatti con su primera cita, breve pero relevante, pues podemos extraer cuáles fueron las fuentes de partida y qué información recogió de ellas. En 1904, Nin escribía el siguiente fragmento a propósito del compositor italiano en la primera audición de su «Estudio de las formas musicales del piano desde el siglo XVI hasta nuestros días» en París:

Domenico SCARLATTI (1685-1757)

Hijo del compositor Alessandro Scarlatti, conocido principalmente por sus obras dramáticas, Domenico nació en Nápoles, y se especializó en el arte del clave, donde fue muy célebre tanto como virtuoso como compositor. Unido durante varios meses a la corte de Lisboa como profesor de las princesas reales, Scarlatti siguió a Madrid a la princesa María-Teresa durante su matrimonio con el príncipe heredero de España (1729). Numerosos autores creen que permaneció allí hasta su muerte; otros afirman que regresó a Nápoles tres años antes, en 1754. El número de piezas para clave atribuidas a Scarlatti asciende a trescientas setenta y siete: son muy atendidas por la mayoría, y valen tanto por la gracia exquisita de su forma como por la frescura y la variedad de sus ideas<sup>131</sup>.

En primer lugar, Nin proporcionó las fechas correctas de nacimiento y muerte de Scarlatti tomadas de Riemann<sup>132</sup>, a diferencia de Fétis<sup>133</sup>, Marmontel<sup>134</sup> y d'Indy<sup>135</sup> en Francia, Galli en Italia<sup>136</sup> y Pedrell en España<sup>137</sup>. Todos ellos indicaron 1683 como el año de nacimiento del compositor en sus respectivos volúmenes. De todas estas fuentes, destacamos a d'Indy y su *Cours de Composition Musicale*, donde especificaba 1683 y 1760 como los años clave del autor<sup>138</sup>, lo que llama aún más la atención por proceder de

---

<sup>131</sup> «Fils du compositeur Alessandro Scarlatti, connu surtout par ses ouvrages dramatiques, Domenico naquit à Naples, et se spécialisa plutôt dans l'art du clavecin, où il fut des plus justement célèbres, à la fois comme virtuose et comme compositeur. Attaché pendant quelques mois à la cour de Lisbonne comme professeur des princesses royales, Scarlatti suivit à Madrid la princesse Marie-Thérèse, lors de son mariage avec le prince héritier d'Espagne (1729). Beaucoup d'auteurs croient qu'il y resta jusqu'à sa mort; d'autres prétendent qu'il rentra à Naples trois ans avant, en 1754. Le nombre des pièces pour clavecin attribuées à Scarlatti se monte à trois cent soixante-dix-sept: elles sont très soignées pour la plupart, et valent autant par la grâce exquise de leur forme que par la fraîcheur et la variété de leurs idées». Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 7.

<sup>132</sup> RIEMANN, Hugo. «Domenico Scarlatti». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, pp. 725-726. (Título del original: *Musik-Lexikon*. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882).

<sup>133</sup> FÉTIS, François-Joseph. «Domenico Scarlatti». *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Fermin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 7, pp. 431-434.

<sup>134</sup> MARMONTEL, A. *Symphonistes et Virtuoses...*, pp. 42-47.

<sup>135</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte, 1, pp. 125, 129-136.

<sup>136</sup> GALLI, Amintore. «Domenico Scarlatti». *La Ilustración Musical*, Barcelona, 10-XI-1883, pp. 1-2.

<sup>137</sup> PEDRELL, Felipe. «Domingo Scarlatti». *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. Barcelona, Centro ed. Artístico, Isidro Torres, 1886, pp. 14-15.

<sup>138</sup> *Ibid.*, vol. 2, parte, 1, p. 125.

una institución que concedía tal importancia a la música antigua. Estas imprecisiones son un indicativo del grado de desconocimiento teórico del músico napolitano a principios del siglo XX, dado que estos equívocos circulaban continuamente en la literatura parisina.

En segundo lugar, Nin especificaba el número de sonatas (trescientas setenta y siete) que Riemann ofrecía como las recopiladas por el historiador alemán Carl Ferdinand Pohl y editadas por Czerny<sup>139</sup>. Esta cifra difería de las trescientas cuarenta y nueve proporcionadas por Fétis (las reunidas por el abate Santini)<sup>140</sup> y perpetuada en diferentes fuentes posteriores, como observamos en Galli<sup>141</sup>, Pedrell<sup>142</sup> o d'Indy<sup>143</sup>. Percibimos que Nin demostró un interés por el volumen de Riemann, el cual consideró «indispensable»<sup>144</sup>, posiblemente por su precisión. Por último, reproducía las valoraciones de Fétis en cuanto a sus cualidades compositivas, acercándose así a uno de los tópicos historiográficos difundidos en la literatura europea: «la gracia exquisita de su forma como por la frescura y la variedad de sus ideas»<sup>145</sup>. El resultado era una construcción inicial históricamente más informada de Scarlatti, mediante el cotejo de las diferentes fuentes existentes que el pianista conocía a la perfección.

En 1906, Nin completaba el perfil del músico en la segunda audición de su ciclo de las formas musicales<sup>146</sup>. Lo situaba al frente de la escuela italiana y le confería el primer puesto en el ranking europeo de la forma binaria, siendo el precursor del género de la suite<sup>147</sup>. Por una parte, Scarlatti estaba ubicado en el apartado dedicado a los músicos italianos; aunque había precisado que nació en Nápoles –recordemos los vínculos con la corona española en la época del compositor–, no deja duda alguna de su pertenencia a la escuela de su país de origen. Por otra, la alusión a la primacía del

---

<sup>139</sup> RIEMANN, H. «Domenico Scarlatti». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, p. 726.

<sup>140</sup> FÉTIS, F. J. «Domenico Scarlatti». *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. París, París, Librairie de Fermin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 7, p. 433.

<sup>141</sup> GALLI, A. *La Ilustración Musical*..., p. 2.

<sup>142</sup> PEDRELL, F. *Celebridades musicales*..., p. 15.

<sup>143</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition*..., vol. 2, parte 1, p. 130, nota al pie 1.

<sup>144</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>145</sup> FÉTIS, F. J. «Domenico Scarlatti». *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Fermin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 7, p. 433.

<sup>146</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 7.



compositor en la forma binaria se contemplaba también en las enseñanzas de d'Indy<sup>148</sup>. Hasta aquí, nuestra primera impresión es que Nin bebió de las fuentes más próximas a su contemporaneidad, seleccionando aquella información que proporcionaba una visión más actualizada del compositor italiano.

A diferencia de Nin, d'Indy nunca se cuestionó el origen italiano de Scarlatti. Lo proclamaba como el mejor compositor de música instrumental de Italia de todos los tiempos, con un tono elogioso que encontraba un lugar entre su germanismo bachiano y su ideal nacionalista<sup>149</sup>. Lo consideraba el precursor principal de la sonata y lo presentaba como uno de los músicos más completos del panorama dieciochesco musical. Este dato no es baladí dado que lo situaba al lado de J. S. Bach, uno de los emblemas de la institución que dirigía. En cuanto a las sonatas de Scarlatti, aclamaba una fuerte impronta italiana de la que no se apartó. Según se desprende del testimonio epistolar a su nieta en 1908, d'Indy reconocía en sus *Essecizi* distintos rasgos regionalistas en su escritura musical, y evocaba diferentes paisajes de varias áreas de Italia en algunas piezas de su catálogo:

Finalmente, te enviaré inmediatamente la colección de «Esercizi» [*sic*] de Scarlatti, en la que te señalaré las que me tienes que trabajar y que te encantarán, porque en estas piezas encontrarás toda Italia, y no la Italia de Mascagni o Giordano (de la triste memoria Andréchénièresque [*sic*]) sino la de los comienzos de la Música, [y] reconocerás las calles de Venecia y los golpes de sol sobre Fiesole y San Miniato<sup>150</sup>.

Como se aprecia en el párrafo, d'Indy concedió buenas palabras a Scarlatti. Su mirada hacia él era la de un célebre compositor italiano de gran reputación, pero sin relación musical alguna con la escuela española, pese al conocimiento de su larga residencia en la península<sup>151</sup>. Es más, es curioso que siendo Nápoles la procedencia del compositor, percibiese rasgos venecianos y florentinos –Fiesole y San Miniato son regiones de la Toscana– alejados totalmente de una posible impronta napolitana y, por

---

<sup>148</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte, 1, p. 129.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>150</sup> «Enfin, je t'enverrai incessamment le recueil des «Esercizi» de Scarlatti, dans lequel je te marquerai ceux qu'il faut me travailler et qui t'amuseront, car dans ces pièces tu retrouveras toute l'Italie, et pas l'Italie de Mascagni ou de Giordano (de triste Andréchénièresque [*sic*] mémoire) mais celle des commencements de la Musique, tu y reconnaîtras des rues de Venise et des coups de soleil sur Fiesole et San Miniato». Carta de Vincent d'Indy a su nieta Claire de Pampellone. París, 5-IV-1908. *Vincent d'Indy. Ma vie: Journal de Jeunesse. Correspondance Familiale et Intime (1851-1931). Choix, Présentation et Annotations de Marie d'Indy*. París, Séguier, 2001, p. 696.

<sup>151</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 129.

consiguiente, española. Esto tiene su razón de ser en la creencia popular de la publicación de los *Essecizi* en Venecia<sup>152</sup>, aunque hoy en día sabemos que fue en Londres<sup>153</sup>, o quizás en cuestiones de índole personal, consciente de que su nieta conocía dichas ciudades de Italia. Sea como fuere, la importancia para nosotros radica en que, por muy en alta estima que d'Indy tuviera a Scarlatti, no hay ningún indicio de que la idea de Nin de incluir al compositor como parte de la historia musical española procediese de los postulados de su maestro, como tampoco de Riemann.

Como citamos en el primer capítulo, Pedrell publicó el 17 de enero de 1905 en *La Vanguardia* la crónica a la primera audición de la serie de Nin, en la que ensalzó las acciones del pianista respecto a la figura de Cabezón. En lo que concierne a Scarlatti, Pedrell reprodujo las buenas palabras de Nin sobre el estilo del compositor, además de otorgarle un cierto carácter panegírico poco o nada habitual en sus escritos: «empieza ahora, precisamente, la segunda nombradía que merecen la gracia exquisita de su forma y la frescura y variedad verdaderamente encantadora de sus ideas»<sup>154</sup>. Esta apreciación positiva hacia el napolitano es significativa en Pedrell, pues hasta entonces le había negado el éxito y un lugar en la historiografía española por su oposición a lo foráneo, y en particular a lo italiano<sup>155</sup>.

Aparentemente sí hubo una desviación en el pensamiento de Pedrell, con la que demostró una cierta apertura a Scarlatti. Observamos una calificación similar en sus prólogos a la edición scarlattiana de Enrique Granados, *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave* (1905): «[Granados] ha contribuido poderosamente a que el gran Domenico obtenga la segunda fama moderna que merecen las portentosas adivinaciones de su genio creador»<sup>156</sup>. Como ya citamos, en ellos Pedrell negaba tajantemente la influencia de Scarlatti en la música española, aunque sí le hacía conocedor de la escuela de tecla de Cabezón. Pero es natural que en un volumen dedicado a la música del compositor no faltase una nota favorable. De hecho, en *El organista litúrgico español* (1905) y en la *Antología de organistas clásicos españoles* (1908), Pedrell ninguneó a Scarlatti y situó

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>153</sup> PAGANO, Roberto. «Domenico Scarlatti». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 22, pp. 398-417.

<sup>154</sup> PEDRELL, Felipe. «Conciertos de vulgarización musical». *La Vanguardia*, Barcelona, 17-I-1905, p. 4.

<sup>155</sup> Sobre la concepción de Domenico Scarlatti por parte de Pedrell y su evolución, ver: GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, pp. 66-73.

<sup>156</sup> *Veintiséis Sonatas Inéditas...*, vol. 2, p. III.

«ligeramente» a Soler como precursor de las futuras escuelas italiana, alemana y francesa<sup>157</sup>. Estos dos volúmenes estaban dedicados a la historia de la música española, y Scarlatti, por su condición de italiano, no tenía cabida en ellos.

Otro ejemplo significativo se percibe en el marco de sus conferencias sobre el *Origen y evolución de las formas musicales* ofrecidas en la Academia Granados de Barcelona en 1905-1906<sup>158</sup>. Es llamativa la simultaneidad temática y cronológica con el ciclo *Étude des formes musicales au piano* de Nin, iniciado en 1904. En la sesión dedicada a la sonata, Pedrell describía a Scarlatti como «más que un precursor, fue un verdadero creador, y lo siento así»<sup>159</sup>, y le dedicó una conferencia íntegra con motivo de la presentación de la edición de Granados<sup>160</sup>. Desde luego que no lo incluía en la historia musical de España, pero tampoco negaba su trascendencia en el origen y evolución de las formas musicales. La influencia de Granados en el pensamiento de Pedrell hacia Scarlatti resulta evidente, pero que el principio de un posible cambio tuviese lugar con las actividades de Nin en París también es sugerente, al igual que el paralelismo de los ciclos de ambos.

Más de una década después, encontramos una nueva referencia de Pedrell a Scarlatti en la citada obra *Las formas pianísticas: Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales* publicada en 1918, un volumen del que la historiografía no se ha hecho mucho eco en la actualidad. En este texto, contemplaba al napolitano con la siguiente reflexión:

Después, por obra de Domingo Scarlatti (1683-1757), hijo de Alejandro, la música instrumental se desviste de todo arcaísmo y escolasticismo; en contacto con la música dramática, despliega sus alas la lírica del *clavicémbalo* (que pronto será *pianoforte*), sin traspasar los límites de la naturaleza ajena, de las afectaciones y de lo falso.

Recapitemos las invenciones con que este genio excepcional enriquece la *sonata*. Recibe definitiva sanción y constituye la base de la composición instrumental del porvenir, la forma de la *sonata duotemática*. Las *sonatas* de Scarlatti presentan en sus varios *tempi* las fases de un

---

<sup>157</sup> *El organista litúrgico español. Selección de composiciones de organistas clásicos españoles*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Ildefonso Alier, 1905, p. 108; *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol. 2, pp. V-VII.

<sup>158</sup> *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1905, p. 214; diciembre 1905, pp. 235-237; enero 1906, pp. 12-14; febrero 1906, pp. 26-29; marzo 1906, pp. 48-51; abril 1906, pp. 76-80.

<sup>159</sup> «Conferencias donades en l'Academia Granados pel mestre en Felipe Pedrell sobre'l tema Origen y evolucions de les formes musicals». *Revista musical catalana*, Barcelona, febrero 1906, p. 27.

<sup>160</sup> La 18ª conferencia estuvo dedicada a «Las sonatas de Domenico Scarlatti». Tras esta, el pianista Vives interpretó tres sonatas de Scarlatti de la recién publicada edición de Enrique Granados. *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1906, pp. 48-49.

único sentimiento fundamental del alma, conmovida por un afecto particular. En las *sonatas* de Scarlatti tenemos los dos esquemas ideológico-tonales a dos *partes*, desde entonces definitivamente establecidos. Y lo mismo el esquema consagrado de la forma *monotemática*<sup>161</sup>.

Pese a algunas imprecisiones, Pedrell concede méritos a Scarlatti en cuanto a la evolución de la forma sonata, y abandona su mirada hacia él como la de un compositor ajeno a su patria, una observación recurrente en sus alusiones al músico. No obstante, cabe la posibilidad de que este texto no fuera escrito por el mismo Pedrell, sencillamente porque en el apartado correspondiente a Cabezón se refiere a él como «Félix Antonio»<sup>162</sup>. Son frecuentes los intentos de Pedrell y sus seguidores en impugnar ese primer nombre (Félix) que le habían atribuido Eslava, Saldoni, Soriano Fuertes y Parada Barreto<sup>163</sup>. Desconocemos a ciencia cierta quién escribió este texto, pero, de considerar afirmativa la autoría de Pedrell, este tipo de alabanzas avalaría que demostró un cierto interés por la vuelta scarlattiana en una época tardía de su carrera. Y supondría una gran modificación en su pensamiento, pues manifestaría una postura ambivalente y una transformación de su aferrada posición nacionalista.

Pero continuemos con el pensamiento de Nin. En su opúsculo *Pour l'Art*, Nin reivindicaba su predilección por el pasado y promulgaba un movimiento de retorno a los siglos XVI, XVII y XVIII. En cuanto a la música y los músicos del XVIII, el pianista declaraba:

La mayor parte de nuestros «virtuosos» ignoran el siglo XVIII, ya que de él no conocen más que Bach, Handel –con algunas excepciones todavía– y Mozart. Y una mayor parte, aun, ignora la literatura musical francesa e italiana de este siglo maravilloso.

Por no citar más que [a] los pianistas –la especie que más abunda, y a la que yo pertenezco– ¿cuántos de entre nosotros conocen a fondo y saben interpretar las obras de François de Couperin, llamado *el Grande*, o de Domenico Scarlatti, de quien oímos, invariablemente, tres o cuatro sonatas, las mismas siempre, mistificadas, falseadas, deformadas, con títulos imaginarios, cuando existen de él, en ediciones modernas, más de trescientas?...<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas: Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales, estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*. Valencia, Manuel Villar, 1918, pp. 232-233.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>163</sup> Véanse, por ejemplo: *Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Juan B<sup>ta</sup> Pujol y C<sup>a</sup> editores, vol. 3, 1895, p. VI; LLIURAT, F[rederic]. «Quelques Erreurs sur Cabezón». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, 15-XI-1910, pp. 604-607; LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Ed. Paluzib, 1904, p. 155; «Antonio de Cabezón». *Diccionario de la música ilustrado*. A. Albert Torrellas (ed.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1926-1927], vol. 1, p. 238.

<sup>164</sup> NIN, J. *Pro Arte e Ideas...*, pp. 27-28.

Como se desprende del fragmento, Nin considera aún a Scarlatti como un compositor representante del siglo XVIII italiano. Esta publicación estaba destinada a la práctica interpretativa, lo que explica que su contenido girase en torno a defender una ampliación del repertorio y una actitud totalmente distinta en la interpretación, y no dejase espacio a discutir la procedencia de un determinado músico.

La primera referencia de Nin a los rasgos españoles en la música de Scarlatti tuvo lugar en una de sus correspondencias desde Berlín en *Le Monde Musical* en marzo de 1909<sup>165</sup>. Con motivo de un concierto del pianista Sauer<sup>166</sup>, en el que interpretaba cinco sonatas de su recién edición scarlattiana<sup>167</sup>, Nin señalaba lo siguiente:

Domenico Scarlatti (mira tu querido Larousse) era Napolitano, pero vivió durante mucho tiempo en España y en un ambiente muy español. Hay en su obra una mezcla exuberante de chulería y orgullo, que no se relaciona con el refinamiento que se le atribuye fácilmente a sus contemporáneos franceses. Música cálida, vibrante, con rasgos a menudo atrevidos, no exentos de delicadeza ni de elegancia, pero con una pizca de heroísmo bravucón un poco a la española... aquí está, creo, el verdadero carácter de la obra de Scarlatti (¿soy modesto?)...<sup>168</sup>.

Hasta el momento, este es el primer testimonio público de Nin en el que anuncia la impronta de la música española en Scarlatti tras su larga estancia en la península, fechado el 7 de febrero de 1909<sup>169</sup>. Si en un periodo inicial construyó un perfil históricamente actualizado del compositor, ahora introducía un matiz importante que le diferenciaba de las fuentes de partida: Fétis, Riemann y d'Indy.

La cuestión de los rasgos españoles de Scarlatti parte de Charles Burney en 1773. En su historia recogía y publicaba las palabras de L'Augier, quien había conocido al napolitano en España: «Hay numerosos pasajes en las obras de Scarlatti en las que ha

---

<sup>165</sup> NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami [IV]». *Le Monde Musical*, París, 15-III-1909, p. 72-73.

<sup>166</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 31-I-1909, p. 105.

<sup>167</sup> *25 Sonaten [für Klavier] in progressiver Folge: Domenico Scarlatti; nach eigenem Gebrauch beim Vortrag und Unterricht hg. von Emil Sauer*. Leipzig, Peters, 1909.

<sup>168</sup> «Domenico Scarlatti (vois ton cher Larousse) était Napolitain, mais avait longtemps vécu en Espagne, et dans un milieu très espagnol. Il y a dans son œuvre un exubérant mélange de crânerie et de fierté, qui n'a aucun rapport avec la préciosité que l'on attribue volontiers à ses contemporains français. Musique chaude, vibrante, aux allures souvent cavalières, non exempte de délicatesse ni d'élégance, mais avec, par-ci par-là, une pointe d'héroïsme fanfaron un peu à l'espagnole... voilà, je crois, le véritable caractère de l'œuvre de Scarlatti (suis-je modeste?)...». NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami [IV]», p. 72.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 73.

imitado el canto de la gente del pueblo»<sup>170</sup>. A partir de entonces, varios fueron los investigadores que abordaron esta cuestión. Si nos situamos en el contexto de principios del siglo XX, en 1901 Villanis describía en *L'Arte del Clavicembalo* que Scarlatti había tratado de imitar el sonido de la mandolina mediante las repeticiones de notas, como resultado de la influencia del medio social español<sup>171</sup>. Esta información fue volcada en la parte correspondiente a Italia de la *Encyclopédie*<sup>172</sup>; aunque este volumen data de 1913, la sección de la música instrumental italiana de los siglos XVII y XVIII fue redactada en 1906<sup>173</sup>.

Con la aparición de la edición de Longo en 1906, el musicólogo inglés Edward Dent escribió un artículo sobre Scarlatti en *The Monthly Musical Record* de Londres<sup>174</sup>. En 1905, había publicado su libro *Alessandro Scarlatti*<sup>175</sup>, por lo que no sorprende la precisión de su artículo. En él, refutó las afirmaciones de Villanis, señalando que el napolitano habría escuchado la mandolina en Italia<sup>176</sup>. Pero lo importante es que lanzó un desafío: «Sería una valiosa contribución a la historia musical si alguno de los temas pudiera ser identificado con las melodías tradicionales españolas»<sup>177</sup>. Dent además sugería varios ejemplos, las sonatas nº 23 y nº 206 del catálogo de Longo<sup>178</sup>. No sabemos si Nin leyó dicho comentario, pero sí resaltó cerca de tres años más tarde los rasgos españoles de una de las piezas del concierto de Sauer: «la *Sonata en Sol menor* (nº 34 de la edición Breitkopf) [...] es una obra maestra *española*»<sup>179</sup>. Esta obra,

---

<sup>170</sup> «There are many passages in Scarlatti's pieces in which he imitated the melody of tunes sung by carriers, muleteers, and common people». BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Londres, T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773, vol. 1, p. 249.

<sup>171</sup> VILLANIS, L. *L'Arte del Clavicembalo...*, p. 175.

<sup>172</sup> VILLANIS, L. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», p. 807.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 815.

<sup>174</sup> DENT, Edward J. «A New Edition of Domenico Scarlatti». *The Monthly Musical Record*, Londres, 1-IX-1906, pp. 194-195; 1-X-1906, pp. 221-223.

<sup>175</sup> DENT, Edward J. *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*. Londres, Arnold, 1905.

<sup>176</sup> DENT, E J. «A New Edition of Domenico...», p. 195.

<sup>177</sup> «It would be a valuable contribution to musical history if any of Scarlatti's themes could be identified with Spanish traditional melodies». *Ibid.*, p. 222.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> «[...] la Sonate en sol mineur (nº 34 de l'édition Breitkopf) [...] est un chef-d'œuvre espagnol». *Ibid.*, p. 72.

diferente a las planteadas por Dent, fue clave a partir de entonces en sus programas de concierto<sup>180</sup>.

A partir de este momento, Nin concedió un mayor protagonismo a la escuela italiana de los siglos XVII y del XVIII y, como citamos anteriormente, llegó a cuestionarse incluso los límites nacionales. En el citado programa del concierto en La Habana en marzo de 1910, Nin comentaba en el espacio dedicado a Scarlatti:

Domenico Scarlatti (Nápoles 1683 ó 1685-Madrid 1757).

Domenico Scarlatti, que nuestros auditores conocen, sin duda, tuvo, con Haendel, un duelo pianístico que terminó siendo declarados los dos combatientes, dignos el uno del otro. Es el mayor y mejor elogio que del talento de Scarlatti puede hacerse. Como compositor fue de los grandes entre los más grandes. Scarlatti vivió mucho tiempo en España y su música lo revela a menudo. Dejó un sinnúmero de obras y entre ellas más de 300 Sonatas para piano. Scarlatti dio, con sus obras, un gran impulso a la técnica pianística<sup>181</sup>.

Este fragmento manifiesta a todas luces una evolución de su visión scarlattiana. Al margen de incidir en la impronta española en el compositor, proporcionaba información diversa a la que había ofrecido hasta la fecha: primero, planteaba una doble fecha de nacimiento (1683 ó 1685); seguidamente, hacía alusión al duelo con Haendel, uno de los tópicos historiográficos más difundidos en la figura de Scarlatti, por el que no había demostrado el menor interés hasta entonces<sup>182</sup>; por último, sorprende la vaguedad en la cifra de las sonatas, en cambio precisada con anterioridad. El origen de estas afirmaciones lo encontramos en una nueva fuente de consulta, la obra *Quellen-Lexicon* de Robert Eitner (1900-1904)<sup>183</sup>. En la entrada a Scarlatti, Eitner proponía las dos posibles fechas de nacimiento, defendía la igualdad en el encuentro Scarlatti-Haendel y aportaba una relación actualizada de las fuentes scarlattianas y su

---

<sup>180</sup> El conjunto de sonatas que, en opinión de Nin, poseían trazos españoles fueron la número 46, 20, 34, 32 y 44 de la edición Breitkopf. Fueron interpretadas en La Habana en 1910, en la Schola Cantorum de París en 1911, y en Bruselas, Bilbao, Oviedo, Madrid y Arcachón en 1912. Véase Anexo I.

<sup>181</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y la cantante Rosa Culmell en La Habana el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

<sup>182</sup> Riemann había señalado el triunfo en el órgano de Alemania (Haendel) sobre Italia (Scarlatti). RIEMANN, H. «Domenico Scarlatti». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, p. 726.

<sup>183</sup> EITNER, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, 10 vol.

localización, sin ofrecer una cantidad exacta<sup>184</sup>. De hecho, indicaba colecciones de sonatas con título en castellano, lo que probablemente incitaría a Nin a indagar en la estela de Scarlatti en la península ibérica, junto con la imposibilidad de tener la totalidad de las piezas controladas.

Según Hyatt King, Eitner comprobó más de 200 bibliotecas y su método riguroso sirvió como fuente principal durante más de medio siglo<sup>185</sup>. De hecho, era uno de los investigadores más citados en el volumen de Italia de la *Encyclopédie*, principalmente como revelador de las bibliotecas donde residían los manuscritos musicales y por sus ediciones del pasado musical italiano. Además de la consulta de Scarlatti, gracias a Eitner, Nin supo de la existencia de las *XXVII sonatas para clave* de Soler conservadas en Cambridge<sup>186</sup> y de la atribución errónea de varias obras de los clavecinistas franceses Royer y Duphly a Rameau, que veremos en el próximo capítulo. En la correspondencia con Joan Manén, el pianista admitía la importancia del texto del alemán: «son 10 volúmenes que hay que leer o recorrer página por página»<sup>187</sup>.

Tras este inciso, en el citado programa de 1910 Nin señaló que [Andrea] Gabrieli fue el primer autor en usar la expresión «sonata»<sup>188</sup>. Nos consta que extrajo esta información del diccionario de Riemann<sup>189</sup>. Este pequeño dato no tiene especial trascendencia, pero arroja luz sobre las lecturas de Nin, su continuo contraste de fuentes y el alcance de sus investigaciones. De hecho, esta información no figuraba en el

---

<sup>184</sup> EITNER, R. «Domenico Scarlatti». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903, vol. 8, pp. 458-460.

<sup>185</sup> KING, Alec Hyatt. «Robert Eitner». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 8, pp. 43-44.

<sup>186</sup> *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925, p. IV, nota al pie 5.

<sup>187</sup> «Las grands sources per aquets trevalls de compilació son el *Quellen Lexicon d'Eitner*, que comença sols ab lo Cristianisme, pero que son 10 volums qu'haig de llegir o recorre página per página». Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83. El subrayado pertenece al original.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> RIEMANN, H. «Sonata». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, p. 779.



célebre estudio sobre la sonata para piano de 1895 de Shedlock<sup>190</sup>, ni en el *Dictionary of Music and Musicians*, en su edición de 1909<sup>191</sup>.

La idea de Scarlatti como músico influenciado por el ambiente español fue desarrollada por Nin el 31 de enero de 1912, en el programa de mano del concierto sobre las tres grandes escuelas musicales del XVIII que ofreció en Bruselas<sup>192</sup>. En este texto, Nin reconocía su naturaleza italiana, pero defendía la doble nacionalidad musical del compositor: su estilo era una síntesis de «la exuberancia, la sensualidad y la vivacidad» de la escuela napolitana y «la elegancia, la energía, la expresividad y el sentido pintoresco» de la española<sup>193</sup>. Observamos por tanto esa combinación de significados en su concepto de escuela, considerando tanto el país de origen como las afinidades entre el compositor y la tendencia del ambiente receptor, tal y como expresaba a Manén<sup>194</sup>. Esta apreciación es ya reveladora de la apertura de miras de Nin y su alejamiento de sus referentes de partida, quienes no contemplaron a Scarlatti más allá de su origen natural.

Nin definía la música del napolitano como un arte totalmente nuevo y diferente que no se asemejaba al de ningún otro compositor. En su habitual establecimiento de comparativas, proclamaba su singularidad y lo ubicaba entre «el arte polifónico de Bach y el arte florido de Rameau»<sup>195</sup>, tal y como precisaba Longo en su prólogo<sup>196</sup>. El lugar propio que ocupaba entre las tradiciones alemana y francesa permitía una diferenciación clara de las tres grandes escuelas, comprendidas en su propio contexto estético e ideológico, y que aumentó con posterioridad al incluir a Soler como referente del XVIII español. Nin negaba la influencia de cualquier maestro en el estilo del napolitano, aunque sí reivindicaba la impronta de los rasgos españoles en su música:

---

<sup>190</sup> SHEDLOCK, J[ohn]. S[outh]. *The Pianoforte Sonata, Its Origin and Development*. Londres, Methuen, 1895.

<sup>191</sup> C. H[ubert]. H. P[ARRY]. «Sonata». *Dictionary of Music and Musicians*. J. A. Fuller Maitland (ed.). Nueva York, The Macmillan Company, 1909, vol. 4, pp. 504-535.

<sup>192</sup> Programa de mano. Concierto ofrecido en la *Salle de la Grande Harmonie* de Bruselas, el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14). En un principio, este concierto estaba programado para el día 25, pero se pospuso unos días para no coincidir con la segunda representación de la ópera *Fidelio* de Beethoven. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 14-I-1912, p. 35.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>195</sup> Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>196</sup> «Prefacio». *Opere Complete per Clavicembalo...*, [s.p.].

Scarlatti sufrió en cambio la influencia de los ritmos y los cantares españoles. Constantemente se encuentran trazas de ello, a veces muy acusadas en sus obras... y parece que entonces, su espíritu se exalta. Algunas de sus piezas parecen querer evocar, por su gracia y su movimiento, el aspecto risueño y alegre de los hermosos días de verano en los jardines de España...

El estilo de Scarlatti está siempre lleno de cordialidad, de franqueza, de luminosidad; la expresión juega un papel constante y considerable. Es, ante todo, el cantor de la alegría; y si a veces cultiva la nota melancólica, su melancolía no es jamás ni dolorosa ni trágica. Scarlatti es algo más que un trazo luminoso en nuestra historia, es un astro que ha servido de orientación a muchos de sus sucesores, y cuyos resplandores nos parecen hoy, a través de sus obras, más intensos que nunca. No tuvo predecesores, y aunque sí un buen número de imitadores, no hizo escuela. Era demasiado personal, y seguirle era imitarle<sup>197</sup>.

Como se aprecia en este fragmento, proclamaba el influjo hispano como un factor beneficioso que potenció el estilo del compositor (y como había sugerido con Paradisi), una premisa que nos recuerda al itinerario nacionalista de Pedrell. El texto posee un tono laudatorio en el que Scarlatti no es concebido como un compositor extranjero en una patria ajena, sino que se intuye una recepción positiva en su país de acogida. No obstante, aunque contaba con un «buen número de imitadores», el compositor no había dejado escuela, una tesis que actualizaría poco después cuando descubriese a Soler y a otros compositores españoles del XVIII. Este escrito pertenece a una primera etapa de la formulación de su idea, que paulatinamente completaría al concederle un espacio y una posición insustituible dentro de la música española, aunque sin obviar su procedencia italiana. El resultado por tanto era una de las miradas más novedosas y completas de las planteadas hasta el momento sobre Scarlatti.

Como citamos anteriormente, Nin publicó su escrito *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*, en el que recogía las conferencias pronunciadas en Bilbao en 1913. Nin todavía ubicaba a Scarlatti en el flanco italiano y reincidía en su doble nacionalidad musical, aunque esta vez presentaba a un Scarlatti diferente:

De Scarlatti no figuran en nuestro programa de hoy más que dos sonatas o piezas cortas. Scarlatti vivió 23 años en España: en las sonatas que de él tuve el honor de interpretar aquí mismo, el

---

<sup>197</sup> «Scarlatti a subi, par contre, l'influence des rythmes et des chants espagnols; on en trouve constamment des traces, parfois très accusées, dans ses œuvres... et l'on dirait qu'alors, son esprit s'exalte encore. Certaines de ses pièces semblent vouloir évoquer, par leur grâce et leur mouvement, l'aspect riant et joyeux des belles journées d'été dans les jardins d'Espagne... Le style de Scarlatti est toujours plein de relief, de franchise, de lumière; l'expression y joue un rôle constant et considérable. Mais il est, avant tout, le chantré de la Joie; et si –parfois– il cultive la note mélancolique, sa mélancolie n'est jamais douloureuse ni tragique. Scarlatti est plus qu'une trainée lumineuse dans notre histoire; c'est un astre qui a servi de point d'orientation à bon nombre de ses successeurs, et dont le rayonnement nous parvient, aujourd'hui, plus intense que jamais, à travers ses œuvres». Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 14).

pasado invierno, se descubren fácilmente trazas de su larga permanencia en nuestra tierra. Las sonatas de hoy no revelan ninguna influencia española, pero presentan a Scarlatti bajo dos aspectos enteramente distintos. Son de un estilo puramente pianístico, brillantes, decididas, sonoras, como casi todo cuanto ha escrito el célebre napolitano<sup>198</sup>.

Nin no pierde la perspectiva del peso de España en la música del compositor, pero en este caso exhibía al Scarlatti más italiano, como modelo de virtuosismo y de música decorativa. Este despliegue de las dos caras de la moneda scarlattiana podemos entenderlo como un proceso de hermanamiento de España e Italia y su aspiración a reivindicar la riqueza de su lenguaje más allá de su apropiación a un único estilo nacional. Pese a cultivar un interés y ser defensor del patrimonio hispano, Nin reveló una amplitud de miras que iba más allá de la exclusividad patriótica. Como citamos en capítulos anteriores, su concepto de equilibrio lo encontraba en «*se puede ser preferencial, pero no se debe ser exclusivista*»<sup>199</sup>, lo que le diferenciaba de Pedrell y otros nacionalistas.

En 1917, la entrada de la figura de Soler y su relación con Scarlatti le permitió destacarlo como compositor influyente en el paisaje español del siglo XVIII, y, por tanto, concederle un lugar en la historia de la música española. De nuevo, lo hizo en las notas a programa. En el recital de Nin el 23 de mayo de 1917 en la Sociedad Nacional de Música de Madrid, Salazar reprodujo literalmente una síntesis del programa de Bruselas de 1912, en el que el pianista explicaba la impronta española en la música de Scarlatti y denunciaba las modernizaciones sufridas en sus obras<sup>200</sup>. En la sección dedicada a Soler, finalizaba su apartado con la siguiente afirmación de Nin:

Por todas estas razones, resulta una perla negra una colección de sonatas españolas para clavicémbalo; en las de Soler abundan los detalles de color perfectamente castellano, que tanto carácter dan a muchas obras de Scarlatti, su maestro. Como las sonatas de este, las de Soler son cortas, de forma binaria y monotemática<sup>201</sup>.

Este programa tiene una gran trascendencia, pues, al margen de los estrenos de varias sonatas de Soler, se trata del primer documento escrito y público español que

---

<sup>198</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 16.

<sup>199</sup> NIN, Joaquín. «¿Antítesis o Equilibrio?...». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-XII-1917, p. 3.

<sup>200</sup> Programa de mano del concierto. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004. Según el programa de mano del concierto, Joaquín Nin interpretó la *Sonata en Mi mayor* y la *Sonata en Fa menor* de Scarlatti.

<sup>201</sup> Programa de mano del concierto. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004, p. 9.

recoge y aúna dos de las revelaciones más relevantes de nuestro protagonista: la reivindicación de Scarlatti para España y el aprendizaje de Soler con el napolitano, revelado a Falla en el ámbito privado en 1916<sup>202</sup>. Incidimos en que se trata de un momento cumbre por dos cuestiones: por una parte, la presentación en un mismo concierto de los dos compositores permitía constatar las vinculaciones musicales entre España e Italia, explicadas de manera teórica en el programa de mano. Así, los asistentes podían leer y escuchar las similitudes entre ambos compositores, lo que propiciaba una mayor comprensión de sus características musicales; por otra, también suponía la entrada de España en el concierto europeo y en igualdad de condiciones con las restantes escuelas del Barroco musical. Soler aparecía junto a Couperin, Rameau, Daquin, Scarlatti y Bach. En definitiva, la figura de monje español permitía dar un paso más allá en la integración de Scarlatti en la música española y ampliar el mapa geográfico de las escuelas nacionales del siglo XVIII.

En el programa de 1918, Nin estrechaba aún más la unión de las escuelas italiana y española<sup>203</sup>. En su análisis de las sonatas de Soler definía su estilo a partir de la suma de las dos tendencias: lo hispano a través del carácter popular y lo italiano en el plano formal y en la escritura pianística:

El elemento expresivo no es lo que predomina en Soler, sino más bien el decorativo. Es un arte noblemente gracioso, elegante, sentido más que sensible, evocador más que emocionante. Para nosotros es algo más: es un precursor de ese nacionalismo que ha de salvar nuestra música del impersonal y vulgar cosmopolitismo... Nótese además qué pianísticas son esas sonatas: en eso es también Soler un digno discípulo de Scarlatti<sup>204</sup>.

En este escrito, Nin estaba sugiriendo un maridaje de las dos escuelas, señalando las características comunes y el desarrollo de la escuela española a partir de la italiana. Aventuraba lo que serán las claves de su éxito: la unión de la forma del lenguaje italiano con el acento español. De hecho, en este recital unió las escuelas española e italiana en una misma parte del programa, siendo Turini (y no Scarlatti) el representante de Italia, quien cerraba este periodo de la música para clave.

---

<sup>202</sup> Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], 15-XI-1916. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 7333/01.

<sup>203</sup> Programa de mano. E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009. Según consta en este, Nin interpretó la *Sonata en Re mayor*, la *Sonata en Fa sostenido*, la *Sonata en Re bemol* de Antonio Soler.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 11.

Como señalamos en el capítulo primero, la edición de *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928) de Nin supuso un gran avance en el conocimiento de la historia musical del siglo XVIII español, donde defendía además la importancia de Scarlatti en los compositores del contexto. Respecto al estilo de Scarlatti, Nin señalaba en el prólogo del segundo cuaderno: «Las obras del gran Napolitano están esmaltadas con reflejos españoles; el vocabulario del maestro italiano se enriqueció de una gran cantidad de expresiones españolas y sobre todo castellanas que los discípulos de Scarlatti retomaron más tarde a su vez»<sup>205</sup>. El hecho de que Scarlatti «enriqueciese» su estilo italiano con los ritmos y cantares españoles, en particular castellanos, es ya un signo de su decisión de integrarlo dentro de la historia musical hispana.

En 1929, Nin elevó la concepción de Scarlatti a un punto álgido y definitivo: su apropiación como parte de la cultura musical española. Coincidiendo con el bicentenario del nacimiento de Antonio Soler, escribió su artículo «El Pare Antoni Soler i les seves Sonates per a clavicèmbal» en la *Revista Musical Catalana*<sup>206</sup>, traducido en la revista inglesa *The Chesterian*<sup>207</sup>, y al español en la publicación *Música*<sup>208</sup>. En él, Nin mostraba claramente sus cartas con respecto a la posición que ocupaban Scarlatti y Soler en su habitual establecimiento de jerarquías: Scarlatti había asimilado unos rasgos españoles fruto de su larga residencia en España, «sin dejar de ser ni un momento italiano, supo a menudo parecer tan español como el que más»<sup>209</sup>. Por su parte, Soler no era un imitador de Scarlatti, sino que como compositor español sabía plasmar naturalmente los rasgos hispanos de su cultura: «Por su acento, el Padre Soler, el más fecundo y, hasta ahora, el más brillante de los clavicembalistas españoles, *es más nuestro*», llegando a denominarlo el *Príncipe de la Gracia*<sup>210</sup>. En definitiva, Nin fue el

---

<sup>205</sup> «Les œuvres du grand Napolitain sont émaillées de reflets espagnols; le vocabulaire du maître italien s'enrichit d'une énorme quantité d'expressions espagnoles et surtout castillanes, que les disciples de Scarlatti reprirent plus tard à leur tour». *Classiques Espagnols du Piano. Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1928, p. II.

<sup>206</sup> NIN, Joaquín. «El Pare Antoni Soler i les Seves Sonates per a Clavicèmbal». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1929, pp. 495-501.

<sup>207</sup> NIN, Joaquín. «The Bi-Centenary of Antonio Soler». *The Chesterian*, Londres, vol. 11, n° 84, enero-febrero 1930, pp. 97-103.

<sup>208</sup> NIN, Joaquín. «El bicentenario del padre Antonio Soler». *Música*, Barcelona, n° 4, abril 1929.

<sup>209</sup> NIN, J. «El Pare Antoni Soler i...», p. 498.

<sup>210</sup> «Pel seu accent, el Pare Soler, el més fecund i, fins ara, el més brillant del clavicembalistes espanyols, és molt nostre». *Ibid.*, p. 501.

pionero en señalar tanto el españolismo de Scarlatti como la relación entre este y Soler, ambas ideas reconocidas en su momento<sup>211</sup>, y asumidas y vigentes en la actualidad.

### 3.4.2 La repercusión de la idea scarlattiana de Nin en España y en el extranjero

En el panorama español, la idea teórica de Nin se divulgó en un tiempo récord tras su lanzamiento en la península, independientemente de la óptica de cada crítico. Tras la citada gira de Nin y Blanco Recio en 1912, Ignacio de Zubialde [pseudónimo de Juan Carlos Gortázar] señaló en las páginas de la *Revista Musical* de Bilbao las «cuatro admirables sonatas de Scarlatti, por las que ha pasado una ráfaga [*sic*] de aire de España»<sup>212</sup>. En Madrid, Cecilio de Roda también afirmaba que «Scarlatti apuntaba entre sus expansiones ritmos nuestros, frescuras y jugosidades de la musa popular española»<sup>213</sup>. Hasta el momento, estos son los primeros comentarios en prensa que revelan la reivindicación musical de Scarlatti para España, cuya fecha de entrada corresponde a principios de 1912.

Una visión diferente es la del compositor López-Chávarri en su *Historia de la música* de 1914, donde negaba cualquier rasgo de influencia española en la música de Scarlatti: «En sus composiciones (detalle significativo) no se ve ningún indicio de castiza música española»<sup>214</sup>. Esta negación rotunda pudo verse influenciada por las desavenencias entre el compositor y el pianista en el debate del clave y del piano en 1912<sup>215</sup>. Como veremos en el último capítulo, Chávarri fue copartícipe y traductor de los textos de Landowska al castellano en diversas publicaciones musicales, y se convirtió en uno de los máximos defensores de la clavecinista. El comentario de «detalle significativo», resaltado de manera intencionada, es interesante en cuanto a que atraía la atención sobre su visible posición nacionalista, pero también nos confirma que la idea novedosa de Nin había cobrado repercusión en el medio.

---

<sup>211</sup> «El P. Antoni Soler». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1929, p. 493.

<sup>212</sup> ZUBIALDE, I[gnacio de]. [Juan Carlos GORTÁZAR]. «Movimiento musical en España y el Extranjero. Bilbao». *Revista musical*, Bilbao, febrero 1912, p. 39.

<sup>213</sup> RODA, Cecilio de. «Movimiento musical en España y el Extranjero. Madrid». *Revista musical*, Bilbao, marzo 1912, p. 72.

<sup>214</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Hijos de Paluzie editores, vol. 1, 1914, pp. 185-186; GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 81.

<sup>215</sup> GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 83.

A partir de 1917, Scarlatti pasó a ser referenciado en relación con Soler, aunque el descubrimiento del clavecinista español acaparó la atención de la mayoría de los críticos. Tras el concierto de Nin en la Sociedad Nacional de Música en 1917, Salazar escribía un artículo sobre el pianista en el que mostraba claramente sus preferencias: «Soler es lo exacto, después de Scarlatti que era la voluntad de serlo»<sup>216</sup>. Sus opiniones eran las mismas acerca del recital de 1918, pues las sonatas de Soler eran «encantadoras y españolísimas»<sup>217</sup>. Aunque Scarlatti no había sido programado en este segundo recital, el crítico despejaba tajantemente cualquier influencia del italiano en el músico español, pese a ser bien consciente de ello<sup>218</sup>. Recordemos que Salazar reprodujo la vinculación de Scarlatti con España en las notas a programa del concierto de Nin, pero en su labor hemerográfica plasmaba su pensamiento con total libertad. No obstante, como señala García Gutiérrez, la posición de Salazar frente a Scarlatti viró del rechazo inicial a la aceptación durante la segunda mitad de la década de los años 20, tal y como apoyamos a continuación<sup>219</sup>.

El crítico del diario *Arte Musical* de Madrid alababa a Nin por la revelación de la música de Soler, figura trascendente para los españoles, y añadía que «parecían ignorar muchos existiese en nuestra patria clavecinistas de la altura de los de Italia y Francia»<sup>220</sup>. Este testimonio corrobora la citada entrada de España en el concierto de las naciones europeas, situando a Soler junto a Couperin, Scarlatti y Bach. Algo diferente fue la visión de Matilde Muñoz, quien comentaba acerca del concierto de 1918 en *El Imparcial* de Madrid:

Junto a la gracia suave y elegante de la escuela francesa y la bulliciosa vivacidad, detenida a veces en bellos remansos de emoción poética, de los italianos, puso Nin tres sonatas del padre Soler, en las que destellaba con singular lozanía, como un brillo de más clara luz y un perfume – conservado en el precioso frasco del estilo scarlattiano – puramente españoles.

---

<sup>216</sup> SALAZAR, Adolfo «Artistas españoles contemporáneos. Joaquín Nin». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-V-1917, p. 4.

<sup>217</sup> SALAZAR, Adolfo. «Música. La S. N. M. Fin de temporada». *El Sol*, Madrid, 31-V-1918, p. 2.

<sup>218</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Ricardo Viñes en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 5 de noviembre de 1918. E-GRmf. Sign.: NFN-1918. Según consta en el programa, Viñes interpretó una sonata de Soler, representativa «del estilo *scarlattiano* de Soler», de acuerdo con las palabras de Salazar.

<sup>219</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler / New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320.

<sup>220</sup> BONN. «Sociedad Nacional de Música». *Arte Musical*, Madrid, 31-V-1917, p. 3.

Las sonatas del padre Soler fueron, acaso, lo más interesante del concierto, y sobre todo la segunda [*Sonata en Fa sostenido*, nº 8]; constituyen una maravilla de nuestra historia musical<sup>221</sup>.

Como se aprecia en el texto, la joven cronista no tuvo ningún inconveniente en admitir la herencia italiana en la obra del español, aunque Scarlatti no había sido programado en ese recital. La balanza se inclinaba hacia la música de Soler, pero no negaba la evidencia, a diferencia de Salazar.

Falla acogió de gran agrado la visión de Scarlatti como compositor vinculado a la escuela española y contempló la música del napolitano en sus composiciones a partir de los postulados de Nin. Elena Torres señala la importancia directa de la teoría del pianista en el conocimiento de Scarlatti por parte de Falla, rápidamente asumida por el compositor gaditano desde el punto de vista compositivo<sup>222</sup>. *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto* son buenos ejemplos, dado que supusieron el florecimiento del neoscarlattismo de los años 20 y contribuyeron a que posteriores generaciones considerasen a Scarlatti y el siglo XVIII como referencia en el futuro de la composición. En el plano teórico, Falla reprodujo y reconoció la paternidad de la idea de Nin en *La Revue Musicale* en 1920<sup>223</sup>, en un artículo traducido al inglés en *The Chesterian* y al castellano en *El Sol* en 1921<sup>224</sup>. De este modo, contribuyó a la difusión internacional de la reivindicación scarlattiana por parte del pianista, una idea que comenzaba a estar ya asentada entre quienes sentían un interés por la historia musical española.

Por el contrario, las ideas de Nin en torno al peso musical de España en Scarlatti tuvieron una acogida indiferente en sus contemporáneos europeos. Es significativo que tras el concierto de Bruselas en enero de 1912, cuando Nin presentó el lado más «español» de Scarlatti en Europa, ninguna reseña hiciese mención a ello. Hasta el momento, nos consta como la primera referencia el citado artículo de Falla en *La Revue Musicale* en 1920. Debemos también tener en cuenta las interpretaciones del pianista en España y no en París durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, dada la

---

<sup>221</sup> M[UÑOZ] M[atilde]. «La Sociedad Nacional de Música». *El Imparcial*, Madrid, 22-V-1918, p. 4.

<sup>222</sup> TORRES, E. «La presencia de Scarlatti...», pp. 65-122.

<sup>223</sup> FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale*, París, 1-XII-1920, pp. 206-210.

<sup>224</sup> Consultar: GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 89. Los artículos son: FALLA, Manuel de. «Claude Debussy and Spain». *The Chesterian*, nº 12, enero 1921, pp. 353-358; SALAZAR, Adolfo. «Crónicas musicales. Claudio Debussy y España. "Iberia"». *El Sol*, Madrid, 23-I-1921, p. 10.



neutralidad española y una agenda cultural ciertamente más dinámica<sup>225</sup>. De hecho, el lector interesado podrá acceder a la información relativa a los conciertos localizados de Nin en el Anexo I, y no figura una nueva interpretación suya de Scarlatti en París hasta 1919<sup>226</sup>. Por otra parte, este silencio constata que se trataba de un asunto en torno a lo nacional, que afectaba a los españoles y a los interesados en dicha cultura.

Tampoco se percibe comentario alguno en la parte de Italia de la *Encyclopédie* de 1913. Ya hemos comentado que Villanis había escrito la sección de la música de los siglos XVII y XVIII en 1906, cuando aún siquiera Nin había comenzado a barruntar la idea<sup>227</sup>. Para Villanis, no obstante, en la música de Scarlatti primaba la raza, es decir, lo italiano<sup>228</sup>. En la sección del siglo XVIII escrita por A. Soffredini<sup>229</sup>, el italiano encumbró a Scarlatti como el maestro de la escuela del clave, pero sus obras («gigas, gavottas, zarabandas y courantes») revelaban cierta influencia de Bach<sup>230</sup>. Es cierto que se centraba en cuestiones formales, donde Bach era el maestro por excelencia, pero ni siquiera aludía a la estancia de Scarlatti en España. Por último, a finales de la década de los años 20, Malipiero reconocía la importancia de España en la música del italiano y manifestaba haber identificado habaneras y malagueñas, sin embargo «es el [Scarlatti] napolitano quien predomina en los típicos ritmos de los italianos nacidos al pie del Vesubio»<sup>231</sup>. En pocas palabras, para los italianos Scarlatti era bien napolitano, y percibían los rasgos españoles de Scarlatti de forma pasajera y como resultado del contacto con el medio social.

Como acabamos de señalar, la concepción de Salazar sobre Scarlatti cambió en la segunda mitad de la década de 1920, fruto de la valoración del italiano como músico

---

<sup>225</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, p. 33; Una aproximación a la actividad de Joaquín Nin durante la guerra se encuentra: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El magisterio a través de su discípulo César Pérez Sentenat (1913-1922)». *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 131-152.

<sup>226</sup> Consultar Anexo I.

<sup>227</sup> VILLANIS, L. «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles...», pp. 750-815.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 805.

<sup>229</sup> SOFFREDINI, A. «Le XVIII<sup>e</sup> Siècle (de 1725 à 1792)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 815-834.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 832.

<sup>231</sup> «[...] it is the Neapolitan who predominates with the typical rhythms of the Italians born at the foot of Vesuvius». MALIPIERO, G. Francesco y A. W. «Domenico Scarlatti». *The Musical Quarterly*, vol. 13, nº 3, julio 1927, p. 488.

español, de su relación con Nin y con Falla, y una vez establecida la estética del neoclasicismo en España gracias a *El retablo de maese Pedro* (1923) de Falla y la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter, sus dos compositores más admirados<sup>232</sup>. En 1926, con motivo de la publicación del primer cuaderno de *Classiques Espagnols du Piano* de Nin, Salazar señalaba sobre el compositor italiano: «Quizá lo que se encuentra al comparar a Scarlatti y a Soler es más bien la interna diferencia de estilos, a pesar de la semejanza aparente, que una diferencia de méritos. Scarlatti, es, quizá, más alegre, más luminoso, más jovial que nuestro músico»<sup>233</sup>. Continuaba su texto alabando las características de Soler, pero si tenemos en cuenta ese rechazo inicial, sus palabras son más que sintomáticas. En 1927, en un artículo sobre el *Concerto* de Falla, encumbraba a Scarlatti como uno de los modelos más perfectos, pues su forma iba unida a un acento español, reconociéndolo ya como «músico napolitano y madrileño»<sup>234</sup>. En 1929, dedicó incluso una serie de artículos en torno a la figura de Scarlatti, donde ya le aceptaba totalmente: «Para los españoles, la figura más interesante de toda esta ilustre familia de los Scarlatti es la de Domenico [...] goza en estos años que vivimos de una viva rememoración que le hace predilecto de algunos criterios musicales y una especie de antepasado directo»<sup>235</sup>. Estos testimonios revelan que la valoración de Scarlatti venía condicionada por su reconocimiento como músico español, a quien consideró un músico «madrileñizado» hasta en sus últimos escritos<sup>236</sup>.

De manera opuesta, Salazar invirtió su posición acerca de Nin, pasando de ser uno de sus mayores exponentes a ningunear sus acciones. En los citados artículos de 1927 y 1929, la figura de Nin no aparece citada. Esta omisión resulta llamativa pues, al margen de promocionar las acciones del pianista y seguir sus avances sobre Scarlatti desde 1917, era un artículo biográfico en el que abordaba la experiencia del compositor en España, un tema anejo a la idea de Nin. Como citábamos en el primer capítulo, esta repentina exclusión posiblemente estuvo motivada por las desavenencias acontecidas en

---

<sup>232</sup> GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, pp. 97-100; *Id.* «Domenico Scarlatti y Antonio Soler...», p. 304.

<sup>233</sup> SALAZAR, Adolfo. «Un viejo capítulo en la historia de la música española». *El Sol*, Madrid, 29-IX-1926, p. 4.

<sup>234</sup> SALAZAR, Adolfo. «El “Concerto”, de Manuel de Falla». *El Sol*, Madrid, 3-XI-1927, p. 2.

<sup>235</sup> S[ALAZAR], Ad[olfo]. «La vida musical. Una ilustre familia de músicos III: Domenico Scarlatti, un napolitano en la corte de España». *El Sol*, Madrid, 26-III-1929, p. 2.

<sup>236</sup> SALAZAR, Ad[olfo]. *La música en España: desde el siglo XVI hasta Manuel de Falla*. Madrid, Espasa Calpe, 1972 (1ª ed. 1953).

el «affaire Falla», cuando se acusó al pianista de boicotear un festival-homenaje al compositor gaditano en 1926.

Nos consta que reanudaron el contacto con posterioridad<sup>237</sup>, pero los años 30 son testigo de que Salazar se mantuvo en contra de los postulados del pianista. Por una parte, sus desvalorizaciones de las composiciones de Nin datan de estas fechas, y han contribuido negativamente a la valoración del pianista como creador<sup>238</sup>. Por otra parte, se alzó veladamente en la revista *Ritmo* en 1931 contra la afirmación de Nin de la procedencia española del laúd<sup>239</sup>, lo que nos plantea que su oposición posiblemente estuvo motivada por razones más subjetivas que científicas. Esto nos permite cuestionar la validez del planteamiento del discurso oficial, pues la desacreditada imagen que Salazar difundió del personaje, unida al hecho de que las innovaciones del pianista fueron difundidas en fuentes de rápida caducidad, como la prensa o los programas de mano, hicieron que sus aportaciones tuvieran gran calado en su momento, pero que su nombre cayera en el olvido, siendo sus ideas apropiadas (voluntaria o involuntariamente) por otros protagonistas del panorama musical.

En cuanto a los hispanistas, recurrimos nuevamente al estudio doctoral de García Gutiérrez, dado que dedica un capítulo a analizar la visión de los hispanistas franceses e ingleses<sup>240</sup>. En el contexto londinense, la autora expone un testimonio a Falla en el que John Brande Trend y Dent –recordemos su artículo sobre Scarlatti en 1906, donde animaba a profundizar en los rasgos españoles– aluden a un posible concierto del gaditano en Londres en 1920, que incluyese música española de los siglos XVIII y XX: «es decir, Domingo Scarlatti, Soler y sus cosas»<sup>241</sup>. Esta misma consideración fue reproducida en la obra *Manuel de Falla and Spanish Music* de Trend en 1929. Al respecto de las ediciones de Granados, señalaba que Scarlatti: «a través de su larga

---

<sup>237</sup> Carta de Adolfo Salazar a Ernesto Halffter. Madrid, 3-XII-1935. *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Consuelo Carredano (ed.). Madrid, Fundación Scherzo-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Instituto Nacional de las artes escénicas y de la Música, 2008, pp. 283-284. Salazar comenta: «Esta tarde voy a ver a los Nin».

<sup>238</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, p. 309.

<sup>239</sup> SALAZAR, Adolfo. «El cuarteto Aguilar de instrumentos punteados. Un punto de organografía antigua». *Ritmo*, Madrid, 1-VII-1931, pp. 4-6.

<sup>240</sup> GARCÍA, E. «La problemática en torno a Scarlatti analizada por los hispanistas». *El retorno a Domenico Scarlatti...*, pp. 125-132.

<sup>241</sup> Cit. en: *Ibid.*, 126. Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. Londres, 19-I-1920. *Manuel de Falla. John B. Trend. Epistolario (1919-1935)*. Nigel Dennis (ed.). Granada, Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, 2007, pp. 40-41.

residencia en España es considerado como el fundador del estilo de pianoforte español»<sup>242</sup>. Ambas referencias constatan que en la década de los años 20 la nueva nacionalidad del músico italiano estaba asentada entre los partidarios de la historia musical española.

En el contexto francés, Jean-Aubry, colaborador de Nin y conocedor y amante de la cultura española, escribía en su obra *La Musique et les Nations* en 1922 un capítulo sobre la música de España, con una sección dedicada al renacimiento musical<sup>243</sup>. En él, establecía el «sueño profundo» en el que había caído la España musical desde Cabezón y Victoria hasta el siglo XVIII con Scarlatti:

Sin embargo, desde entonces muchos compositores debieron haberse fijado en España, aunque más no fuera que por Domenico Scarlatti, ese prodigioso genio, napolitano de nacimiento pero nutrido de ritmos españoles, cuya estada en España impregnó su obra en muchos aspectos; pero hubiera sido necesario que se comprendiera mejor el valor y la extraordinaria diversidad de Scarlatti, a quien hasta ahora no se le ha hecho debida justicia. Trabajos próximos de Joaquín Nin nos revelarán hasta qué punto sufrió este genio la influencia española. Debemos también a Nin el haber descubierto algunas sonatas del Padre Soler, ese músico español del siglo XVIII que, a pesar de la influencia de Scarlatti, conserva una sensibilidad muy personal y cuyas obras poseen una frescura y un interés encantadores. ¡Quién sabe si el misterio todavía inexplorado de tantas colecciones españolas no nos revelará a otros padres Soler!<sup>244</sup>.

Hasta el momento, no nos consta la publicación de tal artículo de Nin, pese a su anuncio en *The Chesterian* entre 1920 y 1923<sup>245</sup>. Pero del fragmento se percibe que Jean-Aubry consideraba que Scarlatti debía estar dentro de las figuras más representativas de la historia musical española. Además, su influencia no solo se percibía en la música de Soler, sino que abría la puerta a otros posibles compositores de la época. Sin duda alguna, Jean-Aubry estaba al corriente de las investigaciones del pianista, pues había copiado el manuscrito de Soler de Cambridge que sirvió de fuente para los *Classiques Espagnols du Piano* de Nin, en la que ampliaba la influencia del italiano a otros clavecinistas del siglo XVIII<sup>246</sup>. Más bien, todo apunta a que estaba preparando el camino para el lanzamiento de la edición niniana. En el discurso que

---

<sup>242</sup> Cit. en: *Ibid.*, p. 126-127. TREND, J[ohn]. B[rande]. *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934 (1ª ed. 1929), p. 33.

<sup>243</sup> JEAN-AUBRY, G. «Musique d'Espagne». *La Musique et les...*, pp. 68-85.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 89, nota al pie 174.

<sup>246</sup> *Classiques Espagnols du Piano...*, vol. 1, p. IV, nota al pie 5. La copia de las sonatas se encuentra en US-RIVu (caja 6, nº 17). Anotación manuscrita en la portada: «Copie du recueil de Londres-(gravé, édition de l'époque)».

ofreció Jean-Aubry en el milésimo recital del pianista en 1939<sup>247</sup>, cuando abandonó definitivamente Europa rumbo a Cuba, el francés señaló que Nin fue el primero en destacar la atmósfera castellana de numerosas sonatas de Scarlatti durante sus años en Madrid, además de su magisterio con Soler<sup>248</sup>. Aunque Francia se había mantenido al margen de tal reivindicación, como hemos comentado, queda claro que para los interesados en la cultura española era una de las revelaciones más importantes de la trayectoria de Nin.

Por su parte, Henri Collet, en su obra *Albéniz et Granados* de 1926, hacía referencia al repertorio que Albéniz interpretaba en 1880, compuesto, entre otras composiciones, por doce obras de Scarlatti. En una nota al pie, realizaba la siguiente reflexión: «Esto es en extremo importante, y nos recuerda la existencia en el siglo XVIII de una escuela de Scarlatti en España, de la cual el Padre Soler, puesto actualmente de moda por J. Nin, es el representante más ilustre. Además, el estilo de Scarlatti ejercerá una considerable influencia en el estilo de Albéniz compositor»<sup>249</sup>. Como percibimos, Collet se sitúa en una misma línea propuesta por Jean-Aubry, y considera a Scarlatti como el maestro de la escuela de tecla española del siglo XVIII.

Por último, el cubano Gilbert Chase, en su célebre obra *The Music of Spain* de 1941, dedicaba todo un capítulo al compositor denominado «In the Orbit of Scarlatti»<sup>250</sup>. En él, reproducía la idea formulada por Trend de calificar a Scarlatti de compositor español, y culminaba señalando: «Domenico Scarlatti, tanto por lo que

---

<sup>247</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Cercle Musical de París el 3 de febrero de 1939. US-RIVu (caja 8, nº 47). Según consta en el programa, el concierto fue precedido por un prólogo de Jean-Aubry.

<sup>248</sup> «Familiarisé depuis longtemps avec l'œuvre de Domenico Scarlatti, Nin fut le premier à attirer l'attention sur l'atmosphère castillane de bien des sonates écrites par ce Napolitain établi pendant dix-neuf années à Madrid. En même temps il ravivait et mettait à sa véritable place l'œuvre «scarlatienne», mais personnelle aussi, et charmante en tout cas, de ce disciple du grand Napolitain, le Padre Soler». («Familiarizado durante mucho tiempo con la obra de Domenico Scarlatti, Nin fue el primero en llamar la atención sobre la atmósfera castellana de muchas sonatas escritas por este napolitano, establecido durante 19 años en Madrid. Al mismo tiempo revivió y puso en su verdadero lugar la obra «scarlatiana», pero también personal y encantadora en todo caso de este discípulo del gran Napolitano, el Padre Soler»). Discurso mecanografiado escrito por Georges Jean-Aubry. US-RIVu (caja 7, carpeta «Important Biographical Material», nº 8, p. 5).

<sup>249</sup> Cit. en: GARCÍA, E. *El retorno a Domenico Scarlatti...*, p. 129; COLLET, Henri. *Albéniz y Granados*. Buenos Aires, Grandes biografías, [1943], p. 29, nota al pie 2. (Título original en francés: *Albéniz et Granados*. París, F. Alcan, 1926).

<sup>250</sup> CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1941, pp. 106-120.

recibió como por lo que dio, pertenece realmente a la historia de la música española»<sup>251</sup>. Por consiguiente, Trend y Dent en Inglaterra, Jean-Aubry y Collet en Francia, todos ellos reafirman que para un sector europeo no cabía duda de que Scarlatti era parte de la historia musical hispana.

Para finalizar, y sin ánimo de hacer un barrido exhaustivo, proporcionaremos algunos ejemplos a partir de los años 50, que reafirman la repercusión y el cotejo de las ideas de Nin en la literatura europea hasta la actualidad. En primer lugar, Wanda Landowska, la gran rival de Nin a lo largo de toda su trayectoria, reconoció la influencia de los ritmos y los bailes populares españoles en la música de Scarlatti<sup>252</sup>. La clavecinista consideraba su periodo en España como una de las experiencias musicales más profundas de la vida del compositor y, al contrario que la visión de los citados intelectuales italianos, lo español no se podía observar solamente de forma transitoria: «Es Italia, es España –el espíritu de los países latinos y el rey de lo Mediterráneo»<sup>253</sup>. Como observamos, Landowska describía a Scarlatti como un músico ítalo-español, otorgándole la doble nacionalidad y ambas unida en la raza latina.

William Newman, en su estudio *The Sonata in the Classic Era* (1963), que ya citamos en capítulos anteriores, consideraba a Scarlatti como compositor «ibérico», y junto a Soler y el portugués Seixas fueron los tres compositores cumbres del siglo XVIII español<sup>254</sup>. Aunque el dato entre comillas revele que no obvia el país de origen del Scarlatti, determina que formaba parte de la historia musical hispana. No obstante, Newman se mostró seguidor de Kastner y divulgó una visión de España ajena a las influencias extranjeras durante el siglo XVIII, al contrario que Nin. Ahora bien, la contradicción radica en que sí contempló la apropiación de Scarlatti para España.

Linton Powell en su célebre obra *A History of Spanish Piano Music* (1980), comienza el volumen con la siguiente frase: «Cualquier historia de la música de piano española debe comenzar necesariamente con Domenico Scarlatti (1685-1750), el

---

<sup>251</sup> «Domenico Scarlatti, both for what he received and for what he gave, belongs in a very real sense to the history of Spanish music». *Ibid.*, p. 114.

<sup>252</sup> *Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), pp. 245-246.

<sup>253</sup> «It is Italy, it is Spain –the spirit of the Latin countries and the god of the Mediterranean». *Ibid.*, p. 246.

<sup>254</sup> NEWMAN, William S[tejn]. *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1963, pp. 259-261.

célebre cembalista italiano que vivió la mayor parte de su vida como músico en España Pocos compositores españoles de teclado después de él han escapado a su influencia»<sup>255</sup>. Como percibimos, Powell tiene en cuenta tanto la nacionalidad del músico como su indisoluble vinculación a España. Similares son las referencias de Martín Moreno en su historia de la música española del siglo XVIII, publicada en 1985<sup>256</sup>. El autor presenta a Scarlatti como «genial músico italiano de nacimiento y español de vocación y adopción»<sup>257</sup>. Malcolm Boyd, en su obra *Domenico Scarlatti. Master of Music* de 1986, publicada un año después de celebrarse el tricentenario del nacimiento de Scarlatti, reconoce a Falla y a Nin como quienes contribuyeron a la reputación del músico italiano en el siglo XX y como los pioneros en considerarlo un músico español<sup>258</sup>. Por último, en 2014, Miguel Ángel Marín lo describe como uno de los compositores más activos en la España del siglo XVIII, aunque cuestiona la influencia que ejerció la música popular hispana en las sonatas de Scarlatti, dada la dificultad en asignarle una etiqueta estilística a su escritura particular<sup>259</sup>. Si bien los vínculos entre Scarlatti y España cuentan con nuevas visiones en la musicología actual, se trata de una afirmación que ha contado con buena fortuna historiográfica.

\*\*\*

Como hemos visto a lo largo del capítulo, Nin contribuyó significativamente al conocimiento y difusión de la tradición musical italiana a nivel europeo e internacional. Respecto a la música para teclado, Nin fue heredero de la visión que respiró en el ambiente parisino durante una primera etapa, en concreto de la Schola, tomando en consideración la aceptación de compositores como Frescobaldi o Pasquini por su estilo contrapuntístico, o la omisión y descalificación de los compositores de la segunda mitad del XVIII, como Paradisi o Martini, por su escasa novedad formal. Pero sus

---

<sup>255</sup> «Any history of Spanish piano music must by necessity begin with DOMENICO SCARLATTI (1685-1750), the noted Italian cembalist who lived most of his productive life as a musician in Spain. Few Spanish keyboard composers after him have escaped his influence». POWELL, Linton. «Early Spanish Piano Music». *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 3.

<sup>256</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1985.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>258</sup> BOYD, Malcolm. *Domenico Scarlatti. Master of Music*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986, p. 222.

<sup>259</sup> *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed. lit.) y Juan Ángel Vela del Campo (dir.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 279-285.

investigaciones en el siglo XVIII revirtieron su concepción de la sensibilidad musical italiana y consideró la escuela italiana no como una amenaza cultural, sino como una nación universal y relevante con un pasado musical encomiable. Esto le permitió relacionarse con personalidades importantes de Italia, con quienes compartía el interés en buscar y recuperar el pasado olvidado.

Esta revisita a los maestros italianos antiguos fue posiblemente propiciada por la consideración de los rasgos españoles en Scarlatti, una idea con la que se apartó de todos sus referentes europeos de partida. En el ámbito español, su propuesta también se desmarcaba del planteamiento defendido por Pedrell y los valedores de la línea nacionalista, y pese a ser un defensor del patrimonio hispano, proclamaba un nacionalismo histórico preferencial pero no exclusivista. En su contemporaneidad, la nacionalidad de Scarlatti no fue una cuestión relevante fuera de las fronteras españolas, y solo interesó a la intelectualidad española y a los hispanistas, conscientes del peso de la problemática ideológica en torno a lo nacional. Es incuestionable además el peso que tuvo esta idea en el panorama compositivo del momento, llegando a crearse ese movimiento neo-scarlattiano. Independientemente del lugar de nacimiento del músico, Scarlatti, gracias a Nin, ha sido integrado dentro de la historia musical de España en la musicología actual.





## CAPÍTULO IV

### LOS CLAVECINISTAS FRANCESES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII: LA TRADICIÓN MUSICAL MÁS PURA

Durante los próximos párrafos pretendemos reconstruir cuál fue la imagen teórica de la Francia musical que Joaquín Nin construyó y divulgó durante las primeras décadas del siglo XX. Su línea de pensamiento se desarrolló en un contexto en el que los discursos políticos de Francia encontraron en la cultura, y en particular en la música, un medio para definir y reivindicar su particular concepto de identidad nacional. La Schola Cantorum y el Conservatorio desempeñaron un rol fundamental en los debates nacionalistas de la época y dieron lugar a dos estéticas musicales enfrentadas, con numerosas posiciones intermedias. Ambas instituciones fueron portadoras de los significados político-ideológicos de cada una de las facciones, que se concretaron a través de una serie de valores, géneros, formas y estilos musicales determinados.

Desde las últimas décadas, los estudiosos de las políticas culturales de Francia en las primeras décadas del siglo XX han arrojado luz sobre la intrincada red de influencias entre las instituciones, los medios propagandísticos, los intelectuales del momento y los compositores que reivindicaron una legitimidad musical a través de sus vinculaciones políticas. Sin embargo, nuestro conocimiento de la posición político-social de los intérpretes de la época es más bien escaso<sup>1</sup>. La amplitud de repertorios e instituciones donde realizaron sus conciertos dificulta entender cuál fue la imagen de Francia que pretendieron difundir. Como veremos en los próximos párrafos, la figura de nuestro protagonista resulta cuanto menos interesante: su particular selección de la tradición musical francesa, sus escritos –públicos y privados–, su amplia red social y sus acciones en aras de reivindicar la grandeza del pasado nacional desembocaron en su apropiación como parte de la identidad cultural del país. Buena muestra de ello fue su inclusión en la segunda edición francesa del *Musik-Lexikon* de Riemann en la temprana

---

<sup>1</sup> Una buena aproximación a las posturas sociales de algunos pianistas catalanes en París, como Isaac Albéniz, Santiago Riera, Ricardo Viñes o Joaquín Nin, es: BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «La prééminence de la Schola Cantorum». *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925. Contribution à l'Étude des Relations Musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis de doctorado. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais de Tours, 1997, pp. 203-207.

fecha de 1913, el primer diccionario en francés en el que ya figura una breve pero intensa trayectoria del pianista hasta el momento<sup>2</sup>.

A lo largo de los próximos apartados explicaremos lo anteriormente expuesto. En la primera sección analizaremos las diversas concepciones y significados de la música histórica francesa en el contexto parisino de los primeros años del siglo XX, lo que nos permitirá insertar el discurso teórico e interpretativo de Nin dentro de los debates nacionalistas del momento; en segundo lugar, analizaremos su propuesta ideológica en oposición al germanismo imperante de la época; por último, señalaremos las aportaciones de Nin que nos permitan definir la repercusión de sus acciones en pro de la divulgación del pasado musical francés.

#### 4.1 *Qu'est-ce que la musique française?*

En 1902, Joaquín Nin entró en la escena parisina en un momento comprometido para la identidad cultural francesa, en el que los partidarios de la República y la derecha monárquica imbuyeron a la música de significados políticos. Para comprender el pensamiento francés, comenzamos nuestro análisis en 1871, ya que la derrota tras la guerra franco-prusiana desencadenó una serie de procesos ideológicos con objeto de redefinir los valores culturales de la nación. Annegret Fauser realiza este complejo recorrido e indica cómo las referencias a la historia de Francia fueron constantes durante la Tercera República por parte de dos polos opuestos: la facción de la izquierda, continuadora de las bases teórico-políticas de Emmanuel Joseph Sieyès sobre la Revolución Francesa, abogaba por la independencia social y cultural del individuo, independientemente de su lugar de nacimiento; la derecha monárquica defendía unas bases tradicionalistas y conservadoras propugnadas por Joseph de Maistre, según las cuales la raza, la lengua y el catolicismo eran elementos decisivos del carácter de la nación<sup>3</sup>. Francia por tanto debatía su sensibilidad político-intelectual entre dos polos

---

<sup>2</sup> RIEMANN, Hugo. «J. Joachim Nin». *Dictionnaire de Musique*. (Trad. francés por Georges Humbert). París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1913 (2<sup>a</sup> ed. francesa), p. 1143. (Título del original en alemán: *Musik-Lexikon*. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882).

<sup>3</sup> FAUSER, Annegret. «Gendering the Nations: the Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)». *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*. Harry White y Michel Murphy (eds.). Cork, Cork University Press, [2001], pp. 72-103.

opuestos de pensamiento: la asociación cultural (patriotismo) y la raza (nacionalismo). Ambos bandos convergieron en restaurar la identidad francesa, definida mediante rasgos como la virilidad, fuerza, lógica o concisión, unos tópicos que tuvieron su reflejo en el ámbito de la música<sup>4</sup>. Carlo Caballero también establece esta diferencia entre patriotismo y nacionalismo, e incide en que mientras el primero abrazaba la inclusión, el segundo era totalmente exclusivista<sup>5</sup>.

Bajo el lema «Ars Gallica», la música adquirió un papel preponderante e instructivo como emblema de la nación, vinculada a unos cánones propuestos por las diferentes clases políticas. Se inició así un proceso de recuperación en torno a las canciones populares del folclore francés y a la ópera cómica –en oposición a la amenaza de Wagner principalmente–; a la música orquestal y de cámara como símbolo de identidad francesa del momento, y, por último, al pasado musical francés. En este contexto surgió la Société Nationale de Musique en 1871, una institución emblemática para la definición de los valores culturales de Francia, pues sus miembros la utilizaron como vehículo con el que redefinir la estética cultural de la nación. Michel Duchesneau, en su estudio *L'Avant-garde Musicale à Paris de 1871 à 1939*<sup>6</sup>, señala el origen de la institución con el objetivo de conceder la primacía a los compositores franceses frente a la programación de música alemana. Sus fundadores –Pierre Lalo, César Franck, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Théodore Dubois, Gabriel Fauré, Paul Taffanel, Georges Bizet, Romain Bussine, Henri Duparc y Alexis de Castillon, entre otros–, habían sido testigos de cómo la influencia de la ópera (sobre todo Wagner) y el canon musical clásico europeo (Haydn, Mozart y Beethoven) habían inhibido la música del propio país<sup>7</sup>. Así, apostaron por las formas musicales instrumentales y ensalzaron las cualidades de claridad, ingenuidad formal y gracia como los rasgos idiosincráticos de la música francesa.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>5</sup> CABALLERO, Carlo. «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n° 3, otoño 1993, pp. 593-625; Véanse también: FLINT, Catrena M. «Nationalism and Early Music at the French *fin-de-siècle*: Three Case Studies». *Nineteenth-Century Music Review*, 2004, pp. 43-66. Katharine Ellis también abrazaba esta visión de Caballero y de Fauser, señalando un desfase entre la teoría y la práctica en cuanto a la ópera francesa. ELLIS, Katharine. *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press, 2005, pp. 136-141, 152-153, 255.

<sup>6</sup> DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant-garde Musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, Mardaga, 1997, pp. 15-63.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

Años más tarde, las desavenencias entre sus miembros –a causa del aumento de obras de compositores no socios de la institución, los favoritismos concedidos a los alumnos de la Schola en los conciertos y la dificultad de programar música extranjera, particularmente la vanguardia alemana– provocaron dos consecuencias: en primer lugar, la dimisión de dos de sus principales componentes (Bussine y Saint-Saëns) y el nombramiento de Franck como presidente, a quien d’Indy sucedió tras su muerte en 1890; en segundo lugar, el abandono de Ravel y sus partidarios de la Société Nationale en 1909 y la fundación paralela de la Société Musicale Indépendante, en la que las nuevas corrientes francesas y europeas figuraban entre los referentes de estudio<sup>8</sup>. La importancia para nosotros radica en que la Société Nationale fue pionera en defender los intereses de los compositores franceses frente a los músicos alemanes, y estableció los rasgos idiosincráticos de la nación que, por medio de d’Indy, Nin recogió en 1902.

Nos hacemos eco del estudio de Jane Fulcher sobre las políticas culturales de Francia durante las primeras décadas del siglo XX, en el que explica exhaustivamente los procesos ideológicos protagonizados por los nacionalistas y los republicanos a partir del caso Dreyfus (1894)<sup>9</sup>. En concreto, este hecho comprometió la identidad de la nación y originó posiciones diversas en torno a la estética cultural de Francia<sup>10</sup>, donde la música se convirtió en un discurso de defensa de cada uno de los dos bandos: en un extremo, se situaba la Schola y la visión nacionalista, anti-dreyfusista, aristocrática, conservadora y católica de d’Indy; y el otro polo, abanderado por Alfred Bruneau, venía representado por la oposición republicana, dreyfusista, que defendía un socialismo liberal y la educación pública y hegemónica del Conservatorio, dirigido por Théodore Dubois desde 1896 a 1905. Ambas facciones concentraron sus esfuerzos en la definición de dos estéticas musicales enfrentadas a través de un canon diferente de compositores, estilos, géneros y formas musicales, que simbolizaban sus concepciones

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 65-122.

<sup>9</sup> FULCHER, Jane F. «The Battle is Established: Musicians Enter, 1898-1905». *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 15-63.

<sup>10</sup> Para mayor información sobre el caso Dreyfus y su impacto en la sociedad francesa, consultar: WHITE, George R. *The Dreyfus Affaire: A Chronological History*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2005; FORTH, Christopher E. *The Dreyfus Affair and the Crisis of French Manhood*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004; *La France et l’Affaire Dreyfus*. Pierre Birnbaum (ed.). París, Éditions Gallimard, 1994; CHARLE, Christophe. *La Naissance des «Intellectuals» 1880-1900*. París, Éditions du Minuit, 1990.

particulares de la identidad nacional<sup>11</sup>. Atribuían a la Francia musical los principios de claridad, orden, equilibrio, simplicidad, gracia, lógica e ingenuidad formal, pero la naturaleza y aplicaciones de estas cualidades diferían significativamente. Ahora bien, como veremos a lo largo del capítulo, hubo numerosos intelectuales –ceranos además a Nin– quienes se situaron en una posición intermedia entre el Conservatorio y la Schola.

La Schola Cantorum jugó un papel esencial en el desarrollo de las bases políticas de la cultura francesa<sup>12</sup>. D’Indy imbuyó a la institución de los valores ideológico-políticos de la *Ligue de la Patrie Française* y de *Action Française*, dos organizaciones que pretendían desestabilizar la República dreyfusista de principios de siglo<sup>13</sup>. De hecho, una parte de las ganancias de la Schola se empleó en la financiación de dichos organismos. Por ello, el discurso musical de la Schola se impregnó de un fuerte componente político-nacionalista derivado de los postulados de Charles Maurras, que d’Indy divulgó a través de sus enseñanzas, publicaciones, conferencias y conciertos pedagógicos, y que Nin acogió tras su llegada a la institución. Otros militantes de la liga fueron el director de la Opéra-Comique Albert Carré, el crítico Willy (pseudónimo de Henri-Gauthier Villars) o el compositor francés Pierre de Bréville.

Tras la derrota del caso Dreyfus, que salió a favor del republicanismo, *Action Française* promovió una serie de categorías antagónicas para fortalecer la derecha: estableció una clara oposición entre lo latino y lo alemán, entre la claridad mediterránea y el intelectualismo del norte, una retórica que acompañó el nacionalismo en Francia desde finales del siglo XIX<sup>14</sup>. Desde el comienzo de siglo, el poder de la derecha

---

<sup>11</sup> Para las diferencias detalladas entre el Conservatorio y la Schola Cantorum, véase: ROHOZINSKI, Ladislav. *Cinquante Ans de Musique Française*. París, Librairie de France, 1925, pp. 220-222. GOUBAULT, Christian. «Les Chapelles Musicales Françaises ou la Querelle des *Gros-boutiens* et des *Petites-boutiens*». *Revue Internationale de Musique Française*, nº 5, junio 1991, pp. 99-112.

<sup>12</sup> FLINT, Catrena M. *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, Departamento de Filosofía, 2006, 2 vols.

<sup>13</sup> Sobre la historia de la fundación de *Action Française*, ver: WEBER, Eugen. «La préparation, 1899-1908». *L’Action Française*. París, Fayard, 1985, pp. 19-61.

<sup>14</sup> Albert Soubies fue el primero en poner de manifiesto la idea de la unión latina en su *Historia de la música española* en 1899. Esta idea de latinidad acogía la triple alianza Francia-España-Rusia, una idea ensalzada principalmente por los escritos de los hispanistas Henri Collet y Jean-Aubry, con los que Nin colaboró. Nietzsche también situó a España en la entente latina. SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique. Espagne*. 3 vols. París, Librairie des Bibliophiles, 1899-1900. Véase la tesis de: LLANO ÁLVAREZ, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis doctoral. Director: Emilio Casares Rodicio. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, especialidad Historia de la música, 2007, pp. 77-81; *Id. Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Oxford, Oxford University Press, 2012; PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Retornos al XVIII y

nacionalista aumentó paulatinamente, gracias a importantes apoyos como el de *Action Française*, hasta que se convirtió en la primera fuerza política en los albores de la Primera Guerra mundial<sup>15</sup>. Así, el canon histórico defendido por la derecha se consagró como la principal fuente de definición nacional, con el correspondiente espíritu anti-alemán que se respiraba en todas las áreas durante la preguerra.

D'Indy construyó un concepto de «tradición» próximo a las bases ideológicas de la derecha ultra-conservadora. Para todos ellos, la tradición musical francesa estaba basada en las siguientes premisas: primero, la supremacía de los grandes maestros antiguos, principalmente franceses, integrados a su vez como parte de una tradición universal. Esta imagen del pasado musical francés era representada por compositores nacionales pre-revolucionarios, como Charpentier, Lully, Gluck y Rameau, una evolución interrumpida por la invasión del italianismo en el siglo XIX, pero revivida por la Société Nationale; segundo, esta «gran música» era concebida como un arte elitista e idealizado que se situaba por encima de todo propósito social, en oposición a los ideales republicanos; tercero, su concepto de tradición surgía de la música religiosa, dotándola de una espiritualidad y un mensaje moral explícito; por último, defendían un concepto de tradición en oposición al progreso<sup>16</sup>. Esta filosofía de la tradición e historia cultural, basada en una visión profundamente nacionalista y monárquica, fue divulgada por numerosos intelectuales, como Willy<sup>17</sup>, Lionel de La Laurencie<sup>18</sup> y Auguste Sérieyx<sup>19</sup>, incluido Nin.

Antes de continuar, detenemos un momento nuestro discurso para señalar una breve relación de la trayectoria de Nin en la Schola Cantorum, aunque la falta de fuentes al respecto dificulta la reconstrucción de su paso por la institución de manera fidedigna.

---

clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, 2014, pp. 157-193.

<sup>15</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, pp. 214-216.

<sup>16</sup> INDY, Vincent d'. «Une École d'Art Répondant aux Besoins Modernes». *La Tribune de St Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, noviembre 1900, p. 311.

<sup>17</sup> Willy [Henri GAUTHIER-VILLARS]. «Qu'est-ce que la Musique Française?». *Revue d'Histoire et de Critique Musicales*, París, marzo 1903, pp. 123-127.

<sup>18</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. «Un Musicien de chez nous». *L'Occident*, París, 1904, pp. 1-10.

<sup>19</sup> Auguste Sérieyx recopiló y redactó los tres volúmenes que recogían las enseñanzas de d'Indy. INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale*. 3 vols. París, A. Durand et Fils, 1903 (vol. 1), 1909 (vol. 2, parte 1) y 1933 (vol. 2, parte 2).

Nin entró a formar parte de la Schola aproximadamente en mayo de 1902<sup>20</sup>. Henri Collet señaló que asistió a los cursos de canto gregoriano, armonía y contrapunto<sup>21</sup>, aunque, como señala acertadamente Montserrat Bergadà, no figura en la relación de alumnos diplomados<sup>22</sup>. Desconocemos si presenció de manera oficial alguno de los cursos de composición de d'Indy, a quien había conocido en los conciertos del francés en Barcelona<sup>23</sup>, pero nos consta que recibió lecciones privadas de contrapunto con Sérieyx<sup>24</sup>, profesor del primer curso de composición entre 1900 y 1914 y colaborador de Nin en su *Étude des formes musicales*. Nin fue profesor de *premier degree* de piano (curso de hombres) entre 1906 y 1908<sup>25</sup>. La escasa aceptación del estilo interpretativo de Nin por parte de d'Indy (motivos que no reveló públicamente) le condujo a nombrar al scholista Marcel Labey (compositor y director de orquesta francés, y antiguo alumno de la Schola) como profesor de *deuxième degree*, y no a Nin. Esta falta de promoción causó la dimisión del pianista, quien sorprendentemente fue nombrado poco después profesor honorario de la Schola<sup>26</sup>. Este cese de la institución, en términos un tanto desalentadores para Nin, provocó una cierta apertura a nuevas influencias y colaboraciones desvinculadas de la órbita y postulados de d'Indy a partir de 1908, tal y como veremos en los próximos párrafos.

<sup>20</sup> En una carta a Eduardo López-Chávarri, datada el 8 de mayo de 1902, señalaba que ya se encontraba «harmonizando [sic] bajetes» con d'Indy, aunque desconocemos si eran lecciones privadas. Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 8-V-1902. *Eduardo López-Chavarrí Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 63. Se conserva su carta de matriculación del curso 1903-1904 en: US-RIVu (caja 7, carpeta «Important biographical material», nº 7).

<sup>21</sup> COLLET, Henri. *L'Essor de la Musique Espagnole au XX<sup>e</sup> siècle*. París, Max Eschig, ©1929, pp. 154-160; *Joaquín Nin. La Presse dit...* Prólogo escrito por Henri Collet. París, Max Eschig, [1930], p. 7.

<sup>22</sup> BERGADÀ, M. «La prééminence de la Schola Cantorum». *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925...*, pp. 187-188. Véase también: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa, Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento de Musicología, 2017, p. 46.

<sup>23</sup> NIN, Joaquín. «Vincent d'Indy». *La música ilustrada hispano-americana*, Barcelona, 15-III-1900, nº 30, p. 64.

<sup>24</sup> ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor particular de Joaquín Nin». *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018, pp. 932-978.

<sup>25</sup> «Nouvelles de l'École». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1906, [s.p.]; «Nouvelles de l'École». *Les Tablettes de la Schola*, París, febrero 1908, [s.p.]. En 1925, Vincent d'Indy dató el magisterio de Nin entre 1905 y 1908, una imprecisión cometida dos décadas más tarde que ha sido continuada por numerosos investigadores, quienes han acudido a esta fuente. INDY, Vincent d'. *La Schola Cantorum en 1925, par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses Collaborateurs*. París, Librairie Bloud et Gay, 1927, p. 201.

<sup>26</sup> «Nouvelles de l'École». *Les Tablettes de la Schola*, noviembre 1908, p. 15. El nombramiento se produjo en el mes de junio de 1908. Véase también: *Le Monde Musical*, 15-IX-1908, p. 264.



El canon histórico de la derecha fue ideológicamente establecido en contraposición a la izquierda dreyfusista, de la que dependía el Conservatorio. Alfred Bruneau, uno de los mayores exponentes del bando republicano, imbuyó la historia de la música francesa de terminología y conceptos opuestos a d'Indy. En su *Rapport sur la Musique Française* de 1901, situaba a Adam de la Halle (ca. 1245-50-ca. 1285-7) como el fundador de la esencia del genio francés; continuaba con Lully, Rameau y Gluck, al igual que d'Indy, y también trataba los compositores del periodo revolucionario en adelante, tales como Méhul, Grétry, Gossec, Cherubini y Lesueur; en pocas palabras, todo un elenco desestimado por la Schola y su director<sup>27</sup>.

No obstante, debemos tener en cuenta que la Schola Cantorum presentaba importantes concesiones. D'Indy se mostró un ardiente defensor de la música francesa y de los jóvenes compositores nacionales, pero veneraba la escuela sinfónica alemana del XIX, además de Bach (emblema de la institución que dirigía), Beethoven y Wagner. Recordemos que, en el pensamiento de d'Indy, la tradición musical nacional representaba un aspecto de la tradición universal de la que Francia era única heredera. Pero aceptaba la entrada de otra nación, en particular ciertas figuras de Alemania, como una influencia beneficiosa para la afirmación de la identidad musical francesa. El ejemplo más ilustrativo era su concepción de Wagner y la «depuración» que realizó en el estilo ítalo-judío de la ópera del XIX, algo percibido por *Action Française* como una visión nacionalista un tanto contradictoria<sup>28</sup>. Este tipo de francés no era inclusivo, sino que requería de otro para ser definido. Se trataba de un cierto eclecticismo, muy *sui generis*, como signo de que la identidad nacional se encontraba bien afirmada.

En 1903, Jacques Morland publicó una encuesta sobre la influencia alemana en la música francesa en el *Mercure de France*, y tanto d'Indy como Bruneau reconocieron el influjo alemán como un factor beneficioso para la estética musical francesa, en tanto en cuanto fuese totalmente asimilado por el genio francés<sup>29</sup>. Según d'Indy, «cuando un

---

<sup>27</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, pp. 42-43.

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 32-33.

<sup>29</sup> MORLAND, Jacques. «Enquête sur l'Influence Allemande». París, Société du Mercure de France, 1903, pp. 203-204 (en cuanto a Bruneau); pp. 211-212 (en cuanto a d'Indy). Según Messing, Debussy, d'Indy, Lionel de La Laurencie, Jean Marnold y Alfred Bruneau, entre otros, coincidían en el resurgimiento de la escuela francesa, y que la hegemonía de la música alemana ya había pasado. MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor-Londres, UMI Research Press, ©1988, p. 11.

hombre de genio se manifiesta en un país, los artistas de otras naciones buscan asimilar sus métodos; no veo nada reprehensible en esto y este librecambio internacional me parece incluso una de las condiciones vitales para el desarrollo del Arte»<sup>30</sup>. El socialista Romain Rolland tampoco planteaba la influencia alemana como una amenaza para la formación de los músicos franceses, sino como un símbolo positivo de renovación<sup>31</sup>. Esta posición fue reiterada en la republicana *Revue Bleue* al año siguiente, en un sondeo de calado similar publicado en este caso por Paul Landormy<sup>32</sup>. Ahora bien, incidimos en que la diferencia radica en que mientras Bruneau y Rolland abrazaban un tipo de inclusión, para d'Indy simplemente era una cuestión de asimilación del «otro» para ser definido.

En medio de este campo de batalla ideológico, hubo numerosos intelectuales que intentaron mediar posiciones entre un bando y otro. Como acabamos de citar, Rolland se mostró cercano a los ideales de la izquierda y centró sus intereses musicales en el teatro del periodo de la Revolución Francesa, al que consideró revitalizador de la tradición dramática de Francia<sup>33</sup>. Por otro, también destacó la contribución de d'Indy y de la Société Nationale a la estética musical francesa y fomentó la colaboración de figuras scholistas en instituciones republicanas, como en el caso de Nin. Michel-Dimitri Calvocoressi, amigo cercano de Nin, fue colaborador asiduo en los eventos históricos de la Schola en contra la rutina reinante del Conservatorio, pero también permaneció vinculado a instituciones republicanas<sup>34</sup>. Su apertura de miras y de temas objeto de estudio, además de su gran círculo social (perteneció al grupo de los «Apaches» y contó con buenas relaciones scholistas)<sup>35</sup>, lo convirtieron en una figura con un discurso ambivalente, cuyas afiliaciones políticas hasta el momento no han sido aún reveladas. Como veremos más adelante, Nin participó en varias ocasiones junto a Calvocoressi en

---

<sup>30</sup> «Lorsqu'un homme de génie se manifeste dans un pays, les artistes des autres nations cherchent à s'assimiler ses procédés; je ne vois rien de répréhensible à cela et ce libre-échange international me paraît même l'une des conditions vitales du développement de l'Art». *Ibid.*, p. 211.

<sup>31</sup> MORLAND, J. «Enquête sur l'Influence...», pp. 213-216, 225-229.

<sup>32</sup> LANDORMY, Paul. «L'État Actuel de la Musique Française». *La Revue Bleue*, París, 26-III-1904, pp. 394-397 (d'Indy, pp. 394-395; Bruneau, pp. 395-396).

<sup>33</sup> FISCHER, David James. «Romain Rolland and the Ideology and Aesthetics of the French People's Theater». *Theater Quarterly*, año IX, 33, primavera 1979, p. 87.

<sup>34</sup> ROLLAND, Romain. «Musique». *L'École des Hautes Études Sociales, 1900-1910*. París, F. Alcan, 1911, pp. 73-74.

<sup>35</sup> RODRIGUEZ, Philippe. «Ricard Viñes i el Cercle de Les Apaches». *Ricard Viñes, El Pianista de les Avantguardes*. Màrius Bernadó (dir). Barcelona-Lérida, Fundació Caixa Catalunya y Museu d'Art Jaume Morera, 2007, pp. 138-143.

la École des Hautes Études Sociales en 1906 y 1907, lo que es ya un signo de una posición scholista no exclusiva y amplió sus círculos de influencias. De hecho, las conferencias-conciertos en esta institución fueron recordadas como los datos relevantes del año 1906, como precisó en sus escritos personales poco antes de su muerte<sup>36</sup>.

¿Qué era exactamente la música francesa para Nin? El pianista se acogió al concepto de la tradición musical nacional determinado por la Schola Cantorum y la derecha nacionalista. Reprodujo el canon histórico que comprendía el siglo XVII francés hasta 1750, con su habitual lectura en clave organicista que dejó plasmada en sus escritos e interpretaciones. Trazaba un arco temporal que comenzaba con la figura de Chambonnières, alcanzaba su máximo apogeo con Couperin y Rameau y finalizaba con Daquin, Dandrieu, Royer y Duphly, considerados estos dos últimos como los representantes de la decadencia del clavecinismo francés. Abordó por tanto los clavecinistas pre-revolucionarios y ninguneó a los compositores del periodo de la Revolución Francesa y del Romanticismo, un periodo reconocido como predominantemente alemán y perjudicial para la identidad cultural de Francia por parte del bando ultraconservador<sup>37</sup>.

No obstante, y aquí reincidimos en un aspecto que venimos señalando desde el principio de nuestro estudio, la miopía de Nin ante el siglo XIX se percibe tanto en la escuela francesa como en la totalidad de las tradiciones europeas que abordó en su pensamiento estético. Esta es una de las «marcas» del personaje, una línea que se sustenta, por una parte, en la invasión italiana –derivada de los idearios de Pedrell y d’Indy– y, por otra, en el rechazo al germanismo decimonónico –de acuerdo con el concepto de latinidad promovido por *Action Française*–. Este choque frontal contra lo germano lo analizaremos más adelante.

Asimismo, Nin situaba el canon de la belleza clásica en los valores eternos e infinitos, identificados con las cualidades aristocráticas que presentaba el modelo francés. Esta idea nos remite al concepto de tradición d’indyana, que dotaba a la música francesa de una espiritualidad e idealismo explícito, aunque la diferencia radica en que

---

<sup>36</sup> Bloques anuario. Anotación manuscrita de Joaquín Nin: «1906-Conferencia por Calvocoressi Ecole des Hautes Études Sociales. Calvocoressi y yo. Conocí a Romain Rolland». US-RIVu (caja 7).

<sup>37</sup> Para mayor información acerca del currículo de la Schola, consultar: FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, pp. 30-35.

Nin se apartó totalmente de la música religiosa. Como señalaba en su opúsculo *Idées et Commentaires* de 1912, la estética del siglo XVIII, especialmente la de los clavecinistas franceses, era ejemplo de música «aristocrática» que no necesitaba de la aceptación del público:

Todos admiramos hoy el ejemplo que la Escuela Francesa nos ofrece: no siente el temor de aristocratizarse, de recogerse y de escalar las cimas que solo el buen gusto y el ingenio hacen accesibles. Recibe allí los aquilones de la crítica, pero vive dichosa su ensueño de elegancia, de claridad, de delicadeza, mientras que en el llano la Multitud murmura su bestial y sombría canción de toda la vida...<sup>38</sup>.

Nin empleó el concepto de los valores aristocráticos en oposición a lo «popular» que defendían los partidarios de la República, como Bruneau y el socialista Rolland<sup>39</sup>. Utilizaba los argumentos del estatus cultural y social-económico como cualidades intrínsecas de la «élite», la única responsable de proporcionar la educación de las «masas». La visión elitista de Nin está clara, pues se basaba en una tradicional jerarquía social generalizada entre los miembros de la Schola y de los militantes de *Action Française*. Igualmente, de sus palabras «la Multitud murmura su bestial y sombría canción de toda la vida» se intuye su recurrente crítica al italianismo operístico, al que hacía culpable de la decadencia de la música teclística, además de la influencia «sombria» de Alemania durante el siglo XIX.

Nin también defendió la música francesa como emblema de lo latino y de lo clásico, cuyos rasgos identificaba con la elegancia, claridad, ingenuidad y gracia. Para el pianista, Francia encontraba su interpretación histórica en la música barroca del XVIII, especialmente con las figuras de Couperin y de Rameau:

La escuela francesa, reúne, en admirable consorcio, todas las cualidades de la raza latina: claridad, elegancia, expresión, delicadeza, ironía, sencillez y sinceridad. En ella domina, siempre, el espíritu literario, el espíritu evocador, la necesidad de «expresar» una idea o un sentimiento preconcebido, y es, esta, cualidad que la aparta, sensiblemente, de las obras escuelas, que cultivaron con preferencia el ideal de la «música pura», es decir: la música por la música<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> NIN, Joaquín. *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974 (1ª ed. especial), pp. 63-64. (Título original en francés: *Idées et Commentaires*. París, Fischbacher, 1912).

<sup>39</sup> LANDORMY, Paul. «L'État Actuel de la Musique...», pp. 394-397.

<sup>40</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin y Rosa Culmell en la Sociedad Filarmónica de La Habana el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

Como se aprecia en el párrafo, Nin se unió a la retórica nacionalista al servirse de la antítesis entre la música francesa y la alemana como recurso predilecto: la «sencillez» y la «sinceridad» de Francia, y un arte concebido para los sentidos, frente al romanticismo del norte y el intelectualismo germano. La música francesa era esencialmente simple y antagónica al arte meditado, cerebral, grave y profundo de la Alemania musical. Lo francés no era solamente un lenguaje, sino un modo de pensamiento y de sentimiento. Así, contribuyó con *Action Française* y con la Schola a la implementación del concepto de clasicismo como sinónimo de un orden regular moral y estético, que era esencial para la identidad de la nación.

En su texto *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII* de 1913, Nin diferenciaba claramente las características musicales de Francia, Italia y Alemania: «El francés, por ejemplo, es más interior cuanto más expresivo; el italiano, por el contrario, al expresar desborda siempre. El alemán, en cambio, se contiene en los momentos de gran expresión y no cae en lo exuberante más que cuando la emoción cesa»<sup>41</sup>. Nos encontramos, de nuevo, con la sensualidad latina frente al intelectualismo germano propia de la retórica de la preguerra. No obstante, en el mapa geográfico de las tradiciones artísticas, Nin se convertía en un aliado cultural de Francia y la situaba en un primer plano de importancia europea. De esta cita se depende el establecimiento de una correspondencia entre los alineamientos y la capacidad de lucha, por un lado, y las filiaciones culturales y el grado de desarrollo artísticos, por otro.

Como venimos relatando, la visión niniana del pasado musical francés derivó de la propaganda pública e ideológica de *Action Française* y la Schola, pero también aplaudió las reformas llevadas a cabo en el Conservatorio en 1905 por Fauré<sup>42</sup>, y no permaneció ajeno a la influencia de Ravel y de Debussy. Su interés por Ravel se manifestó pronto y acudió a varios estrenos de sus obras, en concreto *Miroirs* y *Histoires naturelles* en la Société Nationale de Musique en 1906 y 1907, respectivamente; en el primero, se refirió a Ravel como «un debussysta-schumanniano

---

<sup>41</sup> NIN, Joaquín. *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, los días 22 y 24 de enero de 1913. [Bilbao], Sabino Ruiz-Edit., [1913], p. 7. E-Mn. Sign.: VC/1698/5.

<sup>42</sup> NIN, Joaquín. «El Conservatori de Paris». *Revista musical catalana*, Barcelona, octubre 1905, pp. 196-197.

mil veces exquisito»<sup>43</sup>; del segundo, enfatizó «su sencillez y delicada ironía», además de «desencadenar las pasiones críticas»<sup>44</sup>. La nota más entrañable es la participación de Nin en la gestación del *Boléro*, divulgada por el propio pianista en el obituario de Ravel<sup>45</sup>. En él, describía su elegancia y finura como compositor, a la par que señalaba: «Así me dijo un día que d'Indy no sabía lo que era un “bajo” justo; que Wagner era un pésimo orquestador; que Meyerbeer le superaba en ese sentido, etc., etc. Perlas de esa amargura las destilaba Ravel con frecuencia»<sup>46</sup>. Esta cita, datada a final de la década de los años 30, constata el peso que d'Indy ejerció en Nin durante toda su trayectoria, una preferencia que, en su pensamiento, era compatible con su admiración por las nuevas tendencias musicales de principios del siglo XX.

En cuanto a Debussy, el «embrujo» del pianista hacia la música del compositor tuvo lugar a los pocos días de su llegada a París en abril de 1902, cuando asistió a la primera representación de *Pelléas et Melisande*, «que le conmovió y lloró de emoción»<sup>47</sup>. Como veremos más adelante, allí coincidió con d'Indy y Séverac. A partir de entonces, fueron numerosos los escritos en los que defendía la música del francés. En 1905, acudió también al estreno de *La mer* en los conciertos Lamoureux y se deshizo en halagos hacia Debussy en la *Revista musical catalana*: «el cantor del impresionismo, el colorista vehemente y refinado»<sup>48</sup>. De hecho, había sido testigo de una previa lectura de la reducción para piano en una reunión de amigos<sup>49</sup>. A propósito de la obra, el pianista señalaba: «Dicen que es música sin melodía (esta es la lanza de todos los Quijotes de la

---

<sup>43</sup> «[Maurice Ravel] un debussysta-schumannia mil vegades exquisit». NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, febrero 1906, p. 36. En este concierto, Ravel y Jean-Aubry (uno de los habituales colaboradores de Nin) se conocieron, presentados por Ricardo Viñes. GUBISCH-VIÑES, Nina. «Journal Inédit de Ricardo Viñes (Ravel, Debussy et Duparc)». *Revue Internationale de Musique Française*, vol. 1, n° 2, 1980, p. 205.

<sup>44</sup> «[...] ab llur senzillesa y delicada ironia han tingut el poder màgic de desencadenar les passions crítiques». NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1907, p. 65.

<sup>45</sup> NIN, Joaquín. «Comment est né le “Boléro” de Ravel». *La Revue Musicale*, París, diciembre 1938, pp. 211-213.

<sup>46</sup> Cit. en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 370. El artículo es: NIN, Joaquín. «De cómo nació el famoso Bolero de Ravel (una página de historia)». *Pro-Arte Musical*, XVI, 1, 1-IX-1939, pp. 9-10.

<sup>47</sup> «[...] qui le bouleverse et l'émeut aux larmes». COLLET, H. *L'Essor de la Musique Espagnole*..., p. 155.

<sup>48</sup> «[...] el cantor de l'impressionisme, el colorista vehement y refinat». NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1905, p. 223.

<sup>49</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. *Turina en París*. Ciclo de conciertos organizados por la Fundación Juan March en marzo de 2012, p. 7.

música)»<sup>50</sup>. De sus palabras extraemos ya un punto de desencuentro entre Nin y d'Indy, quien consideraba que el compositor francés no concedía la suficiente relevancia a la melodía, la cual debía ser el elemento principal de cualquier composición, según la retórica scholista<sup>51</sup>.

Un último ejemplo es una de sus crónicas durante su estancia en Alemania entre 1908 y 1909, en la que definía el *Pelléas* como modelo de claridad: «esta obra única en su belleza, esta obra maestra de emoción, de nobleza, de finura y de claridad (sí, claridad, ¡querido!), los berlineses no han comprendido una sola nota!...»<sup>52</sup>. Así pues, Nin asimiló la visión histórica de la Schola sobre los clavecinistas franceses, pero estuvo bien lejos de declararse un anti-debussysta, lo que le separaba (aparentemente) de la tendencia estética de su maestro. De hecho, y además de transferir esa devoción por el compositor francés a sus alumnos<sup>53</sup>, las composiciones de Nin presentan una fuerte impronta debussysta e incluso le dedicó dos piezas: «El canto de los pájaros» de su colección *Vingt Chants Populaires Espagnols* (1924) y *Mensaje a Claudio Debussy* (1929).

## 4.2 La participación de Nin en instituciones republicanas

Como venimos señalando, el debate entre los nacionalistas y republicanos tras el caso Dreyfus elevó la cuestión de la identidad francesa a un punto álgido. Una de las consecuencias más inmediatas fue el surgimiento de instituciones y organismos que programaban cursos y conferencias con objeto de exhibir el pasado histórico de la cultura y arte de la nación. En concreto, nos centraremos en la *École des Hautes Études Sociales* y en las *Universités Populaires*, donde Nin participó con Calvocoressi.

---

<sup>50</sup> «*Diuen que es música sense melodia (aquesta es la llansa de tots els Quixots de la música)*». NIN, J. «Correspondencias. París...», p. 223.

<sup>51</sup> Para mayor información acerca de la recepción de la obra de Debussy en la Schola Cantorum, véase: ARÁEZ, T. *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913)*..., pp. 233-259.

<sup>52</sup> «*[Quant à Pelléas et Mélisande] cette œuvre unique dans sa beauté, ce chef-d'œuvre d'émotion, de grâce noble, de finesse et de clarté (oui, de clarté, mon cher !), les Berlinois n'en ont pas compris une seule note!...*». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. I». *Le Monde Musical*, París, 15-XII-1908, p. 351.

<sup>53</sup> DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 369.

La *École des Hautes Études Sociales* fue un organismo semioficial subvencionado por el gobierno francés desde su nacimiento en 1900, que surgió del objetivo socialista-republicano de promover la educación en la sociedad<sup>54</sup>. Su sistema próximo al universitario y a la República suscitaba la participación de las figuras más representativas de la Sorbonne con los socialistas y el proletariado, considerados en conjunto dreyfusistas. La entrada de la sección de música tuvo lugar en mayo de 1902, bajo la dirección del socialista Romain Rolland<sup>55</sup>. Como citamos anteriormente, aunque su postura estética, política y musical fuese cercana a los ideales republicanos, Rolland estableció un puente entre esta institución y la Schola en un tiempo políticamente comprometido.

La resistencia de d'Indy a los organismos oficiales era promovida desde dentro de la institución. En *Les Tablettes de la Schola* aconsejaba directamente a sus alumnos «No acudáis a la Sorbona para escuchar la inútil verborrea universitaria, sino para contemplar en la cámara la obra maestra pura de Puvis de Chavannes, que jamás fue miembro de ninguna de las cinco academias»<sup>56</sup>; entre estas «cinco academias», se encontraba por supuesto la *École*<sup>57</sup>. Esta advertencia encontró un cuestionamiento público en *La Revue Musicale* en 1905, una publicación cuya postura estética y política era a menudo contraria a la Schola<sup>58</sup>. En realidad, la crítica de d'Indy suponía una oposición política «de principio», pues tanto el maestro francés como numerosos miembros de la Schola ofrecieron cursos y conferencias en la *École* y participaron en actividades subvencionadas por el gobierno<sup>59</sup>; entre ellos, Nin. A la inversa, Dubois también prohibió a los alumnos del Conservatorio frecuentar las instalaciones de la Schola, bajo pena de expulsión<sup>60</sup>. Como señala acertadamente Jann Pasler, d'Indy trabajó mucho más cerca de instituciones republicanas de lo que manifestaban sus testimonios y los de sus alumnos, y sus acciones no eran tan marginales ni tan externas

---

<sup>54</sup> Sobre la historia de esta institución, véase: FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, pp. 59-63.

<sup>55</sup> ROLLAND, Romain. «Musique». *L'École des Hautes Études Sociales...*, pp. 69-80.

<sup>56</sup> «N'entrez pas à la Sorbonne pour écouter les inutiles verbiages universitaires, mais pour contempler dans l'hémicycle le pur chef d'œuvre du même Puvis de Chavannes, qui ne fut jamais membre d'aucune des cinq académies». «Conseils aux Jeunes Artistes». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904, s.p.

<sup>57</sup> Las cinco instituciones eran la Faculté des Lettres, Faculté des Sciences, *École des Hautes Études Sociales*, *École des Chartes* y la Sorbonne. *Ibid.*

<sup>58</sup> ZAKONE, Constant. «Les Ennemis de la Schola». *La Revue Musicale*, París, 1-II-1905, p. 83.

<sup>59</sup> ROLLAND, R. *L'École des Hautes Études...*, pp. 71-74.

<sup>60</sup> Numerosas anécdotas sobre cómo Dubois dirigió el Conservatorio se encuentran en: MARNOLD, Jean. «Le Conservatoire et la Schola». *Mercure de France*, París, julio 1902, pp. 105-115.



de las prácticas del Conservatorio<sup>61</sup>. Incluso aceptó impartir las clases de orquesta en dicho centro en 1912, tras la dimisión de Paul Dukas, y las clases de dirección en 1914<sup>62</sup>.

Nin ofreció dos conferencias-concierto en la École des Hautes Études Sociales en 1906 y 1907 junto a Calvocoressi, quien colaboraba con el centro desde 1904<sup>63</sup>. De la correspondencia entre Calvocoressi y Rolland se desprende el entusiasmo del último por la intervención de Nin, al que aún no conocía en persona, lo que evidencia que era un intérprete ya de cierta fama en el medio<sup>64</sup>. Las conferencias versaron sobre «Les origines de la musique au clavier»<sup>65</sup> y «La musique à programme»<sup>66</sup>, dos temas alternativos a los tratados habitualmente en la institución: la música popular, la música durante la Revolución Francesa y el teatro lírico francés<sup>67</sup>. Nin era por aquel entonces profesor de piano en la Schola, lo que no consideró un impedimento para participar en organizaciones socialistas liberales, en las que tampoco ocultaba su vínculo institucional<sup>68</sup>. Esto significaba una cierta posición emancipada del contexto institucional, buscando su legitimidad a través de varios canales.

Ambos también participaron en las Universités Populaires en 1906<sup>69</sup>, un movimiento colectivo que nació con el objetivo republicano de llevar la educación y la cultura a los trabajadores<sup>70</sup>. Su fundador, Georges Deherme, fue iniciador del movimiento originario y director de la Cooopération des Idées, pero el movimiento fue

---

<sup>61</sup> PASLER, Jann. «Déconstruire d'Indy». *Revue de Musicologie*, t. 91, n° 2, 2005, pp. 369-400. Véase también: *Id.* «Paris: Conflicting Notions of Progress». *The Late Romantic Era: From the mid-19<sup>th</sup> century to World War I*. Jim Sanson (ed.). Londres, Macmillan, 1991, pp. 389-416.

<sup>62</sup> WOLDU, Gail Hilson. «Debussy, Fauré, and d'Indy and Conceptions of the Artist. The Institutions, the Dialogues, the Conflicts». *Debussy and his World*. Jane F. Fulcher (ed.). Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 235-254.

<sup>63</sup> ROLLAND, R. *L'École des Hautes Études...*, pp. 73-74.

<sup>64</sup> Carta de Romain Rolland a Michel-Dimitri Calvocoressi. París, 22-X-1905. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Romain Rolland. Sign.: VM FONDS 25 ROL-171.

<sup>65</sup> Concierto ofrecido el 25 de enero de 1906. Carta de Romain Rolland a Michel-Dimitri Calvocoressi. París, 15-I-1906. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Romain Rolland. Sign.: VM FONDS 25 ROL-171.

<sup>66</sup> Programa de mano de la conferencia-concierto ofrecida por Michel-Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin el 4 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, n° 7).

<sup>67</sup> FISCHER, David James. *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 24.

<sup>68</sup> Programa de mano de la conferencia-concierto de Michel-Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en École des Hautes Études Sociales de París el 7 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, n° 7).

<sup>69</sup> Carta de Romain Rolland a Michel-Dimitri Calvocoressi. París, 15-I-1906. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Romain Rolland. Sign.: VM FONDS 25 ROL-171.

<sup>70</sup> MERCIER, Lucien. *Les Universités Populaires 1899-1914: Education Populaire et Mouvement Ouvrier au Début du Siècle*. París, Les éditions ouvrières, 1986, p. 13. Mercier señala que fue un movimiento europeo, no exclusivamente francés.

presidido por el profesor de filosofía de la Sorbona, Gabriel Séailles, un ardiente dreyfusista quien impulsó los fuertes tintes republicanos con el avance del Affaire Dreyfus bajo el lema «Éducation et Révolution»<sup>71</sup>. Calvocoressi y Nin por tanto se alejaron de los antagonismos ideológico-políticos y establecieron una propuesta acercamiento entre la Schola y estas instituciones, además de que contribuyeron a dotar el estudio de la historia de la música de una mayor legitimidad, al situarla en un contexto social más amplio.

La intervención de Nin en el movimiento republicano llegó a ser cuestionada por algunos miembros de la Schola. Estos recitales ni siquiera fueron publicitados en *Les Tablettes de la Schola*, cuando sus conciertos se anunciaban con asiduidad. La crónica de Sérieyx, colaborador simultáneo de Nin en su *Étude des formes musicales*, es reveladora de este malestar. En *Le Courrier Musical*, tildaba la Universités Populaires de «libertaria» y «anarquista», dada la fuerte posición dreyfusista que sostenía el organismo<sup>72</sup>. En su texto, justificaba la intervención de Nin alegando su desconocimiento de la evolución de dicha institución, la cual había pasado del inicial idealismo socialista a un movimiento republicano y radicalmente dreyfusista con el cambio de siglo<sup>73</sup>. Las palabras con las que finalizaba su escrito son más que significativas: «Y fue alegría y tristeza, en conjunto, de ver por instantes sobre sus rostros noblemente marcados por los estigmas del trabajo, una expresión supra-natural»<sup>74</sup>. La visión de Sérieyx queda clara, pues utilizaba los argumentos del estatus cultural y social-económico de la «élite» como la única responsable de educar a las masas, una idea generalizada entre los miembros de la Schola y *Action Française*, de las que formaba parte<sup>75</sup>. Por supuesto, la inclusión de Nin en este perfil selecto y elitista le excusaba de su intervención en la institución republicana, receptora de todas las críticas en su escrito.

Por el contrario, estos recitales tuvieron una buena acogida fuera del marco de la Schola. Louis Laloy, quien por aquel entonces se había alejado de dicha institución y

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 38-41.

<sup>72</sup> SÉRIEYX, A[uguste]. «Les Concerts J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 15-II-1906, pp. 139-140.

<sup>73</sup> MERCIER, L. *Les Universités Populaires 1899-1914...*, pp. 38-46.

<sup>74</sup> «Et c'était joie et tristesse, tout ensemble, de voir par instants, sur ces visages noblement empreints des stigmates du travail, une expression d'extase supra-naturelle». *Ibid.*, p. 140.

<sup>75</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, p. 71.

era uno de los mayores defensores de Debussy, elogiaba la labor divulgativa de Nin sobre el pasado musical de los siglos XVI y XVIII en las páginas de *Le Mercure Musical*<sup>76</sup>. *Le Monde Musical* también señaló el gran éxito de ambos en la velada<sup>77</sup>.

La apuesta política de Nin fue bastante clara, tanto en acciones como en testimonios públicos y privados. En cuanto a la política francesa, se percibe una mayor discreción en sus declaraciones públicas, posiblemente por sus orígenes hispano-cubanos en un ambiente en el que la nacionalidad, natural y artística, era objeto de atención<sup>78</sup>. Pero en España sí se pronunció a favor de una postura de derechas a raíz de la guerra civil<sup>79</sup>. Siguiendo el itinerario de la Schola, Nin se manifestó en contra de la República<sup>80</sup>, pero sus acciones fuera de la institución y la heterogeneidad de estrechas amistades pertenecientes a ambos círculos (como Sérieyx, Willy, Marnold, Ravel y Calvocoressi), plantean una cara diferente y más abierta del personaje, pues es en la cotidianidad donde mejor se describen los individuos como seres sociales<sup>81</sup>. Así, en medio de ese panorama político tan fraccionado, y pese a posicionarse de manera más o menos clara, hubo quien tendió puentes culturales entre uno y otro bando, como Nin, Calvocoressi y Romain Rolland.

### 4.3 Francia versus Alemania

La lucha de las primeras décadas del siglo XX por definir la identidad nacional acrecentó el deterioro de las relaciones de Francia con Alemania. El antigermanismo fue sostenido principalmente por la derecha monárquica y ultra-conservadora, aunque contó con todo un espectro de políticos, intelectuales, artistas y músicos, entre ellos, Nin<sup>82</sup>.

---

<sup>76</sup> LALOY, Louis. *Le Mercure Musical*, París, 15-II-1906, pp. 166-167.

<sup>77</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, p. 43.

<sup>78</sup> Joaquín Nin solicitó la nacionalidad cubana en julio 1904 en París. Certificado del registro civil, sección de ciudadanía a favor del Sr. José Joaquín Nin y Castellanos. París, 1904. US-RIVu (caja 7, carpeta «Important biographical material», nº 1).

<sup>79</sup> NIN, Joaquín. «Franco!... Padre de la Nueva España!». *La Phalange*, Francia, 27, 15-II-1938, pp. 74-76.

<sup>80</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 19-IX-1911. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 63.

<sup>81</sup> WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>82</sup> Richard Taruskin señala que la construcción de lo verdaderamente francés musicalmente hablando era definido en directa oposición a lo que se percibía como lo artístico alemán, y Rameau fue entendido como el último compositor del Antiguo Régimen con esas cualidades francesas. Las cualidades de la luminosidad, la claridad, la elegancia y el gusto, y el clasicismo, fueron construidas en oposición a las virtudes del romanticismo decimonónico, propias de los alemanes. Se trata de un tipo específico de

Como citamos en el primer apartado, la derecha nacionalista acrecentó su poder durante los primeros años del XX hasta que se convirtió en la primera fuerza política en los albores de la Primera Guerra mundial, gracias a importantes apoyos como el de *Action Française*. Así pues, el canon histórico defendido por la derecha se consagró como la principal fuente de definición nacional, con el correspondiente espíritu anti-alemán que se respiraba en todas las áreas.

Para entender el espíritu anti-alemán que derivó hacia la idea de la unión latina, nos hacemos eco del estudio de Samuel Llano sobre el hispanismo en la cultura francesa, en el que explica cómo la retórica de la antítesis entre la «cultura germana» y «cultura francesa» fue empleada como recurso predilecto durante los años de la preguerra<sup>83</sup>. Los escritos de Stoecklin y de los hispanistas Collet y Jean-Aubry manifestaron la oposición entre la sensualidad latina y el intelectualismo germano, un debate al que Nin unió sus fuerzas. La rivalidad cultural francesa-alemana se separaba de las relaciones con los aliados de cada bando, y los franceses recurrieron a estas naciones y al concepto de latinidad –junto con su antigermanismo implícito– como herramienta para reafirmar lo que les pertenecía, Francia. Las vinculaciones de Nin con estos hispanistas se adscriben a los problemas políticos y culturales de Francia con objeto de situar la hegemonía de Francia y la capitalidad de París, que identificaba como su propia causa.

El siglo XIX fue considerado un siglo alemán por la derecha ultra-conservadora, un periodo contemplado en el programa del Conservatorio. Pierre Laserre, portavoz de *Action Française*, señalaba en su obra *Le Romantisme Française* (1908) que los alemanes habían devastado la cultura y el gusto francés, e incluso el orden político, debido a su exportación del Romanticismo<sup>84</sup>. Bajo esta premisa, la influencia alemana en los compositores franceses se convirtió en un factor determinante para su exclusión de la estética musical nacional. Se estableció un canon de compositores del XIX en el que las figuras de Berlioz, Franck y Saint-Saëns ocuparon un lugar común en los debates de la época. Sus vinculaciones con Alemania cuestionaron sus respectivas

---

nacionalismo que crece desde los miembros de la élite de una nación, tratando de definirse como diferentes. TARUSKIN, Richard. «Nationalism. [8. The scene shifts]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 15, pp. 695-696.

<sup>83</sup> LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical...*, pp. 57-107.

<sup>84</sup> LASERRE, Pierre. *Le Romantisme Français*. París, Société du Mercure de France, 1908, pp. 515-543.

inclusiones en la cultura musical francesa. Frente a Laserre y los nacionalistas, hubo otras posiciones que aceptaron el eclecticismo. Romain Rolland y Fauré no plantearon la influencia alemana como una amenaza para la formación de los músicos franceses, sino como un símbolo positivo de renovación<sup>85</sup>. En realidad, Rolland no se adscribió al movimiento de la unión latina en contra del movimiento germánico, sino que defendía un internacionalismo y la hegemonía cultural alemana<sup>86</sup>. La tensión aumentó tras la escisión de la Société Nationale en 1909 y la fundación de la Société Musicale Indépendante en 1910, donde la vanguardia alemana –en particular, Schönberg– figuraba entre los referentes de estudio<sup>87</sup>.

Para abordar la postura de Nin al respecto, nos centraremos principalmente en dos puntos de referencia: sus excursiones musicológicas sobre el pasado musical francés con Jean-Aubry durante 1908 y 1910<sup>88</sup>, y sus correspondencias desde Berlín para la revista *Le Monde Musical*, bajo el epígrafe «Lettres à un Ami» (1908-1909)<sup>89</sup>, además de otros escritos durante la preguerra.

#### 4.3.1 Las conferencias-conciertos sobre la música francesa de Nin y Jean-Aubry (1908-1910)

Como citamos anteriormente, la dimisión de Nin de la Schola Cantorum en 1908 desembocó en una nueva toma de posiciones hacia un antigermanismo más marcado, especialmente notable en el cuestionamiento francés de la figura de Franck. La primera consecuencia la percibimos en sus nuevas colaboraciones con el hispanista-antigermanista Jean-Aubry, un músico cercano a Debussy y Ravel<sup>90</sup>. Ambos llevaron a cabo una campaña divulgativa sobre «Les origines françaises de la musique de clavier

---

<sup>85</sup> MORLAND, J. «Enquête sur l'Influence...», pp. 213-216 (Fauré), 225-229 (Rolland).

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>87</sup> DUCHESNEAU, M. *L'Avant-garde Musicale à Paris...*, pp. 90-92.

<sup>88</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, p. 32. Consultar Anexos I.

<sup>89</sup> DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 79, nota al pie 256. Precisamos a continuación una actualización de las fechas: NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. I». *Le Monde Musical*, París, 15-XII-1908, pp. 350-351; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. II». 30-XII-1908, pp. 365-367; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. III». 30-I-1909, p. 24; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. IV». 15-III-1909, pp. 72-73; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. V». 30-III-1909, p. 89; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI». 15-VI-1909, pp. 175-175.

<sup>90</sup> «Georges Jean-Aubry». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 12, pp. 926-927.

actuelle» entre 1908 y 1910, cuyo radio de acción fue la zona francófona (París, Le Havre, Bruselas y Ginebra)<sup>91</sup>. Nin continuó la propaganda en solitario en Dinamarca, Londres y Alemania, una reivindicación teórica y práctica en «territorio enemigo» que fue alabada por antigermanistas como Jean-Aubry<sup>92</sup> y Collet<sup>93</sup>. El texto de estas conferencias es parte del contenido de *La Musique Française d'Aujourd'hui* (1916) de Jean-Aubry<sup>94</sup>, todo un manifiesto en contra de la cultura alemana, publicado además durante la guerra.

Para Nin y Jean-Aubry, lo verdaderamente francés venía definido tanto por la raza como por la búsqueda de referentes nacionales en el pasado musical de la nación, dos de las bases ideológicas profundamente nacionalistas. Se sirvieron de un canon histórico basado en compositores franceses de dos periodos equidistantes: por una parte, la tradición musical de los siglos XVII y XVIII, con Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly, añadidos los dos últimos clavecinistas como novedad en el ambiente musical; por otra, una selección de la creación contemporánea representada por Saint-Saëns, Guilmant, Marty, d'Indy, Dukas, Debussy y Ravel, vinculados bien por sus acciones en pro del pasado musical nacional, bien por la presencia de fuentes tradicionales en sus obras<sup>95</sup>. Omitían el periodo entre 1770 y 1870, calificado como una etapa sin tradición nacional por la influencia alemana, según la retórica nacionalista de la derecha.

De los compositores del periodo clásico francés destacaron la claridad, la elegancia y el gusto, las cualidades idiosincráticas del espíritu de la Francia musical en oposición a la gravedad de la música germana: «Es la expresión infinitamente variada opuesta a la unidad de composición escolástica: lo que buscan es la expresión liberada, es la música expresiva, es la música de impresiones. Couperin y Rameau no desearon ni lograron otra cosa»<sup>96</sup>. Estas frases constatan esa confrontación entre la sensualidad

---

<sup>91</sup> Consultar Anexo I.

<sup>92</sup> JEAN-AUBRY, Georges. *La Musique Française d'Aujourd'hui*. París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1916, p. 281, nota al pie 1.

<sup>93</sup> COLLET, H. *L'Essor de la Musique Espagnole...*, p. 159.

<sup>94</sup> JEAN-AUBRY, G. «Les Origines de la Musique de Clavier Actuelle». *La Musique Française...*, pp. 19-54

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 28-35.

<sup>96</sup> «C'est l'expression infiniment variée opposée à l'unité de composition scholastique: ce qu'ils veulent c'est l'expression libérée, c'est la musique expressive, c'est la musique d'impressions. Couperin et

latina y el intelectualismo germano propia de la retórica nacionalista de la preguerra. Respecto a la música contemporánea, ensalzaban las composiciones «dans le style ancien» de Dukas, Saint-Saëns, Debussy y Ravel, dada su relación con la tradición nacional.

En concreto, Nin y Jean-Aubry situaron a Debussy como referente de la identidad cultural: era un compositor francés, adscrito a la recuperación de la tradición nacional y profundamente germanófilo<sup>97</sup>, un aspecto que le diferenciaba de Fauré o Ravel. Además de *Pelléas et Mélisande*, citaban sus *Chansons de France* (1904) y su «Hommage à Rameau» de la suite *Images* (1905). Se unieron por tanto a los defensores de Debussy, como Louis Laloy, uno de sus mayores portavoces por aquel entonces y conocedor además de la trayectoria de Nin desde sus inicios<sup>98</sup>. En su artículo «La Nouvelle Manière de Claude Debussy» de 1908, Laloy enfatizaba el tradicionalismo francés de *La mer* y señalaba que no había habido otro tan grande en Francia desde Couperin<sup>99</sup>. No obstante, estas reivindicaciones se hacen ya en una etapa avanzada de las querellas entre debussystas y scholistas, cuando la influencia de Debussy no pasó desapercibida incluso para la Schola, por muy alejada estéticamente que se encontrase del maestro francés<sup>100</sup>.

Pero el pensamiento antigermánico de Nin y Jean-Aubry se vuelve aún más evidente cuando excluían a cualquier compositor que presentase sangre o influencia extranjera, como César Franck, a quien apartaban del temperamento latino en función de su estética alemana:

No podemos dejar de venerar al hombre de genio que escribió *Les Béatitudes*; pero ¿es francés este misticismo, esta ignorancia de la ironía, este gusto por lo metafísico, esta disposición de tomarse todo en serio, esta necesidad de probar cualquier cosa, esta ausencia de sentido crítico, esta insensibilidad a la fuerte sensualidad latina, y, en la forma, este gusto por el desarrollo donde se encuentran los personajes de la raza alemana?<sup>101</sup>.

---

Rameau ne souhaitèrent et n'atteignirent pas autre chose». JEAN-AUBRY, G. *La Musique Française...*, p. 37.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>98</sup> L. L. [Louis LALOY]. *La Revue Musicale*, París, 15-I-1904, p. 65; *Id.* «Les Concerts». *La Revue Musicale*, París, 15-V-1904, p. 265; *Id.* *Le Mercure Musical-SIM*, París, 15-II-1906, pp. 166-167.

<sup>99</sup> LALOY, Louis. «La Nouvelle Manière de Claude Debussy». *La Grand Revue*, París, 10-II-1908, pp. 530-535.

<sup>100</sup> Ver nota al pie 51.

<sup>101</sup> «On ne peut pas manquer de vénération à l'endroit de l'homme de génie qui a écrit *Les Béatitudes*; mais est-ce français ce misticisme, cette ignorance de l'ironie, ce goût de métaphysique, cette disposition à tout prendre au sérieux, ce besoin de prouver quelque chose, cette absence de sens critique, cette

Como apreciamos en el párrafo, Franck no podía servir de modelo para la creación nacional contemporánea, debido a la influencia alemana en su música, además de sus orígenes belgas. Si pensamos que estas palabras solamente provenían de Jean-Aubry, nuestras dudas se disipan si acudimos a los escritos de Nin de esta época, en los que incidía en estos aspectos. En sus correspondencias desde Berlín para *Le Monde Musical*, que se convirtieron en todo un manifiesto en pro de la cultura francesa en Alemania, el pianista señalaba: «Sabrás distinguir entre aquellos que son un compositor francés de un compositor nacido en Francia, y al mismo tiempo encontrarás [...] elementos para rectificar la nacionalidad musical de César Franck... ligeramente distorsionada...»<sup>102</sup>. En este punto, su retórica se alejaba de d'Indy<sup>103</sup>, tanto como se acercaba a Debussy, quien rechazaba a cualquier compositor de influencia o sangre extranjera en la identidad nacional. Debussy culpaba a Gluck de los problemas de la música francesa<sup>104</sup> y Franck quedaba fuera de la identidad nacional por sus orígenes belgas<sup>105</sup>. Nin admitió sumarse a la consideración de Franck como compositor valón reivindicada por los musicólogos belgas Charles Van den Borren y Ernest Closson, personalidades cercanas al pianista<sup>106</sup>. Sea como fuere, sus declaraciones revelan su adscripción a un nacionalismo más radical, dado que el concepto de raza era un fundamento esencial de la identidad nacional defendida por *Action Française*, que

---

*insensibilité à la forte sensualité latine, et, dans le forme, ce goût du développement où se retrouvent les caractères de la race germanique?».* JEAN-AUBRY, G. *La Musique Française...*, p. 30.

<sup>102</sup> «Tu sauras distinguer parmi ceux qui sont un compositeur Français d'un compositeur né en France, et même temps tu trouveras aisément [...] des éléments pour rectifier la nationalité musicale de César Franck... légèrement faussée...». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. III». *Le Monde Musical*, París, 30-I-1909, p. 24. En otra de sus correspondencias señalaba: «Étant absent, j'ai été privé d'entendre le second de ces concerts, consacré à César Franck, un Wallon génial qui a vécu longtemps en France, mais qui est resté, toujours et malgré tout, foncièrement Wallon; mais je me fis une véritable fête d'assister au concert [de] Fauré, bien Française celui-là!». («Estando ausente, no pude escuchar el segundo de estos conciertos dedicado a César Franck, un valón estupendo que vivió durante mucho tiempo en Francia, pero que permaneció, siempre y a pesar de todo, fundamentalmente valón; pero fue una verdadera fiesta asistir al concierto [de] Fauré, este bien francés!»). NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. II». *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1908, p. 366.

<sup>103</sup> D'Indy consideró a Franck como un compositor francés. INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 391, 422-426.

<sup>104</sup> DEBUSSY, Claude. *Gil Blas*, París, 23-II-1903. *Id.* «Carta abierta al Caballero C. W. Gluck». *El señor corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 91-93. Traducción al castellano de Ángel Medina Álvarez. (Título original: *Monsieur Croche et autres Écrits. Claude Debussy. Édition Complete de son Œuvre critique avec une Introduction et Notes par François Lesure*. París, Gallinard, 1971).

<sup>105</sup> LANDORMY, P «L'État Actuel de la Musique...», p. 422.

<sup>106</sup> NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. III». *Le Monde Musical*, París, 30-I-1909, p. 24. Nin se refiere a los siguientes estudios: VAN DEN BORREN, Charles. *L'Œuvre Dramatique de César Franck: Hulda et Ghiselle*. Bruselas, Schott Frères, 1907, p. 41; CLOSSON, Ernest. «Le Sentiment Wallon en Musique». *Wallonia*, octubre 1905.



censuraba cualquier elemento foráneo que pudiera «contaminar» el mítico «genio nacional»<sup>107</sup>.

Respecto a Debussy, en sus escritos ensalzaba lo pintoresco y lo descriptivo de los maestros del siglo XVI hasta el XVIII, en particular Jannequin, Couperin y Rameau<sup>108</sup>. Como señala Fulcher, el creciente interés de Debussy por la figura de Rameau fue gracias a la recuperación propuesta por la Schola y a las investigaciones de Laloy, quien estudió en la institución<sup>109</sup>. El Rameau propagado por la Schola y la prensa monárquica, Laloy y el mismo Debussy, representaba la tradición francesa más pura, menos adulterada<sup>110</sup>. Desde luego, se trataba de una concepción un tanto tendenciosa, pues ignoraban la influencia italiana en el estilo de Rameau o su habilidad por integrar las técnicas y las innovaciones de otros grandes compositores europeos, una visión también reproducida y reivindicada por Nin.

El antigermanismo de Nin es más que sorprendente, más aun teniendo en cuenta que Alemania fue su faro musical en una primera etapa. De hecho, su intención inicial era ir a Berlín (y no a París) a estudiar piano y composición con Teresa Carreño y Richard Strauss, respectivamente<sup>111</sup>, un Strauss que poco tardaría en censurar, como veremos en próximos párrafos. Sus anteriores palabras sobre Franck son cuanto menos sintomáticas de una evolución en su pensamiento, pues bien diferente había sido su percepción acerca del compositor belga durante su periodo de formación en la Schola. Con motivo del monumento en conmemoración a Franck realizado en París en 1904, Nin escribió un texto en la *Revista musical catalana* donde arremetía contra aquellos que manifestaron su frialdad e indiferencia hacia el compositor<sup>112</sup>. Igualmente, en su artículo «César Franck» en la revista *Cuba Musical* en 1904<sup>113</sup>, lo introducía en el

---

<sup>107</sup> Para *Action Française*, lo foráneo poseía principalmente connotaciones antisemíticas. Véase, por ejemplo, LASERRE, Pierre. *L'Esprit de la Musique Française. (De Rameau a l'Invasion Wagnérienne)*. París, Librairie Payot & C<sup>ie</sup>, 1917, pp. 236-237.

<sup>108</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, p. 157.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>110</sup> FULCHER, Jane F. «Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions». *Debussy and his World...*, p. 211.

<sup>111</sup> DÍAZ, L. M. «Primera etapa cubana como forja de la personalidad artística (1900-1902)». *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)...*, p. 40.

<sup>112</sup> NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1904, pp. 245-246.

<sup>113</sup> NIN, Joaquín. «César Franck». *Cuba Musical*, La Habana, año II, 1-XII-1904, pp. 486-487.

ambiente musical cubano como el «fundador de la moderna escuela francesa que hoy representa su discípulo predilecto: Vincent d'Indy»<sup>114</sup>.

Pensamos que más allá de su espíritu anti-alemán, el cual fue acrecentándose con el transcurso de los años, su nueva postura hacia Franck pudo estar motivada por su desvinculación de la Schola. Sin embargo, pese a su descontento por la promoción de Marcel Labey, Nin demostró de manera constante un gran respeto hacia d'Indy, tanto en testimonios públicos como privados. En su artículo sobre la figura de su maestro en la *Revista musical catalana* en 1908, escrito poco después de su dimisión de la institución, lo adscribía a una línea franckista de forma positiva, y lo defendía de las continuas críticas del entorno<sup>115</sup>. Simultáneamente, señalaba a Pedrell de manera privada: «Tengo simpatía y admiración por ese hombre y le defiendo de los ataques que yo creo injustos, con fuerza y convicción»<sup>116</sup>. Respecto a Franck, también nos consta que continuó alabando sus contribuciones a las formas musicales. En 1911, señalaba en una carta a López-Chávarri: «Lo que hace daño es no ver en Franck un redentor... Aparte de que en el dominio de la Variación, de la Sinfonía y de la Fuga... pues ya puedes buscar de Beethoven a esta parte... No hay dos»<sup>117</sup>. El hecho de situarle junto a Beethoven y su contribución a las formas musicales, dos símbolos de la Alemania musical, muestra que continuó considerándole fuera de la escuela francesa, pero ahora observaba más sus luces que sus sombras.

Por estas fechas, además se hallaba formulando la reivindicación de Scarlatti para España, un caso que presentaba una visible similitud: un músico italiano en un país extranjero, que asimiló las características musicales del entorno español y, en lo que nos atañe, a su vez los compositores locales asimilaron sus características foráneas,

---

<sup>114</sup> Cit. en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 66.

<sup>115</sup> «*Que en d'Indy no hagit volgut formar part del concert caotic de música invertebrada que de deu anys ensá molesta 'ls nostres oïts, ens-e sembla molt propi d'un home que ab sos propis elements ha sabut formar una escola*». («Que d'Indy no haya querido formar parte del concierto caótico de música invertebrada que[,] desde hace dos años molesta nuestros oídos, nos parece muy propio de un hombre que con sus propios elementos ha sabido formar una escuela»). NIN, Joaquín. «Vicents d'Indy». *Revista musical catalana*, Barcelona, septiembre 1908, pp. 162-167. Este artículo es una actualización del publicado en Cuba en 1904: «Vincent d'Indy». *Cuba Musical*, La Habana, año II, 1-XI-1904, pp. 454-458.

<sup>116</sup> Cit. en: BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925*..., p. 188. Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13-VIII-1908. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964.

<sup>117</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [s.l.], 19-IX-1911. *Eduardo López-Chavarri Marco*..., vol. 2, p. 63.

consideradas en este caso positivas. Esto nos conduce a sostener que, cuando se trataba de las naciones latinas, entraban en juego otros valores y aplicaba unos criterios bien distintos a su concepto de escuela: la asociación cultural o patriotismo propio de los republicanos, que señalamos al principio del capítulo.

La posición de Nin, con ciertos puntos alejados de la Schola, se sitúa en una línea similar al pensamiento de Séverac, una de las personas más cercanas al pianista desde su llegada a París<sup>118</sup>. Según Collet, ambos acudieron al ensayo general del *Pelléas et Mélisande* en la Opéra Comique de París el 30 de abril de 1902<sup>119</sup>. Nos consta que d'Indy también asistió, lo que nos permite destacar la gran dificultad de permanecer ajeno a la influencia de Debussy, incluso para sus antagonistas<sup>120</sup>. Gracias a Séverac, Nin también conoció a Ravel en 1903<sup>121</sup>. Séverac, Ravel, Calvocoressi y André Caplet (compositor por el que Nin conoció a Jean-Aubry) eran «Apaches», quienes defendían el arte moderno en oposición al tradicionalismo de la Schola<sup>122</sup>. Esto, al margen de que nos permite un mayor conocimiento del ambiente musical en el que se movió durante estos años en París, sienta una premisa de la amplitud de las relaciones sociales de Nin desde su llegada a París, fuesen del bando que fueran. Aunque Séverac estudió composición en la Schola, no llegó a encajar completamente en el marco de la institución y mostró una marcada influencia de Debussy, fácilmente perceptible en su música<sup>123</sup>. Su célebre artículo «La Centralisation et les Petites Chapelles Musicales» de 1908, es una muestra de su dualidad estética, pues juzgó excesiva la preocupación de la Schola por las formas cíclicas y la arquitectura musical, pero también resaltó sus puntos fuertes, como su amplitud artística o el alejamiento de la vulgaridad<sup>124</sup>. Séverac era consciente de que tomar una posición independiente de una de las *chapelles* incitaba a los críticos a la ira, mientras que los intérpretes tenían más libertad de acción u otras tácticas para no ser inscritos en un bando particular. No obstante, esto no es del todo

---

<sup>118</sup> La correspondencia entre ambos se encuentra en: *Déodat de Séverac. La Musique et les Lettres: Correspondance Rassemblée et Annotée par Pierre Guillot*. Lieja, Pierre Mardaga, 2002.

<sup>119</sup> COLLET, H. *L'Essor de la Musique Espagnole...*, pp. 155-156.

<sup>120</sup> VALLAS, Léon. *Vincent d'Indy: La Maturité, la Vieillesse (1886-1931)*. París, Albin Michel, 1950, pp. 49-50.

<sup>121</sup> NIN, Joaquín. «Comment est né le “Bolero” de Ravel». *La Revue Musicale*, París, diciembre 1938, pp. 211, nota al pie 1.

<sup>122</sup> RODRIGUEZ, P. «Ricard Viñes i el Cercle...», pp. 138-143.

<sup>123</sup> WATERS, Robert Francis. *Déodat de Séverac. Musical Identity in Fin de Siècle France*. Aldershot, Ashgate, 2008.

<sup>124</sup> SÉVERAC, Déodat de. «La Centralisation et les Petites Chapelles Musicales». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1908, pp. 1-6; 15-I-1908, pp. 37-43; 1-III-1908, pp. 142-144.

cierto, pues la Schola no aplaudió las interpretaciones de Nin en las instituciones republicanas. A ambos les unían su formación scholista y su apoyo a los grandes maestros franceses del pasado y Bach, pero también su interés por la música de Debussy y su antigermanismo<sup>125</sup>. Todo ello les sitúa en un punto intermedio entre los scholistas y los independientes, junto a Turina<sup>126</sup>. No obstante, en torno a esas fechas, las posiciones estéticas y políticas estaban completamente entrelazadas y había acercamientos constantes entre ambas posturas<sup>127</sup>.

#### 4.3.2 *La integración de Nin en los debates nacionales*

Las acciones de Nin en aras de la divulgación del pasado musical francés desembocaron en su integración como parte de la identidad nacional, principalmente por parte de la derecha ultra-conservadora. En concreto, nos acogemos a la primera conferencia con Jean-Aubry el 12 de junio de 1908 en París, pues tuvo una recepción más que numerosa<sup>128</sup>. Entre las publicaciones que recogieron el evento se encontraban *Le Monde Musical*, *S.I.M.*, *Le Courrier Musical*, *La Revue Musicale*, *Le Guide Musical*, *L'Action Française*, *Les Tablettes de la Schola* y la *Revista musical catalana* de Barcelona. La abundancia de fuentes hemerográficas constata el interés que suscitaba la cuestión de la identidad nacional en aquellos momentos, pero las críticas también son el mejor termómetro del gran reconocimiento de Nin en el mundo musical parisino. De hecho, la mayoría de las crónicas reseñaron el evento como un concierto del pianista, en el que se reunieron además importantes personalidades del panorama musical interesados por la música de tecla dieciochesca, entre ellos, Falla<sup>129</sup>.

En *Le Courrier Musical*, Sérieyx alabó las acciones de Nin en pro de la tradición musical francesa, pero censuró la brecha histórica en la música francesa entre 1770-

---

<sup>125</sup> Déodat de Séverac. *La Musique et...*, p. 10.

<sup>126</sup> ARÁEZ, T. *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913)...*, pp. 219-262.

<sup>127</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, p. 58.

<sup>128</sup> Conferencia-concierto ofrecido por Jean-Aubry y Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 12 de junio de 1908. US-RIVu (caja 8, nº 9).

<sup>129</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Ed. y prólogo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», 3, 2000, pp. 71-72. Una copia del programa de este concierto se conserva en: E-GRmf. Sign.: 1908-010.

1870 expuesta por Jean-Aubry<sup>130</sup>. Estimamos que la exclusión de Franck de la identidad cultural francesa, erigido como pilar de la institución de la que formaba parte, no sería del agrado del scholista. En esta misma línea se situaron las palabras de Pierre Aubry en *La Revue Musicale*, profesor de la Schola Cantorum entre 1900 y 1903<sup>131</sup>. En su crónica, alababa el interesante concierto ofrecido por Nin, y cuestionaba las perspectivas «ingeniosas» pero no «indiscutibles» del musicólogo francés<sup>132</sup>. En general, aquellos que defendían el credo estético de la Schola realizaron las acciones del pianista en pro de la historia y cultura musical de Francia, a la par de que censuraron el discurso de Jean-Aubry en cuanto a la producción contemporánea.

Asimismo, fueron encumbrados otros méritos del pianista. *Le Monde Musical* añadió que Nin había devuelto a Couperin la paternidad del rondó «Les bergeries», atribuido largamente a J. S. Bach<sup>133</sup>. *Le Guide Musical* señalaba la grandeza de Couperin y Rameau, acompañados de Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly, compositores de menor reconocimiento y representantes de la decadencia del clavecinismo francés<sup>134</sup>. De hecho, Nin fue el primer intérprete en ejecutar varias piezas de Royer y Duphly con su verdadera autoría, asignadas de manera errónea a Rameau en la edición de Saint-Saëns, como veremos en el último apartado.

La revista *S.I.M.* dedicó un extenso texto en el que alabó la extensión del programa (formado por 26 piezas, un número nada desdeñable en un momento en el que la definición de la identidad nacional estaba en pleno auge) y las acciones pioneras de Nin al conceder un concierto dedicado íntegramente a la música francesa del XVIII, una afirmación verídica en cuanto a un recital concedido por un mismo intérprete. El crítico finalizaba la crónica definiendo sus acciones en paralelo a la producción teórica de Quittard, Brenet, Laloy, Echorcheville o La Laurencie, estudios relevantes de la cultura musical francesa de los siglos XVII y XVIII detallados en el apartado bibliográfico del programa<sup>135</sup>. De estas críticas, extraemos que Nin quedó perfilado como uno de los

---

<sup>130</sup> A[uguste]. S[érieyx]. «Concerts Divers. M. J. J. Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-VII-1908, p. 431.

<sup>131</sup> INDY, V. d'. *La Schola Cantorum en...*, p. 198.

<sup>132</sup> P[ierre]. A[ubry]. *La Revue Musicale*, París, 1-VIII-1908, p. 434.

<sup>133</sup> G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

<sup>134</sup> LUCE, M[adeleine]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464.

<sup>135</sup> Interim. *Bulletin Française de la S.I.M.*, París, 15-VI-1908, pp. 705-708.

grandes defensores de la tradición musical francesa, cuyas acciones teóricas y prácticas contribuyeron a arrojar luz sobre el pasado musical nacional.

Hasta el momento, no nos consta la existencia de una iniciativa similar que reuniese tantos representantes de la escuela francesa en un programa dedicado exclusivamente a ellos y con una maquinaria publicitaria tan potente. Con posterioridad, Jean-Aubry repitió una serie de conferencias sobre esta temática en el Instituto Francés de Madrid en abril de 1920<sup>136</sup>. En ellas, colaboraron la cantante francesa Louise Alvar y los pianistas Rosa García Ascot y Falla<sup>137</sup>, Turina y Salvador<sup>138</sup>. Probablemente la ausencia participativa de Nin se deba a la simultaneidad con la serie de recitales del pianista junto con la violinista Jeanne Gautier en París.

Por último, una de las críticas más significativas es la crónica de *L'Action Française*, medio propagandístico de dicha organización. El texto muestra la apropiación de Nin como figura relevante para la cultura musical francesa, a quien le otorgaban la cualidad maestra de la Francia musical, la claridad del espíritu francés:

El señor J. J. Nin [...] se lleva de Francia su cualidad maestra: la claridad. A esta claridad del toque y de la expresión, que en absoluto excluye en él su encanto, ni incluso un cierto grado de emoción contenido, debe corresponder sin ninguna duda una claridad de espíritu toda francesa: tales cualidades, además de su respecto numerosas veces afirmado por todo lo que respecta a nuestra nación, muestran que no hay nada común entre Nin y nuestros «métèques»<sup>139</sup>.

Esta cita constata que el «proyecto» de Nin comulgaba totalmente con una de las organizaciones más controladoras y poderosas del discurso político-nacionalista del momento, cuyo objetivo principal era proteger la «auténtica» tradición. Sus juicios en arte eran absolutistas y pretendían restaurar los valores de la nación, a partir de liberarla de componentes raciales o culturales foráneos<sup>140</sup>. El apelativo «métèque» poseía

---

<sup>136</sup> *Cosmópolis*, Madrid, mayo 1920, p. 113.

<sup>137</sup> VILLAR, R[ogelio]. *Nuevo mundo*, Madrid, 7-V-1920, [p. 7].

<sup>138</sup> SALAZAR, Adolfo. *La lectura*, Madrid, septiembre 1920, p. 54.

<sup>139</sup> «M. J. J. Nin [...] emporte de la France sa qualité maîtresse: la clarté. A cette clarté de jeu et d'expression, qui n'exclut nullement chez lui le charme, ni même une certaine émotion contenue, doit correspondre sans aucun doute une clarté d'esprit toute française: de telles qualités, s'ajoutant à son respect maintes fois affirmé pour tout ce qui touche à notre nation, montrent assez qu'il n'y a rien de commun entre M. Nin et nos "métèques"». *L'Action Française*, París, 17-VI-1908. Cit. en: NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911, p. 32.

<sup>140</sup> Esta crónica coincidió con unas circunstancias acaloradas en París. Por una parte, se creó el recién grupo extremista nacionalista llamado los *Camelots du Roi*, encargado de difundir de manera activa y violenta los valores de la Ligue, liderada por Maurras. Por otra, en el traslado del cuerpo de Émile Zola al

connotaciones antisemíticas en la retórica de *Action Française*, pero también incluía a todo elemento incapaz de asimilarse en la cultura francesa, incluidos los dreyfusistas<sup>141</sup>. Como citamos anteriormente, los críticos asociados con la liga apoyaron las enseñanzas de d'Indy, especialmente su énfasis en el pasado musical francés, pero también dudaron de sus argumentos sobre las influencias extranjeras, en particular Wagner. La apropiación del pianista en la cultura francesa es cuanto menos reveladora de que el concepto de identidad para *Action Française* estaba definido por unos rasgos determinados por la tradición, pero también apremiaban un principio natural y universal, la fidelidad<sup>142</sup>. Esta premisa apartaba a Nin de la dirección marcada por d'Indy, adscribiéndose al nacionalismo más puro promovido por la derecha nacionalista.

El hecho de que *Action Française* tomase interés en un intérprete como Nin reafirma la importancia que este organismo concedió a la música como campaña ideológica, pero también sus objetivos en reclutar miembros, pues sus orígenes no franceses, como citamos anteriormente, podrían ser azarosos en un ambiente altamente susceptible a cualquier tipo de «impureza». No obstante, la etiqueta de «pureza» presentaba continuas paradojas, pues Debussy era antisemita musicalmente hablando, sin embargo estaba casado con una mujer judía; d'Indy también poseía amigos judíos<sup>143</sup>; Nin, pese a declararse anti-judío en testimonios privados, dio clases con Moszkowski y su editor principal fue Max Eschig, con quien mantuvo una estrecha relación<sup>144</sup>. En síntesis, la pureza era una cuestión de principio o de palabra, pero podía tamizarse cuando la ocasión lo requiriera.

La construcción de Nin como parte de la cultura francesa también se contempla en volúmenes de diferente naturaleza. Como citamos en la introducción, fue incorporada en 1913 en la segunda edición francesa del *Musik-Lexikon* de Riemann, el

---

Panteón, Dreyfus fue disparado en el brazo. Aunque no fue una tentativa organizada por la Ligue, Maurras defendió públicamente el ataque.

<sup>141</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, pp. 28-29, 33.

<sup>142</sup> Con motivo de la publicación del opúsculo *Pour l'Art* de Nin en 1909, estas ideas fueron reiteradas en *L'Action Française*. SÉRIEYX, Auguste. *L'Action Française*, París, 21-IV-1909. Parte de esta reseña se encuentra en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 42.

<sup>143</sup> FULCHER, J. *French Cultural Politics...*, p. 186.

<sup>144</sup> Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. París, 28-I-1918. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 7333/010.

primer diccionario en el que figura su voz<sup>145</sup>. El mismo Jean-Aubry le dedicó un capítulo en su citada obra *La Musique Française d'Aujourd'hui*<sup>146</sup>, en el que destacaba: «Su amor por la cultura francesa y por la expresión de nuestra raza le familiarizaron con nuestras obras del presente y del pasado. Ha dedicado su talento a revivir para nosotros los tesoros, demasiado desdeñados, de nuestro pasado musical»<sup>147</sup>. Por último, Collet, en su *L'Essor de la Musique Espagnole* de 1930 encumbró sus sesiones íntegras dedicadas a la tradición musical francesa, además de sus escritos en defensa de dicha causa en territorio rival, Berlín: «Sus amigos franceses no olvidarán nunca con qué ardor defendió la causa de la Música Francesa, no solo en el dominio de la crítica, sino en el dominio práctico, en el extranjero»<sup>148</sup>. Si tenemos en cuenta que estas palabras fueron escritas en un volumen dedicado a la música española, cuya publicación data dos décadas más tarde de la potente «campana francesa» de Nin, la importancia del personaje en la cultura y sociedad parisina resulta más que evidente.

Esta «construcción» de Nin dentro de la música francesa le diferencia de otros músicos españoles, como Falla y Turina, quienes siempre fueron músicos «exóticos» en un país extraño. Si observamos el tratamiento particular de otros músicos españoles en el entorno parisino, esta idea se confirma aún más. Santiago Riera trabajó en el Conservatorio de París en 1914, aunque no se pronunció al respecto y se naturalizó francés («español desnaturalizado», según Nin<sup>149</sup>). El caso de Albéniz es un tanto especial. Fue un músico cercano a Bordes, Dukas y d'Indy, pero también a Debussy. Era amigo de Fauré, y también mantuvo una posición moderadamente alejada de la Schola cuando se desvinculó profesionalmente en 1900, mofándose de ella en ocasiones<sup>150</sup>. No tomó partido público porque tenía amigos en ambos campos. Según Samuel Llano, el obituario de Albéniz fue un intento de Collet de inscribirle en la problemática del nacionalismo francés, quien cerraba el texto con las siguientes

---

<sup>145</sup> Ver nota al pie 2.

<sup>146</sup> JEAN-AUBRY, G. «J. Joachim Nin». *La Musique Française...*, pp. 278-290.

<sup>147</sup> «*Son amour pour la culture française et pour l'expression de notre race lui ont rendu familières nos œuvres d'à présent et d'autrefois. Il a consacré son talent à faire revivre pour nous les trésors, par trop dédaignés, de notre passe musical*». *Ibid...*, p. 281.

<sup>148</sup> «*Ses amis français n'oublieront jamais avec quelle ardeur il défendit la cause de la Musique Française, non seulement dans le domaine de la critique, mais encore dans le domaine pratique, à l'étranger*». COLLET, H. *L'Essor de la Musique Espagnole...*, pp. 158-159.

<sup>149</sup> NIN, Joaquín. «La música en el extranjero. Desde París. Hispánicos reflejos». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, marzo 1914, p. 14.

<sup>150</sup> BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925...*, pp. 204-205.



palabras: «Albeniz es nuestro, a pesar de su aparente exotismo»<sup>151</sup>. No obstante, este dato aislado impide su apropiación como parte propiamente dicha de la cultura francesa.

Viñes fue un músico del Conservatorio, miembro de los «Apaches» y participó en la creación de la Société Musicale Indépendante. Aunque estuvo en tratos con las dos instituciones, la Schola y el Conservatorio, no aceptaba el tradicionalismo de d'Indy y desprestigiaba a los alumnos de su institución, conservando un indestructible entusiasmo por Debussy, Ravel y las nuevas vanguardias musicales<sup>152</sup>. Emile Vuillermoz, en la temprana fecha de 1911, señalaba su importante labor para la actualidad musical francesa: «Este español ha desempeñado un rol importante en la vida artística francesa. Estrechamente involucrado con las grandes luchas de estética [...] aporta a los mejores de nuestros músicos una colaboración excepcionalmente activa y eficaz»<sup>153</sup>. Jean-Aubry también le concedió un capítulo en *La Musique Française d'Aujourd'hui*, donde lo describía como un abanderado en la difícil tarea de estrenar las nuevas composiciones nacionales, principalmente de Debussy y Ravel, en un ambiente musical comprometido<sup>154</sup>. Collet también destacó a Viñes en su defensa de la música contemporánea francesa en el extranjero, Londres y Berlín, en la sección de «La Renaissance Musicale» de la música española en la *Encyclopédie*<sup>155</sup>. Así, Viñes y Nin, dos intérpretes españoles adscritos a dos instituciones opuestas, con dos focos de atención musical cronológicamente diferentes pero vinculados por la misma causa, se integraron plenamente en la cultura y la sociedad parisina: Viñes en la música francesa contemporánea, Nin en la música francesa antigua.

---

<sup>151</sup> «Albeniz est donc nôtre, malgré son exotisme apparent». Cit. en: LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical de París...*, pp. 64-65. El obituario se encuentra en: COLLET, Henri. «Nécrologie: Isaac Albéniz». *S.I.M.*, París 15-VII-1909, pp. 716-717.

<sup>152</sup> BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925...*, p. 205.

<sup>153</sup> «Cet Espagnol a joué un rôle très important dans la vie artistique française. Etroitement mêlé aux luttes généreuses de l'esthétique dont le début de ce siècle fut le champ close, ce grand pianiste apporte aux meilleurs de nos musiciens une collaboration exceptionnellement active et efficace». Cit. en: GUBISCH-VIÑES, N. «Journal Inédit de Ricardo Viñes...», p. 173. El texto se encuentra en: *Paris-Midi*, 8-IV-1911.

<sup>154</sup> JEAN-AUBRY, G. «Ricardo Viñes». *La Musique Française...*, pp. 265-272.

<sup>155</sup> COLLET, Henri. «Espagne. Le XX<sup>e</sup> Siècle. Deuxième Partie: La Renaissance Musicale». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, p. 2482.

#### 4.3.3 La defensa nacional de Nin en Berlín entre 1908 y 1910

Nin se trasladó a Berlín el 10 de julio de 1908<sup>156</sup>, pero no cortó sus lazos con París. Son numerosos los comentarios en prensa que anunciaron su partida, lo que constata nuevamente el alcance adquirido tras sus conferencias con Jean-Aubry<sup>157</sup>. La razón principal de su traslado a Alemania fue la citada falta de promoción en la Schola, lo que causó un cierto desencanto temporal hacia la vida musical parisina<sup>158</sup>. Buena muestra de ello es su artículo «¿París es un centro musical?»<sup>159</sup>, un texto publicado en la prensa cubana tras su denegación en la *Revista musical catalana*<sup>160</sup>; posiblemente, las críticas hacia el entorno musical francés no casarían con la defensa scholista del órgano del Orfeo Català.

El artículo está dedicado a Pedrell, que actuó de guía en su elección de Berlín (sin revelarles los verdaderos motivos), y a quien Nin recurrió dada su opinión sobre París<sup>161</sup>. Como Pedrell mismo comentaba a Guillermo Uribe, amigo y compañero de Nin y Turina en la Schola: «Desde lejos, la cosa [París] nos ha parecido más admirable que de cerca»; y otros comentarios en esta misma línea: «yo no creo en la virtualidad de la música francesa»<sup>162</sup>. Según estos testimonios, queda claro no era a París donde el musicólogo de Tortosa miraba por aquel entonces<sup>163</sup>. La respuesta de Pedrell llegó poco después, quien apremiaba el espíritu crítico de Nin y lanzaba reproches contra los

---

<sup>156</sup> BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)». *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones Archivo Manuel de Falla, Colección «Facsímiles», serie «Documentos», 1, 2001, p. 84. Anotación de Falla: ««Nin sale p[ar]a Alemania».

<sup>157</sup> Véanse, por ejemplo: G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190; *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VI-1908, p. 459.

<sup>158</sup> «De modo que estoy perfectamente, para el verano próximo, huir de París, huir de la Schola». Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. París, 31-XII-1907. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964. Las palabras subrayadas pertenecen al original.

<sup>159</sup> NIN, Joaquín. «¿París es un centro musical?». *Bellas Artes*, La Habana, I/6, 15-IV-1908, pp. 3-13. Desafortunadamente, no hemos podido acceder a dicho texto.

<sup>160</sup> Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13-VIII-1908. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964.

<sup>161</sup> Nin alegó la complejidad del horizonte artístico, la abundancia de reuniones y de alumnos particulares de piano, que llegaron a fatigar al pianista. Incluso señaló: «La vida musical de París es una vergüenza» *Ibid.* Para mayor información acerca de la visión de la vida musical de París por parte de Nin, consultar: BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925...*, pp. 208-211.

<sup>162</sup> Carta de Felipe Pedrell a Guillermo Uribe-Holguín. Barcelona, 30-VI-1907. CO-Bblaa. Sign.: Mss722.

<sup>163</sup> Para mayor información acerca de la etapa de Pedrell en París y su relación con personalidades francesas, consultar: CORTÈS, Francesc. «Les Rapports du Cercle de F. Pedrell avec la France». *Échanges Musicaux Franco-Espagnols XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles: Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). Villecroze-París, Académie musicale de Villecroze-Klincksieck, 2000, pp. 297-317.

medios catalanes<sup>164</sup>. Esto no deja de ser una nota eventual en el pensamiento de Nin, pues continuó su campaña en defensa de la música francesa desde Berlín, pero sí muestra su desilusión hacia el medio parisino y, en definitiva, hacia la Schola.

Desde su nueva residencia, Nin informaba de la actividad musical berlinesa en *Le Monde Musical*, cuyos textos («Lettres à un Ami») fueron publicados entre diciembre de 1908 y junio de 1909<sup>165</sup>. Estas seis crónicas, denominadas por él mismo como «articulazos»<sup>166</sup>, son un escaparate de su reivindicación de la música francesa en Alemania y su inclinación antigermana. Se convertía así en una especie de militante «dentro» pero «fuera» que Collet y Jean-Aubry proclamaron, como ya citamos.

En estos escritos, Nin describía la música francesa como sensual y la alemana como excesivamente intelectual y sentimental. En líneas generales, establecía de nuevo ese vínculo entre el siglo XVIII y la música contemporánea francesa, tal y como reivindicaba simultáneamente con Jean-Aubry. Entre los clásicos, encumbraba a Couperin y Rameau, como modelos de músicos franceses y latinos, y reivindicaba la recuperación de Dandrieu, Daquin, Dagincourt, Royer y Duphly<sup>167</sup>. Defendía un sensualismo en la música francesa que era sinónimo de debilidad para los intelectuales germanos, quienes se referían a las piezas del XVIII francés como música *de poche*<sup>168</sup>. Entre los modernos, abogaba públicamente por Debussy y Fauré, además de animar a los franceses a la interpretación de música contemporánea nacional en territorio alemán<sup>169</sup>.

De estos escritos también podemos extraer que el antigermanismo de Nin era constatable en política y en la música de los siglos XIX y XX. Son continuas sus desvalorizaciones hacia el sintonismo de Strauss y Reger, Bruckner y Mahler, que definía como «*la profundidad alemana*»<sup>170</sup>. Definía al alemán como una persona grave

---

<sup>164</sup> PEDRELL, Felipe. «Carta confidencial». *Musiquerías*. París, F. Ollendorf, [1912], pp. 221-225. Esta «carta» fue escrita en septiembre de 1908.

<sup>165</sup> Ver nota al pie 92.

<sup>166</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. Berlín, 27-II-1909. *Eduardo López-Chavarrí Marco...*, vol. 2, p. 59.

<sup>167</sup> NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. I», p. 351.

<sup>168</sup> NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI», p. 175.

<sup>169</sup> NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. II», p. 366.

<sup>170</sup> «[...] la profondeur allemande». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI», p. 174. La cursiva pertenece al original. Véanse también: «La musique à Berlin. Lettres à un Ami. IV», pp. 73-74; «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. V», p. 89.

y profunda, que concebía el arte como una religión<sup>171</sup>. Por otra parte, le volvía la cara a la Société Nationale, en cuanto a la programación no francesa: «*Todo lo que es nacional es nuestro*, dijo el duque de Orleans, pero si observas bien los programas de la Société Nationale lo recíproco de que *todo lo que es nuestro es nacional* ya no será posible! ¡¡Ay, mil veces ay!!»<sup>172</sup>. Por tanto, Nin abrazó la tradición musical francesa defendida por la Schola y d'Indy, pero no apoyó públicamente la inclusión de música alemana o de influencia alemana de la Société Nationale, en gran parte programada por d'Indy.

No obstante, Bach quedaba exento de cualquier consideración negativa, quien ocupaba el podio de los compositores ilustres en el pensamiento de Nin. Ahora bien, como veremos detenidamente en el próximo capítulo, Nin se acogió a uno de los tópicos más recurrentes en los círculos nacionalistas y construyó una figura de Bach «aliada» a la problemática del nacionalismo francés. Para ello, no obviaba sus orígenes alemanes, pero lo describía como un compositor que no pudo sucumbir a la influencia francesa: «Bach estudiaba y copiaba las obras de sus contemporáneos y predecesores franceses, y sabía muy bien lo que hacía...»<sup>173</sup>. No en balde acompañó sus recitales del siglo XVIII francés en su campaña por Alemania con música del maestro alemán. Con posterioridad, añadió la influencia italiana en Bach sirviéndose del concepto de unión latina para convertirlo en todo un aliado cultural<sup>174</sup>.

Estas crónicas coincidieron con numerosos escritos que reincidían en las mismas ideas. En 1909, Paul de Stoecklin escribió una serie de artículos en *Le Courier Musical*, donde reproducía esa concepción del arte alemán cerebral, meditado y falto de espontaneidad<sup>175</sup>, y combatía el apego por la música de Strauss en Francia –una crítica directa hacia la Société Nationale de Musique–<sup>176</sup>. En el último texto, censuraba el idealismo y la dominación de la cultura alemana durante el siglo XIX, y caracterizaba al alemán en general como un músico reflexivo y grave, desprovisto de la exuberancia

---

<sup>171</sup> NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI», p. 175.

<sup>172</sup> «Tout ce qui est national est nôtre, dit le duc d'Orléans... mais si tu observes bien les programmes de la Société Nationale, la réciproque que tout ce qui est nôtre est national ne sera plus possible! Hélas, mille fois hélas!!». NIN, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. II», p. 366. La cursiva pertenece al original.

<sup>173</sup> «Bach étudiait et copiait les œuvres de ses contemporains et prédécesseurs français, et il savait fort bien ce qu'il faisait...». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI», p. 175.

<sup>174</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 25.

<sup>175</sup> STOECKLIN, Paul de. «L'Esthétique Allemande». *Le Courier Musical*, París, 1-I-1909.

<sup>176</sup> STOECKLIN, Paul de. «Chad d' Musique». *Le Courier Musical*, París, 1-IV-1909, pp. 222-223.

latina<sup>177</sup>. En julio de 1909, Collet publicaba el citado obituario de Albéniz en la revista *S.I.M.*, donde elaboraba una España mediterránea y aliada a Francia, que se oponía al «pedantismo teutón»<sup>178</sup>.

En el verano de 1909, Nin publicó además dos artículos en la *Revista musical catalana*, donde exponía las diferencias entre los ambientes musicales de Francia y Alemania que respiró durante esos años<sup>179</sup>. Estos textos también estuvieron dedicados a Pedrell. Su prosa es menos combativa y más objetiva que en sus artículos en *Le Monde Musical*, posiblemente porque España formó parte activa de las vanguardias y seguía las novedades que acontecían en el resto de Europa, pero quedaba al margen de la problemática ideológica en torno a lo nacional de Francia. En ellos, el pianista también dejó constancia de un cierto descontento de la situación musical de París: insistía en los centros de enseñanza (dos en París frente a cuatro en Berlín), la falta de autonomía de las salas de concierto en París (Érard y Pleyel, destinadas al anuncio de los instrumentos, entre otras), la ausencia de objetividad de las crónicas publicitarias o los altos precios de las entradas, entre otros<sup>180</sup>. Ahora bien, si Berlín superaba a París en cuestiones de logística, el carácter generoso y vital de Francia hacía que las «ideas novedosas florecieran con una extraordinaria vivacidad hasta producir verdaderos “estados culturales” durante periodos de tiempo milagrosamente breves»<sup>181</sup>. Queda patente que, frente a la ventaja de Alemania en cuestiones de organización, era el temperamento francés el que finalmente triunfaba. Así, Nin amplió su campaña francófila por un nuevo territorio y contribuyó a hacer que la España del momento mirase hacia Francia más que hacia el norte, junto a otras acciones durante la guerra que veremos a continuación.

Durante el periplo berlinés de Nin tuvo lugar la disociación de la Société Nationale de Musique, que originó la creación de la Société Musicale Indépendante en 1910<sup>182</sup>. Las querellas entre scholistas e independientes fueron tan apasionadas que

---

<sup>177</sup> STOECKLIN, Paul de. «Le Germanisme et la Musique». *Le Courrier Musical*, París, 1-XI-1909, pp.

<sup>178</sup> COLLET, H. «Nécrologie: Isaac Albéniz...», pp. 716-717.

<sup>179</sup> NIN, Joaquín. «Diverses Observacions sobre dos Grans Centres Musicals». *Revista musical catalana*, julio-agosto 1909, pp. 235-244; septiembre 1909, pp. 271-278.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 235-244.

<sup>181</sup> «[...] les idees noves germinen amb tan extraordinària vivesa, que produeixen fins veritables “estats culturals” en períodes de temps miraculosament curts». *Ibid.*, p. 273.

<sup>182</sup> Ravel firmó su dimisión en enero de 1909.

inspiraron numerosos comentarios literarios<sup>183</sup>. En 1909, Jean Marnold atacaba en el *Mercure de France* a la Schola, el *Cours de Composition Musicale* de d'Indy y su influencia en la elección de obras (principalmente de compositores scholistas) de la Société Nationale<sup>184</sup>. Bien diferente había sido su visión en su artículo «Le Conservatoire et la Schola» de 1902, cuando había ensalzado la gran influencia de los conciertos de la Schola y su divulgación del pasado musical en París y en la Société Nationale<sup>185</sup>. La respuesta a Marnold llegó rápidamente de la pluma del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, alumno de composición de la Schola y compañero de Turina<sup>186</sup>. Defendía la enseñanza de la Schola y culpaba al debussismo de la crisis de la Société Nationale<sup>187</sup>.

Émile Vuillermoz, ferviente defensor de la música moderna francesa próxima a Debussy y Ravel y alentado por el clima de vanguardia, sostenía la excesiva preocupación de la Schola por la música del pasado, que incurría frecuentemente en anacronismos por parte de los «jóvenes arqueólogos»<sup>188</sup>. En esta misma línea se situaba el planteamiento de Louis Combes en *Le Monde Musical*<sup>189</sup>, en cuyo texto defendía al Conservatorio. Tampoco faltaron las posiciones intermedias, como el citado artículo de Séverac y la reconciliación propuesta por Casella en su célebre «Musiques Horizontales et Musiques Verticales» en *Le Monde Musical* en octubre de 1909<sup>190</sup>. Estas críticas testimonian que la confrontación intelectual entre scholistas y los defensores del Conservatorio parecía estar lejos de suavizarse. Turina revelaba su intranquilidad ante el estreno de sus obras y el despegue de su carrera profesional: «¡Dios mío, que el crítico de turno sea un *Scholista!*»<sup>191</sup>. Como señaló Calvocoressi con posterioridad, algunos

---

<sup>183</sup> GOUBAULT, Christian. «Les Chapelles Musicales Françaises...», pp. 99-112. *Id. La Critique Musicale dans la Presse Française de 1870 à 1914*. Ginebra, Slatkine, 1984.

<sup>184</sup> MARNOLD, Jean. «Musique. La Nationale et la Schola». *Mercure de France*, París, 16-VI-1909, pp. 734-740.

<sup>185</sup> MARNOLD, Jean. «Le Conservatoire et la Schola». *Mercure de France*, París, julio 1902, pp. 105-115.

<sup>186</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, junio 1909, [s.p.].

<sup>187</sup> URIBE HOLGUÍN, G[uillermo]. «Pro Schola – Lettre de M. G. Uribe». *Mercure de France*, París, 1-VIII-1909, p. 573.

<sup>188</sup> VUILLERMOZ, Émile. «La Schola et le Conservatoire». *Mercure de France*, París, 16-IX-1909, pp. 234-243.

<sup>189</sup> COMBES, Louis. «La Schola et le Conservatoire». *Le Monde Musical*, París, 15-X-1909, pp. 276-278.

<sup>190</sup> CASELLA, Alfredo. «Musiques Horizontales et Musiques Verticales». *Le Monde Musical*, París, 30-X-1909, pp. 291-292.

<sup>191</sup> *Revista musical*, Bilbao, 7-V-1910. Cit. en: ARÁEZ, T. *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913)*..., p. 224.

defensores de la música moderna se consagraron más a liderar un combate que directamente a defenderla<sup>192</sup>.

La partida de Nin a Berlín le apartó de las discusiones y de la posición de combate. A finales de 1909, Nin partió a Cuba y cuando regresó a Europa en junio de 1910, instalándose en Bruselas, las querellas estaban relativamente apaciguadas<sup>193</sup>. El motivo por el que no regresó a París tras su periplo por Cuba nos lo cuenta el propio pianista, pues la «aventura cubana» había menguado muy considerablemente sus recursos: «En París vivía como pez en el agua, y ahora me tocaba vivir como sardina en barril, lo que era, para mí, muy desagradable»<sup>194</sup>. No obstante, bien pudo influir que su desvinculación de la Schola Cantorum le dejaba sin un lugar profesional al que volver, además de que había cedido todos sus alumnos particulares tras su partida, y una ausencia del ambiente musical parisino durante dos años.

En resumen, Nin tomó partido por d'Indy, pero su experiencia parisina fue mucho más amplia y enriquecedora y no renegó de la vertiente *debussysta* y de Ravel, como algunos de sus compañeros. Nin permaneció muy ligado a la Schola Cantorum, principalmente durante sus primeros años, y su influencia fue en todo momento positiva: se convirtió en una base sólida sobre la que construyó su propio pensamiento e integró los conocimientos históricos aprendidos, pero defendió las tendencias artísticas del ambiente que inhaló aquellos años y trató de acercar puntualmente posiciones. Desde su desvinculación de la institución, manifestó una evolución artística que encontró puntos de desencuentro con los postulados scholistas, como la nueva posición hacia Franck o la no tan evidente defensa de la programación foránea de la Société Nationale. No obstante, se mostró en todo momento defensor de d'Indy. La falta de sus testimonios acerca de la Société Internationale de Musique nos impide establecer una interpretación sólida al respecto. Nuestra hipótesis es que su interés por las vanguardias musicales francesa y española (con las nuevas composiciones de Falla, Turina o Cassadó), propiciaría una aceptación parcial de la programación de dicha sociedad,

---

<sup>192</sup> CALVOCORESSI, M[ichel].-D[imitri]. *Music and Ballet*. Londres, Faber & Faber, 1933, p. 21.

<sup>193</sup> Para ver la etapa cubana de Nin entre 1909 y 1910, ver: DÍAZ, L. M. «Retorno a Cuba y proyecto fallido de una Escuela Nacional de Música (1909-1910)». *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., pp. 83-104.

<sup>194</sup> «[...] a Paris jo hi vivia com el peix en el aygua... y are me tocava viur-hi com sardina en barril, lo qu'era, per mi, molt desagradable». Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [Bruselas], 29-X-1911. *Eduardo López-Chavarri Marco*..., vol. 2, p. 65.

quedando fuera la vanguardia alemana. Nin participó como compositor en ambas sociedades durante la década de los años 20, lo que avalaría su posición intermedia con el transcurso de los años, aunque en su faceta como creador pudieron entrar en juego otros intereses<sup>195</sup>.

#### **4.4 Las acciones de Nin durante la guerra hasta sus inicios en la composición (1914-1923)**

El antigermanismo político aumentó durante la Primera Guerra Mundial, un espíritu anti-alemán que se respiraba en todos los escenarios de Francia<sup>196</sup>. En 1915, tuvo lugar la entrada de Italia en la guerra en el bando de los aliados, una decisión que fue alabada por Francia, como se desprende del texto «Dante avec nous» de Cocteau<sup>197</sup>. Tras el estallido de la guerra, Francia impulsó un enfoque del clasicismo desde una perspectiva novedosa: se reivindicó la antigüedad latina, especialmente del área mediterránea (España, Francia e Italia), con el fin de defender lo mejor y más antiguo de la cultura occidental. Esta idea fue fortalecida por numerosos intelectuales italianos, entre ellos, Gabriele d'Annunzio<sup>198</sup>. Debussy escribió sus sonatas con una vuelta a los lenguajes del XVIII, Ravel componía *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), y en 1920 aparecía *Pulcinella* de Stravinsky, basado en la *commedia dell'arte*.

En sus escritos en la *Revista musical hispano-americana*, Nin reforzó la idea de Francia como centro hegemónico cultural y la capitalidad de París: «París será siempre el cerebro del mundo latino y el crisol donde tarde o temprano vienen a depurarse todas las ideas»<sup>199</sup>. Al margen de una estética vinculada al clima político, la inclinación antigermana de Nin se mostró más acentuada en 1916, con motivo de la muerte de Enrique Granados. La descalificación de Alemania se justificaba entonces por las

---

<sup>195</sup> Conciertos ofrecidos por Joaquín Nin en la Société Nationale de Musique: 21-01-1926, Salle Érard; 25-04-1926, École Normale de Musique; 11-02-1933, Salle Chopin (Pleyel); 04-05-1935, École Normale de Musique; Conciertos ofrecidos en la Société Musicale Indépendante: 04-03-1925, Pleyel; 03-03-1926, Érard; Los programas de concierto se encuentran en: DUCHESNEAU, M. *L'Avant-garde Musicale à Paris...*, pp. 286, 295, 298, 300, 319-320.

<sup>196</sup> FULCHER, Jane. «The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism». *The Journal of Musicology*, vol. 17, nº 2, primavera 1999, pp. 197-230.

<sup>197</sup> COCTEAU, Jean. «Dante avec nous». *Le Mot*, París, 19, nº 15, 15-VI-1915.

<sup>198</sup> ANNUNZIO, Gabriele d'. «Ode to the Latin Resurrection». *Le Figaro*, París, 13-VIII-1915.

<sup>199</sup> NIN, Joaquín. «La música en el extranjero. Desde París. Hispánicos reflejos». *Revista musical hispano-americana*, Barcelona, marzo 1914, p. 14.



trágicas circunstancias del hundimiento del buque civil en el que viajaban el compositor y su esposa. Como consecuencia, Nin reforzó la idea de latinidad como una unión poderosa en defensa contra el enemigo, que identificaba con Alemania. En sus escritos en la *Revista musical catalana*<sup>200</sup> y en la *Revista musical hispano-americana*<sup>201</sup>, apoyaba la construcción de las «razas» en oposición al universalismo germano, y proponía una ruptura irreconciliable entre Alemania y la unión latina: «porque ello nos aleja definitivamente de una raza, hoy obtusa o demente, de la que todos nosotros, músicos, recibimos, antaño, luces y enseñanzas»<sup>202</sup>. En este ataque a la tradición germana, claramente subyace la excepción de tal crítica a Bach con la alusión de «luces y enseñanzas», y situaba en Francia el potencial de renovación como líder de la unión latina. Esta visión fue compartida por d'Indy<sup>203</sup> en el obituario dedicado a Granados, en el que participaron firmas tan reconocidas como las de Debussy, Saint-Saëns, Faure<sup>204</sup>, Falla<sup>205</sup> y Viñes<sup>206</sup>.

Estos textos coincidieron con la campaña realizada por académicos franceses (Perrier, Imbart de la Tour y Widor) en España en mayo de 1916, con la finalidad de desbaratar la idea generalizada de que los alemanes tenían el monopolio sobre la música, y dio pie a que el organista francés Charles Widor recordase a Granados<sup>207</sup>. Aprovechando la neutralidad española, lo que pretendían era exponer que la guerra no solo era una lucha entre dos potencias, sino el enfrentamiento de dos mentalidades totalmente enfrentadas, tal y como planteaba también Nin.

En 1916, nacieron en París dos organismos potentes de propaganda nacional con el apoyo del sub-secretario de Bellas Artes, Albert Dalimier: la *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française* y los *Festivals de Musique Française*. Entre los miembros de la *Ligue* figuraban Charles Tenroc como presidente, Jean Poueigh como

---

<sup>200</sup> NIN, Joaquín. «Pobre Granados!...». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio 1916, pp. 194-195.

<sup>201</sup> NIN, Joaquín. «Evocaciones sobre Enrique Granados». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-V-1916, pp. 2-5.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>203</sup> *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 30-IV-1916, pp. 4-5.

<sup>204</sup> Las tres «cartas», junto a la de d'Indy, se encuentran en: *Ibid.*, pp. 2-5.

<sup>205</sup> FALLA, Manuel de. «Enrique Granados. Evocación de su obra». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 30-IV-1916, p. 5.

<sup>206</sup> VIÑES, Ricardo. «Granados íntimo o Recuerdos de su estancia en París». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 30-VII-1916, pp. 2-6.

<sup>207</sup> SALVADOR, Miguel y SALAZAR, Adolfo. «Los Académicos franceses en Madrid». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-V-1916, pp. 8-10.

secretario y un comité de honor presidido por Saint-Saëns, Dubois, Charpentier, d'Indy y Leroux<sup>208</sup>. Esta institución radicalmente nacionalista fue creada bajo el lema «La Musique de France aux Français» y defendía el desarrollo y futuro de la música nacional en Francia y en el extranjero, a partir de la exclusión de toda música contemporánea alemana y austriaca. A pesar de las continuas divergencias entre d'Indy y Saint-Saëns, ambos coincidieron en este aspecto. Por el contrario, Ravel declinó la invitación de la asociación, pues el rechazo hacia la interpretación de compositores extranjeros iba en contra de sus principios estéticos<sup>209</sup>.

Los *Festivals de Musique Française* nacieron vinculados a la *Ligue*, aunque sus objetivos eran más sutiles. Bajo el lema «Unión Sacrée», los programas se conformaban exclusivamente con aquellos compositores franceses que habían combatido en el frente, muertos o vivos, sin distinción alguna de escuela o filiación. Estos *Festivals* estuvieron presididos por Dalimier y Saint-Saëns y el comité lo formaban Carraud, Casadesus, Cortot, Messenger, Piernés, Rabaud, d'Indy y Tenroc, entre otros, al margen de una larga relación de miembros. Destacamos entre ellos a Alfred Cortot, quien intervino en la organización y selección de repertorio como secretario de la propaganda musical<sup>210</sup>, y requirió la colaboración de Nin, como veremos enseguida.

El gobierno francés encomendó a Nin la organización de una serie de audiciones de música francesa en la Exposición del Arte Francés en Barcelona en la primavera de 1917<sup>211</sup>. Como se desprende de la correspondencia con Cortot, Nin intervino en la selección del repertorio y de los artistas, pero también en la propaganda en periódicos y revistas catalanas, apoyado por el crítico Joaquín Pena<sup>212</sup>. Curiosamente, a instancias de Cortot, Nin informó de los principales profesores alemanes en los conservatorios españoles<sup>213</sup>, lo que constata los sentimientos antigermanos que subyacían en tal empresa. Seis fueron las sesiones concedidas durante el mes de abril de 1917, y *La*

---

<sup>208</sup> DUCHESNEAU, Michel. «La Musique Française pendant la Guerre, 1914-1918. Autour de la Tentative de Fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musical Indépendante». *Revue de Musicologie*, t. 81, n° 1, 1996, pp. 123-153.

<sup>209</sup> FULCHER, J. «The Composer as Intellectual...», p. 214.

<sup>210</sup> DUCHESNEAU, M. *L'Avant-garde Musicale à Paris...*, pp. 93-97.

<sup>211</sup> BERGADÀ, M. «Joaquín Nin o el dandi...», p. 33.

<sup>212</sup> Se conservan cinco cartas de Joaquín Nin y Alfred Cortot, entre el 5 de noviembre de 1916 y el 9 de enero de 1917. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21585.

<sup>213</sup> Carta de Joaquín Nin a Alfred Cortot. [París], 20-XII-1916. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21585.

*Vanguardia* nos proporciona los detalles acerca de los compositores programados, los directores y artistas (ilustración 2).

A simple vista, en la programación reinaba un equilibrio, pues reunía a compositores de la Schola, del Conservatorio, de la Société Nationale de Musique y de la Société Musicale Indépendante. Este balance confirma uno de los fundamentos de la organización. En el intercambio epistolar con Cortot, Nin aconsejó la participación del



Ilustración 2: *La vanguardia*, 17-04-1917, p. 12.

Orfeo Català en lugar de los cantores de Saint-Gervais, cuya propuesta fue escuchada<sup>214</sup>. Enfatizó la francofilia del equipo directivo de la *Revista musical catalana* (Millet, Pujol, Cabot, Salvat y Lliurat), el órgano de propaganda de la agrupación coral. En realidad, se trata de un detalle un tanto redundante, pues dicha publicación era un medio propagandístico de la Schola al sur de los Pirineos desde su creación en 1904<sup>215</sup>. Buenos ejemplos son las colaboraciones de scholistas, como el mismo Nin y Gibert, quien se convirtió en redactor jefe en 1914, o la publicación de artículos de d'Indy traducidos al catalán<sup>216</sup>. Por otra parte, no debemos obviar el aspecto

económico, pues un coro local era sin duda alguna más rentable que el traslado de una

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Para mayor información acerca de las relaciones entre la Schola Cantorum y el centro del *Orfeo Català*, véase: BONASTRE, Francesc. «La Schola Cantorum et la Réception de la Musique de J. S. Bach à Barcelone». *Échanges Musicaux Franco-Espagnols...*, pp. 319-334; BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925...*, pp. 183-184.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 184, nota al pie 28. Véase, por ejemplo: INDY, Vincent d'. «L'Art en Place et à sa Place». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1905, pp. 56-57; abril 1905, pp. 77-78; mayo 1905, pp. 97-98; junio 1905, pp. 123-124; julio 1905, pp. 142-143; agosto 1905, pp. 157-159; *Id.* «El Bon Sentit». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1912, pp. 326-329; *Id.* «El Públic i la seva Evolució». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1923, pp. 280-284.

gran masa autóctona desde París, más en una nación en guerra. A pesar de que estos eventos musicales se convertían ya de por sí en medios de propaganda, Nin fue un eslabón en la cadena de apoyos del gobierno francés en la campaña dirigida a los españoles, para convencerles de su papel como aliados de Francia ante la comunidad internacional.

La demarcación cultural entre Francia y Alemania siguió inquietando tras la Primera Guerra Mundial. La retórica de la antítesis entre ambos países y la mirada a lo clásico fueron nuevamente los recursos predilectos. El modelo continuaba basado en un clasicismo francés conservador, como proyección de una imagen de equilibrio y fuerza, un orden regulado moral y estéticamente esencial para la definición de la nación<sup>217</sup>. La búsqueda de la expresión se planteó en el marco de la música pura, que determinó el interés de la música de cámara del siglo XX por parte de músicos y musicólogos. Ahora bien, la música de cámara francesa, donde una sección del corpus era dominada por las estructuras clásicas, el lenguaje tonal y, en ocasiones, modal, compartió escenario con cierta música alemana y austríaca (como Bach, Haendel, Schumann o Mendelssohn), y con la evolución de las vanguardias posteriores. Así, la música nacional continuaba siendo una herramienta que representaba la fortaleza de Francia, pero su particularismo se definía dentro de la colectividad, un individualismo en la universalidad, en oposición a los valores internacionales. Este tipo de concepción del arte francés no era inclusivo en absoluto, sino que requería de «otro» para ser definido. Debussy, Fauré y Ravel fueron aclamados desde 1919 en adelante, aunque no tanto como en el periodo 1914-1918.

Este nuevo planteamiento se percibe en los conciertos de Nin tras la Primera Guerra Mundial, en los que intercalaba compositores franceses (antiguos y modernos) y europeos. En concreto, nos centraremos en la serie de cinco recitales que ofreció junto a la violinista Jeanne Gautier –alumna de Nin– entre 1919 y 1921 en París. En estos recitales, combinó piezas de Senaillé, Couperin y Rameau con Beethoven, Schumann o Chopin y repertorio contemporáneo, representado por la música de cámara de Franck, Fauré y Debussy. La siguiente tabla muestra los autores franceses y europeos que fueron

---

<sup>217</sup> PIQUER, R. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, pp. 18-19.

programados en esta serie –a falta de uno de los programas–, ordenados por nacionalidad, épocas y número de obras interpretadas:

Francia			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
- J.-Ph. Senaillé	2	- G. Fauré	1
- Fr. Couperin	1	- C. Debussy	1
- J. Ph. Rameau	1	- H. Collet	1
- J. N. P. Royer	1		
España			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
- A. Soler* (1ª audición)	5	- E. Granados	1
- M. Albéniz* (1ª audición)	1		
Italia-España			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
- D. Scarlatti	6	--	
Alemania			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
- J. S. Bach	1	- L. v. Beethoven	2
		- R. Schumann	1
Polonia			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
--		- Fr. Chopin	11
Bélgica			
Autor (s. XVIII)	Nº de obras	Autor (ss. XIX-XX)	Nº de obras
		- C. Franck	1

**Tabla 3: Procedencia y número de obras de compositores programados en sus conciertos de 1919-1921<sup>218</sup>**

Como se aprecia, la escuela francesa lideraba el ranking de compositores programados, seguida muy de cerca de España y, en tercer lugar, Alemania. Existe claramente un equilibrio entre lo francés (siete compositores franceses) y lo europeo (nueve compositores de las escuelas restantes), lo que constata la preponderancia francesa acorde a las características estilísticas de la época. De hecho, Francia tuvo su representación en cada uno de los recitales (bien los maestros del siglo XVIII, bien compositores contemporáneos, o la combinación de ambos en la misma audición), mientras que la escuela alemana aparecía en tres ocasiones y con tres autores diferentes.

<sup>218</sup> Conciertos de Joaquín Nin y la violinista Jean Gautier: 1ª sesión: 29 diciembre 1919, Salle des Agriculteurs de París. US-RIVu (caja 8, nº 20); 2ª sesión: 27 febrero 1920, Sala de la Université des Annales de París; 3ª sesión: 26 marzo 1920, Sala de la Université des Annales de París. US-RIVu (caja 8, nº 22); 4ª sesión: 28-V-1920, Sala de la Université des Annales de París. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier; 5ª sesión: 12 mayo 1921, Société de Géographie de París. US-RIVu (caja 8, nº 24); (\*) = primeras interpretaciones.

De Alemania tomaba a Beethoven, Schumann y Bach, aunque solo consta una obra del último en los programas. Respecto a Beethoven, contamos con el testimonio privado de Nin a Falla en 1916, cuando concedió un recital en Barcelona en el que incluía varias sonatas del compositor alemán: «me he soplado las 10 Sonatas para p. y v. [piano y violín] de Beethoven; [...] por primera vez toco a disgusto lo que toco; [¡] qué horror!»<sup>219</sup>. Falla, por su parte, había manifestado su rechazo a Beethoven en su conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1915, en defensa de la necesidad de ser nacional y evitar el universalismo germano: «sus procedimientos puramente musicales no pueden aplicarse de un modo general a la música que escriban los compositores de otras razas sin detrimento de su carácter individual y nacional»<sup>220</sup>. La inclusión de Nin se debió a una imposición externa<sup>221</sup>, pero igualmente planteaba un buen ejemplo de antítesis al concepto de latinidad. De la tabla también se desprende que omitió las corrientes germanas más renovadoras, Schönberg, Weber o Berg, una ausencia que no es circunstancial, sino que muestra su postura a favor de la contemporaneidad francesa. En este sentido, su programación se aproximaba a la de la Société Nationale, pues ofrecía una independencia de las obras modernas extranjeras que le diferenciaba de la Société Musicale Indépendante.

España quedaba perfilada con los compositores dieciochescos Domenico Scarlatti –reivindicado para España desde 1909–, Antonio Soler y Mateo Albéniz –primeras interpretaciones en París–, y *El pelele* de Granados, cuya inclusión estuvo motivada por la vinculación del compositor a fuentes del siglo XVIII español. Como vimos en el capítulo anterior, esto respondía a su concepto de modernidad, una renovación que planteaba una búsqueda en los antiguos como sustrato de obras de nueva creación. Igualmente, la incorporación de Granados, y no de Falla o de Turina, suponía un recordatorio de su reciente pérdida en manos de las tropas alemanas, lo que reafirmaba la amenaza germana. Nin situó a Collet en la sección española, pues sus *Chants de Castille*, inspirados en el folclore español, se ajustaban mejor a la vanguardia española que a la francesa, reforzando los vínculos de la unión latina. La ausencia de la

---

<sup>219</sup> Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], 15-XI-1916. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 7333/01.

<sup>220</sup> FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música Nueva». *Escritos sobre Música y Músicos. Introducción y notas de Federico Sopena*. Madrid, Espasa, 2003, pp. 27-30.

<sup>221</sup> Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], 15-XI-1916. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 7333/01.

contemporaneidad musical italiana en sus programaciones confirma que situaba la renovación musical en Francia y en España.

Aunque Nin apoyase la vanguardia, observamos que su programación no contempló las composiciones de Satie o del Grupo de los Seis. Tampoco atendió la música atonal, bitonal, politonal o microtonal, ni Bartok, Schönberg o Hindemith, cuando el aporte extranjero y el valor de ciertas experiencias vanguardistas fueron fundamentales en la transformación de la música francesa entre las dos guerras. La combinación de estos compositores con los maestros franceses del siglo XVIII refleja una faceta única del paisaje musical parisino en el que se encontraba Nin. En pocas palabras, escogió música que presentaba una relación con los valores estéticos que funcionaban antes y durante la guerra.

Por último, el Romanticismo quedaba representado con Chopin. Su selección comprendía una serie de *Preludios* y *Mazurcas* que representaban «el Chopin nacional y el Chopin íntimo; el Chopin como representación social en el arte y el Chopin de musicalidad interior, ardiente y concentrada, pero sin paroxismos mórbidos»<sup>222</sup>. Chopin era considerado por aquel entonces como uno de los compositores del progreso musical, como el iniciador de ese camino hacia la música pura que proclamaba el neoclasicismo: las *mazurcas* simbolizaban ese nacionalismo puro; la intimidad y concisión de los *Preludios* concordaban plenamente con su concepto de equilibrio entre forma y contenido, una idea reivindicada desde 1904<sup>223</sup>. Como señala Ruth Piquer, Chopin se convirtió en un modelo de música pura en la década de 1920 en España a partir de las prácticas en Francia, algo a lo que Nin contribuyó. Son significativas las palabras de Salazar sobre un recital del pianista en la Sociedad Nacional de Música en 1917<sup>224</sup>, en el que incluyó dichas piezas: «son un himno a las cualidades que, como si guardase una luz dentro de ella, dan esa transparencia sin precedentes a la música de los tiempos

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> El concepto de belleza en la forma en el pensamiento de Nin venía definido mediante el equilibrio entre forma y contenido, en la oposición entre lo intelectual y la expresión. Él mismo ya había manifestado en 1904 su rechazo al formalismo germano de Hanslick como antítesis de la libertad y la espontaneidad de la concepción formal. NIN, Joaquín. «Dos palabras sobre la estética de Eduardo Hanslick». *La Vanguardia*, Barcelona, 1-X-1904, p. 4; *Id.* «Dos palabras sobre la estética de Eduardo Hanslick». *Cuba Musical*, La Habana, 1-XI-1904, pp. 454-458; *Id.* «Las ideas de Hanslick». *Revista musical*, Bilbao, agosto 1912, pp. 195-197.

<sup>224</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 25 de mayo de 1917. E-Mba. Sign.: M-3384.

actuales»<sup>225</sup>. Además, el programa indicaba el empleo de la edición realizada por Debussy, lo que constata la importancia que se dio a la obra de Chopin en Francia.

En síntesis, nos encontramos con sus dos habituales puntos equidistantes: el arte del XVIII y el arte del XX, con un periodo clásico-romántico central como categoría complementaria<sup>226</sup>. De los dieciséis compositores programados, la mitad pertenecían al Barroco musical, de los cuales cuatro eran franceses, tres españoles y uno alemán. Francia se situaba a la cabeza, rodeada de España como potencia aliada, y proclamaba la sencillez y simplicidad de la música del XVIII como la base del retorno musical. De los ocho compositores restantes, uno era clásico, dos románticos y cinco contemporáneos, de los cuales tres eran franceses –aunque Collet se encontraba en la frontera–, uno belga (Franck) y uno español (Granados). La totalidad de la música de cámara de los compositores franceses del XX fue el género sonata, contribuyendo así a divulgar la manifestación más reciente del tradicional clasicismo francés en música. Este punto reafirma que la belleza para Nin estaba presente en el arte antiguo y en el actual, identificada con modelos franceses, y su apuesta por la renovación cultural de Francia. El resultado de Francia vs. Alemania era ocho compositores franceses frente a tres alemanes; nueve obras francesas frente a cuatro alemanas; cuatro compositores del XVIII frente a uno alemán y cuatro contemporáneos franceses frente al silencio de la vanguardia musical germana.

Nin cumplió muy bien con los objetivos nacionalistas, pues la prensa situó su punto de observación en los compositores del país y, en ocasiones, alguno de sus aliados. Jean Poueigh, conocedor de la trayectoria de Nin desde sus inicios<sup>227</sup> y cuya adscripción a la *Ligue en Défense de la Musique Française* acabamos de citar, referenció exclusivamente el repertorio de la tradición musical francesa interpretada por el pianista<sup>228</sup>. El crítico de *Le Courrier Musical*, con motivo de la primera audición moderna de las sonatas de Soler en París, establecía un paralelismo estilístico entre los clavecinistas franceses y españoles, una afirmación inexacta pero que encumbra esa idea de latinidad: «Esta música encantadora, estrechamente relacionada con la de nuestros

---

<sup>225</sup> SALAZAR, Adolfo. «Artistas españoles contemporáneos. Joaquín Nin». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-V-1917, p. 4.

<sup>226</sup> PIQUER, R. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, pp. 243-247.

<sup>227</sup> POUÉIGH, Jean. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 318-319.

<sup>228</sup> POUÉIGH, Jean. *Comœdia*, París, 5-I-1920, p. 2.



clavecinistas de la misma época, fue interpretada por el sr. Nin con un estilo impecable y una claridad diáfana muy adecuada para hacerse valer»<sup>229</sup>. En definitiva, Francia dominaba la cultura latina, donde el resto de naciones funcionaban como satélites.

Por primera vez, las notas a programas se apartaron de la explicación histórica del repertorio y de los compositores para incidir en sus ideas sobre la misión del intérprete y sus intenciones artísticas. Tanto en los programas como en sus artículos de finales de 1919, la idea era la misma<sup>230</sup>. Este intento de «educar» al público se traduce en un culto a las nuevas corrientes y un ataque directo a la principal institución del Romanticismo, la figura del virtuoso, unas premisas ya planteadas en sus escritos anteriores, *Pour l'Art* (1909) e *Idées et Commentaires* (1912). En cada programa, Nin reproducía esa visión del aristocratismo ético-social que reivindicaba a través de la función del intérprete: «Nos gusta situar el papel del intérprete muy alto; pero no lo haremos sin afirmar una vez más que la condición esencial para cumplir dignamente esta función –que queremos llamar social– es la Humildad»<sup>231</sup>. El intérprete tenía la misión de instruir al público, formarlo en su criterio, purificar su gusto y conducir su evolución, la cual partía del siglo XVIII y llegaba hasta la renovación cultural francesa, obviando el siglo XIX<sup>232</sup>. También, se apoyaba sobre temas asentados en la crítica francesa, como que la hegemonía de Francia se debía a que la música contemporánea nacional, liderada por Debussy, superaba el siglo romántico y lo alemán.

Lo que Nin proponía era una especie de «programa espiritual», que abogaba por una posición totalmente contraria a la tradicional figura del intérprete y la formulación de los conciertos. Para ello, planteaba una serie de puntos que resumimos a continuación:

---

<sup>229</sup> «Cette musique charmante, proche parente de celle de nos clavecinistes de la même époque, fut jouée par M. Nin avec un style impeccable et une diaphane légèreté très propres à la faire valoir». HIMONET, A. «M. J. Nin, Mlle J. Gautier». *Le Courrier Musical*, París, 15-VI-1920.

<sup>230</sup> NIN, Joaquín. «Cadences dans Tous les Tons. I. Servir». *Le Courrier Musical*, París, 1-XII-1919, pp. 293-294; *Id.* «Cadences dans Tous les Tons. II. L'Amour des Amours». *Le Courrier Musical*, París, 15-XII-1919, [s.p.]; *Id.* «Cadences dans Tous les Tons [III]». *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1920, pp. 47-48.

<sup>231</sup> «Il nous plaît de placer très haut le rôle de l'interprète; mais nous ne le ferons pas sans affirmer une fois de plus, que la condition essentielle pour remplir dignement cette fonction –que nous voulons appeler sociale– c'est l'Humilité». Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 20).

<sup>232</sup> NIN, J. *Pro Arte e Ideas...*, pp. 27-30.

- 1º. Unificar el precio y la numeración de las localidades para evitar las diferentes categorías de los oyentes.
- 2º. Suprimir los carteles publicitarios por la ciudad, considerados como medio de publicidad.
- 3º. Eliminar las «entradas de favor», pues generaban la compra de un público cercano y subjetivo a las capacidades del intérprete.
- 4º. Desestimar los bises tras los conciertos, cuyas repeticiones de las obras fomentaban las preferencias –injustas– de los oyentes.
- 5º. Suprimir las transcripciones de las obras, dado que presentaban alteraciones en lo que respecta al original.
- 6º. Desestimar las obras con un alto grado de virtuosismo.
- 7º. Ampliar el repertorio actual hacia dos líneas bien diferenciadas: el arte nuevo y el arte antiguo<sup>233</sup>.

Este «programa espiritual», en oposición a la estética romántica considerada como un periodo predominantemente alemán propia de la época, tuvo una calurosa acogida entre aquellos que defendían una postura nacionalista. Hubo otros manifiestos de las mismas características, lo que confirma que la corriente estética de aquellos años invitaba a reaccionar contra este periodo<sup>234</sup>. De nuevo, Poueigh y Collet aprobaron los postulados de Nin en *Comædia*, una de las publicaciones cuya política editorial reflejaba el sentimiento revanchista de la posguerra<sup>235</sup>. En particular, Collet, con un visible espíritu anti-alemán que pertrechaba sus escritos de la época, proponía una vuelta a los escritos anteriores del pianista –especialmente, *Idées et Commentaires*–, donde reivindicaba la música francesa como emblema de la aristocratización, como ejemplo de belleza eterna, y citaba pasajes de dicho opúsculo<sup>236</sup>. Estos comentarios coincidieron con la aparición del artículo «L’Internationalisme Musical» de Collet, cuyo «internationalisme», según Llano, no era otra cosa que una unión entre naciones

---

<sup>233</sup> Véase, por ejemplo, cualquier programa de la serie de cinco conciertos concedida con Jeanne Gautier. Los programas se conservan en US-RIVu (caja 8, n<sup>os</sup> 20, 22 y 24) y en F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>234</sup> COLLET, Henri. *Comædia*, París, 19-III-1920, p. 2. Collet se refiere a boletín escrito por la mezzosoprano rusa Marie Olénina d’Alheim para su *Maison du Lied*. En él, describía los roles del artista, del intérprete y del público, y situaba el objetivo del ejecutante no en alcanzar el éxito material y la posibilidad del público, sino en impregnarse del espíritu y la estética del compositor.

<sup>235</sup> POUËIGH, Jean. «Les Grands Concerts». *Comædia*, París, 5-I-1920, p. 2; COLLET, Henri. «La Musique chez soi». *Comædia*, París, 5-III-1920, p. 2.

<sup>236</sup> *Ibid.*

latinas<sup>237</sup>. Estos textos evidencian que la demarcación cultural entre Francia y Alemania siguió turbando tras la Primera Guerra Mundial.

En España, las críticas a la institución del concierto y la estética del Romanticismo en pro de la música del XVIII fueron compartidas por Salazar, quien, recordemos, se convirtió en uno de sus mayores propulsores desde 1917. Con motivo de los dos conciertos concedidos por el dúo Nin-Gautier en la Sociedad Nacional de Música en 1921, el crítico le concedió toda una página en uno de los programas de mano, donde reprodujo la reacción niniana a la época romántica<sup>238</sup>. Asimismo, en la crónica del concierto en el periódico *El Sol*, Salazar reincidía en ese carácter elitista que tanto concordaba con su propia visión y la de la Sociedad Nacional<sup>239</sup>. De este modo, utilizó la prosa de Nin como apoyo para reivindicar las nuevas tendencias musicales.

Por último, Collet fue propulsor de la figura del pianista durante la década de los años 20<sup>240</sup>. Además de los artículos anteriormente citados, donde compartía sus ataques al Romanticismo, le dedicaba un texto a su figura que encabezaba con las siguientes palabras: «Joaquín Nin es español de origen y parisino de adopción»<sup>241</sup>. Esta frase sintetiza a la perfección la inclusión de Nin en la cultura francesa, sin obviar su procedencia. Collet se convirtió en una suerte de embajador de la cultura española en Francia en la década de los 20 y utilizó su hispanismo como una herramienta para

---

<sup>237</sup> LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical...*, p. 60. El artículo al que el autor se refiere es: COLLET, Henri. «L'Internationalisme Musical». *Le Courrier Musical*, París, 15-XII-1919.

<sup>238</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y Jeanne Gautier en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 24 de mayo de 1921. US-RIVu (caja 8, nº 24).

<sup>239</sup> Un buen análisis de la afición elitista del pensamiento de Salazar, que se contempla en la Sociedad Nacional de Música, es: FERREIRO CARBALLO, David. *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): Historia, repertorio y recepción*. Trabajo Fin de Máster. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2015.

<sup>240</sup> Joaquín Nin estrenó las *Danzas Castellanas* de Henri Collet en 1920 en París, y ofreció la primera interpretación de sus *Chants de Castille* en la Société Nationale de Música de Madrid. *Comœdia*, París, 12-II-1920, p. 3; Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y Jeanne Gautier en la Sociedad Nacional de Música de Madrid, el 27 de mayo de 1921. E-Mba. Sign.: M-3384. Con posterioridad, Collet dedicó las *Danzas Castellanas* a Joaquín Nin, y este le dedicó el segundo volumen de sus *Classiques Espagnols du Piano*. COLLET, Henri. *Danzas castellanas*. París, Maurice Senart, [1925]. *Classiques Espagnols du Piano. Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1928, vol. 2, p. I. La inscripción versa: «A Henri Collet en homenaje a su fiel y lúcida devoción por la música española». (Texto original en francés: «À Henri Collet en hommage à son fidèle et clairvoyant dévouement pour la musique espagnole»).

<sup>241</sup> «Joachim Nin est Espagnol d'origine et Parisien d'adoption». COLLET, Henri. «Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, agosto-septiembre 1920, p. 237.

reivindicar su estética anti-alemana<sup>242</sup>. Un buen ejemplo es la citada sección de la música moderna española en la *Encyclopédie*, donde describía la estancia de Albéniz en Leipzig como una etapa sin pena ni gloria<sup>243</sup> o comenzaba el apartado de Granados directamente con su muerte en manos de los alemanes<sup>244</sup>. Peor parados salieron aquellos músicos que miraban a Alemania, tipo Conrado del Campo, de quien señalaba: «la musicalidad de Conrado del Campo nos parece excesiva [...] dotado de un temperamento místico y propenso al “germanismo”»<sup>245</sup>.

En torno a 1924, Collet difundió la producción de compositores españoles a través de una serie de conferencias<sup>246</sup>, en las que Nin participó<sup>247</sup>. En estas, defendía un esplendor musical desconocido en España desde el siglo XVI, en el que Francia había tenido un papel providencial en su desarrollo:

Y es porque independientemente de su propio valor, ellos [Albéniz, Granados, Falla, Turina, Salazar, Mompou, Gerhard y Esplá] vinieron a París y tomaron el gusto por nuestras formas. Adjuntamos a estos nombres los de Ricardo Viñes y Joaquín Nin, apóstoles de primera hora, buenos caballeros servidores de la música de su patria, y preparamos la galería de los Ilustres<sup>248</sup>.

Como percibimos, Collet atribuía gran parte de la grandeza de estos compositores e intérpretes a su estancia en París, apartándoles totalmente de la influencia alemana. Pero también le servía para promocionar y defender lo que les era propio a los franceses, Francia. Su interés por el mundo hispano le condujo a escribir su monografía dedicada a Isaac Albéniz y Enrique Granados, titulada *Albéniz et Granados*

---

<sup>242</sup> Según Samuel Llano, Collet articuló entre sí el nacionalismo antigermano, el hispanismo institucional y la visión de España como aliado cultural de Francia. LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical...*, p. 60.

<sup>243</sup> COLLET, Henri. «Espagne. Le XX<sup>e</sup> Siècle. Deuxième Partie...», p. 2481.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 2482.

<sup>245</sup> «La musicalité de Conrado del Campo nous semble excessive [...] doué d'un tempérament mystique et enclin au “germanisme”». *Ibid.*, p. 2483.

<sup>246</sup> Conferencias sobre «La Musique Espagnole» pronunciadas en el Cercle Musical Universitaire-Gran Anfiteatro de la Sorbona de París, que comenzaron el 28 de febrero de 1924. Los textos fueron publicados con posterioridad en: COLLET, Henri. «La Musique Espagnole». *Le Ménestrel*, París, 14-VIII-1925, pp. 348-349; 21-VIII-1925, pp. 357-358; 28-VIII-1925, pp. 364-366; 4-IX-1925, pp. 372-374; 11-IX-1925, pp. 379-380.

<sup>247</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin y Alicita Felici en el Cercle Musical Universitaire-Gran Anfiteatro de la Sorbona de París, el 7 de marzo [de 1924]. F-Pn. Bibliothèque Richelieu, Fondos Montpensier.

<sup>248</sup> «Et c'est parce qu'indépendamment de leur valeur propre [Albéniz, Granados, Falla, Turina, Salazar, Mompou, Gerhard et Esplá] ils sont venus à Paris et y ont le goût de nos modes. Ajoutons à ces noms ceux de Ricardo Viñes et de Joaquín Nin, apôtres de la première heure, bons chevaliers servants de la musique de leur patrie, et nous aurons formé la galerie des Illustres». COLLET, Henri. «La musique Espagnole». *Le Ménestrel*, París, 11-IX-1925, p. 379.

(1926)<sup>249</sup>. Nos interesa destacar especialmente un apunte en el que Collet hace referencia al antigermanismo de Nin: «Sería conveniente volver a leer [...] lo que piensa el señor Nin de un destino que se encarniza con una España agotada y para siempre pacífica, y aprovecha horrores de una contienda sin embargo extranjera, para castigarla más aún y arrancarle a sus hijos más ilustres»<sup>250</sup>. Así, vinculaba a Nin en ese elenco de músicos en contra del germanismo, dejando claro una década más tarde que la luz, para numerosos españoles –considerados como aliados–, no podía provenir del norte.

Nin contó con su propio apartado en *L'Essor de la Musique Espagnole* de Collet en 1929<sup>251</sup>, un texto íntegramente reproducido en el prólogo a su obra *Joaquín Nin. La Presse Dit*<sup>252</sup>. Como citamos anteriormente, Collet enfatizó las acciones de Nin en aras de la música francesa, con una retórica similar a la de Jean-Aubry. En síntesis, Nin fue el único pianista español en hacer una propaganda de la tradición musical francesa tan potente en el mercado musical parisino, unas acciones que los propios intelectuales del país trataron de hacer recordar.

Aquí cerramos las acciones de Nin en pro de la tradición musical francesa, puesto que, una vez que se inició a la composición en 1923, el pianista abandonó el repertorio antiguo europeo para dedicarse exclusivamente al estudio e interpretación de música española.

#### **4.5 Aportaciones teóricas de Nin al conocimiento de la música de tecla francesa**

Como hemos explicado, Nin abogó por una reivindicación de la tradición musical francesa que comprendía el periodo pre-revolucionario defendido por la Schola y la derecha monárquica. Couperin y Rameau lideraban el siglo XVIII francés, seguidos de Dandrieu, Daquin, Daquin y Duphly, quien cerraba el periodo de observación en el año 1749. Se trata de su habitual lectura de la historia en clave evolucionista, en la que

---

<sup>249</sup> COLLET, Henri. *Albéniz y Granados*. Buenos Aires, Grandes biografías, [1943]. (Título original en francés: *Albéniz et Granados*. París, F. Alcan, 1926).

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>251</sup> COLLET, H. *L'Essor de la Musique Espagnole ...*, pp. 154-160.

<sup>252</sup> *Joaquín Nin. La Presse Dit...*, pp. 6-10.

cada etapa o autor era analizado como precedente de lo anterior. No obstante, Nin apostó por una recuperación más sólida y extensa de la que proponían d'Indy o Riemann, quienes no incluyeron a Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly en sus respectivos volúmenes<sup>253</sup>. Respecto a d'Indy, Dandrieu fue el único de estos cuatro compositores incluido en el *Cours de Composition Musicale*, aunque no trascendió de la mera cita<sup>254</sup>. En cuanto a Riemann, Nin señalaba la omisión generalizada de los compositores latinos en las fuentes alemanas, que les desatendían «con frecuencia realmente exagerada»<sup>255</sup>. Esta ampliación de clavecinistas permitía la consulta de otras fuentes, como los estudios de Marie Bobillier y de Robert Eitner, ya citados en anteriores capítulos. Igualmente, la incorporación de los «hijos» de Rameau ofrecía la posibilidad de agruparlos por escuelas y no como entidades independientes, lo que concedía así un peso mayor a la tradición musical francesa.

De nuevo, Nin bebió de las fuentes europeas para construir el perfil de estos compositores<sup>256</sup>. En el primer concierto dedicado al clavecinismo francés del XVIII en junio de 1908, el apartado bibliográfico del programa recogía los estudios de Eitner<sup>257</sup>, Henri Quittard<sup>258</sup>, La Laurencie<sup>259</sup> o el volumen sobre Rameau publicado por Louis Laloy ese mismo año<sup>260</sup>. Esto constata que Nin se encontraba muy al día de las novedades de la literatura parisina sobre la tradición musical nacional. En 1913, perfilaba el estilo de Dandrieu en las conferencias sobre las tres escuelas del siglo XVIII pronunciadas en Bilbao con las siguientes palabras:

De Dandrieu la obrita titulada *Tiernos reproches* dirá más, mucho más, de cuanto pudiera yo decir, que sería forzosamente poco, por escasear los antecedentes biográficos. En esas cortas

---

<sup>253</sup> Renata Suchowiejko defiende un paralelismo entre el método de enseñanza de las formas musicales de d'Indy y el de Riemann. SUCHOWIEJKO, Renata. «Du “Métier à l'Art”: L'Enseignement de Vincent d'Indy». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Lieja, Mardaga, 2006, p. 104.

<sup>254</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 140.

<sup>255</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas], 14-VII-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>256</sup> Programa de mano de la conferencia-concierto ofrecido por Georges Jean-Aubry y Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 12 de junio de 1908. US-RIVu (caja 9, nº 11).

<sup>257</sup> EITNER, Robert. «Jean-Francois Dandrieu». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, vol. 3, pp. 139-140.

<sup>258</sup> QUITTARD, Henri. «Les Années de Jeunesse de J. Ph. Rameau». *La Revue Musicale*, París, febrero 1902, pp. 61-63; marzo 1902, pp. 100-114; abril 1902, pp. 152-170; mayo 1902, pp. 208-218.

<sup>259</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. «Quelques Documents sur J. Ph. Rameau et sa Famille». *Le Mercure Musical*, París, 15-VI-1907, pp. 541-612.

<sup>260</sup> LALOY, Louis. *Jean-Philippe Rameau*. Colección «Les Maîtres de la Musique». París, F. Alcan, 1908.

páginas quedará una vez confirmado el carácter de sencillez diáfana, de noble elegancia y de penetrante expresión que predominaba en la música francesa bajo los reinados de Luis XIV y XV. Es imposible, creo yo, conmover más dulcemente ni más profundamente con menos notas<sup>261</sup>.

Como apreciamos en el fragmento, Nin divulgó la claridad, la elegancia y la luminosidad como las cualidades de la música barroca, al margen de que fue pionero en la introducción de estos clavecinistas como escuela nacional en España durante la segunda década del siglo XX. Al respecto, es significativo el concierto que ofreció Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid en 1918 por dos cuestiones: en primer lugar, supuso la primera interpretación en Madrid de todas las obras programadas (seis en total) de la escuela francesa, formada por Couperin, Dandrieu, Rameau, Royer y Duphly<sup>262</sup>; en segundo lugar, Salazar reprodujo un breve extracto de la biografía y obra de Dandrieu en las notas a programa<sup>263</sup>, donde incluía fragmentos de los estudios de La Laurencie<sup>264</sup> y los análisis de Nin sobre *Les tendres reproches* de Dandrieu: «Nin cree que es la obra más fácil y sencilla de toda aquella época; pero acaso la más expresiva, tierna y suave»<sup>265</sup>. Esto es importante porque Nin no solo contribuía a difundir la imagen teórica y práctica de clavecinistas menos reconocidos del XVIII, sino que el hecho de que figure su nombre junto a uno de los principales estudiosos franceses de la época avalaba su vasto conocimiento al respecto.

La recuperación de Daquin adquirió un mayor alcance en el medio francés gracias a las investigaciones sobre Rameau de Henri Quittard<sup>266</sup> y Marie Bobillier<sup>267</sup> en 1902, que Nin conocía a la perfección. En sus respectivos estudios, ambos desenterraron ciertos aspectos del clavecinista que conectaban con la trayectoria de Rameau, y sus méritos fueron propagados por La Laurencie en la sección de los músicos franceses de

---

<sup>261</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 15.

<sup>262</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Hotel Ritz de Madrid el 21 de mayo de 1918, organizado por la Sociedad Nacional de Música. E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>264</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. «La Musique Française: De Lulli a Gluck (1687-1789)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 3, pp. 1504-1505.

<sup>265</sup> Programa de mano. E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009, p. 5.

<sup>266</sup> QUITTARD, H. «Les Années de Jeunesse...», p. 215; *Id.* «Théorie Musicale: Les Principes de l'Accompagnement de Dandrieu (1712). La Classification des Accords au Début du XVIIIe Siècle». *La Revue Musicale*, París, 15-III-1907, pp. 144-150.

<sup>267</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. «La Jeunesse de Rameau». *Rivista Musicale Italiana*, t. 9, fasc. 3, 1902, p. 100.

los siglos XVII y XVIII en la *Encyclopédie*<sup>268</sup>. Como el lector puede observar en los anexos, Nin escogió dos rondós de Daquin, *La mélodieuse* y *La ronde bachique*, datados en 1735. En las notas a programa, el pianista amplió la información de los citados intelectuales y reivindicó el decaimiento de dicha forma:

Se puede ver a partir de estos dos Rondós, que esta forma tan francesa no estaba más en progreso en ese momento; tiende a desaparecer cada vez más como pieza aislada después de Daquin, que podemos considerarle como el último autor francés de rondós<sup>269</sup>.

Daquin representaba por tanto el comienzo del declive de la escuela francesa de tecla, una decadencia que el pianista acostumbraba a atribuir a la influencia italiana en los compositores de este periodo. Además, percibimos que hacía una distinción entre la música compuesta durante el reinado de Luis XIV (1643-1715) y Luis XV (1715-1774), dos periodos de tiempo diferentes: uno significaba la época dorada de la dominación política y cultural francesa, mientras el segundo apuntaba a su decadencia; unos eran sinónimos de claridad, pureza y nobleza, gracia y precisión; los otros presentaban un tipo de pérdida del paraíso.

Esta visión fue asumida e incluida por La Laurencie en la *Encyclopédie*, tal y como mostramos en el siguiente fragmento: «[Daquin] compuso un *Livre de Pièces de Clavecin*, fechado en 1735. [...] Sufre también la influencia italiana, y en su técnica, en particular, se pueden notar trazos característicos de Scarlatti»<sup>270</sup>. Además, planteó *La mélodieuse* y *La ronde bachique* de Daquin como ejemplos de la forma en declive<sup>271</sup>, los dos rondós interpretados por Nin en un concierto en 1907 al que acudió el musicólogo francés<sup>272</sup>. Así, si La Laurencie contempló las novedades de Quittard y de Brenet, también recogió las apreciaciones que captó en los recitales del pianista. Esto reafirma la importancia de Nin en el medio musical francés, y es un perfecto ejemplo de los diálogos establecidos que nos obliga a calibrar el valor de nuestro protagonista.

---

<sup>268</sup> LA LAURENCIE, L. «La Musique Française: De Lulli...», pp. 1505-1506.

<sup>269</sup> «L'on peut voir par ces deux Rondeaux, que cette forme si française n'était plus en progrès à cette époque: elle tend du reste à disparaître de plus en plus, en tant que pièce isolée, après Daquin, qu'on peut considérer comme le dernier auteur français de Rondeaux». Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 5 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>270</sup> «Il [Daquin] a composé un *Livre de Pièces de clavecin* portant la date de 1735. [...] Il a subi aussi l'influence italienne, et, dans sa technique, notamment, on peut relever des traces de la manière de Scarlatti». LA LAURENCIE, L. «La Musique Française: De Lulli...», p. 1506.

<sup>271</sup> *Ibid*, nota al pie 2.

<sup>272</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. *Le Mercure Musical et SIM*, París, 15-VI-1907, p. 664.



Sonia Delgado señala acertadamente que Nin fue el primer intérprete en ejecutar varias piezas de Royer y Duphly con su verdadera autoría, atribuidas a Rameau en la edición de Saint-Saëns<sup>273</sup>. Esta falsa atribución fue descubierta por Marie Bobillier en el citado escrito sobre Rameau en 1902<sup>274</sup>, cuyas investigaciones sobre la figura de Royer fueron pioneras en su obra *Les Concerts en France* (1900)<sup>275</sup>. A partir de 1908, Nin incorporó *La sensible* y *La zaïde*<sup>276</sup> de Royer y *La victoire* de Duphly en sus recitales, y los dio a conocer en Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, Dinamarca, España y Cuba<sup>277</sup>. En 1912, Nin contribuyó al conocimiento de Royer y Duphly en el programa de mano del concierto de Bruselas, el mismo espacio donde desarrolló su reivindicación de Scarlatti para España<sup>278</sup>. Siguiendo su línea habitual, construyó un perfil de dichos clavecinistas a partir de las escasas fuentes que proporcionaban información, Fétis<sup>279</sup>, Bobillier<sup>280</sup> y Eitner<sup>281</sup>, presentándolos como los representantes de la decadencia del teclismo francés. Estos «hijos» de Rameau fueron incluidos también en la *Encyclopédie*, y la referencia concreta a *La sensible* y *La zaïde* de Royer y *La victoire* de Duphly como sus obras representativas nos permiten incidir, sin duda alguna, en el alcance de las interpretaciones de Nin<sup>282</sup>.

\*\*\*

Joaquín Nin se vinculó activamente en los debates políticos y culturales de Francia. Se manifestó como el único pianista español en realizar una propaganda de la tradición musical francesa tan potente en el mercado musical parisino, que reivindicó

<sup>273</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin». *Revista de Musicología*, 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 173-209.

<sup>274</sup> BRENET, Michel. [Marie BOBILLIER]. «La Jeunesse de Rameau...», pp. 97-99.

<sup>275</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. París, Fischbacher 1900, p. 234.

<sup>276</sup> A partir de 1912, Nin sustituyó *La sensible* por *La zaïde* de Royer en sus recitales.

<sup>277</sup> Consultar Anexo I.

<sup>278</sup> Concierto ofrecido en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>279</sup> FÉTIS, François-Joseph. «Joseph-Nicolas-Panrace Royer». *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. París, F. Didot, 1867 (2ª ed.), vol. 7, p. 341; *Id.* «[Jacques] Duphly», vol. 3, p. 81.

<sup>280</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. *Les Concerts en France...*, p. 234; *Id.* «La Jeunesse de Rameau...», pp. 98-99.

<sup>281</sup> EITNER, R. «Joseph-Nicolas-Panrace Royer». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903, vol. 8, pp. 343-344; *Id.* «Duphly», vol. 3, 1900, p. 278.

<sup>282</sup> LA LAURENCIE, L. «La Musique Française: De Lulli...», p. 1509.

como si fuese su propia causa. Defendió una vertiente de la identidad musical francesa que respondía al canon de la derecha monárquica y nacionalista, a la que se adscribía d'Indy y la Schola. No obstante, su creciente antigermanismo le condujo a no contemplar ciertas contradicciones de su maestro, lo que le situaba en un punto cercano a los postulados de Debussy, por quien sintió una verdadera admiración musical. Esto nos permite reivindicar una evolución en su pensamiento y en sus acciones más allá de los muros de la institución a la que se adscribió y situarle en una posición un tanto intermedia en los debates de la época. El resultado fue la integración plena de Nin dentro de la cultura francesa y la sociedad parisina, como parte activa del debate y no como *outsider*, sino como uno de los eslabones esenciales en la creación de esa dialéctica y como encargado por las instituciones y ciertas autoridades políticas de difundir esa imagen de la música francesa en el extranjero, y particularmente en España. Además, fue respaldado por aquellos hispanistas que recurrieron a sus acciones y reconocimiento para encumbrar la hegemonía de Francia y la capitalidad de París ante la comunidad internacional.



## CAPÍTULO V

### LA MÚSICA ANTIGUA DE TECLA ALEMANA: DE LA ACEPTACIÓN AL RECHAZO, A EXCEPCIÓN DE J. S. BACH

En el capítulo anterior abordamos cómo las intenciones antigermanas de Joaquín Nin acogieron la retórica de la antítesis de la cultura alemana y la cultura francesa como recurso predilecto, fruto de su adscripción a la problemática ideológico-francesa en torno a lo nacional. A lo largo de este capítulo explicaremos la concepción de la escuela germana en el pensamiento histórico del pianista durante las primeras décadas de siglo, la cual evolucionó no solo a raíz de su integración en el horizonte artístico francés, sino en paralelo a la creciente importancia que otorgó a la latinidad.

Nuevamente, observamos la aplicación de rasgos propios del pensamiento de Nin que venimos relatando desde el primer capítulo del bloque. En primer lugar, se percibe esa constante lectura en clave organicista y tendenciosa aplicada en el resto de tradiciones musicales. En particular, reducía la importancia de Pachelbel, Froberger y Mattheson a meros preparadores de un camino que conducía directamente a Bach, quien ocupaba el podio de los maestros ilustres. En segundo lugar, además de su habitual establecimiento de comparativas entre Alemania y el resto de las naciones europeas, también marcó una jerarquía entre los compositores de la propia nación, quienes tuvieron que lidiar con la magnitud de J. S. Bach, como en el caso de Haendel.

Nin construyó una imagen de Bach a partir de una selección de valores que la recepción francesa concedió al compositor durante las últimas décadas del siglo XIX, en concreto de la visión scholista. Como señala Juan José Carreras en su estudio sobre Bach, «estamos no tanto ante un problema positivo de fuentes como ante un problema de categorías históricas»<sup>1</sup>. En el caso de Nin, su narrativa deja translucir un engrandecimiento histórico (e idealizado) de la figura del compositor, al que encumbró como músico universal y epítome de la expresión, buscando su legitimación a través de otras vías.

---

<sup>1</sup> CARRERAS, Juan José. *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 32.

A lo largo de los próximos párrafos veremos lo anteriormente expuesto. En el primer apartado atenderemos al concepto general de la música antigua germana en el pensamiento de Nin. En la segunda sección nos centraremos en los compositores pre-bachianos, sobre todo en la figura de Kuhnau, dado que fue el único de los precursores al que el pianista prestó una especial atención. El tercer apartado estará dedicado al tratamiento de la figura de Bach. No en vano fue el compositor que hizo pleno en toda su trayectoria pianística, a excepción de los años de su focalización en la tradición musical francesa. Finalmente, el cuarto apartado estará centrado en su concepción de Haendel, partiendo de una comparativa entre los dos grandes maestros del XVIII.

Antes de comenzar, queremos destacar que no deja de ser paradigmático que un músico alemán se situara en el centro de su pensamiento antigermanista. Significativamente, fue el único maestro al que concedió un recital monográfico en 1906 y el *Concierto n° 1 en Re menor (BWV 1052)* de Bach era su obra predilecta, una pieza que llegó a incluir en la casi totalidad de sus conciertos durante toda su trayectoria pianística hasta 1923, cuando se consagró a la interpretación de música española. Tras desatender el repertorio alemán en 1907, la sección germana en sus conciertos estuvo conformada exclusivamente por Bach, acompañado a lo sumo de sus hijos. A partir de entonces, sería conveniente no hablar de una recuperación de la tradición musical alemana, sino de una recuperación focalizada en la figura de Bach, maquillando su nacionalidad para encumbrarle como compositor universal.

## **5.1 Consideración general de la música alemana en el pensamiento de Nin**

Comenzamos nuestro análisis sobre la tradición musical germana con una cita que revela esa convivencia entre las naciones latinas y Alemania. En la tercera sesión de su *Étude des formes musicales au piano*, dedicada a la suite en 1906, Nin escribía el siguiente fragmento a propósito del aporte particular de cada nación a las diferentes formas de danza:

Una observación más profunda de estas danzas tiende a atribuir, casi exclusivamente, su invención a las naciones de origen latino. No es muy cierto que la *Allemande* sea tan sajona como uno podría creer; pero es seguramente la única, entre todas las que aparecen en el periodo preparatorio de la Suite, que puede reivindicar con cierta probabilidad este origen: todas las demás son francesas, como la *Volte* (convertida en el Vals), el *Rigaudon*, la *Musette* y el

*Tambourin*; españolas, como el *Passacaille* y la *Pavane*; o italianas, como la *Chacona* y muy probablemente la *Giga*, por no citar más que las que figuran en este programa<sup>2</sup>.

Como se desprende del párrafo, Nin construía un mapa de las tradiciones musicales europeas que derivaba de un planteamiento exclusivamente formal. En él, explicaba la contribución de cada nación a la suite, lo que nos permite extraer el grado de importancia que otorgaba a cada escuela. La gran ausente es Inglaterra, lo que reafirma esa indiferencia injusta e injustificada de Nin hacia dicha cultura, como comentamos en el segundo capítulo. Alemania quedaba representada por una única pieza, la *allemande*, una aportación limitada en cuanto a cantidad pero no en cuanto a relevancia: ocupaba el lugar preponderante al principio de la suite y era la pieza más trascendental del conjunto, cuya evolución derivó en el primer movimiento de la sonata<sup>3</sup>. Estas ideas son semejantes en el *Cours* de d'Indy, lo que constata la procedencia de tales declaraciones: «La pieza llamada *Allemande* [...] es, en principio, *inicial* y en consecuencia *única* en su género»<sup>4</sup> [...] «Por lo tanto, ocupa, por definición, la primera posición, o, si se prefiere, el lugar de honor, el del líder en un desfile de ceremonias»<sup>5</sup>. En conjunto, estas citas evidencian el lugar privilegiado que ambos concedían a Alemania, reduciendo así la trascendencia de otras piezas del mismo rango, como la zarabanda o la giga (de orígenes latinos), consideradas también dentro del

---

<sup>2</sup> «Une observation plus approfondie de ces danses tend à faire attribuer, presque exclusivement, leur invention aux nations de souche latine. Il n'est pas bien certain que l'Allemande elle-même soit aussi saxonne qu'on pourrait le croire; mais c'est assurément la seule, parmi toutes celles qui apparaissent dans le période préparatoire de la Suite, qui puisse revendiquer avec quelque vraisemblance cette origine: toutes les autres sont ou françaises, comme la *Volte* (devenue la *Valse*), le *Rigaudon*, la *Musette*, et le *Tambourin*; ou espagnoles, comme la *Passacaille* et la *Pavane*; ou italiennes, comme la *Chacone* et très probablement la *Gigue*, pour ne citer que celles qui figurent à ce programme». Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, [p. 4]).

<sup>3</sup> «Avec Bach, l'Allemande devient la pièce prépondérante de la Suite, comme le premier Allegro à deux thèmes, issu de la forme Allemande, sera la pièce prépondérante de la Sonate». («Con Bach, la *Allemande* se convierte en la pieza principal de la Suite, como el primer *Allegro* con dos temas, derivados de la forma *Allemande*, será la pieza principal de la Sonata»). Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 9).

<sup>4</sup> «La pièce dite *Allemande* [...] est, en principe, initiale et par conséquent unique de son espèce». INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale*. París, Durand, 1909, vol. 2, parte 1, p. 107. La cursiva pertenece al original.

<sup>5</sup> «Elle occupe donc, par définition, le premier rang, ou, si l'on préfère, la place d'honneur, celle du chef dans un défilé d'apparat». *Ibid.*, p. 108.

elenco de las danzas más populares del género<sup>6</sup>. Queda claro que en 1906 su visión nacionalista-francesa (y en oposición a lo germano) no había sido aún desarrollada.

Pero si estos logros eran a pequeña escala, Nin reafirmaba la coronación de Alemania otorgándole la primacía en el establecimiento del marco estructural global y externo: «Pero es en definitiva a los alemanes a quienes pertenece la concepción novedosa de un cierto número de piezas destinadas a componer un todo, es decir, una *Suite*, variada en sus movimientos, única en su tonalidad»<sup>7</sup>. La cita que acabamos de ofrecer transmite unos resultados en torno a un riguroso orden tonal y racional, al igual que d'Indy<sup>8</sup>, con un tono laudatorio del que prescindiría más adelante. Se trataba de una interpretación de la originalidad del arte alemán desde el flanco formal, pues dejaba al margen cualquier referencia estética o musical como escuela. Ya citamos la inclinación de d'Indy por cierta música alemana, y Bach-Beethoven-Wagner eran los maestros germanos más venerados en la institución. Sin embargo, su interés decaía más allá de estas figuras y numerosos compositores del pasado alemán no pasaron de la mera cita en el *Cours*, por ejemplo Froberger<sup>9</sup>. En suma, Alemania era la nación cumbre de las formas musicales, y en lo que respecta al siglo XVIII, liderada por Bach. Como veremos en los próximos párrafos, Nin heredó de d'Indy tanto la devoción por Bach como una cierta indiferencia por otros maestros de la tradición germana.

Al hilo de lo que venimos relatando, la selección particular niniana de los maestros antiguos alemanes se justificaba por su aportación a las grandes formas, y no por sus rasgos idiosincráticos musicales. Kuhnau fue escogido como originario de la música programática (aunque Nin fuera consciente de que no era el primigenio) y Haendel por su contribución al conjunto estructural de la suite. No obstante, su creciente postura antigermanista a lo largo de la década desembocó en un abandono total de la Alemania musical en 1907. Por ello, resulta significativo que reivindicase teóricamente las figuras de Kuhnau, Froberger, Kerl o Pachelbel en su opúsculo *Pour l'Art*, cuando

---

<sup>6</sup> LITTLE, Meredith Ellis y CUSICK, Suzanne G. «Allemande». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 394-398.

<sup>7</sup> «*Mais c'est en définitive aux Allemands qu'appartient la conception nouvelle d'un certain nombre de morceaux destinés à composer un tout, c'est à dire, une Suite, variée dans ses mouvements, unique dans sa tonalité*». Programa de mano del citado concierto. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 5).

<sup>8</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 146-147.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 73.

ya habían cesado sus interpretaciones de dicha tradición musical<sup>10</sup>. Su propuesta por tanto era un reclamo «de palabra», pero no «de hecho».

Como parte de su ciclo sobre las formas musicales, Nin proyectó en 1908 una sesión titulada la «Décadence de la Fugue et la Sonate au XVIII<sup>e</sup> siècle», en la que reunía a todo un elenco de compositores alemanes: W. Fr. Bach, Marpurg, Kirnberger, J. E. Bach y Haessler, entre otros, además de Mozart<sup>11</sup>. Dicha audición finalmente no tuvo lugar<sup>12</sup>, estimamos que por su cese en la Schola, pero, de haberse llevado a cabo, posiblemente podría haberse entendido como una desviación de sus acciones en aras de la identidad musical francesa, las cuales alcanzaban un punto álgido por aquel entonces. De hecho, se programó junto a la resonada conferencia-concierto con Jean-Aubry sobre los clavecinistas franceses en junio de 1908, cuyo éxito supuso su integración en la cultura y la sociedad parisina. Su realización habría supuesto la confluencia de dos propuestas diferentes y en paralelo: una nueva dirección tomada con Jean-Aubry, como consecuencia de su salida de la institución; y la continuación de su ciclo sobre la evolución de la literatura para teclado con el scholista Sérieyx, iniciado en 1904. Igualmente, era la primera vez que Nin incluía a estos compositores germanos en sus programas de concierto, lo que constata no solo un interés ocasional, sino, de nuevo, la reivindicación de una Alemania musical focalizada en las formas, ahora significativamente en decadencia. Este indicio reafirma una evolución del pensamiento de Nin en paralelo a la situación político-musical parisina, pues sus tendencias nacionalistas en 1908 no eran las mismas que cuando llevó a cabo la planificación del ciclo en 1904<sup>13</sup>.

En sus correspondencias desde Berlín para la revista *Le Monde Musical*, Nin recurrió al argumento de la época en Francia de la consideración del estilo alemán como

---

<sup>10</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909, pp. 26-28.

<sup>11</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin sobre la «Décadence de la Fugue et la Sonate au XVIII<sup>e</sup> siècle» en la Salle des Agriculteurs de París el 16 de junio de 1908. E-GRmf. Sign.: NFE 1908-011.

<sup>12</sup> Varias referencias hemerográficas señalaron el cambio del recital al día 9 de junio de 1908. *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1908, p. 736; *Le Monde Musical*, París, 30-V-1908, p. 163; *Le Courrier Musical*, París, 1-VI-1908, pp. 378-379; No obstante, fue el mismo colaborador de Nin, Auguste Sérieyx, quien constató que dicha sesión no se concedió: A[uguste] S[érieyx]. *Le Courrier Musical*, París, 1-VII-1908, p. 431.

<sup>13</sup> Un primer planteamiento global del ciclo puede consultarse en: *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, p. 97. Las siguientes sesiones debían contener obras de Haydn, Mozart, Rust, Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, Liszt, la escuela rusa, César Franck, Vincent d'Indy y Auguste Sérieyx.



música cerebral, formal y grandilocuente. La retórica antigermana tenía por objeto la descalificación de Alemania como potencia musical en oposición a la claridad, el equilibrio y la luminosidad, cualidades de la música francesa como epítome de lo latino. Según señalaba en una de estas crónicas: «A esta Alemania reflexiva y profunda le falta un poco de esa exuberancia latina que sabe ser fuerte sin ser violenta»<sup>14</sup>. Como citamos, estos textos se adscriben a la problemática ideológica de Francia en torno a lo nacional, y en este mismo escrito Nin imbuía a Bach de una influencia únicamente francesa, que posteriormente ampliaría a la italiana: «Bach estudiaba y copiaba obras de sus contemporáneos y predecesores franceses, y sabía muy bien lo que hacía»<sup>15</sup>. En definitiva, establecía una clara diferencia entre el intelectualismo seco y geométrico de la escuela alemana y el arte de Bach, quien había adquirido un equilibrio, orden y claridad gracias a su contacto con las fuentes latinas, que veremos en la próxima sección.

En 1913, en las conferencias sobre las tres grandes escuelas del siglo XVIII, Nin incidió de nuevo en el intelectualismo y la profundidad del arte alemán, cuyos procedimientos musicales eran más profundos que los aplicados en las escuelas restantes. En su disertación, situaba los orígenes de la escuela alemana en el siglo XVI (un periodo de Alemania omitido en sus recitales), y describía el estilo general de la música prebachiana de la siguiente manera:

Poco agradable si creemos a Quantz, maestro de Federico el Grande, cuando nos dice: «que no era ni melodiosa, ni seductora; que los compositores se aplicaban más a componer [con] artificios que con gusto, y que de ello resultaban obras más agradables a la vista que al oído, que el estilo cantable cuando aparecía era seco y árido; que gustaban más de provocar la sorpresa que la emoción»<sup>16</sup>.

Tales eran las cualidades de los primitivos alemanes, un estado poco expresivo y poco atractivo que incidía en la robustez y firmeza de dicha tradición musical desde sus ancestros. Continuaba su texto citando a Froberger, Pachelbel y Kuhnau, cuyo cometido se reducía a preparar el camino a la entrada de Bach en el siglo XVIII: «Fue precisa la

---

<sup>14</sup> «[...] *Il manque, à cette Allemagne, réfléchi et grave, un peu de cette exubérance latine qui sait être forte sans être violente*». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI». *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1909, p. 175.

<sup>15</sup> «*Bach étudiait et copiait des œuvres de ses contemporains et prédécesseurs français, et il savait fort bien ce qu'il faisait*». *Ibid.*

<sup>16</sup> NIN, Joaquín. *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. [Bilbao], Sabino Ruiz, [1913], p. 24.

genial habilidad de los grandes artistas del siglo XVI y XVII para elevarlo [el contrapunto] hasta las formas expresivas llevadas hasta la cúspide por J. S. Bach (siglo XVIII)»<sup>17</sup>. Nos encontramos de nuevo con una lectura de la historia un tanto tendenciosa, pues cualquier elemento o figura musical adquiriría sentido solo si se planteaba en relación con la figura de Bach. La diferencia de Bach radicaba en que había consultado diversas fuentes francesas o italianas, y por ello lo imbuía de reflejos latinos, transformando la austera sobriedad de la música del norte en la luminosidad y claridad proporcionadas por las características latinas: «El genio latino fue un eficaz correctivo contra aquellas primitivas asperezas que señalaba Quantz con tanta acritud y con tanta razón...»<sup>18</sup>. De este modo, lo latino era el componente fundamental para legitimar las composiciones de los alemanes, como un antídoto para hacerlas atractivas y estimables. Presentaba el concepto de latinidad con un sentido totalmente poderoso, ante el cual ni el mismo Bach había podido rendirse, y la sensualidad y claridad de Francia e Italia (España, en este caso, quedaba al margen) contrarrestaba la profundidad y la grandilocuencia de la música alemana. Por tanto, el equilibrio que Nin proponía entre norte y sur convergía y se materializaba únicamente en la figura del patriarca de los Bach.

Después de analizar estas breves referencias podemos sostener que la concepción de Nin acerca de la tradición musical alemana pasó de ser positivamente grande en las formas, en consonancia con el itinerario de la Schola Cantorum, a ser «únicamente grande» en ese aspecto, una música grandilocuente, arquitectónica y plástica que carecía de cualquier elemento expresivo. Su creciente espíritu antigermanista fue directamente proporcional a la importancia que concedió a lo latino en su pensamiento, lo que derivaría en su rápido cese de la programación del pasado musical alemán y su escasa narrativa al respecto, a excepción de Bach. Asimismo, se manifestó como un continuador de los postulados de d'Indy en cuanto a que divulgó una lectura teleológica de la historia musical de Alemania y el concepto de Bach como músico universal, aunque para ello se valieran de diferentes vías; en el caso de Nin, fue

---

<sup>17</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 6-VI-1903. *Eduardo López-Chavarrí Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 35.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 25.

gracias a la idea de latinización, un requisito esencial que pasamos a describir a continuación.

## 5.2 Los precursores de J. S. Bach: Kuhnau y otros grandes olvidados

La recuperación de Johann Kuhnau (1660-1722) en el París de principios del siglo XX se planteó desde un comienzo bajo dos premisas fundamentales: la escasez de estudios sobre la figura del compositor y su estrecha relación con Bach. Estos dos supuestos derivaban de la historiografía musical alemana, a lo que sumamos la dificultad del idioma para muchos interesados. Proponemos como ejemplos la biografía de Bach realizada por Spitta, en la que proporcionaba cierta información sobre Kuhnau, sus obras y su influencia<sup>19</sup>; Kurt Benndorff reeditó la obra *Der Musicalische Quack-Salber* de Kuhnau con un amplio prefacio<sup>20</sup>; otros textos que incorporaban aspectos de Kuhnau eran la historia de la música de Langhans<sup>21</sup> y la historia de la música de piano de Seiffert<sup>22</sup>, ambas en alemán, y la historia de la sonata de piano de Shedlock, escrita en inglés<sup>23</sup>. En definitiva, al margen de los diccionarios de Grove y Fétis, Kuhnau era un compositor alemán de no tan fácil acceso para los parisinos de principios de siglo. En paralelo a los escritos teóricos, en 1901 se publicó la integral de la música para teclado de Kuhnau (precedida de una extensa introducción también en alemán)<sup>24</sup>, una edición que Nin utilizó en sus conciertos desde 1904<sup>25</sup>.

Calvocoressi fue uno de los principales divulgadores de la figura del compositor alemán a principios del siglo XX, e introdujo sus primeros textos en el seno de la Schola. Con motivo del estreno del *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (1704) de Bach por parte de Blanche Selva en 1903, el crítico establecía una comparación con la primera sonata de la serie *Sonatas bíblicas* de Kuhnau (1700), que

---

<sup>19</sup> SPITTA, P[hilipp]. *Johann Sebastian Bach*. Berlín, Breitkopf & Härtel, 1873-1880, 2 vol.

<sup>20</sup> KUHNAU, Johann. *Der Musicalische Quack-Salber*. Kurt Benndorff (ed.). [s.l.], [s.n.], 1900.

<sup>21</sup> LANGHANS, Wilhelm. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in Chronologischem Anschluss an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*. Berlín, R. Oppenheim, 1892.

<sup>22</sup> SEIFFERT, Max. *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

<sup>23</sup> SHEDLOCK, J[ohn]. S[outh]. *The Pianoforte Sonata, its Origin and Development*. Londres, Methuen, 1895.

<sup>24</sup> *Johann Kuhnaus Klavierwerke*. Karl Päsler (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, vol. 4.

<sup>25</sup> Programa de mano de concierto ofrecido en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 16.

definía como una de las primeras composiciones de la música de programa<sup>26</sup>. Calvocoressi pronto publicitó a Kuhnau fuera de la institución en un extenso artículo en *Le Guide Musical* en 1904, donde apostaba por el conocimiento de su figura más allá del reducido número de curiosos o eruditos<sup>27</sup>. En él, partía de las escasas fuentes y literatura previa sobre el compositor, y contribuía a precisar su biografía y catálogo<sup>28</sup>. Entre otras, una de sus principales observaciones era que incluía los méritos de otros precursores de la tradición musical alemana citados por Kuhnau en su producción, tipo Kerl, Froberger y Pachelbel<sup>29</sup>. Estos últimos compositores fueron reivindicados por Calvocoressi y Nin en una conferencia-concierto en Bruselas en 1907<sup>30</sup>. La interpretación de estos músicos en los programas del pianista se redujo a esta única ocasión, lo que demuestra que su creciente espíritu antigermanista fue más potente que su máxima de difundir repertorio menos conocido.

Respecto a la música de Kuhnau, la sonata más ejecutada entre los pianistas de la época, incluido nuestro protagonista, era la primera de la colección *Sonatas bíblicas*. Si consideramos el corpus íntegro del compositor, accesible desde principios de siglo, esta obra solo era una ínfima parte de todo su catálogo. La propuesta más ambiciosa vino de la mano de Blanche Selva, quien ofreció la integral de dichas sonatas en su ciclo *J. S. Bach, Rameau, D. Scarlatti et leurs devanciers* en 1905<sup>31</sup>. Sin embargo, la escasez de reseñas en la prensa evidencia que dichos conciertos no tuvieron gran afluencia ni trascendencia. Por su parte, Nin interpretó la primera de las citadas sonatas de Kuhnau en varias ocasiones durante la primera etapa en París. En las notas a programa de la sesión inicial de su ciclo pianístico en 1904, reprodujo una síntesis de la biografía del

---

<sup>26</sup> CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. «Le “Capriche” de Bach». *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-XII-1903, [s.p.].

<sup>27</sup> CALVOCORESSI, M.-D. «Un Prédécesseur de Jean-Sébastien Bach: Johann Kuhnau». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, (I) 17-I-1904, pp. 43-47; (II) 24-I-1904, pp. 67-70; (III) 31-I-1904, pp. 91-94.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>30</sup> Conferencia-concierto de Joaquín Nin y M. D. Calvocoressi en la Université Nouvelle de Bruselas los días 25 y 27 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 8).

<sup>31</sup> Las seis sonatas de la colección *Sonatas bíblicas* de J. Kuhnau fueron inscritas en la serie de *J. S. Bach, Rameau, D. Scarlatti et leurs devanciers*, cuyas sesiones tuvieron lugar los días 17 y 31 de enero, 28 de febrero, 15 y 28 de marzo y el 11 de abril de 1905. En cada una de las sesiones, Selva interpretó una sonata del compositor alemán. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1905 (sesiones 1 y 2); 15-II-1905 (sesiones 3 y 4); 15-III-1905 (sesiones 5 y 6). «Récitals Blanche Selva». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904, [s.p.].

compositor y unas breves referencias de cada uno de los movimientos de la pieza<sup>32</sup>, extraídas del *Cours* de d'Indy<sup>33</sup>. Así, contribuyó al conocimiento del compositor tanto en el plano teórico como en la práctica. De nuevo, reivindicó en las páginas de *Pour l'Art* una ampliación del conocimiento de la integral de las *Sonatas bíblicas*, aunque él mismo solo interpretó la primera de ellas<sup>34</sup>.

Como citamos en el capítulo anterior, Calvocoressi y Nin realizaron varias conferencias-conciertos en el marco de instituciones como la École des Hautes Études Sociales y en las Universités Populaires de París, de orden republicano, y en la Université Nouvelle de Bruselas<sup>35</sup>. En todas sus conferencias-conciertos, Kuhnau hizo pleno y ocupaba un lugar importante en la sección de la música alemana. El mismo Romain Rolland, director de la sección de música de la École, señalaba a Calvocoressi su atractivo: «Johann Kuhnau sería un tema muy interesante; y estaría encantado de que lo trataseis, pues tengo una admiración muy particular por este gran músico [...] cuyas Sonatas bíblicas me cautivan»<sup>36</sup>. Sus pensamientos por tanto coincidieron en divulgar la figura del compositor y contribuyeron a su tímida recuperación en el ambiente parisino, como también en Bruselas.

Las consecuencias de estas manifestaciones fueron inmediatas, y han tenido una cierta repercusión en la historiografía musical. En primer lugar, el mismo Calvocoressi publicó a los pocos días de la primera conferencia un artículo sobre el compositor ruso Serguéi Liapounov (1859-1924) en *Le Guide Musical*, cuyo texto estaba dedicado a Nin<sup>37</sup>. Si bien el título se aleja totalmente del objeto de su colaboración, solo es necesario leer los primeros párrafos para constatar que abogaba por una extensión del repertorio hacia territorios inexplorados. Así pues, la conexión intelectual de Calvocoressi y Nin convergía tanto en el objetivo de buscar en el pasado, como en la

---

<sup>32</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1)

<sup>33</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...* vol. 2, parte 1, pp. 144-146 (información biográfica); pp. 306-307 (información sobre la obra).

<sup>34</sup> NIN, J. *Pour l'Art...*, p. 28.

<sup>35</sup> *Le Mercure Musical et S.I.M.*, París, 15-I-1906, p. 95.

<sup>36</sup> «Jean Kuhnau serait un sujet des plus intéressants; et j'aurais d'autant plus de plaisir à vous le voir traiter, que j'ai une admiration toute particulière pour ce grand musicien [...] et dont les Sonates bibliques me ravissent». Carta de Romain Rolland a Michel-Dimitri Calvocoressi. París, 29-II-[1904]. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Romain Rolland. Sign.: VM FONDS 25 ROL-171.

<sup>37</sup> CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. «Les Études d'Exécution Transcendante de M. Serge Liapounov». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-II-1906, pp. 103-105; 18-II-1906, pp. 123-125.

ampliación del repertorio más allá del habitualmente interpretado, independientemente de la naturaleza de las instituciones en las que participaban.

En segundo lugar, *Le Monde Musical* publicó la partitura de la primera sonata de Kuhnau en el número de marzo de 1906, apenas un mes después de la conferencia-concierto en la École<sup>38</sup>. André Mangeot reprodujo íntegramente los análisis ofrecidos por Nin en sus programas –derivados a su vez de la Schola–, pero lo sorprendente es que precisó las referencias metronómicas que utilizaba el pianista<sup>39</sup>, cuyo retrato además aparecía en la portada del siguiente número<sup>40</sup>. Se trata de una prueba irrefutable del traslado de conocimiento en torno a la figura de Nin, como también del rápido reconocimiento de sus acciones en el escenario musical parisino, a diferencia de las citadas sesiones de Selva, por ejemplo. En los números anteriores se habían publicado el *Capriccio* de Bach<sup>41</sup> y el retrato de Wanda Landowska<sup>42</sup>, de manera que continuaban los enlaces entre Kuhnau y Bach, pero también entre Landowska y Nin, como veremos en capítulos siguientes.

Aunque más lejano en el tiempo y en el ambiente español, el tercer ejemplo se encuentra en la *Historia de la música* de 1914 de López-Chávarri<sup>43</sup>. A propósito de los maestros alemanes, el valenciano dejó plasmadas las especificidades de la sonata de Kuhnau que Nin apuntaba en su programa de 1904, que conocería bien dada su estrecha relación con el pianista por aquel entonces: «El combate (la mano izquierda indica la pesadez del gigante, mientras la derecha expresa la viveza de David; un rápido diseño indica el vuelo de la piedra que mata a Goliath)»<sup>44</sup>; asimismo, en lo que concierne al séptimo número de la pieza, López-Chávarri precisaba: «Concierto dado por las damas en honor de David (con detalles burlescos e imitación de trompetas y timbales)»<sup>45</sup>. Nos consta que López-Chávarri se basó en el programa del pianista porque la indicación de las manos fue un matiz añadido por Nin a los datos extraídos de d'Indy. También, la

---

<sup>38</sup> A. M. [André MANGEOT]. «Notre Musique». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, p. 50; 15-III-1906, p. 65.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>40</sup> «Notre Portrait. M. J. J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, p. 81.

<sup>41</sup> A. M. [André MANGEOT]. «Notre Musique». *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, p. 33.

<sup>42</sup> A. M. [André MANGEOT]. «Nos Portraits. M<sup>me</sup> Wanda Landowska; M<sup>lle</sup> H. Luquiens, M. Henri Sailler». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, p. 49.

<sup>43</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Hijos de Paluzie editores, 1914.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>45</sup> *Ibid.*

literalidad de las palabras de ambos –como en *Le Monde Musical*– despeja cualquier tipo de casualidad. Así pues, estas semejanzas constatarían no solo la difusión de las acciones de Nin en el ambiente francés, sino también en el escenario español, aunque de manera velada.

Como señalaba Calvocoressi en 1904, la historiografía musical en torno a Kuhnau revelaba su influencia en compositores contemporáneos del siglo XVIII, principalmente en Bach y en Haendel<sup>46</sup>. Si nos ceñimos al marco de la música programática, Nin y Calvocoressi ampliaron el radio de comparación histórica al trinomio Kuhnau-Bach-Couperin, incluyendo la obra *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* (1717) del clavecinista francés<sup>47</sup>. Las similitudes musicales y extramusicales entre la sonata de Kuhnau (1700) y dicha pieza de Couperin habían sido señaladas previamente por Nin en la *Revista musical catalana* en 1904<sup>48</sup>. En su texto, el pianista tomaba en cuenta la anterioridad de la obra del alemán y por ello preconizaba la originalidad de Kuhnau sobre Couperin, además de reprochar el silencio a estas analogías en la prensa parisina<sup>49</sup>. El escrito de Nin es temprano, por lo que aún no había desplegado su potente defensa francófila. Esta ampliación de comparativas a Couperin es una reivindicación particular de Nin, pues Calvocoressi no había manifestado indicación alguna en su narrativa con anterioridad. Por aquel entonces, Michel Brenet [Marie Bobillier] también enunciaba que Kuhnau, Bach y Couperin eran los precursores de la música programática, pero sin establecer ninguna comparación entre ellos<sup>50</sup>.

Calvocoressi ofreció junto a Nin y Viñes dos conferencias-conciertos con el título «La musique à programme» en la École des Hautes Études Sociales de París en febrero de 1907. En la primera de ellas abordó los orígenes de dicha forma y en la segunda trató el género en el periodo moderno, con la colaboración de Nin y Viñes respectivamente. Nos hacemos eco de la primera sesión, cuya programación contenía la primera sonata de la serie *Sonatas bíblicas* de Kuhnau (1700), el *Capriccio sopra la*

---

<sup>46</sup> CALVOCORESSI, M. D. «Un Prédécesseur de Jean-Sébastien Bach...», p. 93.

<sup>47</sup> Concierto-conferencia ofrecido por M. Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin sobre «La musique à programme», en la École des Hautes Études Sociales de París el 4 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 7).

<sup>48</sup> NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, julio 1904, pp. 155-156.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 156. Por ejemplo, véase: J. C. [Jules COMBARIEU], *La Revue Musicale*, París, abril 1902, pp. 170-172.

<sup>50</sup> BRENET, Michel. «L'Amitié de Berlioz et de Liszt». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 18-IX-1904, pp. 661.

*lontananza del suo fratello diletissimo* (1704) de Bach y *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* (1717) de Couperin<sup>51</sup>. Varias fuentes de la época incidían en que el tema había sido poco tratado hasta esos momentos<sup>52</sup>, de manera que una de las novedades de las conferencias de Nin y Calvocoressi residía en este punto.

Recurrimos al artículo de Calvocoressi sobre la música programática en 1908, del que extraemos las bases que bien pudo pronunciar en la conferencia, dado que no poseemos el texto<sup>53</sup>. En él, el crítico se centraba en las obras de música instrumental del siglo XVIII en adelante y clasificaba la música programática en tres categorías, las dos primeras vinculadas: música imitativa y música descriptiva y, en un nivel superior, música representativa. La originalidad radicaba en que delimitó cada categoría a partir de cuestiones estéticas entre contenido y forma, y no desde la perspectiva del programa (como habitualmente se examinaba en las piezas románticas de dicho género).

En concreto, planteaba ciertos pasajes de la pieza de Kuhnau como arquetipo de música descriptiva (de menor contenido emocional), como la velocidad en el caminar del gigante o la trasposición de ritmos y el arabesco que dibujaban gráficamente el tiro de la piedra<sup>54</sup>. Estas observaciones habían sido incluidas en el citado recital de Nin en 1904, al que Calvocoressi acudió<sup>55</sup>. El *Capriccio* de Bach era propuesto como el prototipo de música representativa, dado que entraba en juego un factor expresivo e intelectual de los personajes que elevaba el resultado estético<sup>56</sup>. Calvocoressi no incluyó comentario alguno de la obra de Couperin, pero Nin se había referido a dicha pieza como ejemplo de música descriptiva<sup>57</sup>. El resultado era que Bach se situaba estéticamente una vez más en la cumbre del ranking, Kuhnau era históricamente uno de los precursores, y Couperin parecía ocupar el tercer y último puesto (tanto en

---

<sup>51</sup> Concierto-conferencia ofrecido por M. Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin sobre «La musique à programme», en la École des Hautes Études Sociales de París el 4 de febrero de 1907. La segunda sesión fue interpretada por Ricardo Viñes el 18 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 7).

<sup>52</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1907, p. 108; SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*. Prefacio de Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 330.

<sup>53</sup> CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. «Esquisse d'une Esthétique de la Musique à Programme». *Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, vol. 9, nº 3, abril-junio 1908, pp. 424-438.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>55</sup> CALVOCORESSI, M. D. *Le Courier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p]; *Id.* «M. Joseph Joachim Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-I-1905, p. 35; *Id.* «Le Concert de M. J. J. Nin». *La Revue Musicale*, París, 15-I-1905, p. 70.

<sup>56</sup> CALVOCORESSI, M. D. «Esquisse d'une Esthétique...», pp. 431-432.

<sup>57</sup> «*Poch o molt, tot lo de Couperin es descriptiu*». NIN, J. *Revista musical catalana*, Barcelona, julio 1904, p. 156.



cronología, como en originalidad y en estética). No obstante, lo cierto es que en la historiografía musical se asociaba a Kuhnau con el concepto de padre de la música de programa, pero no era así, dado que en el prólogo de su obra el compositor citaba varias tentativas previas de otros maestros alemanes, como Froberger o Kerl<sup>58</sup>.

Estos textos coincidieron con los tres artículos de Marie Bobillier sobre la música programática, publicados en la *Rivista Musicale Italiana* entre 1907 y 1908<sup>59</sup>. La autora abordaba históricamente los orígenes y evolución del género hasta finales del siglo XVI, y establecía únicamente dos categorías, la música imitativa y la música descriptiva. Los ejemplos planteados por Nin y Calvocoressi quedaban fuera de su marco de observación, pero lo cierto es que los escritos de Calvocoressi y Bobillier, junto con las interpretaciones de Nin, contribuyeron a completar y a definir el perfil de uno de los géneros más célebres en el siglo XIX, cuya historia, según Bobillier, permanecía aún sin ser escrita<sup>60</sup>.

Por último, el alcance de las aportaciones de Nin se confirma en dos fuentes de distinta naturaleza. En primer lugar, Calvocoressi redactó el apartado de «La musique à programme» de la *Encyclopédie*, donde recopiló sus propios textos y los de Bobillier<sup>61</sup>. No deja de ser una nota de color, pero también incluyó las precisiones musicales de Kuhnau que Nin detalló en su recital de 1904<sup>62</sup>. En segundo lugar, *Les folies françaises* y *Les dominos* de Couperin eran varios de los ejemplos musicales de la música de programa que d'Indy enseñaba sus clases de composición<sup>63</sup>. Nos consta que incorporó *Les fastes* con posterioridad, tal y como se contempla en los tres cuadernos manuscritos del *Cours de Composition Musicale* (concerniente al curso 1908-1909) conservados en el Archivo de Riverside, que creemos pertenecientes al compositor Guillermo Uribe<sup>64</sup>. ¿Por qué no figuran en la publicación oficial del *Cours*? Una de las razones podría ser

---

<sup>58</sup> KUHNAU, J. *Johann Kuhnaus Klavierwerke...*, pp. 120-121.

<sup>59</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. «Essai sur les Origines de la Musique Descriptive». *Rivista Musicale Italiana*, t. 14, fasc. 4e, 1907, pp. 1-88.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>61</sup> CALVOCORESSI, M. D. «La Musique à Programme». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. de L. Laurencie. París, Delagrave, 1930, parte II, vol. 5, pp. 3179-3190.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 3182.

<sup>63</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 2, p. 308.

<sup>64</sup> US-RIVu (caja 6, carpeta «Transcriptions in manuscripts alphabetically presented», nº 22). Anotación manuscrita: «Notes prises dans mon Cours de Composition à la Schola». Planteamos la hipótesis de que los tres cuadernos pertenecieron a Guillermo Uribe Holguín, tanto por la caligrafía como por ciertos errores del uso del francés propios de un estudiante foráneo.

que recogía las enseñanzas del año escolar 1901-1902. Pero si tomamos en cuenta que la publicación de este volumen fue bastante posterior (1909), posiblemente Sérieyx tampoco quiso acoger la desventaja de Couperin frente a Kuhnau y Bach, dado su potente nacionalismo. Sea como fuere, esta inclusión es reveladora de que d'Indy contempló esta pieza como contenido de su magisterio, aunque fuese de manera temporal. Por todo ello, Calvocoressi y d'Indy acogieron las apreciaciones establecidas por nuestro protagonista, cuyas aportaciones figuran junto a las de personalidades más que relevantes, como Marie Bobillier.

### 5.3 J. S. Bach: una mirada caleidoscópica al compositor en Francia

Hoy en día sabemos que la música de Bach no cayó en el olvido tras su muerte en 1750, puesto que se difundió entre el círculo de alumnos y adeptos, principalmente su música para teclado<sup>65</sup>. Como ha sido señalado en multitud de ocasiones, la interpretación de *Matthäuspasion* (BWV 244) dirigida por Félix Mendelssohn en 1829 suele considerarse como comienzo de un proceso de recuperación del compositor, que sigue en boga actualmente<sup>66</sup>. Sin embargo, y en función de la trascendencia de su recepción, debería reconocérsele como un hito significativo que suscitó una nueva toma de conciencia sobre la manera de sentir el arte de Bach, y no solo como quien le devolvió a la vida musical en pleno Romanticismo. Una de las consecuencias musicales fue la fundación de la sociedad *Bach-Gesellschaft* en 1850, coincidente con el centenario de la muerte del compositor, con el objetivo principal de publicar la edición integral de su producción; sin duda alguna, el primer proyecto musicológico alemán de semejantes dimensiones, que sentó precedente<sup>67</sup>. De acuerdo con Temperley, el revival de Bach fue uno de los primeros ejemplos de un nuevo historicismo que abrió sus puertas a la recuperación de la música antigua occidental<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> CARRERAS, J. J. *Johann Sebastian Bach...*, p. 16.

<sup>66</sup> COSTAS, Carlos-José. *Bach en el siglo XX*. [Madrid], Fundación Juan March, enero 2000. Disponible en: <<https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1293&l=2>> [consulta: 6-VII-2018].

<sup>67</sup> WIERMANN, Barbara. «Bach-Gesellschaft». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 2, pp. 434-435.

<sup>68</sup> TEMPERLEY, Nicholas y WOLLNY, Peter. «Bach Revival». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 2, pp. 438-442.

En cuanto a la recuperación teórica de J. S. Bach, nos hacemos eco del estudio del doctor Juan José Carreras sobre la biografía y obra del compositor alemán. En este volumen, Carreras realiza un recorrido por la historia de las principales publicaciones biográficas del músico, precisando el tipo de documentación abordado en dichas fuentes<sup>69</sup>. En concreto, nos aproximamos a varios de estos ítems que actuaron como referentes fundamentales para la imagen que Nin construyó de Bach. En primer lugar, y por orden cronológico en nuestra selección (aunque no fue la primera semblanza)<sup>70</sup>, Forkel publicó su célebre biografía en 1802<sup>71</sup>, basada en el testimonio de sus hijos y de los testigos de la época<sup>72</sup>. La trascendencia de esta fuente radica en que definió la visión de Bach que perduraría durante gran parte del siglo XIX. Al respecto, Nin destacó la célebre biografía de Forkel entre todas las fuentes biográficas del compositor en sus primeros escritos, considerándola de una «verdad y conciencia fuera de crítica»<sup>73</sup>. El hecho de conocer personalmente a los hijos de Bach le concedía «una fuerza y un valor indiscutibles»<sup>74</sup>. Esto nos revela que nuestro protagonista se apoyó en documentos bachianos decimonónicos, lo que condicionaría su aproximación inicial a la imagen teórica y romántica del compositor.

En la segunda mitad del XIX, Bach fue transformándose en un personaje histórico y en objeto de una amplia y variada recepción, como se desprende de las publicaciones biográficas de C. H. Bitter (1865)<sup>75</sup> y Philipp Spitta (1873)<sup>76</sup>. El primero incorporó documentación de archivo, por lo que su trabajo se perfiló como la primera biografía histórica de Bach que mostraba un vasto conocimiento de las fuentes musicales más allá de sus coetáneos. No obstante, su principal foco de observación fue la música religiosa. Por ello, queda fuera del margen del pensamiento de Nin, quien no abordó la música sacra. Spitta, por su parte, creó un hito historiográfico. En su estudio

---

<sup>69</sup> CARRERAS, J. J. *Johann Sebastian Bach...*, pp. 9-42.

<sup>70</sup> Acerca de las primeras publicaciones bachianas, consultar: *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>71</sup> FORKEL, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst un Kunstwerke*. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802.

<sup>72</sup> La importancia de este volumen radica en que se apoyó en los primeros escritos surgidos tras la muerte de Bach, una necrológica redactada por C. Ph. E. Bach y uno de los discípulos del compositor, J. Fr. Agricola, en Leipzig en 1754. Esta semblanza apareció en el cuarto tomo de la *Musikalische Bibliothek*, editada por el teórico Lorenz Christoph Mizler, otro discípulo de Bach. *Ibid.*, p. 21.

<sup>73</sup> «[...] una obra d'una veracitat y conciencia fora de crítica». NIN, Joaquín. «Haendel y Bach. Lo Ferrer Armoniós». *Revista musical catalana*, Barcelona, agosto 1904, p. 175.

<sup>74</sup> NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *Revista musical*, Bilbao, febrero 1912, p. 33.

<sup>75</sup> BITTER, C. H. *Johann Sebastian Bach*. Berlín, [s.n.], 1865, 2 vol.; 1880-1881 (2ª ed. aumentada), 4 vol.

<sup>76</sup> SPITTA, P[hilipp]. *Johann Sebastian Bach*. Berlín, Breitkopf & Härtel, 1873-1880, 2 vol.

examinó las raíces y el contexto de la música luterana del siglo XVII (desde Schütz hasta Buxtehude como precedente musical directo, e incluyó una rigurosa relación de las instituciones y fundaciones musicales) para entender la figura de Bach, quien aparecía en el cénit de los grandes géneros musicales luteranos de toda una tradición secular. La diferencia con Bitter no yacía en la documentación biográfica, pues apenas introducía nuevas fuentes, sino el tratamiento riguroso de los materiales. Así, su potente discurso histórico se erigió como uno de los grandes pasos hacia la profesionalidad de la musicología, y de la biografía musical en particular<sup>77</sup>.

Carreras sostiene acertadamente que resulta complejo esquivar en el análisis de las fuentes de la vida y obra de Bach la gran incoherencia existente entre el documento vital y la recepción estética. Spitta resolvió la cuestión afirmando categóricamente que Bach pertenecía a la raza de los héroes y dispuso su estudio histórico como un fondo escenográfico minuciosamente reconstruido, sobre el que el compositor se afirmaba por encima de las circunstancias. Se trataba del triunfo de una individualidad que llevaba a su culminación una música alemana que para Spitta hundía sus raíces en el siglo XVI y que llegaba con Bach a su cima absoluta; una visión que Nin acogió, como vimos anteriormente. Esta perspectiva contrastaba con la reconstrucción de Bitter de un Bach ligado a un concepto de música religiosa protestante que no podía extraerse de este contexto preciso. En síntesis, el conjunto de ambas fuentes revelaba que la documentación principal del compositor estaba localizada y, en su mayoría, publicada.

Nos consta que Nin accedió al volumen de Spitta en 1906<sup>78</sup>, aunque su primera referencia al musicólogo alemán fue en 1912, cuando lo encumbró como «la primera autoridad que hay que consultar y que hay que respetar cuando de Bach se trata»<sup>79</sup>. La atracción de Nin hacia dicha fuente bien pudo estar motivada por dos cuestiones fundamentales: primero, por el carácter preciso del estudio, que planteaba una imagen que superaba la línea testimonial de Forkel; segundo, Spitta abogaba por el piano (y no el clave) en la interpretación de música antigua, de modo que Nin se servía de su argumento histórico como justificación para legitimar el instrumento moderno en el

---

<sup>77</sup> Acerca del tratamiento analítico de estas dos fuentes concretamente, consultar: CARRERAS, J. J. *Johann Sebastian Bach...*, pp. 21-23.

<sup>78</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>79</sup> NIN, Joaquín. «¿Piano o clave?». *Revista musical*, Bilbao, julio 1912, p. 172.

debate organológico que sostuvo con Wanda Landowska<sup>80</sup>, como veremos en el último capítulo de nuestro estudio. De hecho, resulta llamativa esa inicial predilección por Forkel, pues se trataba de una fuente aún basada en la tradición y en el recuerdo en comparación con el carácter científico de Spitta, más acorde con el rigor histórico que defendía Nin. Posiblemente se debiera a que aún no habría consultado dicha fuente, puesto que eran cuatro grandes volúmenes en alemán –un idioma que desconocía–<sup>81</sup>, a diferencia de la biografía de Forkel, cuya traducción al francés en 1876 fue la que Nin inicialmente manejó<sup>82</sup>. En 1950, en la conmemoración del bicentenario de la muerte del compositor, el mismo Salazar realizó la traducción al castellano de la obra de Forkel, donde reconocía la necesidad de rectificar algunos datos de dicho volumen<sup>83</sup>.

Para la recepción de Bach en Francia, nos acogemos al estudio de Katharine Ellis sobre la recuperación de la música antigua en dicho país durante el siglo XIX<sup>84</sup>. La investigadora señala que París acogió la visión de la música bachiana entendida como expresión netamente alemana y extranjera durante gran parte del siglo XIX. El año 1885 –el bicentenario del nacimiento de Bach– supuso un hito en la recepción francesa del compositor, pues comenzó a considerársele como un músico «universalmente cristiano»<sup>85</sup>. Aunque su música sacra fuese principalmente escrita para los luteranos, ciertos intelectuales franceses como René de Récy [pseudónimo de J. Trezel], Camille Benoît y William Cart, entre otros, comenzaron la tendencia de reconocerlo como un compositor más católico que protestante, una visión desnaturalizada de Bach que d’Indy

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>81</sup> Esta fuente no ha sido traducida al francés, pero sí al inglés: SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884-1885. Consultar: WOLFF, Christoph. «Philipp Spitta». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 24, pp. 195-196.

<sup>82</sup> FORKEL, Johann Nikolaus. *Vie, Talents et Travaux de Jean Sébastien Bach, Ouvrage Traduit de l’allemand de J. N. Forkel, Annoté et Précédé d’un aperçu de l’État de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Traducción de Félix Grénier. París, J. Baur, 1876.

<sup>83</sup> SALAZAR, Adolfo. *Juan Sebastián Bach. Un ensayo*. México, El Colegio de México, 1951, p. 18.

<sup>84</sup> ELLIS, Katharine. *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2005. Un buen estudio de la recepción de la música de Bach en Francia es: HIEMKE, Sven. «Aspekte der Französischen Bach-Rezeption». *Bach und die Nachwelt*. Vol. 2 (1850-1900). Michael Heineman y Hans J. Hinrichsen (eds.). Laaber, Laaber-Verlag, 1999, pp. 31-83. A las cuestiones de Ellis, Hiemke añade una síntesis de los principales documentos biográficos bachianos y se detiene en el relevante análisis de Schweitzer en 1905, un volumen que provocó que el cambio de paradigma en la recepción francesa de Bach finalmente se completase a principios de siglo; FAUQUET, Joël-Marie y HENNION, Antoine. *La Grandeur de Bach. L’Amour de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> Siècle*. París, Fayard, 2000. Este análisis carece del aporte de la musicología en las últimas décadas sobre la recepción europea de Bach. Consultar la reseña realizada por: ELLIS, Katharine. *Music & Letters*, vol. 83, n° 3, agosto 2002, pp. 467-469.

<sup>85</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, pp. 234-240.

introdujo y difundió en los muros de la Schola. Así, esta lectura de la «reconversión» de Bach desencadenaba en los amantes católicos de su obra que su música inspirara afectos, independientemente de que sus textos y sus rasgos musicales fuesen protestantes y alemanes.

Según Ellis, la interpretación de *Matthäuspassion* en La Concorde en 1888 reabrió una cuestión apenas cerrada en la década anterior, y un problema único en la recepción del compositor en Francia: la erudición del contrapunto de Bach considerado como un arte escolástico<sup>86</sup>, del que Nin fue heredero. Numerosos ejemplos en la prensa del XIX revelan la asociación del virtuosismo técnico de los procedimientos de las fugas y la densidad de su contrapunto a una pérdida inevitable de expresividad y espontaneidad. Si el ideal de la música romántica era conmover el corazón y elevar el alma, el estilo contrapuntístico de Bach parecía incompatible con dicha estética. Aunque la mayor parte de las críticas hacia Bach durante la década de 1890 fueron favorables, todavía persistían las referencias a la «monotonía académica» de su música. Estas premisas vinieron acompañadas de la interpretación de mucha música instrumental aún no ejecutada, que desencadenó discusiones apasionadas sobre el estilo de interpretación.

Una de las medidas para paliar la continuidad de dicha concepción fue la vinculación de «Bach, el polifonista» con Wagner y sus *leitmotive* a la que se apuntaron numerosos intelectuales, aristócratas y músicos, entre ellos los fundadores de la Schola Cantorum y sus círculos sociales<sup>87</sup>. Aunque las primeras conexiones entre ambos compositores habían tenido lugar durante la década de 1860, la fase wagneriana de Bach irrumpió en la recepción francesa en los albores de 1890. Según Ellis, la concepción de la expresión ultrasentimental de Wagner permitió liberar a Bach de la carga de su contrapunto matemático y anular la etiqueta impuesta desde 1870 de que su música religiosa (tildada de insensiblemente protestante y racional) carecía de expresión, al margen de que le dotaba de un aura mística<sup>88</sup>. No obstante, esta concepción contó con importantes cuestionamientos con la ola antigermanista y anti-wagneriana que comenzó

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 236-239.

<sup>87</sup> ELLIS, Katharine. «En Route to Wagner: Explaining d'Indy's Early Music Pantheon». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Colección «Musique-Musicologie». Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 111-121.

<sup>88</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, pp. 234-236.

a formarse entre los músicos, críticos y amantes de la música a comienzos del siglo XX<sup>89</sup>.

En cuanto a la recuperación de Bach en la Schola Cantorum, nos servimos del estudio de Catrena Flint en el que analiza los fundamentos de la música antigua en dicha institución y su repercusión en las políticas culturales en Francia hasta la Primera Guerra Mundial<sup>90</sup>. Según la autora, la inclusión de Bach en la Schola fue resultado de la confluencia estética de los tres fundadores: el organista Guilmant y la programación bachiana ofrecida en las series de conciertos en el Trocadéro a partir de 1878, como también sus relaciones con ciertos wagneristas-bachianos como el Comte de Chambrun, quien tradujo las cantatas de Bach al francés; las interpretaciones palestrinianas de Bordes con los Chanteurs de Saint-Gervais en el XIX tenían por objeto situar al compositor renacentista como el padre musical de Bach, quien a su vez desembocaba en Wagner. Así, contribuyó a establecer la trilogía Palestrina-Bach-Wagner como figuras veneradas en la institución. Además, estarían sus relaciones con el matrimonio Polignac, en concreto con Winnaretta Singer, quien propició la interpretación de series de cantatas de Bach durante la década de 1890. Aunque Bordes no acostumbraba a programar la música sacra de Bach en eventos religiosos, sí contribuyó a que ocupara un lugar predominante en la institución<sup>91</sup>.

Por último, la pasión de d'Indy por Bach queda fuera de toda duda. Al margen de sus relaciones en círculos wagneristas-bachianos, el maestro francés ya reconocía a Bach como uno de los grandes precursores durante los años previos a la fundación de la Schola. Es célebre su emotiva visita a la iglesia de Thomasschule en Leipzig en torno a 1873, cuando quedó absorto ante el órgano del compositor que pudo probar<sup>92</sup>. Su concepción de Bach era la de «un músico en el que encontramos *todo, absolutamente*

---

<sup>89</sup> MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor-Londres, UMI Research Press, ©1988, p. 6; HUEBNER, Steven. *French Opera at the Fin-de-Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 478-479.

<sup>90</sup> FLINT, Catrena M. *The Schola Cantorum, Early Music and French Political culture, from 1894 to 1914*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, Departamento de Filosofía, 2006, 2 vol.

<sup>91</sup> Sobre la trascendencia de la música antigua en el pensamiento de los fundadores de la Schola Cantorum, véase en concreto el segundo capítulo: «Le Grand, Le Petit et l'Auteur: The Schola's founders and Early music», pp. 73-136; acerca de Bach, consultar pp. 336-346.

<sup>92</sup> ELLIS, K. «En Route to Wagner...», pp. 118-119. La autora se refiere a la carta de Vincent d'Indy a Henry Cochin, 26-VII-1873. *Vincent d'Indy. Ma Vie. Journal de Jeunesse: Correspondance Familiale et Intime, 1851-1931. Choix, Présentation et Annotations de Marie d'Indy*. París, Atlántica, p. 242.

todo, y tanto de formas como de melodías, tan grandes, tan puras»<sup>93</sup>. Contribuyó a la legitimación de Bach como emblema de la Schola, y propició su interpretación en la Société Nationale de Musique<sup>94</sup>. Como bien señala Pasler, d'Indy exageró el rol desempeñado por la Schola cuando afirmaba que «Bach, Rameau o Gluck [...] nunca los interpretamos en Francia»; aunque la Schola presentase numerosas obras completas, mucha de esta música había sido ya ejecutada en París<sup>95</sup>. Flint indica que hubo un aumento de la programación de Bach en la Schola entre 1900 y 1903 en cuanto a repertorio y a conciertos monográficos<sup>96</sup>. En este marco de recitales tuvo lugar la presentación de Nin en la sociedad parisina el 26 de diciembre de 1903, cuando interpretó el célebre *Concierto en Re menor* (BWV 1052) y compartió cartel con el *Weihnachtsoratorium* (BWV 148) de Bach<sup>97</sup>.

Nos aproximamos en concreto a la imagen teórica de Bach que proyectó d'Indy, pues a través de su magisterio podemos enlazar directamente con el pensamiento de Nin y descubrir las concomitancias y diferencias entre ambos<sup>98</sup>. De su *Cours de Composition Musicale*, se extraen las siguientes premisas: primero, Bach y Beethoven no eran compositores alemanes, sino músicos universales tan esenciales como Rameau o Couperin, un postulado que Nin heredó como veremos a continuación; seguidamente, d'Indy se unió a la tradición de enlazar a Bach con Wagner propia de la década de 1890, con una fuerte presencia de la noción de emoción como fuente creativa del arte. Al

---

<sup>93</sup> «Un musicien dans lequel on trouve tout, absolument tout, et tant de formes, de mélodies, si grandes, si limpides». Vincent d'Indy. *Ma Vie...*, p. 194. La cursiva pertenece al original.

<sup>94</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, pp. 101-102. Michel Duchesneau sostiene que del 40% de la programación extranjera venía representado por los maestros del pasado, entre ellos Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann. DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant-garde Musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, Mardaga, 1997, p. 155. Respecto al repertorio programado de Bach, consultar el primer anexo de dicho volumen, pp. 225-304.

<sup>95</sup> «Bach, Rameau o Gluck [...] on ne les joue jamais en France». Cit. en: PASLER, Jann. «Déconstruire d'Indy». *Revue de Musicologie*, t. 91, n° 2, 2005, p. 396.

<sup>96</sup> Flint señala que este aumento de conciertos bachianos se debió bien al ideal artístico de la institución, bien como fuente de ingresos en una situación financiera próxima a la bancarrota en 1903. FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, pp. 195-207.

<sup>97</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1903, [s.p.]. En *The New Grove*, Carol Hess señala que el debut de Nin en París tuvo lugar en 1904, cuando interpretó piezas de Chambonnières, Couperin y Rameau, lo que ha dado lugar a numerosos equívocos de estudiosos que se han apoyado en esta referencia. No obstante, los primeros recitales de Nin en París tuvieron lugar en el seno de la Schola Cantorum, con repertorio de J. S. Bach y J. C. Bach. HESS, Carol A. «Joaquín Nin (y Castellanos)». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 17, p. 926.

<sup>98</sup> Acerca de la visión de Bach por parte de d'Indy, consultar: FAUSER, Annegret. «Archéologue Malgré lui: Vincent d'Indy et les Usages de l'Histoire». *Vincent d'Indy et son Temps...*, pp. 123-133; ELLIS, K. «En Route to Wagner...», pp. 117-120.



respecto, Nin no se sumó a la línea wagneriana de Bach<sup>99</sup>, pero sí defendió el alto contenido expresivo de Bach a través de otras vías; en tercer lugar, d'Indy lo consideró como un compositor católico, una concepción «adulterada» de la realidad en sintonía con la tendencia en 1885 de enfatizar el lado menos protestante de Bach por parte de ciertos intelectuales franceses; finalmente, en sus análisis musicales de Bach, d'Indy utilizaba un lenguaje emotivo en el que combinaba observaciones y juicios de valor, y enfatizaba el uso expresivo de la convención formal, una premisa que Nin recogió.

Para finalizar, incidimos en ciertas contradicciones en el pensamiento de d'Indy sobre Bach. D'Indy se mostró fiel seguidor de la doctrina católica, pero adoraba a este músico asociado con el Protestantismo, una corriente de la que recelaba totalmente y era la antítesis de su ideal de sociedad. Para d'Indy, solo un buen católico podía ser un buen músico, y el caso de Bach presentaba un dilema que resolvió con relativa facilidad: «Beethoven, como Bach, fue un gran cristiano»<sup>100</sup>. En este sentido, aunque Nin manifestó abiertamente su espíritu antigermanista, lo que conllevaría una posible desestima por la religión luterana, se mantuvo al margen de esta contradicción, o al menos no la manifestó abiertamente. Esta reserva resulta lógica, en primer lugar, porque centró su foco de observación en la interpretación de música de teclado secular en el piano moderno, aduciendo que la música de órgano era un repertorio hartamente conocido<sup>101</sup>. Lo sagrado quedó fuera de su órbita de estudio y, por consiguiente, también la creencia religiosa de Bach y la lectura que se hacía de su música al respecto con el cambio de siglo. En segundo lugar, la cristianización universal de Bach era a todas luces una visión tendenciosa, incierta y opuesta a la búsqueda del rigor histórico que caracterizó su pensamiento. Pasemos a explicar la visión concreta que Nin tenía sobre Bach.

---

<sup>99</sup> En la narrativa de Joaquín Nin no hay alusión alguna a la comparación entre ambos compositores, aunque lo aprehendiese de la Schola y de otros estudiosos bachianos-wagnerianos, como Schweitzer o Pirro. La única relación existente era que ambos compositores representaban los dos extremos del segmento de la poderosa trayectoria de la música alemana desde Bach hasta Wagner, pasando por Beethoven. NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 24. No obstante, esta única referencia constata que no fue una idea trascendente en su pensamiento.

<sup>100</sup> «Beethoven, comme Bach, fut un grand chrétien». INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 325. Para mayor información, consultar: ELLIS, K. «En Route to Wagner...», p. 119; FULCHER, Jane F. *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 206.

<sup>101</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

## 5.4 El universalismo de J. S. Bach en el pensamiento de Nin

Joaquín Nin construyó una imagen de Bach como músico universal derivada de los postulados scholistas. Al igual que Tiersot, d'Indy y muchos otros, reivindicó a un Bach susceptible de las influencias francesa e italiana, una idea que contempló cuando comenzó a profundizar en los rasgos españoles de Scarlatti. Mientras su filosofía de la tradición musical francesa se basaba en una visión nacionalista y monárquica, aislada de cualquier influencia extranjera –un exclusivismo propio de la época, que adolece de una falta de perspectiva a los ojos del siglo XXI, como vimos en el capítulo anterior– y en oposición a lo germano, en cambio Bach conocía lo francés y lo italiano, y aprehendió los rasgos idiosincráticos latinos que sintetizó en sus obras. Le aplicaba por tanto un patrón inclusivo que había sido señalado en las fuentes que reivindicaban al Bach más católico, como veremos en los próximos párrafos.

### 5.4.1 Una latinización *in crescendo*

Nin, como tantos otros, imbuyó a Bach del concepto de «genio latino» promovido por el historiador y crítico francés Ferdinand Brunetière, un concepto introducido en la Schola a través de su relación con Bordes<sup>102</sup>. Para Brunetière, la noción de latinidad (Francia e Italia) era sinónimo de universalidad, una característica a su vez esencial de la condición latina<sup>103</sup>. Además, aunque concedía cierta importancia a las raíces, a la antigüedad, Brunetière defendía que los ancestros eran menos importantes que la capacidad de absorber y transformar otras prácticas culturales, una idea que se trasladó a la figura de Bach y caracterizó los intentos de apropiación francesa del compositor<sup>104</sup>. Nin fue divulgador de dicha idea, y llevó a cabo la inclusión y el reconocimiento de las concepciones latinas en la música de Bach de una manera ordenada y sumatoria (primero Francia; después, Italia).

Acorde a las ideas de Brunetière, uno de los antecedentes de la concepción «afrancesada» de Bach fue Julien Tiersot, cuya visión nacionalista y monárquica de la

---

<sup>102</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, pp. 318-323.

<sup>103</sup> BRUNETIÈRE, Ferdinand. «Le Génie Latin». *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, septiembre 1899, pp. 225-231; octubre 1899, pp. 257-263.

<sup>104</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, p. 320.

música francesa encontró una calurosa acogida en los círculos de la Schola<sup>105</sup>. Para Tiersot, el arte de Bach derivaba de la tradición de los siglos XV y XVI, en particular del francés Josquin des Près, pero también de Palestrina y Orlando di Lasso. La diferencia entre Bach y estos compositores residía en que aquel adaptaba los valores de estos maestros al género instrumental. Así, Bach era retratado como una figura respetuosa con el genio latino, especialmente con la tradición musical francesa. Bajo estas premisas, Tiersot explicaba un tipo de Bach a un círculo reducido y nacionalista acorde a los ideales de la Schola, y que Flint define acertadamente como el paso de Johann Sebastian Bach a Jean-Sébastien Bach en la institución en los albores del siglo XX<sup>106</sup>.

Nin adoptó y divulgó esta línea a su paso por la institución. Presentaba a Bach como un compositor con una conciencia tal de sí mismo que no temía contagiarse estudiando o adaptando las obras que caían en sus manos<sup>107</sup>. Estas incursiones en las composiciones de los franceses o italianos reafirmaban dos cuestiones fundamentales: por una parte, describía su figura como la de un genio poderosamente sintético que integraba en su creatividad natural los rasgos latinos, los cuales aportaban luminosidad al resultado musical; por otra, en cuanto al plano musical, Bach se encontraba sin duda alguna al día de los acontecimientos de su arte.

Ahora bien, silenciaba la influencia de los precursores alemanes en la propia música de Bach, reduciendo su importancia a «simples» compositores que prepararon la senda hacia su entrada en escena, pero sin influir en absoluto en su música. El hecho de obviar, por ejemplo, a Froberger, Pachelbel o Buxtehude en la formación del estilo de Bach en sus años juveniles, o el interés por sus coetáneos Haendel o Telemann durante su madurez, suponía falsear desmesuradamente la realidad, pues pasaba por alto no solo la admiración que Bach sintió hacia ellos, sino que sus primeras influencias fueron de origen alemán<sup>108</sup>. En este sentido, Nin se sitúa en la misma línea que Brunetière, pues concedía más importancia a la capacidad de asimilación que a sus propias raíces.

---

<sup>105</sup> FAUSER, Annegret. «Gendering the Nations: the Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)». *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*. Harry White y Michael Murphy (eds.). Cork, Cork University Press, 2001, p. 84.

<sup>106</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, pp. 336-346.

<sup>107</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 25.

<sup>108</sup> MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona, Península, 1997, p. 20.

Sencillamente, omitía ese capítulo de formación del músico alemán, como si hubiese aprendido de manera autodidacta (un concepto de genio muy en la línea decimonónica) a partir de copiar las obras de artistas de otros países, o perteneciese a un apartado biográfico (y no estético) de Bach que Nin no quiso incluir ni comentar en sus textos por la popularidad del compositor.

Por el contrario, d'Indy no desfiguró la realidad y reconoció las influencias alemanas en Bach. En su *Cours*, establecía la tradicional división de su música en periodos en función de sus residencias, una interpretación forkeliana que enrosca con la concepción romántica de Bach<sup>109</sup>: una primera época en Weimar (1703-1712) o fase de imitación, cuando sufrió la influencia de Reinken, Pachelbel, Frescobaldi, Scheidt y Buxtehude; una segunda etapa en Coethen (1712-1723), donde compuso gran parte de la música instrumental e imitó el estilo de compositores franceses, especialmente de Couperin; y un periodo final de Leipzig (1723-1750) al que pertenecían las grandes obras religiosas y que no mostraban ningún influjo foráneo o autóctono<sup>110</sup>. Ahora bien, Italia no figuraba entre las personalidades «respetadas» por Bach en esta clasificación general, a excepción de Frescobaldi<sup>111</sup>. Pese a encontrar breves referencias a lo largo del volumen acerca de la importancia en Bach de Corelli<sup>112</sup> y de Scarlatti<sup>113</sup>, que no pasaban de la mera cita, es notable la importante ausencia de Vivaldi, por ejemplo, pues Bach copió sus conciertos durante una etapa inicial. Se trataba por tanto de una liga más política que musical, en la que Italia jugaba en segunda división. Incluso llegó a señalar ciertas concomitancias entre Cabezón y Bach<sup>114</sup>, una afirmación que derivaba de un joven Nin en 1904 cuando definió al burgalés como el primer autor conocido de fugas instrumentales, como vimos en el primer capítulo.

Como citamos anteriormente, durante sus primeros años en París, Nin presentó a Bach como el maestro de las formas y lo situó junto a otros compositores antiguos europeos, sin otro motivo aparente que como el máximo representante de Alemania. Pero su inmersión en el ambiente musical parisino derivó en una evolución de su

---

<sup>109</sup> ZENCK, Martin. «La reinterpretación de Bach en los siglos XIX y XX». *Vida de Bach*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 320.

<sup>110</sup> INDY, V d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 78-79.

<sup>111</sup> D'Indy señaló que Bach copió las 104 obras de su colección *Il fiori musicali*. *Ibid.*, p. 69.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 67.

pensamiento hacia una mayor adscripción a la problemática ideológica en torno a lo nacional a lo largo de la década. En 1909, el pianista manifestó en una de sus crónicas desde Berlín que Bach se apoyaba en valores asociados a la tradición musical francesa: «Bach estudiaba y copiaba obras de sus contemporáneos y predecesores franceses, y sabía muy bien lo que hacía»<sup>115</sup>. Esta declaración constata una visión en consonancia con el escenario nacionalista que respiraba, aunque adolece de una cierta ambigüedad: primero, porque no revelaba cuáles eran estos «contemporáneos y predecesores franceses» –estimamos que Couperin y Rameau–; segundo, omitía cualquier modelo italiano, algo que no tardaría en modificar. Sin embargo, en estos momentos, sí dejó claro que era a Francia donde Bach miraba.

Recordemos que estas crónicas desde Berlín fueron escritas en un punto álgido de los debates nacionalistas, y la finalidad de sus textos era resaltar la grandeza de Francia en oposición a Alemania, de manera que no era el espacio adecuado para introducir los méritos de otra nación. De hecho, en el último recital que concedió en París antes de partir a Alemania, Nin devolvió la autoría a Couperin de una de las obras copiadas en el *Clavierbüchlein* de Ana Magdalena Bach, cuya acción recordemos que fue reconocida gratamente en la prensa<sup>116</sup>. Así, Nin reafirmaba la relevancia del clavecinista francés en la música de Bach, uno de los lugares comunes en la literatura y recepción sobre Bach del contexto parisino. Como Tiersot, Nin hablaba directamente de Bach a un sector focalizado de la sociedad europea, insertándolo dentro del peso de la problemática ideológico-francesa en torno a lo nacional. Curiosamente, un caso similar había sucedido con el compositor alemán Johann Ernst Eberlin (1702-1762), cuyas fugas habían sido atribuidas erróneamente a Bach<sup>117</sup>. Sin embargo, este dato pasó totalmente desapercibido en el ambiente francés. Creemos que Nin lo conocería, ya que este apunte se contempla en el *Cours*, pero posiblemente no estimó su divulgación por desviarse de sus objetivos nacionalistas.

---

<sup>115</sup> «Bach étudiait et copiait des œuvres de ses contemporains et prédécesseurs français, et il savait fort bien ce qu'il faisait». Nin, J. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. VI». *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1909, p. 175.

<sup>116</sup> Como apuntamos en el capítulo anterior, Nin devolvió la paternidad del rondó *Les bergeries* a Couperin, largamente atribuido a J. S. Bach, un hecho que fue alabado en la prensa. Ver capítulo 4, p. ¿?.

<sup>117</sup> INDY, V. d'. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, p. 94.

En 1910, Nin ya integró los modelos italianos en el estilo de Bach, aunque ahora la flecha apuntaba totalmente hacia Italia. En uno de los recitales ofrecidos en La Habana, Nin precisaba que «Bach, Haendel y Rameau fueron, escribiendo para las voces, tres grandes italianos»<sup>118</sup>. Lo trascendente de esta cita es que no solo Bach y Haendel miraban hacia Italia, sino incluso el mismo Rameau había sucumbido al dominio italiano. El motivo de esta afirmación lo podemos encontrar en que el pianista se hallaba profundizando en los clavecinistas del siglo XVIII y había comenzado a formular la idea de los rasgos españoles en la música de Scarlatti. Por ello, el punto de mira se había desplazado de Francia hacia el otro polo latino, Italia, lo que posiblemente justifique su énfasis en la trascendencia de dicha nación en la música de Bach, concediendo un peso mayor a su influencia italiana con respecto a d'Indy. Por otra parte, se trataba de un argumento poco sólido, pues la música vocal de Bach era principalmente religiosa y las cantatas profanas no tenían relación ninguna con Italia, sino más bien con Francia y Alemania<sup>119</sup>. En definitiva, su fin, ahora, era enfatizar Italia.

En 1913, en sus conferencia-conciertos en Bilbao sobre *Las tres grandes escuelas musicales del XVIII*, Nin ofrecía un mapa completo de las influencias foráneas en la música Bach, lo que significaba no obviar ni falsear la realidad:

Es un hecho incontestable que Bach se inspiró a menudo en los modelos franceses, a quienes imitó con una gracia exquisita, y que absorbió el ambiente italiano con más frecuencia todavía, infiltrando así fecunda savia y vida lozana a más de un elemento, a más de una protuberancia inerte o ampulosidad tosca, que de sus antecesores hubo de heredar.

Por eso hallamos en Bach no solo la expresión genuina, verídica, de su raza, sino el reflejo de las más puras luces latinas, por las formas en que moldea sus ideas, por el carácter que, con frecuencia, imprime su estilo, por la materia y el ambiente de sus tiempos lentos –tan italianos siempre– por los mil y mil detalles con que su fantasía adorna sus más atrevidos conceptos<sup>120</sup>.

Como se desprende del párrafo, Nin completó el círculo de influencias alemanas y latinas en el estilo de Bach, que divulgó a partir de entonces. Bach sintetizaba en su música las características idiosincráticas de sus antecesores alemanes, los modelos franceses que había reivindicado en una primera fase y los italianos, a los que les concedía un mayor protagonismo. Lo presentaba como a un músico tan seguro de sí

---

<sup>118</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin y Rosa Culmell en la Sala Espadero de La Habana el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

<sup>119</sup> PIRRO, André. *J. S. Bach*. París, F. Alcan, 1906.

<sup>120</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 26.

mismo y dotado de una personalidad tan potente que no temía revisar y absorber la música de los maestros latinos. En su pensamiento, Bach era el perfecto modelo alemán, o al menos el único aceptado, gracias a la síntesis de los reflejos latinos en su música que venía reivindicando desde sus crónicas de Berlín. Al igual que Brunetière, el concepto de latinidad era el requisito para alcanzar la universalidad, y Bach era representado como el músico que había demostrado un profundo respeto por las tradiciones musicales latinas. Ahora bien, a diferencia de la Schola, donde se proyectaba la imagen de un Bach más afrancesado (como hemos visto con Tiersot y con d'Indy), Nin reivindicaba una mayor importancia del influjo italiano en la música del compositor alemán, lo que supuso un paso adelante de la visión divulgada en Francia.

Con la finalidad de exponer sus «aspectos esenciales», Nin también resaltó el lado más humano y alegre del compositor, que contrasta con la concepción de Bach como músico «sobrio, grave, correcto y austero; yo creo firmemente que es un crasísimo error»<sup>121</sup>. En particular, resaltaba el humorismo en los tiempos lentos de varias piezas, identificados con el dominio de los músicos italianos y que nos remite a la luz que Italia aportaba en la música de Bach, pero también aludía a ciertas cantatas profanas<sup>122</sup>. Al año siguiente, el célebre musicólogo y organista francés André Pirro ofreció varias conferencias en Madrid en abril de 1914<sup>123</sup>, que repitió en la temporada de 1918-1919<sup>124</sup>. Bajo el título «Juan Sebastián Bach, autor cómico», hablaba del humorismo en sentido clásico del compositor y exponía las ideas sobre el retorno a Bach en Francia<sup>125</sup>. Entre otras cosas, enfatizaba la gracia o la frescura de los temas populares alemanes y franceses en los que se basaban las *Goldberg Variationen* o ciertas cantatas profanas, omitiendo así la influencia italiana que sin embargo Nin trató de potenciar. El historiador alemán Edward G. Dannreuther (1844-1905) también

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>123</sup> Conferencia pronunciadas por André Pirro sobre «Jean Sébastien Bach. Auteur comique» en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 26 de abril de 1914. El volumen fue publicado con la siguiente referencia: PIRRO, André. *Jean Sébastien Bach. Auteur Comique*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 1915, Serie IV, vol. 3. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM PIÈCE-245. También, concedió estas conferencias sobre J. S. Bach y los músicos franceses en el Ateneo de Madrid y en el Instituto Francés de Madrid. SALVADOR, Miguel. «Conferencias de M. André Pirro». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, abril 1914, p. 11.

<sup>124</sup> Folleto de la Residencia de Estudiantes, curso 1918-1919.

<sup>125</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español*. Sevilla, Doble J, 2009, p. 297.

resaltó la influencia de Couperin en Bach, y obvió el influjo italiano<sup>126</sup>. Así, Pirro, Dannreuther y Nin reprodujeron la visión del Bach latino (francés) que se tejía en París, aunque el pianista reivindicó las influencias del flanco italiano.

Este equilibrio que Nin proponía entre norte y sur, y que se concretaba solo en la figura de Bach, encontró importantes focos de divulgación en España. Ignacio de Zubialde [pseudónimo de Juan Carlos Gortázar] reproducía las siguientes palabras del pianista en la *Revista musical* de Bilbao tras su conferencia en 1913: «Bach es algo más que la maravillosa imagen de la reflexión consciente de modelos franceses e italianos [...] Es la luminosa síntesis de toda una época y el principio vital de los siglos que sucedieron al suyo. Por eso representa aquí, él solo, todo el siglo XVIII alemán»<sup>127</sup>. Estas mismas ideas fueron reproducidas por Tigelio en *El Nervión*<sup>128</sup>. Así, Nin contribuyó al conocimiento y difusión en la Península de las ideas sobre el retorno del compositor en Francia, aunque presentaba a un Bach ciertamente ampliado.

Salazar también contribuyó a difundir el influjo latino en Bach, aunque se ajustó al paradigma francés. En las notas a programa del concierto de Nin en 1918 en la Sociedad Nacional de Música de Madrid, el crítico recordaba las conferencias sobre Bach y los músicos franceses de Pirro en 1914 y dejaba constancia de la influencia de Couperin en Bach señalada por Dannreuther: «Bach llega en algunos sitios hasta a copiar las curiosas particularidades rítmicas que dan a algunas piezas de Couperin, sobre todo en las *courantes*, un aire especial de rudeza y angulosidad»<sup>129</sup>. Continuaba con las palabras de Dannreuther, quien despojaba dichas *courantes* de los rasgos italianos atribuyéndoselos «al carácter de música de *ballet* de cierta distinción»<sup>130</sup>. Apreciamos cómo Salazar, a través de Pirro y Dannreuther, se centraba en el flanco francés del compositor y, no contento con eso, le privaba abiertamente de cualquier atisbo italiano. Recordemos que en aquellos momentos era poco afín a la influencia

---

<sup>126</sup> DANNREUTHER, Edward. «J. S. Bach». *Musical Ornamentation*. Londres, Novello, Ewer and Co's 1893-1905, parte I, pp. 159-210.

<sup>127</sup> ZUBIALDE, I[gnacio de] [Juan Carlos GORTÁZAR]. «Movimiento musical de España y el Extranjero. Bilbao. Conciertos del 22 y 24 de Enero». *Revista musical*, Bilbao, enero 1913, p. 16.

<sup>128</sup> TIGELIO. «En la Filarmónica». *El Nervión*, Bilbao, 25-I-1913, p. 1.

<sup>129</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 21 de mayo de 1918. E-Mba. Sign.: M-3384, p. 4.

<sup>130</sup> *Ibid.*



scarlattiana –y, por tanto, italiana– en Soler<sup>131</sup>. En esta ocasión, trasladó su miopía italiana a la figura de Bach, una visión que también modificaría más adelante.

En su traducción al castellano de la obra de Forkel en 1950, contemplaba el mapa completo de influencias e introdujo hasta el conocimiento de Inglaterra en el compositor: «Conoce lo italiano, lo francés y lo inglés»<sup>132</sup>. Aunque no aludió a ningún maestro británico en los ejemplos expuestos, y quedó en una simple afirmación no desarrollada, lo que queda claro es que compartió esa versión universal de Bach: «un genio poderosamente sintético que integra su gran *fluir* con la suma de cuantas corrientes líricas llegan al llano majestuoso por donde fluye como un río caudal»<sup>133</sup>.

Por último, Rogelio Villar también reprodujo el universalismo de Bach en las conferencias ofrecidas en julio de 1917 en Madrid, publicadas en su opúsculo *El sentimiento nacional en la música española*<sup>134</sup>. Al igual que Nin, presentó a Bach como paradigma de confluencia entre norte y sur, y era su interés en las fuentes latinas lo que le permitió apartarse del «filosofismo pesimista» de las escuelas del norte: «En las fuentes latinas, italianas y francesas bebió Bach las formas más puras de sus ideas, el carácter de su estilo y hasta el ambiente en que se desenvuelve su copiosa producción»<sup>135</sup>. Nos consta que accedió al texto de las conferencias pronunciadas por Nin en Bilbao<sup>136</sup> y asistió a numerosos conciertos del pianista en la península, de quien señalaba especialmente su interpretación de Bach: «el inmenso Bach, tiene en Nin el más fiel, el más serio y encantador intérprete»<sup>137</sup>. En realidad, poco importa si la concepción bachiana de Villar derivó o no de las ideas del pianista, porque contribuyó a divulgar la misma visión.

---

<sup>131</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320.

<sup>132</sup> SALAZAR, A. *Juan Sebastián Bach...*, p. 20.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> VILLAR, Rogelio. *El sentimiento nacional en la música española*. Madrid, Artes Gráficas «Mateu», [1917].

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>136</sup> VILLAR, Rogelio. «Músicos españoles. Joaquín Nin». *Blanco y negro*, Madrid, 27-V-1917, p. 10; *Id. Músicos españoles II. Compositores, directores, concertino, críticos*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S. A., [192?], p. 200.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 201.

Aquí finalizamos el alcance de las ideas bachianas que Nin reivindicó en España, pues el hecho de no precisar el origen de los modelos franceses o italianos o algún otro tipo de especificidad nos imposibilita proporcionar una concepción del universalismo de Bach más allá de las cuestiones aquí planteadas. Por otra parte, no contamos con elementos de juicio suficientes para apoyar dicho alcance, pues la bibliografía española sobre Bach es escasa y dispersa<sup>138</sup>, y la musicología carece hasta el momento de un estudio que examine la recepción de Bach en España<sup>139</sup>.

#### 5.4.2 En busca de la expresión de J. S. Bach

Como citamos anteriormente, la recepción de Bach en el contexto francés de las últimas décadas del XIX atravesó por una fase particular en la que la música del compositor fue considerada frecuentemente como carente de expresión. Se trataba de una recepción rica pero también compleja, donde la admiración de los franceses por el estilo contrapuntístico y fugado de Bach se oscurecía a menudo con el reproche de las melodías perdidas y la científicidad de su trabajo, que nada tenía nada que ver con la inspiración. Esta concepción, como un tipo de construcción racional y erudita pero sin encanto ni poesía, resultaba incompatible con los criterios del Romanticismo. Para Tiersot y los scholistas, entre ellos Nin, la grandeza de Bach derivaba del hecho de que su música escondía un alma y situaron su estilo como emblema de la expresión. Asumieron el carácter de «ciencia» de su música, pero también reforzaron su retrato como un maestro desinteresado, cuyos trabajos no fueron escritos para agradar a la audiencia, sino como un medio para expresar sentimientos<sup>140</sup>.

La música sacra de Bach adquirió la connotación de «insensiblemente protestante», lo que propició su consideración como un compositor universalmente cristiano a partir de 1885. Como citamos anteriormente, esta idea tuvo una especial acogida en un imponente sector de la derecha que defendía el Catolicismo en vinculación a su política nacionalista, como la Schola. Uno de los precursores en

---

<sup>138</sup> Un listado de los documentos biográficos bachianos en España puede encontrarse en: MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona, Península, 1997.

<sup>139</sup> *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Malcolm Boyd (ed.). Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 404-405.

<sup>140</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, pp. 343-344.

reivindicar el lado católico de Bach fue William Cart en su *Étude sur J. S. Bach* en 1899<sup>141</sup>, uno de los primeros textos sobre el compositor en lengua francesa al que Nin accedió ya en una época temprana. Si bien Nin no hizo explícita su opinión sobre este asunto sí conocía este argumento, divulgado además por d'Indy en la *Schola*<sup>142</sup>.

Los pensamientos de Cart y Nin guardaron numerosas similitudes teóricas. Entre otras cuestiones, Cart defendió el influjo latino en las composiciones de Bach, al igual que Nin<sup>143</sup>. Lo presentaba como el más grande de los maestros dieciochescos, y aprovechaba cualquier espacio para elevar la grandeza de Francia en las obras del compositor: «De todas las flores de la elegancia que produjo el siglo XVIII, no hay ninguna más exquisita que las *Suites francesas* de Johann Sebastian Bach»<sup>144</sup>. También queda patente la desconsideración de Cart hacia la escuela británica, de modo que su mapa histórico presentaba analogías con el de Nin: «La polifonía era el único medio de ennoblecer esta danza [giga] venida del otro lado del Canal de la Mancha»<sup>145</sup>. Por último, desde el punto de vista organológico, señalaba la preferencia de Bach por el clavicordio en lugar del clave (un postulado de herencia forkeliana) y apostaba por su interpretación en el instrumento moderno<sup>146</sup>, dos formulaciones afines a Nin que veremos en el último capítulo de nuestro estudio. Ahora bien, Cart defendió abiertamente el lado más romántico de Bach como medio de subrayar su modernidad (sin hacer distinción entre la música instrumental y la vocal, ni la espiritual de la secular), una premisa antagónica al ideal de Nin, aunque no siempre llegó a superar.

Nos consta que Nin recurrió al estudio de Cart en dos ocasiones. La primera fue en 1904, con motivo de constatar un hecho histórico, una reunión potencial entre Bach y Haendel que veremos en la próxima sección<sup>147</sup>; no obstante, el empleo de esta fuente no delata nada más allá de la mera consulta. La segunda tuvo lugar en la segunda década de siglo de la que se desprende una posible lectura cristiana. Con motivo del concierto

---

<sup>141</sup> CART, William. *Étude sur J.-S. Bach, 1685-1750*. París, Fischbacher, 1899.

<sup>142</sup> Hiemke señala que la traducción francesa de la obra de Forkel realizada por Grenier iba dirigida también a un representante de un catolicismo dogmático, una versión a la que Nin accedió. HIEMKE, S. «Aspekte der Französischen...», p. 68.

<sup>143</sup> CART, W. *Étude sur J.-S. Bach...*, p. 43.

<sup>144</sup> «*De toutes les fleurs d'élégance qu'a produites les dix-huitième siècle, il n'en est pas de plus exquis que les Suites françaises de Jean-Sébastien Bach*». *Ibid.*, p. 105.

<sup>145</sup> «*La polyphonie était le seul moyen d'ennoblir cette danse venue d'outre-Manche*». *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>147</sup> NIN, J. «Haendel y Bach...», pp. 174-176.

ofrecido por Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de 1917, Salazar reproducía en las notas a programa a propósito del *Concierto en Re menor* (BWV 1052) de Bach: «No abandona Bach la forma *concerto* –dice William Cart– hasta haber sacado de ella todo el partido posible, desarrollándola y perfeccionándola sin cesar, manteniéndose siempre dentro del plan tradicional: un *adagio* entre dos *allegros*»<sup>148</sup>. De estas palabras se intuye una alusión a la trinidad propia también de la Schola, lo que nos plantea la hipótesis de que Nin pudo haber asimilado la reconversión de Bach, de acuerdo con los postulados de Cart y de d'Indy. Es cierto que las notas a programa fueron firmadas por Salazar, pero hemos demostrado en capítulos anteriores cómo el crítico acostumbraba a incluir los estudios de Nin con asiduidad. Aun así, no podemos despejar esta conjetura por el momento a falta de más pruebas documentales.

A diferencia de quienes consideraban a Bach como un maestro únicamente de la música pura, Nin trató de no caer en el mito de la racionalidad matemática y situó algo más detrás de la música del compositor, en sintonía con los postulados de la Schola. En la primera audición del ciclo de las formas musicales en 1904, manifestaba abiertamente su reproche hacia aquellos que le negaban la cualidad de la expresión: «Sin embargo, hubo espíritus paradójicos que criticaron su música por carecer de expresión. Esta opinión cuanto menos extraña no merecería ser señalada si no hubiese encontrado credibilidad en ciertos medios contemporáneos»<sup>149</sup>. Esta cita muestra el fenómeno de la compleja y rica recepción de la música de Bach que venimos relatando, como que la concepción de su inexpressividad continuaba vigente a principios del siglo XX. De hecho, durante sus primeros años en la Schola, manifestó en alguna ocasión una cierta frialdad en la música de Bach: «en algunas de sus obras casi me atrevería a decir que esta grandiosidad es *más arquitectónica que poética*»<sup>150</sup>.

Nin perfiló a Bach como el maestro de los maestros de las formas musicales y lo situó en la cúspide de los compositores históricos, un postulado que derivó de su

---

<sup>148</sup> Programa de mano. E-Mba. Sign.: M-3384.

<sup>149</sup> «*Il s'est trouvé pourtant des esprits paradoxaux qui ont reproché à sa musique d'être dénuée d'expression. Cette opinion au moins étrange ne méritait même pas d'être signalée si elle n'avait trouvée quelque créance dans certains milieux contemporains*». Programa de concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París, el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1), p. 13.

<sup>150</sup> «[...] *en algunas de las sevas obras quasi m'atreviria a dir que aquesta grandiositat es més arquitectónica que poética*». NIN, Joaquín. «El Conservatori de Paris». *Revista musical catalana*, Barcelona, octubre 1905, p. 197. La cursiva pertenece al original.

aprendizaje con d'Indy. Buena muestra de ello se percibe en uno de los testimonios a López-Chávarri al poco tiempo de comenzar sus estudios en la Schola Cantorum:

Agotadas todas las formas conocidas por Bach, que supo tratarlas todas, y todas con igual genio, el refinamiento, el espíritu de la *recherche* se impuso en la escritura contrapuntística como único recurso para hacer *novedad*, originando de ahí la decadencia de tan grande arte, al mismo tiempo que el principio generador de la armonía [*sic*], el *acorde* empezó a individualizarse<sup>151</sup>.

Del texto extraemos dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, Bach lideraba el ranking de las formas musicales y le aplicaba un patrón de cantidad-calidad, pues no solo había abordado la mayoría de las posibilidades, sino que también las había elevado a un plano superior. En segundo lugar, Nin encumbró a Bach como el maestro del contrapunto por excelencia, un ideal heredado de la Schola que reivindicó durante toda su trayectoria musical. Bach representaba no solo la grandeza del arte del contrapunto, sino también su culminación. Se trataba de la habitual elevación retrospectiva de la imagen de Bach convertida en una ficción mítica contra la cual la historia posterior no tenía ninguna oportunidad de afirmarse, excepto como historia de la decadencia. Al equiparar a Bach con la perfección, todo lo que acontecía posteriormente solo podía decaer<sup>152</sup>.

Nin concedió la segunda sesión de su ciclo *Étude des formes musicales au piano* íntegramente a Bach, con motivo del 221º aniversario de su nacimiento en 1906<sup>153</sup>. Reunió un conjunto de danzas y piezas de diversa procedencia europea, con la finalidad de situarlo en el podio de las construcciones formales. Además de su grandeza en cuanto al marco estructural y al contrapunto, el análisis musical ponía de relieve otros elementos de su música. Como señalaba a López-Chávarri: «en Bach si se quiere, encontramos ya definidos los procedimientos expresivos: (hablando técnicamente) agógica, procedimientos expresivos del ritmo; dinámica, el de la melodía y modulación de la armonía [*sic*]»<sup>154</sup>. Por ello, detallaba la riqueza de los diferentes perfiles del tema

---

<sup>151</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 6-VI-1903. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 35. La cursiva pertenece al original.

<sup>152</sup> ZENCK, Martín. «La acogida [recepción] de Bach: algunos conceptos y parámetros». *Vida y obra de Bach*. John Butt (ed.). Traducción al castellano: María Condor. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 311.

<sup>153</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>154</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 6-VI-1903. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 35.

en el ejemplo del *Die Kunst des Fuge* (BWV 1080), la combinación rítmica en la *Sarabanda* y las osadías armónicas del *Capriccio*, debidas a una asociación de ideas e intenciones dramáticas del autor<sup>155</sup>. Su ideal de forma como belleza clásica comprendía un equilibrio entre la estructura externa y el contenido, entre los valores intelectual y emocional, que suponía un rechazo al formalismo de Hanslick y a la música romántica en particular, como divulgó en sus escritos desde temprana edad<sup>156</sup>. La cuestión de la forma era fundamental y la dotaba de un sentido expresivo, pues había que alcanzarla a través de un equilibrio entre contenido, técnica y espíritu. Así, Bach era sublime tanto en la forma como en la expresión, apoyándose en una relación de igualdad y equilibrio entre los dos elementos.

Otra de las categorías estéticas en la búsqueda de la expresividad de Bach a principios del siglo XX fue a través del simbolismo. En este sentido, el texto de referencia obligada en el contexto francés es *J. S. Bach: Le Musicien-Poète* (1905)<sup>157</sup> del organista franco-alemán Albert Schweitzer, con quien Nin llegó a establecer lazos profesionales. Schweitzer y Charles-Marie Widor (maestro del organista y autor del prólogo de la obra) propusieron una imagen de Bach como representante ideal de los conceptos de «espiritualidad» y «objetividad». Esta obra, de clara impronta wagneriana y luterana, y el texto de Cart fueron de los primeros ejemplos bibliográficos de la literatura bachiana en francés, aunque sus perspectivas eran bien distintas<sup>158</sup>. De hecho, Schweitzer se refirió al texto de Cart como «una colección de anécdotas banales de Bach»<sup>159</sup>, pues se trataba de un Bach «interpretado» como católico y romántico que se adecuaba a las características estéticas del momento, pero se alejaba del original. No obstante, la perspectiva del organista también era otro tipo de «interpretación».

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 8, 10-11 y 13.

<sup>156</sup> El concepto de belleza en la forma en el pensamiento de Nin venía definido mediante el equilibrio entre forma y contenido, en la oposición entre lo intelectual y la expresión. Él mismo ya había manifestado en 1904 su rechazo al formalismo germano de Hanslick como antítesis de la libertad y la espontaneidad de la concepción formal. NIN, Joaquín. «Dos palabras sobre la estética de Eduardo Hanslick». *La Vanguardia*, Barcelona, 1-X-1904, p. 4; *Id.* «Dos palabras sobre la estética de Eduardo Hanslick». *Cuba Musical*, La Habana, 1-XI-1904, pp. 454-458; *Id.* «Las ideas de Hanslick». *Revista musical*, Bilbao, agosto 1912, pp. 195-197.

<sup>157</sup> SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*. Prefacio de Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

<sup>158</sup> Una buena introducción al estudio de Schweitzer lo constituye el artículo: HIEMKE, S. «Aspekte der Französischen...», pp. 68-74.

<sup>159</sup> Cit. en: *Ibid.*, pp. 71-72.

Schweitzer construyó un retrato de Bach como «músico-poeta» que contrastaba con la intención de Spitta de identificarlo como el representante de la música pura<sup>160</sup>. Se centraba principalmente en la música sacra (y luterana) del compositor, y el análisis de la relación entre texto y música. La tesis general de Schweitzer era la espiritualidad o el simbolismo de su lenguaje musical a través de un conjunto de fórmulas o patrones musicales (un tipo de *leitmotive*) creados por Bach y asociados a una serie de sentimientos concretos tanto en la música vocal como en la instrumental. Era otro retrato de Bach que apuntaba hacia un sector diferente de la sociedad, los wagnerianos.

Schweitzer y Widor posicionaron la música de Bach como la antítesis de virtuosismo moderno, de las pasiones desenfrenadas que eran propias de la concepción de Bach bajo la estética romántica. Schweitzer no concebía el instrumento como medio para alcanzar la gloria del intérprete, sino para que este desapareciese tras la música de Bach: «La vanidad virtuosa y la aspiración a algo deben alejarse en la interpretación de Bach»<sup>161</sup>. Este postulado concuerda con uno de los argumentos principales del pensamiento de Nin, quien lo aplicaba no solo a la música de Bach sino a la música antigua en general. De hecho, Schweitzer fue el traductor al alemán de su opúsculo *Pour l'Art*<sup>162</sup>, en el que Nin arremetía principalmente contra la figura del intérprete, y el organista confirmó la comunión de ideas entre ambos<sup>163</sup>.

Las ideas simbolistas de Schweitzer tuvieron una amplia difusión en el medio<sup>164</sup>. Widor publicó su prólogo a la obra en *Le Monde Musical*<sup>165</sup>; las formulaciones de Schweitzer fueron reproducidas con la publicación en dicha revista de la partitura del *Capriccio* de Bach en 1906<sup>166</sup> y en la historia de la música de Woollet en 1908,

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> NIN, Joaquín. *Im dienste der Kunst*. Berlín, Verlag der «Signale für die musikalische Welt», [1908]. US-RIVu (caja 8, carpeta «Joaquín Nin: his collected Works published by Editions Max Eschig in Paris», n° 19).

<sup>163</sup> Carta de Albert Schweitzer a Joaquín Nin. Grimmelalp (Suiza), [verano 1908]. US-RIVu (caja 12, n° 46).

<sup>164</sup> Hiemke indica que en más de una ocasión se manifestaron las analogías entre Schweitzer y Pirro, quien recurrió también a las teorías de sinestesia de Wagner. Se concedió más importancia a la obra del primero por la anterioridad de su publicación. HIEMKE, S. «Aspekte des Französischen...», p. 71. PIRRO, André. *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*. París, Fischbacher, 1907. Ver también: PIRRO, André. *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*. Prefacio de Ch. M. Widor. París, Fischbacher, 1895.

<sup>165</sup> WIDOR, Ch[arles]. M. «J.-S. Bach. Le Musicien-Poète». *Le Monde Musical*, París, 30-V-1905, pp. 118-119.

<sup>166</sup> A. M. [André MANGEOT]. «Notre Musique». *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, [p. 33].

concretamente en el apartado vocal de la entrada del compositor<sup>167</sup>. Pero la visión de Schweitzer también contó con su oposición en diferentes círculos. En *La Revue Musicale*, Jules Combarieu enfatizaba la importancia de la obra, ya que cubría una laguna bibliográfica para quienes no podían acceder a Spitta –bien por el idioma, bien por su densidad–, como por ejemplo Nin<sup>168</sup>. Pero se oponía a la ostentación de Widor en el prólogo, pues reducía la importancia de Forkel, Bitter o Spitta, y solo se centraba en una parte concreta de la producción de Bach. Igualmente, llamaba la atención sobre la falta de análisis del contrapunto o la superficialidad con la que abordaba la música de cámara e instrumental, al margen de cuestionar la imagen de Bach como un colorista-simbolista<sup>169</sup>.

Hubo también una oposición importante en los muros de la Schola Cantorum. En las páginas de *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais*, Bordes reprobó que Schweitzer apenas mencionase la relación de Bach con el arte católico en su formación y negara la trascendencia del canto gregoriano (y católico) en la polifonía clásica, al margen de que no veía tan claro el simbolismo de Bach<sup>170</sup>. En realidad, la perspectiva vocal luterana de Schweitzer sobre Bach era antagónica a la de una institución que apostaba por la reforma religiosa (en particular, sobre la base del gregorianismo) llevada a cabo por los monjes benedictinos desde mediados del siglo XIX<sup>171</sup>. En el caso de d'Indy, como mencionamos anteriormente, el maestro francés consideró el Protestantismo peligroso desde un punto de vista político y artístico, y defendió los rasgos católicos de Bach. El conjunto refleja que Schweitzer no tuvo buena acogida en la Schola, no por su visión wagneriana, sino por su concepción anti-católica.

No poseemos ningún testimonio que certifique la opinión de Nin sobre este estudio de Schweitzer. Estimamos que compartió la visión «espiritual» hacia el compositor y no solo como un maestro de música pura –aunque Nin no encontró la espiritualidad y la expresividad de Bach a través del simbolismo, sino a través de la forma y de sus rasgos latinos–, la oposición entre Bach y el virtuosismo o el rechazo a

---

<sup>167</sup> WOOLLET, Henry. «Cours d'Histoire de la Musique. Jean Sébastien Bach et son Œuvre». *Le Monde Musical*, París, 15-VII-1908, pp. 198-199.

<sup>168</sup> J[ules] C[OMBARIEU]. *La Revue Musicale*, París, 1-IX-1905, pp. 445-446.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>170</sup> BORDES, Ch[arles]. «Bibliographie». *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, marzo 1905, pp. 91-94.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 94.



las transcripciones de su música, que el organista también censuraba. Pero la principal divergencia radicaba en que Schweitzer proponía su interpretación en el clave, y situaba a Landowska como la intérprete ideal<sup>172</sup>. Tampoco creemos que Nin acogiese la concepción Bach-Wagner planteada por el organista, quien introdujo sus ideas en España a través de una serie de conferencias en 1908, publicadas en la *Revista musical catalana*<sup>173</sup>. Como señalábamos al comienzo del capítulo, en el caso de Bach, se trataba más bien de «un problema de categorías históricas», en la que cada individuo aceptaba o rechazaba aquellas que se ajustaban más a lo que consideraba la expresividad del compositor.

Como venimos relatando, uno de los principales problemas que observamos en la literatura sobre Bach es la falsa relación que parece existir entre su contexto histórico y la proyección posterior de su música<sup>174</sup>. En el caso de Nin, el pianista proponía un despertar hacia Bach que no era apto para la época de Wagner y del Romanticismo. Por un parte, renegaba de la concepción matemática de la obra de Bach en Francia en el siglo XIX, pese a alguna alusión ocasional a una cierta plasticidad en una primera época que pronto superó, y defendía firmemente el contenido expresivo que se hallaba detrás de cualquier proporción numérica. Por otro lado, rechazaba con insistencia las transcripciones románticas de su obra, las cuales proporcionaban, en su opinión, un nuevo original de excesos y modernizaciones sin respetar los límites. En este sentido, Nin señalaba al respecto de la *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903) en el citado concierto monográfico a Bach de 1906:

[...] es una pieza única en su género; y, a pesar de su excesiva notoriedad, no ha sido posible omitirla aquí, especialmente a causa de la *fuga*. Se tratará únicamente una innovación: trataré de interpretar esta obra tal y como está escrita, despojándola de ciertos artificios de virtuosos, de los que está adornada por una tradición deplorable en mi opinión<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> «Once one has heard Wanda Landowska play the Italian Concerto on her wonderful Pleyel, harpsichord which adorns her music room, it would be inconceivable that one could ever reproduce in on a modern piano». («Una vez que uno ha escuchado interpretar a Wanda Landowska el *Concerto italiano* en su maravilloso Pleyel, clave que adorna su sala de música, sería inconcebible que uno pudiera reproducirlo de nuevo en un piano moderno»). Cit. en: MESSING, S. *Neoclassicism in Music...*, p. 21. Esta alusión a Landowska se presenta en la segunda versión de la obra, ampliada y traducida al alemán en 1908.

<sup>173</sup> SCHWEITZER, Albert. «Sobre la Personalitat y l'Art de Bach, per Albert Schweitzer». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre 1908, pp. 207-212; diciembre 1908, pp. 230-233.

<sup>174</sup> Una buena introducción a esta cuestión puede encontrarse en español en: ZENCK, M. «La acogida [recepción] de Bach...», pp. 307-317.

<sup>175</sup> «[...] c'est une pièce unique dans son genre; et, malgré son excessive notoriété, il n'a pas été possible de l'omettre ici, surtout en raison de la fugue. Une seule innovation sera tentée: j'essaierai de jouer cette

Del fragmento extraemos estas dos cuestiones: en primer lugar, se sirvió de la fuga como medio para reivindicar la expresividad en el estilo contrapuntístico y combatir la concepción de su música de demasiado científica y poco emocional. No en balde la fuga fue uno de los elementos más atacados en el discurso de la matematicidad bachiana<sup>176</sup>. De hecho, aparecieron simultáneamente en 1901 los tratados de contrapunto y fuga de Dubois y Gedalge, tratados que planteaban cómo crear una *fuga d'école*, un ejercicio requerido para solicitar el Premio de Roma<sup>177</sup>; en segundo lugar, esa distancia temporal entre el Bach de su época y el Bach interpretado era insalvable mediante las transcripciones que alteraban la originalidad de la partitura, pues el oyente percibía la obra desde un horizonte totalmente diferente al contexto de Bach y, a su parecer, además erróneo. Sin embargo, aunque Nin persiguiese metafóricamente la reproducción del original (imaginaria e inalcanzable), veía a Bach a través del prisma de los nuevos avances en el instrumento. Se trataba por tanto de un Bach no apto para los seguidores del Romanticismo, aunque la escasa distancia crítica le hizo incurrir en ciertas contradicciones.

Su propio retrato de Bach evidencia una huella hagiográfica propia de los criterios decimonónicos. Lo describía como un compositor «pobre, sencillo y modesto, entre zozobras, inquietudes y amarguras, que sobrellevó siempre con evangélica resignación»<sup>178</sup>. Esta visión popular y ontológica del compositor como un artista humilde, creativo y solitario luchando por la expresión personal en un mundo indiferente y poco comprensivo es en buena medida un legado del siglo XIX, que continuó durante el XX. Asimismo, acompañaba la perfección del compositor con tres cualidades añadidas: el concepto del bien, pero un bien relacionado con el modelo de la naturaleza humana que todo individuo pretende alcanzar («Puede decirse de él, entonces, que si en arte fue un Dios, en lo que de humano tiene la vida, humano fue, y como el que más...»)<sup>179</sup>; la felicidad del compositor, concebida como un estado especial asociado con la virtud y encaminado hacia la perfección; por último, la concepción de

---

*œuvre telle qu'elle est écrite, en la dépouillant de certains artifices de virtuose, dont elle est affublée, par une tradition déplorable à mon avis*». Programa de concierto de Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>176</sup> HIEMKE, S. «Aspekte der Französischen...», p. 34.

<sup>177</sup> DUBOIS, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel, 1901; GEDALGE, André. *Traité de la Fugue*. París, Enoch et C<sup>ie</sup>, 1901.

<sup>178</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 28.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 31.

las tareas compositivas como una necesidad vital, casi ética: «[j] qué tenacidad, qué energía, qué vigorosa actitud la que aquel hombre desplegó en el ejercicio de sus funciones! [...] Hoy, aún –y quizá hoy más que nunca– la cantidad de trabajo que representa la vida de aquel superhombre, pasma de asombro»<sup>180</sup>.

Por último, Nin también aplicó una concepción elitista en la recepción de la música de Bach, cuya grandeza y majestuosidad pocos podían entender. El lenguaje de Bach era «completo, infinito y profundo», pero «esta sensación no la experimentan más que los iniciados, de la misma manera que solo personas sueltas pueden apreciar en su valor preciso el lenguaje del Dante, de Shakespeare o de Goethe...»<sup>181</sup>. Esta visión concuerda con el Bach presentado en la Schola y también en la obra de Schweitzer<sup>182</sup>. Richard Taruskin, en su estudio sobre los retornos en el Neoclasicismo, identificó la predilección parisina por conceder a un Bach afrancesado, pero no en cuanto al concepto de latinidad, sino a un concepto elitista: «Sobre todo, el bachianismo francés fue una afirmación acorde al elitismo cultural: el artesano, trabajando a un nivel de maestría elevada, se eleva por encima de la comprensión de la multitud»<sup>183</sup>. Taruskin se refiere al retorno a Bach después de la Primera Guerra Mundial, pero era una actitud patente durante las primeras décadas.

## 5.5 Bach *versus* Haendel

Durante el revival del oratorio barroco que tuvo lugar entre 1868 y 1875 en París, los trabajos de Haendel y de Bach se situaron en el punto de mira, y sus comparaciones se convirtieron en un lugar común en el imaginario de la época. Ellis señala que en la década de 1870, Haendel fue reconocido como símbolo de la masculinidad de la nación por parte de la República, ya que su recuperación se propuso desde una vuelta a los valores de la antigua Grecia y Roma que iba en sintonía con el proceso de latinización y apropiación del compositor<sup>184</sup>. Aunque en su lado personal no fuese una figura cristiana, la naturaleza de su música sí fue considerada como tal. En

---

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> NIN, J. *Las tres grandes escuelas musicales...*, p. 28.

<sup>182</sup> SCHWEITZER, A. «Sobre la Personalitat y l'Art...», p. 211.

<sup>183</sup> «Above all, French Bachianism was an affirmation of cultural elitism: the craftsman, working at an exalted level of mastery, levitates above the comprehension of the mob». TARUSKIN, Richard. «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology». *Nineteenth-Century Music*, vol. 16, nº 3, primavera 1993, p. 293.

<sup>184</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, pp. 210-233.

cambio, Bach sufrió el argumento de la racionalidad de su contrapunto por aquella época, a lo que se añadió su devoción protestante y la concepción puramente alemana de su figura hasta entonces. Haendel, perfilado como una figura opuesta a Alemania y a los intereses del Protestantismo, se encontraba más cerca del espíritu francés que Bach con el establecimiento de la Tercera República.

La recepción francesa de Bach fue ganando territorio hasta que a finales de los años 80 su estatus superó al de Haendel hasta el punto de alcanzar la inspiración de un culto personalizado<sup>185</sup>. Los programas y textos que acompañaron la interpretación de la *Matthäuspasion* en La Concorde en 1888 pretendieron combatir la concepción excesivamente académica de su música que se había difundido desde la década anterior, y que continuaría salpicando la creciente recepción positiva durante la última década del XIX. Por otra parte, las primeras referencias en la literatura parisina sobre Bach en los albores del siglo, principalmente la que enfatizaba su lado más católico, contribuyeron también al cambio de perspectiva. En suma, Haendel y Bach intervinieron en los debates sobre la identidad de la cultura francesa y las comparaciones entre ambos ocuparon un lugar habitual en la historiografía musical hacia el cambio de siglo, un supuesto que Nin asumió a su llegada a París en 1902.

En la biografía de Bach realizada por René de Récy en 1885, el autor lo encumbraba como a un compositor alemán y católico, en cambio Haendel era una figura cosmopolita cuya música entreveraba numerosos estilos musicales nacionales y gustos religiosos. En 1899, Cart recurrió también al establecimiento de comparativas entre ambos compositores: Haendel pertenecía a la escuela clásica y el gran Bach era un gótico romántico<sup>186</sup>. Este vínculo con las catedrales góticas fue un tópico usual en los escritos sobre el compositor, también utilizado por Nin como veremos a continuación.

En esta misma línea se situaron los argumentos de d'Indy, quien acudió a la retórica de las dos polaridades para preconizar a Bach tanto desde el punto de vista técnico como desde el musical. Ellis, en su artículo «En Route to Wagner», refleja con total claridad la poca estima de d'Indy hacia Haendel: «Bach era “el maestro de los

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

maestros”; Haendel, simplemente, “hijo de un barbero de Halle”<sup>187</sup>. Además, el *Messiah* era el único oratorio de Haendel analizado en su asignatura. Por todo ello, Ellis lo sitúa en el *salon des refusés* del pensamiento d’indiano<sup>188</sup>. Aunque los análisis de la investigadora se centren en el género del oratorio, bien podemos aplicar dicha etiqueta a la música instrumental. En su *Cours*, d’Indy se limitaba a precisar un listado del catálogo instrumental del compositor<sup>189</sup>, sin aportar ningún ejemplo musical, y señalaba la influencia de Kuhnau en Haendel «sin siquiera buscar reducir el plagio»<sup>190</sup>. Esta era la visión mancillada del compositor divulgada por d’Indy, que Nin heredó: una gran pasión por Bach contrastante con el interés ocasional hacia Haendel.

Debussy también describió la recuperación y posición de Haendel desde la comparación con Bach. Como revelaba en 1903: «El glorioso monumento que es J. S. Bach nos oculta a Haendel: de este ignoramos unos oratorios más numerosos que las arenas del mar; igual que ellas, tiene más guijarros que perlas, pero no es menos cierto que con paciencia y con gusto encontraríamos cosas interesantes en ellos»<sup>191</sup>. El compositor se refería al oratorio, al igual que d’Indy, aunque sus palabras ofrecen una fotografía algo más concesiva hacia la figura de Haendel que las del scholista.

En 1904, poco tiempo después de ingresar en la Schola, Nin escribió un artículo con el título «Haendel y Bach. Lo Ferrer Armonió» en la *Revista musical catalana*, en el que relataba las tentativas fallidas de un posible encuentro entre ambos compositores<sup>192</sup>. En realidad, se trataba de una réplica a la publicación de un fragmento del diario de Bach –publicado en el periódico inglés *Monthly Musical Record* y traducido por Gibert para la revista catalana–, que recreaba «alegóricamente» una reunión de los dos compositores en la residencia de los Bach<sup>193</sup>. En su alegato, Nin realizaba un amplio barrido historiográfico por las principales fuentes europeas desde la segunda mitad del XIX hasta su contemporaneidad, para demostrar que el encuentro

---

<sup>187</sup> «Bach was “le maître des maîtres”; Haendel, simply, “fils d’un barber de Halle”». ELLIS, K. «En Route to Wagner...», p. 120.

<sup>188</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>189</sup> INDY, V. d’. *Cours de Composition...*, vol. 2, parte 1, pp. 146-147, 189 y 461.

<sup>190</sup> «Sans même chercher à pallier le plagiat». *Ibid.*, p. 147.

<sup>191</sup> DEBUSSY, Claude. «Conciertos espirituales. – *Las Béatitudes* de César Franck». *Gil Blas*, París, 13-IV-1903. Cit. en: *Id. El señor corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 135-136. (Título original en francés: *Monsieur Croche et Autres Écrits*. François Lesure (ed.). París, Gallimard, 1971).

<sup>192</sup> NIN, J. «Haendel y Bach...», pp. 174-176.

<sup>193</sup> GIBERT Y SERRA, Vicens M<sup>a</sup> de. «Extracte del Diari de J. S. Bach». *Revista musical catalana*, Barcelona, mayo 1904, pp. 96-100.

finalmente no tuvo lugar<sup>194</sup>. Nuevamente, la amplitud de fuentes y su cotejo constata el perfil riguroso de Nin y su apuesta por la verosimilitud histórica. Entre las referencias, resulta llamativo cómo los testimonios en torno al relato de un mismo suceso dependían de la nacionalidad del investigador, favoreciendo así la disponibilidad y el interés de un compositor u otro en reunirse. Los ingleses George Grove y Abdy Williams, por ejemplo, justificaban la imposibilidad de Haendel de partir hacia Bach, mientras los alemanes o pro-bachianos, como Forkel o Riemann, enfatizaban los esfuerzos de Bach por propiciar el encuentro, frente a la indiferencia de Haendel. Destacamos la ausencia de Spitta en el texto de Nin, lo que revela que probablemente no había accedido aún a este estudio, como señalamos en párrafo anteriores.

A grandes rasgos, Nin optó por una aparente objetividad sobre el tratamiento de la historia. No obstante, si leemos entre líneas, ciertas expresiones dejan traslucir su inclinación por Bach, como la «veracidad» con las que describía la biografía de Forkel o un cierto énfasis en el rechazo de Haendel hacia la invitación de Bach, que proponía el inglés Williams en su estudio<sup>195</sup>. Se trata de un escrito temprano en el que aún no había desarrollado su lado bachiano más ferviente, y no dejaban de ser leves insinuaciones que tampoco oscurecían la figura de Haendel; por aquel entonces, incluso lo situaba en la misma línea que dos de sus maestros más estimados, Rameau y Bach<sup>196</sup>. Como señaló Wanda Landowska en su *Landowska on Music*, con esa perspectiva crítica y objetiva que concede el paso del tiempo, la circunstancia relatada por Forkel equivocó a la opinión pública, y culpar a Haendel de la indiferencia total era injusto. Simplemente, dicha reunión, que podría haber sido más que significativa, no sucedió<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Las fuentes consultadas fueron los volúmenes de Fétis, Riemann, Grove, Forkel, Cart, Williams, David y Pirro, Parada Barreto, Eslava y Lacal. NIN, J. «Haendel y Bach...», p. 175.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> «*Comme claveciniste, il [Rameau] joignit à la grâce naïve de Couperin une profondeur d'idées et de sentiment qui n'a pas été souvent surpassé, même depuis lui. Seuls peut-être dans l'histoire des clavecinistes, Jean-Sébastien Bach et plus tard Haendel, purent lui être comparés sans désavantage.*» («Como clavecinista, [Rameau] añadió a la gracia ingenua de Couperin una profundidad de ideas y de sentimiento que no ha sido con frecuencia superado. Quizás solo en la historia de los clavecinistas, Johann Sebastian Bach y más tarde Haendel, podrían compararse sin desventaja» Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París, el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

<sup>197</sup> *Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), p. 255.

Al año siguiente, con motivo de los cambios realizados en el Conservatorio de París en 1905, Nin establecía las diferencias existentes entre d'Indy y Fauré a partir de una comparación con Bach y Haendel:

Uno, pensador profundísimo; el otro, orador brillante, exquisito. El arte de Bach, como el arte gótico, procede todo de un tema, de un dibujo, de un motivo reproducido, elaborado, trabajado al infinito, siempre artísticamente, pero con cierto carácter de grandiosidad, más bien plástica que sentimental; en algunas de sus obras casi me atrevería a decir que esta grandiosidad es *más arquitectónica que poética*. El arte de Haendel parece surgir de la idea madre, de la «unidad cíclica», de la progresión polifónica, para buscar sonoridades, ritmos penetrantes, armonías plenas, aunque sea arbitrariamente, y voladuras melódicas que si bien a veces resultan un poco desligadas y hasta fuera de lugar, son siempre bellas y singularmente atractivas. El sentimiento lo domina en detrimento de la forma<sup>198</sup>.

Como se aprecia en el fragmento, Nin describía a d'Indy en semejanza con Bach y le concedía los mismos méritos generales que se atribuían a Alemania como potencia musical: un arte intelectual y reflexivo, y centrado principalmente en el marco formal. Aunque en el párrafo Nin alude a una cierta frialdad en la música de Bach, tal y como comentamos en secciones anteriores, su grandeza (y la de d'Indy) era resultado de todo un proceso de elaboración, reflexión y maduración; y era ahí donde radicaba toda su soberanía. La correspondencia entre Bach y d'Indy es a todas luces laudatoria, dada la equiparación del francés con uno de los pilares de la institución que dirigía. Asimismo, Nin hacía explícita esa visión «gótica» de Bach que vimos anteriormente en Cart, lo que revela que su descripción del compositor se acercaba a la retórica del momento.

En cuanto al segundo binomio, la cita que acabamos de ofrecer deja traslucir una consideración positiva de Haendel en el pensamiento de Nin, pues aprobaba los cambios realizados por Fauré en el Conservatorio y lo reconocía como uno de los paradigmas de la música francesa contemporánea, como explicamos en el capítulo anterior. Haendel, como músico alemán de nacimiento, partía «de la idea madre» y de «la progresión polifónica», para atender a continuación a influencias externas y «buscar sonoridades, ritmos penetrantes, armonías plenas, aunque sea arbitrariamente». De este modo, el

---

<sup>198</sup> «L'un, pensador profundissim; l'altre, orador brillant, exquisit. L'art de Bach, como l'art gòtic, procedeix tot d'un tema, d'un dibuix, d'un motiu reproduït, elaborat, treballat a l'infinit, sempre artísticament, però ab cert caràcter de grandiositat més aviat plàstica que sentimental; en algunes de les seves obres quasi m'atreviria a dir que aquesta grandiositat es més arquitectònica que poètica. L'art de Haendel sembla fugirne de l'idea mare, de l'«unitat cíclica», de la progressió polifònica, pera buscar sonoritats, ritmes penetrants, harmonias plenas, encara que sia arbitrariament, y envoladas melòdicas que si bé devegadas resultan un xich deslligadas y fins fora de lloch, son sempre bellas y singularment atractivas. El sentiment hi domina en detriment de la forma». NIN, Joaquín. «El Conservatori de Paris». *Revista musical catalana*, Barcelona, octubre 1905, p. 197. La cursiva pertenece al original.

eclecticismo y el espíritu conciliador de Fauré iban en sintonía con el cosmopolitismo de la música de Haendel, a quien por aquel entonces no le negaba sus buenas palabras. En suma, las comparaciones y oposiciones de Haendel y Bach en el pensamiento de Nin resultaban ciertamente ecuanímenes en una primera etapa, cada uno con sus luces y sus sombras. No obstante, poco tardó en proclamar abiertamente la superioridad de Bach sobre Haendel, en detrimento del segundo.

En 1906, Nin ofreció la tercera sesión de su *Étude des formes musicales*, titulada «De Antonio de Cabezón (1510-1566) à Georg Friedrich Haendel (1685-1759)»<sup>199</sup>, en cuyo programa comenzó a desfigurar la capacidad del músico. En la parte introductoria de las notas sobre el aporte de cada nación, presentaba el lado alemán de Haendel como su cara más amable, y le atribuía los méritos de establecer un orden lógico y tonal de las diferentes danzas en la suite:

Es Haendel, más que J. S. Bach, quizás, quien parece haber logrado claramente esta síntesis fecunda. También representa, a pesar de su inferioridad musical relativa, la culminación de la Suite de clave, como una agrupación racional de piezas destinadas a ser escuchas en un orden determinado<sup>200</sup>.

A pesar de esa «inferioridad musical relativa», la grandeza de Haendel quedaba fuera de toda duda. Pero si atendemos al apartado referente al compositor, al margen de tildar sus influencias italianas de nocivas («para el gran perjuicio de las cualidades nativas de su raza»<sup>201</sup>), su descenso de categoría era ya evidente: «La suite de Haendel, al parecer, no es más que un tipo de marco tradicional, en el que organiza una sucesión de piezas más escolásticas que musicales, repletas de fórmulas tomadas de Bach, y no siempre bien utilizadas»<sup>202</sup>. Claramente, la perspectiva scholista estaba ya presente, y reducía el mérito de Haendel al hecho de unir movimientos, aparentemente sin ningún esfuerzo e innovación. Su lenguaje musical salía peor parado al reducirlo al préstamo de

---

<sup>199</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>200</sup> «*Et c'est Haendel, plus, peut-être, que J. S. Bach, qui semble avoir accompli nettement cette synthèse féconde. Aussi représente-t-il, malgré son infériorité musicale relative, le point d'aboutissement de la Suite de clavecin, en tant que groupement rationnel de morceaux destinés à être entendus dans un ordre déterminé*». *Ibid.*, p. 5.

<sup>201</sup> «*[et ne subit guère d'autre influence que celle des Italiens] pour le grand dommage des qualités natives de sa race*». *Ibid.*, p. 12.

<sup>202</sup> «*La suite de Haendel n'est plus, semble-t-il, qu'une sorte de cadre traditionnel, dans lequel il range une succession de morceaux plus scolastiques que musicaux, encombrés de formules empruntées à Bach, et pas toujours bien utilisées*». *Ibid.*, pp. 12-13.



materiales, y además mal empelados, desposeyéndolo así de cualquier cualidad expresiva como creador. Estas declaraciones nos recuerdan al Haendel de d'Indy, aunque en su caso era Kuhnau el modelo de comparación. No en vano, Nin eligió una de las suites de Haendel de influencia alemana como punto de comparativa con Bach. Así, si la música de este era profunda y expresiva (apoyándose en la fuga y en el contrapunto), la de aquel pecaba de superficial y frívola (basada en un escolasticismo ecléctico y mundano). El resultado era una fotografía desfigurada y arbitraria de Haendel, que aparecía ahora como una contrafigura cosmopolita del genio auténtico de Bach. No obstante, no deja de ser contradictorio que erija a Bach como músico internacional y sancione a Handel por su cosmopolitismo.

Desconocemos el porqué de este giro sobre la figura de Haendel, pero supuso el arrebatamiento de su lugar en el paraíso de los genios compositores del XVIII. Posiblemente la principal razón resida en la conjugación de tres naciones musicales: era compositor alemán, afincado en Inglaterra y susceptible de influencias italianas, que por aquel entonces no consideraba tan positivas como a finales de la década. De hecho, en el siguiente recital de su ciclo, concedido al concierto del siglo XVIII y en el que reunía a J. S. Bach, C. Ph. E. Bach y J. C. Bach, desprestigiaba los rasgos del último (el Bach de Milán) por sus concesiones al gusto italiano<sup>203</sup>.

El universalismo de Haendel apuntaba hacia Inglaterra, una nación que ocupaba el último puesto en el ranking de las tradiciones musicales europeas en el pensamiento de Nin, y en el de la Schola. Por otra parte, recordemos que Nin «afinaría» su concepto de eclecticismo con la doble nacionalidad de Scarlatti, y una de sus consecuencias fue el ensalzamiento del italianismo de Bach. Como vimos en su programa de 1910 en La Habana «Bach, Haendel y Rameau fueron, escribiendo para las voces, tres grandes

---

<sup>203</sup> «Jean-Christien n'était point dépourvu de valeur, tout au moins dans le domaine de la construction classique et traditionnelle; mais la personnalité très faible de ses thèmes et peut-être ses excessives concessions au goût italien peuvent expliquer aussi bien ses faciles succès que l'oubli complet où sont tombées la plupart de ses œuvres, et surtout de ses opéras». («Johann Christian no carece de valor, al menos en el dominio de la construcción clásica y tradicional; pero la personalidad muy débil de sus temas y quizás sus concesiones al gusto italiano pueden explicar tanto sus éxitos fáciles como el olvido total en el que ha caído la mayoría de sus obras, y sobre todo sus óperas»). Programa de mano del concierto sobre «Le Concerto au XVIII<sup>e</sup> Siècle» ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 1 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

italianos»<sup>204</sup>, además del empate en el duelo Scarlatti-Haendel. Así, si en la temprana fecha de 1906 la influencia italiana de Haendel adquiría un sentido negativo, la resignificación posterior del término cambió la luz que se posaba hasta en el mismo Bach.

Su interés hacia Haendel se resume en un escaso repertorio programado en sus recitales (solo en dos ocasiones y dos piezas) y su cese en 1907<sup>205</sup>. No obstante, en su opúsculo *Pour l'Art*, Nin reivindicó una ampliación del conocimiento de su repertorio más allá de las populares variaciones *The Harmonious Blacksmith*<sup>206</sup>, aunque fue, de nuevo, un reclamo de palabra.

En el contexto parisino, hubo otras reservas generalizadas en la recepción de Haendel. Por ejemplo, su representación en el seno de la Société Nationale de Musique fue nula –ni en el teclado, ni en el ámbito de la música de cámara o sinfónica–. Durante una primera etapa de la institución (1871-1886), la programación de música foránea iba en contra de los ideales nacionalistas, pero su música permaneció silenciada tras el nombramiento directivo de d'Indy en 1886, dada su comentada indiferencia hacia el compositor. Tampoco Haendel tuvo un lugar en la Société Musicale Indépendante, pues, aunque acogiese a compositores extranjeros, se centró principalmente en la interpretación de música contemporánea<sup>207</sup>.

No obstante, dentro del movimiento general de recuperación del siglo XVIII a medida que avanzaba la década, se realizaron varias tentativas con objeto de divulgar la música del compositor. Desde un punto de vista institucional, se creó la Société Haendel en 1909, fundada por dos alumnos de la Schola –el organista Félix Raugel<sup>208</sup> y el

---

<sup>204</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y la cantante Rosa Culmell en La Habana el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

<sup>205</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 30 de mayo de 1906. Según refleja el programa de mano, Nin interpretó la *Suite en Fa menor* [HWV 433] y la *Chacona en Sol* (con variaciones). US-RIVu (caja 7, nº 58); Concierto-conferencia ofrecida por Joaquín Nin y Michel D. Calvocoressi sobre «Les origines de la musique au clavier» en la Université Nouvelle de Bruselas el 27 de febrero de 1906. Tras la conferencia, Nin interpretó la citada *Chacona en Sol*. US-RIVu (caja 8, nº 8). En suma, fueron dos los recitales en los que el pianista ejecutó música de Haendel, y dos obras interpretadas.

<sup>206</sup> NIN, J. *Pour l'Art...*, p. 29.

<sup>207</sup> Duchesneau confirma que en el ambiente de la guerra, Haendel y otros compositores extranjeros estuvieron vetados en una escena principalmente volcada en promover los intereses nacionales. DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant-garde Musicale à Paris...*, p. 119, nota al pie 135. Para constatar la ausencia de Haendel, consultar el anexo 1 (Société Nationale de Musique, pp. 225-304) y el anexo 2 (Société Musicale Indépendante, pp. 305-327).

<sup>208</sup> SPIETH-WEISSENBACHER. «Félix Raugel». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 854-855.

violinista Eugène Borrel<sup>209</sup>–, en la que también participó Romain Rolland<sup>210</sup>. A diferencia de d’Indy, Guilmannt acostumbraba a tocar obras de Haendel en el órgano desde 1878, un interés que transmitió a sus alumnos<sup>211</sup>. Hacia 1914, dicha sociedad había recuperado aproximadamente unas 150 obras desconocidas para el público parisino, y cerca de la mitad fueron primeras interpretaciones<sup>212</sup>.

En el plano individual, igualmente hubo otros intelectuales que incidieron en la recuperación del compositor. Romain Rolland publicó su estudio sobre Haendel en 1910, en el que abordaba su biografía y obra<sup>213</sup>. En él, reivindicó la universalidad y objetividad del compositor, junto con una grandeza de su música equiparable a la que se le atribuía a Bach<sup>214</sup>. Según Fulcher, Rolland enfatizó el lado más republicano de Haendel y lo presentaba libre de cualquier misticismo y como a un verdadero músico europeo, aunque con un predominio de la cultura latina<sup>215</sup>. En lo que nos atañe, Rolland señalaba dos cuestiones significativas: en primer lugar, informaba de que la música instrumental del compositor había sido mal comprendida por los intérpretes, quienes no superaban el argumento de la forma vacía<sup>216</sup>. Sin duda alguna, Nin es un perfecto ejemplo de esta percepción; en segundo lugar, y como reveló en sus artículos sobre «Les “Plagiats” de Haendel»<sup>217</sup>, Rolland justificaba que «la imitación y la asimilación de pensamientos y formas extranjeras son, en sí, un fenómeno muy normal en el arte»<sup>218</sup>. Así, no solo defendía la originalidad del estilo del compositor, sino también un aspecto estético y particular de su grandeza como músico que Nin y d’Indy le negaban.

---

<sup>209</sup> RAUGEL, Félix, TURNER, Malcolm y GRIBENSKI, Jean. «Eugène Borrel». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 1-2.

<sup>210</sup> Acerca de la Société Haendel, consultar *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, enero y febrero 1909. La presidencia de honor recayó en Saint-Saëns, y el Comité artístico estuvo formado por Dubois, d’Indy, Bourgault-Ducoudray, Fauré, Guilmannt, Widor, Bellaigue, Arthur Coquard, Henry Expert y Romain Rolland.

<sup>211</sup> FLINT, C. *The Schola Cantorum, Early Music...*, vol. 1, p. 10.

<sup>212</sup> RAUGEL, F., TURNER, M. y GRIBENSKI, J. «Eugène Borrel...».

<sup>213</sup> ROLLAND, Romain. *Haendel*. París, Félix Alcan, 1910.

<sup>214</sup> *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>215</sup> FULCHER, J. F. *French Cultural Politics...*, p. 59.

<sup>216</sup> ROLLAND, R. *Haendel...*, p. 176.

<sup>217</sup> ROLLAND, Romain. «Les “Plagiats” de Haendel». *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*, París, 15-V-1910, pp. 283-297; 15-VII-1910, pp. 419-443. Se centra principalmente en la obra *Israel en Egypte*, y en concreto en los préstamos del italiano Alessandro Stradella por parte de Haendel. Véase también: ROLLAND, Romain. «III. L’Opéra au XVII<sup>e</sup> Siècle en Italie». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1931, vol. 2, pp. 719, 732-733.

<sup>218</sup> «L’imitation et l’assimilation des pensées et des formes étrangères sont, en soi, un phénomène très normal dans l’art». ROLLAND, R. «Les “Plagiats” de...», p. 433.

En su reivindicación de Haendel, llama la atención que sus enunciados son muy próximos a los que se habían comentado antes de Bach.

Marie Bobillier también publicó su propio estudio crítico de Haendel en 1912<sup>219</sup>. En su texto, se separaba de los tópicos más comunes –como el posible encuentro con Bach o su reunión con Scarlatti– y reivindicaba su producción y sus acciones independientemente de la de figura de Bach. Bobillier además alabó la labor divulgativa de la Sociéte Haendel<sup>220</sup>. Sin ánimo de hacer un barrido exhaustivo, estos ejemplos constatan que la recuperación teórica del compositor caminaba hacia una autonomía más firme y objetiva, algo que Nin en cambio no contempló. El pianista, como hijo de su época, perpetuó a Bach, y ocasionalmente hizo alguna reivindicación tibia a Haendel.

\*\*\*

La visión de la tradición musical alemana en el pensamiento de Joaquín Nin fue un tanto parcial, pues la definió exclusivamente como la nación cumbre de las formas musicales, y la despojó de cualquier alusión positiva a sus características musicales como escuela. La elección de compositores germanos, como Kuhnau y Haendel, radicó en sus aportes en cuanto al marco estructural y a su relación con el patriarca de los Bach. Se trata de una doble visión que adolece de una perspectiva justa, heredada de su formación en la Schola y en concreto de d'Indy, pues cualquier tipo de comparación con Bach en el pensamiento de Nin era una batalla perdida de antemano. A medida que avanzaba la década, su adscripción a los debates ideológicos de Francia en defensa de la escuela nacional acrecentó la descalificación y el desinterés por la tradición musical alemana, al mismo tiempo que ascendía su inclinación por el encumbramiento de las raíces latinas. Su latinismo, que apostaba tanto por Francia como Italia, era la única vía de escape que aportaba la luz y la claridad al intelectualismo de Alemania como potencia musical, una premisa a la que no consiguió escapar ni Bach. El caso de Haendel esclarece muy bien ese cambio de preferencias en el pensamiento del artista y su evolución, pues sus influencias italianas pasaron de tener una concepción negativa a transformarse en la única posibilidad que tenía el compositor para nuestro protagonista, aunque no trascendió de la reivindicación teórica durante la segunda década.

---

<sup>219</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. *Haendel: Biographie Critique Illustrée de Douze Planches Hors Texte*. París, Henri Laurens, 1912.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 107.

En el pensamiento de Nin, Bach no era ni un romántico ni un clásico, sino un compositor instrumental y universal al que situó en la cúspide de los maestros ilustres. Su visión a propósito del compositor partió de las categorías de la recepción de Bach en Francia, pero la búsqueda de la expresividad con la que combatir su atribuida cientificidad generó una evolución de la imagen del maestro alemán con la que dio un paso adelante a la problemática francesa. En una primera etapa de formación, Bach era el maestro de las formas y del contrapunto, al que dotó de una expresividad que no trascendía del empleo de los elementos musicales tradicionales. No obstante, no obvió en algunos momentos una cierta falta de expresividad. Con posterioridad, Nin le imbuó del concepto de genio latino, presentándolo como un maestro respetuoso con las fuentes francesas e italianas, que no solo le sirvieron de modelo de inspiración, sino que sintetizó en su lenguaje sin perder su esencia natural. En este sentido, su pensamiento superó la recepción nacionalista de Bach en Francia, pues enfatizó la influencia italiana en la música del compositor, casi relegada en la literatura parisina, además de que contribuyó significativamente a su difusión en España. Así, la latinización de Bach fue el recurso predilecto de Nin para reivindicar la expresividad de Bach, y no la cristianización o el simbolismo de su lenguaje musical. Como Tiersot o d'Indy, Nin hablaba directamente de Bach a un sector focalizado de la sociedad europea, el cual se separaba en cierta medida del paradigma francés.

Por último, la visión de Nin evidencia su intención de engrandecer históricamente la figura de Bach. El patriarca marcaba un punto de inflexión en la historia, pues su música expresaba todas las ideas de una época y su influencia llegaba hasta la contemporaneidad. Defendía que su música no era apta para los seguidores del Romanticismo, pero en su pensamiento Bach era invención, originalidad, espiritualidad y perfección, un conjunto de apelativos con los que el siglo decimonónico prefería ver en sus artistas.

**FORMAS DE INTERPRETAR LA HISTORIA:  
MATERIALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO HISTÓRICO  
DE JOAQUÍN NIN A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA**



## CAPÍTULO VI

### LA LABOR INTERPRETATIVA DE JOAQUÍN NIN EN TORNO A LA MÚSICA ANTIGUA: ESTRUCTURA DE LOS CONCIERTOS, NOTAS A PROGRAMAS DE MANO Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO

En este capítulo ofreceremos un análisis de la actividad interpretativa de Joaquín Nin desde tres perspectivas complementarias: la estructura y temática de sus conciertos, las notas a programas de mano, y compositores y repertorio de música antigua interpretado. Joaquín Nin destacó en el ambiente musical de principios del siglo XX principalmente por su faceta como intérprete. Ahora bien, no se limitó a ser un «mero» pianista, sino que acompañó sus interpretaciones de novedades y elementos extramusicales propios de un intelectual o de un historiador de la música, que dotaron al personaje de una indudable originalidad y complejidad.

Como expusimos en el anterior bloque, Joaquín Nin construyó un pensamiento divergente con el que discrepó en diferentes temas con los principales intelectuales de su época, un paralelismo que vemos trasladado a sus interpretaciones. Desde fechas tempranas, su objetivo principal era contribuir al arte ofreciendo un repertorio de música antigua de escasa o nula representación. En este sentido, podemos reconocer a Joaquín Nin como un tipo de intérprete «descubridor» –al igual que Ricardo Viñes en cuanto a la música contemporánea<sup>1</sup>–, ya que estrenó numerosas obras del pasado musical y reveló a diversos compositores antiguos, acompañados, en su caso, de nuevas vestiduras. Con ello, se separó de otros intérpretes contemporáneos, en especial Blanche Selva, Wanda Landowska o Ricardo Viñes, a los que siguió muy de cerca, al mismo tiempo que se encaminó en ocasiones a obtener fama y reconocimiento. En realidad, estos dos objetivos –uno idealista y otro más materialista– son perfectamente compatibles y es lo que hace cualquier artista en la actualidad, lo que se considera perfectamente lícito.

---

<sup>1</sup> Término con el que Stéphane Audel se refirió a Ricardo Viñes, dado que dio a conocer numerosas obras de Debussy, Ravel, Satie y Mompou entre muchos otros. Consultar: GUBISCH-VIÑES, Nina. «Journal Inédit de Ricardo Viñes (Ravel, Debussy et Duparc)». *Revue Internationale de Musique Française*, vol. 1, nº 2, 1980, p. 175.



Bajo estas premisas, presentaremos la información desde tres ángulos esenciales: el primero será la estructura de sus recitales, en cuanto a la configuración del programa, el orden de presentación de las piezas o la articulación de los puntos climáticos en el concierto; el segundo apartado irá dedicado al análisis de las notas a programas de mano, uno de los elementos con los que logró distinguirse de los intérpretes de su época; por último, ofreceremos una relación de los compositores y repertorio de música antigua interpretados. Nuestra finalidad es establecer una visión panorámica y evolutiva de sus conciertos, para extraer finalmente unas conclusiones generales sobre los autores y obras que tocaba. De una manera más detallada, el lector puede encontrar un listado detallado de las piezas interpretadas por Nin en los anexos I y II de esta investigación.

### **6.1 La configuración de los ciclos temáticos de sus recitales de música antigua**

Desde inicios de su carrera interpretativa en París, Nin manifestó una marcada tendencia a configurar sus recitales en ciclos temáticos, que mantuvo durante gran parte de su trayectoria como intérprete. Podemos establecer dos fases claramente diferenciadas: una primera etapa inicial entre 1904 y 1908, destinada al origen de las tradiciones musicales europeas que comprendía el marco cronológico entre el siglo XVI y el XVIII; y una segunda etapa a partir de 1908, cuando profundizó en los clavecinistas del siglo XVIII de Francia, Alemania e Italia, que amplió en 1917 con la entrada de España en el concierto europeo. Sus series de conciertos, cuidadosamente construidas en torno a estas dos áreas del pasado musical, caminaron en paralelo a sus investigaciones y fueron un vehículo inmediato para sus reivindicaciones. Así, podemos considerarlos un escaparate de sus ideas teóricas, lo que nos permite establecer una correspondencia entre su pensamiento y su práctica.

A continuación, presentamos una relación de los ciclos temáticos desde diciembre de 1904<sup>2</sup>, fecha de su primer recital en solitario, y junio de 1908, organizados por orden cronológico, temática de las series y colaboradores.

---

<sup>2</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

1904-1908				Les origines de la musique de clavier	
Fecha	Lugar	Título	Colaborador	Fuente	
19-XII-1904	París, Salle Aeolian	Étude des formes musicales au piano depuis le XVI <sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours	Auguste Séteyx	F-Ph. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1)	
21-III-1906				US-RIVu (caja 7, n° 58)	
30-V-1906				US-RIVu (caja 7, n° 58)	
01-VI-1907				US-RIVu (caja 7, n° 58)	
05-VI-1907				US-RIVu (caja 7, n° 58)	
16-VI-1908				E-GRmf (NFE 1908-011)	
1906-1907					
Les origines de la musique de clavier					
25-I-1906	París, École des Hautes Études Sociales	«Les origines de la musique de clavier»	M.-D. Calvocoressi	Le Mercure Musical, 15-I-1906, p. 95.	
31-I-1906	París Universités Populaires				
Enero 1906	¿?	«La musique à programme»		US-RIVu (caja 8, n° 7)	
04-II-1907	París, École des Hautes Études Sociales				
25-II-1907	Bruselas, Univ. Nouvelle	«Les origines de la musique de clavier»		US-RIVu (caja 8, n° 8)	
27-II-1907					
1905-1908					
Association des Concerts Historiques de Nantes					
Fecha			Director		Fuente
Lugar					US-RIVu (caja 8, n° 5)
29-XII-1905	Nantes Salle Turcaud	1 <sup>a</sup> sesión	Fr. de Lacerda (V. d'Indy. 3 <sup>a</sup> sesión)	US-RIVu (caja 8, n° 6)	
02-III-1906		2 <sup>a</sup> sesión		Le Populaire, 5-V-1907	
04-V-1907		3 <sup>a</sup> sesión		Le Petit Phare, 10-IV-1908	
08-IV-1908		4 <sup>a</sup> sesión			

Tabla 4: Recitales de Joaquín Nin entre 1904 y 1908.

Antes de comenzar, señalamos que sus conciertos previos en París hasta su primer recital en solitario se adscribieron a las grandes manifestaciones musicales en el marco de la Schola Cantorum, en las que participaban numerosos estudiantes y artistas. Buena muestra de ello es su presentación parisina en diciembre de 1903, cuando interpretó el *Concierto en Re menor* (BWV 1052) de Bach como prolegómeno del estreno del *Weihnachtsoratorium* (BWV 248)<sup>3</sup>, o su intervención en el concierto mensual de abril de 1904, en el que uno de los números estrella del programa fue su estreno del *Concierto n° 2 en La mayor* de Johann Christian Bach, reconstituido por d'Indy<sup>4</sup>. Como veremos más detenidamente en un próximo capítulo, durante el tiempo transcurrido desde diciembre de 1903 hasta abril de 1904, Nin apareció en tres ocasiones en los conciertos de la Schola, en las que su participación era importante, pero no el único protagonista.

Como se desprende de la tabla, Nin llevó a cabo simultáneamente varios ciclos de conciertos con diferentes colaboradores en el primer periodo comprendido entre 1904 y 1908: Auguste Sérieyx y Michel-Dimitri Calvocoressi. En esta fase inicial, situó su foco de observación en los orígenes de la música de teclado, y abarcó las escuelas española, inglesa, italiana, francesa, alemana y belga de los siglos XVI, XVII y XVIII, con un especial énfasis en el siglo XVI. Como señala Bergadà, el pianista tuvo «plena conciencia de conectar con las tradiciones nacionales», tratando de llegar a las raíces de cada música nacional, a la que acompañó de una incansable labor de búsqueda de fuentes<sup>5</sup>. Nin aunaba el criterio historicista del investigador con la perspectiva del músico práctico, un perfil novedoso con el que consiguió distinguirse de los restantes intérpretes.

En primer lugar, el pianista comenzó su *Étude des formes musicales au piano depuis le siècle XVI<sup>e</sup> à nos jours* junto al scholista Auguste Sérieyx, un proyecto de doce audiciones de las cuales llegaron a realizarse solo las cinco primeras en las Salas Æolian y Berlioz de París. El programa de estas sesiones fue el siguiente: el 19 de diciembre de

---

<sup>3</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1903, [s.p.]. En este concierto, se ofrecieron las tres primeras partes completas del *Weihnachtsoratorium* de Bach.

<sup>4</sup> Concierto en la Schola Cantorum de París el 26 de abril de 1904. El programa se encuentra en: *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1904, [s.p.].

<sup>5</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, n° 6, primavera 2005, p. 34.

1904, de Antonio de Cabezón a J. S. Bach; el 21 de marzo de 1906, J. S. Bach; el 30 de mayo de 1906, de Cabezón a Haendel (suite); el 1 de junio de 1907, el concierto del siglo XVIII; y el 5 de junio, el rondó y la sonata de piano del siglo XVIII<sup>6</sup>. Las siete sesiones restantes debían comprender obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, d'Indy y Séverac<sup>7</sup>. De las primeras sesiones, la prensa alabó la novedad de la temática del ciclo y del repertorio, que difería de las obras clásicas y románticas que interpretaban la mayoría de los pianistas de la época<sup>8</sup>. De hecho, en la primera sesión ofreció un total de diecinueve obras de doce autores antiguos, siendo «la primera vez que tal cosa se hacía en París»<sup>9</sup>. No obstante, debemos tomar su testimonio con cautela, pues Landowska había emprendido una empresa ciertamente parecida, aunque la llevó a cabo en otras ciudades europeas antes que en París, como veremos a continuación.

En cuanto a la configuración de estos programas, de lo general a lo particular, cada sesión iba destinada a la evolución de la literatura para teclado de diversas formas musicales: la suite, el concierto, el rondó y la sonata; el material era estructurado en torno a las diferentes escuelas musicales, cuyos autores eran presentados de manera cronológica. De este modo, los puntos climáticos se repartían a lo largo del concierto, principalmente al comienzo de cada sesión pero también de cada tradición musical, ya que los primigenios de cada escuela y los orígenes de las formas instrumentales eran ciertamente más desconocidos. Al respecto, Antonio de Cabezón (compositor estrenado por Nin en el piano en la sociedad parisina) se situaba a la cabeza de los programas y, por tanto, España lideraba el ranking de las tradiciones musicales por antigüedad; Byrd, Chambonnières y Kuhnau eran menos populares que Purcell, Rameau y Bach, respectivamente<sup>10</sup>. Finalizaba las sesiones con la interpretación de números más

---

<sup>6</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'Étude des Relations Musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais (Francia), Departamento de Musicología, 1997, p. 216.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> El crítico de *Le Monde Musical* resaltaba el interés de la sesión que ofrecía repertorio diferente a los «Baladas, Estudios y Sonatas célebres». *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1904, p. 353.

<sup>9</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11).

<sup>10</sup> En una de las reseñas a este concierto, Calvocoressi enfatizó la presentación de autores menos conocidos, citando a Cabezón, Byrd, Bull y Frescobaldi. M. D. C. [Michel-Dimitri CALVOCORESSI]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-XII-1904, p. 994.

célebres en el medio, como el *Concierto en Re menor de Bach*<sup>11</sup> o la *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903)<sup>12</sup>, o de autores más cercanos al periodo clásico y de mayor conocimiento público, como Haydn<sup>13</sup>. En síntesis, el interés de estas sesiones radicaba en varias cuestiones: primero, en la presentación de nuevos autores y de las piezas interpretadas; segundo, la organización por escuelas permitía situar a los compositores junto a sus semejantes, lo que favorecía un mayor conocimiento de las características estilísticas de cada tradición musical y su evolución; tercero, el conjunto permitía una valoración global del desarrollo de cada forma abordada, así como su origen, tratamiento y progreso en distintos ámbitos europeos.

Si tomamos en cuenta las diecinueve piezas de los doce autores de la primera sesión, además de la presentación por parte de Sérieyx, el resultado era una amplia muestra del pasado musical que fácilmente podía alcanzar las dos horas de duración. Además, las numerosas piezas de los programas eran presentadas de forma consecutiva, numeradas y sin descanso entre ellas, posiblemente para no alargar más la sesión, un encadenamiento de números y de música que en ocasiones no llegó a agradar. Por ejemplo, tras la sesión concedida a Bach en 1906<sup>14</sup>, el crítico Fritz Volbach señalaba: «No creemos que un pequeño cuarto de hora [,] sabiamente repartido entre los doce números del programa, hubiese hecho parecer el concierto más largo: ¡al contrario!»<sup>15</sup>. Nin continuó sin conceder descanso alguno en las sesiones siguientes, pero programó un número menor de compositores y suprimió cualquier tipo de numeración de las obras en el programa. Eso no deja de ser una nota de color, pero sí revela la sensibilidad del pianista hacia las críticas.

Dentro del ciclo de Nin, una de las estructuras más originales fue la cuarta sesión («Le Concerto au XVIII<sup>e</sup> siècle») ofrecida el 1 de junio de 1907, en la que reunió a

---

<sup>11</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

<sup>12</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>13</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 5 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>14</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>15</sup> «Nous ne croyons pas qu'un petit quart d'heure [,] sagement partagé entre les douze numéros du programme, ait fait paraître celui-ci plus long: au contraire!». F. V. [Fritz VOLBACH]. «Les Concerts J.-Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 255-256.

Bach y dos de sus hijos, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian<sup>16</sup>. En dicho recital interpretó el célebre Triple concierto de J. S. Bach (BWV 1063), el *Klavier-Konzert* en Do menor de C. P. Emanuel (estreno de la obra en la sociedad parisina, reconstituido por Fr. de Lacerda), y el *Concierto* en La mayor de J. Christian, cuya primera audición moderna, como comentamos, se debió a Nin en 1904. Como precedente de ese concierto ofrecido por Nin, encontramos la sesión organizada por la Fundación J. S. Bach bajo el título «J. S. Bach et ses fils» el 17 de diciembre de 1906<sup>17</sup>. El programa contenía obras de J. C. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Cr. Fr. Bach, W. Fr. Bach y J. S. Bach<sup>18</sup>, y fue coronada como uno de los recitales más curiosos e interesantes ofrecidos hasta ese momento por dicha entidad<sup>19</sup>. Nos consta que Nin acudió a dicho concierto<sup>20</sup>, y posiblemente por ello modificó su cuarta sesión, titulada inicialmente «De C. Ph. E. Bach à Haydn»<sup>21</sup>, por este modelo tripartito, en búsqueda de la originalidad. Además, introdujo este formato en España y en Cuba durante la segunda década de siglo, y en ocasiones también supuso un estreno doble, como en La Habana en 1910<sup>22</sup> y en Barcelona en 1918<sup>23</sup>.

Las sesiones históricas en torno a una temática eran un hábito frecuente en el París de la época. Sin ánimo de aportar una relación detallada, proporcionamos varios ejemplos próximos al ambiente de Nin, para observar discrepancias y originalidades. Wanda Landowska, una vez firmado su contrato con el empresario Gabriel Astruc en 1904<sup>24</sup>, proyectó dos series paralelas y simultáneas a los conciertos de Nin, bajo los títulos «Jean Sébastien Bach et ses contemporains» y «Voltes et valse»<sup>25</sup>. El contenido

---

<sup>16</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Berlioz de París el 1 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, n° 58).

<sup>17</sup> Concierto ofrecido por Charles Bouvet (su fundador), junto a la colaboración de M. Lasne, E. Olivier, Ch. Grandmougin, G. Blanquart, R. Schidenhelm y J. Jemain, en la Salle des Quatuors Pleyel de París el 17 de diciembre de 1906. El programa se encuentra en: *Le Monde Musical*, París, 30-XI-1906, p. 309.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1906, p. 344.

<sup>20</sup> NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1907, pp. 15-16.

<sup>21</sup> «Échos et nouvelles diverses. France». *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, p. 97.

<sup>22</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Sala Espadero de La Habana el 12 de abril de 1910. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joaquín Nin-Culmell. Sign.: M 5521/2.

<sup>23</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 8 de abril de 1918. E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1918-04-08.

<sup>24</sup> FAUSER, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 11-12. Acerca de las condiciones del contrato, consultar: CHIMÈNES, Myriam. *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*. París, Fayard, 2004, p. 396.

<sup>25</sup> «Programmes de Concerts Annoncés. M<sup>me</sup> Landowska. Salle Pleyel». *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, [s.p.].

musical era tan novedoso como el de nuestro protagonista, con una tendencia a agrupar a los compositores con sus coetáneos nacionales y con una extensión ligeramente menor. En la primera de ellas, centrada en el siglo XVIII, presentaba en el piano repertorio de Rameau, Couperin, Haendel y Scarlatti, además de Mattheson, Telemann, Zipoli, Durante y Clérembault, compositores menos reconocidos que fueron aplaudidos por su novedad<sup>26</sup>. En «Voltes et vales», Landowska esbozaba una evolución de la forma hasta su contemporaneidad, ejecutando las piezas en diversos instrumentos: el siglo XVI en el clave (Byrd, Praetorius, Chambonnières y Morley), Schubert en el pianoforte y compositores del Romanticismo pleno en el piano (Weber, Schumann y Chopin, entre otros)<sup>27</sup>. Así, Landowska y Nin se presentaron en el ambiente musical con una apuesta paralela desde inicios de sus carreras. La diferencia entre ambos radicaba en la variedad organológica de Landowska, la técnica empleada, que veremos en el próximo capítulo, y una mayor amplitud del ciclo de Nin.

Blanche Selva ofreció también numerosas sesiones históricas agrupadas en torno a ciclos. Un primer ejemplo es la integral de la música de teclado de Bach en la Schola en 1903-1904<sup>28</sup>, una gran hazaña en diecisiete sesiones de la que Nin fue testigo<sup>29</sup>. A principios de 1905, Selva ofreció un ciclo de seis sesiones tituladas *J. S. Bach, Rameau et Scarlatti, et leurs devancieus*<sup>30</sup>. En él, se centró principalmente en los compositores del siglo XVIII más reconocidos, Couperin, Rameau, Scarlatti y Bach, pero su importancia radica en que ofreció colecciones completas; por ejemplo, la integral de las *Sonatas bíblicas* de Kuhnau –autor y piezas desconocidas por aquel entonces, como ya vimos– o los órdenes completos de Couperin<sup>31</sup>. Otros conciertos históricos concedidos a

---

<sup>26</sup> M.-D. C. [Michel-Dimitri CALVOCORESSI]. «Notes de Musique». *L'Art Moderne*, Bruselas, 6-XI-1904, p. 363.

<sup>27</sup> *Le Courrier Musical*, París, 15-II-1905, [s.p.]; H. de C. [Henri de CURZON]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 26-II-1905, p. 169.

<sup>28</sup> FONT BATALLÉ, Montserrat. *Blanche Selva y el Noucentisme musical en Catalunya*. Tesis doctoral. Directores: Gemma Pérez Zalduondo y Xosé Aviñoa Pérez. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2011, p. 40; SELVA, Guy. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau de Jean-Sébastien Bach*. Colección «Les cahiers Blanche Selva, n° 1». Niza, La Touche, Association Blanche Selva, 2012. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez-de-jardin. Sign.: 2013-8643.

<sup>29</sup> NIN, Joaquín. «La quincena en París». *Cuba Musical*, La Habana, 1-II-1904, p. 174.

<sup>30</sup> Dichas sesiones tuvieron lugar los días 17 y 31-I-1905, 28-II-1905, 14 y 28-III-1905 y 11-IV-1905 en la Salle de la Schola Cantorum. Los programas se encuentran en: *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1905, [s.p.], 15-II-1905 [s.p.] y 15-III-1905, [s.p.].

<sup>31</sup> Selva ofreció una sonata de Kuhnau en cada una de las seis audiciones. *Ibid.*

una forma determinada fueron la fantasía (desde Kuhnau hasta Balakirev)<sup>32</sup> y la variación (Bach, Beethoven y Dukas)<sup>33</sup> en 1907. Así, mientras Nin y Landowska ofrecieron un mayor número de autores, Selva proporcionaba una muestra más amplia de cada compositor, como Bach, Kuhnau y Couperin.

En la primavera de 1905, Ricardo Viñes realizó sus célebres cuatro conciertos históricos bajo el título *La musique de clavier depuis ses origines jusqu'à nos jours* en la Sala Érard de París<sup>34</sup>. Al igual que Nin, ilustraba una evolución de la historia de la música para teclado desde el siglo XVI hasta su contemporaneidad. El primer recital estuvo basado en la música de los siglos XVI, XVII y XVIII, con obras de Cabezón, Frescobaldi, Byrd y Chambonnières, entre otros. Si comparamos las primeras sesiones de ambos, ofrecidas el 19 de diciembre de 1904 y el 17 de marzo de 1905, respectivamente, las concomitancias son numerosas: título del ciclo, marco temporal abordado (del siglo XVI al XVIII), organización por escuelas musicales y orden cronológico (española, inglesa, italiana, francesa y alemana), compositores análogos (Cabezón, Byrd y Frescobaldi, entre muchos otros) e incluso simultaneidad de repertorio<sup>35</sup>. Las diferencias fueron la elección del instrumento (Nin en el piano y Viñes en el clave) y los programas de mano, dado que los de Viñes presentaban el formato habitual: una relación de obras y autores, que diferían de los cuadernos que ofrecía Nin, como veremos a continuación.

Nin no presenció las audiciones de su compatriota por hallarse en La Habana, pero se mantuvo al tanto de estos conciertos que llegó a tildar de «ensaladas rusas»<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Concierto histórico ofrecido por Blanche Selva en la Salle Pleyel de París el 12 de marzo de 1907. *Le Monde Musical*, París, 28-II-1907, p. IV. Según el programa, Selva interpretó piezas de Kuhnau, C. Ph. E. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt y Balakirev.

<sup>33</sup> «Salle Pleyel. M<sup>lle</sup> B. Selva». *Le Monde Musical*, París, 15-III-1907, p. 73. Selva interpretó las variaciones de Bach, Beethoven y Dukas.

<sup>34</sup> Los conciertos tuvieron lugar los días 27 de marzo y 3, 10 y 17 de abril de 1905 en la Sala Érard de París. El primer concierto incluía obras desde Cabezón a Haydn; el segundo, de Mozart a Chopin; el tercero y el cuarto estuvieron dedicados a compositores modernos. El programa se encuentra en: BERGADÀ, Montserrat, BERNADÓ, Màrius y GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricard Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d'un Temps*. Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1994, pp. 30-31.

<sup>35</sup> La primera sesión de Viñes comprendía dieciocho piezas de diecisiete autores, y ambos interpretaron las *Diferencias sobre el "Canto del caballero"* de Cabezón.

<sup>36</sup> Carta de Joaquín Nin a Auguste-Sérieyx. [La Habana], 24-IV-[1905]. Cit. en: ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor particular de Joaquín Nin». *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018, p. 939, nota al pie 2570.



Según Calvocoressi, respecto a la primera sesión, era la primera vez que Viñes ofrecía un recital de tales características, con obras de Cabezón, Byrd, Scarlatti, Kuhnau y otros, apartándose así de la música francesa moderna<sup>37</sup>. El malestar de Nin derivaría de la proximidad del repertorio y su interpretación cuando el cubano se encontraba fuera de Europa, lo que pudo considerar una amenaza ante el despegue de su carrera profesional. En 1917, Nin se refería a Viñes en los siguientes términos en la *Revista musical hispano-americana*:

Quando yo empecé a actuar como pianista en París, Ricardo Viñes ocupaba ya como intérprete de música moderna un lugar prestigioso y muy legítimamente ganado; a mí me desagradaba seguir las huellas trazadas por otros, cuando puedo evitarlo; las que dejaba Viñes, con su gran talento, eran terribles surcos en los que mi marcha de pianista incipiente hubiese sido muy azarosa<sup>38</sup>.

Estas palabras de Nin, pronunciadas una década más tarde, están exentas de cualquier recelo. Resumía la relevancia de Viñes como intérprete de la música contemporánea, pero es cierto que omitía su labor divulgativa del pasado musical<sup>39</sup>.

Dentro de las actividades programadas por la Schola, Nin participó en la instauración de la Association des Concerts Historiques en Nantes, fundada por el scholista Francisco de Lacerda. El pianista intervino en cuatro sesiones entre 1905 y 1908, cuyas interpretaciones se adscribían a la dinámica scholista de ofrecer numerosas obras de diversos géneros interpretadas por estudiantes y profesores. Aunque su participación se limitó a ejecutar tres o cuatro piezas de varios autores antiguos que había ejecutado con anterioridad<sup>40</sup>, la importancia de estos recitales radica en que Nin se convirtió en uno de los intérpretes más estimados en dicha localidad, tal y como veremos en el capítulo noveno.

En paralelo a estas sesiones bajo el influjo scholista, Nin realizó varias conferencias-concierto que versaban sobre «Les origines de la musique de clavier» con Calvocoressi en París y en Bruselas en 1906 y 1907. Incidimos en que estas

---

<sup>37</sup> CALVOCORESSI, M[ichel].-D[imitri]. «La Musique à Paris». *L'Art Moderne*, Bruselas, 9-IV-1905, p. 119. Véase también: *Id.* «Concerts Ricardo Viñes». *Le Courrier Musical*, París, 1-V-1905, pp. 277-278.

<sup>38</sup> NIN, Joaquín. «¿Antítesis o Equilibrio?...». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-XII-1917, p. 4.

<sup>39</sup> Viñes interpretó el *Concierto para cuatro pianos y orquesta* de J. S. Bach con Edouard Risler, Alfred Cortot y Blanche Selva el 21 de junio de 1919. *Ricard Viñes: El Pianista de les Avantguardes*. Màrius Bernadó (dir). Barcelona-Lérida, Fundació Caixa Catalunya y Museu d'Art Jaume Morera, 2007, p. 241.

<sup>40</sup> Consultar Anexo I del presente trabajo.

ilustraciones musicales se concedieron en el marco de instituciones republicanas, lo que planteaba un rango mayor de difusión y la búsqueda de su legitimación a través de otras vías. Pese a que no poseemos la totalidad de los programas, nos consta que Nin dio un paso adelante con respecto a sus sesiones con Sérieyx: en primer lugar, amplió el mapa de las tradiciones musicales europeas con la escuela belga del siglo XVIII, interpretando a Fiocco y Lafosse como novedad en su propio entorno original, Bruselas<sup>41</sup>; en segundo lugar, incluyó nuevos compositores que no constaban en sus anteriores recitales, como Froberger, Pachelbel, Louis Couperin y Pasquini<sup>42</sup>. El resultado fue una de las manifestaciones más potentes y nutridas de los orígenes de la música para teclado, como colofón a sus recitales sobre esta temática en 1907: un total de treinta y tres obras de diecinueve autores comprendidos desde Cabezón hasta J. S. Bach, y la representación de las escuelas española, inglesa, francesa, italiana, alemana y belga. El conjunto revelaba un mapa completo y ambicioso geográfica e históricamente de la música antigua, pese a que presentaba las mismas amnesias que otros pianistas europeos (omisión de Irlanda, del norte de Europa y Polonia, representada tímidamente por Landowska<sup>43</sup>).

Una de las conferencias-conciertos con Calvocoressi versó sobre «La musique à programme» en 1907, en la que Nin y Viñes interpretaron las ilustraciones musicales: Nin interpretó la parte del siglo XVIII y Viñes fue el responsable del XIX y XX<sup>44</sup>. Nin y Calvocoressi ejemplificaron los orígenes de la música programática con la primera sonata de la colección *Sonatas bíblicas* (1700) de Kuhnau, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (1704) de Bach y *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* (1717) de Couperin<sup>45</sup>. Se trataba de tres grandes hitos de la

---

<sup>41</sup> Programa de la conferencia-concierto de M.-D. Calvocoressi y Joaquín Nin en la Université Nouvelle de Bruselas los días 25 y 27 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 8).

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Concierto de Wanda Landowska en la Salle Gaveau de París el 6 de marzo de 1911, en el que interpretó unas *Danses polonaises* inéditas de autores del siglo XVI (*Chorréa polonica* de Diomedes Cato, *Villanela* de Dlugoraj, *Danse polonaise* y *Volta polonica*, ambas anónimas). E-GRmf. Sign.: NFE 1911-026. Wanda Landowska reconoció estrenar una sonata del compositor polaco Marcin Mielczewski (ca.1600-1651). Carta de Wanda Landowska a René Dumesnil. París, 10-VI-1933. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM-BOB-20921 (registro 45-46).

<sup>44</sup> Conferencias-conciertos sobre «La musique à programme» ofrecidas en École des Hautes Études Sociales de París los días 4 y 18 de febrero de 1907. La primera sesión, dedicada a los orígenes del género, fue interpretada por Nin (Kuhnau, Bach y Couperin), y Viñes fue el encargado de la segunda parte (Liszt, Debussy, Ravel, Séverac y Glazounov).

<sup>45</sup> Conferencia-concierto ofrecido por Joaquín Nin y Michel-Dimitri Calvocoressi en École des Hautes Études Sociales de París el 4 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 8, nº 7).

música programática del siglo XVIII que compartían un menor reconocimiento en el medio, además de que arrojaron luz sobre los orígenes del género, que permanecían desatendidos hasta el momento<sup>46</sup>. A título individual, Nin contribuyó a la tímida recuperación de la música de Kuhnau en el entorno parisino<sup>47</sup>, en paralelo a las interpretaciones de Landowska<sup>48</sup>, Viñes<sup>49</sup> y Selva<sup>50</sup> en los citados ciclos históricos. En cuanto al *Capriccio* de Bach, *Le Monde Musical* incidía en el desconocimiento de la obra<sup>51</sup>, aunque se trataba de una constante en los recitales de Selva desde su estreno en 1902-1903<sup>52</sup>.

A partir de 1908, tras su dimisión de la Schola, Nin centró su escala de observación en el estudio de los clavecinistas del siglo XVIII, lo que supuso una nueva etapa. Entre 1908 y 1910, Nin focalizó una primera mirada sobre el clavecinismo francés del XVIII. Comenzó una campaña de divulgación sobre «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle» con un nuevo colaborador, Jean-Aubry, por Normandía, París, Bruselas y Ginebra. Resumimos su importancia en los siguientes puntos: la imagen de la Francia musical del XVIII que reivindicaba venía representada por veintiséis obras de Couperin, Rameau, Daquin, Dandrieu, Royer y Duphly, una

---

<sup>46</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1907, p. 108; Albert Schweitzer también incidía en que los orígenes de la música descriptiva merecían un examen profundo. SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*. Prefacio de Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 330.

<sup>47</sup> Consultar Anexo I de la presente investigación.

<sup>48</sup> La interpretación más antigua de Landowska data de noviembre de 1904 en Bruselas en su gira promocionada por Gabriel Astruc, aunque curiosamente Kuhnau fue omitido en la continuación de la gira en París. «Le mouvement musical en Province et à l'Etranger. Bruxelles». *Le Courrier Musical*, París, 15-XI-1904, p. 616.

<sup>49</sup> Concierto ofrecido por Ricardo Viñes en la Salle Érard de París el 27 de marzo de 1905, en el que ofreció dos números de la tercera partita. *Le Courrier musical*, París, 1-III-1905, [s.p.]. El programa se conserva en: BERGADÀ, M., BERNADÓ, M. y GUBISCH-VIÑES, N. *Ricard Viñes i Roda (1875-1943)...*, p. 30.

<sup>50</sup> Selva proporcionó la totalidad de las *Sonatas bíblica* en cada una de las sesiones de su ciclo *J. S. Bach, Rameau y Scarlatti, y leurs devanciers*, el cual tuvo lugar en la Schola Cantorum de París los días 17 y 31 de enero, 28 de febrero, 15 y 28 de marzo y el 11 de abril de 1905. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1905 (sesiones 1 y 2); 15-II-1905 (sesiones 3 y 4); 15-III-1905 (sesiones 5 y 6).

<sup>51</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, [s.p.].

<sup>52</sup> Concierto organizado por la Schola Cantorum en Montpellier y en Dijon el 5 y el 10 de diciembre de 1902, respectivamente. *Les Tablettes de la Schola*, París, 5-XII-1902, número especial; 10-XII-1902, número especial. Concierto ofrecido el 14 de febrero de 1903 en la Schola Cantorum de París. *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-II-1903, s.p.; A partir de estos estrenos, Selva interpretó la pieza en numerosas ocasiones. Consultar, por ejemplo, sus programas de la Schola Cantorum del 8 de diciembre de 1903, el 17 de enero de 1905 o el 16 de enero de 1906. *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-XII-1903, s[p.]; I-1905, [s.p.]; I-1906, [s.p.]; Fuera de dicha institución, Selva interpretó la pieza el 2 de febrero de 1906 en la Trompette. *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, p. 39.

hazaña no realizada hasta esos momentos, tanto en novedad como en extensión<sup>53</sup>; en segundo lugar, en el marco de estas conferencias introdujo a nuevos clavecinistas franceses desconocidos en el panorama musical (Royer y Duphly)<sup>54</sup>; por último, restituyó e interpretó varias obras francesas con su verdadera autoría (*La sensible* de Royer y *La victoire* de Duphly, achacadas erróneamente a Rameau, y *Les bergeries* de Couperin, atribuida a Bach), que supuso el triunfo de las investigaciones musicológicas del pianista<sup>55</sup>. Sumamos además la amplia labor divulgativa más allá de las fronteras francesas: Bélgica, Suiza y Alemania y Dinamarca.

A partir de 1910, Nin amplió su foco de análisis a las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII: Francia, Italia y Alemania, a las que sumó España a partir de 1917. La estructura de estos recitales tenía por objeto la diferenciación estilística de estas tradiciones musicales, previa explicación del programa a modo de conferencia<sup>56</sup>: «No hay más que un arte: el arte bello; pero hay mil expresiones distintas. [...] No podemos vestir a todas las almas con igual librea, porque aún por debajo de ellas cada alma sentiría distintamente...»<sup>57</sup>. Aunque Nin encontraba en este periodo el modelo de sensibilidad y estilo, esta nueva orientación estuvo vinculada a difundir en la práctica sus hallazgos musicológicos, pues la innovadora idea de reivindicar a Scarlatti para España bien merecía un lugar predominante en sus programas de concierto. De hecho, en el concierto ofrecido en Bruselas el 31 de enero de 1912, Nin incorporó sus novedades scarlattianas en las notas a programa y ese año concedió varios recitales solo de música italiana del XVIII, lo que puede interpretarse como una reivindicación equivalente a la relevancia concedida al Barroco francés con anterioridad<sup>58</sup>. Una gran parte de estos conciertos fue compartida con el violinista Joaquín Blanco-Recio hasta

---

<sup>53</sup> Intérim. «Conférence sur les Origines Françaises de la Musique de Clavier Actuelle, par MM. G. Jean-Aubry et Joachim Nin». *Le Mercure Musical-SIM*, París, 15-VI-1908, pp. 705-708.

<sup>54</sup> LUCE, M[adeleine]. «Correspondances. Le Havre». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464.

<sup>55</sup> P. A. [Pierre AUBRY]. «Concert Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-VIII-1908, p. 434; G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

<sup>56</sup> Tres conciertos de Joaquín Nin y el violinista Joaquín Blanco-Recio en la Sala Cantorum de París los días 19, 24 y 31 de mayo de 1911. US-RIVu (caja 8, nº 13). El primero estuvo dedicado a la música francesa del XVIII, el segundo a la música italiana y el tercero a la música alemana.

<sup>57</sup> NIN, Joaquín. *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao los días 22 y 24 de enero de 1913. [Bilbao], Sabino Ruiz, [1913], p. 19. E-Mn. Sign.: VC/1698/5.

<sup>58</sup> Consultar Anexo I de esta investigación.

1913, con quien amplió el repertorio de música de cámara del siglo XVIII<sup>59</sup>; juntos contribuyeron además a su difusión por Francia, Bélgica y España<sup>60</sup>.

En 1917, la tradición musical española del XVIII entró a formar una parte en sus recitales gracias a la reivindicación de la figura de Antonio Soler, vinculado como alumno de Scarlatti. Esta nueva incorporación permitía una ampliación aún mayor del retrato geográfico de la música dieciochesca, que paulatinamente creció con la recuperación de nuevos clavecinistas españoles, como Mateo Albéniz, Blas Serrano y Mateo Ferrer, autores publicados en sus *Classiques Espagnols du Piano* en 1925 y 1928<sup>61</sup>. En la década de 1920, Nin fue desplazando a Scarlatti, Bach y cuantos autores había interpretado anteriormente para basarse exclusivamente en la interpretación de música antigua española y en sus propias composiciones. No obstante, no se halló solo en esta empresa, pues en 1921 Viñes concedió un recital íntegramente a la música española de tecla, en la que una de las secciones estuvo dedicada al pasado musical, representado por Cabezón, Vicente Rodríguez, Moreno Polo y Soler<sup>62</sup>. Si bien fue una interpretación circunstancial, las consecuencias fueron más que significativas, como veremos en los próximos párrafos.

## 6.2 Las notas a programa de sus conciertos

Las notas a programas de sus conciertos fue una propuesta que caracterizó el *modus operandi* del pianista. Montserrat Bergadà, en su artículo «Joaquín Nin o el dandi erudito», sostiene que «se trata más bien de un cuaderno entre 10 y 20 páginas, donde ofrece comentarios técnicos, precisiones sobre la edición de las obras tocadas, análisis histórico de los fragmentos y una bibliografía muy detallada»<sup>63</sup>. Como veremos a continuación, estos cuadernos se alejaban por completo de los programas habituales de los intérpretes, los cuales consistían habitualmente en una cuartilla con la relación de los compositores y las piezas a interpretar.

---

<sup>59</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas] 11-IV-1911. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>60</sup> Consultar el Anexo I de esta investigación.

<sup>61</sup> *Classiques Espagnols du piano*. Joaquín Nin (autor de los prólogos y ed.). París, Max Eschig, 1925 (vol. 1), 1928 (vol. 2).

<sup>62</sup> LE FLEM, Paul. «La Musique au Concert». *Comœdia*, París, 31-X-1921, p. 4.

<sup>63</sup> BERGADÀ, M. «Joaquín Nin o el dandi...», p. 35; *Id. Les Pianistes Catalans à Paris...*, pp. 216-217.

Pese a ciertos precedentes en Barcelona<sup>64</sup>, esta iniciativa de Nin comenzó con su primera sesión del *Étude des formes musicales au piano depuis le siècle XVI<sup>e</sup> à nos jours*» a finales de 1904, cuyo éxito le condujo a mantenerlo a lo largo de su carrera interpretativa<sup>65</sup>. En el ámbito privado, reveló el objetivo de su propuesta a su suegro, el principal sustento económico de la familia por aquel entonces: «[...] a fin de que las audiciones se impongan por su carácter de estudio documentario y consigan interesar a los profesionales, que al fin y al cabo son los que deciden un nombre o hunden una fama»<sup>66</sup>. Sus palabras dejan claro que Nin sabía de antemano a quién y dónde apuntar, expresamente dirigidas a los eruditos y con fines documentales.

Respecto al volumen, conocemos que la tirada del programa de mano del primer concierto fue de dos mil ejemplares, con un coste de ciento setenta francos<sup>67</sup>. La sala *Æolian*, donde concedió las tres primeras sesiones de su ciclo, contaba aproximadamente con unas quinientas plazas<sup>68</sup>, lo que constata el afán divulgativo y cultivador de Nin, así como su potente maquinaria publicitaria. Si añadimos esta cantidad a los doscientos o doscientos cincuenta francos del alquiler de la sala (en el caso de un solista)<sup>69</sup>, el resultado era un extra considerable que encarecía doblemente los gastos del concierto solo en cuestiones publicitarias. Este precio justificaría la privación de estos programas explicativos en los recitales de otros intérpretes, ciertamente reemplazable con comentarios orales o con la fórmula conferencia-concierto, cuya regularidad aumentaba durante los primeros años del siglo XX<sup>70</sup>. Bajo

---

<sup>64</sup> Consultar, por ejemplo, el programa de Joaquín Nin en el Ateneo Barcelonés el 3 de mayo de 1897. US-RIVu (caja 8, nº 1). En él, Nin proporcionaba unas notas relativas únicamente al *Carnaval op. 9* de Schumann.

<sup>65</sup> El último concierto de la trayectoria de Nin, ofrecido en La Habana el 23 de septiembre de 1942, en el programa incluía unas notas de sus *Ocho preludios*, ahora él como compositor. Programa de mano de Joaquín Nin en los salones del Vedado Tennis Club de La Habana el 23 de septiembre de 1942. US-RIVu (caja 8, nº 50).

<sup>66</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11).

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> «La Salle *Æolian*». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1902, pp. 292-293.

<sup>69</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11).

<sup>70</sup> HAINE, Malou. «Concerts Historiques dans la Seconde Moitié du 19<sup>e</sup> Siècle». *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*. Henri Vanhulst y Malou Haine (eds.). Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1988, pp. 121-142; Marie Mockel organizó una serie de cinco recitales sobre el canto monódico desde los primitivos hasta su contemporaneidad, cuya primera sesión fue precedida por una conferencia pronunciada por Julien Tiersot. *Le Ménestrel*, París, 14-V-1905, p. 157; En el caso de Joaquín Nin, consultar: A. M. [André MANGEOT]. «M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, pp. 93-94.

estas premisas, los programas de Nin suponían una notable diferencia con respecto a otros intérpretes y al acto del concierto en sí.

Los programas de mano de su primer ciclo presentan una clara impronta scholista; no en vano, su contenido teórico fue elaborado junto a Sérieyx, principal redactor de los materiales del *Cours de Composition Musicale* de d'Indy<sup>71</sup>. Así, sus notas dejaban translucir ese interés por las formas musicales como eje vertebrador (suite, concierto, sonata, etc.), ejemplos analítico-musicales análogos o una jerarquización político-musical implícita. De este modo, las notas a programa se convertían en un potente órgano de difusión de los postulados intelectuales de la Schola Cantorum fuera de la institución. En realidad, presentan ciertas concomitancias con el órgano publicitario del centro, pues *Les Tablettes de la Schola* ofrecía en sus publicaciones mensuales notas históricas de las obras y de los compositores interpretados en los conciertos. Dichas notas respondían a la misión que, según d'Indy, debía cumplir el artista: anticipar y guiar al público<sup>72</sup>. Esta publicación oficial finalizaba con un apartado titulado «Conseils aux Jeunes Artistes», donde se incluían citas de personalidades célebres de carácter dogmático y educador, que Nin incluyó en sus programas y en sus opúsculos estéticos. En su caso, percibimos una cierta recurrencia a los testimonios de Couperin («Prefiero lo que me conmueve a lo que me sorprende»<sup>73</sup>) y de Liszt («Considerad el arte no como un medio de satisfacer egoístas ambiciones o de alcanzar una celebridad estéril, sino como una fuerza que une y sostiene la humanidad»<sup>74</sup>); es decir, varios de sus preceptos artísticos fundamentales.

---

<sup>71</sup> INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale, Rédigé avec la Collaboration de Auguste Sérieyx d'après les Notes Prises aux Clases de Composition de la Schola Cantorum*. París, Durand et Fils, 1903 (vol. 1), 1909 (vol. 2) y 1933 (vol. 3).

<sup>72</sup> FLINT, Catrena M. *The Schola Cantorum, Early Music and French Political culture, from 1894 to 1914*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, Departamento de Filosofía, 2006, vol. 1, p. 177, nota al pie 93.

<sup>73</sup> Véanse, por ejemplo: Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Sala Espadero de La Habana, el 14 de marzo de 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11). Programa de mano del concierto de Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Salle des Agriculteurs de París el 29 de diciembre de 1919. US-RIVu (caja 8, nº 20). En este programa está citado en francés: «*J'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend*».

<sup>74</sup> «*Envisager l'art, non comme un prompt moyen d'arriver a d'égoïstes jouissances, a une stérile célébrité, mais comme une force qui rapproche et unit les hommes*». Véanse: Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Sala Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 6). Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

Al mismo tiempo, Nin nutría las notas con sus postulados estéticos, utilizando los programas como herramienta divulgativa de sus propias teorías. Por ejemplo, incluyó la reasignación del título de «padre de la música» de Byrd a Cabezón (como originario de la fuga y de la variación, que vimos en el bloque teórico)<sup>75</sup>, su rechazo a las ediciones que alteraban el texto original del compositor<sup>76</sup> o su defensa de la primacía del piano en la interpretación de música antigua<sup>77</sup>. Una vez desligado de la Schola en 1908, sus programas se centraron exclusivamente en promocionar sus descubrimientos musicológicos, como la influencia española en la música de Scarlatti<sup>78</sup> o la relación profesor-alumno entre este y Soler<sup>79</sup>, dos ideas que fueron lanzadas precisamente a través de esta vía.

El hecho de que estas notas estuvieran redactadas por el propio pianista es ya de por sí un signo claro de erudición y se convierte en una singularidad del personaje, situado a caballo entre intérprete e intelectual. En términos de Taruskin, Nin podría considerarse un «responsable performer», puesto que en ocasiones fue más transmisor que intérprete<sup>80</sup>. El resultado fue la consideración del programa como un medio de difusión estética inmediato y eficaz, que tuvo un gran calado en su momento y un rápido abandono de sus aportaciones a partes iguales, dada la rápida caducidad de dichas fuentes.

Como citamos anteriormente, esta propuesta de Nin no era habitual en los programas de los intérpretes de la época, tal y como precisó André Mangeot<sup>81</sup>. Es cierto que hasta el momento no se ha encontrado un referente similar en la figura de un solista. Los programas de Viñes incluían los títulos de las piezas y los compositores con fechas de nacimiento y muerte<sup>82</sup>. Landowska no introdujo notas explicativas en sus programas,

---

<sup>75</sup> Programas de mano de los conciertos ofrecidos por Nin en la Salle Æolian de París los días 19 de diciembre de 1904 y 30 de mayo de 1906. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1) y US-RIVu (caja 7, nº 58), respectivamente.

<sup>76</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>79</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de 1917. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004.

<sup>80</sup> Cit. en: LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. «The continuing debate». *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 155.

<sup>81</sup> A. M. [André MANGEOT]. *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, p. 93.

<sup>82</sup> BERGADÀ, M., BERNADÓ, M. y GUBISCH-VIÑES, N. *Ricard Viñes i Roda (1875-1943)*..., pp. 30-31.



aunque las suplía con comentarios orales (bien de carácter temático<sup>83</sup>, bien sobre los instrumentos en los que interpretaba: el clave, el pianoforte y el piano)<sup>84</sup>. Por su parte, Selva tampoco acostumbraba a incorporar este tipo de información en sus programas, principalmente porque sus conciertos en la Schola iban acompañados de los comentarios correspondientes en las páginas de *Les Tablettes*. Por ejemplo, su interpretación del *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* de Bach en 1903, que supuso la presentación moderna de dicha obra en París, fue precisada con una explicación contextual realizada por Calvocoressi<sup>85</sup>.

En esta misma línea, una de las características de los programas de Nin era la especificación de la fecha de composición de las obras, lo que propiciaba su construcción teniendo en cuenta la cronología de los autores y del repertorio. Aunque esta precisión sea intrascendente a nuestros ojos del siglo XXI, se trata de una cuestión en la que los estudiosos de la época incidían, pues redundaba en una mayor apreciación de la evolución estilística del compositor. Con motivo de un concierto del director y pianista Reynaldo Hahn en 1905, en el que ofreció diferentes números de óperas de Lully, Arthur Pougin le reprochaba prescindir de esta pauta en la construcción del programa, lo que dificultaba la comprensión de los contrastes entre las piezas<sup>86</sup>. El mismo Sérieyx llegó a alabar este rasgo específico de los programas de Nin, de Cortot y de Selva, quienes también incorporaron dicha información en sus recitales de música antigua, romántica y contemporánea, respectivamente<sup>87</sup>. En el ciclo bachiano de Selva en la Schola en 1903-1904, se proporcionaron las fechas de las piezas de los programas, pero no todas fueron interpretadas de manera correlativa<sup>88</sup>. Otras precisiones de los programas de Nin eran las referencias al volumen del *Das wboltemperierte klavier* de Bach (una forma muy poco habitual en sus recitales) o las sonatas de Scarlatti y la edición de procedencia, una información precisa que confirma, junto al ejemplo anterior, su gusto por el rigor documental.

---

<sup>83</sup> H. de C. [Henri de CURZON]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 26-II-1905, p. 169.

<sup>84</sup> FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», p. 13.

<sup>85</sup> M.-D. C. [Michel-Dimitri CALVOCORESSI]. «Le “Capriche” de Bach». *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-XII-1903, [s.p.].

<sup>86</sup> POUGIN, Arthur. «Revue des Grands Concerts». *Le Ménestrel*, París, 21-V-1905, p. 164.

<sup>87</sup> SÉRIEYX, A[uguste]. «A Propos des Concerts de Blanche Selva». *Le Courrier Musical*, París, 1-VI-1906, pp. 390-391.

<sup>88</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 3, 1-XII-1903, [s.p.].

La recepción de los programas de Nin por parte de los críticos fue excelente, tanto por el carácter científico de las notas como por sus fines educativos. En las páginas de *Le Monde Musical*, Mangeot definió estas sesiones como «la demostración de un curso de historia, cuya presentación tuvo lugar a través de un programa lleno de comentarios»<sup>89</sup>. En *Le Guide Musical*, Henri de Curzon hizo especial énfasis en el apartado bibliográfico final, que incitaba a los eruditos a profundizar en la temática ofrecida en el concierto<sup>90</sup>. Al respecto, la bibliografía era un aspecto especialmente cuidado por el pianista. En el programa de su recital-monográfico de Bach de 1906, proporcionaba una amplia relación de volúmenes para aproximarse al compositor desde numerosas perspectivas: estudios sobre la biografía y catálogo de obras publicados hasta ese momento, análisis musicales de obras específicas y recopilaciones de partituras<sup>91</sup>. Luc Marvy también señaló que sus programas eran «pequeños folletos de historia de la música»<sup>92</sup>, los cuales fomentaban una mayor comprensión del repertorio histórico. El resultado fue la transformación del recital en un curso de historia musical a pequeña escala que tenía lugar bajo la atenta mirada de los asistentes, quienes en principio acudían «solamente» a un concierto de piano.

Marvy también indicó que interesaban más a los especialistas que a la audiencia en general. No hay nada más certero en esta consideración, pues la minuciosidad y complejidad musical de las notas teóricas iban dirigidas a un público habituado al repertorio, como citamos anteriormente. El crítico hacía alusión a la construcción simétrica del concierto de C. Ph. E. Bach y a la vivacidad y ligereza de los temas de J. C. Bach<sup>93</sup>, datos proporcionados en los comentarios del programa<sup>94</sup>. O en el programa de Bruselas de 1912, Nin indicaba que las piezas de Scarlatti eran bipartitas y monotemáticas<sup>95</sup>, una información que no era fácilmente asumible por una audiencia no familiarizada con el repertorio. De hecho, Gibert señaló en uno de sus conciertos la

---

<sup>89</sup> «*La démonstration d'un cours d'histoire dont l'exposé était place, au moyen d'un programme bourré de commentaires*». A. M. [André MANGEOT]. «M. J. J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1906, p. 171.

<sup>90</sup> CURZON, Henri de. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 1-IV-1906, p. 251.

<sup>91</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 15-16).

<sup>92</sup> «[...] *petites brochures d'histoire musicale*». L. M. [Luc MARVY]. «M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1907, p. 170.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 1 de junio de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>95</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

afluencia de un público «inteligente y selecto», que a menudo rompía «en entusiastas aplausos»<sup>96</sup>. Estas palabras revelan el tipo de audiencia atraída por las sesiones del pianista, así como el logro de uno de sus objetivos: «interesar a los profesionales». En cierto modo, se trataba de una llamada a un arte «inteligente».

El alcance de los comentarios musicales de Nin tuvo varias proyecciones difíciles de ignorar. En primer lugar, y en el ámbito español, los programas de la Sociedad Nacional de Música de Madrid (1915-1922), escritos por Adolfo Salazar como secretario general, presentan un claro paralelismo con los del pianista en cuanto a orientación y a divulgación histórica. Según Consuelo Carredano, el plan general del crítico era «primero situar históricamente la obra, esto es, mostrar el lugar y el ambiente en el que había sido concebida para después relacionarla con las demás obras del autor, y, por último, ofrecer un sucinto análisis de su forma y construcción»<sup>97</sup>.

Nos hacemos eco del estudio de David Ferreiro sobre dicha institución madrileña, en el que dedica un apartado a la elaboración de los programas<sup>98</sup>. Ferreiro señala que Salazar tomó como punto de partida el trabajo literario-musical de Cecilio de Roda (1865-1912) en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Madrid, y revela la literalidad de algunos comentarios en la descripción del mismo repertorio<sup>99</sup>, como en el programa del 24 de mayo de 1921<sup>100</sup>. Si nos aproximamos a este ítem, se trata de un recital de Nin y la violinista Jeanne Gautier, en el que interpretaron a Beethoven, Mateo Albéniz, Soler y Franck. Sabemos por Sopena que Roda se especializó «en la música alemana [Beethoven] y en sus derivaciones hacia Franck»<sup>101</sup>; así, podemos constatar este préstamo literario de Salazar-Roda para reseñar el repertorio de ambas figuras. En lo que concierne a Soler y Mateo Albéniz (cuyo estreno en España se programó para ese

---

<sup>96</sup> «[...] *públic intelligent y selecte* [...] *exteriorisant sovint sos sentiments en entusiastes aplaudiments*». GIBERT, Vicents M<sup>a</sup> de. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio 1907, p. 135.

<sup>97</sup> CARREDANO, Consuelo. *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*. Tesis doctoral. Director: Emilio Casares Rodicio. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (contemporánea), 2006, vol. 1, p. 118.

<sup>98</sup> FERREIRO CARBALLO, David. *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922). Historia, repertorio y recepción*. Trabajo Fin de Master. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 105-116.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 108-109; CARREDANO, C. *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural...*, pp. 117-119.

<sup>100</sup> FERREIRO, D. *La Sociedad Nacional de Música...*, p. 109, nota al pie 207.

<sup>101</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 1958, pp. 71-72.

día)<sup>102</sup>, Salazar reprodujo abiertamente los comentarios musicológicos del pianista: «Perfume tonadillesco español, castellano –dice Nin– en frasco scarlattiano: Scarlatti, Soler, Mateo Albéniz, se suceden lógicamente»<sup>103</sup>.

Otros ejemplos de la relevancia de la prosa musical de Nin son los programas de los conciertos del 23 de mayo de 1917 y el 21 de mayo de 1918 en la citada institución madrileña<sup>104</sup>. En ellos, Salazar reprodujo textualmente los comentarios del programa de Nin ofrecido en Bruselas el 31 de enero de 1912<sup>105</sup>, donde reivindicaba la influencia española en la música de Scarlatti y la verdadera autoría de varias obras de los clavecinistas franceses Royer y Duphly. De hecho, este programa de Bruselas se conserva en el Archivo Manuel de Falla, quien fue miembro del comité artístico de la Sociedad Nacional de Música<sup>106</sup>. Estos datos nos permiten reivindicar que, al margen de que estas notas actuaron como un importante medio de difusión para el propio pianista, es indiscutible que Salazar no solo tomó como modelo la prosa de Roda, sino también la de Nin<sup>107</sup>.

Para finalizar, Guy Selva nos confirma que Blanche Selva, en su etapa catalana a finales de la década de 1920, acompañó sus interpretaciones de explicaciones y análisis musicales escritos, principalmente de Bach y de Mozart<sup>108</sup>. Montserrat Font también se refiere a varios programas de un ciclo beethoveniano de la pianista como «audiciones

---

<sup>102</sup> Aunque en el programa de mano figure la primera interpretación el día 24 de mayo de 1921, su estreno tuvo lugar en el concierto ofrecido el 27 de mayo de 1921 en dicha sociedad. Programas de mano US-RIVu (caja 8, n<sup>os</sup> 25 y 26).

<sup>103</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 8, n<sup>o</sup> 25, p. 7).

<sup>104</sup> Programas de mano. E-Mba. Sign.: M-3383. También se conservan en: E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004 y NFN 1918-009.

<sup>105</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 8, n<sup>o</sup> 14).

<sup>106</sup> Programa de mano del concierto. E-GRmf. Sign.: NFE 1912-003. En él se indica que el concierto estuvo precedido por una conferencia sobre la música de clave en el siglo XVIII en Francia, Italia y Alemania, pronunciada por el mismo Nin. TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Ed. y prólogo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», 3, 2000, pp. 71-72, nota al pie 26.

<sup>107</sup> En una carta de Adolfo Salazar a Eduardo López-Chávarri, el crítico esperaba el envío de Nin de los comentarios históricos de uno de los conciertos de J. C. Bach para incluirlas en el programa del concierto: «¿Está Nin ya ahí? Las noticias acerca del [concierto] de Juan Cristian [Bach] son urgentes. Creo que podría encontrar aquí partitura». Carta de Adolfo Salazar a Eduardo López-Chávarri. [Madrid], 6-I-1918. *Adolfo Salazar. Epistolario: 1912-1958*. Consuelo Carredano (ed.). Madrid, Fundación Scherzo-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008, pp. 73-74. Estas notas se reprodujeron en el concierto de Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 27 de febrero de 1918. Programas de mano. E-Mba. Sign.: M-3383.

<sup>108</sup> SELVA, G. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau...*, p. 15.

explicadas»<sup>109</sup>. Desconocemos si tuvo alguna relación con los ejemplos de Nin, pero del contraste entre ambos resultan varias concomitancias. En primer lugar, presentaba un análisis de ciertos temas, aunque era un elemento constante de los programas de la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>110</sup> o de la Sociedad Nacional de Música, cuya literatura musical se reproducía por toda España<sup>111</sup>. En segundo lugar, Selva incluía en ocasiones reseñas relevantes acerca de su actividad concertística en las notas<sup>112</sup>, en semejanza a las publicaciones de Landowska en 1905<sup>113</sup>, de Nin<sup>114</sup> y de Granados en 1911<sup>115</sup>. Por último, y lo más significativo, ocasionalmente introdujo al comienzo del programa una cita (personal) sobre la función del artista: «La misión del intérprete en relación con la obra es bien sencilla: consiste en expresar. La cosa que debe buscar por encima de todo en la música, es aquello que constituya el valor y el alcance de la música en sí misma, eso es la EXPRESIÓN»<sup>116</sup>. Incidimos en que la influencia puede no ser directa, pero sí desvela unas prácticas comunes, que debieron sustentarse en un conocimiento previo.

### 6.3 La oferta musical de Nin

El objetivo principal de la práctica interpretativa de Nin fue difundir las obras para teclado menos conocidas de los siglos XVI, XVII y XVIII, una finalidad que requería un conocimiento exhaustivo de la programación musical del momento. El análisis de su repertorio nos ha permitido sintetizar sus acciones en dos principios artísticos: en primer lugar, ofrecer una representación de una o varias piezas del máximo

---

<sup>109</sup> FONT, M. *Blanche Selva y el noucentisme musical...*, p. 195.

<sup>110</sup> Para mayor información sobre los programas de concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid, consultar: BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Directora: María Nagore Ferrer. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2010, pp. 211-214.

<sup>111</sup> FERREIRO, D. *La Sociedad Nacional de Música...*, p. 118.

<sup>112</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 30 de marzo de 1925, año X, XI concierto. E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1925-3-30.

<sup>113</sup> *Wanda Landowska. Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale de G. Astruc & Cie, [1905].

<sup>114</sup> NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911.

<sup>115</sup> *Enrique Granados. Algunas opiniones de la prensa sobre sus conciertos*. Barcelona, Tipografía «La Moderna», 1911.

<sup>116</sup> «La missió de l'intendent és ben senzilla, en relació amb l'obra: consisteix en expressar. La cosa que ell deu haver de cercar per damunt de tot en la música, és ço que constitueix la valor i l'abast de la música en si mateixa, ço és l'EXPRESSIÓ» Programa de mano del concierto ofrecido por Blanche Selva y el violinista Joan Massià en la Associació de música «Da Camera» de Barcelona el 12 de marzo de 1924, año XI, IV concierto. E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1924-3-12.

número de compositores posibles de cada tradición musical, según el propio testimonio del pianista en su opúsculo *Pour l'Art*<sup>117</sup>. Esta premisa favorecía una amplitud estilística de cada escuela como agrupación artística que trascendía los compositores comúnmente interpretados en el ambiente musical, aunque adolecía de una profundización en los rasgos idiosincráticos de cada compositor. Seguidamente, Nin apostó por ofrecer repertorio de música antigua no interpretado por otros intérpretes de música antigua de la época, principalmente Landowska y Viñes.

### 6.3.1 Compositores

En la siguiente tabla mostramos una relación de los compositores, ordenados por escuelas y cronología, y el número de obras interpretadas por el pianista a lo largo de su carrera. Estos datos nos permiten extraer una serie de conclusiones sobre el concepto de la música antigua en su práctica.

Francia			
Música solista		Música de cámara	
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
Jacques Chambonnières	2	Jean Baptiste Senaillé	2
Louis Couperin	2	Jean-Marie Leclair	1
François Couperin	19	Jean Pierre Guignon	1
Jean-François Dandrieu	3		
Jean-Philippe Rameau	14		
Louis Daquin	3		
J-Nicolas-Pancrace Royer	2		
Jacques Duphly	1		
Total: 11 compositores, 50 piezas			
Alemania			
Música solista		Música de cámara	
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
Johann Jakob Froberger	1	Johann Sebastian Bach	6
Johann Pachelbel	1	C. Philipp Emanuel Bach	1
Johann Kuhnau	1	Johann Christian Bach	1
Johann Mattheson	1		
Johann Sebastian Bach	19		
Georg Friedrich Haendel	2		
Carl Heinrich Graun	1		
Carl Philipp Emanuel Bach	3		
Johann Heinrich Rolle	1		
Total: 10 compositores, 38 piezas			
España			

<sup>117</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909, p. 29.

Música solista		Música de cámara	
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
Antonio de Cabezón	3		
Domenico Scarlatti	[21]		
Antonio Soler [+ Cantallos]	8		
Mateo Albéniz	1		
Mateo Ferrer	1		
Blas Serrano	1		
Total: 6 compositores, 35 piezas			
Italia			
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
Girolamo Frescobaldi	1	Antonio Vivaldi	1
Michelangelo Rossi	2	Francesco Geminiani	1
Bernardo Pasquini	3	Francesco Maria Veracini	1
Pietro Domenico Paradies	1	Giuseppe Tartini	2
Ferdinando Turini	1		
Total: 9 compositores, 13 piezas			
Inglaterra			
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
William Byrd	4		
John Bull	1		
Orlando Gibbons	1		
Henry Purcell	1		
Total: 4 compositores, 7 piezas			
Franco-flamenca			
Autor	Nº de obras	Autor	Nº de obras
Joseph-Hector Fiocco	3		
Jacques de Lafosse	1		
Total: 2 compositores, 4 piezas			

**Tabla 2: Procedencia y número de obras y compositores programados en los conciertos de Joaquín Nin.**

Como se desprende de la tabla, las escuelas francesa y alemana fueron las dos tradiciones musicales preferidas por el pianista en sus recitales, una preponderancia nada sorprendente dada su adscripción scholista durante sus primeros años en París. En cuanto a Francia, la recuperación de la tradición musical comprendía a once compositores del periodo monárquico y pre-revolucionario, de acuerdo con la retórica scholista y de la derecha nacionalista. De estos once clavecinistas, únicamente dos pertenecían al siglo XVII, Chambonnières y Louis Couperin, adscritos al marco de sus conferencias-conciertos sobre los orígenes de la música para teclado de una primera época, e interpretados de manera circunstancial en 1907; y nueve correspondían al siglo XVIII, de los cuales tres fueron presentados como compositores de música de cámara junto con el violinista Blanco Recio.

Si nos ceñimos a la música para teclado, Nin continuó las características del entorno, y Couperin y Rameau fueron los principales protagonistas franceses, de los que presentó un mayor número de obras (diecinueve y catorce piezas respectivamente). Ahora bien, la novedad de estos compositores en sus programas radicó en rodearlos de todo un elenco de clavecinistas contemporáneos de menor reconocimiento: Daquin, Dandrieu, Royer y Duphly. Si bien llegó a interpretar de estos compositores un número menor de obras, la presentación e integración de estos «hijos» de Rameau como parte de la identidad francesa ofrecía el conocimiento de un colectivo sólido y variado, que ocupó un lugar preponderante en sus programas de conciertos. Como citamos anteriormente, llevó a cabo una difusión de la escuela de teclado francesa con Jean-Aubry entre 1908 y 1910 por Europa, pero a partir de entonces dedicó una sección de sus programas a la escuela francesa, junto a la alemana y la italiana, con la que encabezaba sus programas.

La escuela alemana comprendía once compositores de los siglos XVII y XVIII, con una marcada preferencia por la música de tecla dieciochesca, liderada por J. S. Bach. De la totalidad de los maestros germanos, solo Froberger y Pachelbel pertenecían al siglo XVII y los nueve restantes al siglo XVIII. De las treinta y nueve piezas, veinticinco correspondían a Bach, quien fue interpretado en la casi totalidad de sus conciertos. Si nos centramos en el número de maestros alemanes y la asiduidad de Bach en sus recitales, el resultado era una tradición musical nutrida y potente hasta 1908, aunque solo Bach y, en menor medida, dos de sus hijos pasaron por el filtro de su posterior mirada al siglo XVIII. De la tabla también se desprende que Nin interpretó únicamente una pieza de ocho de los once representantes alemanes, en sintonía con su máxima de divulgar al menos una composición de cada maestro. En suma, su enfoque apostaba por la heterogeneidad de compositores, lo que redundaba en la amplitud del repertorio global abordado, pero no por la profundización individual de sus representantes ni del estilo alemán como escuela.

España quedaba perfilada por dos puntos equidistantes, en conexión con su pensamiento teórico: la escuela de tecla del siglo XVI de Antonio de Cabezón, autor e interpretado en casi la totalidad de los recitales sobre los orígenes de la música de teclado; y los clavecinistas del siglo XVIII, con Scarlatti a la cabeza seguido de Antonio Soler, Mateo Albéniz, Mateo Ferrer y Blas Serrano, autores que derivaban de la



trascendencia durante sus años de residencia en la península. La mayor parte de los compositores ibéricos del XVIII supusieron una novedad en el ámbito musical europeo y en el español, introducidos en la década de 1920. Ahora bien, teniendo en cuenta que Nin consideraba a Scarlatti como un compositor español a partir de 1909, hemos considerado a dicho maestro en el flanco español, lo que hace situar la escuela española como una de las mejores representadas en el repertorio de Nin.

Con respecto a Italia, las figuras de Frescobaldi y Pasquini fueron interpretadas en una primera fase, y Paradisi y Turini en la segunda, cuando modificó su concepción sobre la tradición musical italiana hacia una mayor aceptación. A pesar de que esta escuela de teclado viene representada por un número menor de compositores, Nin contribuyó significativamente al conocimiento del pasado musical italiano por Europa, divulgándolo en recitales exclusivamente dedicados a esta escuela, tal y como había hecho con Francia entre 1908 y 1910. Italia fue una de las tres grandes escuelas musicales del XVIII pero, aunque Scarlatti era el gran representante del siglo XVIII italiano en sus conciertos en la segunda década de siglo, es cierto que su interés por el compositor aumentó tras los comienzos de su reivindicación para España. De hecho, sus programas reflejan que interpretaba aquellas piezas que poseían unos rasgos españoles más marcados. La escasa representación de compositores post-scarlattianos en sus programas se debe a que, en su opinión, la muerte del napolitano significó el fin del estilo galante y el paso hacia la melodía acompañada, un estilo que se alejaba de las enseñanzas de la Schola, y que se reflejó en sus programas.

Por último, Inglaterra y Bélgica fueron las menos interpretadas en sus recitales. La exigua representación de la música inglesa concuerda con la escasa consideración de dicha escuela por parte de Nin, como describimos en el primer bloque de este estudio. De hecho, el virginalista inglés más interpretado fue Byrd, incluido como punto de comparación para destacar el alcance de la figura de Cabezón. En particular, la representación de Fiocco y Lafosse en su lugar de origen fue todo un acierto y contó con una calurosa acogida en la prensa local, que no dudó en resaltar la grandeza de sus antepasados musicales<sup>118</sup>. Las imprecisiones del conjunto de estos compositores en la

---

<sup>118</sup> E. C. [Ernest CLOSSON]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 3-III-1907, p. 175; VAN DEN BORREN, Charles. *L'Art Moderne*, Bruselas, 3-III-1907, p. 68; *La Chronique*, Bruselas, 28-II-1907. Críticas incluidas en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, pp. 27-28.

*Biographie universelle* de Fétis<sup>119</sup>, o la ausencia de Fiocco en el diccionario de Riemann<sup>120</sup>, constatan el desconocimiento generalizado de la época de los precursores de esta tradición.

### 6.3.2 Repertorio

Como citábamos en párrafos anteriores, el objetivo de la actividad artística de Nin desde sus inicios fue proporcionar un abanico de obras de música antigua novedosas. Su premisa requería un conocimiento exhaustivo de la oferta del pasado musical interpretado en el París de principios de siglo, un hecho un tanto utópico dada la variedad de ejecutantes y la larga tradición del movimiento de recuperación de la música antigua en Francia, comenzado durante las primeras décadas del siglo XIX<sup>121</sup>. Sin embargo, pronto obtuvo sus primeros logros. Una de sus primeras acciones fue ampliar significativamente su repertorio, y como aseguraba en la temprana fecha de 1905: «He añadido a mi repertorio unas ochenta obras»<sup>122</sup>. Buena prueba de ello se concreta en la primera sesión de su *Étude des formes musicales au piano* en 1904; en ella, además de las diecinueve obras que incluye el programa, ofreció las primeras audiciones modernas de varias piezas en París, como el *Tiento* y las *Diferencias sobre el "Canto del caballero"* de Cabezón o de menor reconocimiento, como la primera sonata de la citada colección de Kuhnau<sup>123</sup>. No cabe duda, pues, del esfuerzo inicial y de la novedad de su apuesta, aunque en ocasiones optó por ciertas obras de carácter virtuosístico, como veremos a continuación.

El repertorio bachiano de Nin estuvo constituido por tres tipologías diferentes: movimientos de danza extraídos de diferentes suites o colecciones, obras con carácter

---

<sup>119</sup> FÉTIS, François-Joseph. «Joseph-Hector Fiocco». *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1867 (2ª ed.), vol. 2, p. 255.

<sup>120</sup> Nin señaló el desconocimiento de Farnaby y Munday (ingleses), Cabezón (español), Rossi (italiano), Loeillet y Fiocco (belgas), Müller y Wiedeburg (alemanes), Titelouze, Dumont, Royer y Duphly (franceses) por parte de Riemann. NIN, Joaquín. «Engrunes históricas. Una «tonadilla» valenciana». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1906, p. 230.

<sup>121</sup> ELLIS, Katharine. *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press, 2005, pp. xv y ss.

<sup>122</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell [suegro]. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11, p. 3).

<sup>123</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

independiente (*Chromatische Fantasie und Fuge* o *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*) y los conciertos para piano y orquesta de cuerda, los más asiduos en sus recitales<sup>124</sup>. El gran grueso de piezas de la primera categoría fue inscrito en la segunda sesión de su *Étude des formes musicales au piano*, un monográfico sobre Bach concedido el 21 de marzo de 1906 con motivo del 221º aniversario de su nacimiento<sup>125</sup>. Como versa el programa, su finalidad era difundir piezas que se alejasen de las más representativas del compositor: los *Preludios y fugas*, la *Chromatische Fantasie und Fuge* y varios de sus *Conciertos* para teclado<sup>126</sup>. Se trataba de un objetivo complejo de alcanzar: primero, porque la interpretación de movimientos sueltos de colecciones bachianas era un hábito frecuente en los recitales de los pianistas en Francia desde la segunda mitad del siglo XIX<sup>127</sup>, una tradición vigente durante los primeros años del XX<sup>128</sup>; seguidamente, porque Selva había proporcionado la integral de la música para teclado de Bach en 1903-1904, con la ejecución de las colecciones completas<sup>129</sup>.

En contraste, Nin interpretó en dicho recital uno de los *Preludios y fugas* más virtuosísticos (cuya elección explicaremos en el siguiente capítulo)<sup>130</sup>, la popular

---

<sup>124</sup> Para mayor información, consultar: VALVERDE-FLORES, Tamara. «Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia». *Revista de Musicología*, vol. 41, nº 2, 2018, pp. 79-110.

<sup>125</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin bajo el título «Johann Sebastian Bach (1685-1750)», en la Salle Éolien de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>126</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 10-V-1902; *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, p. 33; 30-X-1906, p. 270. Uno de los ejemplos más significativos fue el Concurso Rubinstein celebrado en el verano de 1905, en el que los participantes al premio tenían dentro del programa obligatorio un preludeo y una fuga a cuatro voces de Bach. *Le Monde Musical*, París, 30-VIII-1905, p. 202.

<sup>127</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, p. 53.

<sup>128</sup> Véase, por ejemplo, el contenido de las dos primeras grabaciones de Wanda Landowska en Friburgo y Berlín en 1905 y 1908, respectivamente. NASIR, Saad y ELSTE, Martin. «Diskographie der Erstveröffentlichungen von Aufnahmen mit Wanda Landowska». *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (dir.). Mainz, Schott, 2010, pp. 212-230; DELOT, Alain. «Enregistrements de Wanda Landowska». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Jean-Jacques Eigeldinger (dir.). Musicales Actes Sud-Cité de la musique, 2011, p. 183.

<sup>129</sup> Para mayor información sobre la labor de recuperación bachiana de Selva, consultar: SELVA, G. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau...*

<sup>130</sup> Nin interpretó el *Preludio y fuga nº 22* del primer volumen del *Das wholtemperierte klavier*, uno de los ejemplos más complejos al estar constituido por cinco voces. Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58). Se trata de una forma poco o nada habitual en sus recitales, posiblemente debido a la popularidad de la colección. Selva interpretó los cuarenta y ocho preludios y fugas en 1903-1904, lo que supuso la primera vez que se presentaba la integral de la colección en el ambiente parisino, una hazaña seguida posteriormente por Risler. METHUEN-CAMPBELL, James. «Edouard Risler». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 21, p. 440.

*Chromatische Fantasie und Fuge*<sup>131</sup> y ofreció varias piezas célebres en la época. En particular, William Cart indicó la popularidad de la «Gavota» de la *Suite inglesa* en Sol menor [nº 3, BWV 808] en su *Étude sur J. S. Bach* (1899)<sup>132</sup>, un volumen referenciado en la bibliografía del programa de Nin. Si tomamos como referencia uno de los recitales de «Voltes et valse» de Landowska en 1905, la intérprete ejecutó cinco de los siete movimientos de la citada suite inglesa<sup>133</sup>, y resulta curioso que Nin ofreciese uno de los números ausentes<sup>134</sup>. El conocimiento del programa de Landowska queda patente cuando su anuncio coincidió con la publicación del primer artículo del pianista en dicha revista, el cual versaba sobre Pedrell<sup>135</sup>. Sus intenciones por tanto parecían responder al interés scholista de situar a Bach y a Alemania en el podio de la construcción formal (a través de piezas «menos conocidas»)<sup>136</sup>, pero también a completar el repertorio ofrecido por Landowska.

Otro ejemplo significativo es el *Concerto nach italiänischen gusto* (BWV 971) de Bach, una obra que debió gran parte de su conocimiento público a Landowska, y que fue una de las grandes ausencias de Selva en los ciclos bachianos. La clavecinista interpretó el *Concerto* en la Société J. S. Bach en el 221º aniversario del compositor en 1906<sup>137</sup>, y a partir de entonces se convirtió en una de las composiciones habituales en su repertorio. Realizó su primera grabación de la obra en 1908, y fue un referente constante en sus recitales de Berlín, Basilea, Madrid y Barcelona en 1909<sup>138</sup>. Estos datos posiblemente justifiquen la moderada difusión del *Concerto* por parte de Nin,

<sup>131</sup> Según el programa de mano, la *Chromatische Fantasie und Fuge* de Bach correspondía a su intención de ofrecer una interpretación que restituyese la partitura original. Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 13-14).

<sup>132</sup> CART, William. *Étude sur J.-S. Bach, 1685-1750*. París, Librairie Fischbacher, 1899, p. 239.

<sup>133</sup> Concierto ofrecido en la Sala Pleyel de París el 10 de febrero de 1905. El programa publicado en la prensa indica la interpretación del «Preludio», «Courante», «Sarabanda», «Passepied [II]» y «Giga» de la *Suite inglesa* en Mi menor (BWV 810). *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, p. 95.

<sup>134</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58). Según el programa, Nin interpretó «Passepied en Rondeau [II]» de la misma suite inglesa.

<sup>135</sup> NIN, Joseph-Joaquín. «Un Compositeur Espagnol. M. Felipe Pedrell». *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, pp. 69-72. Nos consta además que Nin envió el artículo a Pedrell. Carta de Felipe Pedrell a Michel-Dimitri Calvocoressi. Barcelona, 23-IV-1905. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21648.

<sup>136</sup> Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 3-6).

<sup>137</sup> LALOY, Louis. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, p. 318.

<sup>138</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «“Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artígrama*, nº 27, 2012, p. 601.

interpretado únicamente en tres ocasiones durante la segunda década de siglo y en ciudades distintas a las de Landowska, tales como Bruselas y Bilbao<sup>139</sup>.

Desde su debut en París en 1903, Nin demostró una especial predilección por el *Concierto n° 1 en Re menor (BWV 1052)* para piano y orquesta de cuerda de Bach, la pieza más interpretada de todo su repertorio<sup>140</sup>. De hecho, era la obra con la que acostumbraba a presentarse ante el público de una nueva ciudad, tal y como hizo en París<sup>141</sup>, Laon<sup>142</sup>, Nantes<sup>143</sup>, Bruselas<sup>144</sup>, Bilbao<sup>145</sup>, Madrid<sup>146</sup>, Barcelona<sup>147</sup> y La Habana<sup>148</sup>. Según Ellis, se trataba de uno de los conciertos más célebres durante la segunda mitad del siglo XIX junto con el *Concierto en Re menor para tres pianos y orquesta (BWV 1063)*<sup>149</sup>, otra de las piezas más interpretadas por el pianista. Resulta una paradoja que una de las obras más populares de Bach fuese la más ejecutada en sus recitales; tal vez la razón obedezca a que Nin la consideraba como la pieza más perfecta del género<sup>150</sup>. Dentro de la desigualdad cualitativa entre los conciertos de Bach, que los

---

<sup>139</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin, junto con el violinista Joaquín Blanco-Recio en la Salle de la Schola Cantorum de París el 31 de mayo de 1911. US-RIVu (caja 8, n° 13); Concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912, bajo el título «La musique de clavier au XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, en Italie et en Allemagne». US-RIVu (caja 8, n° 14); Conferencia-concierto ofrecido por Joaquín Nin y Joaquín Blanco-Recio en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el 24 de enero de 1913. E-Bif [sin referencia].

<sup>140</sup> Consultar Anexo II.

<sup>141</sup> Concierto ofrecido en la Sala de la Schola Cantorum el 26 de diciembre de 1903. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1903.

<sup>142</sup> Concierto en Laon el 6 de febrero de 1904. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1904.

<sup>143</sup> Concierto en la Sala Turcaud de Nantes el 29 de diciembre de 1905. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, n° 5).

<sup>144</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie el 31 de enero de 1912. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, n° 14); E-GRmf. Sign.: NFE 1912-003.

<sup>145</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el 8 de febrero de 1912. Programa de mano. E-Bif [sin referencia].

<sup>146</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Teatro de la Comedia de Madrid, organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid. Programa de mano no localizado. BARRADO, A[ugusto]. «Dos conciertos. En la Comedia». *La Época*, Madrid, 5-III-1912, p. 2.

<sup>147</sup> Concierto de Joaquín Nin en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 14 de mayo de 1917. Programa de mano. E-Boc. Colecciones digitales. Programas del Palau de la Música Catalana. Sign.: PMC 1917-05-14.

<sup>148</sup> Concierto de Joaquín Nin y Rosa Culmell en la Sala Espadero de La Habana el 14 de marzo de 1911. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, n° 11).

<sup>149</sup> Para mayor información sobre la popularidad de estos dos conciertos en el siglo XIX, consultar: ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, p. 53.

<sup>150</sup> A título privado, Nin manifestó la calidad de la composición gracias al abundante contrapunto entre el piano y la cuerda, al carácter concertante entre los instrumentos como ideal del siglo XVIII (en contraposición al exclusivismo del solista que dominará esta forma en el XIX) y al marco tradicional de tres movimientos. Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 7-XI-1906. *Eduardo López-Chavarrí Marco...*, vol. 3, p. 49.

estudiosos del compositor no dudaban en señalar<sup>151</sup>, Nin optó por aquellos cuya parte pianística presentaba mayor brillantez y protagonismo, el *Concierto* n° 1 y el Triple Concierto, los más célebres en el ámbito público y en el privado<sup>152</sup>. En este sentido, no es casual que acostumbrase a ejecutar la parte del primer piano en el Triple Concierto<sup>153</sup>, cuya supremacía superaba las dos restantes. Esto contrastaba con la igualdad de condiciones de los tres pianos en el segundo concierto en Do menor, de menor representación en el medio<sup>154</sup> y ausente en los programas de nuestro protagonista, pese a que lo conocía<sup>155</sup>. Así pues, en ocasiones su elección se debía a proporcionar piezas de cierto calado virtuosístico, que contrastaba con su premisa de ofrecer repertorio menos conocido.

Al margen de Landowska, Nin también se separó del repertorio ofrecido por otros reconocidos intérpretes, como Louis Diémer o Ricardo Viñes. Como señala Ellis, Diémer fue uno de los abanderados de la música de los clavecinistas franceses, y convirtió a Couperin, Daquin y Rameau en compositores habituales en las salas de concierto. Así, se apartó de la costumbre de incorporar piezas de la trilogía Bach-Haendel-Scarlatti propia de las dos últimas décadas del siglo XIX<sup>156</sup>. No obstante, aunque la participación del clavecinismo francés del XVIII fuese constante en los

---

<sup>151</sup> SCHWEITZER, A. J. S. *Bach: Le Musicien...*, pp. 204-206.

<sup>152</sup> Sirvan de ejemplo las interpretaciones de Raoul Pugno en los Conciertos Colonne en abril de 1903. *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1903, p. 105. Las interpretaciones de Selva con Charles Bordes y Nin con Fr. de Lacerda en la Schola, o las de Falla en Madrid en 1907, cuyos ecos llegaban a París. *Le Monde Musical*, París, 28-II-1907, p. 63; Luc Marvy señalaba la popularidad del Triple Concierto en: *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1907, p. 170. Respecto al ámbito privado, Myriam Chimènes señala la potente labor de difusión de la música de Bach por parte de figuras de la alta sociedad, como la princesa de Polignac, Conrad Jameson y la condesa de Greffulhe (Élisabeth de Caraman-Chimay). Además de varias cantatas, el triple concierto de Bach era una de las piezas más estimadas. Sirvan de ejemplo la interpretación de la princesa de Polignac junto a Marcel Labey y Selva a finales de 1905, o la interpretación de la mujer de Jameson, d'Indy y la baronesa Gervain en febrero de 1902, dirigido por Labey. CHIMÈNES, M. *Mécènes et Musiciens...*, pp. 98, 211-212.

<sup>153</sup> Tercer concierto de la Association des Concerts Historiques de Nantes el 4 de mayo de 1907. Joaquín Nin interpretó el *Concierto* para tres pianos en Re menor (BWV 1063) de Bach junto a dos profesoras de la Schola Cantorum de Nantes, Martineau y Bourdon, y d'Indy como director. *Le Courier Musical*, París, 15-VI-1907, p. 399; Concierto ofrecido por Joaquín Nin sobre «El concierto en el siglo XVIII» en la Sala Berlioz de París el 1 de junio de 1907. Interpretó dicha obra con la colaboración de los pianistas Paul Maufret y Alejandro Ribó. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 7, n° 58).

<sup>154</sup> L. Diémer, A. Casella y L. Lévy interpretaron los dos conciertos para tres pianos de Bach en la Société J. S. Bach el 22 de noviembre de 1905, concierto apertura de la temporada de dicho año. *Le Monde Musical*, París, 30-XI-1905, p. 287.

<sup>155</sup> NIN, J. «París». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1905, p. 244.

<sup>156</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, pp. 88-92.

programas de Diémer, el repertorio no superaba los tres minutos de duración y los clavecinistas carecían de sentido de unidad en sus programas eclécticos<sup>157</sup>.

Como señalamos en el primer bloque, durante los primeros años del siglo XX se llevó a cabo un proceso de recuperación de la música francesa a través del pensamiento y la práctica. Desde la práctica, la Schola Cantorum fomentó la Francia musical del XVII y XVIII como referente cultural, considerada modelo de clasicismo. Sirvan de ejemplo la serie de seis sesiones titulada *La musique française ancienne de XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* e iniciada a finales de 1903, en la que Landowska interpretó en el piano trece piezas de Chambonnières, Louis y François de Couperin y Rameau<sup>158</sup>. Otra muestra de esta tendencia serían las conferencias-conciertos semanales ofrecidas por especialistas de música antigua como Pirro, P. Aubry, Gastoué o Quittard, en los que se concedió especial importancia a la música francesa y su rol en la formación de otras tradiciones musicales europeas<sup>159</sup>. Y las seis sesiones tituladas *J. S. Bach, Rameau, D. Scarlatti et leurs devanciers* concedidas por Selva en 1905, en las que Couperin y Rameau ocupaban un lugar significativo junto a Scarlatti y Kuhnau<sup>160</sup>. Uno de los primeros festivales en torno a la Francia musical se celebró en la Salle Gaveau de París en junio de 1907, donde se interpretó música de Lalande, Du Mont y Rameau, entre otros<sup>161</sup>. El nexo en común de todas estas manifestaciones era la reivindicación de la música francesa antigua en la que participaban conjuntamente diferentes géneros: vocal, instrumental y camerístico.

En este contexto situamos la citada campaña de difusión de Nin y Jean-Aubry consagrada íntegramente al clavecinismo francés del siglo XVIII, bajo el título «Les

---

<sup>157</sup> Como intérprete, obtuvo el monopolio de este tipo de música durante las últimas décadas del siglo, y editó piezas en: *Les Clavecinistes Français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Couperin, Daquin, Rameau. 20 Pièces Choies*. Transcritas por Louis Diémer. París, Durand, 1887. Ellis señala además su especial sensibilidad por las piezas pastorales y las escenas de la naturaleza. *Ibid.*, p. 91.

<sup>158</sup> El primer concierto se celebró el 12 de noviembre de 1903 en la Sala de la Schola Cantorum. Landowska interpretó *Pavana, Chacona* y *Courante* de Chambonnières; *Allemande auguste, Sylvains* y *Passacaille* de Couperin; *Chacona, Pastoral, Canarias* y *Sarabanda* de Louis Couperin; *Les tricolets, La poule* y *L'égyptienne* de Rameau. *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-XI-1903, p. 4.

<sup>159</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-XII-1903, s.p.

<sup>160</sup> Las sesiones tuvieron lugar los días 17 y 31-I-1905, 28-II-1905, 14 y 28-III-1905 y 11-IV-1905 en la Salle de la Schola Cantorum. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1905, 15-II-1905 y 15-III-1905.

<sup>161</sup> Festival concedido en la Salle Gaveau el 6 de junio de 1907, en el que participó la princesa Cystria y la orquesta Lamoureux. *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1907, p. 127.

origines françaises de la musique de clavier actuelle» entre 1908 y 1910<sup>162</sup>. Si tomamos como ejemplo la conferencia-concierto ofrecida en París el 12 de junio de 1908, el programa reunía un total de veintiséis piezas de Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly, una manifestación amplia y novedosa que la prensa no dudó en alabar<sup>163</sup>. En realidad, el título no se ajustaba al contenido musical, puesto que antecedentes como Chambonnières o Louis Couperin, interpretados con anterioridad<sup>164</sup>, estuvieron ausentes. Se trataba más bien de una panorámica de la primera mitad del siglo XVIII: trazaban un arco temporal de casi cincuenta años del clavecinismo francés, que comenzaba en 1706 con la figura de Rameau y finalizaba en 1749 con *La victoire* de Duphly. El conjunto ofrecía un retrato cronológico amplio y nutrido de los retornos al siglo XVIII francés, que ambos divulgaron más allá de las fronteras francesas. Antes de continuar, recordemos que Landowska sí contempló el teclismo francés del XVII desde sus primeros recitales, y admitió además leer las piezas de Chambonnières directamente del manuscrito<sup>165</sup>, un hecho que no pasó desapercibido a los críticos<sup>166</sup>.

En cuanto al repertorio, Nin enriqueció la recuperación de la música del Barroco francés con un despliegue de obras de menor reconocimiento, tanto de las figuras célebres como de los nuevos fichajes. De entre las piezas, la prensa elogió la interpretación de *La poule*, *Le tambourin* y *L'énarmonique* de Rameau<sup>167</sup>, las cuales no

---

<sup>162</sup> Conferencia-concierto ofrecido en Le Havre a finales de marzo de 1908. *Le Mercure Musical-SIM*, 15 marzo 1908, p. 374. Esta es la única referencia que disponemos en la que se anuncia que se dará un recital en La Havre a final de mes, aunque no sabemos si finalmente se concedió; Concierto ofrecido en la Salle d'Enseignement musical de Le Havre el 15 de mayo de 1908. LUCE, M[adeleine]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464; Concierto ofrecido en la Salle des Agriculteurs de París el 12 de junio de 1908. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 9). E-GRmf. Sign.: NFE 1908-12; Concierto ofrecido en la Université Nouvelle de Bruselas los días 8 y 10 de febrero de 1909. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 10); Concierto ofrecido en la Universidad de Ginebra los días 15 y 17 de diciembre de 1910. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, nº 12).

<sup>163</sup> INTERIM. *Le Mercure Musical-SIM*, París, 15-VI-1908, pp. 705-708; G.D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

<sup>164</sup> Con anterioridad, Nin interpretó *Giga en Sol* de Chambonnières en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1); Conferencia-concierto de Joaquín Nin y D. M. Calvocoressi en la Université Nouvelle de Bruselas el 25 de febrero de 1907. US-RIVu (caja 7, nº 58). Según consta en el programa, la escuela francesa quedaba representada por *La rare* de Chambonnières, *Sarabanda* y *Chacona* en *Re menor* de Louis Couperin, *L'ausonienne* y *Soeur Monique* de Fr. Couperin, y *L'énarmonique* de Rameau.

<sup>165</sup> *Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), p. 258.

<sup>166</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XI-1903, [s.p.].

<sup>167</sup> LUCE, M[adeleine]. «Correspondances. Le Havre». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464.



eran apenas conocidas por aquel entonces, según el testimonio de Landowska<sup>168</sup>. Nin también ejecutó dos rondós de Daquin, *La mélodieuse* y *La ronde bachique*<sup>169</sup>, que planteaban una alternativa al célebre *Le coucou*, atribuido a Landowska como su mejor intérprete<sup>170</sup>. O *Les tendres reproches* y los rondós *Les tourbillons* y *La gémissante* de Dandrieu, que se diferenciaban de la popular *Le rappel des oiseaux*, aclamada por el público gracias a Diémer<sup>171</sup>, y de otras obras interpretadas por Selva<sup>172</sup>, Landowska<sup>173</sup> y Viñes<sup>174</sup>. Nos consta que Nin consideraba *Les tendres reproches* de Dandrieu la pieza más sencilla de todo el catálogo de clavecinistas franceses del siglo XVIII, y también «la más expresiva, tierna y suave»<sup>175</sup>. No obstante, su dificultad técnica la situaba en el examen del último curso de piano de la Schola Cantorum, junto a otras obras como *La mélodieuse* de Daquin, el *Preludio y fuga* nº 22 y el *Concierto* en Re menor de Bach, es decir, muchas de las piezas interpretadas por Nin<sup>176</sup>. Esta relación confirma que la idea de proporcionar repertorio novedoso no era el único objetivo que el pianista perseguía.

En lo que concierne a los nuevos clavecinistas, Nin fue el primer intérprete en ejecutar las piezas *La sensible* y *La zaïde* de Royer y *La victoire* de Duphly una vez restablecidas su paternidad, asignadas a Rameau en la célebre colección de Saint-Saëns<sup>177</sup>. Tales hallazgos habían sido publicados por Marie Bobillier en «La Jeunesse de

---

<sup>168</sup> Landowska on Music..., p. 269.

<sup>169</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 9); E-GRmf. Sign.: NFE 1908-010.

<sup>170</sup> A. P. «Salles Pleyel. M<sup>me</sup> Wanda Landowska». *Le Monde Musical*, París, 15-II-1905, p. 35; Cit. en: *Wanda Landowska. Pianiste et Claveciniste...*, p. 6.

<sup>171</sup> ELLIS, K. *Interpreting the Musical Past...*, p. 91.

<sup>172</sup> Selva interpretó *Le timpanon* y *Le caquet* de Dandrieu en la quinta sesión de su ciclo «J. S. Bach, Rameau, D. Scarlatti et leurs devanciers», celebrada en la Schola Cantorum el 28 de marzo de 1905. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1905, [s.p.].

<sup>173</sup> *Les Cascades* de Dandrieu formó parte del repertorio habitual de Landowska. Consultar, por ejemplo, el concierto ofrecido en la Salle Pleyel de París el 30 de marzo de 1906. *La Revue Musicale*, París, 15-III-1906, p. 161; O el concierto ofrecido bajo el título «Músicas pastorales de los siglos XVII y XVIII» en el Teatro Princesa de Madrid el 23 de noviembre de 1906. «Teatro de la Princesa». *La Época*, Madrid, 20-XI-1906, p. 2; 24-XI-1906, p. 1; Para mayor información acerca de los primeros recitales de Landowska en España, consultar: GONZALO, S. «Entre las heroínas de Maeterlinck...», pp. 589-607.

<sup>174</sup> Ricardo Viñes interpretó *L'hymen* de Dandrieu en la primera sesión de sus conciertos históricos, celebrada en la Salle Érard de París el 27 de marzo de 1905. BERGADÀ, M., BERNADÓ, M. y GUBISCH-VIÑES, N. *Ricard Viñes i Roda (1875-1943)...*, p. 30.

<sup>175</sup> Programa de mano del concierto ofrecido en el Hotel Ritz de Madrid el 21 de mayo de 1918. E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009, p. 5.

<sup>176</sup> SELVA, Blanche. «Neuvième Année. Musique Ancienne». *Cours Blanche Selva. Programme de l'Examen de Professeur de Troisième Degré*. París, B. Roudanez, [1917], p. 17.

<sup>177</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin». *Revista de Musicología*, 39, nº 1, enero-junio 2016, p. 183.

Rameau» en 1902<sup>178</sup>. Así, podemos sincronizar las acciones del pianista directamente con los objetivos de reconocidos investigadores, concediendo nueva vida al repertorio recuperado.

En esta misma línea, Nin devolvió también la autoría de la pieza *Les bergeries* a Couperin, una miniatura rondó atribuido hasta entonces a Bach tras aparecer copiado en su *Clavierbüchlein* de Ana Magdalena Bach<sup>179</sup>. Esta revelación significaba no solo arrebatarle una composición al gran Bach, sino una evidencia incuestionable de que el maestro alemán se había basado en modelos franceses; un dato además contextualizado en un momento álgido de los debates nacionalistas franceses. Como Pierre Aubry y otros precisaron, se trataba de un hecho ignorado por sus predecesores, lo que significó el triunfo de las investigaciones musicológicas del pianista y un refuerzo del vínculo entre el perfil intelectual del personaje y el de intérprete<sup>180</sup>.

Nin encontró en Viñes a un rival de importancia, pues la paridad del repertorio sobre la música antigua ibérica y el gran reconocimiento del pianista español en el panorama parisino lograron oscurecer en varias ocasiones los logros del cubano. Ambos fueron abanderados en incorporar la música española de los siglos XVI y XVIII en el concierto de las naciones europeas, un repertorio poco o nada frecuente en París. En el ámbito español, Granados fue pionero en interpretar la polifonía renacentista española, en particular Valderrábano y Cabezón<sup>181</sup>. Según ha constatado Juan José Carreras, Granados interpretó la *Pavana* y la *Gallarda milanese* de Cabezón en las conferencias ofrecidas por Pedrell en el Ateneo de Madrid en 1895, y las *Diferencias* se ejecutaron en su versión de cuarteto de cuerdas<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> BRENET, Michel [Marie BOBILLIER]. «La Jeunesse de Rameau». *Rivista Musicale Italiana*, t. 9, fasc. 3, 1902, pp. 98-99.

<sup>179</sup> *Ibid.* La obra se puede consultar edición de la colección de Bach. Consultar, por ejemplo: BACH, Johann Sebastian. «Rondo». *20 Leichte Stücke aus dem Notenbuche der Anna Magdalena Bach*. Emil von Sauer (ed.). Londres, Peters, [s.a], pp. 8-9.

<sup>180</sup> P. A. [Pierre Aubry]. «Concert Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-VIII-1908, p. 434; G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

<sup>181</sup> PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Directora: María Encina Cortizo Rodríguez. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2008, vol. 1, pp. 242-243.

<sup>182</sup> CARRERAS, Juan José. «Die Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien». *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*. Camila Bork et al. (eds.). Schliengen, Edition Argus, 2011, p. 141.

En el marco europeo, hasta el momento son escasos los antecedentes de la interpretación del compositor burgalés. Pedrell informaba en *La Vanguardia* de la serie de conciertos del organista alemán Bernardo Pfannstiehl en Leipzig entre octubre de 1901 y marzo de 1902, en los que Cabezón ocupaba un lugar significativo en sus programas<sup>183</sup>. En particular, ofreció un *Tiento en el cuarto tono*, las *Diferencias sobre el canto “La dama le demanda”* y la *Pavana italiana* en el concierto del 18 de octubre de 1901<sup>184</sup>. En París, las primeras interpretaciones de Cabezón fueron concedidas en el órgano. A modo de ejemplo, Eugène Lacroix y André Pirro tocaron varios preludios e interludios en 1896<sup>185</sup>. En un contexto más cercano a Nin, el organista francés Guilmant tocó la pieza *Ave maris stella* de Cabezón para un público de cincuenta personas en uno de sus conciertos en el Trocadéro en 1902 en París<sup>186</sup>. Estos ejemplos aislados constatan que Cabezón era prácticamente un desconocido fuera de España a principios del siglo XX.

Si Granados fue uno de los paladines de Cabezón en España, Nin y Viñes reivindicaron su figura en París una década más tarde<sup>187</sup>, de modo que bien pudieron ser incluidos dentro de la cuadrilla «Cebezanesca» a la que se refería Granados en una carta a Pedrell<sup>188</sup>. En su *Étude des formes musicales*, Nin interpretó un tiento y las *Variaciones sobre el “Canto del caballero”* en la primera sesión titulada «De Antonio de Cabezón (1510-1566) à J. S. Bach (1685-1750)» en 1904<sup>189</sup>, y la *Pavana en Sol menor [Pavana italiana]* en la tercera audición en 1906, «De Antonio de Cabezón (1510-1566) à Georg Friedrich Haendel (1685-1759)»<sup>190</sup>. Hasta el momento constan

---

<sup>183</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Músicos contemporáneos. Bernardo Pfannstiehl». *La Vanguardia*, Barcelona, 16-V-1902, p. 4; *Id.* «Bernardo Pfannstiehl». *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. París, Librería Paul Ollendorff, 1910, pp. 17-24; *Id.* «Intimidaciones sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1910, pp. 66-71.

<sup>184</sup> PEDRELL, F. *Músicos contemporáneos y de otros...*, pp. 19-21.

<sup>185</sup> *La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París, 1896, p. 111 (para Lacroix), p. 156 (para Pirro).

<sup>186</sup> *Le Monde Musical*, París, 28-II-1903, p. 65.

<sup>187</sup> Montserrat Bergadà señala acertadamente que las acciones de los pianistas españoles en París a finales del siglo XIX y principios del XX ha de ser considerada una extensión de la actividad concertística española. BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Pedrell i els Pianistes Catalans a Paris». *Recerca Musicològica*, n<sup>o</sup> 11-12, 1991, pp. 243-257; *Id.* «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 109-128.

<sup>188</sup> Cit. en: PERANDONES, M. *La canción lírica de Enrique Granados...*, p. 250.

<sup>189</sup> Concierto de Joaquín Nin celebrado el 19 de diciembre de 1904 en la Salle Æolian de París. El programa de mano se encuentra en F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1).

<sup>190</sup> Concierto de Joaquín Nin en la Sala Æolian de París el 30 de mayo de 1906. El programa de mano se encuentra en US-RIVu (caja 7, n<sup>o</sup> 58).

como las primeras audiciones modernas de dichas piezas en el ambiente parisino del siglo XX<sup>191</sup>. Tal y como reconocía Turina con posterioridad: «A él [Nin] le deben los parisenses el conocer las obras de Cabezón»<sup>192</sup>.

Las piezas interpretadas por Viñes fueron las *Diferencias sobre el “Canto del caballero”* de Cabezón, ofrecida por Nin pocos meses antes, y el *Minueto en Fa* [mayor] de una sonatina inédita de Juan Moreno y Polo (1711-1776), obra fechada en 1774 y facilitada por Pedrell<sup>193</sup>. Cabezón por tanto se conoció en París a través de un repertorio limitado y ejecutado de forma reiterada. A diferencia de Viñes, Nin continuó reivindicando el nombre de Cabezón junto al de Byrd, Couperin y Kuhnau durante su campaña de difusión con Calvocoressi sobre los orígenes de la música para teclado por París y Bruselas en 1906 y 1907<sup>194</sup>. Así, España entró, gracias a Nin, en el concierto de las tradiciones musicales europeas.

Con posterioridad, las mismas obras de Cabezón continuaron programándose, aunque localizadas en el ambiente español. En la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del compositor celebrada en Barcelona en 1910, Gibert interpretó las *Diferencias sobre el “Canto del caballero”* y la *Pavana italiana*<sup>195</sup>, dos de las piezas ofrecidas por Nin, y la primera por Viñes, en sus respectivos conciertos parisinos, a los que el organista acudió. De Nin, Gibert alabó su calidad interpretativa en el piano y «la gran impresión producida con el *Tiento* y las *Variaciones* de Cabezón, autor que a muchos venía de nuevas»<sup>196</sup>; de la interpretación de Viñes en el clave señaló la perfección y ductilidad del pianista: «lo mismo respeta la ciencia polifónica de un

---

<sup>191</sup> Las tres obras de Cabezón fueron extraídas de: *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Juan B<sup>ta</sup> Pujol y C<sup>a</sup> editores, vol. 4, 1895, pp. 46-48 para el *Tiento* [estimamos que es este tiento]; vol. 7, 1897, pp. 73-75, para la *Pavana italiana*; vol. 8, 1897, pp. 3-5, para las *Diferencias*.

<sup>192</sup> TURINA, Joaquín. «París». *Revista musical*, Bilbao, junio 1911, p. 152.

<sup>193</sup> PEDRELL, Felipe. «Nuestros pianistas en París». *La Vanguardia*, Barcelona, 31-III-1905, p. 4. Posteriormente, Pedrell editó este *Minueto en Fa* de Juan Moreno y Polo en: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Ildefonso Alier, 1908, vol. 2., pp. 135-138. En esta publicación, la composición aparece fechada en 1776.

<sup>194</sup> Conferencia-concierto sobre «Les origines de la musique de clavier» ofrecida por Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en École des Hautes Études Sociales de París el 31 de enero de 1906. *Le Mercure Musical-SIM*, 15-I-1906, p. 95; Conferencia-concierto sobre «Les origines de la musique de clavier» ofrecida por Dimitri Calvocoressi y Joaquín Nin en la Université Nouvelle de Bruselas el 25 de febrero de 1907. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, nº 8).

<sup>195</sup> *Música Sacro-Hispana*, Bilbao, junio 1910, p. 148.

<sup>196</sup> «[...] *l'impressió gran produhida ab el Tiento i las Variacions de Cabezón, autor que a molts venia de nou*». GIBERT, Vicens M<sup>a</sup> de. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1905, p. 14.

Cabezón, como toca con elegante superficialidad un Couperin»<sup>197</sup>. Gibert por tanto adquirió de ambos intérpretes una visión variada y caleidoscópica de Cabezón. En la Sociedad Nacional de Música de Madrid, el burgalés contó con dos ejecuciones circunstanciales en el órgano gracias a Miguel Echeveste en 1919 y Joaquín Errandonea en 1921, quienes interpretaron la *Pavana italiana* y un *Tiento en Fa mayor*, respectivamente<sup>198</sup>.

Durante la segunda y tercera década de siglo, Nin y Viñes también se proclamaron pioneros en la interpretación de la música de clave del siglo XVIII español, con las figuras de Soler, Vicente Rodríguez y Mateo Albéniz, entre otros. En el ámbito español, Nin ofreció la primera audición moderna de la música de tecla de Soler al piano en la Sociedad Nacional de Música de Madrid en 1917 y 1918<sup>199</sup>. En estos dos conciertos, interpretó siete sonatas extraídas del cuaderno de Prunières, de las cuales seis fueron estrenos<sup>200</sup>. Entre ellas, se encontraba la *Sonata en Sol menor* (la nº 11 de su colección), una de las piezas cedidas por Prunières a *Le Monde Musical* en 1912<sup>201</sup>, y otra cuyo españolismo fue enfatizado por Nin en su edición (la nº 12, en Fa sostenido [mayor]), una de las más estimadas en la prensa<sup>202</sup>. Nin volvió a ejecutar seis sonatas en 1921, ofreciendo la primera audición moderna de una de ellas (la nº 7) y de Mateo Albéniz<sup>203</sup>.

---

<sup>197</sup> «[...] y lo mateix respecta la ciencia polifònica d'un Cabezón, com juga ab l'elegant superficialitat d'un Couperin». GIBERT, Vicens M<sup>a</sup> de. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, mayo 1905, p. 106.

<sup>198</sup> FERREIRO, D. *La Sociedad Nacional de Música...*, pp. 362, 378.

<sup>199</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320. Según la autora, la primera obra de Soler interpretada en España fue el *Quinteto en Do mayor* (cuarteto de cuerda y piano), ejecutada por el Cuarteto Renacimiento y los pianistas Federico Longás y Julia Parody en Barcelona y Madrid en 1915 y 1916, respectivamente.

<sup>200</sup> Concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de 1917. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004. Según el programa, Nin dio a conocer a Soler en el ambiente madrileño e interpretó cuatro sonatas, las nºs 5, 10, 8 y 11 de su edición. El segundo concierto de Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música de Madrid tuvo lugar el 21 de mayo de 1918. E-GRmf. Sign.: NFN 1918-009. En este recital, Nin interpretó tres sonatas, las nºs 5, 12 y 9, de las cuales estrenó las dos últimas.

<sup>201</sup> «Notre Musique: Sonate et Toccata du P. A. Soler». *Le Monde Musical*, París, 15-XII-1912, [p. 357].

<sup>202</sup> M. M. «La Sociedad Nacional de Música». *El Imparcial*, Madrid, 22-V-1918, p. 3.

<sup>203</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 24 de mayo de 1921. E-Mba. Sign.: M-3384.

Por su parte, Viñes tocó una *Sonata en Sol [menor]* el 5 noviembre de 1918 en la misma institución de Madrid<sup>204</sup>. Aunque el programa precisara su estreno, dicha pieza ya había sido interpretada por Nin el año anterior (la nº 11). Miguel Echeveste tocó en el órgano un *Intento* de Soler en 1919<sup>205</sup>. En resumen, la nómina de intérpretes que difundieron el repertorio soleriano en España fueron Federico Longás y Julia Parody (quinteto)<sup>206</sup>, Nin y Viñes en el piano, y Miguel Echeveste en el órgano, de los cuales nuestro protagonista estrenó siete de las nueve obras ofrecidas del compositor entre 1917 y 1921. La siguiente ocasión que Nin interpretó a Soler en España fue en 1927, acompañándolo esta vez de todo un elenco de clavecinistas españoles, Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano y Mateo Ferrer en Madrid<sup>207</sup> y en Bilbao<sup>208</sup>.

En el contexto parisino, Nin fue también pionero en la interpretación de la música de Soler. El pistoletazo de salida tuvo lugar el 28 de mayo de 1920<sup>209</sup>, lo que supuso el comienzo de una larga tradición de la música soleriana en sus programas de concierto durante la década. Destacamos entre ellos el festival español que organizó Nin con la cantante María Barrientos en el Théâtre des Champs-Élysées en 1923<sup>210</sup>, por la gran manifestación que supuso<sup>211</sup>. Además de Soler, fue incorporando a otros compositores del Barroco español en sus recitales, lo que permitía un mayor conocimiento de la escuela ibérica del siglo XVIII: en 1921 estrenó en París a Mateo Albéniz, y en 1926, Cantallos, Blas Serrano y Mateo Ferrer completaron la tradición de tecla española, con una obra representativa de cada uno de ellos<sup>212</sup>. Como señala

---

<sup>204</sup> Programa de mano del concierto de Ricardo Viñes en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 5 de noviembre de 1918. E-GRmf. Sign.: NFN 1918.

<sup>205</sup> Concierto ofrecido el 19 de mayo de 1919. FERREIRO, D. *La Sociedad Nacional de Música...*, p. 362. El organista posiblemente extrajese la obra de alguna de las colecciones de Pedrell. Se encuentran dos «Intentos» de Antonio Soler en: *El organista litúrgico español. Selección de composiciones de organistas clásicos españoles*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1905, pp. 78-93; y otros dos en: *Antología de organistas clásicos españoles...*, vol. 2, pp. 138-155.

<sup>206</sup> Ver nota al pie 198.

<sup>207</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y el barítono Miguel Benois-Kousnezoff en el Teatro de la Comedia de Madrid el 18 de abril de 1927. US-RIVu (caja 8, nº 30).

<sup>208</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y el barítono Miguel Benois-Kousnezoff en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el 23 de abril de 1927. E-BIf

<sup>209</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y la violinista Jeanne Gautier en la Salle de l'Université des Annales de París el 28 de mayo de 1920. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>210</sup> Concierto de Joaquín Nin y María Barrientos en el Théâtre ds Champs-Élysées de París los días 22 y 29 de noviembre de 1923. US-RIVu (caja 8, nº 27).

<sup>211</sup> Véase, por ejemplo: LAPARRA, Raoul. «Concert María Barrientos-Joaquín Nin». *Le Ménestrel*, París, 30-XI-1923, p. 506.

<sup>212</sup> Consultar los anexos I y II de nuestro estudio.

Bergadà, se trataba de un repertorio nada frecuente en París, que la crítica acogió calurosamente<sup>213</sup>. No obstante, también encontró sus detractores (a Paul Le Flem no le convencía la Sonata de Mateo Albéniz, aunque tampoco precisó los motivos<sup>214</sup>).

En 1921, poco más de un año desde la primera interpretación de Soler por parte de Nin en París, Viñes incorporó la música de tecla del monje y otros compositores del XVIII español. El mismo Paul Le Flem informaba del repertorio en *Comœdia*: «En el piano, Ricardo Viñes recopiló una gran cantidad de homenajes de admiración en las piezas antiguas de Cabeza [sic], Rodríguez [sic], Moreno, Soler y en las obras de los modernos Albeniz [sic], Espla [sic], Mompou, Falla, Salazar»<sup>215</sup>. Viñes introdujo como novedad a Vicente Rodríguez, pero la trascendencia de este recital radicó en que fueron varios los críticos que le atribuyeron las labores pioneras de recuperación de la música de Soler. Respecto a un recital de Nin en 1926, donde daba a conocer un falso Cantallos, en *La Revue de Paris* se comentaba: «Poseíamos cierto conocimiento sobre el Padre Soler, gracias a Ricardo Viñes. Pero Cantallos y Mateo Albéniz nos eran desconocidos»<sup>216</sup>.

El mismo Prunières, propietario del manuscrito de Soler que intercambió con Nin, con motivo de la edición de los *Classiques Espagnols du Piano* señalaba en *La Revue Musicale* en 1926: «Ricardo Viñes ha vuelto a mostrar el camino, interpretando un poco en todas partes dos encantadoras sonatas del Padre Soler que publiqué en 1912 en un Periódico de Música»<sup>217</sup>. La respuesta de Nin fue inmediata, aunque lo hizo en el ámbito privado: «Yo toqué a Cabezón y a Soler, aquí, en España y en América del Sur, antes que Viñes. No tiene importancia, pero ya que habla de eso...»<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> BERGADÀ, M. *Les Pianistes Catalans à Paris...*, p. 224.

<sup>214</sup> LE FLEM, Paul. *Comœdia*, París, 20-V-1921, p. 2.

<sup>215</sup> «Au piano, M. Ricardo Vinès récoltait une ample moisson d'hommages admiratifs dans des pièces anciennes de Cabeza [sic], Rodríguez [sic], Moreno, Soler et dans les œuvres des modernes Albeniz [sic], Espla [sic], Mompou, Falla, Salazar». LE FLEM, Paul. «La Musique au Concert». *Comœdia*, París, 31-X-1921, p. 4.

<sup>216</sup> «Nous avons quelques clartés sur le Père Soler, grâce à M. Ricardo Vinès. Mais Cantallos et Mateo Albéniz nous étaient inconnus». PHOTIADES, Constantin. «La Musique en 1926». *La Revue de Paris*, París, julio-agosto 1926, pp. 448-449.

<sup>217</sup> «Ricardo Viñes a d'ailleurs cette fois encore montré la voie, en jouant un peu partout deux ravissantes sonates du Père Soler que j'avais publiées en 1912 dans un Journal de Musique». PRUNIÈRES, Henry. «Joaquin Nin: Seize Sonates Anciennes d'Auteurs espagnols». *La Revue Musicale*, París, 1-III-1926, p. 284.

<sup>218</sup> «J'ai joué du Cabezón et du Soler, ici, en Espagne et en Amérique de Sud, avant Viñes. Cela n'a pas d'importance mais puisque vous en parlez...». Carta de Joaquín Nin a Henry Prunières. [París], 10-III-

Independientemente de estas imprecisiones en la prensa francesa, y como hemos demostrado en los últimos párrafos, Nin sí fue pionero en dar a conocer en París la música de Soler y de Cabezón, contribuyendo así a la difusión del pasado musical español en el ambiente musical.

\*\*\*

Joaquín Nin se presentó en el escenario parisino con una oferta del pasado musical potente y diferenciadora de otros intérpretes. Desde el principio de su trayectoria interpretativa en París, el pianista organizó sus recitales en torno a ciclos, con una temática definida y estructurada, que comprendió diversas épocas del pasado musical: desde los orígenes de la música para teclado, para centrarse en el clavecinismo del siglo XVIII francés e italiano y finalizar con la música española del siglo XVIII.

Sus programas de mano fueron un rasgo característico de la realidad interpretativa de Nin, cuya información iba dirigida a los eruditos. Se convertían en una especie de curso o lección de historia de la música, que tenía su propia ilustración en vivo. Además, contribuyeron a una mayor apreciación técnica de los rasgos propios de los compositores, y sirvieron de trampolín hacia la reivindicación de sus investigaciones. Su máxima era conceder una oportunidad al máximo número de compositores a través de la representación de al menos una obra de cada uno. A diferencia de otros intérpretes, quienes ofrecían un repertorio totalmente ampliado, Nin destacó por una especialización en el pasado musical.





## CAPÍTULO VII

### TÉCNICA Y CRITERIOS INTERPRETATIVOS EN LAS VERSIONES HISTÓRICAS DE JOAQUÍN NIN

La reconstrucción del sonido de una época pasada nunca fue una tarea fácil, y más cuando el catálogo de intérpretes fue tan heterogéneo como las ideas que sustentaban sus versiones. Entre los defensores de las interpretaciones históricas ni siquiera hubo conformidad, lo que suscitó un intenso debate sobre cómo debía ejecutarse el repertorio antiguo. Cuestiones como el uso del instrumento antiguo o moderno, la aplicación de criterios estilísticos o el respeto a las intenciones del compositor –al menos hasta donde se podía demostrar– se vieron sometidas a un escrutinio constante, dado su complejo estado de constatación. Joaquín Nin y Wanda Landowska jamás reprodujeron lo que los antiguos maestros habían creado, ya que las sonoridades, los instrumentos o las técnicas que emplearon se alejaban conscientemente de esa pretendida autenticidad histórica – por otra parte, imposible de alcanzar–. Sus propósitos eran recopilar la mayor cantidad de información posible acerca de la obra y su significado, para luego recurrir a todas sus habilidades y hacer que dicha música fuera comprensible en su contemporaneidad.

Este capítulo parte de lo que se ha descrito frecuentemente como la búsqueda de la autenticidad histórica. La definición de dicho concepto ha sido uno de los paradigmas del llamado *Early Music Movement* de las décadas de 1950 a 1980, para determinar finalmente que es no es posible satisfacer en la práctica una autenticidad absoluta<sup>1</sup>. Si una ejecución idealmente auténtica, tal y como la define Grout, es «aquella que realiza perfectamente las intenciones del compositor» es evidente que resulta totalmente inalcanzable, tal y como ocurre con el concepto utópico de la «verdad»<sup>2</sup>. T. S. Eliot, uno de los puntales de Richard Taruskin, lo describe como una transposición al momento actual, puesto que el sonido siempre proviene del presente y, por lo tanto, nunca será el

---

<sup>1</sup> Una buena introducción al debate sobre el concepto de autenticidad en el Movimiento de Música Antigua desde 1950 hasta 1980 se puede localizar en: FABIAN, Dorottya. «El significado de la autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica». *Revista internacional de estética y sociología de la música*, vol. 32, nº 2, diciembre 2001, pp. 153-167. (Traducción de Fernando Martínez y Martín Eckmeyer).

<sup>2</sup> «*An ideal performance is one that perfectly realizes the composer's intentions*». GROUT, Donald Jay. «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music». *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1957, p. 341.

original<sup>3</sup>. Lo que Nin y Landowska obtuvieron fue un sonido «pseudo-histórico», en términos de Adorno, en la medida en que las condiciones históricas fueron solo parcialmente recreadas<sup>4</sup>.

No parece necesario insistir en lo paradójico del término autenticidad<sup>5</sup>. Entre las diversas propuestas que se han sugerido, la «interpretación históricamente informada» es la que ha encontrado una aceptación mayor, aunque también ha sido debatida. Según Taruskin, es inadmisibile porque no acoge a aquellas interpretaciones que prescinden, en mayor o en menor medida, de las implicaciones históricas a la hora de abordar el aspecto estético de la música antigua, u otras alternativas válidas<sup>6</sup>. No obstante, conscientes de esta limitación, es el término que emplearemos en nuestra investigación. En nuestro estudio, debemos afrontar el hecho de que nos movemos en un periodo en el que los aspectos históricos de la música antigua fueron cobrando mayor relevancia en la práctica, y relegaron paulatinamente la subjetividad y los criterios románticos que caracterizaban las interpretaciones de gran parte de los pianistas en el París de principios del siglo XX.

Por último, como han señalado Harnoncourt y otros estudiosos, ser fiel a la partitura no es sinónimo de fidelidad a la obra, puesto que el texto musical no confina el espíritu de la música<sup>7</sup>. Se trata, por tanto, de un concepto también engañoso y que conduce a falsos caminos. Sin embargo, existen procesos conceptuales, conocimientos musicológicos y técnicas instrumentales para conseguir interpretaciones más auténticas que otras, en el sentido de recrear una música en coherencia con la notación, con los métodos y, en definitiva, con el contexto cultural de su época. En los próximos párrafos

---

<sup>3</sup> TARUSKIN, Richard. «The Pastness of the Present and the Presence of the Past». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 137-207.

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Prisms*. Traducción de Samuel y Shierry Weber. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1997 (9ª ed.), pp. 145-146. (Título del original en alemán: *Prismen*. Berlín, 1955). Para una mayor información sobre la tesis de Adorno, consultar: DREYFUS, Laurence. «Early Music Defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century». *The Musical Quarterly*, vol. 69, nº 3, verano 1983, pp. 297-322.

<sup>5</sup> TREITLER, Leo. «La interpretación histórica de la música: una difícil tarea». *Los últimos diez años de investigación musical*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.). Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro Buendía, 2004, pp. 1-36. Treitler enfatiza lo paradójico de dicho término, pues es beneficioso para el estudio de la música como objeto histórico, pero resulta inevitable interpretarla a través de recursos y categorías de la contemporaneidad.

<sup>6</sup> TARUSKIN, R. «The Pastness of the Present...», p. 140.

<sup>7</sup> *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*. Actas del congreso Bachfest-Symposium celebrado en 1978 en la Philipps-Universität de Marburgo (Alemania). Reinhold Brinkmann (ed.). Kassel, Neue Bachgesellschaft, 1981.

trataremos de descubrir los procedimientos de los que Nin se sirvió para reproducir lo que consideraba que eran las intenciones del compositor y cómo las plasmó. Nos situamos por tanto en un campo de estudio complejo y lleno de hipótesis, donde los límites entre las cuestiones históricas y estéticas no siempre están bien definidos, pues estas últimas encierran impresiones de gusto personal que implican a menudo técnica, conocimiento e imaginación.

### 7.1 Ejecutando música antigua: la visión versátil de los intérpretes

A comienzos del siglo XX, las versiones históricas posibles eran múltiples y la elección iba en función de la que mejor se adaptaba a la óptica personal de cada intérprete y de los críticos. Como citamos en la introducción, entre los partidarios de las interpretaciones históricas no hubo un acuerdo unánime, lo que provocó un incesante debate sobre cómo convenía ejecutarse el repertorio: ¿a la manera de ayer? ¿a la manera de hoy? Numerosas cuestiones se vieron sometidas a un cuestionamiento constante debido a su compleja evidencia, como la idoneidad del instrumento, los criterios estilísticos, el respeto a las intenciones del compositor o el distanciamiento emocional en la práctica interpretativa. Según Taruskin, este último punto es uno de los más complejos de justificar, dado que las exigencias y las responsabilidades de un intérprete y de un estudioso atienden a objetivos diferentes<sup>8</sup>. Nos situamos además en un escenario en el que la música antigua era objeto de estudio principalmente en los círculos académicos, pero las cuestiones de autenticidad en la interpretación aún debían recorrer un largo camino, algo que no ocurría en el campo de la edición<sup>9</sup>.

Aunque numerosos autores, como Bach, Couperin, C. Ph. E. Bach o Türk, ofrecieron en los prólogos de sus obras ciertas pautas más o menos taxativas sobre

---

<sup>8</sup> LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. «El debate incesante». *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Madrid, Alianza Música, 2005, p. 169. Traducción al español de Luis Gago Bádenas. (Título original en inglés: *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999).

<sup>9</sup> BRETT, Philip. «Text, Context, and the Early Music Editor». *Authenticity and Early Music...*, pp. 83-114; GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 133-154. Traducción al español de Andrea Giráldez. (Título original: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996). Consultar también: MAYER BROWN, Howard. «Pedantry o Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement». *Authenticity and Early...*, pp. 27-56.

cómo tocar los ornamentos, el fraseo o determinados signos de acentuación, que un intérprete metódico debía tratar de seguir lo más cerca posible, la sonoridad resultante era una interpretación individual cuyos criterios de aproximación respondían a una cuestión del gusto particular, el cual, según Geminiani, era el árbitro final en la interpretación<sup>10</sup>. No obstante, si pensamos que la aproximación al gusto perfecto (suponiendo que fuera universal) significaba que el intérprete poseía un don natural o aprendido de lo que debía hacer o evitar y en qué medida, nada se aleja más de la realidad, puesto que el buen gusto no fue ni será nunca un estándar normalizado. ¿Qué es si no tomarse una cierta libertad con las reglas estrictamente establecidas? Es en estas licencias, tan claras como concepto pero tan dispares en la práctica, donde radica la distinción y gracia de cada intérprete.

Como extraemos de la prensa del momento, las interpretaciones del repertorio antiguo de los pianistas de principios del siglo XX comprendían desde ejecuciones ultra-sentimentales, que iban acompañadas de gesticulaciones musicales más o menos exageradas, hasta ejecuciones más contenidas y desprovistas de efusiones dramáticas, aparentemente más próximas al momento histórico en que fueron creadas. Como veremos a continuación, las diferentes versiones contaron con apreciaciones ácidas por parte de los críticos, unas por apartarse de la verosimilitud histórica, debido a una exaltada expresión de sentimientos, otras por una relativa sequedad y austeridad en la ejecución. El resultado era una gran variedad de interpretaciones, que respondían a una heterogeneidad en cuanto a estilo, técnica y sonoridad.

La estela del romanticismo decimonónico continuó en los inicios del siglo XX, y los pilares fundamentales aún permanecían bien asentados dentro del contexto musical. Las interpretaciones históricas de célebres pianistas, como Ferruccio Busoni o Emil Sauer, se acogieron a esta línea, y la terminología utilizada en las ejecuciones de las grandes obras del XIX se aplicaba también a obras del repertorio histórico. Por ejemplo, Busoni ofreció un concierto a finales de mayo de 1903 en Estrasburgo, en el que interpretó a Beethoven junto a la *Chromatische Fantasie* y otras obras de Bach a partir de sus propias partituras<sup>11</sup>. El crítico censuró los excesos rítmicos y afectaciones del

---

<sup>10</sup> GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin, op. 9*. Londres, [el autor], 1751, p. 6.

<sup>11</sup> A. O. *Le Monde Musical*, París, 30-V-1903, p. 168.

pianista, además de señalar la vaguedad e imprecisión de su manera de entender el estilo bachiano<sup>12</sup>.

A propósito del recital de Sauer en la Salle Érard de París en 1905, en el que ejecutó un preludio y fuga de Bach y piezas de Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt, André Mangeot describía su interpretación de Bach «como un titán restableciendo una catedral»<sup>13</sup>. Esta potente imagen era similar a las descripciones de las otras obras del programa: «martilleando con un alma heroica la *Appassionata* de Beethoven» o «romántico distinguido, tierno o poderoso evocador de las suntuosas procesiones de los reyes de Polonia, en Chopin»<sup>14</sup>. Ejemplos como estos nos muestran que el repertorio histórico a principios de siglo también se afrontaba desde una óptica dramática y se interpretaba de manera análoga a las obras de Beethoven, Chopin o Liszt. Esta línea virtuosística y «apropiada»<sup>15</sup> era la opuesta a la defendida teóricamente por Nin, quien juzgó duramente a Sauer por su «virtuosismo rebuscado, sensiblero y melifluo»<sup>16</sup>.

Junto a estas interpretaciones convivieron otras muchas que evidenciaban una conexión con el estilo que se estaba ejecutando. Por ejemplo, las cualidades en la interpretación del repertorio antiguo de Alfredo Casella fueron la claridad, simplicidad y precisión<sup>17</sup>. Si bien en ocasiones llegó a ser tildado de frío, el pianista no renunció a utilizar recursos propios de herencia decimonónica<sup>18</sup>. Esto se desprende de uno de sus recitales en París en 1907, cuando el crítico reseñó la sobriedad de su estilo y su potencia sonora en la pieza de Bach, aunque le recomendaba un uso menor del pedal<sup>19</sup>. Esa combinación de precisión y economía de movimientos con un uso del pedal y una

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> «Comme un titan mettrait en place une cathédrale». A. M. [André MANGEOT]. *Le Monde Musical*, París, 28-II-1905, p. 50.

<sup>14</sup> «[...] martelant avec une âme héroïque l'*Appassionata* de Beethoven; poète délicieux dans le Traumes Wierren de Schumann; romantique distingué, tendre ou puissant évocateur des somptueux cortèges des rois de Pologne, dans Chopin». *Ibid.*

<sup>15</sup> Peter Walls establece una clara diferenciación entre «interpretar» y «apropiar», aplicando el primer término a aquellas interpretaciones más o menos fieles a la música que se ejecuta y el segundo, a las que el intérprete se sirve de la obra musical para plasmar su objetivo personal. WALLS, Peter. «La interpretación histórica y el intérprete moderno». *La interpretación musical*. John Rink (ed.). Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 35-36. Traducción de Bárbara Ellen Zitman Ross. (Título del original en inglés: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002).

<sup>16</sup> «Sauer a joué cela avec une virtuosité précieuse, mièvre et douceuse, qui a complètement gâté ce caractère pourtant si accusé et si noblement personnel». NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettres à un Ami. IV». *Le Monde Musical*, París, 15-III-1909, p. 72.

<sup>17</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-III-1902, p. 100.

<sup>18</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-V-1906, p. 159.

<sup>19</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-V-1907, p. 156.

fuerza sonora nos permite situar su estilo interpretativo en un estado transitorio entre los criterios históricamente aproximados y los de herencia romántica. No obstante, donde Casella llegó realmente a destacar fue en la interpretación de Scarlatti, pues sus aptitudes (agilidad, ligereza y delicadeza del carácter) se reconocieron como los atributos más adecuados para recrear la música del compositor italiano<sup>20</sup>.

El célebre Edouard Risler, reconocido principalmente como intérprete de Beethoven<sup>21</sup>, fue considerado como un pianista de talento excepcional, interesado por el carácter, la sonoridad y el estilo de la época que interpretaba<sup>22</sup>. En la última audición de la serie ofrecida en los Conciertos Lamoureux de París en 1902, Risler comenzó con obras de Couperin, continuó con Beethoven y repertorio romántico, y finalizó con piezas de sus contemporáneos franceses. Al respecto, Mangeot destacaba cómo el sonido tenue y delicado en Couperin, que se asemejaba a las sonoridades del clave, se transformaba en una gran potencia sonora y expresión dramática en Beethoven y en Wagner<sup>23</sup>. O en un recital concedido en 1904, en el que interpretó obras de Bach y Rameau junto a repertorio clásico y romántico, se enfatizaron la exactitud en los trinos y en los detalles y la regularidad y delicadeza en el toque, cualidades también asociadas a su maestro Diémer<sup>24</sup>. Estos comentarios evidencian el interés de Risler en la búsqueda de una sonoridad más cercana al estilo del siglo XVIII en el piano, en contraste con el virtuosismo, la fuerza y la brillantez que demostraba en las piezas de épocas posteriores. Ahora bien, si escuchamos su grabación de la obra *Le tictoc choc* o *Les maillotins* de Couperin en el piano percibimos con nuestros oídos «autenticistas» del siglo XXI un uso abundante del pedal y de los matices, y un sonido más cercano a la estela romántica<sup>25</sup>.

Las interpretaciones históricas de Raoul Pugno se sitúan en una línea semejante a la de Risler, con una manera de ejecutar diferenciada en cada compositor que interpretaba. Sirvan de ejemplo sus dos recitales en Madrid en 1907, en los que Subirá

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> METHUEN-CAMPBELL, James. «Edouard Risler». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 21, p. 440.

<sup>22</sup> A[ndré]. MANGEOT. *Le Monde Musical*, París, 15-V-1902, p. 157.

<sup>23</sup> *Le Monde Musical*, París, 15-V-1902, p. 157.

<sup>24</sup> A. M. [André MANGEOT]. *Le Monde Musical*, París, 15-V-1904, p. 137.

<sup>25</sup> *Le tic-toc-choc ou Les maillotins* de Couperin: <<http://www.forte-piano-pianissimo.com/Edouard-Risler.html>> [consulta: 10-XI-2018].

remarcaba la precisión y sobriedad del pianista en el *Concerto nach italiänischem gusto* de Bach o la claridad e independencia de los dedos en las piezas de Rameau, Scarlatti, Haendel, Couperin y Paradies, que contrastaba con la expresividad íntima de Schumann o el temperamento de Beethoven<sup>26</sup>. El conjunto de estas críticas en principio constata que la cercanía a los antiguos estilos interpretativos a inicios del siglo XX no requería otra cosa que no fuesen precisión mecánica y sencillez interpretativa, tanto técnica como sonora. Las ejecuciones de otros intérpretes, como Blanche Selva y Wanda Landowska, serán abordadas en los próximos párrafos en comparación con las de Nin, dado el contacto y proximidad con nuestro protagonista.

## 7.2 Las interpretaciones históricamente informadas de Nin

Antes de abordar la lectura de las siguientes páginas, ofrecemos dos consideraciones preliminares que se han de tener en cuenta para contextualizar este apartado. En primer lugar, Nin prefirió ediciones asépticas y «limpias» de criterios editoriales sobre las que recreaba lo que consideraba las intenciones del compositor y la atmósfera original. Desafortunadamente, no se conserva ninguna de estas partituras en la actualidad, lo que nos impide conocer qué criterios aplicó y cómo los llevó a cabo. En segundo lugar, al carecer de grabaciones históricas del pianista interpretando música antigua<sup>27</sup>, las reseñas de los conciertos y sus propios testimonios, entendidos en todo su significado y examinados con cierta distancia crítica, son la llave más directa para esclarecer su praxis interpretativa, así como otras formas bajo las que la música antigua sonó en las primeras décadas del siglo XX.

Para aproximarnos a la ejecución histórica de Nin, partimos de dos estudios que perfilan su técnica interpretativa, aunque en términos generales. En primer lugar, Montserrat Bergadà describe una técnica desprovista de los efectismos que empleaban la mayoría de los pianistas de su época, e indica que las principales cualidades de su

---

<sup>26</sup> SUBIRÁ, José. «Lettre de Madrid». *Le Monde Musical*, París, 15-V-1907, p. 142.

<sup>27</sup> Se conservan dos de sus estilizaciones de canciones populares de corte histórico en una grabación del año 1929: «Tonada de la niña perdida» y «Montañesa». *Composers in Person*. Ninon Vallin, soprano, y Joaquín Nin, piano. CD, Compilation, Mono, Remastered. Grabado en la Salle du Conservatoire de París en 1929. EMI Records Ltd., Europa, 1993.



estilo fueron «la sobriedad, la corrección técnica y la pureza de la línea»<sup>28</sup>. En los próximos párrafos, trataremos de complementar estos niveles de concreción, y veremos que en ocasiones sí se acogió voluntariamente a ciertas proezas utilizadas por gran parte de los pianistas de su tiempo. En segundo lugar, nos hacemos eco de un artículo de Emma V. García Gutiérrez, en el que señala que sus interpretaciones se encontraban en un punto intermedio entre el purismo de Landowska –aunque también se tomó sus licencias– y las ejecuciones románticas de otros pianistas<sup>29</sup>. Partiendo de estas premisas, profundizaremos en su manera de interpretar la música antigua, para poder establecer una situación más precisa dentro del segmento descrito.

Al margen de estos estudios, la doctora Liz Mary Díaz Pérez de Alejo, en su tesis sobre el pianista, no aborda cuestiones técnicas sobre sus interpretaciones históricas, pero destapa dos aspectos relevantes para nuestro tema de estudio: en primer lugar, y contrario a la creencia común, aporta un testimonio tardío de Nin en el que reconocía sus propias carencias pianísticas a su llegada a París<sup>30</sup>. Esta declaración contribuye a desmitificar al personaje, pues en numerosas fuentes hemerográficas que comentaremos a lo largo del bloque aparece ya en una primera etapa como un virtuoso dotado de una técnica brillante, aprehendida sin mayores dificultades; en segundo lugar, Díaz indica que la técnica asimilada con Moritz Moszkowski derivaba de Liszt, y a su vez Nin transmitió esa misma técnica a sus alumnos (sucesión Liszt-Moszkowski-Nin-Sentenat)<sup>31</sup>. Así, los rasgos propios del pianismo francés del XIX que Vidiella aprendió de Marmontel en París y transfirió a Nin (la «pronunciación clara y matizada», el «toque perlado», el rechazo hacia «los grandes gestos retóricos» y «los ataques de brazo», y el «escaso uso del pedal de resonancia»)<sup>32</sup> se complementaron con la técnica «revolucionaria» del húngaro (basada en la variedad de ataque, la movilidad de la

---

<sup>28</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, p. 36.

<sup>29</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (coords.), 2013, pp. 1820-1821.

<sup>30</sup> DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 50-51.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>32</sup> HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel. *L'Escola Pianística de Carles G. Vidiella*. Tesis doctoral. Directora: María-Àngels Subirats Bayego. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Didáctica de la Expresión musical y corporal, 2009, p. 71.

muñeca, el movimiento de rotación y la participación constante de la masa del brazo)<sup>33</sup>. El resultado fue una técnica potente, variada y llena de recursos, capaz de aplicar soluciones diversas en función de los movimientos del cuerpo, del tipo de escritura y del ajuste a la evolución del instrumento, que requería cada vez más preparación muscular.

Comenzamos nuestro análisis sobre el ideal interpretativo de Nin con una cita de Couperin, en la que encontró su «esencia» de la música antigua:

El clave es perfecto en cuanto a su extensión y brillante por él mismo; pero, como no puede inflar ni disminuir los sonidos, estaré agradecido a quienes, a través de un arte infinito apoyado por el gusto, podrán hacer que este instrumento sea susceptible de *expresión*»<sup>34</sup>.

Al margen de que esta cita revela la predilección de Nin por el piano en las interpretaciones históricas, un tema que trataremos en el último capítulo de nuestro estudio, el pianista ya aventuraba lo que sería el puntal de su pensamiento estético: la música antigua como emblema de la «expresión». Además, el testimonio de Couperin dotaba su alegato de justificación histórica, que amplió posteriormente con el testimonio de otros compositores del siglo XVIII que aludían a este mismo aspecto<sup>35</sup>. Debemos señalar que no era frecuente escuchar este tipo de comentarios en boca de los pianistas de su época, lo que añadía un extra de erudición a su perfil como intérprete y a su reivindicada (e hipotética) autenticidad. Bajo esta premisa couperiniana, Nin buscó recrear debidamente las intenciones del compositor a partir de lo que consideraba sus propios criterios de veracidad estilística.

Nin trató de legitimar esta expresividad reclamada por los compositores a través del piano, lo que suponía de por sí una renuncia al mensaje que el sonido original iba supuestamente a transmitir. Su ideal en la práctica histórica era una sonoridad expresiva, pero desapasionada, mediante el empleo sutil de *crescendos* y *diminuendos* que solo el piano ofrecía, un resultado alternativo a las dinámicas en terraza del barroco y a las

---

<sup>33</sup> CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 367-388.

<sup>34</sup> «*Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par lui-même; mais, comme on ne peut enfler ni diminuer les sons, je saurai gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression*». Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58). Cita obtenida de: COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. París, Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1913, libro 1. La cursiva pertenece a Nin.

<sup>35</sup> NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Th. Lombaerts, 1911, p. 24.

posibilidades técnicas y sonoras del clave<sup>36</sup>. En su opinión, era solo el instrumento moderno la vía por la que se podía plasmar esa fidelidad a la expresividad; así era cómo en su pensamiento el pasado y el presente se conectaban y se retroalimentaban. Para ello, recuperó relativamente la estética general a través de una contención expresiva, el énfasis en la articulación o la viveza rítmica del barroco en sus interpretaciones históricas, como veremos a continuación. Su apuesta por tanto quedaba a medio camino entre la reconstrucción arqueológica de la sonoridad original (la postura defendida por Landowska, aunque también quimérica) y la adaptación del repertorio a los recursos de la época moderna.

Este historicismo tamizado de Nin fue una de sus aportaciones más valiosas, con la que contribuyó a legitimar los retornos al pasado. Su óptica intermedia (válida como cualquier otra, aunque compleja de asimilar por la falta de un firme anclaje a uno de los polos) es lo que posiblemente ha hecho que su propuesta no ocupe un lugar reconocido en la historiografía del siglo XXI, a diferencia de Landowska. La visión de Nin entronca con la tesis central de Taruskin y de Harnoncourt, quienes plantean que la interpretación histórica no es realmente «histórica», sino una «delgada capa de historicismo» recubierta por un estilo interpretativo de épocas contemporáneas, que precisamente ganan su posición actual no por su antigüedad, sino por su modernidad<sup>37</sup>. La visión de Nin también se aproxima a lo que Collingwood denominó «la reactualización del pasado» de la historia, pues se basa en la investigación histórica para terminar ofreciendo un producto vívido y expresivo: «Entender algo históricamente equivale a revivirlo, es decir a hacerlo presente. De lo contrario, no es entendido, sino simplemente descrito»<sup>38</sup>. Por estas cuestiones, reivindicamos la entrada de Nin en los debates musicológicos sobre autenticidad, puesto que su apuesta fue positiva e incluso pionera en la imposición de una nueva manera de interpretar dicho repertorio; una manera, además, alejada de la teatralidad a la que estaba acostumbrada el público. Por último, esta propuesta de Nin es la que prevalece en la mayoría de los Conservatorios en la actualidad, pues se enseña a un Bach o a un Scarlatti acorde a unos criterios estilísticos más o menos fieles a la estética original, pero a partir de los recursos tímbricos de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>37</sup> TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays of Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 102.

<sup>38</sup> Cit. en: FERRATER MORA, José. «Historia». *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (5ª ed.), vol. 1, p. 852.

nuestro momento<sup>39</sup>. Pasemos a continuación a explicar cómo trató de plasmar estas cuestiones.

### 7.2.1 Técnica general y cuestiones de interpretación

Tras el primer concierto de un desconocido Nin el 26 de diciembre de 1903 en la Schola Cantorum, en el que interpretó el *Concierto en Re menor* (BWV 1052) de Bach<sup>40</sup>, el crítico Louis Laloy destacó: «Un joven pianista español, el señor Joseph-Joachim Nin, se ha revelado: vigor y precisión en los ataques, el sentido del ritmo, la potencia del sonido y la belleza del estilo, tales son las cualidades dominantes de un toque viril ante todo»<sup>41</sup>. Esta reseña desvela varias cuestiones fundamentales sobre la práctica interpretativa del pianista: el empleo de una técnica enérgica y firme, la viveza rítmica del barroco, una sonoridad potente y la búsqueda del contraste expresivo como principio estructural; en su mayoría, cualidades del estilo barroco de las que hablaremos en los próximos párrafos.

La cita que acabamos de ofrecer deja traslucir una firmeza en la técnica digital, sobre todo cuando hace referencia a su «toque viril» y al «vigor y precisión en los ataques». Como señalamos anteriormente, el pianista llegó a París en 1902 con ciertas carencias técnicas por las que no fue admitido en la clase de Diémer. Como señaló Nin con posterioridad: «por consiguiente no podía incluirme en su curso, compuesto de pianistas armados hasta los dientes de *técnica...*»<sup>42</sup>; entre estos se encontraban Cortot, Risler y un joven Casella, quienes compartieron con Nin un interés por los retornos al pasado musical. En cambio, Moszkowski, pese a opinar lo mismo que Diémer, sí le admitió como alumno gracias a la intervención de Teresa Carreño<sup>43</sup>. Entre los ejercicios que Nin realizó con el maestro alemán, derivados de la técnica de Liszt, se encontraban deslizar el peso del brazo hasta la muñeca, la transferencia del peso de una nota a otra, o el trabajo de precisión y fuerza de los dedos mediante el estudio de escalas, arpeggios,

---

<sup>39</sup> LAWSON, Colin. «La interpretación a través de la historia». *La interpretación musical...*, p. 32.

<sup>40</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1903.

<sup>41</sup> «Un jeune pianiste, M. J.-Joachim Nin, s'y est révélé: beaucoup de vigueur et de précision dans les attaques, le sens du rythme, la puissance du son et la belle tenue du style, telles sont les qualités dominantes d'un jeu viril avant tout». L. L. [Louis LALOY]. *La Revue Musicale*, París, 15-I-1904, p. 65.

<sup>42</sup> Cit. en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 50.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

octavas, *staccato* y *legato*, entre otros<sup>44</sup>. Con estas aclaraciones, y tal y como se desprende la crítica de Laloy, en principio el proceso de adaptación a esta nueva técnica daba ya sus frutos. El crítico finalizaba su texto con la frase «no tiene rival en la música heroica»<sup>45</sup>, una declaración rebatida por Nin años más tarde quien comentó que «se trataba de un simple concierto de Bach, tocado lo más simplemente del mundo»<sup>46</sup>. Sea como fuere, así quedó definida la personalidad musical de Nin en cuestiones de índole técnica, estilística y expresiva.

Tan solo después un año de su debut en París, se le concedió la primera portada en *Le Courrier Musical* en 1905 (que abordaremos en el siguiente apartado), cuyo texto fue redactado por Calvocoressi<sup>47</sup>. En él, el crítico proporcionaba una descripción más detallada sobre su técnica pianística, lo que nos permite ir más allá de impresiones generales:

El toque de Nin se distingue sobre todo por la simplicidad, la claridad y la nitidez. Es simple, porque no encontramos ninguno de estos mecanismos de efecto apreciados por la mayoría de los pianistas; claro, porque el artista, dotado además de una técnica impecable, conoce la arquitectura de toda composición que interpreta, y comprende el equilibrio y sabe conservar las relaciones proporcionadas; sincero, por todas estas razones, y también porque el señor Nin se preocupa sobre todo de identificarse con el compositor y no de sustituirle; en síntesis, de tocar las obras tal y como fueron escritas<sup>48</sup>.

Calvocoressi describe el mecanismo de Nin utilizando los términos de «simplicidad», «claridad» y «nitidez». Sus palabras dejan translucir una técnica digital basada en el trabajo independiente de los dedos, aparentemente desprovista de ataques de brazo e impulsos musculares robustos, y en la que potencialmente intervendría el uso de la muñeca o el antebrazo, imprescindible para obtener esa potencia sonora de la que Laloy hablaba en su crítica anterior. El crítico también alude a una claridad de las distintas partes del entramado contrapuntístico y equilibrio entre las voces, lo que

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>45</sup> «*Il est sans rival dans la musique héroïque*». Cit. en: nota al pie 41.

<sup>46</sup> NIN, Joaquín. «¿Antítesis o equilibrio?...». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 31-XII-1917, p. 3.

<sup>47</sup> *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p.].

<sup>48</sup> «*Le jeu de M. Nin se distingue avant tout par la simplicité, la clarté et la netteté. Il est simple, parce qu'on n'y trouve aucun de ces procédés à effet, chers à la plupart des pianistes; clair, parce que l'artiste, doué d'ailleurs d'une impeccable technique, connaît l'architecture de toute composition qu'il interprète, et comprend l'équilibre et sait en conserver les justes rapports; honnête pour toutes les mêmes raisons, et aussi parce que M. Nin a avant tout le souci de s'identifier au compositeur et non de se substituer à lui, en un mot de jouer les œuvres comme elles sont écrites*». CALVOCORESSI, D.-M. «J. Joachim Nin. *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p.]».

sugiere que las entradas y las diferentes contestaciones al tema inicial quedarían perfectamente dibujadas. Recordemos que esta reseña está escrita con motivo de la primera audición del *Étude des formes musicales au piano*, en la que se programaron un tiento de Cabezón o una fuga de Bach, entre otras, obras contrapuntísticas en las que una de sus dificultades yace en la conducción independiente de las voces. Por último, también nos habla de una adaptación a las intenciones del compositor<sup>49</sup>. Se deduce por tanto un conjunto de recursos y categorías (como la contención expresiva, el fraseo o una simplicidad de gestos), que dejaban supuestamente atrás los rasgos más dramáticos de la estética romántica.

Si acudimos a las interpretaciones de Landowska en aquel momento, Lucien Greilsamer describía que la intérprete descifraba una fuga de Bach en el clave con «la punta de sus dedos nerviosos que se mueven sin pedir ayuda alguna del brazo»<sup>50</sup>. Su mecanismo ya en la época se reconoció cercano a la técnica de Rameau, quien comparaba sus propios dedos con pequeños martillos: «El dedo, aisladamente y sin que el resto de la mano participe en el movimiento, cae perpendicularmente sobre la tecla con una fuerza considerable»<sup>51</sup>. Su resultado era una técnica digital y vertical basada en el toque firme y preciso, y en la economía de movimientos. Como señalaba Laloy acerca de una de sus ejecuciones del *Concerto*: «La interpretación de Landowska es sobre todo pintoresca, pero no se priva ni de la emoción ni de la grandeza»<sup>52</sup>. La cita deja traslucir que las interpretaciones de Landowska en el clave se acercaban a una mayor verosimilitud histórica en cuanto al instrumento y en cuanto a técnica, pero no estaban exentas de expresividad y de potencia sonora. Sin embargo, en el piano sí que trataba de reducir notablemente el sonido:

---

<sup>49</sup> Para mayor información acerca del tópico «noble sirviente» en el París de principios de siglo, consultar: BROOKS, Jeanice. «Noble et Grande Servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career». *The Journal of Musicology*, vol. 14, nº 1, invierno 1996, pp. 92-116.

<sup>50</sup> «[...] du bout de ses doigts nerveux qui se meuvent sans jamais demander aucun secours au bras». Cit. en: Wanda Landowska. *Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale de Paris G. Astruc & Cie, [1905]. E-Bbc. Fondo Higiní Anglès. Sign.: 786-8-C1/54. La reseña se encuentra es: GREILSAMER, Lucien. «La Musique à Paris». *L'Indépendance Belge*, Bruselas, 10-IV-1905.

<sup>51</sup> «Le doigt, isolément et sans que le reste de la main participe au mouvement, tombe perpendiculairement sur la touche avec une force considérable». Cit. en: [Lucien GREILSAMER]. «Pianistes et Clavecinistes». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 6-XI-1904, p. 826. Para mayor información sobre la «mano muerta» de Rameau, consultar: CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística...*, pp. 62-67.

<sup>52</sup> «L'interprétation de M<sup>me</sup> Landowska est avant tout pittoresque, mais ne se prive ni de l'émotion ni de la grandeur». LALOY, Louis. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, p. 318.

Su especialidad es el *pianissimo* y el *pianississimo*, el staccato, el *smorzando*, el *perdendosi*; es el sonido atenuado, velado, sofocado, borrado, agonizante; parece condenada al pedal celeste a cadena perpetua; cuando se arriesga a un *mezzo-forte*, parece cometer un exceso; un *forte* es un libertinaje»<sup>53</sup>.

Estas palabras marcan muy bien la diferencia entre el sonido y la técnica de Nin –según las críticas, más potente– y la de Landowska –puramente digital y posiblemente más ágil, pero de sonoridad más débil, acorde también al instrumento–.

Como citamos en capítulos anteriores, 1908 fue un año significativo para el pianista, pues su cese como profesor de la Schola propició numerosos cambios a nivel profesional e interpretativo. Uno de ellos fue una modificación de su técnica interpretativa hacia una línea más virtuosa, disminuyendo voluntariamente su reivindicada simplicidad. Esta «nueva manera», tal y como la denominaba Sérieyx, y como abordaremos con más profundidad en el capítulo noveno, surgió tras la oposición de d'Indy a su concisión interpretativa, lo que se traduce en una mayor potencia sonora. Una vez más, las críticas de los conciertos que realizó en estos años son el mejor termómetro de estos cambios técnicos realizados por Nin. Recurrimos en particular a una de las reseñas de los tres conciertos sobre las tres escuelas del siglo XVIII celebrados en la Schola Cantorum de París en 1911<sup>54</sup>, en la que Daubresse describía detalladamente su forma de interpretar el repertorio de los clavecinistas franceses:

¿No es un error tocar, en el piano, todas estas delicadas piezas del XVIII, tan bien escritas para clave? Tener totalmente abierto un piano de cola para interpretar *Le réveil-matin* o las *Musettes* de Couperin [¿] no es como si se confiaran las partes de flauta al contrabajo [?]. El ejecutante está obligado a utilizar artificios para darnos el cambio y para forzarnos a admirar, no ya la pieza en sí, sino la habilidad con la que disimula la gran sonoridad de su instrumento, para hacerla más pequeña; seguimos sus trucos, la atenuación de los golpes de muñeca, el empleo de sordinas, la presión del ataque y otros pequeños hechos que, demostrando la destreza del ejecutante, se desvían de la música misma<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> «*Sa spécialité, c'est le pianissimo et le pianississimo, le staccato, le smorzando, le perdendosi; c'est le son atténué, voilé, étouffé, effacé, expirant; elle semble condamnée à la pédale céleste à perpétuité; quand elle risque un mezzo-forte, elle a l'air de commettre un excès; un forte, c'est un débauche*». CATTIER, Edm. C. «Au Cercle Artistique – M<sup>me</sup> Wanda Landowska». *La Gazette*, Bruselas, 15-XI-1904. Cit. en: *Wanda Landowska. Pianiste et Claveciniste...*, p. 2. La cursiva es mía.

<sup>54</sup> Conciertos ofrecidos por Joaquín Nin y el violinista Joaquín Blanco-Recio sobre las tres grandes escuelas del siglo XVIII en la Salle de la Schola Cantorum de París los días 19, 24 y 31 de mayo de 1911. US-RIVu (caja 8, nº 13).

<sup>55</sup> «*N'est-ce pas une erreur de jouer, au piano, toutes ces délicates pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle, si bien écrites pour clavecin ? Tenir grand ouvert un piano à queue pour y interpréter le Réveil-Matin ou les Musettes de Couperin, n'est-ce pas comme si on confiait les parties de flûte à la contrebasse [?]. L'exécutant est obligé d'user d'artifices pour nous donner le change et nous contraint d'admirer, non plus la pièce elle-même, mais l'habileté avec laquelle il dissimule la grosse sonorité de son instrument pour la faire menue;*

Como se aprecia en el párrafo, la elección del instrumento para la recreación del sonido dieciochesco continuaba siendo una pregunta clave y motivo de disputa entre los defensores de las interpretaciones históricas, lejos de alcanzar una conformidad. Uno de los aspectos que llama la atención del texto es que Daubresse lanzaba un dardo contra uno de los postulados clave del pensamiento de Nin, pues incidía en el enfoque de la concentración del oyente en el intérprete, y no en la música ni en el compositor, situándole de frente a lo que él mismo condenaba. En su opinión, era una contradicción tratar de paliar la grandeza de la sonoridad abierta del piano con el empleo de una serie de recursos técnicos para reducir el sonido resultante, dos acciones totalmente opuestas que centraban la atención del oyente en las habilidades técnicas del intérprete. En lo que nos atañe, el testimonio de Daubresse se convierte en una de las imágenes más reveladoras de la técnica pianística de Nin: utilizaba la articulación de la muñeca, una técnica basada en el ataque del dedo y el empleo recurrente del pedal izquierdo, con la finalidad de reducir la sonoridad del piano.

La respuesta de Nin fue inmediata, y su importancia radica en que nos aporta datos técnicos sobre su nueva manera de interpretar, aunque sus comentarios fueron fruto de su vehemencia<sup>56</sup>. En primer lugar, admitía abrir la tapa armónica a imagen y semejanza de lo que Couperin y Rameau reclamaban en el clave, para potenciar las sonoridades tímbricas del instrumento y el refuerzo de su sonoridad:

Hay que tener el piano «totalmente abierto»... al igual que era necesario abrir totalmente el clave en la época de Couperin, de Rameau, etc. y esto no precisamente para reforzar la sonoridad, sino también para permitir que se produzcan las condiciones acústicas que son necesarias; es decir, no para modificar la *calidad* del sonido sino para aumentar el *volumen*<sup>57</sup>.

En su defensa del piano, Nin trataba de encontrar su justificación histórica en las imperfecciones del instrumento antiguo desde la perspectiva del siglo XX: la

---

*nous suivons ses ruses, l'atténuation du coup de poignet, l'emploi des sourdines, l'effleurement de l'attaque et autres petits faits qui, en prouvant l'habileté de l'exécutant, détournent de la musique elle-même. [...] On connaît les qualités de M. Nin: ce velouté dans le jeu, cette égalité étonnante, cette netteté dans l'exécution si vétilleuse de tous ces petits ornements: pincés, doubles-pincés, trilles, groupes et autres gentilleses dont les clavecinistes émaillent leur discours musical». DAUBRESSE, M. «Schola Cantorum». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11/18-VI-1911, pp. 434-435.*

<sup>56</sup> NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale*..., p. 55.

<sup>57</sup> «Il faut donc bien tenir le piano "grand ouvert" ... de même qu'il fallait ouvrir tout grand le clavecin à l'époque de Couperin, de Rameau, etc. et cela non pas précisément pour renforcer la sonorité, mais bien pour permettre à celle-ci de se produire dans les conditions acoustiques qui lui sont nécessaires; c'est-à-dire, pour ne pas modifier la qualité du son plutôt que pour en augmenter le volume». *Ibid.* La cursiva pertenece al original.



imposibilidad de extraer las dinámicas modernas y su escaso volumen. No obstante, el personaje cayó en su propia contradicción, pues reconocía que la tapa abierta del piano repercutía en un aumento del sonido que a su vez trataba de reducir con recursos técnicos, algo fácilmente resuelto con una apertura menor. Además, defendía la potencia sonora y expresiva del piano como una cualidad y no una desventaja en la interpretación de cualquier tipo de literatura de teclado: «El exceso de sonoridad, en el piano, nunca se ha considerado como un defecto; y si esta sonoridad es buena, si el piano posee un mecanismo preciso, nada es más sencillo para un “verdadero” pianista, que reducirla a su *expresión* más simple...»<sup>58</sup>. Ahora bien, su postulada simplicidad no es coherente con su siguiente declaración, pues continuaba su réplica admitiendo emplear frecuentemente la muñeca, el antebrazo e incluso el brazo en Scarlatti, en Bach y en ciertas obras de los clavecinistas franceses, para conceder peso y fuerza a la interpretación:

Creo poder asegurar que la señorita Daubresse no asistió a las dos siguientes sesiones, porque de lo contrario habría notado el empleo frecuente de la muñeca (sin *atenuantes*) e incluso del brazo... en las obras de Domenico Scarlatti y de Bach. Sin embargo, la *Gavota* y *Variaciones en La menor* de Rameau –de la que quiso alabar la ejecución– y *La victoire* de Duphly exigen, para ser bien interpretadas, en el piano, el uso de la muñeca, del antebrazo y del propio brazo, como elementos de peso, de fuerza... En cuanto al empleo de los pedales, el clave ha batido el récord desde hace mucho tiempo, me parece a mí<sup>59</sup>.

El uso de la muñeca en Scarlatti, en Bach o en Rameau podría explicarse ya desde sus primeras interpretaciones, en función de esa cierta potencia sonora descrita por Laloy. Pero el empleo de los ataques de brazo y el brazo mismo es una licencia muy curiosa que confirma el cambio en su estilo pianístico: no solo repercutiría en un claro aumento del sonido en comparación con su «primera manera», sino también se apartaba de esa técnica sobria y sencilla, es decir, más próxima a la época, que había demostrado en sus interpretaciones precedentes. Esto evidencia una mayor aplicación de la técnica lisztiana adquirida con Moszkowski durante sus primeros años en París. Sin embargo,

---

<sup>58</sup> «L'excès de sonorité, au piano, n'a jamais été considéré comme un défaut; et si cette sonorité est bonne, si le piano est pourvu d'un mécanisme précis, rien n'est plus aisé pour un “vrai” pianiste, que de la réduire à sa plus simple expression...». *Ibid.* La cursiva pertenece al original.

<sup>59</sup> «Je crois pouvoir assurer que M<sup>lle</sup> Daubresse n'a point assisté aux deux séances suivantes, car autrement elle aurait remarqué l'emploi fréquent du poignet (sans atténuants) et même du bras... dans les œuvres de Domenico Scarlatti et de Bach. Cependant, la *Gavotte* et *Variations en la mineur* de Rameau dont elle a bien voulu louer l'exécution– et *La Victoire* de Duphly exigent, pour être bien jouées, au piano, l'usage du poignet, de l'avant-bras et du bras même, comme éléments de pesanteur, de force... Quant à l'emploi des pédales, le clavecin a, depuis longtemps, battu le record, ce me semble». *Ibid.*, p. 56. La cursiva pertenece al original.

en sus interpretaciones continuó primando el toque digital, dado que era un repertorio escrito con esta técnica, pero lo novedoso es que se valiera del ataque de antebrazo o brazo, para dotar a las obras de este periodo de una potencia sonora inusual en sus interpretaciones anteriores. Nin vuelve a tomar ese medio camino interesante entre una técnica interpretativa del pasado, pero recurriendo a los recursos modernos para, según él, «enriquecerla», de donde saldría una fusión muy personal.

En la década de los años 30, Nin escribía un artículo sobre cómo tocar en una grabación y en la radio, en el que nos revela cuál era su ideal de técnica para la interpretación antigua y sobre el instrumento:

[...] ataques profundos y, siempre que sea posible, con la parte carnosa de los dedos; articulación limpia, precisa, clara, pero sin sequedad; confiarse especialmente en los dedos, sobre todo en los pasajes ligados –lo que es infinitamente más puro y más artístico desde todos los puntos de vista– y no contar exclusivamente con el pedal fuerte; una gran prudencia en los fuertes, no vacilando en emplear al mismo tiempo el pedal celeste para amortiguar algunos choques, a veces inevitables; utilizar lo menos posible el pedal fuerte –el *pedal-estrago*– para disminuir la acumulación de armónicos o de sonidos parciales y sus molestas consecuencias<sup>60</sup>.

De este fragmento se desprende que su técnica, o al menos la que aconsejaba, se encontraba focalizada en el toque digital, en el que los dedos debían atacar la tecla de manera precisa y hasta el fondo de su recorrido, en busca de esa claridad tímbrica que caracterizó sus interpretaciones. Su recomendación de utilizar la parte carnosa de los dedos es cuanto menos reveladora del empleo de una técnica orientada hacia una cierta horizontalidad, totalmente antagónica al ataque vertical requerido en el clave y en el uso de los dedos como martillos, que redundaría en esa sequedad de la que desde el principio optó por apartarse. Según se desprende del párrafo, podemos señalar que Nin empleaba en sus interpretaciones un *legato* digital, basado en el trabajo de independencia de los dedos y en el enlace del peso de uno a otro, donde la participación de las articulaciones del brazo y del antebrazo serviría para conducir el fraseo, pero sin duda alguna no serían la fuerza principal.

En cuanto a los pedales, aconsejaba un uso moderado del pedal celeste, en su búsqueda de la citada claridad. Recomendaba además recurrir al empleo de ambos pedales simultáneamente en ocasiones, lo que repercutiría en un sonido redondo y

---

<sup>60</sup> NIN, Joaquín. «El pianista ante la radio y el fonógrafo». *Ritmo*, Madrid, 1-IX-1933, p. 4.

envuelto, pero lejos de alcanzar una sonoridad potente más allá de ciertos acentos puntuales. El conjunto nos permite reconstruir una imagen visual de la técnica de Nin, basada en una economía y concisión de movimientos, principalmente centrada en el trabajo y fuerza de los dedos, y una sonoridad ciertamente expresiva pero comedida, con ciertos énfasis puntuales.

En suma, Nin no solo se sirvió de las posibilidades sonoras del instrumento para «vivificar» el repertorio antiguo, sino que amplió los recursos técnicos del pianismo decimonónico para recrear el espíritu de la época, dejando más atrás el purismo extremo. Indudablemente, la interpretación musical requiere la toma de decisiones y, en este sentido, la postura de Nin no está tan lejos de la de John Rink, quien se muestra partidario de la reconstrucción filológica, pero sin subyugar y encadenar al músico: «Incluso el pasaje más sencillo [...] estará formulado según la manera en que el intérprete considere que dicho pasaje encaja dentro de una pieza determinada y las prerrogativas expresivas que le conceda»<sup>61</sup>. Por ello, insistimos en que hoy en día predomina también esa solución de compromiso, a medio camino entre la fidelidad y la recreación que plantea Nin.

### 7.2.2 Fraseo y articulación

Nin comparó en numerosas ocasiones la realización del fraseo y la acentuación con el arte de la retórica, una relación destacada continuamente en los tratados antiguos<sup>62</sup>. En su pensamiento, la música se hallaba vinculada a reglas similares al lenguaje, y la interpretación musical era una acción artística dispuesta a comunicar y «afectar» al oyente de un modo similar al literario: «La verdadera expresión musical proviene de la expresión *vocal*, transformación de la expresión *oral*»<sup>63</sup>. De hecho, no es extraño encontrar en los borradores de sus discursos orales anotaciones manuscritas

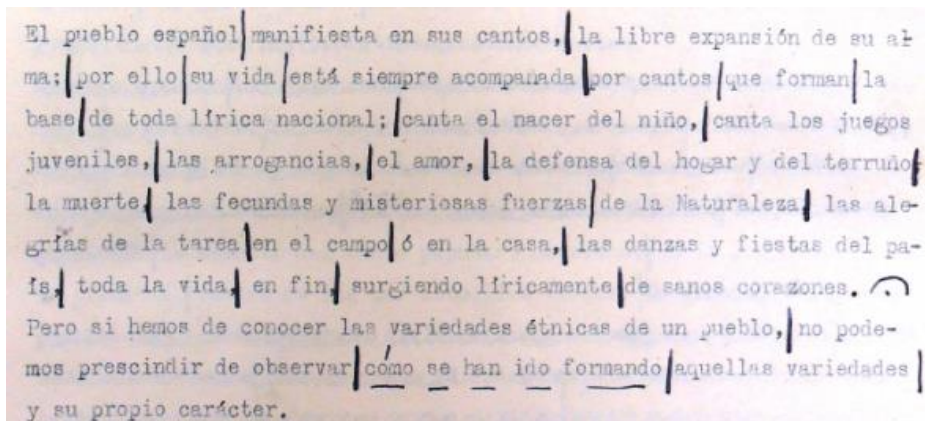
---

<sup>61</sup> RINK, John. «Análisis y (¿o?) interpretación». *La interpretación musical...*, p. 55.

<sup>62</sup> LAWSON, C. y STOWELL, R. «La importancia de la comunicación». *La interpretación histórica...*, p. 42.

<sup>63</sup> «*La véritable expression musicale est issue de l'expression vocale, transformation de l'expression orale*». NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 24. Landowska también hizo referencia a la misma cuestión. *Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), pp. 376-377.

indicando las pausas y cesuras entre las frases o un especial énfasis en ciertas expresiones, que trasladaría a su homólogo musical<sup>64</sup>.



El pueblo español manifiesta en sus cantos, la libre expansión de su alma: por ello su vida está siempre acompañada por cantos que forman la base de toda lírica nacional; canta el nacer del niño, canta los juegos juveniles, las arrogancias, el amor, la defensa del hogar y del terruño, la muerte, las fecundas y misteriosas fuerzas de la Naturaleza, las alegrías de la tarea en el campo ó en la casa, las danzas y fiestas del país, toda la vida en fin, surgiendo líricamente de sanos corazones. ☺  
Pero si hemos de conocer las variedades étnicas de un pueblo, no podemos prescindir de observar como se han ido formando aquellas variedades y su propio carácter.

Il. 3: Fragmento de su discurso «La música popular española». Tomás Rivera Library, Special Collections & Archives. Coll. 076. US-RIVu.

Uno de los adjetivos más recurrentes en las reseñas pianísticas de Nin desde sus primeras apariciones fue la elegancia del fraseo y de su estilo, una suerte de «elocuencia» aristocrática que concuerda con la apariencia física y la gestualidad del personaje, como veremos en la próxima sección. Al no poder constatar auditivamente su realización, aventuramos una conducción equilibrada y matizada de las frases, con una clara delimitación entre sus secciones en analogía con las marcas de reposo anotadas en sus discursos orales. La crítica realizada por Joaquín Turina a los citados tres conciertos del pianista en 1911 en la Schola Cantorum (los mismos sobre los que escribié Daubresse) resulta ilustrativa al respecto, pues el andaluz destacó que Nin «se preocupa mucho de los acentos, de los miembros de frase; en suma, de todos los detalles, por pequeños que sean»<sup>65</sup>. Esto nos confirma un cuidado en la pronunciación de las frases musicales, como también un cierto énfasis en figuras retóricas o giros musicales para destacar significados precisos dentro de lo que quería transmitir, al igual que en sus discursos.

Respecto a la articulación, nos encontramos ante uno de los problemas comunes en la interpretación de música antigua. Durante el barroco no era aún frecuente detallar los signos, y la articulación en los instrumentos de teclado dependía tanto del intérprete

<sup>64</sup> Véase, por ejemplo, el discurso sobre «La música popular española». US-RIVu (caja 6, nº 25, e)

<sup>65</sup> TURINA, Joaquín. *Revista musical*, Bilbao, junio 1911, p. 152.

como de la naturaleza de los instrumentos<sup>66</sup>. De acuerdo con Lawson y Stowell, «los teóricos coinciden en que en la ejecución ordinaria el dedo debe levantarse siempre antes de que suene la siguiente nota, pero discrepan sobre el momento preciso en que debe levantarse»<sup>67</sup>. C. Ph. E. Bach explicó en su tratado que las notas que no eran *staccato* ni *legato* ni *sostenuto* debían mantenerse durante la mitad del valor escrito. Y Türk defendió que debía levantarse poco antes del valor de la nota, lo que constata esa evolución directa del estilo hacia el *legato* ordinario, en función de los avances de los instrumentos. Nin revisó ambos tratados<sup>68</sup>, una prueba de que trató de formular ideas relativas a una interpretación cercana a la época, para luego tamizarlas con los recursos expresivos del piano. Se trata de un estímulo de la historia que bien pudo avivar su imaginación musical, lo cual puede ser tan importante como recuperar cada detalle.

Una de las escasas referencias al respecto describe que Nin interpretó varias sonatas de Scarlatti con «una técnica cuidadosamente ligada», combinada con un toque flexible y una precisión absoluta<sup>69</sup>. Ernest Closson también resaltó las «sonoridades cristalinas» en el Scarlatti recreado por Nin<sup>70</sup>. De ambas aclaraciones podemos extraer que emplearía una suerte de *legato* articulado, es decir, una técnica digital del siglo XVIII unida a un *legato* guiado posiblemente por el antebrazo, como hemos visto en su artículo sobre la grabación. Méreaux precisaba que la manera de tocar Scarlatti era con un «estilo brillante»<sup>71</sup>, el cual, según Chiantore, es «una ejecución virtuosa, en la que el ataque se hace más claro y preciso»<sup>72</sup>. Kirkpatrick, en su estudio sobre el músico napolitano, añadía además que el uso del largo *legato* para indicar las divisiones melódicas o la longitud de las frases debía combinarse con el empleo de comas y

---

<sup>66</sup> LAWSON, C. y STOWELL, R. «La articulación». *La interpretación histórica...*, pp. 62-68.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>68</sup> Nin se apoyó en los tratados de C. Ph. E. Bach y Türk, entre otros, para elaborar su defensa del piano. NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, pp. 24-25. Sus postulados fueron reproducidos también en: ZUBIALDE, Ignacio de [Juan Carlos GORTÁZAR]. «¿Piano ó clave?». *Revista musical*, Bilbao, noviembre 1911, pp. 263-266.

<sup>69</sup> «*Une technique délicatement liée*». *Casseler Tageblatt*, Cassel, 11-XII-1910. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 52.

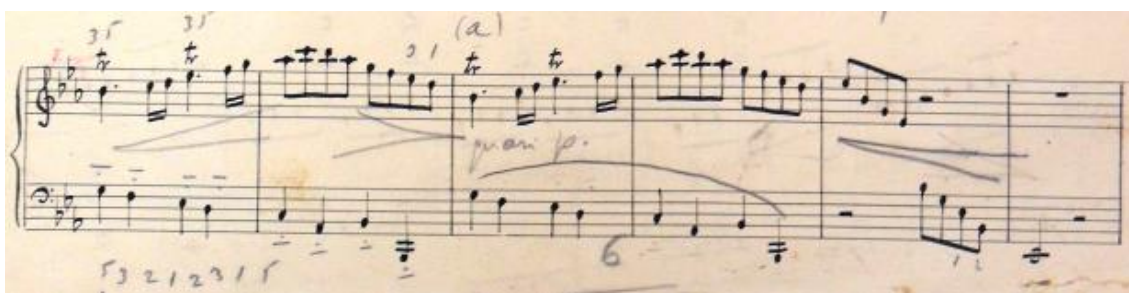
<sup>70</sup> E. C. [Ernest CLOSSON]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 3-III-1907, p. 175. Reseña sobre el concierto ofrecido los días 25 y 27 de febrero de 1907 en la Université Nouvelle de Bruselas. Según el programa de mano, Nin interpretó la *Pieza en Sol menor*, la *Pieza en Mi mayor* y la *Fuga del gato* de Scarlatti. US-RIVu (caja 8, nº 8).

<sup>71</sup> *Les Clavecinistes de 1637 à 1790: Histoire du clavecin, Portraits et Biographies des Célèbres Clavecinistes, avec Exemples et Notes sur le Style et l'Exécution de leurs Œuvres...; Œuvres Choieses, Classées dans leur Ordre Chronologique, Revues, Doigtées et Accentuées, avec les Agréments et Ornaments du Temps, Traduits en Toutes Notes*. Amédée Méreaux (ed.). París, Heugel, 1867, pp. 10, 58.

<sup>72</sup> CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística...*, p. 59.

paréntesis para enfatizar la puntuación y el agrupamiento de notas<sup>73</sup>. Así pues, si unimos la técnica de Nin con esa pronunciación que el pianista parecía trasladar de la lengua hablada al discurso musical, el resultado sería bastante próximo a lo que los estudiosos consideraban el estilo italiano de la época, tamizado con el sonido del piano.

Si acudimos al manuscrito de las sonatas de Soler que Nin poseía (ejemplo 1), observamos diversas anotaciones de *staccato*, *portato* y *legato*, acompañados de matices y reguladores. Esto confirma, por una parte, el uso de las articulaciones indicadas por C. Ph. E. Bach, y ese gusto por el detalle que percibía Turina; por otra, el empleo de los recursos expresivos supone una renuncia voluntaria al sonido original, al menos en la música de Soler que fue incorporada a partir de 1917<sup>74</sup>. La sonata que planteamos como ejemplo nos arroja luz sobre los criterios interpretativos del pianista<sup>75</sup>:



Ejemplo 1: Antonio Soler. *Sonata 2*, cc. 10-15. Manuscrito de Londres. US-RIVu (caja 6, nº 17).

Este fragmento nos sugiere de nuevo esa hibridación que venimos relatando. En primer lugar, Nin utiliza en la mano izquierda la articulación propia del periodo (cc. 10-11). Pero en la repetición sigue el criterio estético del periodo clásico-romántico, de no limitarse a repetir dos pasajes de la misma manera, y realiza el mismo fragmento en *legato* (cc. 12-13). De acuerdo con la estética del barroco, esta variación se habría ejecutado con un registro distinto del instrumento; pero Nin, además de un cambio de dinámica, modifica también la articulación. De nuevo, combina los recursos estilísticos de la época con los recursos propios del piano para actualizar el repertorio.

<sup>73</sup> KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton-Nueva Jersey, Princeton University Press, 1983, pp. 305-306.

<sup>74</sup> El primer concierto en el que Nin interpretó la música de Soler tuvo lugar en la Sociedad Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de 1917. E-GRmf. Sign.: NFN 1917-004.

<sup>75</sup> SOLER, Antonio. «Sonata en Mi bemol». *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquín Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925, vol. 1, pp. 11-14.

En lo que concierne a otros intérpretes, conocemos que Selva utilizaba también diferentes articulaciones en las obras polifónicas de Bach. Guy Selva, en su estudio sobre la labor de recuperación bachiana de la pianista, reproduce una crítica de Jean Sauerwein en 1904 en la que comentaba: «canta expresivamente una voz, sabe articular una otra en *staccato* acentuado, mientras que podía realizar una tercera con su propio carácter»<sup>76</sup>. Desconocemos cuál es este «propio carácter», pero sí nos deja clara la intervención simultánea de distintos tipos de articulación, en beneficio de la independencia de las voces en el entramado polifónico.

Por su parte, Landowska se quejaba de que numerosos críticos sostenían que su toque era un *staccato* perpetuo, lo que consideraba una malinterpretación entre el sonido resultante y el tipo de articulación<sup>77</sup>. Admitió utilizar tanto el *legato* como el *staccato* en la interpretación en el clave, aunque esa diferencia no era fácilmente perceptible para la gran mayoría no familiarizada con el instrumento. Si atendemos a la prensa del momento, pese a ciertas excepciones de especialistas que indicaron la posibilidad de pasar del *lié au détaché* en el clave<sup>78</sup>, en general las precisiones de los críticos menos «informados» no iban más allá de la riqueza y la variedad de timbres del instrumento, o su constante acentuación<sup>79</sup>. El mismo Nin había señalado que el clave no merecía «ni el sacrificio de la verdadera expresión musical que impone, ni la larga “especialidad” que su toque exige»<sup>80</sup>, en alusión a la «técnica especial» que Landowska reivindicaba en su artículo «Le clavecin chez Bach» en 1910<sup>81</sup>. No obstante, si consideramos que la articulación separada fue la norma en el siglo XVIII, y que constituye una evidencia histórica que no podemos desatender, Landowska se aproximó con este parámetro a la época original, independientemente de que la audiencia captase otra impresión. Estos ejemplos demuestran que la conciencia histórica podía y puede iluminar la

---

<sup>76</sup> «[...] *tout en faisant chanter expressivement une voix, elle savait en détacher une autre dans un staccato accentué, pensant qu'elle pouvait faire intervenir une troisième avec son propre caractère*». SELVA, Guy. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau de Jean-Sébastien Bach*. La Touche, Association Blanche Selva, 2012, pp. 9-10. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez-de-jardin. Sign.: 2013-8643. La cursiva es mía.

<sup>77</sup> *Landowska on Music...*, p. 377.

<sup>78</sup> GREILSAMER, Lucien. «La Musique à Paris. Le Clavecin et les Clavecinistes». *L'Indépendance Belge*. Bruselas, 31-X-1904, p. 4; Artículo reproducido en: «Pianistes et Clavecinistes». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 6-XI-1904, pp. 825-826.

<sup>79</sup> *Ibid.*; Véase también: HURÉ, Jean. «Concerts Colonne». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, p. 59.

<sup>80</sup> «*Mais le plaisir que l'on peut éprouver en écoutant cet instrument [...] ne vaut, en réalité, ni le sacrifice de la vraie expression musicale qu'il impose, ni la longue "spécialité" que son jeu exige*». NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 25.

<sup>81</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Le Clavecin chez Bach». *S.I.M.*, París, 15-V-1910, p. 314.

interpretación de múltiples maneras; en este sentido, la de la clavecinista era una de las más cercanas, aunque no por ello diera mejores resultados ante el público.

### 7.2.3 Ritmo

Otro de los criterios interpretativos en los que la prensa puso mayor énfasis en las interpretaciones de Nin fue su precisión rítmica, tal y como Laloy señaló de su primera actuación de Bach. Recogemos de entre las críticas una de Charles Van den Borren en 1907, con motivo de una conferencia-concierto sobre «Les origines de la musique de clavier» en Bruselas, en la que resaltaba que era uno de los rasgos más llamativos del pianista: «Un gran artista en el más completo sentido de la palabra. Lo que interpreta lo ha estudiado a fondo, desde todos los puntos de vista. [La] técnica pura y [el] sentido del ritmo son en él irreprochables»<sup>82</sup>. Si ambos críticos, en distintos contextos y en referencia a diferentes repertorios, consideraron importante señalar este punto podemos suponer que no era lo habitual. Esto plantearía una alternativa a las fluctuaciones más amplias de aquellos artistas que seguían los criterios decimonónicos en sus ejecuciones, como indicamos en el caso de Busoni.

En similitud con el parámetro anterior, Nin consideró el ritmo vinculado al arte de la retórica, conforme a unas normas arraigadas en la antigüedad. En su artículo «Beethoven, el ritmo y los pianistas», defendía que el ritmo era uno de los aspectos más obviados por los pianistas, quienes se apoyaban en la medida o en el compás<sup>83</sup>. Mientras las barras de compás y la métrica eran una mera convención gráfica, el ritmo determinaba «el sentimiento, la forma y la construcción musical»<sup>84</sup>, una visión que revela la importancia de este factor en su interpretación. Su censura de la simetría métrica esclarece una cierta flexibilidad en la ejecución (vinculada al fluir melódico-expresivo de la frase), uno de los elementos esenciales de las prácticas interpretativas barroca y clásica, según Lawson y Stowell<sup>85</sup>. Esto nos conduce a pensar que Nin se

---

<sup>82</sup> «M. Nin est un grand artiste dans toute la force du terme. Ce qu'il joue, il l'a étudié à fond, à tous les points de vue. Technique pure et sens du rythme sont chez lui irréprochables». VAN DEN BORREN, Charles. *L'Art Moderne*, Bruselas 3-III-1907, p. 68.

<sup>83</sup> NIN, Joaquín. «Beethoven, el Ritmo y los Pianistas». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1906, p. 43.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>85</sup> LAWSON, C. y STOWELL, R. *La interpretación histórica...*, p. 76.



sirvió de una suerte de *rubato* discreto para conseguir esa ansiada elasticidad, dado que la claridad a la que aludía Calvocoressi, por ejemplo, era una cuestión técnica, pero que también extendía al conjunto del entramado polifónico. Y es cierto que una respiración suave antes de las entradas de cada una de las voces facilita su comprensión.

La prensa también alabó la precisión rítmica de las interpretaciones de Landowska, quien compartió las mismas afirmaciones sobre el ritmo que Nin. Describía que el acto de «respirar» musicalmente entre las frases conllevaba respetar el valor completo de la nota precedente (es decir, la última nota de la frase), produciendo así un efecto de *allargando* que definía como un «imperceptible *rubato*»<sup>86</sup>. La clavecinista postulaba que el *rubato* en el siglo XVIII, un ornamento señalado por Frescobaldi y Froberger, tenía una significación diferente a la del romanticismo y representaba una simple elasticidad en la medida rítmica<sup>87</sup>. De este modo, ambos realizaron el ritmo de una manera regular con ciertas fluctuaciones del tempo históricamente justificadas, que posiblemente ni los oyentes ni los músicos las percibiesen en un sentido literal.

Para una buena interpretación del ritmo, Nin recomendaba el estudio realizado por Riemann en su edición de obras clásicas<sup>88</sup>, en el que ligaba este factor al contenido expresivo y dramático del texto musical. En sus partituras, el musicólogo indicaba los periodos, las frases, las cesuras y numerosos efectos de dinámica y agógica; en síntesis, un tipo de edición antagónica a las manejadas por Nin, que sin embargo sugirió por su profundo análisis. En el prefacio de su análisis de *Das wohltemperierte Klavier* de Bach, Riemann proponía una pequeña prolongación de las notas acentuadas<sup>89</sup>, e incluso variaba los compases (de binarios a ternarios, y viceversa) en pasajes localizados, en función del sentido melódico y dramático<sup>90</sup>. Sirva de ejemplo el *Preludio y fuga en Si bemol* del primer volumen, en el que se percibe esa alteración de compases en la fuga (paso de un 4/2 a un 3/2 y a 3/1), y especificaba que era la pieza más libre y flexible rítmicamente de la colección, dado su «sagrado fervor»<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> Landowska on Music..., p. 377.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>88</sup> NIN, J. «Beethoven, el Ritme...», p. 44; Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58).

<sup>89</sup> RIEMANN, Hugo. *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperiertes Klavier*. Londres, Augener, 1893, pp. VI-VII.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 141.

Curiosamente, este fue el único preludeo y fuga que Nin ofreció a lo largo de toda su trayectoria pianística<sup>92</sup>, interpretado por primera y única vez en su monográfico de Bach en 1906. Tras el concierto, Jean Poueigh manifestó que el pianista tocaba a Bach: «con un *cierto* rigor en el ritmo y en la medida que se adapta a esta música severamente hermosa»<sup>93</sup>. Probablemente este «cierto rigor» signifique una relajación más notable en el ritmo, a diferencia de la precisión que señalaban los anteriores críticos. Nuestra lectura es que sus interpretaciones se caracterizaron por un pulso regular y flexible dentro de la viveza del ritmo del barroco, aunque en ocasiones esa elasticidad era mayor en función del carácter expresivo de la pieza. Esto no significa que fuese forzado o lírico, sino que remite de nuevo a ese punto intermedio que Nin mantuvo entre la fidelidad histórica y el aprovechamiento de los recursos del presente, en aras de una mayor expresividad.

#### 7.2.4 Tempo

El tempo es otro de los aspectos cuestionables e intuitivos en la interpretación de música antigua: por una parte, nos encontramos con la escasa luz sobre su evidencia histórica, dada la ambigüedad del uso de los términos –¿velocidad?, ¿carácter?, ¿expresión?– y la variedad de un compositor a otro, además de la imposibilidad de designar un tempo numérico antes de que Maelzel desarrollara el metrónomo en 1815<sup>94</sup>; por otra, también nos enfrentamos a la subjetividad con la que cada oyente lo percibe. Así pues, recaía en el instrumentista moderno la responsabilidad de colegir un tempo adecuado. Landowska declaró en sus escritos la tendencia errónea del momento de interpretar el pasado musical más lentamente de lo que se realizaba en el siglo XVIII<sup>95</sup>. Tanto ella como Casella trataron de revertir esta idea, aunque no siempre consiguieron persuadir a los críticos. En un recital ofrecido por la clavecinista en febrero de 1905,

---

<sup>92</sup> Con anterioridad, Nin interpretó diversos números de la colección, aunque solo ejecutaba los preludios. Por ejemplo, consultar el concierto en el Ateneo Barcelonés el 1 de febrero de 1899, en el que ejecutó el «Preludio en la menor» [sin especificar el volumen]. E-Bir. Colección Fort. Archivo Municipal; O el concierto en la Sala Espadero de La Habana el 27 de marzo de 1905, cuando interpretó el «Preludio en Do menor» [sin especificar el volumen]. US-RIVu (caja 8, nº 4).

<sup>93</sup> «[...] *avec un certain rigueur dans le rythme et la mesure qui convient à cette musique sévèrement belle*». POUÉIGH, Jean. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, p. 319. La cursiva es mía.

<sup>94</sup> HURAY, Peter le. *Authenticity in Performance: Eighteenth-Century Case Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 36-38.

<sup>95</sup> *Landowska on Music...*, pp. 105-111.

Jean Huré censuraba la velocidad con la que interpretaba a Bach, Couperin y Haendel, cuya celeridad afectaba a la claridad del contrapunto<sup>96</sup>. De hecho, en una de sus partituras de estudio, hay anotaciones manuscritas que revelan un aumento (mínimo) del tempo (de 60 a 66)<sup>97</sup>. Una apreciación similar se realizó de un concierto de Casella en París en 1905, cuando el mismo Huré señaló que su rapidez ocasionó la falta de precisión en la *Chromatische Fantasie und Fuge*, oscureciendo la flexibilidad y claridad que caracterizaban su estilo pianístico<sup>98</sup>.

Estamos de acuerdo con Jerold en que la claridad es el punto clave a la hora de seleccionar un tempo, puesto que si el oyente no percibe la esencia de la composición las intenciones del compositor se pierden<sup>99</sup>. Su elección además es un tanto delicada en las piezas de Couperin y de Bach en el teclado, dada que la compleja textura contrapuntística no la facilita precisamente. A diferencia de los anteriores, Haendel precisó la duración de los actos de *Judas Maccabæus* y *Solomon* y, como señala Jackson en su *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*, sus indicaciones eran ciertamente más rápidas que las interpretaciones modernas<sup>100</sup>. Si aplicamos esta premisa a otras obras del periodo –como las de Bach o Rameau, que no mostraban ninguna orientación al respecto–, tanto Landowska como Casella fueron pioneros en ofrecer versiones más próximas al momento histórico original.

En realidad, no sabemos qué hacía Nin en relación con Landowska o Casella, pero sin duda alguna no sería un aspecto que dejase a la espontaneidad. La prensa no hizo alusión a la velocidad con la que el pianista ejecutaba las piezas, pero la inexistencia de críticas sobre cualquier falta de claridad bien podría entenderse como que sus interpretaciones no fueron tan rápidas como las de sus coetáneos, o al menos no se percibieron así. En 1906, *Le Monde Musical* publicó la primera sonata bíblica de Kuhnau, y se detallaron las referencias metronómicas con las que Nin interpretaba dicha pieza (96-69-69)<sup>101</sup>. En la integral de la música instrumental de Kuhnau, accesible al

---

<sup>96</sup> HURÉ, Jean. *Le Monde Musical*, París, 15-II-1905, p. 38.

<sup>97</sup> *Landowska on Music...*, ilustración 21, [s.p.].

<sup>98</sup> HURÉ, Jean. *Le Monde Musical*, París, 28-II-1905, pp. 49-50.

<sup>99</sup> JEROLD, Beverly. «Numbers and Tempo: 1630-1800». *Music Performance Issues: 1600-1900*. Hillsdale, Pendragon Press, 2016, pp. 229-242.

<sup>100</sup> JACKSON, Roland. «Tempo». *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. Nueva York-Londres, Routledge, 2014, pp. 381-386.

<sup>101</sup> *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, p. 50.

público desde 1901<sup>102</sup>, no se precisaba ninguna indicación al respecto. Así, a modo de guía, se recomendaban las medidas precisas de uno de los pianistas más versados del género. De sus notas a programa extraemos que Nin proporcionó una solución acorde al carácter de la música y a la idea que el compositor quería proyectar, pero sin poseer certeza alguna de si era equivalente al de la época<sup>103</sup>. Esta acción es lo que Rink denomina «intuición instruida», la cual «reconoce la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, y también reconoce que generalmente implica bastante conocimiento y experiencia»<sup>104</sup>. Aunque no podemos aportar más datos, lo que nos queda claro es la legitimidad de las interpretaciones de Nin en el panorama musical parisino, además desde fechas tempranas.

### 7.2.5 Ornamentación

Otro de los apartados a tener en cuenta en la interpretación del repertorio antiguo es la ornamentación, aunque solo tenemos constancia de cómo Nin realizaba los adornos en la música de Bach. Nos consta que el pianista consideraba *Les Clavecinistes de 1637 à 1790* de Amédée Méreaux (1864-1867)<sup>105</sup> y *Traité des Abréviations* de Louise Farrenc [1895]<sup>106</sup> como los compendios fundamentales para el conocimiento de los adornos. La primera obra presentaba los signos desarrollados en notación real y, según su testimonio, facilitaba la lectura al intérprete pero dificultaba la comprensión del diseño melódico<sup>107</sup>. El *Traité des Abréviations* era uno de los manuales más fidedignos y completos de la época: seguía la tabla de adornos de Bach en su

---

<sup>102</sup> KUHNAU, Johann. *Denkmäler Deutscher Tonkunst. Klavierwerke*. Karl Päsler (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, vol. 4, pp. 125-133 (la primera de las *Sonatas bíblicas*).

<sup>103</sup> Respecto a la concepción de Nin acerca de esta obra, consultar: Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM12-9276 (1), pp. 11-12.

<sup>104</sup> RINK, J. «Análisis y (¿o?) interpretación». *La interpretación musical...*, p. 57.

<sup>105</sup> *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*. París, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1864-1867, 3 vol.

<sup>106</sup> FARRENC, Louise. *Traité des Abréviations (Signes d'Agrément et Ornaments) Employés par les Clavecinistes, XVII et XVIII Siècles*. París, Alphonse Leduc, [1895].

<sup>107</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 1903. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol.2, p. 24.

*Clavierbüchlein* dedicado a su hijo Wilhem Friedmann<sup>108</sup>, e incluía ciertos ornamentos (por ejemplo, la *Suspension*) omitidos por estudiosos como Dannreuther<sup>109</sup>.

Nin realizó un análisis de la ornamentación del «Adagio» del *Concierto* nº 1 en Re menor (BWV 1052) de Bach, la obra más interpretada en su trayectoria como pianista. Estableció una comparación entre la edición original y las ediciones de Steingraber, Peters y Breitkopf & Härtel, entre otros<sup>110</sup>. Conocemos que en sus conciertos empleó la edición de la Bach-Gesellschaft<sup>111</sup>, la cual apostaba por un mayor acercamiento a la fuente original a partir de un estudio escrupuloso y científico<sup>112</sup>. Este contraste de fuentes nuevamente confirma los deseos de Nin de buscar una recreación históricamente más informada y próxima a la fuente original. Por ejemplo, consideraba la apoyatura (simple) como un retardo sin preparar y le concedía la mitad del valor de la nota real, tal y como precisaba Bach. Pero en los compases ternarios, los cuales no constaban en las instrucciones del compositor, admitía resolver la cuestión «según el carácter de la obra»<sup>113</sup>. Estimamos que, en este caso, la apoyatura tomaría dos tercios del valor de la nota, enfatizando así la disonancia armónica entre la nota auxiliar, el bajo y su resolución en la nota real, tal y como proponía Farrenc<sup>114</sup>. Dar con las respuestas «correctas» no era una tarea fácil y su incesante búsqueda concuerda con las declaraciones de Grout, quien advierte del peligro que representa el esfuerzo por alcanzar el ideal de autenticidad histórica, pues «podría conducirnos al error de considerar el conocimiento del pasado como un sustituto de la imaginación en el presente, más que como sustento»<sup>115</sup>.

Blanche Selva eligió adoptar un enfoque que no consideraba las intenciones del compositor, lo que no significa que sus ejecuciones del repertorio antiguo fueran menos

---

<sup>108</sup> BACH, Johann Sebastian. *Clavier-Büchlein*. Wilhelm Friedemann Bach (copista), 1720; Alfred Dörrfel (ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, pp. 213-214.

<sup>109</sup> Landowska on Music..., p. 117.

<sup>110</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París, 1903]. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, pp. 40-43.

<sup>111</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM12-9276 (1), p. 16.

<sup>112</sup> WIERMANN, Barbara. «Bach-Gesellschaft». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 2, pp. 434-435.

<sup>113</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 1903. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 25.

<sup>114</sup> FARRENC, L. *Traité des Abréviations...*, p. 11.

<sup>115</sup> «It could mislead one into regarding knowledge of the past as a substitute for imagination in the present, rather than as food for it». GROUT, D. J. «On Historical Authenticity...», p. 347.

válidas. En el célebre ciclo bachiano que concedió en la Schola en 1903-1904, Nin comentaba al respecto en la revista *Cuba Musical*:

Esta señorita se ha propuesto dar la audición completa de todas las obras de Bach: *Invenções* a dos y tres partes, *Preludios y Fugas*, *Suites*, *Partitas*, etc. etc. El proyecto es hermosísimo... pero su realización es penosa, sobre todo para el auditor, cuando se halla en presencia de un intérprete insuficiente.

La señorita Blanche Selva desconoce los principios técnicos indispensables para la ejecución correcta de las obras de Bach, Couperin, Rameau y en general las obras de todos los clavecinistas. La interpretación de los trinos, apagados, breves o largos, los mordentes sencillos, dobles y triples, los *gruppetti* y demás adornos, tan en boga en aquella época, exige largos y penosos estudios o en revancha, un instinto, un gusto, un criterio espontáneo<sup>116</sup>.

Como se desprende del testimonio de Nin, Selva en principio no ejecutaba los adornos acorde a las características del estilo del XVIII, y el hecho de prescindir de las implicaciones históricas parece tan imperdonable en el pensamiento de Nin como en el de Couperin, como veremos a continuación. El lenguaje dictatorial del Nin analista penalizaba la libertad musical del intérprete, y sus palabras resultan tan intransigentes como lo pueden ser algunos defensores de la autenticidad de hoy en día. En la actualidad, parece que tampoco hay un acuerdo unánime en cuanto a la realización de los adornos: para Peter Walls es inadmisibles tocar Bach sin considerar sus expectativas sobre la articulación y la ornamentación<sup>117</sup>; mientras que para Lawson y Stowell: «el movimiento excesivamente centrado en el texto es selectivo, especialmente en relación con aspectos creativos de la interpretación como la ornamentación y los adornos»<sup>118</sup>.

Desconocemos si la realización de Selva fue tan alejada de las intenciones del compositor como Nin describía. Pero sus ediciones posteriores de diversas obras de Bach proporcionan una idea general de su propuesta:

La prolongación de los ornamentos, su movimiento, su mayor o menor ligereza o apoyo, dependen de las épocas, los países, los autores, sin duda, pero la ejecución no permanece menos variable en el momento de la interpretación misma, según el sentimiento inmediato del intérprete, y también según las cualidades especiales del instrumento que uno tenga a mano<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Cit. en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 56. El artículo al que se refiere es: NIN, Joaquín. «La quincena en París». *Cuba Musical*, La Habana, 1-II-1904, p. 174.

<sup>117</sup> WALLS, P. «La interpretación histórica y el intérprete...», p. 52.

<sup>118</sup> LAWSON, C. y STOWELL, R. «Ornamentación». *La interpretación histórica*..., p. 170.

<sup>119</sup> «*La prolongation des ornements, leur mouvement, leur plus ou moins de légèreté ou d'appui, dépendent des époques, des pays, des auteurs, sans doute, mais l'exécution n'en reste pas moins variable au moment de l'exécution même, selon le sentiment immédiat de l'interprète, et aussi selon les qualités spéciales de l'instrument que l'on a en main*». BACH, Johann Sebastian. «Préface». *Le Clavecin Bien Tempéré. Edition Nouvelle Revue et Corrigée sur le Manuscrit Original et Corrigée*. Vol. 1. Blanche

Como se aprecia en el párrafo, Selva concedía un punto de espontaneidad a la decisión del intérprete, cuyo gusto musical era el árbitro final. En su tarea de recrear una partitura para los oyentes contemporáneos primó la imaginación, donde una serie de pautas originales eran sustituidas por una gama alternativa de posibilidades estilísticas. Este reemplazo, el cual pudo actuar como estímulo para la creatividad musical, bien concede un valor innegable a sus interpretaciones. De hecho, gracias a Selva, el público parisino pudo conocer la integral de la obra para teclado de Bach a principios del siglo XX, independientemente de que fuese un Bach «auténtico» o un Bach «interpretado».

Guy Selva nos descubre dos premisas fundamentales: primero, plantea como posible consecuencia de su ciclo bachiano la creación de la Société J. S. Bach de París fundada Gustave Bret en 1905, uno de los principales transmisores de la actividad de la pianista<sup>120</sup>; segundo, describe una técnica pianística brillante caracterizada por una gran facilidad, un estilo dotado de gran expresividad y una claridad en el toque que dejaba translucir el entramado polifónico de las obras, un dato relevante que Nin sin embargo obvió<sup>121</sup>. En síntesis, Selva fue una gran intérprete, y muy brillante, pero no una intelectual, tal y como se proclamaron sus dos coetáneos, Nin y Landowska<sup>122</sup>.

Uno de los principales problemas en torno a la ejecución de la ornamentación en la música histórica en el siglo XX fue si debía interpretarse la totalidad de los adornos escritos por los clavecinistas franceses en el piano, a diferencia de en el clave. A finales del siglo XVII y principios del XVIII, hubo un aumento de símbolos de ornamentos, especialmente en Francia y en el norte de Alemania. Así, numerosos compositores franceses de la época proporcionaron sus tablas explicativas, en contraste con la manera italiana que incluía raramente indicaciones referentes a su aplicación. En ellas, detallaban los signos por medio de la notación convencional, instando a los intérpretes a

---

Selva y Vincent d'Indy (eds.). Paris, Heugel, [1924]. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM12-9276 (1).

<sup>120</sup> SELVA, G. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau...*, p. 4; *Id. Une Artiste Incomparable. Blanche Selva, Pianiste, Pédagogue, Musicienne*. [La Touche], Guy Selva, 2010; Un buen estudio sobre las distintas facetas de Blanche Selva y su repercusión en Cataluña durante 1924 y 1936 es: FONT BATALLÉ, Montserrat. *Blanche Selva y el Noucentisme musical en Catalunya*. Tesis doctoral. Directores: Gemma Pérez Zalduondo, Xosé Aviñoa Pérez. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la música, 2011.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 8-14.

<sup>122</sup> NECTOUX, Jean-Michel. «Paris 1900, un panorama musical». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Arles, Actes Sud; París, Cité de la musique, 1911, p. 25.

una adhesión más literal al texto, que no siempre respetaban<sup>123</sup>. El mismo Couperin señalaba en su tercer libro de piezas para clave (1722):

Siempre me sorprende, tras mis esfuerzos por indicar los ornamentos apropiados para mis piezas [...] oír a personas que las han aprendido sin prestar atención a mis indicaciones. Esta falta de cuidado es imperdonable, especialmente si se tiene en cuenta que no es un asunto arbitrario introducir estos ornamentos como uno desee. Declaro, por tanto, que mis piezas deben interpretarse exactamente como yo las he escrito y que nunca causarán una gran impresión en personas de verdadero gusto a menos que se observen todas mis indicaciones al pie de la letra<sup>124</sup>.

Durante sus primeras intervenciones, Landowska se mantuvo fiel a esta máxima de Couperin, que posteriormente incluyó explícitamente en su *Musique Ancienne*<sup>125</sup>. Por ello, sus interpretaciones iniciales en el piano fueron criticadas a causa del exceso de ornamentación, que «sobrecargaban» la melodía. Esto se desprende de *Le Courier Musical* en referencia a un recital con repertorio exclusivo del clavecinismo francés que tuvo lugar en la Schola Cantorum en noviembre de 1903<sup>126</sup>. Un año más tarde, Nin interpretó a Chambonnières, Couperin y Rameau en la primera sesión de su *Étude des formes musicales au piano*, junto a compositores de otras tradiciones musicales europeas<sup>127</sup>. En una de las reseñas, Calvocoressi reflexionaba sobre la cuestión de realizar los adornos escritos total o parcialmente en el piano, para finalizar comulgando con los postulados del pianista: «se debe tocar toda obra tal y como fue escrita, y no de otra manera»<sup>128</sup>. Creemos por tanto que Nin ejecutaría la totalidad de los adornos, más aún cuando Sérieyx había divulgado los «defectos» del clave señalados por Couperin en los comentarios orales del recital<sup>129</sup>. Ninguna de las múltiples reseñas hizo la menor alusión a la abundancia de la ornamentación, posiblemente porque los numerosos compositores del programa equilibrarían ese «exceso» propio de la música francesa, a diferencia del recital de Landowska.

Determinar si Nin exactamente realizó todos los adornos es cuestión de conjeturas. Las críticas que aludieron a este asunto compartieron la delicadeza, claridad

---

<sup>123</sup> LAWSON, C. y STOWELL, R. «Ornamentación». *La interpretación histórica...*, pp. 82-83.

<sup>124</sup> Cit. en: *Ibid.*, p. 83.

<sup>125</sup> LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. París, Mercure de France, 1909, p. 183.

<sup>126</sup> *Le Courier Musical*, París, 1-XII-1903, p. 329. Consultar: FAUSER, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, p. 10.

<sup>127</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 19 de diciembre de 1904. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: FOL-VM12-9276 (1).

<sup>128</sup> «On doit jouer toute œuvre telle qu'elle est écrite, et non autrement». CALVOCORESSI, M[ichel]. D[imitri]. «Le Concert de M. J.-J. Nin». *La Revue Musicale*, 15-I-1905, p. 70.

<sup>129</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58).



y flexibilidad con la que interpretaba los adornos, concretamente los de la escuela francesa<sup>130</sup>. Del citado concierto de Nin en 1911, concedido a los clavecinistas franceses del XVIII<sup>131</sup>, Daubresse señaló entre sus cualidades «esa claridad tan meticulosa de todos los pequeños ornamentos en la ejecución: mordentes, dobles mordentes, trinos, grupos [grupetos] y otras gentilezas con las que los clavecinistas marcaron su discurso musical»<sup>132</sup>. En dicho recital, Nin interpretó *Les lys naissants*, *Musette de Choisy* y *Musette de Taverny*, piezas contenidas en el citado tercer volumen de Couperin<sup>133</sup>. Así, el conocimiento del testimonio del compositor sobre el respeto hacia el texto musical, junto a la abundancia y variedad de ornamentos que Daubresse señalaba en la ejecución del pianista, nos permite aventurar que sí realizaría la totalidad de los ornamentos.

Por último, Landowska admitió introducir adornos no indicados en el original, con el pretexto de «conocer íntimamente los hábitos del compositor» que interpretaba<sup>134</sup>. Reconocía haber alcanzado tal punto de identificación con los maestros antiguos que podía «adivinar» lo que ellos esperaban. Si Nin empleó la ornamentación improvisada queda lejos de nuestro alcance, dado que hasta el momento no tenemos más elementos de juicio. No obstante, nos resulta extraño que no recurriese a este recurso para adornar una melodía; en la copia manuscrita del cuaderno «de Londres» de Soler –realizada por Jean-Aubry para el pianista–, observamos que Nin mantiene el perfil melódico global, pero resalta sus momentos estructurales más destacados (como cadencias, notas principales, frases, etc.) por medio del añadido (de su propio puño) de ornamentos estereotipados, como trinos, apoyaturas, mordentes y grupetos, de realización variada<sup>135</sup>.

\*\*\*

---

<sup>130</sup> Consultar, por ejemplo: *The Times*, Londres, 1-II-1913; *The Chronicle*, Londres, 8-II-1913. Ambas reseñas se encuentran en: NIN, Joaquín. *Joaquín Nin. Reseña biográfica y algunas opiniones sobre sus actuaciones artísticas*. [s.l.], L. Paton, 1922, pp. 10-11. BNF-Richelieu. Fonds Montpensier. E-Bbc. Fondo Higinio Inglés. Sign.: Anglès 78 (A-Z)-8º C2/6.

<sup>131</sup> Concierto de Joaquín Nin y Joaquín Blanco-Recio en la Salle de la Schola Cantorum de París el 19 de mayo de 1911. US-RIVu (caja 8, nº 13).

<sup>132</sup> «*Cette netteté dans l'exécution si vétilleuse de tous ces petits ornements: pincés, doubles-pincés, trilles, groupes et autres gentilleses dont les clavecinistes émaillent leur discours musical*». DAUBRESSE, M. «Schola Cantorum...», p. 435.

<sup>133</sup> COUPERIN, François. *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*. París, Chez l'Auteur, Boivin, 1722, p. 1 (*Les lys naissants*), pp. 24-25 (*Musette de Choisy*), p. 25 (*Musette de Taverny*).

<sup>134</sup> «*I believe that I know the habits of the composer whose work I play*». Landowska on Music..., p. 393.

<sup>135</sup> Véanse, por ejemplo, las sonatas nº 2 y nº 15 del cuaderno manuscrito. US-RIVu (caja 6. Carpeta «Transcriptions in manuscript alphabetically presented», nº 17).

Tras el análisis de estos parámetros, podemos concluir que Nin fue pionero en la imposición de una nueva manera de interpretar, la cual fue fruto de una hibridación de estilos. Tomó como punto de partida la investigación histórica para terminar ofreciendo un producto vívido y expresivo, pero alejado de la teatralidad. Por una parte, recuperó la estética del siglo XVIII a través de una serie de criterios interpretativos afines a las características de la época, como el empleo de una técnica basada principalmente en el toque digital, la inicial contención expresiva, la precisión y viveza rítmica del barroco o una búsqueda del desarrollo preciso de la ornamentación. Por otra parte, renunció al sonido de la época y se sirvió de los recursos técnicos y expresivos que le ofrecía el piano. La oposición que encontró en el seno de la Schola Cantorum a su simplicidad interpretativa derivó en una adaptación mayor de la técnica virtuosística de Liszt al repertorio dieciochesco a finales de la primera década, un resultado un tanto curioso que ganó en elocuencia interpretativa y en un toque más potente. Su apuesta se sitúa por tanto a medio camino entre el purismo más extremo pensado en el clave (liderado por Landowska) y la herencia ultra-sentimental del siglo XIX (una línea a la que se acogió Selva). Posiblemente es este punto intermedio, y su dificultad en ubicarlo en un lugar definitorio entre estos polos, el que haya ocasionado su exclusión en los debates musicológicos sobre autenticidad.



## CAPÍTULO VIII

### PERFIL PIANÍSTICO Y GESTUALIDAD DE JOAQUÍN NIN

El objetivo de este capítulo es ofrecer un análisis del perfil físico y gestualidad de Joaquín Nin a través de la iconografía y otras fuentes, pues la cuidada imagen pública que ofreció de sí mismo fue trasladada también a sus conciertos. Para llevarlo a cabo, trabajaremos principalmente con dos tipos de fuentes: en primer lugar, la rica iconografía, aún no estudiada con detalle<sup>1</sup>, nos revela a un atildado pianista con un aura aristocrática que mantuvo durante toda su trayectoria; en segundo lugar, recurriremos a los testimonios hemerográficos de la época, que aludieron a la elegancia del estilo del pianista en sus interpretaciones. El resultado es la construcción de una figura pública fina y elegante, física y musicalmente hablando, donde cada elemento era cuidadosamente deliberado.

Son escasos los estudios que abordan el perfil físico de Nin. Montserrat Bergadà, en su artículo de título más que sugerente «Joaquín Nin o el dandi erudito» de 2005, señala que «él mismo ofrecía la imagen de pianista humilde y cultivado que estaría al servicio del arte, sin más»<sup>2</sup>, a la que acompañó de un estilo pianístico acorde a su ideal de artista. Esta auto-representación visual y el aura de inspiración mística hacia los autores del pasado –a la que, pensamos, Bergadà se refiere como «humilde»-, transformaron sus conciertos en una suerte de rituales durante los cuales se presentaba ante el público como uno de los intérpretes más elevados en el culto a los maestros antiguos, en una atmósfera de devoción y de respeto.

Desde comienzos de su carrera, Nin construyó una imagen elegante y aristocrática de sí mismo, estrechamente vinculada a la visión de la música histórica que pretendía proyectar. Su amigo y compañero Joaquín Turina sintetizaba su personalidad en apenas unas líneas: «Tiene lo que vulgarmente se llama “don de gentes”. Atildadísimo, de una corrección exquisita, con sus lentes de oro y su empaque

---

<sup>1</sup> Hemos utilizado fuentes iconográficas conservadas en US-RIVu (caja 5, carpeta «Photographs & Images», nº 1), E-Mjm y E-Bbc. Otros archivos que contienen imágenes de Joaquín Nin son: E-GRmf, C-HABm.

<sup>2</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 35-36.

aristocrático, sabe dar a cada uno su oportuna respuesta, envuelta siempre en la más amable cortesía»<sup>3</sup>. Estas palabras, expresadas en 1928, resumen a la perfección su preocupación por un aspecto físico ilustre e impecable, que no varió en el transcurso de los años. La faceta pública tuvo un papel importante en su trayectoria artística, y la acompañó de un ritmo de vida acorde al estatus que exhibía: vestía lujosas camisas de seda, fumaba cigarros caros, vivía en barrios elegantes de París y conducía un lujoso coche americano<sup>4</sup>. No obstante, este predominio del atractivo era una capa superficial del personaje con la que pretendía esconder una preocupación constante por la opinión pública, su sensibilidad hacia las críticas o su notable susceptibilidad. En los próximos párrafos veremos el retrato que Nin proyectó de sí mismo –en algunos aspectos, idealizado–, y su relación con la imagen que recibió y construyó el público del pianista.

### 8.1 Construyendo a Joaquín Nin

Con motivo de su primer recital en solitario en París a finales de 1904, *Le Courier Musical* publicó el primer texto dedicado a su personalidad artística, escrito por Calvocoressi, amigo cercano de Nin y crítico de producción y fuerza extraordinaria<sup>5</sup>. Dicho texto fue acompañado del retrato de Nin en portada (ilustración 3), el cual sirvió de gran publicidad para el pianista<sup>6</sup>. Tras una breve introducción al personaje, Calvocoressi lo describía con una voluntad y un instinto poco ordinarios, ya que le



Il. 3. J. Joaquín Nin. *Le Courier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p].

<sup>3</sup> TURINA, Joaquín. *El Debate*, Madrid, 23-IX-1928. El artículo se encuentra en E-Mjm: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A95143>> [consulta: 18-VI-2019].

<sup>4</sup> NIN, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Barcelona, Bruguera, 1984 (3ª ed.). Traducido por Enrique Hegewicz (Título original *The Diary of Anaïs Nin*. París, Le livre de poche, 1966). Véase en concreto la entrada de mayo de 1933, pp. 260-280.

<sup>5</sup> Calvocoressi ejerció de crítico en *Le Courier Musical*, *Le Revue Musicale*, *Le Guide Musical* y *L'Art Moderne*, entre otros. ABRAHAM, Gerald. «M. D. Calvocoressi». *The Musical Times*, vol. 85, nº 1213, marzo 1944, pp. 83-85.

<sup>6</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «J. Joachim Nin». *Le Courier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p.].

mostraba como un investigador diligente que daba un paso más allá del repertorio de fácil acceso y recuperaba tesoros del pasado musical. Se trataba del lanzamiento de un perfil novedoso en el París de principios de siglo, pues la fusión de su labor interpretativa e intelectual daba como resultado la construcción de una imagen original y ambiciosa: la de un músico y pianista cultivado que trascendía el estudio de la técnica del instrumento, lo que añadía un elemento extra a su distinción. Esta doble faceta de intérprete-erudito era poco frecuente en la figura del instrumentista de la época, una imagen que compartió con su gran rival Wanda Landowska. Ambos convergieron en investigar y exponer públicamente lo que los escritores y compositores de épocas pasadas tuvieron que decir acerca de la interpretación y del periodo, y usaron esa información como base de una recreación imaginativa en la ejecución de las obras. Ahora bien, su principal diferencia radicaba en la revivificación del repertorio en instrumentos antiguos (o más bien, en copias de ellos) o en el piano moderno, una cuestión organológica que, como veremos, también les separó visualmente hablando.

Calvocoressi modeló una nueva imagen de Nin diferente a la proporcionada en los primeros recitales de la Schola. Si hasta ese momento se había promocionado como un pianista entusiasta de la música antigua para teclado, ahora enfatizaba su excepcionalidad como intérprete de novedades musicales del pasado en el instrumento moderno<sup>7</sup>. Por un lado, atraía la atención sobre los programas de mano del pianista, donde explicaba las características estilísticas de los periodos originales y de los compositores. Por otro lado, proclamaba su técnica impecable y la elegancia de su estilo interpretativo, y lo presentaba con una actitud objetiva al servicio de su causa artística: «permanecer al dócil servicio del artista creador»<sup>8</sup>. El crítico jugó con el imaginario popular: la especialización musical de Nin, el cariz cultivador de sus notas a programa y su consideración como «noble sirviente» de los grandes maestros<sup>9</sup>, en conjunto perfilaba una personalidad ilustrada acorde al aura aristocrática y de concentración premeditada que mostraba en su retrato. De este modo, el lector podía adivinar rápidamente la sobriedad que el pianista ofrecía en sus recitales y su traslación al tipo de

---

<sup>7</sup> Sobre la recepción de sus primeros recitales en el ámbito de la Schola Cantorum, ver: NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911, pp. 13-14.

<sup>8</sup> «[Son devoir est de] rester le docile serviteur de l'artiste créateur». CALVOCORESSI, M. «J. Joachim Nin...».

<sup>9</sup> Para mayor información sobre el tópico de «noble sirviente» en París, consultar: BROOKS, Jeanice. «Noble et Grande Servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career». *The Journal of Musicology*, vol. 14, n° 1, invierno 1996, pp. 92-116.

música que interpretaba. Por tanto, la propia inclusión de la fotografía sería un indicativo de la importancia que Nin daba a su imagen, y de la trascendencia que se quiso dar a su presentación pública.

La correspondencia y otros documentos durante esos años revelan que jugó un papel esencial en la creación de su propia imagen comercial, que utilizó tanto para ilustrar artículos como de manera personal con sus allegados<sup>10</sup>. Según indicaba en el ámbito privado a su suegro Thorvald Culmell, su interés era hacerse «un nombre, y un nombre sólido, capaz de resistir los ataques de toda crítica y de toda escuela, y una vez conseguido esto entrar en la “gran circulación”»<sup>11</sup>. Su búsqueda de algo nuevo se concretó en su ciclo *Étude des formes musicales* y acompañó sus actuaciones de una propaganda muy potente, entre la que tuvieron un papel importante los carteles publicitarios<sup>12</sup> o los numerosos anuncios en la prensa<sup>13</sup>. Igualmente, no dudó en buscarse aliados, como la prolífica pluma de Calvocoressi. El hecho de que el crítico escribiese otras reseñas en las que abordaba cuestiones más detalladas acerca de su interpretación –como la problemática de la ornamentación en el piano o la idoneidad del instrumento en el que ejecutar la música antigua<sup>14</sup>, como vimos en el capítulo anterior– nos revela que tenía una idea clara y premeditada del Nin que quería exponer en portada, pactada seguramente con el pianista.

Calvocoressi, amigo cercano de Viñes, también reseñó sus conciertos históricos de 1905, y alabó la modestia del pianista catalán. Según el crítico, Viñes no publicitó sus audiciones con anuncios y «se abstuvo de proclamar, en *comunicados* convenientes, los éxitos obtenidos [...] He aquí una bonita lección a los aficionados al reclamo que

---

<sup>10</sup> Postal de Joaquín Nin a Carles G. Vidiella. París, 2-VIII-1905. E-Bbc [sin signatura]. Anotación manuscrita: «A n'en Carles G. Vidiella, lo meu aymat mestre. Recort de gran reconaixença i veneració filial. J. J. Nin. París, II de Agost de MCMV». («A Carles G. Vidiella, mi querido maestro. Recorte de gran reconocimiento y veneración filial. J. J. Nin. París, II de Agosto de MCMV).

<sup>11</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11).

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, los anuncios de la primera sesión de su ciclo de las formas musicales: *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-XII-1904, p. 948; «Échos et Nouvelles Diverses». *Le Courrier Musical*, París, 15-XII-1904, p. 688; *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904, [s.p.].

<sup>14</sup> CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-XII-1904, p. 994; *Id.* «La Musique à Paris». *L'Art Moderne*, Bruselas, 1-I-1905, p. 5; *Id.* «M. Joseph Joachim Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-I-1905, p. 35; *Id.* «Le Concert de M. J. J. Nin». *La Revue Musicale*, París, 15-I-1905, pp. 70-71.

nos invaden, y una actitud digna de un verdadero gran artista»<sup>15</sup>. No creemos que estas palabras encerrasen alguna alusión a Nin, puesto que Calvocoressi fue uno de los primeros impulsores de su figura, pero arroja luz sobre el ambiente musical y cómo cada uno se promocionaba utilizando sus propias vías. Por aquel entonces, Viñes ya era un célebre pianista, mientras que Nin tenía que hacerse un lugar en el escenario parisino. Si Calvocoressi era más afín al carácter de uno u otro poco importa, porque contó con ambos para las ilustraciones musicales de sus conferencias a lo largo de la década<sup>16</sup>. No obstante, algunos críticos apuntaron el espíritu de propaganda de Nin, lo que plantea una contradicción, latente desde el principio, entre la imagen sobria y humilde que pretendía ofrecer y lo que realmente percibían algunos de forma externa<sup>17</sup>.

Un año después, tras el segundo recital de Nin, *Le Monde Musical* publicaba un nuevo retrato en primera página (ilustración 4), cuya similitud con la fotografía anterior es notable<sup>18</sup>. Nin aparecía de nuevo de perfil, una pose elegante que hemos identificado con su rival Landowska, y que a su vez los diferenciaba de otros intérpretes. En el texto promocional se le asociaba a otros reconocidos intérpretes españoles, como los García, Sarasate o Casals, añadiendo a su personalidad musical un condimento cosmopolita y un linaje artístico como intérprete<sup>19</sup>. En la misma línea que Calvocoressi, André Mangeot promocionaba su perfil como músico



Il. 4: J. Joaquín Nin.  
*Le Monde Musical*, París,  
30-III-1906, [s.p].

<sup>15</sup> «Il ne la précéda point de retentissantes annonces, et s'abstint de faire proclamer, en de propices communiqués, les succès qu'il obtint [...]. Voilà une belle leçon donné aux amateurs de réclame qui nous envahissent, et une attitude digne d'un véritable, d'un grand artiste». Cit. en: BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'Étude des Relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais (Francia), Departamento de Musicología, 1997, vol. 2, p. 251. La reseña es la siguiente: CALVOCORESSI, M.-D. «Concerts Ricardo Viñes». *Le Courrier Musical*, París, 1-V-1905, pp. 277-278.

<sup>16</sup> Conferencias-conciertos sobre «La musique à programme» ofrecidas en el École des Hautes Études Sociales de París los días 4 y 18 de febrero de 1907. La primera sesión dedicada a los orígenes del género fue interpretada por Nin (Kuhnau, Bach y Couperin), y Viñes fue el intérprete de la segunda parte (Liszt, Debussy, Ravel, Séverac y Glazounov). Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 7). También, Calvocoressi contó con Nin para las ilustraciones musicales de sus conferencias-conciertos sobre los orígenes de la música de teclado, que tuvieron lugar en instituciones republicanas de París en 1906 y en la Université Nouvelle de Bruselas en 1907. Consultar Anexo I.

<sup>17</sup> DOIRE, René. «Les Concerts de J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, pp. 27-28.

<sup>18</sup> «Nos portraits. M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [p. 81].

<sup>19</sup> *Ibid.* Consultar también: «M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, pp. 93-94.



erudito y le perfilaba como un artista enfocado más en «extender y profundizar en el dominio musical, que en brillar a expensas de la música»<sup>20</sup>, una descripción totalmente en consonancia con la apariencia mística y sobria de la imagen.

La publicación de los retratos de músicos en la prensa del momento era un hábito frecuente. *Le Monde Musical* y *Le Courrier Musical* iniciaban cada uno de sus números con un extracto biográfico de un artista o agrupación, incluyendo una fotografía en primera página. Si acudimos a cualquiera de estas imágenes, la diferencia entre las fotografías de otros intérpretes y las de Nin es más que notoria. La primera pertenece al pianista Ossip Gabrilovich (ilustración 5), discípulo directo de Rubinstein y ganador del primer premio del Concurso Rubinstein en San Petersburgo en 1894, cuyo estatus quedaba avalado por sus numerosas giras por Europa y América<sup>21</sup>. En su imagen, aparece como un intérprete virtuoso, vestido de manera solemne, de frente a la cámara, y con un porte encopetado en sintonía con el gran recibimiento que encontraba en sus visitas anuales a París<sup>22</sup>.



Il. 5. Ossip Gabrilowitsch. *Le Monde Musical*, París, 30-I-1904, [s.p.].



Il. 6: Alfredo Casella. *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1904, [s.p.]

<sup>20</sup> «[...] d'élargir et de fouiller le domaine musical que de briller lui-même aux dépens de la musique». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [p. 81].

<sup>21</sup> ALDRICH, Richard y METHUEN-CAMPBELL, James. «Ossip Gabrilovich». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 398-399.

<sup>22</sup> «Notre Portrait. Ossip Grabilowitsch». *Le Monde Musical*, París, 30-IV-1904, [p. 17].

La imagen de Casella es más sencilla (ilustración 6), aparece sentado y mirando directamente a la cámara. En la reseña, se le presentaba como un joven talento, que había ganado recientemente el primer premio del concurso de composición de *Le Monde Musical*<sup>23</sup>. Así, a su reconocida trayectoria como intérprete, se le añadían los primeros pasos de una carrera prometedora como compositor. De ahí que la fotografía del músico desprendiese un aura más inocente y añorada que la de Gabrilovich, aunque la diferencia de edad entre ambos era tan solo de cinco años. No obstante, el hecho de que aparezca sentado añade una cierta majestuosidad a su retrato y a su grandeza como músico, dado que solo los reyes y monarcas, al menos en España, podían figurar ante el «trono»<sup>24</sup>.

En cuanto a la valoración de nuestro protagonista como pianista español, son escasas las referencias que reseñaron esta condición artística más allá de citar sus orígenes naturales, una premisa que demuestra su rápida integración en la cultura y sociedad parisinas. Pese a varias alusiones ocasionales que veremos a continuación, sus ejecuciones no fueron calificadas como raciales, apasionadas o primitivas, un cliché asociado con frecuencia a los intérpretes españoles en la escena musical francesa. Con motivo del recital de Granados en 1905, donde presentó su edición scarlattiana en París, Jean Huré sostenía que su virtuosismo era «audaz, elegante, siempre impecable, a veces endiablado...»<sup>25</sup>. Uno de los ejemplos más representativos es el violinista Sarasate, cuyas interpretaciones desenfrenadas y virtuosas hacían que el público aplaudiese con frenesí<sup>26</sup>. E incluso un menos célebre Josep Civil, de quien se subrayó que tocaba sus melodías «¡tan expresivas y tan intensas!»<sup>27</sup>.

En el caso de Nin, el distanciamiento de lo «exótico» parte de las propias intenciones del pianista, pues se presentaba ante el público con una apariencia sobria y comedida, donde parecía controlar cualquier atisbo de desenfreno o arrebató que

---

<sup>23</sup> «Notre portrait. Alfredo». *Le Monde Musical*, París, 30-IV-1904, [p. 17].

<sup>24</sup> CHAO CASTRO, David. «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su *imago maiestatis* en la sigilografía, la numismática y la miniatura». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*. <<https://journals.openedition.org/e-spania/15253>> [consulta: 31-VII-2019].

<sup>25</sup> «[...] *hardie, élégante, toujours impeccable, parfois endiablée...*». HURÉ, Jean. «Salles Pleyel. Concert Granados-Crickboom». *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1905, p. 98

<sup>26</sup> WOOLLETT, Henry. *Le Courrier Musical*, París, 1-III-1906, pp. 181-182.

<sup>27</sup> «[...] *si expressive et si intense!*». SÉVERAC, [Deodat de]. «Musique Catalane». *Le Monde Musical*, París, 15-V-1905, p. 124.

podiera atribuirse a la idea del «primitivismo» español. *Le Courrier Musical* describía así su salida a escena en uno de sus conciertos: «acercándose con su distinguida calma, respondiendo con un saludo y una sonrisa discreta a los aplausos que celebraban su regreso»<sup>28</sup>. En otras palabras, su premeditado estilo aristocrático, revestido de una preparación metódicamente racional y circunspecta, era la antítesis de lo «salvaje» y pasional de la raza latina.

Hubo ciertas alusiones a la «raza», aunque pensamos que no fueron más que un tópico que se filtró en algunos críticos de manera excepcional. Una de las referencias vino de la pluma del alemán Fritz Volbach, quien lo reconoció como «un pianista “de raza”, un “aristócrata”, en el sentido etimológico de la palabra»<sup>29</sup>. En su reseña, Volbach describía esa técnica moderada y elegante del «joven artista catalán», que en ocasiones dejaba traslucir una «emoción penetrante» en sus interpretaciones. En esta misma línea situamos la reseña de Van den Borren, conocedor como vimos en capítulos anteriores de la trayectoria del pianista, y tras escucharlo en Bruselas en 1912 indicaba: «Nin es un pianista de raza, incomparable en la evocación del perfume lejano y sutil de la antigua música. Su técnica, clara como el cristal, comunica una vida intensa a esas exquisitas floraciones del pasado»<sup>30</sup>. Ambos críticos nos dejan claro que, en las interpretaciones históricas de Nin, sobresalían ciertos rasgos efusivos dentro de su constante control y temperancia idealizada, pero que no parecen tener una relación directa con sus orígenes naturales. Esto evidencia además que su apuesta por un total distanciamiento emocional en la ejecución de la música antigua era totalmente inalcanzable.

Dejando al margen estas alusiones esporádicas, incidimos en que su valoración como pianista español no fue un tópico asociado a Nin, pues su apropiación como icono musical francés en 1908, como vimos en capítulos anteriores, invalidaba este tipo de clichés en su personalidad musical. Más bien, se trataba de un perfil en sintonía con la

---

<sup>28</sup> «Puis, s'approchant avec son calme distingué, répondant par un salut et un sourire discrets aux applaudissements qui fêtaient son retour». M. «Nantes». *Le Courrier Musical*, París, 15-VI-1907, p. 399.

<sup>29</sup> «[...] un pianiste “de race”, un “aristocrate”, au sens étymologique du mot». F. V. [Fritz VOLBACH] «Les Concerts J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 255-256.

<sup>30</sup> VAN DEN BORREN, Charles. *L'Art Moderne*, Bruselas, 1912. Cit. en: NIN, Joaquín. *Joaquín Nin. Reseña biográfica y algunas opiniones sobre sus actuaciones artísticas*. [s.l.], L. Paton, 1922, pp. 7-8. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier; E-Bbc. Fondo Higinio Anglés. Sign.: Anglès 78 (A-Z)-8º C2/6.

aristocracia y elegancia que se atribuía a la música francesa. Recordemos cómo Nin fue identificado con los epítetos de «claridad» y «equilibrio», rasgos idiosincráticos de una Francia musical que encontraba su identidad nacional en la música barroca: «[Nin] se lleva de Francia su cualidad maestra: la claridad. A esta claridad de técnica y de expresión, que de ninguna manera excluye el encanto ni una cierta emoción contenida, sin duda alguna debe corresponderse a una claridad de espíritu francés»<sup>31</sup>. Por aquel entonces, el mismo Nin comentaba acerca del significado del término «raza»: «[¿] Es un fenómeno étnico?... Probablemente. La palabra “raza” esconde siempre, entre sus amplios pliegues, un misterio, algo de irreductible e indefinible»<sup>32</sup>. Su testimonio revela una indeterminación del concepto fruto del cuestionamiento de los rasgos españoles en Scarlatti, pero que posiblemente achacase a sí mismo, dada su procedencia cubano-española y su larga residencia en París.

Como citamos anteriormente, la construcción de la doble faceta de Nin como intérprete y erudito fue paralela a la de la clavecinista Wanda Landowska. En el artículo «Creating Madame Landowska», Fauser señala que la joven intérprete había aparecido con anterioridad en las revistas francesas *Femina* en 1902 y en *Musica* en 1903 (ilustración 7)<sup>33</sup>. De la imagen se desprende esa pose de perfil y un sentido de reverencia mística hacia los autores del pasado, que también percibimos en los retratos de nuestro protagonista. No dudamos que Nin habría reparado en las imágenes publicadas de Landowska, pues el parecido entre las fuentes iconográficas en absoluto parece fruto de la casualidad. De hecho, ambos fueron compañeros en la Schola Cantorum en 1902-



Il. 7: Wanda Landowska.  
*Musica*, París, 1903, [s.p.].

<sup>31</sup> «[Nin] emporte de la France sa qualité maîtresse: la clarté. A cette clarté de jeu et d'expression, qui n'exclut nullement chez lui le charme, ni même une certaine émotion contenue, doit correspondre sans aucun doute une clarté d'esprit toute française». *L'Action Française*, París, 17-VI-1908. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 32.

<sup>32</sup> «Es un fenomen ètnic?... Probablement. La paraula «raça» amaga sempre, entre sos llargs [sic] plecs, un misteri, quelcom d'irreductible y d'indefinible». NIN, Joaquín. «Diverses Observacions sobre Dos Grans Centres Musicals (I)». *Revista musical catalana*, Barcelona, julio-agosto 1909, p. 238.

<sup>33</sup> FAUSER, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 1-23.

1903<sup>34</sup>, y Nin siguió a la clavecinista desde sus primeras apariciones al piano en la institución<sup>35</sup>. Este ambiente común, junto al paralelismo y evolución de dos carreras musicales consagradas al mismo objetivo, nos permiten insinuar que estuvo al tanto de sus publicaciones.

Según Fauser, el empresario y editor Gabriel Astruc, con quien Landowska firmó un contrato en 1904<sup>36</sup>, explotó la imagen de feminidad, elegancia y mística aristocrática de Landowska, con objeto de enfatizar su carácter excepcional como intérprete de rarezas musicales antiguas, al igual que Nin, pero en instrumentos poco frecuentes (clave y pianoforte, además del piano)<sup>37</sup>. Simultáneamente a la primera portada y texto de Calvocoressi sobre Nin a principios de 1905, el crítico de arte Robert Brussel publicó el artículo «Wanda Landowska, ou la Renaissance du Clavecin» en la revista *Musica* –editada por Astruc por aquel entonces–, con motivo de sus dos recitales en la Salle Pleyel de París en febrero de 1905 (ilustración 8)<sup>38</sup>. En él, el francés potenció la imagen física de Landowska como icono de elegancia y gracia, su erudición musical, su consideración al servicio de los grandes maestros y el repertorio especial de sus programas, que acompañaba con



Il. 8: Wanda Landowska. *Musica*, París, 1905.

comentarios orales acerca de la recreación estilística de las piezas en los diferentes instrumentos<sup>39</sup>. Brussel reivindicaba a Landowska como la intérprete ideal de la música antigua, mientras que Calvocoressi promocionaba simultáneamente a Nin en el piano. Así pues, sus diferentes envites en torno a un mismo denominador, la búsqueda de la

<sup>34</sup> NECTOUX, Jean-Michel. «Paris 1900, un Panorama Musical». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Arles, Actes Sud; París, Cité de la musique, 1911, pp. 19-31.

<sup>35</sup> NIN, Joaquín. «A Propos du Festival Bach à Eisenbach». *Le Revue Musicale*, París, 15-XII-1911, pp. 100-102.

<sup>36</sup> En 1904, Wanda Landowska firmó un contrato por un periodo de cinco años con la agencia de conciertos Société Musicale, dirigida por el empresario Gabriel Astruc. Para las condiciones de dicho contrato, consultar: CHIMÈNES, Myriam. *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*. París, Fayard, 2004, p. 396.

<sup>37</sup> FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», p. 13.

<sup>38</sup> BRUSSEL, Robert. «Wanda Landowska ou la Renaissance du Clavecin». *Musica*, París, 4, 1905, pp. 7-8.

<sup>39</sup> FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», p. 17.

«autenticidad» en la interpretación histórica, aparecían claramente vinculados y enfrentados pública e iconográficamente prácticamente desde sus primeras apariciones.

En 1906, el anterior texto citado de Nin en *Le Monde Musical* coincidió con una nueva publicación sobre Landowska<sup>40</sup>. Si en el caso de Nin se habían enfatizado sus orígenes españoles, se subrayaban también las raíces polacas de la clavecinista, de manera que se añadían elementos cosmopolitas comunes a sus correspondientes perfiles artísticos. Landowska era presentada como una «superviviente» de los siglos XVII y XVIII, una frase inicial que apoyaba la imagen que mostraba a la intérprete en un moderno clave Pleyel, y se publicitaba su artículo «Sur l'Interprétation d'Œuvres de J. S. Bach»<sup>41</sup>, donde rechazaba las interpretaciones históricas al piano. Bastaba por tanto un simple vistazo a la fotografía para que el lector distinguiese fácilmente el rol de Landowska en la recuperación del instrumento, en paralelo a la labor divulgativa de Nin al piano. En síntesis, tanto Landowska (a través de Astruc) como Nin (de manera independiente, pero con sus apoyos) quedaron asociados a una tipología compartida de intérpretes eruditos y sabios, a través de la comercialización de sus perfiles físicos en distintos medios y gracias a diferentes aliados. No obstante, Nin no tuvo que competir con cuestiones de género y, por ello, las referencias a su vestimenta están ausentes, a diferencia de las mujeres intérpretes, como las hermanas Nadia y Lili Boulanger o Wanda Landowska<sup>42</sup>.

En 1909, los retratos de Nin y de Landowska volvieron a encontrarse, esta vez compartiendo la primera página de la revista *Comædia*<sup>43</sup>. La clavecinista aparecía fotografiada con León Tolstói (ilustración 9), cuya estampa había sido publicada previamente en la portada de la revista *Musica* en 1908<sup>44</sup>. De acuerdo con Fauser, el reconocimiento de Landowska en el medio le permitió desempeñar el papel tradicional y femenino de musa, y era la misma clavecinista la que reforzaba su propia imagen de

---

<sup>40</sup> «Nos Portraits. M<sup>me</sup> W. Landowska, M<sup>lle</sup> Luquiens, M. Henri Sailler». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, [p. 49].

<sup>41</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Sur l'Interprétation des Œuvres de J. S. Bach». *Mercure de France*, París, 15-XI-1905, pp. 214-230.

<sup>42</sup> Acerca de las estrategias empleadas por las mujeres artistas para su reconocimiento en la esfera pública del París de final de siglo, consultar: FAUSER, Annegret. «“La Guerre en Dentelles”: Women and the “Prix de Rome” in French Cultural Politics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n<sup>o</sup> 1, primavera 1998, pp. 83-129; ELLIS, Katharine. «Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, n<sup>os</sup> 2-3, 1997, pp. 353-385.

<sup>43</sup> «Le Pianiste Joachim Nin». *Comædia*, París, 26-X-1909, p. 1.

<sup>44</sup> «Tolstoï Musicien». *Musica*, París, junio 1908, p. 95.

artista vestal a través de su apariencia física y comportamiento público<sup>45</sup>. Como podemos observar, Landowska mira directamente a la cámara, lo que nos permite subrayar una confianza y una evolución de su propia conciencia publicitaria.



Il. 9: Leon Tolstói y Wanda Landowska, *Comoedia*, París, 26-X-1909, p. 1.

Por su parte, el estatus alcanzado por Nin en el panorama musical parisino a partir de 1908 también parece reflejarse en su imagen. Al margen del énfasis en su pose mística y aristocrática, que no abandonó en el transcurso de los años, su posición resulta menos sobria y rígida al aparecer ligeramente ladeado (ilustración 10). El crítico nos lo confirma: Nin había logrado un lugar reconocido en el escenario musical tanto por su erudición musical –recordemos su recién descubrimiento de nuevos clavecinistas franceses del siglo XVIII, como Royer o



Il. 10: J. Joaquín Nin. *Comoedia*, París, 26-X-1909, p. 1.

Duphly–, como por su elegante estilo interpretativo, además de por su nueva faceta como escritor musical con la publicación de su opúsculo *Pour l'Art*<sup>46</sup>. Prueba del alcance de su nombre es el gran grueso de críticas que reseñaron no solo su partida a La Habana a finales de 1909, sino también las acciones detalladas que allí pretendía desarrollar<sup>47</sup>.

A modo de ejemplo, relatamos la actividad de Nin en 1912, recogida por *Le Guide Musical*: primero, el concierto ofrecido el 31 de enero, en cuyo programa introdujo públicamente en Europa

<sup>45</sup> FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», pp. 18-19.

<sup>46</sup> *Comœdia*, París, 26-X-1909, pp. 1-2.

<sup>47</sup> Por ejemplo, véase: *Comœdia*, París, 26-X-1909, pp. 1-2; JEAN-AUBRY, Georges. «J. Joachim Nin». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-XI-1909, pp. 677-678.

la reivindicación de Scarlatti para España<sup>48</sup>; segundo, el lanzamiento en marzo de su segundo opúsculo, *Idées et Commentaires*<sup>49</sup>, así como la inclusión de fragmentos<sup>50</sup>; tercero, el anuncio de la composición de un mimodrama, cuyo estreno estaba previsto en Cuba<sup>51</sup>; por último, finalizaba el año con las citadas sesiones del pasado musical italiano<sup>52</sup>. Así, en un mismo año, Nin era referenciado como un músico polivalente: intérprete, musicógrafo, compositor e investigador; un perfil más que completo con el que se separaba del pianista «usual».

Una vez que la elegancia y aristocracia llegaron a ser puntos de referencia habituales, Nin fue modelando gradualmente la apariencia física con la que se exhibía en los medios, con un retrato menos sobrio pero también con una menor frecuencia. Esta dosis de relajación resulta natural, pues sus aspiraciones a la fama durante la segunda década de siglo resultaron menos desafiantes, una vez satisfechos sus objetivos de entrar en la «gran circulación». Las imágenes de Nin durante los años 20 y 30 resultan más que reveladoras (ilustraciones 11 y 12), pues confirman esa evolución de la personalidad musical del pianista, cuyo reconocimiento se reflejó en cómo se mostraba ante el público.



Il. 11. JoachimNin. *Le Courrier Musical*, París, agosto-septiembre, 1920, [s.p.].



Il. 12 : JoaquínNin. *Ritmo*, Madrid, 1-VII-1931, [s.p.].

<sup>48</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-I-1912, p. 14; 14-I-1912, p. 35; 21-I-1912, p. 57; 28-I-1912, p. 78; 4-II-1912, pp. 95-96.

<sup>49</sup> NIN, Joaquín. *Idées et Commentaires*. París, Fischbacher, 1912.

<sup>50</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-II-1912, p. 159; M. de R. [May de RUDDER]. «Bibliographie. Joachim Nin. *Idées et Commentaires*». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VII-1912, p. 466.

<sup>51</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 4 y 11-VIII-1912, p. 502.

<sup>52</sup> M. de R. [May de RUDDER]. «Bruxelles. Cercle Artistique». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 27-XI-1912, pp. 676-677; *Id.* «Bruxelles. Société Internationale de Musique». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 15-XII-1912, p. 758.



Sin abandonar su porte clásico y elegante, su imagen parece más afín a la de un intérprete virtuoso, que al perfil de músico sabio y erudito que había construido a lo largo de las dos primeras décadas.

## 8.2 Gestualidad y puesta en escena

Esta elegancia y corrección que desprenden las fuentes iconográficas se reflejaron también en las interpretaciones de Nin. Esto nos permite establecer una estrecha relación entre la estilización externa del personaje y su gestualidad interpretativa, acorde a su concepción de la música antigua como epítome de «seriedad, serenidad, buen gusto y elegancia»<sup>53</sup>. Una de las imágenes más célebres acerca de su manera de ejecutar fue proporcionada por su amigo y colaborador Jean-Aubry en 1909, quien rememoró en distintas ocasiones el retrato del pianista en sus interpretaciones históricas:

Su cara marmórea no revela nada exterior, ningún gesto excesivo para atraer materialmente la satisfacción del oyente; todo es concentración interna. Detrás de esta máscara inmóvil, se siente vibrar todo el respeto y la pasión del intérprete que se esfuerza en revelar, auténtica, sensible y bella [,] la página legada por el genio. Es suficiente ver a Joaquín Nin en el piano para entender su rol y la grandeza de su deber<sup>54</sup>.

Como se desprende del fragmento, Jean-Aubry describía una actitud neutral y objetiva del intérprete, quien se escondía detrás de la música y la dejaba hablar por sí misma. Se trataba de una disociación en toda regla del personaje, pues el citado distanciamiento del ambiente emocional, a través de



Il. 13: J. Joaquín Nin. Tomás Rivera Library, Special Collections & Archives, coll. 076. US-RIVu.

<sup>53</sup> Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas, 1913]. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>54</sup> «*Son visage marmoréen ne révèle rien d'extérieur, nul geste excessif pour attirer matériellement la satisfaction de l'auditeur; tout est concentré intérieurement. Derrière ce masque immobile on sent vibrer tout le respect et la passion de l'interprète qui s'efforce à révéler, authentique, sensible et belle[,] la page léguée par le génie. Il suffit de voir Joachim Nin au piano pour saisir comment il comprend son rôle et la grandeur de son devoir*». JEAN-AUBRY, G[eorges]. «J. Joachim Nin». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-XI-1909, p. 677; *Id.* «J. Joaquim Nin». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1910, p. 13.

una aparente frialdad física del músico, nada tenía que ver con su manera «sensible y bella» de expresar el discurso musical. Como el mismo Nin señaló en su opúsculo *Pour l'Art*: «Para un verdadero artista la interpretación de una obra *realmente musical* exige una preparación espiritual, un estado anímico en el que concentra, exaltada, toda su sensibilidad y toda su emoción»<sup>55</sup>. Claramente, lo que Nin proponía era una actitud diferente frente a la interpretación, en contraste con la figura del virtuoso del siglo XIX y su teatralidad, principal organismo contra el que embestía.

Esta animadversión a la «interpretación» (en su sentido más subjetivo) conllevaba un rechazo al susodicho virtuosismo e intervencionismo de cualquier tipo, tal y como se ha vinculado a menudo con el neoclasicismo stravinskiano<sup>56</sup>. El resultado era una construcción de un perfil modesto, leal y desinteresado del pianista, caracterizado por una actitud de sobriedad y de respeto hacia las «supuestas» intenciones del compositor y hacia la música interpretada (ilustración 13). Su apuesta particular demuestra que los retornos al pasado musical se realizaban a través del prisma subjetivo del que lo estudiaba, y en su propuesta los criterios románticos no tenían cabida<sup>57</sup>.

Desde sus primeras apariciones públicas los críticos alabaron la sobriedad, la precisión y la claridad de sus interpretaciones. Uno de los adjetivos más recurrentes en las reseñas de sus recitales fue la elegancia de su estilo pianístico, lo que avala el triunfo de la imagen aristocrática que Nin proyectó desde sus comienzos. Su proposición partía del empleo de una técnica digital sencilla y precisa, para obtener como resultado un sonido sutil y refinado, en sintonía con la elegancia del personaje. Recordemos que la conducción de su discurso musical se hallaba ligada a las reglas que regían el lenguaje hablado, y se materializaba en un fraseo melódico caracterizado por una expresión fina y contenida. En este sentido, son especialmente ilustrativas las palabras de Jean-Aubry en 1939, cuando recreó el momento en el que conoció al pianista durante la primera década de siglo:

---

<sup>55</sup> NIN, Joaquín. *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974 (1ª ed. especial), p. 32. (Título del original francés: *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909). La cursiva pertenece a Nin.

<sup>56</sup> LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. «The Continuing Debate». *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 10.

<sup>57</sup> «Historicismo». *Diccionario de ciencias históricas*. André Burguière y E. Ripoll Perelló (eds.). Madrid, Akal, 1991, p. 342.

En el descenso del tren, encontré a Caplet acompañado de un joven de porte elegante y de aspecto distinguido, y cuya raza española era visible aunque, tras unos instantes, pude percibir que hablaba francés con una precisión, una corrección y un acento que muchos de nuestros compatriotas podrían haber envidiado<sup>58</sup>.

Si establecemos una conexión entre la oratoria refinada y precisa del pianista, tal y como la describe Jean-Aubry, y su homólogo musical, aventuramos una interpretación musical elegante y sutil en consonancia con su cuidado aspecto físico. El diario de Santander *El Pueblo Cántabro* celebraba en 1918: «Joaquín Nin es un aristócrata del arte; más que para el público, parece que toca para sí mismo; por eso es más sincero, por eso no busca efectismos, que serían como querer engañarse a sí mismo»<sup>59</sup>. Esta crítica nos revela que la gestualidad contenida del pianista –independientemente del incremento del sonido y de la técnica muscular a partir de 1908–, aparentemente no varió a lo largo de los años. No obstante, la imagen en conjunto no es fruto de la espontaneidad, sino más bien la aplicación de un esquema auto-representativo cuidadosamente deliberado y llevado a la práctica en todas sus facetas: elegancia al vestir, gracia al hablar y refinamiento al interpretar, que sin duda alguna singularizan al personaje. En cambio, como señalaba Turina, su actitud era bien diferente en el ámbito cercano: «cuando Nin deja el piano o la pluma presenta su otra cara, es decir, su habitual carácter simpático, jovial y decididor tan sumamente opuesto a la disciplina que él mismo se impone cuando se sienta al piano»<sup>60</sup>.

Las cualidades modernas de su forma de ejecutar (sobriedad, simplicidad, claridad y precisión) y su intencionada contención no siempre fueron bien acogidas entre los críticos de su tiempo, quienes hablaron en ocasiones de una frialdad en la interpretación o de la severidad crítica del personaje. La *Revista musical* de Bilbao se hacía eco de acaloradas discusiones en torno a su primer concierto en Oviedo en 1912, pues como el crítico señalaba «no es de extrañar que el nuevo régimen de Arte,

---

<sup>58</sup> «A la descente du train, je trouvai Caplet accompagné d'un jeune homme de tournure élégante et d'allure distinguée, et dont la race espagnole était visible, quoique quelques instants après, je pus m'apercevoir qu'il parlait le français avec une précision, une correction, et un accent que beaucoup de nos compatriotes eussent pu lui envier». JEAN-AUBRY, Georges. «Joaquín Nin». Discurso realizado en febrero de 1939, con motivo del recital nº 1000 de Joaquín Nin, antes de abandonar definitivamente Europa. US-RIVu (caja 7, carpeta «Important Biographical Material», nº 8, p. 1).

<sup>59</sup> S. de la E. *El Pueblo Cántabro*, Santander, 1-IX-1918. Cit. en: *Joaquín Nin y sus últimas actuaciones artísticas en Madrid, Santander y San Sebastián*. [s.l.], [s.n.], [s.a.], pp. 13-14. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier.

<sup>60</sup> TURINA, Joaquín. *Revista musical*, Bilbao, junio 1911, p. 152.

severamente austero, con las austeridades del cenobita que huye del brillo personal, encuentre obstinada resistencia en quienes tienen habituado el paladar a las fáciles golosinas del *virtuosismo como fin*»<sup>61</sup>. En *Comædia* se le llegó a apodarar el «Calvino de la música», principalmente por ese dogmatismo que censuraba cualquier tipo de intervención personal<sup>62</sup>. Ambas críticas dejan constancia de la fría acogida de la contención del pianista tanto en ambientes poco acostumbrados a interpretaciones despojadas de gesticulaciones y apasionamientos, como en otros escenarios familiarizados en cambio con su propuesta, pero que defendían en la práctica la libertad de los intérpretes. Independientemente de que fuese una postura idealizada en cierto nivel, consideramos positivo y valiente que fuera pionero en la imposición de una nueva manera de interpretar; una manera, además, alejada de la teatralidad, por lo que costó llegar a ciertas audiencias.

Desde sus comienzos en Barcelona, Nin demostró predilección por los pianos Steinway<sup>63</sup>, cuyas calidades extraordinarias, acabados refinados y sus costes elevados eran reconocidos internacionalmente<sup>64</sup>. Conocemos que Nin adquirió su primer piano Steinway como instrumento de estudio tras su llegada a París en 1902 –evidencia de un alto poder adquisitivo, sorprendente



Il. 14: Primer piano de cola de Joaquín Nin. Special Collections & Archives, coll. 076. US-RIVu.

<sup>61</sup> X. «Movimiento musical en España y el extranjero. Oviedo». *Revista musical*, Bilbao, junio 1912, p. 153.

<sup>62</sup> DELARUE-MARDRUS, Lucie. «Pur et Dur: Joachim Nin». *Comædia*, París, 7-III-1920, p. 1.

<sup>63</sup> La primera interpretación pública de Joaquín Nin en un piano Steinway fue en el Ateneo Barcelonés el 3 de mayo de 1897, su primer recital en solitario. Piano gran cola cedido por la Casa Navas. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 1).

<sup>64</sup> En 1859, al bastidor de hierro fundido de una sola pieza aplicado al piano de cola y patentado por John Chickering en 1843, Steinway aplicó el sistema de cuerdas cruzadas al piano de cola, con un importante aumento del volumen del sonido. BRUGAROLAS BONET, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercialización*. Tesis doctoral. Director: Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea, 2015, p. 109; Para mayor información acerca de los pianos de esta casa, consultar: <<https://eu.steinway.com/es/una-leyenda>> [consulta: 21-VI-2019].

para un músico al comienzo de su carrera—, del que llegó a opinar que dicho instrumento «era un sueño»<sup>65</sup>. Estimamos que valoraba mejor las cualidades del sonido y de la pulsación, pero añadimos también la exquisitez de sus remates (ilustración 14). La preferencia por esta marca de instrumentos podría haber condicionado su predilección por la Salle Æolian y la Salle des Agriculteurs de París, como veremos a continuación, pues ambas contaban con un piano Steinway para su uso en el escenario. Al margen de la seguridad que da a cualquier pianista el hecho de conocer el mecanismo y respuesta del instrumento en la escena, la elegancia de dichos pianos añadía un extra al empaque aristocrático que Nin desprendía de su imagen pública.

Como citamos en el capítulo anterior, nos consta que Nin interpretaba la música antigua con la tapa del piano totalmente abierta. El propio pianista justificaba su empleo con el fin de potenciar las capacidades tímbricas y sonoras del instrumento, a imagen y semejanza de la estética visual del XVIII francés<sup>66</sup>, si bien luego disminuía su sonoridad con recursos técnicos. En realidad, podemos encontrar una cierta similitud con las interpretaciones de Landowska en su clave Pleyel, el cual también poseía una sonoridad más potente que la del instrumento original, más aún con su tapa abierta<sup>67</sup>. Independientemente de las cualidades sonoras del instrumento, es cierto que la apertura total de la tapa armónica concede al intérprete una estampa visual más solemne y efectista.

El gusto de Nin por el detalle se reflejó también en todo lo que rodeaba el concierto, pues demostró una atención minuciosa por cualquier aspecto externo del recital: el escenario de las salas, la opinión de los críticos, los precios de las localidades e incluso los modales de los asistentes. Respecto a las salas de concierto, Nin describió la Salle Æolian como el espacio «ideal» para sus recitales<sup>68</sup>. Era una sala recién inaugurada en 1902 y dirigida por Fermín Toledo, de ubicación céntrica (32, Avenue de l'Opéra). Respecto a su interior, poseía un piano de cola de la casa Steinway y estaba dotada de unas quinientas plazas repartidas en dos plantas, asientos cómodos,

---

<sup>65</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 27-VI-1902. *Eduardo López-Chávarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 19.

<sup>66</sup> NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 55.

<sup>67</sup> ELSTE, Martin. «Le Renouveau du Clavecin en Europe et aux Etats-Units». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, pp. 129-139.

<sup>68</sup> NIN, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 240.

decoración sofisticada y pequeñas lámparas que iluminaban la totalidad de la estancia<sup>69</sup>. Se trataba de un espacio moderno y elegante, cuya localización y medios proporcionaban al intérprete y al público una infraestructura interior selecta y atractiva, propicia para la celebración del ritual que Nin ofrecía<sup>70</sup>. No es fortuito que proyectase su *Étude des formes musicales au piano* en dicha sala y, tras su transformación en espacio de exposiciones de la compañía propietaria, en la sala Berlioz (ilustración 15), también «céntrica y de excelente acústica» según su testimonio<sup>71</sup>.

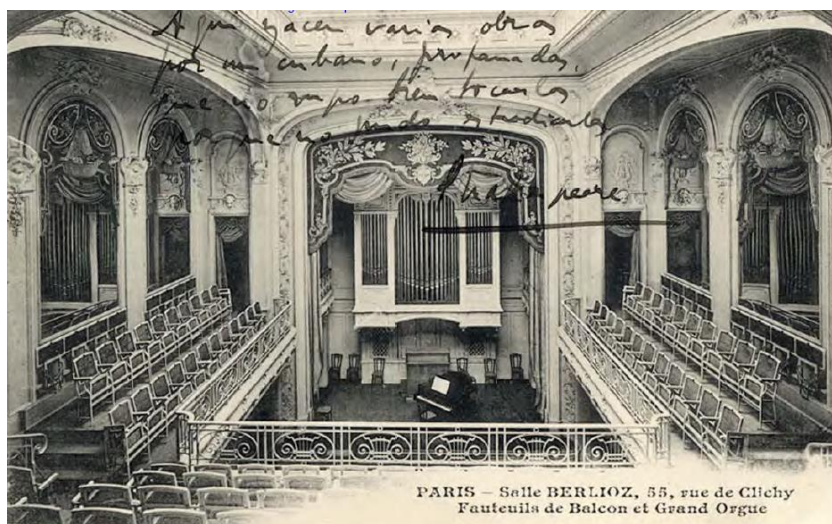


Ilustración 15: Salle Berlioz de París (55, rue de Clichy)<sup>72</sup>

El hecho de que Nin tildase la sala de la Schola Cantorum de «incómoda» y «apartada del centro» constata que seleccionaba metódicamente los espacios más apropiados para atraer a la audiencia y a los críticos<sup>73</sup>. En realidad, no estaba tan alejado de lo que pensaban algunos críticos, pues Louis Vuillemin y tantos otros manifestaron

<sup>69</sup> «La Salle Æolian». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1902, pp. 292-293.

<sup>70</sup> Joaquín Turina también señalaba que era la sala «más bonita de las existentes en París». Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón. París, 14-I-1907. E-Mjm. Carpeta de correspondencia. <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 21-VI-2019].

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Postal de Joaquín Nin a Joaquín Turina. París, 1908. Anotación manuscrita: «Aquí yacen varias obras por un cubano, profanadas, que no supo bien tocarlas porque no pudo estudiarlas». E-Mjm. Carpeta de correspondencia. <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 21-VI-2019].

<sup>73</sup> NIN, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 240.

también la lejanía de dicho centro en sus reseñas<sup>74</sup>. Nin incluso ofertaba importantes descuentos a los alumnos de dicha institución en el precio de sus localidades, que hacían más asequibles sus recitales<sup>75</sup>. Estas cuestiones revelan por tanto una conciencia no solo por el contenido musical que ofrecía en sus interpretaciones, sino también por la opinión pública y el papel que desempeñaba en su recepción.

De su experiencia en Berlín durante 1908 y 1909, Nin llegó a alabar la organización interna de los locales en dicha ciudad, tales como el cierre de las puertas durante la ejecución de las obras o la obligación de depositar los complementos en el ropero para evitar cualquier ruido: «En París (¡[si] no fuese más que en París) ¡cuántas veces la caída de un bastón o de un sombrero interrumpe, abruptamente, la paz del templo!»<sup>76</sup>. Como cabía esperar, estas prácticas, aprehendidas como testigo visual durante su estancia en Alemania, fueron trasladadas a sus recitales. En el programa de mano del concierto ofrecido en Oviedo el 12 de febrero de 1912 (ilustración 16), podemos observar en el reverso una serie de «sugerencias» a los asistentes, tales como la restricción de la entrada durante las obras o la ocupación de un único asiento por persona<sup>77</sup>. Es de especial importancia la segunda advertencia, en la que incide además en esa búsqueda del silencio, para crear el ambiente místico que deseaba. Como citamos anteriormente, la *Revista musical* aludió al «nuevo régimen de Arte, severamente austero» del pianista, un aspecto que no era únicamente en el plano interpretativo<sup>78</sup>.

---

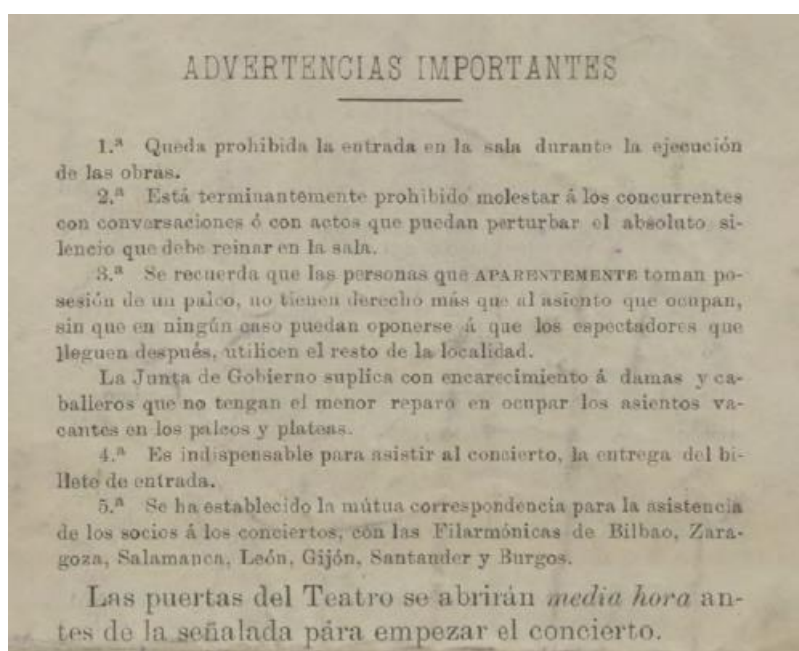
<sup>74</sup> VUILLEMIN, L[ouis]. «La Semaine Musicale». *Comœdia*, París, 29-V-1911, p. 3. Son numerosos los críticos que aludieron a la lejanía del centro. Consultar, por ejemplo: *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1904, p. 130; DUVAL, Raymond. *Le Courrier Musical*, París, 15-V-1904, p. 335.

<sup>75</sup> «Concerts à Paris. Salle Æolian». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904.

<sup>76</sup> «A París (no fos més qu'à París!) quantes vegades la cayguda d'un bastó o d'un capell interromp, abruptament, la pau del temple!». NIN, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 241.

<sup>77</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y el violinista Joaquín Blanco-Recio en el Teatro Campoamor de Oviedo el 12 de febrero de 1912. E-Bbc. «Correspondencia y anotaciones de Eduardo Martínez Torner y un programa de concierto». Sign.: ATN/APC/003/01.

<sup>78</sup> Ver nota al pie 61.



Il. 16: Programa de mano. Concierto 12-II-1912, Oviedo. (E-Bbc).

\*\*\*

Joaquín Nin construyó una imagen pública elegante y aristocrática directamente proporcional a su visión del ideal de artista y a la concepción mística y de reverencia a la música histórica que pretendía proyectar. Las fuentes iconográficas nos muestran la recreación de un perfil elitista y refinado, que visualmente reforzaba su presentación pública con una faceta novedosa como intérprete-intelectual. La propia inclusión de las fotografías en la prensa sería un indicativo de la importancia que Nin daba a su imagen, y de la trascendencia que se quiso dar a su presentación pública. Sus retratos públicos le diferenciaban de otros músicos de la época, quienes ya contaban con un prestigio en el panorama musical, bien como intérpretes, bien como músicos que ampliaban sus metas a futuros compositores. No obstante, presentaron un significativo paralelismo iconográfico con su principal rival, Wanda Landowska, con quien compartió una especialización musical muy característica. Sus respectivos perfiles –construidos en torno a un objetivo compartido, la recuperación del pasado musical–, aparecieron comercialmente enfrentados desde inicios de sus carreras y ganaron un gran reconocimiento en paralelo en el medio musical, gracias a sus estratégicos apoyos. Nin destacó por la elección de un repertorio poco común, una acción compartida por otros intérpretes, pero también por el brillante uso que tanto él como sus seguidores hicieron del entorno musical parisino para establecer su amplia y exitosa carrera en apenas unos años.



Esta auto-representación del personaje, aristocrática y sobria al mismo tiempo, fue trasladada también a sus conciertos. Por una parte, apostó por una gestualidad elegante y noble en sus interpretaciones, a la que acompañó de una apariencia física de neutralidad y auteridad, con la que no siempre consiguió una total aceptación. Por otra, recreó una puesta en escena cuidada y refinada, en la que el gusto por el detalle y la elegancia en cualquier elemento externo reflejaban la seriedad y respeto que sentía hacia la música que interpretaba. El resultado fue la construcción de una figura pública elegante y cultivada, tanto físicamente como en lo musical, donde cada elemento era cuidadosamente premeditado. La imagen que Nin proyectó de sí mismo, como pianista cultivado y servidor, es la que circuló en los artículos publicados en la prensa del momento, aunque en ocasiones su aparente sobriedad, junto a ese espíritu de reclamo, fue discutida por algunos críticos.

## CAPÍTULO IX

### EVOLUCIÓN DE LAS INTERPRETACIONES DE JOAQUÍN NIN A TRAVÉS DE LA PRENSA

En este capítulo pretendemos alcanzar un objetivo doble: en primer lugar, trataremos la evolución de las interpretaciones históricas de nuestro protagonista; en segundo lugar, abordaremos la recepción del personaje a través de la prensa. El motivo por el que unimos ambas direcciones en este apartado es porque las críticas de los conciertos que realizó durante las primeras décadas son el mejor indicador de los avances técnicos del pianista, una información fundamental que, desde luego, va fusionada con su aportación a la difusión de la música antigua, donde radica la importancia de nuestro protagonista en su contexto. Gracias a ellas podemos determinar cuál fue la verdadera evolución en cuestiones interpretativas del personaje y cómo contribuyó a la implantación de una nueva forma de ejecutar el repertorio antiguo. Por otro lado, una lectura atenta de las reseñas del momento demuestra que el alcance que adquirió Nin en su contemporaneidad no concuerda con la escasa fortuna que ha tenido en los estudios posteriores, y que hoy convendría revisar.

Como señalamos anteriormente, el pianista destacó en un escenario en el que la música antigua era objeto de estudio principalmente en los círculos académicos. Sin embargo, la búsqueda de una mayor autenticidad en la práctica era una senda poco transitada en el París de principios de siglo. En su caso particular, Nin contribuyó desde sus inicios a acrecentar el interés por tratar las implicaciones históricas de la música antigua, una apuesta novedosa y valiente que encontró férreos opositores en sus círculos más cercanos, entre ellos la Schola Cantorum. En los próximos párrafos veremos lo anteriormente expuesto, así como los mecanismos que activó para forjarse un hueco en la escena musical parisina y su habilidad para moverse en esas complejas relaciones personales e institucionales.

## 9.1 Las primeras interpretaciones en París: una recepción agrídulce

Joaquín Nin llegó a París en abril de 1902 como un pianista desconocido, pero con suficientes medios y motivación para hacerse un nombre como intérprete en la capital francesa. Gracias a su personalidad extrovertida y a su inscripción en la Schola Cantorum, pronto se rodeó de numerosas personalidades en el entorno musical, como Déodat de Sévérac<sup>1</sup> o Calvocoressi<sup>2</sup> (ambos críticos de fuerza extraordinaria), quienes influyeron positivamente en la recepción inicial de sus interpretaciones. Esto no resta ningún valor a la brillantez de Nin como ejecutante, pero es cierto que las respectivas crónicas de estos críticos a los conciertos del pianista dejaban entrever un conocimiento de sus acciones y objetivos que trascendían la mera descripción de la interpretación.

La presentación de Nin en la sociedad musical parisina tuvo lugar el 26 de diciembre de 1903 en la Schola Cantorum, en un recital el que ejecutó el *Concierto en Re menor* (BWV 1052) de Bach<sup>3</sup>. Su interpretación tuvo una acogida excelente y numerosa, lo que no deja de ser llamativo debido al desconocimiento del pianista en París, como cualquier músico en un contexto nuevo. A este hecho influyó que compartió cartel con el *Weihnachtsoratorium* (BWV 148) de Bach, una gran apuesta scholista acorde con el objetivo de ofrecer obras colosales de compleja representación<sup>4</sup>. Además, dicha obra reunía en el escenario a una gran masa formada por el coro y la orquesta de la Schola, los Chanteurs de Saint-Gervais y personalidades tan reconocidas como d'Indy y Guilmant; en pocas palabras, todo un acontecimiento musical que atrajo a numerosos críticos. Bajo estas premisas, difícilmente Nin pudo haber deseado unas condiciones mejores para su primera intervención pública en el escenario musical francés.

---

<sup>1</sup> Déodat de Sévérac. *La Musique et les Lettres: Correspondance Rassemblée et Annotée par Pierre Guillot*. Lieja, Pierre Mardaga, 2002. Además, se conservan dos cartas de Joaquín Nin a Déodat de Sévérac en: US-RIVu (caja 12). La labor crítica de Sévérac se contempla en *Le Messenger*, *La Dépêche*, *La Revue Provinciale*, *La Renaissance Latine*, y algunas colaboraciones en *Le Courrier Musical*. Para mayor información acerca de sus escritos, consultar: *Déodat de Sévérac. Écrits sur la Musique*. Introducción, cronología, notas y catálogo de la obra por Pierre Guillot. Lieja, Mardaga, 1993.

<sup>2</sup> ABRAHAM, Gerald. «M. D. Calvocoressi (1877-1944)». *The Musical Times*, vol. 85, n° 1213, marzo 1944, pp. 83-85. Abraham establece dos fases en su faceta como crítico musical: la etapa francesa (1902-1914) y la inglesa (1921-1944). Del periodo francés, Calvocoressi escribió en *L'Art Modern* (Bruselas), *La Renaissance Latine* (París), *Gil Blas* (París, entre 1909-1910) y *Comœdia Illustré*, y las publicaciones inglesas *Weekly Critical Review* y *Monthly Musical Record* (a partir de 1905). A estas revistas, añadimos *Le Courrier Musical*, *La Revue Musicale* y *Le Guide Musical*.

<sup>3</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1903, [s.p.].

<sup>4</sup> *Ibid.*

Las reseñas fueron unánimes en la claridad, precisión y simplicidad de su estilo pianístico, un indicio de que los críticos estaban poco familiarizados con las interpretaciones privadas de gesticulaciones y efusiones apasionadas a principios de siglo. Como tratamos en capítulos precedentes, su relativa sobriedad le distinguía de muchos otros intérpretes de música antigua, como Sauer y Busoni, y también de Selva, pianista de la misma institución. Recordemos la descripción panegírica de Laloy en *La Revue Musicale*, donde destacaba la precisión rítmica o el toque «viril» del pianista, entre otras apreciaciones<sup>5</sup>. En *Le Monde Musical* se detallaba igualmente la claridad y la expresividad del pianista, mientras le auguraban un futuro prometedor<sup>6</sup>. El musicólogo Paul Locard resaltó en *Le Courrier Musical* su «virtuosismo elegante y sobrio, así como la pureza y la delicadeza de su estilo»<sup>7</sup>. Estas críticas comparten ese estado intermedio entre fidelidad-precisión y expresión-virtuosismo del pianista.

En ese mismo número de *Le Courrier Musical*, Déodat de Séverac daba un paso adelante y describía las cualidades del pianista de la siguiente manera: «Si se impone un respeto absoluto de la interpretación tradicional, basada en un profundo estudio de los maestros antiguos, no deja de tener por ello una personalidad muy marcada y extremadamente interesante»<sup>8</sup>. Esta cita demuestra que Séverac claramente conocía de cerca las actividades intelectuales del pianista, ya que fue el único crítico que aludió a una cierta erudición, no manifiesta en el concierto. El conjunto de estas apreciaciones constata la rápida aceptación del historicismo tamizado de Nin, aunque no siempre consiguió convencer a los críticos, como veremos a continuación.

Desde España, la publicación catalana *La Vanguardia*, testigo del crecimiento artístico de Nin en el escenario barcelonés desde sus comienzos<sup>9</sup>, se hizo eco del éxito de su debut parisino, especificando el triunfo «del talento y del gusto refinado» del pianista<sup>10</sup>. En cambio, el silencio de la recién aparecida *Revista musical catalana* (un

---

<sup>5</sup> L. L. [Louis LALOY]. *La Revue Musicale*, París, 15-I-1904, p. 65.

<sup>6</sup> R. D. «Schola Cantorum». *Le Monde Musical*, París, 15-I-1904, p. 10.

<sup>7</sup> «[...] *virtuosité élégante et sobre ainsi que le pureté et la délicatesse de son style*». LOCARD, Paul. «Schola Cantorum». *Le Courrier Musical*, París, 15-I-1904, p. 50.

<sup>8</sup> «*S'il s'impose un respect absolu de l'interprétation traditionnelle basée sur une étude approfondie des anciens maîtres, il n'en a pas moins une personnalité très marquée et fort intéressante*». D. de S. [Déodat de SÉVERAC]. «Échos et Nouvelles Diverses». *Le Courrier Musical*, París, 15-I-1904, p. 63.

<sup>9</sup> Véanse, por ejemplo: *La Vanguardia*, Barcelona, 6-XI-1898, p. 2; 4-VI-1899, p. 6; 18-V-1900, p. 5; 11-VI-1900, p. 1.

<sup>10</sup> T. «Del extranjero. Los catalanes en París». *La Vanguardia*, Barcelona, 29-XII-1903, p. 6.

dato que Nin no pasó por alto)<sup>11</sup> bien merece ser destacado por varias cuestiones: primero, porque Francesc Pujol, corresponsal de las crónicas de París, sí reseñó la representación del *Weihnachtsoratorium* de Bach en la Schola, es decir, el concierto en el que participaba Nin<sup>12</sup>; seguidamente, porque recogía la actividad de otros intérpretes scholistas, como el ciclo bachiano que Selva inició por aquel entonces<sup>13</sup>; finalmente, porque Nin comenzó a colaborar en dicha revista en julio de ese mismo año, sustituyendo además a Pujol en la correspondencia de París<sup>14</sup>. El motivo de esta omisión lo encontramos en que dicho crítico catalán no comulgó desde el principio con su estética, tal y como lo demuestra su relación con Landowska desde 1905<sup>15</sup> y su defensa posterior del clave<sup>16</sup>. En cuanto a otros miembros de la revista, Nin había estrenado la obra *Humorada* de Lluís Millet en 1898<sup>17</sup>, un dato que evidencia la cercanía con uno de los impulsores de dicha publicación<sup>18</sup>, aunque su relación también fue deteriorándose a lo largo de la década.

---

<sup>11</sup> Carta de Joaquín Nin a Lluís Millet i Pagès. París, 27-XI-1904. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagès y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17. En esta misma carta, Nin le reprochaba que tampoco dijese nada del siguiente concierto en la Schola Cantorum (el día 26 de abril de 1904), en el que interpretó el *Concierto en La mayor* de J. C. Bach: «*Diguen al menys qu'he tocat y que no m'han mort. Es tot lo que desitjo*». («Digan al menos que he tocado y que no me han muerto. Es todo lo que deseo».

<sup>12</sup> P. P. F. [Francesc Pujol i Pons] «Correspondencia. París. Concerts». *Revista musical catalana*, Barcelona, febrero 1904, p. 40.

<sup>13</sup> P. P. F. [Francesc Pujol i Pons] «Correspondencia. París. Concerts». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1904, p. 16.

<sup>14</sup> NIN, Joaquín. «Correspondencias. Desde París». *Revista musical catalana*, Barcelona, julio 1904, pp. 155-156.

<sup>15</sup> La correspondencia entre Wanda Landowska y Francesc Pujol data de 1905 y 1926. E-Boc. Fondo Francesc Pujol i Pons. Sign.: CAT CEDOC 3.2. Registro documental 849-900. En una carta a Eduardo López-Chávarri en 1912, Henri Lew (marido de Landowska) reproducía las palabras de Millet y Pujol: «*Ce qui me déplaît de ce garçon, c'est qu'il nous prend pour des dupes tout en étant excellent homme d'affaires, il joue le rôle d'apôtre!...*». («Lo que me molesta de este chico es que nos toma por ingenuos siendo hombres de negocios, ¡desempeña el rol de apóstol!»). *L'Hautil*, 13-VIII-1912. Cit. en: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 1, p. 325.

<sup>16</sup> PUJOL, Francesc. «A Cadascú lo seu. Pro Clavicembal i Piano». *Revista musical catalana*, Barcelona, septiembre 1912, pp. 240-246.

<sup>17</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin en el Ateneo Barcelonés el 1 de febrero de 1899. E-Bir. Colección Fort, Archivo Municipal. El programa se puede consultar en: *Catàleg del Fons Ricart i Matas. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Programes dels Concerts Públics de Barcelona. I. 1797-1900*. Francesc Bonastre, Francesc y M. Dolors Millet (eds.). Barcelona, Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2015, p. 490.

<sup>18</sup> ARTIS I BENACH, P. y MILLET I LLORAS, LLUÍS. *Orfeó Català. 1891-1991. Llibre del Centenari*. Barcelona, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, 1991, p. 20.

Los éxitos del pianista también llegaron a *Cuba Musical*, revista en la que Nin escribía desde su partida de La Habana a Europa en 1902<sup>19</sup>. El conjunto demuestra la difusión internacional de su primera intervención: París, Barcelona y La Habana.

La excepción a todas estas críticas elogiosas viene de la pluma del compositor francés René de Castéra, condiscípulo de Séverac en la Schola desde 1896<sup>20</sup> y también de Nin a partir de 1902, quien apuntaba al respecto:

El concierto en *Re* menor, que abría la sesión, ha sido ejecutado por el excelente músico el señor J. J. Nin de un modo brillante, pero con un sesgo de sequedad que algunos creen justificar teóricamente, si bien el sentimiento musical condena cuando se trata de la obra tan humana de Bach<sup>21</sup>.

En principio, Castéra no dejó lugar a dudas de las cualidades pianísticas de Nin, pero percibió su estilo desde un ángulo opuesto al de los críticos anteriores. Mientras aquellos convergieron en el atractivo de su sobriedad y precisión, sin obviar un cierto grado de expresividad, en la postura de Castéra la interpretación de Nin alcanzaba niveles de aridez y frialdad, con una clara intención negativa. Esto constata que la aproximación a una mayor autenticidad histórica se encontraba más avanzada en el plano teórico que en la práctica, al menos en el marco de la Schola, y su implantación en dicha institución no iba a ser un terreno fácil. Como señala Messing, d'Indy preconizaba la interpretación de la música antigua en el piano, pero el cómo no era tan importante como el qué recuperar<sup>22</sup>. No obstante, en los próximos párrafos veremos que la Schola sí tenía una idea clara al respecto. Recordemos la desvinculación de Landowska de dicha institución por la oposición manifiesta hacia el clave, una premisa

---

<sup>19</sup> «Triunfo de Nin en París». *Cuba Musical*, La Habana, año II, 15-II-1904, p. 188. Parte de la reseña se puede consultar en: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 52-53. Para mayor información acerca de la estancia de Nin en Cuba entre noviembre de 1900 y abril 1902, ver pp. 33-44.

<sup>20</sup> René de Castéra y Déodat de Séverac formaron la primera generación del curso de composición en la Schola Cantorum en el año 1896. *Déodat de Séverac. La Musique et...*, p. 25.

<sup>21</sup> «*Le concerto en ré mineur, qui ouvrait la séance, a été exécuté par l'excellent musicien M. J.-J. Nin d'une façon très brillante, mais avec un parti-pris de sécheresse que d'aucuns croient justifier théoriquement, mais que le sentiment musical condamne quand il s'agit de l'œuvre si humaine de J.-S. Bach*». R. de C. [René de CASTÉRA]. «Chronique de la Semaine. Concerts de la Schola Cantorum». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 1-I-1904, p. 11.

<sup>22</sup> MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor-Londres, UMI Research Press, ©1988, p. 20.

que veremos repetida en el caso de Nin años más tarde, por la oposición scholista hacia su sobriedad interpretativa.

Nin achacó la crítica de Castéra a la estrecha relación entre el compositor y Blanche Selva, cuyo estilo pianístico se alejaba de las interpretaciones del pianista<sup>23</sup>. Resulta ilustrativo sacar aquí a colación nuevamente el testimonio de Nin sobre Selva, en el que, además de censurar su realización de los ornamentos, juzgaba duramente sus interpretaciones por eludir las implicaciones históricas de la música antigua:

Esta señorita se ha propuesto dar la audición completa de todas las obras de Bach: *Inventiones* a dos y tres partes, *Preludios y Fugas*, *Suites*, *Partitas*, etc., etc. El proyecto es hermosísimo... pero su realización es penosa, sobre todo para el auditor, cuando se halla en presencia de un intérprete insuficiente.

La señorita Blanche Selva desconoce los principios técnicos indispensables para la ejecución correcta de las obras de Bach, Couperin, Rameau y en general las obras de todos los clavecinistas<sup>24</sup>.

Esta declaración fue realizada poco tiempo después de los comentarios de Castéra sobre la interpretación de Nin, y es reveladora de las tensiones entre los miembros de la misma institución. Posiblemente Selva no leyese esta crítica de Nin, puesto que fue publicada en *Cuba Musical*, y no en una revista parisina. Selva había ejecutado previamente el *Concierto* (BWV 1052) de Bach, y es consabido que sus interpretaciones eran elogiadas en la Schola por su emotividad y potencia sonora<sup>25</sup>. Igualmente, la pianista fue el blanco de críticas de Landowska (aunque de manera velada), cuando señalaba en su texto sobre la interpretación de Bach en 1905: «Se nos ha atiborrado de todo lo que es voluminoso, gordo, grande, fuerte y potente, de todo este museo de monstruos y bestias salvajes»<sup>26</sup>. En suma, la «sequedad» con la que tocaban

---

<sup>23</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. [París], 1904. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 2, p. 46.

<sup>24</sup> Cit. en: DÍAZ, L. M. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)*..., p. 56. La referencia es: NIN, Joaquín. «La quincena en París». *Cuba Musical*, 1-II-1904, p. 174.

<sup>25</sup> SELVA, Guy. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau de Jean-Sébastien Bach*. Colección «Les cahiers Blanche Selva, n° 1». Niza, La Touche: Association Blanche Selva, 2012, pp. 8-14. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez-de-jardin. Sign.: 2013-8643.

<sup>26</sup> «On nous a trop rengorgés de tout ce qui est gros, gras, grand, fort et puissant, de tout ce musée de monstres et de bêtes féroces». LANDOWSKA, Wanda. *Mercure de France*, París, 15-XI-1905, p. 230; Son numerosos los estudiosos que aluden a Selva estas palabras de Landowska. Consultar, por ejemplo: FAUSER, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, p. 19; SELVA, G. *Blanche Selva, Actrice du Renouveau...*, p. 10.

Nin y Landowska contrastaba con la versión «sentimental» de Selva, más afín al gusto de Castéra y de la Schola.

El scholista Gustave Bret, profesor de la Schola (1903-1908)<sup>27</sup> y fundador de la Société J. S. Bach en 1905<sup>28</sup>, también defendía la manera de Selva de interpretar a Bach: «[...] con este estilo tan amplio y a la vez tan libre, que penetra en el fondo de la obra, que destaca todos los detalles, todas las intenciones, sin dañar nunca la revelación exacta y continua de su línea general»<sup>29</sup>. Aunque reconocía otras formas más auténticas de interpretar la música antigua (posiblemente se refiriese a Nin y Landowska), no se mostraba partidario de lo que él mismo consideraba una ausencia total de expresividad:

Hacer de las composiciones instrumentales de Bach [...] tan expresivas como los ejercicios de Czerny puede derivar solamente de un sentimiento de timidez verdaderamente excesivo hacia el músico más grande, o de un desconocimiento absoluto del carácter, de la variedad, de la infinita diversidad de su genio<sup>30</sup>.

Esta inversión de significados acerca de la autenticidad poco importa si aceptamos que la contención expresiva no era una de sus máximas, siguiendo la línea scholista de recuperar el repertorio antiguo en el piano prescindiendo de los criterios históricos. Bret confirmaba sus preferencias incluso en las interpretaciones de Landowska en el piano:

[...] nos demostró el año anterior [...] que su estilo sabía tomar, cuando le era necesario, la amplitud y la autoridad. Pero no fueron esas las cualidades que exigía del intérprete el programa de ayer [...] demandantes del espíritu más que de la potencia, de la delicadeza y de la fantasía más que de la grandeza<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Gustave Bret, suplente de la clase de Declamación lírica en 1903, y profesor de Acompañamiento e improvisación entre 1904 y 1908. INDY, Vincent d'. *La Schola Cantorum en 1925, par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*. París, Librairie Bloud et Gay, 1927, p. 199.

<sup>28</sup> «Société J.-S. Bach». *Le Monde Musical*, París, 30-IV-1905, pp. 108-109.

<sup>29</sup> «[...] avec ce style si large à la fois et si libre, qui pénètre le fonds même de l'œuvre, qui en met en valeur tous les détails, toutes les intentions, sans nuire jamais à la révélation exacte et continue de sa ligne générale». BRET, Gustave. «La Quinzaine Musicale. Schola Cantorum». *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1904, p. 85.

<sup>30</sup> «Faire des compositions instrumentales de Bach [...] quelque chose d'expressif à la manière des exercices de Czerny, ne peut provenir que d'un sentiment de timidité vraiment excessif vis-à-vis du plus grand musicien, ou d'une méconnaissance absolue du caractère, de la variété, de l'infinie diversité de son génie». *Ibid.*

<sup>31</sup> «Elle nous avait prouvé, l'an dernier [...] que son style savait prendre, quand il le fallait, de l'ampleur et de l'autorité. Mais ce n'était pas de pareilles qualités qu'exigeait, de la part de l'interprète, le programme d'hier [...] demandent de l'esprit plus que de la puissance, de la délicatesse et de la fantaisie plus que de la grandeur». BRET, Gustave. *La Vie Musicale*, Lausana (Suiza), 13-II-1905. Cit. en: Wanda Landowska. *Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale de Paris G. Astruc & Cie, [1905], p. 2. E-Bbc. Fondo Higiní Anglès. Sign.: 786-8-C1/54.



Estas palabras fueron pronunciadas tras su recital sobre «J. S. Bach et ses contemporains» en París en 1905, y dejan traslucir que su interpretación no era tan bien acogida por Bret cuando se aproximaba al momento histórico en que las piezas fueron creadas.

Tanto Landowska como Selva intervinieron en el concierto inaugural de la Société J. S. Bach el 11 de marzo de 1905<sup>32</sup>. En el caso de Landowska, su gira sobre «J. S. Bach et ses contemporains» le proporcionó un éxito difícil de eludir, además de contar con importantes apoyos entre los miembros fundadores<sup>33</sup>. Nin en esos momentos se encontraba en La Habana, pero no pensamos que hubiese sido invitado como intérprete, dado que su estilo al piano era opuesto al de Bret y al de la Schola, además de que su reconocimiento en el medio musical aún estaba despegando<sup>34</sup>. Hasta el momento, no nos consta ningún comentario de Bret acerca de las interpretaciones de Nin ni tampoco su participación en la Société J. S. Bach durante la existencia de la asociación, una ausencia que de por sí dice bastante.

Jean Marnold, defensor de la Schola durante los primeros años del siglo<sup>35</sup>, se preguntaba en las páginas del *Mercure de France* cómo había que interpretar a Bach, para afirmar que «probablemente como uno lo siente»<sup>36</sup>. Establecía una comparación entre Selva y Landowska, e inclinaba la balanza hacia la primera: «[Selva] nos guía a través de sus sendas de gloria y caminos desconocidos, revelándonos todos sus espectáculos. Él [Bach] nos insta, al seguirla, a traspasar en ocasiones mezclas de sollozos y llantos, a escalar rocas calcinadas para alcanzar las cimas»<sup>37</sup>. Reconocía la autenticidad de la interpretación de Landowska en el clave, aunque no era partidario de la sonoridad resultante en el instrumento antiguo: «Es delicioso... por un momento. Sin

---

<sup>32</sup> AC. «La Société J.-S. Bach». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1905, pp. 214-215.

<sup>33</sup> Esta sociedad también contó con miembros como Guilmant, Widor, d'Indy, Dukas y Schweitzer. *Ibid.*

<sup>34</sup> En el momento de la fundación de la Société J. S. Bach, el 11 de marzo de 1905, Nin había intervenido en tres ocasiones en conciertos multitudinarios de la Schola, y un primer concierto en solitario. Consultar Anexo I.

<sup>35</sup> FULCHER, Jane F. *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 55-56.

<sup>36</sup> «[...] *probablement comme on le sent*». MARNOLD, Jean. *Mercure de France*, París, mayo 1904, pp. 525. Ver también: *Id.* «Bach et l'«Art pour l'Art»». *Le Courrier Musical*, París, 15-I-1904, pp. 44-45.

<sup>37</sup> «*Elle [Selva] nous promena par ses allées de gloire et par des routes ignorées, nous révélant tous ses spectacles. Il nous advint, en la suivant, de traverser parfois des mêlées de sanglots et de cris, de gravir des rocs calcinés pour atteindre des cimes*». *Ibid.*, p. 525.

embargo, admito preferir lo que la artista obtiene de nuestros más modernos Érard»<sup>38</sup>. Estas palabras testimonian la difícil tarea que tuvo que afrontar la clavecinista en cuanto la aceptación del instrumento antiguo. Aunque el interés por el clave aumentó a partir de mediados de la década de 1880<sup>39</sup>, «para muchos de nosotros, el sonido del clave nos parece aún muy seco», tal y como señalaba Roberty<sup>40</sup>. En síntesis, tanto Bret como Marnold preferían las interpretaciones sentimentales en el piano frente a aquellas más próximas a la estética del siglo XVIII, según sus respectivos gustos personales (y scholistas). Nin quedaba fuera de observación, pues sus actuaciones en el medio eran aún escasas y de poco reconocimiento, como veremos a continuación, a pesar del éxito de su presentación parisina.

A lo largo de 1904, Nin participó únicamente en dos conciertos multitudinarios bajo los auspicios de la Schola Cantorum, cuya acogida distó mucho del alcance que obtuvo en su debut<sup>41</sup>. Si tenemos en cuenta los treinta recitales de Landowska en solitario durante el mismo periodo –de gira por Europa promovida por el empresario Astruc<sup>42</sup>– o las diecisiete sesiones de Selva de su ciclo bachiano entre diciembre de 1903 y mayo de 1904<sup>43</sup>, el balance de nuestro protagonista no es muy satisfactorio. Las reseñas además no fueron tan numerosas ni tan descriptivas como en su presentación, lo que evidencia nuevamente el peso del citado oratorio de Bach en su primera aparición. Por ejemplo, con motivo del concierto ofrecido el 26 de abril de 1904, donde estrenó el segundo *Concierto en La mayor de J. C. Bach* (reconstituido por d'Indy), *Le Courier Musical* señalaba en pocas palabras la interpretación de Nin: «este *Concierto en La*

---

<sup>38</sup> «C'est délicieux... pour un moment. Cependant, j'avoue préférer ce que l'artiste obtient de nos plus modernes Érard». *Ibid.*

<sup>39</sup> FAUSER, Annegret. «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889». *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). [Logroño], Universidad de La Rioja, 2004, pp. 289-308.

<sup>40</sup> «[...] par beaucoup d'entre nous, le son du clavecin nous paraît trop grêle». ROBERTY, Pasteur. *Le Journal de Genève*, Ginebra, 17-III-1905. Cit. en: Wanda Landowska. *Pianiste et Claveciniste...*, p. 4.

<sup>41</sup> Concierto multitudinario ofrecido en Laon el 6 de febrero de 1904. Joaquín Nin interpretó el *Concierto en Re menor de J. S. Bach* (BWV 1052) y tres piezas de Couperin [sin especificar]. *Les Tablettes de la Schola*, París, 1-III-1904, p. 6; Concierto ofrecido en la Schola Cantorum de París el 26 de abril de 1904. Nin interpretó el *Concierto en La mayor de J. C. Bach*. El programa se exhibe en: *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1904, [s.p.]. Consultar anexo I del presente trabajo.

<sup>42</sup> Hemos tomado en consideración los recitales concedidos desde el 11 de noviembre de 1903 hasta finales de 1904, cuando Nin comenzó su *Étude des formes musicales depuis le XVI<sup>e</sup> à nos jours*. Acerca de la relación de conciertos por Europa de Landowska organizados por Gabriel Astruc, consultar: FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», p. 12.

<sup>43</sup> SELVA, Guy. *Une Artiste Incomparable, Blanche Selva, Pianiste, Pédagogue, Musicienne*. [Niza], Association Blanche Selva, 2010, pp. 39-44.

mayor [...] fue ejecutado además con una seguridad, una impecabilidad y al mismo tiempo una delicadeza extrema, que nos parecen las principales cualidades del extraordinario talento del señor J. J. Nin»<sup>44</sup>. Si comparamos esta breve entrada con las dos amplias críticas de Locard y Séverac sobre su primera actuación, la diferencia constata que su reconocimiento inicial no se mantuvo a lo largo del año.

## 9.2. Cambiando conciencias

Consciente de la situación, Nin ideó su *Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours* en colaboración con el scholista Sérieyx, una propuesta ambiciosa y novedosa en doce sesiones con objeto de adquirir un lugar estable el horizonte musical parisino:

Un nombre en Europa no se hace fácilmente. En París, puede un artista presentarse 20 veces sin que el gran público se dé cuenta de ello, y de esto me apercibí enseguida. Para contrarrestar [...] estuve buscando durante mucho tiempo algo nuevo, algo que se apartara de la vulgaridad, de lo visto y oído, de lo acostumbrado y mil veces comentado, y entonces concebí la idea de hacer la Historia de la Literatura del Piano...<sup>45</sup>.

El triunfo tras la primera audición fue sonado, gracias a su potente maquinaria publicitaria en la que contribuyeron sus aliados. El recital se anunció en las principales revistas musicales, tales como *Le Guide Musical*<sup>46</sup> y *Le Courrier Musical*<sup>47</sup>, donde Calvocoressi colaboraba, y en *Les Tablettes de la Schola*, en la que se ofertaban importantes descuentos a los alumnos de la institución<sup>48</sup>. El resultado fue una sala al completo, con la asistencia de una «selecta concurrencia»<sup>49</sup>, como señalaba el scholista y organista catalán Gibert. Esto constata la presencia de críticos y artistas más allá de

---

<sup>44</sup> «[...] ce concerto en la majeur [...] était exécuté d'ailleurs avec une sûreté, une impecabilité et en même temps une délicatesse extrême, qui nous semblent être les premières qualités du remarquable talent de M. J. J. Nin». R. D. [Raymond Duval]. «Schola Cantorum». *Le Courrier Musical*, París, 15-V-1904, p. 335.

<sup>45</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell [suegro de Joaquín Nin]. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11, p. 4).

<sup>46</sup> *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-XII-1904, p. 948.

<sup>47</sup> «Échos et Nouvelles Diverses». *Le Courrier Musical*, París, 15-XII-1904, p. 688.

<sup>48</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904, [s.p.].

<sup>49</sup> GIBERT, Vicens M<sup>a</sup>. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana, Barcelona*, enero 1905, pp. 14-15.

sus compañeros scholistas, y el logro de los objetivos de Nin: «interesar a los profesionales»<sup>50</sup>.

Calvocoressi se convirtió en uno de los principales transmisores de la actividad artística del pianista, pues tras el concierto escribió amplias reseñas en *Le Guide Musical*, *Le Courrier Musical* y *La Revue Musicale*. En la primera publicación, al margen de describir su técnica como inteligente, precisa y expresiva, señalaba la labor audaz de Nin al presentar un repertorio de música antigua poco conocido, que le alejaba de las programaciones con las que el público se hallaba familiarizado<sup>51</sup>. Esta originalidad también fue recalcada por el crítico de *Le Monde Musical*, donde llamaba la atención sobre el interés del repertorio frente a la selección de «Baladas, Estudios y Sonatas» conocidas por la audiencia en general<sup>52</sup>. Similares observaciones se habían realizado de Landowska, quien se apartaba del repertorio clásico de los grandes pianistas para ofrecer las «flores más delicadas» de la literatura antigua para teclado<sup>53</sup>. Estos testimonios nos brindan la oportunidad de conocer cuál era el gusto musical en el París de principios de siglo y qué era lo que el público escuchaba, como también la distinción de ambos personajes en el medio.

En *Le Courrier Musical*, además de las cuestiones reseñadas (y del retrato de Nin en portada), Calvocoressi le describía en su doble faceta de intérprete-erudito y proclamaba su independencia institucional<sup>54</sup>. Resulta explicativo retomar nuevamente el relato de Calvocoressi, en el que, después de profundizar en las características técnicas del pianista ya comentadas en el capítulo anterior, escribía lo siguiente:

También, algunos asiduos a las libertades fáciles y efectivas, que los domadores más ilustres del teclado no tienen escrúpulos en utilizar, encontrarán las interpretaciones del señor Nin insuficientemente sazonadas. Pero poco importa, los verdaderos músicos piensan de otra manera. El señor Nin es un artista consciente: cuando estudia una pieza como músico amante de la música (no es un pleonasma en vano), que penetra en su base íntima y conoce su belleza, interpreta esta obra como pianista convencido de que su deber está en seguir siendo el dócil servidor del artista creador<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell [suegro]. París, 7-XI-1905. US-RIVu (caja 11, nº 11, p. 4).

<sup>51</sup> M. D. C. [Michel Dimitri CALVOCORESSI]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-XII-1904, p. 994.

<sup>52</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-XII-1904, p. 353.

<sup>53</sup> R. S. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 20-XII-1904, p. 876.

<sup>54</sup> CALVOCORESSI, M.-D. [Michel-Dimitri]. «J. Joachim Nin. *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, s.p.

<sup>55</sup> «Aussi certains habitués aux faciles et efficaces libertés dont les plus illustres dompteurs du clavier ne se font pas scrupule d'user, trouveront ils les interprétations de M. Nin insuffisamment pimantées. Mais peu importe, les vrais musiciens en pensent autrement. M. Nin est un artiste conscient: quand il a étudié une œuvre en musicien amoureux de musique (ce n'est pas un vain pléonasma), qu'il en a pénétré l'organisme intime et qu'il en sait la beauté, il interprète cette œuvre en pianiste convaincu que son

Su testimonio revela la heterogeneidad en la interpretación de la música antigua, pero también el establecimiento de una red de influencias y rivalidades entre los críticos asociados a determinados intérpretes: si Bret y Marnold defendían la «expresividad» de Selva (en el núcleo de la Schola), y Astruc y Brussel las interpretaciones eruditas de Landowska al clave, Calvocoressi realizaba lo propio situándose en el flanco de Nin (de aquí, posiblemente, que reivindicase su autonomía). No es descabellado pensar que Calvocoressi tuviera en mente a Bret cuando redactó su texto, pues sus ataques hacia aquellos que tocaban Bach «a la manera de Czerny» (una expresión posiblemente atribuida a Nin y a sus semejantes) compartieron página con una de las numerosas crónicas concertísticas de Calvocoressi en *Le Courier Musical*<sup>56</sup>.

Lo que Calvocoressi defendía a través del ejemplo ideal del pianista era una «lectura contextualizada» como requisito intelectual a la interpretación, que enlaza directamente con el papel del intérprete como «creador» o mero ejecutor de las intenciones del compositor. En este sentido, la postura de Nin entronca con la de Rink y otros analistas actuales más doctrinarios, en cuanto a que el tipo de «análisis», prestando especial atención a las funciones contextuales y a su manera de proyectarlas, no es un procedimiento independiente que se aplica al acto de interpretar, sino un componente del proceso interpretativo<sup>57</sup>.

Calvocoressi redactó dos textos más publicados en *La Revue Musicale*. El primero era una breve reseña en la que reforzaba esa idea de Nin como un artista intelectual y erudito<sup>58</sup>. Nos detenemos en el segundo, ya que aborda tres aspectos fundamentales que reflejan los debates de la época que estamos tratando a lo largo del bloque. En primer lugar, resaltó la audacia del pianista al conceder un concierto de repertorio unidireccional, cuyas obras podían haber sido «ingratas para el público»<sup>59</sup>.

---

*devoir est de rester le docile serviteur de l'artiste créateur*». CALVOCORESSI, D.-M. «J. Joachim Nin». *Le Courier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p.].

<sup>56</sup> CALVOCORESSI, M[ichel].-D[imitri]. «La Quinzaine Musicale. Société Philharmonique». *Le Courier Musical*, París, 1-II-1904, pp. 86-87.

<sup>57</sup> RINK, John. «Análisis y (¿o?) interpretación». *La interpretación musical*. John Rink (ed.). Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 56. Traducción de Bárbara Ellen Zitman Ross. (Título del original en inglés: *Musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002).

<sup>58</sup> CALVOCORESSI, M.-D. «M. Joseph Joachim Nin». *La Revue Musicale*, París 1-I-1905, p. 35.

<sup>59</sup> «*Ingrates pour le public*». CALVOCORESSI, D. M. «Le Concert de M. J. J. Nin». *La Revue Musicale*, París 15-I-1905, p. 70.

Seguidamente, planteaba la cuestión de si el intérprete debía valerse de los instrumentos contemporáneos o ejecutar el repertorio en el instrumento original. Como vimos, en la postura del crítico primó la visión práctica, donde el purismo y el respeto al sonido original podían ser sacrificados con objeto de revivificar el repertorio. Posiblemente también fuese consciente de que aunque el interés por el clave daba pequeños pasos hacia delante, no por ello dejaban de ser instrumentos escasos, costosos y, en cualquier caso, reproducciones que también se alejaban del sonido genuino<sup>60</sup>. Por último, replicaba la supresión de la ornamentación en las transcripciones al instrumento moderno, a pesar de la sobrecarga sonora en el piano<sup>61</sup>. Según extraemos de todas estas cuestiones, Calvocoressi se alzó como uno de los principales divulgadores de la práctica del pianista: «Si nunca se debiera ejecutar sobre un piano las composiciones de Couperin, de Rameau y de tantos otros, rara vez tendríamos la ocasión de escucharlas»<sup>62</sup>. Con estas palabras finalizaba su escrito sobre Nin, situándole como intérprete ideal de la música antigua.

En paralelo a la profusa labor comercial de Calvocoressi, la intencionada contención expresiva de Nin contó con una importante oposición, tanto dentro como fuera de los muros de la Schola. La primera de las valoraciones negativas que citamos proviene directamente del órgano interno de la institución. Tal y como se exhibía en *Les Tablettes de la Schola*: «Un breve discurso del señor Sérieyx [...] ha insistido muy oportunamente en este raro mérito del joven pianista haciendo justicia de las reconstrucciones arqueológicas, históricas u otras, de orden *extra-* (si no *anti-*) *musical*»<sup>63</sup>. Este calificativo de «extra» o «anti» musical atribuido a sus interpretaciones esclarece que las intenciones de Nin de considerar las implicaciones históricas del contexto original era una decisión deliberada y antagónica al gusto por la estética romántica de la institución. Esto nos permite completar que la relevancia concedida al pasado musical en la Schola radicaba no solo en qué recuperar, como planteaba

---

<sup>60</sup> ELSTE, Martin. «Nostalgische Musikmaschine: Cembali im 20. Jahrhundert». *Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginalle*. John Henry van der Meer, Martin Elste y Günther Wagner (eds.). Berlín, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1991, pp. 239-277.

<sup>61</sup> CALVOCORESSI, M. D. «Le Concert de...», p. 70.

<sup>62</sup> «Si l'on devait ne jamais exécuter sur un piano les compositions de Couperin, de Rameau et de tant d'autres, nous aurions trop rarement l'occasion de les entendre». *Ibid.*

<sup>63</sup> «Une brève allocution de M. Sérieyx [...] a fort opportunément insisté sur ce rare mérite du jeune pianiste en faisant justice des reconstitutions archéologiques, historiques ou autres, d'ordre *extra-* (sinon *anti-*) *musical*». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1905, [s.p.].

Messing, sino también en cómo: desde una óptica decimonónica y emotiva que prescindía de la fidelidad al sonido y al estilo de la época y del instrumento original; en pocas palabras, «a la manera» de Selva.

La política scholista no solo se mostraba indiferente hacia cuestiones de autenticidad en la práctica interpretativa, sino que además las penalizaba al tildarlas de «anti-musicales». Posiblemente aquí también radique uno de los motivos por los que Calvocoressi presentaba a Nin exento de cualquier convencionalismo institucional:

Deliberadamente omitió asegurarse la autoridad convencional otorgada por las patentes oficiales, y gracias a esta libertad de trabajo, a esta independencia que revela una libertad y un instinto poco comunes, ha podido conservar una perfecta ingenuidad de estilo<sup>64</sup>.

Esto nos permite reivindicar dos cuestiones fundamentales en nuestra investigación: en primer lugar, aunque la apuesta interpretativa de Nin sea cuestionable a los ojos del siglo XXI, sus interpretaciones históricamente informadas fueron consideradas una práctica novedosa en su época, independientemente de que fuesen o no aceptadas; en segundo lugar, y por extensión, es innegable su contribución a la implementación de rasgos de autenticidad en la práctica interpretativa del siglo XX, una importancia que no concuerda con su exclusión en los debates musicológicos sobre autenticidad y música antigua, a diferencia de Landowska.

Compartiendo espacio con Calvocoressi en *Le Courrier Musical*, René Doire alabó el contenido y la originalidad de la primera sesión del ciclo de Nin, pero rápidamente encontró los puntos flacos del personaje<sup>65</sup>. Citaba pasajes de la presentación oral del concierto por parte de Sérieyx (como la idea del «intérprete preocupado por la música ante todo» o «la inquietud de eliminar de sus programas las producciones exclusivamente destinadas a resaltar la habilidad del virtuoso o la sonoridad del instrumento»), y le negaba su autoría alegando un «espíritu de

---

<sup>64</sup> «Il a de propos délibéré omis de s'assurer la conventionnelle autorité que donnent les patentes officielles, et grâce à cette liberté de travail, à cette indépendance qui décèle une volonté et aussi un instinct peu ordinaires, il a pu conserver une parfaite ingénuité de style». CALVOCORESSI, M[ichel]-D[imitri]. «J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, [p. 8].

<sup>65</sup> DOIRE, René. «Les Concerts de J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, pp. 27-28.

propaganda» que no era propio del comentador<sup>66</sup>. Seguidamente, señalaba el contraste entre la reconstitución más o menos próxima al estilo de la época que reivindicaba el pianista y el virtuosismo con que interpretaba ciertas obras; de ahí, que el público aclamase un bis aclamado tras la pieza de Scarlatti<sup>67</sup>. Además, describía el toque suave y potente a la vez de su técnica, junto a su precisión «incluso en las expansiones más apasionadas de sus arrebatos expresivos»<sup>68</sup>. Esto confirma que Nin realizaba ciertos giros virtuosísticos en determinados pasajes, aunque no fuese su tónica principal.

En realidad, Doire no anduvo desencaminado en sus apreciaciones, puesto que si Nin defendía en sus postulados la atención de los oyentes hacia la música, lo que consiguió fue un efecto totalmente contrario, ya que la música en sí no fue apenas comentada (más allá de citar del repertorio). En cambio, sí satisfizo su objetivo de entrar en la «gran circulación», pues como señalaba Pedrell: «Yo no sé ni quiero saber si Nin es un pianista de mecanismo trashumante; lo que sé es que su tentativa ha llamado la atención de los críticos y de los aficionados ilustrados»<sup>69</sup>; sencillamente, significaba un triunfo de carácter comercial.

Tras la primera intervención de Nin en solitario, su reputación como intérprete dio un paso adelante, y llevó a cabo tres series de recitales que discurrieron de manera paralela: participó en la instauración de la Association des Concerts Historiques de Nantes transcurridos en las temporadas 1905-1906, 1906-1907 y 1907-1908, organizados por la Schola Cantorum y fundados por Francisco de Lacerda<sup>70</sup>; comenzó las conferencias-conciertos junto a Calvocoressi en la École des Hautes Études Sociales y las Universités Populaires de París, instituciones republicanas opuestas políticamente a la Schola (como vimos en el apartado de Francia del bloque teórico), y en la Université Nouvelle de Bruselas en 1907; y continuó su ciclo sobre el *Étude des formas musicales au piano*, en colaboración con Sérieyx. Esta amplia productividad, dentro y

---

<sup>66</sup> «Interprète soucieux de la musique ante tout»; «Soucieux d'éliminer de ses programmes les productions exclusivement pianistiques destinés à faire valoir l'habileté du virtuose ou la sonorité de l'instrument». *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>68</sup> «[...] même dans les expansions les plus passionnées de ses envolées expressives». *Ibid.*, p. 27.

<sup>69</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Conciertos de divulgación musical». *La Vanguardia*, Barcelona, 17-I-1905, p. 4.

<sup>70</sup> Estos recitales en Nantes fueron una obra de descentralización por parte de la Schola Cantorum. *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-I-1906, [s.p.].



fuera de la Schola, trajo como consecuencia que el nombre de Nin apareciese habitualmente en la prensa del momento.

Respecto a sus conciertos en Nantes<sup>71</sup>, las reseñas dejan entrever que Nin era uno de los grandes atractivos del programa. Los críticos alabaron unánimemente su estilo interpretativo y se convirtió en uno de los intérpretes más estimados en la ciudad. En la primera sesión comentaron que su «toque suave y dulce, al mismo tiempo que preciso, seduciría incluso a los detractores más férreos del piano»<sup>72</sup>. En la segunda, la prensa alabó que «su toque delicado y sobrio conquistó definitivamente la aprobación del público»<sup>73</sup>. Incluso en París se especificó la calurosa bienvenida que el público local ofreció al pianista, que esperaba deseoso su retorno<sup>74</sup>. En la tercera, Nin tocó el Triple Concierto de Bach en colaboración con dos miembros de la Schola de Nantes, y el crítico Étienne Destranges le alzó como «uno de los mejores intérpretes y más completos de la música antigua», principalmente por la pureza y simplicidad de su estilo<sup>75</sup>. Esta ponderación también fue referenciada en *Le Courrier Musical*, donde se llegó a señalar que era «tal vez el mejor intérprete de obras maestras clásicas»<sup>76</sup>. En la última sesión, Nin interpretó un concierto de Beethoven, un cambio que veremos en los próximos párrafos, y toda la crítica alabó la impecabilidad y perfección del pianista<sup>77</sup>, cuyos éxitos fueron divulgados en París<sup>78</sup> y en Barcelona<sup>79</sup>. Todos estos comentarios, proporcionados por diferentes críticos, evidencian la innegable celebridad que Nin

---

<sup>71</sup> La *Association des Concerts Historiques* de Nantes programó cuatro sesiones entre los cursos 1905-1906, 1906-1907 y 1907-1908: el 29 de diciembre de 1905 (programa de mano conservado en US-RIVu, caja 8, nº 5), el 2 de marzo de 1906 (US-RIVu, caja 8, nº 6), 4 de mayo de 1907 (*Le Populaire*, Nantes, 5-V-1907), y el 8 de abril de 1908 (*Le Petit Phare*, Nantes, 10-IV-1908).

<sup>72</sup> «*Le jeu souple et moelleux, en même temps que très précis, charmerait même les détracteurs les plus acharnés du piano*». Nantes-Mondain, Nantes, 30-XII-1905. Cit. en: NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Th. Lombaerts, 1911, p. 18. Véase también: DESTANGES, Etienne. [Étienne Louis AUGUSTIN ROUILLÉ]. «*Courrier de Nantes*». *Le Mercure Musical*, París, 1-II-1906, pp. 140-141.

<sup>73</sup> «*Son jeu délicat et sobre a conquis définitivement les suffrages du public*». *Le Nouvelliste*, Nantes, 4-III-1906. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 19.

<sup>74</sup> S. *Le Courrier Musical*, 15-IV-1906, pp. 301-302.

<sup>75</sup> «*[...] un des meilleurs et des plus complets interprètes des chefs-d'œuvre classiques*». DESTANGES, Etienne [Étienne Louis AUGUSTIN ROUILLÉ]. *Le Populaire*, Nantes, 5-V-1907. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 29.

<sup>76</sup> «*Il y déploya cette technique sûre et aisée, cette haute conscience artistique qui font de lui peut-être le meilleur interprète des chefs-d'œuvre classiques*». M. «Nantes». *Le Courrier Musical*, París, 15-VI-1907, p. 399.

<sup>77</sup> *Le Petit Phare*, Nantes, 10-IV-1908; *L'Ouest*, Nantes, 18-IV-1908. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 31.

<sup>78</sup> SYP. «Nantes». *Le Monde Musical*, París, 15-V-1908, p. 144; *Comædia*, París, 16-IV-1908, p. 4.

<sup>79</sup> *Revista musical catalana*, Barcelona, abril 1908, pp. 79-80.

alcanzó en el transcurso de tres años, como también la rápida aceptación de su estilo interpretativo en dicha ciudad, en oposición a la Schola de París.

Las tres primeras sesiones de Nin con Calvocoressi concedidas en los citados organismos republicanos de París en enero de 1906 contaron con un éxito un tanto ambiguo, pese a la comercialización de los conciertos<sup>80</sup>. Como cabía esperar, las acciones extra-scholistas de Nin no fueron publicitadas en el órgano publicitario de la institución, aunque algunos siguieron de cerca estos eventos. En *Le Courier Musical*, ya vimos cómo el mismo Sérieyx trató de justificar la «ingenua» participación del pianista como desconocedor de la evolución de estas instituciones. Pero además se sirvió de sus actuaciones como medio propagandístico de la Schola: primero, reivindicó su propia autoría de los comentarios técnicos y biográficos (los cuales surgieron de las clases particulares de Nin con Sérieyx)<sup>81</sup> y ninguneó a Calvocoressi, quien además era colaborador en la revista; segundo, encumbró la labor de Nin de «educar» a las masas, una premisa acorde a la visión elitista que defendía la Schola<sup>82</sup>.

Las críticas restantes destacan por su laconismo, posiblemente por no ser del «agrado» de la Schola. Por ejemplo, *Le Monde Musical* señalaba escuetamente: «El perfecto músico J. J. Nin dio los ejemplos al piano. Éxito muy grande»<sup>83</sup>. Si lo miramos con perspectiva, la concisión del crítico no concuerda con el triunfo de la sesión. De hecho, y como citamos anteriormente, se detallaron las medidas metronómicas con las que Nin interpretaba la primera sonata de Kuhnau, pero remitiendo a la sesión con Sérieyx en 1904 y no a la de Calvocoressi, ofrecida recientemente<sup>84</sup>. Gibert, scholista y corresponsal de París en la *Revista musical catalana*, remitía directamente a los comentarios de Sérieyx: «El *Courier Musical* habla muy entusiásticamente de estas veladas, y sobre todo de nuestro compatriota, a quien le dirige los cumplidos más

---

<sup>80</sup> *Le Courier Musical*, París, 15-I-1906, p. 77; *Le Mercure Musical*, París, 15-I-1906, p. 95.

<sup>81</sup> ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor particular de Joaquín Nin». *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018, pp. 932-943.

<sup>82</sup> SÉRIEYX, A[uguste]. «Les Concerts J. Joachim Nin». *Le Courier Musical*, París, 15-II-1906, pp. 139-140.

<sup>83</sup> «La parfait musicien J.-J. Nin donnait les exemples au piano. Très grand succès». *Le Monde Musical*, París, 15-II-1906, p. 43.

<sup>84</sup> *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, p. 50.

halagüeños»<sup>85</sup>. Calvocoressi, al no ser citado en la crónica del francés, tampoco apareció en la reseña de Gibert. Por otra parte, es significativo que continuase su reseña desarrollando la primera sesión de Nin en Nantes con Lacerda, la cual acontecía casi simultáneamente. Así pues, esto constataría la influencia de la Schola en los medios publicitarios y su visible manipulación, pues se omitía parte de la realidad.

Por el contrario, la continuación del ciclo de su *Étude des formes musicales au piano* con Sérieyx supuso un gran triunfo sonado para el pianista, ya que ciertos críticos comenzaron a reivindicar su postura práctica como la «adecuada». Indudablemente, otros factores entraron en juego, como las recientes publicaciones de Landowska sobre la interpretación de la música de Bach en el *Mercure de France* en noviembre de 1905<sup>86</sup>, que suscitaron la réplica organológica de Nin en sus notas a programa de la segunda sesión<sup>87</sup>. Esta audición fue consagrada íntegramente a la figura de Bach el 21 de marzo de 1906, con motivo del 221º aniversario de su nacimiento. La ciudad de París conmemoró ese día la música del compositor alemán, y los numerosos críticos y músicos se repartieron entre las diferentes salas. Jean Poueigh señalaba en *Le Mercure Musical* que Nin «toca a Bach como debe, al menos en mi opinión, ser tocado: con un cierto rigor en el ritmo y en la medida», junto con su calidad del sonido y un ataque siempre claro<sup>88</sup>. Este testimonio es relevante porque no solo informaba de sus cualidades pianísticas, sino que consideraba su estilo como el idóneo.

Henri de Curzon también defendió la apuesta estética de Nin en *Le Guide Musical* por la «simplicidad perfecta» acorde al carácter de las obras y por la erudición que desprendían sus programas. Asimismo, abogaba por el piano al considerarlo menos «pedante» y «más respetuoso con la música antigua», una declaración acorde a su gusto personal y al de Nin, que claramente adolece de una argumentación sólida<sup>89</sup>. La nota ambigua se recogió en las páginas de *Le Courier Musical*, donde Fritz Volbach proclamaba la técnica sobria, precisa e íntima de Nin, pero reunía en su texto las

---

<sup>85</sup> «*El Courier Musical parla molt entusiàsticament d'aquestes vetllades y sobre tot de nostre compatriota, a qui adressa'ls més falaguers compliments*». «Novas». *Revista musical catalana*, Barcelona, febrero 1906, pp. 37-38.

<sup>86</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Sur l'Interprétation des Œuvres de Clavecin de J. S. Bach». *Mercure du France*, París, 15-XI-1905, pp. 214-230.

<sup>87</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 3-5).

<sup>88</sup> «*Il joue le Bach comme il doit, du moins à mon avis, être joué: avec une certaine rigueur dans le rythme et la mesure [...]*». POUËIGH, Jean. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, p. 319.

<sup>89</sup> CURZON, Henri de. «Salle Æolian». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 1-IV-1906, p. 251.

declaraciones organológicas de Nin y Landowska, sin tomar partido por ninguno de ellos<sup>90</sup>.

Por su parte, Landowska ofreció ese mismo día un concierto en la Société J. S. Bach, en el que ofreció el *Concerto nach italiänischem gusto* en el clave, la *Suite francesa* en Mi mayor en el pianoforte y la *Suite inglesa* en Mi menor en el piano<sup>91</sup>. En *Le Mercure Musical*, Laloy defendía el clave como instrumento rey para entresacar las distintas voces de la polifonía, y definió su interpretación del *Concerto* como «pintoresca», la cual no estaba exenta de emoción ni de grandeza<sup>92</sup>. En cuanto al piano, señalaba que «fue un destello de ritmo y de vida»<sup>93</sup>, donde en ocasiones sobresalía «un acento muy fuerte y muy brusco para mi gusto: pero mi gusto es quizás incorrecto, y aún muy académico»<sup>94</sup>; Así pues, las interpretaciones de Landowska, al menos en el clave, añadían un punto más a la verosimilitud histórica, aunque la «emoción» y la «grandeza» difícilmente podemos ignorarlas. Curiosamente, las apreciaciones de Laloy y de Poueigh compartieron página en la misma publicación, lo que constata la consideración en paralelo de ambos intérpretes.

Algo similar ocurrió en las páginas de *Le Monde Musical*, donde «el toque extraordinario de independencia, ligereza y gracia» de Landowska<sup>95</sup> coincidía en espacio con «la simplicidad, la claridad y la nitidez» con las que Mangeot describía la interpretación bachiana de Nin<sup>96</sup>; además, la clavecinista salió en portada en febrero de 1906<sup>97</sup>, y Nin en el número de marzo<sup>98</sup>. Esto es una prueba relevante de que el reconocimiento de nuestro protagonista en su época era equivalente al de Landowska, aunque ella haya contado con una buena fortuna historiográfica. De hecho, Reynaldo Hahn interpretó varias piezas de Rameau en 1909 con un «respeto intermitente de estilo

---

<sup>90</sup> F. V. [Fritz VOLBACH] «Les Concerts J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 255-256.

<sup>91</sup> *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, p. 252.

<sup>92</sup> LALOY, Louis. *Le Mercure Musical*, París, 1-IV-1906, p. 318.

<sup>93</sup> «[La Suite anglaise en Mi mineur] a été un étincellement de rythme et de vie». *Ibid.*

<sup>94</sup> «[...] un accent trop fort et trop brusque pour mon goût: mais mon goût est peut-être mauvais, et trop académique encore». *Ibid.*

<sup>95</sup> «[...] le toucher extraordinaire d'indépendance, de légèreté et de charme». P. G. «Société J.-S. Bach. Mme Wanda Landowska». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, p. 94.

<sup>96</sup> A. M. [André MANGEOT]. *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, pp. 93-94

<sup>97</sup> *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, [p. 50].

<sup>98</sup> *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [p. 81].

y de carácter de las obras», y se le aconsejó escuchar a Landowska y a Nin<sup>99</sup>. Al margen del citado prestigio de ambos, este testimonio constata el avance en las prácticas históricas a finales de la primera década.

Los ejemplos que reseñan un cierto paralelismo interpretativo de sus perfiles son múltiples. Respecto a uno de los recitales al piano de Landowska en Berlín en 1904 se destacó que: «Voluntariamente relega a un segundo plano su técnica de virtuoso que es prodigiosa, para resucitar las obras de los maestros antiguos en toda su pureza», y el crítico enfatizó su finura, la facilidad de su toque y la expresividad<sup>100</sup>. O de uno de sus conciertos en París en 1905<sup>101</sup>, se señaló «un vigor que le permite dar fuerza sin brusquedad, y pasar de la amplitud a la delicadeza sin transición chocante»<sup>102</sup>. Estas dos críticas dejan traslucir una interpretación expresiva pero contenida, sin llegar a una potencia sonora extrema; en síntesis, un resultado muy en la línea de las ejecuciones de Nin. De hecho, resulta curioso que si no conociésemos que se tratan de reseñas de Landowska al piano, bien podrían aplicarse a interpretaciones de Nin.

No faltaron las impresiones acerca de la excesiva sobriedad interpretativa de Nin, pero ahora se tornaron en un elemento positivo y adecuado a la estética de la música de otras épocas. Esta nueva significación confirma el avance en la asimilación de las implicaciones históricas en la interpretación de la música antigua. Acerca de la tercera sesión de su *Étude de las formas musicales au piano* celebrada en mayo de 1906, *Le Mercure Musical* indicaba: «Todo el programa [...] fue ejecutado con una nobleza un poco fría, pero muy elevada y muy pura, y una corrección absoluta, cualidades valiosas para un pianista [...] que se dedica al estudio y a la resurrección de las formas del pasado»<sup>103</sup>. A diferencia de las alusiones a la frialdad que citamos anteriormente, que desprendían un tono reprobatorio y sancionador, en esta se percibe

---

<sup>99</sup> JEAN-AUBRY, Georges. «Le Havre». *Bulletin Français de la S.I.M.* París, 15-VII-1909, p. 710.

<sup>100</sup> «Elle relègue volontairement au second plan sa technique de virtuose qui est prodigieuse, pour ressusciter les œuvres des vieux maîtres dans toute leur pureté». PONNELLE, L. «Le Mouvement Musical en Province et à l'Étranger. Berlin». *Le Courrier Musical*, París, 15-I-1905, p. 61.

<sup>101</sup> Dos recitales concedidos por Wanda Landowska en la Salle Pleyel de París, los días 10 y 20 de febrero de 1905. *Le Courrier Musical*, París, 1-II-1905, [s.p.]; 15-II-1905, [s.p.].

<sup>102</sup> «[...] une vigueur que lui permet de donner de la force sans brusquerie, et de passer de l'ampleur à la délicatesse sans transition choquante». A. P. *Le Monde Musical*, París, 15-II-1905, p. 35.

<sup>103</sup> «Tout le programme [...] a été exécuté avec une noblesse peut-être un peu froide, mais très haute et très pure, et une correction absolue, précieuses qualités pour un pianiste que se voue [...] à l'étude et à la résurrection des formes du passé». M. B. «Revue de la Quinzaine. M. J. J. Nin». *Le Mercure Musical*, París, 15-VI-1906, p. 572.

como un factor legítimo y aceptado. El autor finalizaba su texto afirmando «Se siente, al escucharle, que el espíritu religioso de la *Schola Cantorum* está en él»<sup>104</sup>. En realidad, no estaba tan alejado de una cierta verdad, pues las valoraciones del pianista en la *Schola* habían comenzado a variar por aquel entonces, como reproducimos a continuación:

La recepción unánimemente aprobatoria que recibió, de parte de los críticos más eminentes, esta tentativa inteligente es a la vez, para su autor, un estímulo legítimo, y, para la *Schola*, un hito importante en la marcha y la difusión de nuestras ideas y de nuestros principios. El señor J. J. Nin era de los nuestros por las tendencias; tarde o temprano debía ser de los nuestros por los hechos, y es por lo que no nos atrevemos más que a decir todo lo bueno que pensamos<sup>105</sup>.

Esta declaración refleja de forma clara un cambio de percepción en la institución en la que Nin trabajaba desde marzo de 1906<sup>106</sup>. En primer lugar, el testimonio desprende un tono laudatorio hasta entonces desusado en las descripciones del pianista en dicha publicación. Recordemos la apreciación «extra o anti-musical» de la primera sesión en 1904. En segundo lugar, es relevante en cuanto a que la misma *Schola* reconocía la parcial acogida del pianista en la *Schola*: Nin era «de los suyos» en cuanto a la recuperación del repertorio antiguo, pero no en lo que respecta a la estética interpretativa, al menos hasta el momento. No obstante, aun predominando una atmósfera positiva, la cita que acabamos de ofrecer es sintomática de un cierto malestar en sus palabras «no nos atrevemos más que a decir todo lo bueno que pensamos». En principio, y apoyándonos en otras críticas al concierto, no parece que Nin hubiese variado algún aspecto estético de sus interpretaciones históricas para ser aceptado, como la «nobleza un poco fría» citada en el párrafo anterior, o la objetividad interpretativa a la que aludió Lionel de la Laurencie<sup>107</sup>.

La pregunta es casi obligada, ¿por qué ahora sí? Probablemente la respuesta sea múltiple; por un lado, la creciente legitimación de las interpretaciones de Nin en el

---

<sup>104</sup> «On sent, à l'entendre, que l'esprit religieux de la *Schola Cantorum* est en lui». *Ibid.*

<sup>105</sup> «L'accueil unanimement approbatif qu'a reçu, de la part des critiques les plus éminents, cette intelligente tentative est à la fois, pour son auteur, un légitime encouragement, et, pour la *Schola*, un sérieux jalon posé, dans la marche et la diffusion de nos idées et de nos principes. M. J.-J. Nin était des nôtres par les tendances; il devait tôt ou tard être des nôtres pour le fait, et c'est pourquoi nous n'osons plus en dire tout le bien que nous en pensons». «Concerts à Paris. Salle Æolian». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-VI-1906, [s.p.].

<sup>106</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1906, [s.p.].

<sup>107</sup> LA LAURENCIE, Lionel de. «Le Mouvement Musicographique». *Le Mercure Musical et S.I.M.*, París, 15-VI-1907, p. 664.

medio y su creciente popularidad le convertían estratégicamente en un vehículo poderoso de difusión scholista; por otro, Nin recién formaba parte del elenco de profesores, y desmerecer abiertamente su reconocimiento (ahora como profesional) podía resultar adverso para la institución. Incluso en *Les Tablettes de la Schola* reseñaron la conferencia-concierto sobre «la musique à programme» que Nin concedió con Calvocoressi en la École des Hautes Études Sociales en 1907<sup>108</sup>, a diferencia de las omisiones anteriores. Sea como fuere, poco tendremos que esperar para establecer que su aparente aceptación dentro de la red scholista (bien por interés, bien por conformidad) fue solo circunstancial.

### 9.3 Nuevas situaciones, nuevas posiciones

El año de 1908 fue un hito significativo en la vida del pianista, cuyas decisiones en el ámbito profesional tuvieron amplias consecuencias en su práctica interpretativa y, por consiguiente, en su recepción. Nin presentó públicamente su dimisión en la Schola Cantorum en febrero de 1908<sup>109</sup>, una acción motivada por el nombramiento de Marcel Labey por parte de d'Indy (alumno del maestro francés en la Schola y recién licenciado en composición) en el curso de piano de segundo grado que dejaba Grovlez, quien pasaba a desempeñar nuevas funciones como jefe de canto en la Opéra-Comique<sup>110</sup>. Aunque d'Indy alegó públicamente que Labey reunía una doble faceta como pianista y compositor beneficiosa para los alumnos<sup>111</sup>, el verdadero motivo por el que no consideró a Nin aparece en la correspondencia privada a Sérieyx: «Encuentro en Nin un cálculo tan minuciosamente establecido de todos los matices, que estos llegan a fusionarse en un solo color... [...] sobre todo cuando son sus alumnos quienes interpretan»<sup>112</sup>. Este testimonio es fundamental, dado que el mismo director de la Schola reconocía no compartir esa contención interpretativa que caracterizó el estilo del

---

<sup>108</sup> *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-III-1907, [s.p.].

<sup>109</sup> «Nouvelles de l'École». *Les Tablettes de la Schola*, París, febrero 1908, [s.p.]. El puesto de Nin fue ocupado por el pianista y compositor francés Émile Bernard. Su dimisión fue presentada en diciembre de 1907.

<sup>110</sup> ARÁEZ, T. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor...», pp. 947-948.

<sup>111</sup> «Nouvelles de l'École». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-X-1907, [s.p.].

<sup>112</sup> «Je trouve chez Nin un calcul tellement minutieusement établi de toutes les nuances que celles-ci arrivent à se confondre absolument en une seule teinte identique... [...] surtout lorsque [...] [sont] ses élèves qui exécutent». Cit. en: *Ibid.*, p. 946. Carta de Vincent d'Indy a Auguste Sérieyx. [París], 23-X-1907.

pianista. Aunque tales motivos nunca fueron conocidos por Nin, el nombramiento de Labey ciertamente lo descolocó, pues esperaba cubrir la vacante y asumir la docencia de dicho curso. Curiosamente, Nin fue nombrado profesor honorario en junio de ese mismo año<sup>113</sup>, un gran «premio de consolación» por esta oposición de d'Indy.

A partir del cese de su relación profesional con la Schola, del cual la prensa se hizo eco<sup>114</sup>, podemos percibir nuevas posiciones en la trayectoria del pianista. Por una parte, Nin inició un nuevo ciclo sobre el clavecinismo francés del siglo XVIII con un nuevo colaborador, Jean-Aubry, y realizó un cierto reajuste en su estilo pianístico hacia una mayor sonoridad y virtuosismo, que veremos a continuación. En segundo lugar, interrumpió el ciclo de *Étude des formes musicales au piano* con su colaborador Sérieyx, estimamos que a causa de su vinculación directa con la Schola, aunque les uniese una relación fuera del ámbito profesional<sup>115</sup>. En tercer lugar, Nin consideró ampliar horizontes y estudiar composición (motivo por el que creía el nombramiento de Labey) de manera independiente durante esos años. De hecho, creemos que fue Guillermo Uribe quien le facilitó sus apuntes de composición que se conservan en Riverside, relativos a los cursos 1908-1909 y 1909-1910<sup>116</sup>. Por último, estimamos que aquí radican los verdaderos motivos de su partida a Alemania en el verano de 1908. Ya vimos cómo explicaba a Pedrell a finales de 1907, poco después de su desilusión scholista: «estoy perfectamente, para el verano próximo, huir de París, huir de la Schola, dejar tras de mí los 22 discípulos, las soirées interminables y agotadoras, los thés [*sic*],

---

<sup>113</sup> Este nombramiento se especificó en las páginas de *Les Tablettes* en noviembre de 1908, con la siguiente expresión: «*Au nombre des anciens professeurs de l'Ecole qui ont reçu le titre de "professeur honoraire"* [Francisco de Lacerda y Gustave Bret] *nous avons oublié de mentionner M. J. J. Nin, qui fut, dès le mois de Juin dernier l'objet de cette distinction méritée*». («Entre los antiguos maestros de la escuela que recibieron el título de “profesor honorario” nos hemos olvidado mencionar al Sr. J. J. Nin, quien fue objeto de esta distinción merecida desde el pasado mes de junio»). *Les Tablettes de la Schola*, París, noviembre 1908, p. 15. También fueron nombrados profesores honorarios Francisco de Lacerda y Gustave Bret. *Les Tablettes de la Schola*, París, octubre 1908, p. 4.

<sup>114</sup> *Le Monde Musical*, París, 29-II-1908, p. 63.

<sup>115</sup> Aunque numerosas fuentes hemerográficas reseñaron el anuncio de una sexta sesión, finalmente no llegó a realizarse. *Comœdia*, París, 9-VI-1908, p. 4; *Le Mercure Musical et S.I.M.*, París, 15-VI-1908, p. 736.

<sup>116</sup> Se conservan varios cuadernos manuscritos en Riverside datados de 1908-1909 y 1909-1910, cuyo contenido es el cuarto curso de composición en la Schola Cantorum, dividido en dos años. En base a la caligrafía, a ciertos errores propios de una persona extranjera y a la cronología de los cuadernos y de los alumnos de los cursos, hemos identificado que pertenecieron Guillermo Uribe Holguín. US-RIVu (caja 6, n<sup>os</sup> 23 y 24).



almuerzos y comidas, los lunchs y las premières»<sup>117</sup>. Aunque alegase el ritmo frenético de su vida en París, las causas bien fueron otras.

El último recital que Nin ofreció bajo los auspicios de la Schola fue con la Association des Concerts Historiques de Nantes en abril de 1908, donde ejecutó el tercer concierto para piano y orquesta de Beethoven<sup>118</sup>. Como era de esperar, la totalidad de las crónicas recogieron este giro imprevisto del pianista al interpretar Beethoven y fueron unánimes en su espectacular ejecución. Según *Le Monde Musical*, «Nin [...] interpretó con virtuosismo y un estilo personal el magnífico *Concierto en ut menor* de Beethoven [...], que fue la pieza fuerte mejor comprendida y la más apreciada del concierto»<sup>119</sup>. No podemos establecer ninguna comparación en relación a la técnica utilizada en la música antigua, dada la diferencia estilística entre el Barroco y el Clasicismo, pero la alusión al virtuosismo no puede ser ignorada. Destranges, quien había referenciado sus conciertos en esa localidad desde su primera intervención, señaló que era «en la hora actual, entre los jóvenes pianistas, el que me parece más bien dotado», por su técnica segura y su mecanismo sólido e impecable<sup>120</sup>.

Tras su dimisión de la Schola, Nin se consagró al estudio de los clavecinistas franceses en 1908, iniciando un nuevo ciclo sobre «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle» en colaboración con Jean-Aubry en Le Havre, París, Bruselas y Ginebra<sup>121</sup>. La toma de nuevas posiciones estaba clara, pues su nuevo colaborador era un defensor del Conservatorio y de Debussy, optando así por una línea antagónica a la Schola. Tras la conferencia-concierto ofrecida en París el 12 de junio de 1908 con el escritor francés<sup>122</sup>, el célebre musicólogo Pierre Aubry describía en *La Revue Musicale* una visible evolución de Nin con respecto a sus primeros recitales en 1904 y 1905: «lo que parecía entonces un efecto de la voluntad, ahora aparece en toda la

---

<sup>117</sup> Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. París, 31-XII-1907. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1100.

<sup>118</sup> SYP. «Nantes». *Le Monde Musical*, París, 15-V-1908, p. 144.

<sup>119</sup> «J. J. Nin [...] a interprété avec une virtuosité et au style tout personnel le superbe Concerto en ut mineur de Beethoven [...], qui a été la pièce de résistance la mieux comprise et la plus appréciée du concert». *Ibid.* Otras reseñas al concierto son: *Le Petit Phare*, Nantes, 10-IV-1908; *L'Ouest Artiste*, Nantes, 18-IV-1908. Ambas se pueden consultar en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 31.

<sup>120</sup> «[Nin] es a l' hora actual, entre 'ls pianistes joves, el que 'm sembla més ben dotat». Cit. en: *Revista musical catalana*, Barcelona, abril 1908, pp. 79-80.

<sup>121</sup> BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 35-36.

<sup>122</sup> Conferencia-concierto ofrecido por Georges Jean-Aubry y Joaquín Nin en la Salle des Agriculteurs de París el 12 de junio de 1908. US-RIVu (caja 8, nº 9) y E-GRmf. Sign.: NFE 1908-010.

facilidad independiente y serena de un talento seguro de sí mismo y libre de todo obstáculo»<sup>123</sup>. Pierre Aubry, profesor de Musicología medieval en la Schola Cantorum entre 1900 y 1903<sup>124</sup>, se mostraba conoedor de las primeras interpretaciones de Nin, y su testimonio deja intuir no solo una plenitud en el talento del pianista, sino también una tipo de «liberación» de cualquier tipo de atadura anterior. Según se desprende de la cita, Nin se presentaba ante el público con un talante y convicción diferentes, lo que se traduce, como vimos en capítulos anteriores, en una amplitud de sonoridad y de recursos pianísticos hacia un mayor virtuosismo.

Desde luego que el musicólogo no estaba exento de razón, pues la acogida del nuevo tándem Jean-Aubry-Nin fue sublime y supuso el encumbramiento total de la figura del pianista en diversos campos. De la prensa se desprende que la importancia de esta nueva empresa radicó en la novedad y extensión (veintiséis piezas) de un programa consagrado a la música de tecla francesa del siglo XVIII en el piano, una hazaña no abordada hasta entonces<sup>125</sup>; la recuperación de nuevos clavecinistas (Royer y Duphly); y la interpretación de obras francesas con su verdadera autoría (*La sensible* de Royer y *La victoire* de Duphly, achacadas erróneamente a Rameau, y *Les bergeries* de Couperin, atribuida a Bach), que supuso el triunfo de las investigaciones musicológicas del pianista<sup>126</sup>. En conjunto, su recepción dio un paso adelante y sus acciones fueron situadas en el mismo plano que los trabajos de reconocidos estudiosos, pues su práctica conectaba con los objetivos de musicólogos como Brenet o La Laurencie. Igualmente, sus manifestaciones en pro del siglo XVIII francés, concedidas en un momento en el que las críticas eran marcadamente nacionalistas y antigermanas, supusieron la integración de Nin como icono en la cultura francesa antes de mudarse a Berlín<sup>127</sup>.

En cuanto a interpretación, las fuentes hemerográficas describieron en líneas generales su técnica con los términos que venimos relatando: simplicidad, claridad,

---

<sup>123</sup> «[...] mais ce qui semblait alors un effet de la volonté apparait désormais dans toute l'aisance indépendante et sereine d'un talent sûr de lui-même et libre de toute entrave» P. A. [Pierre AUBRY]. «Concert Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-VIII-1908, p. 434.

<sup>124</sup> INDY, V. d'. *La Schola Cantorum en 1925...*, p. 198.

<sup>125</sup> Intérim. «Conférence sur les Origines Françaises de la Musique de Clavier Actuelle, par MM. G. Jean-Aubry et Joachim Nin». *Le Mercure Musical et S.I.M.*, 15-VI-1908, p. 707; LUCE, M[adeleine]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7/14-VI-1908, pp. 463-464.

<sup>126</sup> P. A. [Pierre AUBRY]. «Concert Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-VIII-1908, p. 434; G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

<sup>127</sup> *L'Action Française*, París, 17-VI-1908. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 32.

emotividad y limpieza de mecanismo. La Schola señaló incluso el contenido novedoso del programa, que el pianista interpretaba «con la perfecta delicadeza y la sensibilidad discreta que convienen este arte del siglo XVIII»<sup>128</sup>. El crítico de *Le Mercure Musical* fue más detallado en sus descripciones: «Joaquín Nin es delicado y fuerte: intérprete respetuoso y apasionado de la música, considera no solo la esencia de las obras, sino su espíritu, penetrando en la atmósfera de su autor y su medio social»<sup>129</sup>. Si nos centramos a sus adjetivos «fuerte» y «apasionado», estos calificativos ya son indicios de su manera de interpretar. Fue Sérieyx, su anterior colaborador, quien revelaba el cambio estilístico de Nin en *Le Courrier Musical*, donde escribía lo siguiente:

Lo que podríamos llamar la «nueva manera» del señor Nin, desde el punto de vista de la interpretación, revela en él una posesión de sí muy cercana a la maestría, y es por eso que nos hubiera gustado escucharle dos veces en lugar de una.

Ciertas piezas de Couperin, de Rameau y de Daquin, que ya escuchamos en las sesiones dedicadas por el señor Nin, desde 1904, en el *Estudio de las formas musicales en el piano*, han tomado ahora una amplitud y una seguridad de expresión que marcan, para el oyente informado, los inmensos avances realizados por el joven artista en años de trabajo racional y concentrado. ¡Cuántos intérpretes menos concienzudos calificaron ya de «perfección» lo que Nin considera «un punto de partida»!

La pieza que cerraba el programa, una *Victoire* de Duphly, no es la mejor como música; pero sus concesiones al virtuosismo permitieron sentir en el intérprete cualidades de potencia y sonoridad, de las cuales tuvimos el placer de constatar el pleno desarrollo, en las obras más recientes que figuraron en los últimos programas de su serie de *doce conciertos*.... interrumpidos pero no abandonados, tal y como ha prometido formalmente<sup>130</sup>.

La «nueva manera» a la que claramente alude Sérieyx es reveladora de que Nin sí modificó su forma de interpretar la música de los clavecinistas franceses hacia una

---

<sup>128</sup> «[...] avec la parfaite délicatesse et la sensibilité discrète qui conviennent à cet art du XVIII<sup>e</sup> siècle». «Concerts à Paris. Salle des Agriculteurs». *Les Tablettes de la Schola*, París, junio 1908, p. 4.

<sup>129</sup> «Joachim Nin est délicate et forte: interprète respectueux et passionné de musique, il s'attache non pas seulement à la lettre des œuvres mais à leur esprit, pénétrant l'atmosphère de leur auteur et de leur milieu social». Intérim. «Conférence sur les Origines Françaises...», p. 707.

<sup>130</sup> «Ce qu'on pourrait appeler la "nouvelle manière" de M. Nin, au point de vue de l'interprétation, révèle en lui une possession de soi très proche de la maîtrise, et c'est pourquoi nous eussions voulu l'entendre deux fois au lieu d'une. / Certaines pièces de Couperin, de Rameau et de Daquin, qu'il nous fut donné d'entendre déjà aux séances consacrées par M. Nin, depuis 1904, à l'Étude des formes musicales au piano, ont pris désormais une ampleur et une sûreté d'expression, qui marquent, pour l'auditeur averti, les immenses progrès accomplis par le jeune artiste, en quelques années d'un travail rationnel et concentré. Que d'interprètes moins consciencieux déjà qualifié «perfection» ce qui pour M. Nin s'appelle «un point de départ!». / La pièce qui clôturerait le programme, une *Victoire* de Duphly, n'est pas la meilleure, comme musique; mais ses concessions à la virtuosité ont permis de pressentir chez l'interprète des qualités de puissance et de sonorité dont nous aurons plaisir à constater le plein épanouissement, dans les œuvres plus récentes qui figureront aux programmes ultérieurs de sa série de douze auditions... interrompue mais non abandonnée, ainsi qu'il a formellement promis». A. S. [Auguste Sérieyx]. «Concerts Divers. M. J. J. Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-VII-1908, p. 431.

línea más cercana a la estética scholista, una vez que interrumpió su relación con la institución. Desconocemos si su decisión fue fruto del recelo ante la constante desacreditación y su consecuente falta de promoción, o de una nueva concepción estética tras el descubrimiento de los nuevos clavecinistas que interpretaba, influenciados por el estilo virtuosístico italiano que atribuía teóricamente a la decadencia del clavecinismo. Lo que queda claro es el aumento de sonoridad y una potencia que visiblemente se apartaban de su acostumbrada contención expresiva. Desde luego, esto contrasta con la «perfecta delicadeza y la sensibilidad discreta» descrita en *Les Tablettes*, que ahora sí aceptaba de buen agrado su estilo interpretativo. Pese a que fue anunciada en paralelo la sexta sesión de su *Étude des formes musicales au piano* en colaboración con Sérieyx, la realidad es que nunca llegó a realizarse<sup>131</sup>; de ahí, sus palabras de «escucharle dos veces en lugar de una».

*Le Monde Musical* también hizo referencias a ciertas sonoridades «singulares» que ganaban impresión en el piano, principalmente en los bajos de las musettes de Couperin<sup>132</sup>. Esto constata que Nin no solo aplicó una interpretación más virtuosa a los nuevos compositores que ofrecía en primicia, como Royer y Duphly, cuya pieza *La victoire* presentaba «ribetes de heroico» a los ojos de Nin, sino también ciertas inflexiones más vehementes a las obras de clavecinistas más programados a lo largo de la década, como Couperin y Rameau.

Esta evolución del pianista también se manifestó en una heterogeneidad en la interpretación de los diferentes estilos de los compositores y épocas del pasado musical. Si en sus primeros recitales aparentemente no se resaltó distinción alguna entre los rasgos idiosincráticos de las distintas tradiciones nacionales, a partir de estos momentos sí se referencia una cierta diversidad estilística, que divulgó paralelamente en sus escritos teóricos. El ejemplo más claro es su opúsculo *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII* de 1913, donde señalaba el virtuosismo y la exuberancia de la

---

<sup>131</sup> *Comœdia*, París, 9-VI-1908, p. 4; *Le Mercure Musical et S.I.M*, París, 15-VI-1908, p. 736.

<sup>132</sup> G. D. «Concerts. M. J. J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

música italiana, la finura y galantería de la tradición francesa y la profundidad de la escuela alemana, que luego representaba en la práctica<sup>133</sup>.

En este sentido, Ecorcheville criticaba a la Schola por la uniformidad que aplicaba a todos los compositores por igual: «Los músicos trataron su arte de muchas formas, y obedecieron a tendencias estéticas tan diferentes que a veces se les creen incompatibles entre sí. ¿Estos principios de buen método histórico son admitidos en el Instituto de la rue Saint-Jacques? Parece que no»<sup>134</sup>. En 1908, Dalcroze publicó un artículo titulado «La Trrradition», en el que aludía a la uniformidad en la interpretación de Bach en nombre de la tradición pretendida<sup>135</sup>. Landowska también hizo explícitas estas distinciones entre las escuelas nacionales en su *Musique Ancienne* de 1909, en cuyo capítulo «Le Style» explicaba las características musicales de las tres tradiciones<sup>136</sup>. De este modo, la diversidad estilística de los maestros antiguos en la práctica tuvo lugar paralelamente a los escritos teóricos en la literatura parisina del momento.

Si retrocedemos a los conciertos históricos ofrecidos por Nin en Nantes con Lacerda, en el primero de ellos ejecutó dos piezas de Rameau, *La villageoise* y *L' enharmonique*, y el *Concierto* (BWV 1052) de Bach en 1905<sup>137</sup>. De su interpretación se destacó que «su toque aterciopelado y su pulsación delicada y sutil hicieron maravillas en este género de música»<sup>138</sup>, una apreciación que no trasciende una mera generalidad. En la segunda sesión histórica en 1906, Nin interpretó varias piezas de Couperin, Scarlatti y J. C. Bach<sup>139</sup>, y llama la atención que el vocabulario empleado es

---

<sup>133</sup> NIN, Joaquín. *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao los días 22 y 24 de enero de 1913. [Bilbao], Sabino Ruiz, [1913].

<sup>134</sup> «Car les musiciens ont traité leur art de bien des manières, et ils ont obéi à des tendances esthétiques si différents qu'on les croirait parfois incompatibles entre-elles ¿Ces principes de bonne méthode historique sont-ils admis à l'Institut de la rue Saint-Jacques? Il semblerait que non». ECORCHEVILLE, Jules. «La Schola et le Style de Bach». *Le Mercure Musical*, París, 15-IV-1907, p. 400.

<sup>135</sup> DALCROZE, Jaques E. «La Trrradition». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1908, pp. 655-661.

<sup>136</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Le Style». *Musique Ancienne*. París, Mercure de France, 1909, pp. 107-129.

<sup>137</sup> Primer concierto de la *Association des Concerts Historiques de Nantes* celebrado el 29 de diciembre de 1905. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, nº 5). Según versa el programa, las obras que Nin interpretó fueron *La villageoise* y *L' enharmonique* de Rameau.

<sup>138</sup> «Son jeu velouté et son doigté délicat et subtil ont fait merveille dans ce genre de musique». *Le Nouvelliste de l'Ouest*, Nantes, 31-XII-1905. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 18.

<sup>139</sup> Segundo concierto de la *Association des Concerts Historiques de Nantes* celebrado el 2 de marzo de 1906. Programa de mano del concierto. US-RIVu (caja 8, nº 6).

prácticamente idéntico: «pulsación flexible y suave, en un toque delicado y aterciopelado»<sup>140</sup>. De manera similar sucedía con las obras de un mismo compositor, en las que no se hacía una distinción particular entre el estilo de las piezas. En el monográfico a Bach en 1906, en el que Nin interpretó más de quince obras, se reseñó que «ejecuta a su vez obras animadas de una belleza pintoresca, grave, sutil o profunda, pero siempre igual»<sup>141</sup>. Hemos escogido varias críticas repletas de halagos que comparten una idea común: Rameau y Couperin, Scarlatti, Bach y su hijo Johann Christian se interpretaban aparentemente de la misma manera, independientemente de que les separasen más de medio siglo y que el estilo galante de Scarlatti difiriese del contrapunto más severo de Bach.

Uno de los primeros testimonios que referencian la variedad de estilos proviene de la pluma de Charles Van den Borren en 1909<sup>142</sup>. El musicólogo belga incidía en que Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly habían sido interpretados «con una vida y una variedad incomparables»<sup>143</sup>. Esta apreciación, aunque esté exenta de una diferenciación más detallada, es una prueba de la diversidad de estilos entre los distintos maestros de una misma escuela en la interpretación de Nin. Otro ejemplo claro lo encontramos en un recital ofrecido por Nin en Hamburgo en 1909, en cuyo programa figuraban Beethoven, la escuela francesa del XVIII y Bach. Entre las críticas del concierto, escogemos una en la que se señalaba que mientras las «hermosas miniaturas» de los clavecinistas franceses habían sido ejecutadas con la claridad, elegancia y equilibrio propias del rococó francés, Nin ofreció un Bach «grandioso, gigantesco» con

---

<sup>140</sup> «[...] *au doigté souple et moelleux, au jeu délicat et velouté*». Nantes-Mondain, Nantes, 4-III-1905. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 19.

<sup>141</sup> «[...] *il exécuta tour à tour des œuvres animées d'une beauté pittoresque, grave, subtile ou profonde, mais toujours égale*». *L'Echo des Premières*, París, 21-IV-1906. Cit. en: *Ibid.*, p. 22.

<sup>142</sup> En uno de sus recitales en 1908 con Jean-Aubry, el crítico señalaba que el colaborador sí puso de manifiesto las diferencias entre los clavecinistas francés: «[Jean-Aubry] *décrivait tout à tour le caractère des œuvres, situant les figures dans leur ambiance sociale, montrant par quoi elles diffèrent les unes des autres et les caractères communs qui attestent, en même temps que le tempérament national*». («[Jean Aubry] describiendo a su vez el carácter las obras, situando las figuras en su ambiente social, mostrando cómo se diferencian las unas de las otras y las características comunes que muestran, al mismo tiempo que el temperamento nacional»). *Intérim. «Conférence sur les Origines Françaises...»*, p. 707.

<sup>143</sup> «[...] *avec une vie et une variété incomparables et a montré par là qu'il ne s'agissait point d'un art mort et d'une sorte de reconstitution historique, mais bien d'un art plus vivant que jamais, d'un art totalement accessible aux profanes par sa clarté dans le raffinement, son charme mélodique et sa grâce spirituelle*». Ch. V. [Charles VAN DEN BORREN]. «À l'Université Nouvelle. Les Origines Française de la Musique de Clavier Actuelle». *L'Art Moderne*, Bruselas, 14-II-1909, p. 52.

la «grandeza de alma de un apóstol»<sup>144</sup>. El encanto melódico y la finura francesa por tanto quedaban contrastados con la expresión solemne y majestuosa de la música alemana, al margen de que en ocasiones Nin minimizaba su reivindicada austeridad para demostrar el lado más heroico de la música antigua.

Por último, el maridaje de fidelidad y expresión característico de las interpretaciones de Nin se mantuvo a lo largo de toda su trayectoria pianística. Las reseñas de sus recitales en España desde 1912, fecha en la que comenzó la labor de difusión de la música antigua en la península a través de la práctica, son el mejor testigo en la segunda década de siglo. Sirvan de ejemplo los conciertos sobre las tres escuelas musicales del siglo XVIII que ofreció con el violinista Joaquín Blanco-Recio en Madrid y en Bilbao en enero de 1913. En la capital, se destacó de ambos intérpretes una «fidelidad interpretativa realmente pasmosa», sin desvincularse de una corriente emotiva que correspondía con el pensar y el sentir del compositor<sup>145</sup>. En Bilbao, señalaban una «comprensión humana, no arqueológica de las obras» y «un conocimiento acabado de cuantas particularidades encierra la técnica florida e inquieta del siglo XVIII»<sup>146</sup>. Finalizamos esta sección con una reseña de Adolfo Salazar, quien inmortalizaba un perfil bastante ajustado del estilo interpretativo de Nin:

Es de los pocos que han sabido ver qué tesoros de sensibilidad se guardan en las frágiles y delicadas piececillas del XVIII a las que una hipertrofia pseudo-romántica se ha atrevido a menospreciar motejándolas con el dictado de *frivolidad*, y cuyo exacto sentido se escapa a su gusto por la vana hinchazón y por el aparatoso aspaviento, infinitamente rica de matices, dentro de una gama infinitamente discreta. Ni tampoco ha caído en la cándida ilusión de las imitaciones retrospectivas: antes bien ha huido de ellas sabiendo que los ambientes no se reconstruyen artificialmente sino que se evocan, y que esa evocación surge del espíritu de la obra y no de una apariencia externa... que cuando no ingenuamente engañosa, es una falsificación más o menos hábil<sup>147</sup>.

\*\*\*

El estilo pianístico de Nin, caracterizado por la claridad pero con tintes expresivos, se planteó desde sus inicios como una alternativa novedosa y diferenciadora de las prácticas habituales en torno a la música antigua, unas prácticas herederas de los criterios románticos del siglo XIX. Su presentación como intérprete en la sociedad

---

<sup>144</sup> PFOHL, Ferd. *Hamburger Nachrichten*. Hamburgo, 22-III-1909. Cit. en: NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 38.

<sup>145</sup> A. B. [Augusto BARRADO]. «Concierto Nin-Blanco Recio». *La Época*, Madrid, 11-I-1913, p. 1.

<sup>146</sup> ZUBIALDE, I[gnacio de] [Juan Carlos GORTÁZAR]. *Revista musical*, Bilbao, enero 1913, p. 16.

<sup>147</sup> SALAZAR, Adolfo. «Joaquín Nin». *Revista musical hispano-americana*, Madrid, mayo 1917, pp. 3-4.

parisina contó con una calurosa acogida por parte de los críticos, la cual no perduró en sus siguientes apariciones. Por ello, fue necesario buscar aliados en la prensa –como Calvocoressi o Séverac– y nuevas propuestas –su ciclo de la literatura musical para teclado– para forjarse un hueco estable en la escena musical parisina. Las consecuencias no tardaron en llegar, pues la labor de sus apoyos, la ampliación de nuevos radios de intervención y la novedad de su estilo interpretativo desembocaron en un gran reconocimiento del personaje, quien fue considerado rápidamente como uno de los mejores intérpretes del pasado musical.

Durante sus primeros años en París, Nin se mostró como un eslabón de la cadena scholista. Pero la oposición que encontró hacia su estilo interpretativo ocasionó un cambio en su práctica tras su desvinculación de la institución, una evolución pianística desde una mayor contención hasta un estilo más expresivo, sin renunciar por ello a la claridad. Igualmente, Nin realizó en sus interpretaciones una diferenciación más pronunciada entre los compositores dieciochescos de la misma época. Este giro de repertorio y de criterios interpretativos, concediendo a cada escuela una idiosincrasia particular, propició un conocimiento mayor de las tradiciones musicales como agrupación artística, a nivel general, y de las características singulares de los compositores, a nivel particular.

Por último, Nin fue uno de los pioneros en la imposición de una nueva manera de interpretar, que considerase las implicaciones históricas en el aspecto estético de la música de otras épocas. Aunque su apuesta interpretativa sea cuestionable a nuestros oídos del siglo XXI, debido a una hibridación que se aleja de los discursos actuales sobre autenticidad, sus interpretaciones fueron consideradas una práctica innovadora en su época, independientemente de su grado de aceptación. Gracias a ellas, el personaje contribuyó significativamente a la implementación de criterios de autenticidad en la práctica interpretativa del siglo XX, una importancia silenciada que no corresponde con su omisión en los debates musicológicos sobre música autenticidad y música antigua.





## CAPÍTULO X

### EL DEBATE SOBRE EL INSTRUMENTO: EL PIANO O EL CLAVE

Joaquín Nin y Wanda Landowska protagonizaron el debate organológico que tuvo lugar a principios del siglo XX sobre la idoneidad del clave o el piano en la interpretación de música antigua. Ambos se presentaron ante la sociedad musical con un doble perfil de intérprete-erudito, pues unían la interpretación del repertorio menos conocido con el estudio de las fuentes antiguas. Sus respectivos pensamientos convergieron en el objetivo de recuperar el pasado olvidado, pero la discordancia consistió en la elección del instrumento, una elección que indudablemente redundaba en cuestiones interpretativas, como el sonido resultante o la expresividad.

La querrela organológica entre Nin y Landowska se sostuvo principalmente en los testimonios de teóricos y compositores de otras épocas, cuyas variadas opiniones dificultaban el acto de dictar el triunfo final de uno de los instrumentos. Gracias a la potente labor de difusión de Landowska, icono del purismo instrumental de la época, numerosas personalidades reconocieron teóricamente el clave como la alternativa más cercana al contexto original. Ahora bien, en la práctica, las preferencias por uno u otro instrumento dependían del gusto personal del oyente, independientemente de su formación y adscripción institucional. En este sentido, entraban en escena otros factores, dado que la familiaridad-desconocimiento y el atractivo-rechazo hacia las sonoridades habituales o novedosas son fenómenos de la escucha que activan unos mecanismos psicológicos particulares en cada auditor<sup>1</sup>.

Como veremos a lo largo del capítulo, Nin realizó una lectura un tanto maniquea del clave para encumbrar el piano como el instrumento idóneo en la interpretación de música antigua. Por su parte, Landowska también apostó por una reconstrucción del pasado quimérica, ya que su clave Pleyel era una reproducción pseudo-moderna, que disponía de posibilidades mecánicas y tímbricas desconocidas en la época de Couperin o de Bach. En definitiva, la fidelidad al contexto original era un factor relevante pero no

---

<sup>1</sup> SLOBODA. John A. «Listening to Music». *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Nueva York, Oxford University Press, 1985, pp. 151-193.

determinante en la elección del instrumento, pues se trataba de una cuestión de gusto, que trascendía las implicaciones históricas.

### 10.1 *Se puede, pero... ¿se debe?*

Al igual que otros personajes a lo largo de la historia de la música, como Scarlatti y Haendel, Bach y Marchand, Landowska y Nin mantuvieron una fuerte polémica de carácter organológico a través de la palabra escrita, cuyo resultado fue un aumento del protagonismo de la música antigua en la escena europea, principalmente la música del siglo XVIII<sup>2</sup>. El debate sobre la idoneidad del clave o el piano en la interpretación del pasado musical durante las dos primeras décadas del siglo XX ha sido señalado tanto por los estudiosos de la música del periodo como por los principales biógrafos e investigadores de ambas figuras<sup>3</sup>. No obstante, y a pesar de la trascendencia de la polémica en aquella época, son muchas las coordenadas que nos restan por conocer. Liz Mary Díaz Pérez de Alejo, en sus dos artículos sobre el duelo entre ambos pianistas, reconstruye el intercambio textual en el escenario español, en particular en la *Revista musical* de Bilbao y la *Revista musical catalana*<sup>4</sup>. Carreras también ha abordado la polémica y concluye señalando que la posición de Nin fue una estética interpretativa basada en el gusto, pese a sus argumentaciones históricas<sup>5</sup>. En este capítulo final, hemos ampliado el elenco de publicaciones españolas y francesas que acogieron los escritos de

---

<sup>2</sup> MAYER BROWN, Howard. «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 27-56.

<sup>3</sup> BATAULT, Jean-Claude. «Landowska-Pleyel, la Diffusion du Clavecin dans le Monde». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Jean-Jacques Eigeldinger (dir.). Arles, Actes Sud; París, Cité de la musique, 2011, pp. 141-153; GONZALO DELGADO, Sonia. «Piano ou Clavecín? The Spanish Reception of Wanda Landowska's and Joaquín Nin's Approaches to Early Performance Practice». Congreso Internacional Roots of Revival celebrado en The Horniman Museum and Gardens. Londres, 12-14 de marzo de 2014.

<sup>4</sup> DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 211-234; *Id.* «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria a «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?»». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 2, julio-diciembre 2016, pp. 629-635; *Id.* «Debate con Wanda Landowska en París. Primeras aportaciones a la crítica musical (1911-1913)». *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 105-130.

<sup>5</sup> CARRERAS, Juan José. «Die Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien». *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*. Camila Bork et al. (eds.). Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 134-148.

nuestros protagonistas. Pretendemos con ello contribuir con nuevos datos sobre el origen y el alcance de la polémica, así como examinar con mayor detenimiento la difusión de estos textos para determinar quién, cómo y dónde fueron conocidos.

Nin y Landowska no llevaron a la práctica sus enfrentamientos teóricos en un torneo que les congregase, continuando sus reivindicaciones de manera individual a través de sus recitales, sus escritos y sus artículos en la prensa europea. Resulta complejo averiguar cuántos músicos conocerían sus respectivos idearios mediante la lectura de los textos publicados en las revistas de la época, pero parece innegable que estos escritos contribuyeron a crear un nuevo estado de conciencia, cuya difusión veremos en los próximos párrafos.

#### *10.1.1 Cuestiones preliminares sobre la recuperación del clave en Francia*

El clave no fue un instrumento ausente en el panorama musical francés de principios del siglo XX y, pese a la opinión tradicional, Landowska no fue la única mujer clavecinista de la época; sin embargo, toda una vida y dedicación a la promoción del instrumento antiguo la convirtieron en su gran paladín. La recuperación del clave en Francia comenzó durante la segunda mitad del siglo XIX y estuvo íntimamente ligada al campo de la musicología. El instrumento ganó expectación en los salones de la segunda mitad del siglo XIX, considerado como una antigüedad histórica e icono de la grandeza del pasado musical francés, de acuerdo con la moda del rococó de aquel momento<sup>6</sup>. Por otro lado, el interés por reconstituir la música de los siglos XVII y XVIII en un entorno lo más cercano posible a la época condujo a la restauración de instrumentos originales, y a la fabricación de copias más o menos fidedignas en las últimas décadas de siglo por parte de Tomasini, Érard y Pleyel-Wolff-Lyon<sup>7</sup>.

Entre los principales intérpretes clavecinistas de la segunda mitad del siglo XIX se encontraban Amédée Méreaux, su alumna Charlotte de Malleville, Diémer y Saint-Saëns, además de muchos otros. Señalamos como ejemplo el concierto que Diémer

---

<sup>6</sup> GETREAU, Florence. «L'Iconographie du Clavecin en France, 1789-1889». *Musique Ancienne – Instruments et Imagination/Music of the Past – Instruments and Imagination*. Michael Latham (ed.). Berna, Peter Lang, 2006, pp. 169-191.

<sup>7</sup> BATAULT, Jean-Claude. «Les Clavecins Pleyel, Érard, Gaveau, 1889-1970». *Ibid.*, pp. 193-211.

ofreció en 1888 en un clave construido en 1789 por Paskal Taskin y restaurado por Tomasini en 1882<sup>8</sup>, o su célebre intervención en la Exposition Universelle de París en 1889, en la que los instrumentos «auténticos» fueron el mayor atractivo<sup>9</sup>. Ahora bien, una cierta ambigüedad revestía la recuperación del clave: por una parte, el instrumento simbolizaba la elegancia y la delicadeza de la aristocracia francesa del siglo XVIII; por otra parte, era solo un reflejo parcial de la música nacional de la época, ya que la volubilidad y la fragilidad del instrumento, además de las miniaturas musicales interpretadas en él, adquirieron connotaciones de género que fueron cuestionadas como representativas de la identidad nacional<sup>10</sup>; tampoco faltaron las críticas acerca de su sonido seco y metálico y su limitada expresividad en comparación con el piano, unas premisas nacidas en la estela del romanticismo decimonónico que permanecieron asentadas en el contexto musical del siglo XX.

Entre las intérpretes femeninas de principios del siglo XX, además de Landowska, destacan Marguerite Delcourt y Regina Patorni-Casadesus –las dos principales clavecinistas de la Société d’Instruments Anciens fundada en 1901–<sup>11</sup>, Blanche Selva y sus ocasionales ejecuciones de Bach en el clave, Pauline Auclert, Elodie Lelong y Juliette Toutain<sup>12</sup>. En cuanto a intérpretes varones se encontraban el citado Diémer, Alfredo Casella, Jules Jemain y Ricardo Viñes<sup>13</sup>. La diferencia de Landowska con todos estos intérpretes radica en que ninguno de ellos se dedicó exclusivamente a la recuperación del instrumento antiguo, a excepción de Marguerite Delcourt. En este sentido, si Nin se mostraba amenazante con aquellos intérpretes cuyos repertorios se solapaban con sus propias propuestas, como vimos con Viñes y Landowska en capítulos anteriores, esta rivalidad es también manifiesta entre la clavecinista polaca y Delcourt, a quien la prensa consideró «la reina del clave» en

---

<sup>8</sup> BECKER-DEREX, Christiane. *Louis Diémer et le Clavecin en France à la Fin du XIX<sup>e</sup> Siècle*. París, Editions Aug. Zurfluh, 2001, p. 29.

<sup>9</sup> HASKELL, Harry. *The Early Music Revival. A History*. Nueva York, Thames and Hudson, 1988, pp. 44-45; FAUSER, Annegret. «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889». *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). [Logroño], Universidad de La Rioja, 2004, pp. 289-308. En concreto, consultar los programas de los días 25 y 31 de mayo de 1889 (pp. 292-294).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>11</sup> PATORNI-CASADESUS, Regina. *Souvenirs d’une Claveciniste, Ma Famille Casadesus*. París, La Ruche ouvrière, 1962, pp. 54-55.

<sup>12</sup> FAUSER, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 5-6.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6. Annegret Fauser incluye en esta relación a Joaquín Nin, aunque hasta el momento no tenemos constancia de que el pianista ofreciese un recital público en dicho instrumento.

1905<sup>14</sup>. Afortunadamente para Landowska, Delcourt pronto acostumbró a tocar el clave en conjuntos de cámara y se limitó a realizar su función de bajo continuo, dejando poco espacio a las piezas como solista<sup>15</sup>. Sin duda alguna, esto apaciguó el recelo de Wanda y significó un paso hacia delante en su exclusividad.

### 10.1.2 *Dos apuestas no aptas para todos los públicos*

A partir de 1903, Landowska comenzó a introducir en sus recitales algunas piezas interpretadas en pianofortes y en claves franceses modernos, aunque admitió no estar convencida de estos instrumentos iniciales<sup>16</sup>. En estos conciertos, esbozaba una evolución de la literatura musical y de los instrumentos para teclado, que explicaba brevemente de manera oral. El motivo de su traspaso gradual del piano al clave radicó en sus deseos de construir un perfil comercial que le diferenciase –un objetivo también perseguido por Nin– de la gran nómina de pianistas que desfilaban por las salas de conciertos parisinas, como Diémer, Saint-Saëns o Pugno<sup>17</sup>.

Es un lugar común en los estudios sobre Landowska describirla como una heroína que tuvo que superar numerosas dificultades derivadas sobre todo de la excepcionalidad del instrumento. Sería injusto no corroborar tal reivindicación, pero los intérpretes de música antigua en el piano no por ello tuvieron un camino más fácil. En la promoción de su carrera, Landowska se enfrentó a una realidad en la que la gran mayoría de los músicos y del público se hallaban poco habituados a la sonoridad del clave, cuya difusión era discreta a principios de siglo. Recordemos nuevamente las palabras de Pasteur Roberty sobre uno de sus conciertos en la fecha temprana de 1905: «para muchos de nosotros, el sonido del clave nos parece aún muy seco»<sup>18</sup>. Por su parte,

---

<sup>14</sup> Marguerite Delcourt fue una de las principales rivales de Wanda Landowska, y llegó a ser reconocida como «la reina del clave» en 1905. FAUSER, A. «Creating Madame Landowska...», pp. 13-14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> *Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkings (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.), p. 9; EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Wanda Landowska. Situation Historique, Position Artistique». *Music Ancienne – Instruments...*, pp. 213-309; NECTOUX, Jean-Michel. «Paris 1900, un panorama musical». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, pp. 19-31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>18</sup> «[...] *Par beaucoup d'entre nous, le son du clavecin nous parait trop grêle*». ROBERTY, Pasteur. *Le Journal de Genève*, Ginebra, 17-III-1905. Cit. en: *Wanda Landowska. Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale de Paris G. Astruc & Cie, [1905], p. 4.

Nin luchó por la legitimación del repertorio antiguo a través de un estilo pianístico novedoso, que se alejaba de los cánones decimonónicos con los que la audiencia sí estaba familiarizada. Así, ambos apostaron por alternativas sonoras poco comunes en la época que crearon expectación: en el caso de Landowska, la resultante natural del instrumento y extraña para la audiencia; en cuanto a Nin, su contención expresiva y diferente del sonido extraído del piano por la gran mayoría de intérpretes, que tampoco fue siempre bien acogido. En definitiva, sus relativas posiciones convergían en una desvinculación de las prácticas románticas en pro de una visión históricamente más informada, aunque cada uno hizo sus concesiones.

Igualmente, Landowska y Nin afrontaron serias dificultades desde un punto de vista institucional. La clavecinista no encontró el apoyo deseado en la Schola Cantorum durante sus primeros años en París, ya que la recuperación de la música de los siglos XVII y XVIII en los instrumentos antiguos no formaba parte del imaginario de d'Indy, aunque sí de Bordes. Nin contó con el respaldo scholista en cuestiones organológicas, pero se topó con la fuerte oposición de d'Indy a su estilo interpretativo, que desembocó en la finalización de su relación profesional con la institución, como vimos en capítulos anteriores. En definitiva, tanto Nin como Landowska sufrieron y lidiaron con factores propios del gusto de la época y de cada individuo, que desde luego afectaron a complejas relaciones institucionales que no resultaron nada fáciles de superar.

## 10.2 Origen y desarrollo de la polémica entre Nin y Landowska

Nin basó su defensa del piano en el testimonio de Couperin sobre la inexpresividad del clave, que el compositor francés dejó explícito en su libro *Pièces de clavecin* (1713). En la primera sesión del *Étude des formes musicales au piano* en 1904, se difundía oralmente: «El clave es perfecto en cuanto a su extensión y brillante por él mismo; pero como no puede inflar ni disminuir los sonidos, estaré agradecido a quienes, a través de un arte infinito sostenido por el gusto, podrán hacer que este instrumento sea susceptible de *expresión*»<sup>19</sup>. Para Nin, esta «expresión» en términos couperianos era

---

<sup>19</sup> «Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par lui-même; mais, comme on ne peut enfler ni diminuer les sons, je saurai gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression». Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la

solo alcanzable a través de los *crescendos* y *diminuendos* que se obtenían del piano, planteando una alternativa a las dinámicas en terraza del barroco pero también a la sonoridad ultra-sentimental del XIX. Se trata de una lectura un tanto maniquea en perjuicio del clave, pues dotaba a la música antigua de una expresividad que únicamente podía extraerse del piano moderno, prescindiendo en este sentido de su evidencia histórica. Según señala Hubbard en su clásico estudio sobre el clave, los clavecinistas franceses anteriores a 1750 alababan sus instrumentos y comenzaron a señalar sus debilidades expresivas una vez que conocieron el piano evolucionado, pues los primeros modelos, como es lógico en cualquier invento, poseían numerosos elementos que pulir<sup>20</sup>. Como citamos al comienzo del capítulo, el debate entre Landowska y Nin se sostuvo principalmente en los testimonios de varios compositores antiguos. Sin embargo, las citas históricas han de tomarse con mucha cautela, dado que variaron en función del contexto en el que fueron pronunciadas. Un buen ejemplo de ductilidad nos lo plantea el mismo Couperin, quien una década más tarde de sus *Pièces du clavecin*, y seguramente tras conocer los primeros pianos, contrastaba que el clave poseía «un brillo y una claridad que difícilmente se encuentran en los otros instrumentos»<sup>21</sup>. El compositor francés Jean Denis (ca. 1720-ca. 1764) también proclamó abiertamente que el clave era «el instrumento más bello del mundo y el más perfecto», un testimonio que Landowska no dudó en divulgar<sup>22</sup>. Las declaraciones de Couperin y Denis, junto a otras citas que veremos en los próximos párrafos, demuestran la precaución con la que han de interpretarse los testimonios históricos, ya que los halagos y las quejas sobre el clave y los primeros pianos fueron comunes en el segundo cuarto de siglo XVIII.

Poco tiempo tardó Nin en poner su alegato por escrito y lo hizo en las notas a programa de la segunda sesión de su ciclo en 1906<sup>23</sup>. Si estimamos un lanzamiento similar a los dos mil ejemplares impresos de la primera tirada, su alcance fue cuatro

---

Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58). Cita obtenida de: COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. París, Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1913, libro 1. La cursiva pertenece a Nin.

<sup>20</sup> HUBBARD, Franck. *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge (Massachusetts)-Londres, Harvard University Press, 1965, pp. 125-126.

<sup>21</sup> «Le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments». Cit. en: *Ibid.*, p. 125.

<sup>22</sup> «[...] le plus bel instrument du monde et le plus parfait». Cit. en: LANDOWSKA, Wanda. «Le Clavecin chez Bach». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-V-1910, p. 313.

<sup>23</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian de París el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 7, nº 58, pp. 3-4).



veces mayor que los quinientos asistentes al primer concierto<sup>24</sup>. Esta reivindicación textual fue emprendida una vez que Landowska hubo publicado su primer artículo «Sur l'Interprétation d'Œuvres de Clavecin du Bach» en el *Mercure de France* en 1905<sup>25</sup>. En él, la clavecinista preconizaba el clave en la interpretación del pasado musical y arremetía contra el piano, considerándolo «una ametralladora para matar a todo un pueblo»<sup>26</sup>. Landowska atacaba a aquellos pianistas que extraían un sonido «voluminoso, gordo, grande, fuerte y potente»<sup>27</sup>. Pero también criticaba las sonoridades dulces del piano, una especie de sonidos «esponjosos» que sin embargo con posterioridad afirmó buscar en sus interpretaciones en el clave<sup>28</sup>. El texto de Landowska era una reivindicación de su propia postura, ya que se oponía a cualquier estilo interpretativo del repertorio antiguo en el piano, consciente de que no contaba con una oposición fuerte en el clave.

Como venimos relatando, estas afirmaciones de Landowska suscitaron la rápida respuesta de Nin, quien extendió sus argumentos a la imprecisión de los maestros antiguos sobre los instrumentos destinatarios de sus obras, como Cabezón o C. Ph. E. Bach<sup>29</sup>. Con una actitud beligerante similar a la de la clavecinista, Nin devolvía el ataque «a ciertas comparaciones tendenciosas prestadas, ya sea a la artillería, para incriminar las cualidades de fuerza del piano actual, ya sea a la... confitería, para despreciar sus sonidos suaves y esponjosos»<sup>30</sup>. Si el instrumento moderno era censurado por su sonoridad amplia y dulce entre los defensores del clave, la «jaula de moscas», como Willy [Henri Gauthier Villars] llamaba humorísticamente al instrumento antiguo<sup>31</sup>, era criticada por su sonido seco, metálico y limitado. Estas fueron las palabras que Nin publicó en la *Revista musical catalana* acerca de una interpretación de

---

<sup>24</sup> Recordemos que la Salle Æolian contaba con cerca de 500 asientos. «La Salle Æolian». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1902, pp. 292-293.

<sup>25</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Sur l'Interprétation d'Œuvres de Clavecin du Bach». *Mercure de France*, París, 15-XI-1905, pp. 214-230.

<sup>26</sup> «Cette mitrailleuse pour assommer tout un peuple». *Ibid.*, p. 220.

<sup>27</sup> «On nous a trop rengorgés de tout ce qui est gros, gras, grand, fort et puissant». *Ibid.*, p. 230.

<sup>28</sup> LANDOWSKA, W. «Le Clavecin chez Bach...», p. 314.

<sup>29</sup> Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 4).

<sup>30</sup> «J'opposerai ainsi la propagande par le fait, comme ma seule réponse, à certaines comparaisons tendancieuses empruntées, soit à l'artillerie, pour incriminer les qualités de force du piano actuel, soit à la... confiserie, pour déprécier ses sonorités douces et moelleuses». Programa de mano. US-RIVu (caja 7, nº 58, p. 5).

<sup>31</sup> «Cage à mouches». Cit. en: NIN, J. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, diciembre 1904, p. 267.

Landowska en 1906, como corresponsal en París<sup>32</sup>. No obstante, el pianista no era consciente de que se estaba lanzando piedras sobre su propio tejado, ya que la clavecinista iba reafirmando posiciones y ganando adeptos en sus visitas anuales a España desde 1905<sup>33</sup>. Concretamente en el ámbito barcelonés, destacamos a Pedrell – defensor del clave en las interpretaciones de la polifonía renacentista española<sup>34</sup> y a quien Landowska conoció en 1909<sup>35</sup>–, Granados<sup>36</sup> e importantes personalidades del círculo del Orfeó Català, como Lluís Millet<sup>37</sup> y Francesc Pujol<sup>38</sup>, con los que Landowska fue estrechando vínculos<sup>39</sup>. Es cierto que Pedrell había defendido la labor divulgativa de Nin en el piano sobre la figura de Cabezón en París, pero su ideal como tal era en el clave.

Entre los iniciales defensores del clave en la escena parisina se encontraban Diémer, Bordes y Saint-Saëns<sup>40</sup>, entre otros. Pero la nómina de simpatizantes aumentó a lo largo de la primera década de siglo, gracias a la incesante acción divulgativa de Landowska a través de la práctica y de la palabra escrita. Tras uno de sus primeros recitales en Bruselas en 1904, *Le Guide Musical* reproducía el artículo del crítico belga Lucien Greilsamer, «Pianistes et clavecinistes», donde hacía explícita la consideración del clave en el imaginario de la época: «Para todo el mundo, el clave evoca la idea de un instrumento anticuado, rococó, ancestro decrepito del piano, con sonidos secos, y de los

---

<sup>32</sup> NIN, Joaquín. «Correspondencias. París». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1906, p. 57.

<sup>33</sup> GONZALO DELGADO, Sonia. «“Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, nº 27, 2012, pp. 589-607; TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Landowska en España: “camino en la sombra que nos separa del pasado”». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440.

<sup>34</sup> Pedrell consideraba el piano como el instrumento menos propicio para interpretar las transcripciones de la polifonía renacentista española: «[...] ni siquiera tañido *stacatto* y a una *corda*». PEDRELL, Felipe. *Orientaciones (1892-1902)*. París, P. Ollendorf, 1911, pp. 76-77. Las palabras en cursiva pertenecen a Pedrell.

<sup>35</sup> Carta de Wanda Landowska a Felipe Pedrell. Barcelona, [1909]. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/851.

<sup>36</sup> *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*. Miriam Perandones (ed.). Barcelona, Boileau, 2016, pp. 343-344.

<sup>37</sup> Correspondencia entre Wanda Landowska y Lluís Millet. E-Boc. Fondo Lluís Millet y Pagés y Lluís Millet i Millet. Sign.: CAT CEDOC 3.21. Registro documental 831.

<sup>38</sup> Correspondencia entre Wanda Landowska y Francesc Pujol. E-Boc. Fondo Francesc Pujol i Pons. Sign.: CAT CEDOC 3.2. Registro documental 849-900.

<sup>39</sup> Según carta de Paul Landowski (hermano de la clavecinista) a Francesc Pujol, Landowska envió dos ejemplares de *Musique ancienne* (1909), uno para la Biblioteca del Orfeó Català y otro para Enrique Granados. Carta de Paul Landowski a Francesc Pujol. París, 19-12-[1909]. E-Boc. Fondo Francesc Pujol. Registro documental 849-900.

<sup>40</sup> SAINT-SAËNS, Camille. «The Execution of Classical Works: Notably those of the Old Masters». *The Musical Times*, vol. 56, nº 870, 1-VIII-1915, pp. 474-478.

que algunos ejemplares son, a lo sumo, dignos de figurar como objetos de curiosidad en los museos»<sup>41</sup>. Greilsamer establecía la sempiterna comparación entre ambos instrumentos y manifestaba su oposición al piano en la interpretación del repertorio antiguo, dejando clara su posición: «Si se escucha una pieza de clave ejecutada primero sobre este instrumento y después en el piano, parece en el segundo caso que se tienen las orejas rellenas de algodón»<sup>42</sup>. Albert Schweitzer, el célebre estudioso de Bach, también se situó al lado de Landowska y tras escuchar su interpretación del *Concerto italiano* en el clave admitió que era complicado volver a escucharlo al piano<sup>43</sup>. Estos comentarios fueron incluidos en la edición de 1908 de su obra *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*, y no en la primera versión de 1905, lo que constata el reconocimiento que paulatinamente iba adquiriendo Landowska, algo de lo que ella misma era consciente<sup>44</sup>.

Landowska exclamó en numerosas ocasiones que los pianistas (entre los que incluía a virtuosos, fabricantes y profesores de piano del siglo XIX) eran los mayores detractores del clave, con una clara visión simplista que los reducía a perfectos desconocedores del pasado musical y del instrumento antiguo<sup>45</sup>. Es cierto que los lugares comunes del siglo XIX en la defensa del piano permanecían asentados dentro del contexto musical de principios del XX. Entre las ideas comúnmente aceptadas se encontraban la preferencia de Bach por el clavicordio y no por el clave, una hipótesis lanzada por Forkel en la biografía del compositor (1802)<sup>46</sup>; la declaración de Spitta de que los maestros antiguos habrían adoptado el piano de cola de haberlo conocido<sup>47</sup>; o la abundante ornamentación a la que recurrieron los clavecinistas franceses para paliar la brevedad de los sonidos del clave, una idea acogida y divulgada por Marmontel, Le

---

<sup>41</sup> «Pour tout le monde, le clavecin évoque l'idée d'un instrument suranné, rococo, ancêtre décrépité du piano, aux sons grêles, et dont quelques exemplaires sont tout au plus dignes de figurer à titre d'objets de curiosité dans les musées». «Pianistes et Clavecinistes». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 6-XI-1904, pp. 825-826. Se trata de la reproducción íntegra del artículo: GREILSAMER, Lucien. «La Musique à Paris. Le Clavecin et les Clavecinistes». *L'Indépendance Belge*, Bruselas, 31-X-1904, p. 4.

<sup>42</sup> «Si l'on entend une pièce de clavecin d'abord exécutée sur cet instrument, puis sur le piano, il semble dans le second cas que l'on a les oreilles bourrées d'ouate». *Ibid.*

<sup>43</sup> Cit. en: MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor-Londres, UMI Research Press, ©1988, p. 21. Véase capítulo 5 de nuestro estudio, nota al pie

<sup>44</sup> LANDOWSKA, W. «Le Clavecin chez Bach...», p. 309.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> FORKEL, Johann Nicolaus. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, Bei Hoffmeister und Kühnel, 1802.

<sup>47</sup> SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 vols., 1873-1880.

Coupey, Méreaux y von Bülow<sup>48</sup>, que daba libertad a suprimir todo tipo de adornos en la interpretación al piano. Pese al difícil cuestionamiento de estas afirmaciones –al ser formuladas por tales personalidades, estar arraigadas durante ya tiempo, además, seguidas por el gran grueso de pianistas, entre ellos Nin–, Wanda consiguió modificar el pensamiento a través de sus escritos, como veremos en los próximos párrafos.

El clave contó con un radio de antagonistas que incluía a personalidades «informadas», cuyas preferencias en la práctica respondían a una inclinación personal. Ya citamos en el capítulo anterior cómo Gustave Bret, Jean Marnold y René de Castéra se mostraron defensores del piano y del estilo sentimental de Selva. No obstante, su preferencia por el instrumento moderno no fue impedimento para reconocer la reconstrucción próxima al original de las interpretaciones de Landowska, a diferencia del silencio u oposición hacia Nin. En una línea similar, el célebre historiador Gabriel Rouchès<sup>49</sup> describía a Landowska como la «alumna de Couperin» y señalaba el interés retrospectivo del clave, aunque su sonoridad, como a tantos otros, no le complacía: «Estas pequeñas notas agrias y metálicas no presentan gran placer por sí mismas; tienen el encanto de las cosas del pasado, encanto en polvo y vetusto»<sup>50</sup>. Rouchès, en cambio, sí alabó las interpretaciones de Nin en el piano<sup>51</sup>, pero nos consta que en ocasiones las reseñas estuvieron pactadas de antemano<sup>52</sup>, lo que nos impide establecer si defendía el instrumento moderno por convicción o convención. Henri de Curzon, quien llegó a ser director del Archivo Nacional de París<sup>53</sup>, se erigió como uno de los mayores defensores de Nin y admitió en una de sus reseñas que el piano era «menos pedante que el clave, y

---

<sup>48</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Les Ornaments». *Musique Ancienne*. París, Mercure de France, 1909, pp. 181-193.

<sup>49</sup> Gabriel Rouchès (1879-1958) fue un historiador del arte que trabajó en el Departamento de pintura del Museo del Louvre de París, especializado en la pintura de diferentes escuelas europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII. *Revue des Études Italiennes*, París, enero-marzo 1958, t. 5, n° 1, pp. 61-62.

<sup>50</sup> «Ces petites notes aigres et métalliques ne présentent pas un très grand agrément par elles-mêmes; elles ont le charme des choses du passé, charme poudreux et vieillot». ROUCHÈS, Gabriel. «Société J.-S. Bach». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 252-253.

<sup>51</sup> R. [Gabriel ROUCHÈS]. «M. J.-J. Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-VII-1906, p. 449.

<sup>52</sup> Carta de Joaquín Nin a Auguste Sérieyx. [París], 27-V-1906. Cit. en: ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. «Anexo IX. Auguste Sérieyx como profesor particular de Joaquín Nin». *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018, p. 938, nota al pie 2563.

<sup>53</sup> TURNER, Malcolm y GRIBENSKI, Jean. «Henri de Curzon». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 789.

es en definitiva más respetuoso con la música en sí»<sup>54</sup>. Esta frase carece de argumentación sólida, pero contribuye a esclarecer la amplitud de visiones, de ámbitos e instituciones entre las que se encontraban los defensores del instrumento moderno, más allá de los «llanos» pianistas y virtuosos que Landowska señalaba.

El caso de Henry Woollett es un tanto significativo, ya que ofreció recitales en el clave y en el pianoforte, pero se mostró teóricamente defensor del piano<sup>55</sup>. En su historia de la música publicada en *Le Monde Musical* en 1907, opinaba que las piezas podían ser interpretadas en el clave, en tanto en cuanto se ejecutasen según el gusto de la época, pero su sonido cansaba tras un rato de escucha<sup>56</sup>. En realidad, su defensa del piano se basaba en las premisas del siglo XIX, ya que se acogía a las generalizaciones de Spitta y de Marmontel y Méreaux<sup>57</sup>. Finalizaba su apartado señalando que «los *crescendo* y *diminuendo* eran imposibles» en el instrumento antiguo<sup>58</sup>, una premisa reveladora del apoyo a la postura de Nin, de quien se mostró uno de sus divulgadores, como vimos en capítulos anteriores. De hecho, ni siquiera mencionaba el nombre de Landowska en la amplia sección dedicada al clave, un silencio más que elocuente.

Tampoco faltaron los intermediarios que acogieron parcialmente algunas ideas de Nin y de Landowska, o aquellos quienes manifestaron sus dudas sobre qué decisión tomar ante la polémica. Fritz Volbach preguntaba abiertamente en *Le Courrier Musical* «¿Entonces, a quién creer?», sin tomar partido por ninguno de ellos<sup>59</sup>. Calvocoressi, por su parte, defendía teóricamente que el clave era la alternativa más verídica, pero reconocía el rol extraordinario del piano en la difusión de la música antigua: «Si no se debiera nunca ejecutar sobre un piano las composiciones de Couperin, Rameau y de tantos otros, tendríamos raramente la ocasión de escucharlas»<sup>60</sup>. Sus palabras no están exentas de razón, porque gran parte del repertorio del siglo XVIII ha trascendido en la

---

<sup>54</sup> «[Le piano] *c'est moins pédant que le clavecin, et c'est au fond, plus respectueux de la musique même*». CURZON, H[enri] de. «Salle Æolian». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 1-IV-1906, p. 251.

<sup>55</sup> Concierto ofrecido por Henry Woollett en la Société d'Enseignement musical de Le Havre el 6 de marzo de 1907. J. B. «Départements. Le Havre». *Le Monde Musical*, París, 15-III-1907, p. 76.

<sup>56</sup> WOOLLETT Henry. «L'Époque du Clavecin». *Le Monde Musical*, París, 15 y 30-VIII-1907, p. 231.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>58</sup> «*Les crescendo et les diminuendo étaient impossibles*». *Ibid.*

<sup>59</sup> «*Alors, qui croire?*». F. V. [Fritz VOLBACH]. «Les Concerts J.-Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 255-256.

<sup>60</sup> «*Si l'on devait ne jamais exécuter sur un piano les compositions de Couperin, Rameau et de tant autres, nous aurions trop rarement l'occasion de les entendre*». CALVOCORESSI, M.-D. [Michel-Dimitri]. «Le Concert de M. J.-J. Nin». *La Revue Musicale*, París, 15-I-1905, p. 70.

actualidad gracias al piano<sup>61</sup>. La posición de Calvocoressi radica en que fue uno de los mayores propulsores de la figura de Nin durante sus primeros años, pero sus reseñas a los conciertos de Landowska se hallaban bien lejos de claudicar el clave<sup>62</sup>, lo que corrobora su apertura de miras. En la postura del crítico primó más la visión práctica, dado que contó con Nin –y no con Landowska– para las ilustraciones musicales en sus conferencias sobre diversos temas del pasado musical.

En 1908, Landowska publicó a modo de previa el capítulo «La Tradition» de su libro *Musique Ancienne* (1909), con el que pretendía impugnar diferentes opiniones públicas sobre dicho concepto<sup>63</sup>. La clavecinista rebatía las recientes declaraciones de Jaques Dalcroze en su artículo «La Tradition», quien defendía las expectativas del intérprete por encima de las intenciones del compositor y de las características históricas<sup>64</sup>. La clavecinista cuestionaba también al compositor francés Jean Huré, quien, en su sección «Dogmes Musicaux» de *Le Monde Musical*, había afirmado tajantemente que «las tonterías más inexplicables en la ejecución de las obras antiguas se apoyan siempre sobre la tradición»<sup>65</sup>. El gusto personal de Huré en la interpretación de música histórica era próximo a los criterios estilísticos del siglo XIX, y arremetía contra las ejecuciones que no realizaban *rubato*, dando «la impresión de que se ha tocado demasiado rápido»<sup>66</sup> y aquellas «sin musicalidad y sin emoción», que aburrían al público<sup>67</sup>. Recordemos sus ya comentadas críticas a la velocidad de Landowska y de Casella, que vimos en capítulos anteriores, en contraste con la «asombrosa perfección» con que Selva ejecutaba a Kuhnau y a Bach<sup>68</sup>.

---

<sup>61</sup> SULAIMAN, Samma. «Le Piano et la Musique Ancienne». *Les Pianistes et le Répertoire du Baroque Tardif pour Clavier. Réflexion sur un Corpus d'Interprétations Discographiques (J. S. Bach, Rameau, Scarlatti)*. Tesis doctoral. Director: Pierre Saby. Lyon, Université Lumière-Lyon2, 2009, pp. 149-188.

<sup>62</sup> CALVOCORESSI, M.-D. «Concert de M<sup>me</sup> Landowska». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 8-IV-1906, pp. 274-275.

<sup>63</sup> LANDOWSKA, Wanda. «La Tradition». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-X-1908, pp. 1058-1065. Se trata del capítulo «La Tradition» de su obra *Musique ancienne*. París, *Mercure de France*, 1909, pp. 130-149.

<sup>64</sup> DALCROZE, Jaques E. «La Tradition». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1908, pp. 655-661.

<sup>65</sup> «Les sottises les plus inexplicables, dans l'exécution des œuvres anciennes, s'appuient toujours sur la tradition». HURÉ, Jean. «Dogmes Musicaux. La Mode. La Tradition». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1907, p. 264.

<sup>66</sup> «En des cas nombreux être métronomique, c'est manquer de rythme; il arrive que de ne pas ralentir un temps de la mesure donne l'impression qu'on l'a jouée trop vite: la réciproque est vraie». HURÉ, Jean. «Dogmes musicaux. Une exécution, c'est si peu de chose...». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1907, p. 51.

<sup>67</sup> «[...] sans musicalité et sans émotion». *Ibid.*, p. 52.

<sup>68</sup> J. H. [Jean HURÉ]. «Salle Pleyel. Mlle Blanche Selva». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1907, p. 88.

Del texto de Landowska extraemos además dos cuestiones importantes para el tema que estamos tratando. En primer lugar, señalaba la existencia de dos modalidades en la ejecución del repertorio antiguo: las interpretaciones con «estilo» de los tradicionalistas, quienes abogaban por la realización únicamente de los matices indicados por los compositores y, a su parecer, con un sonido resultante frío y monótono; y la moderna, que alteraba los movimientos, los matices y la expresión atendiendo a los criterios decimonónicos. Su visión es intencionadamente parcial, ya que omitía deliberadamente otras interpretaciones históricamente informadas situadas entre estos dos extremos, entre ellas las de Nin. De hecho, el citado artículo de Dalcroze coincidía en espacio con una amplia reseña sobre el pianista, en la que era alabado como intérprete erudito y por su estilo elegante próximo al entorno de los autores<sup>69</sup>. No dudamos que Landowska se encontraba bien lejos de concederle un ápice de protagonismo a Nin, a quien consideraba poseedor de un afán de reclamo<sup>70</sup>. Pero sus ataques contrastan con sus propias acciones, pues la gran publicidad que dio a su obra *Musique Ancienne* –una acción que consideramos totalmente lógica–, enviándosela hasta al mismo Nin<sup>71</sup>, es equivalente a ese espíritu de propaganda que censuraba de otros intérpretes, particularmente del pianista<sup>72</sup>.

En segundo lugar, y en sintonía con lo anteriormente expuesto, Landowska explicaba ciertas cuestiones estéticas de la música de los siglos XVII y XVIII, como el *rubato* ya postulado por Frescobaldi o la libertad concedida por los compositores a los intérpretes en sus ejecuciones y en la elección de los instrumentos<sup>73</sup>. Lejos de una objetiva labor informativa, su escrito era otra reivindicación de su postura en el clave como la idónea, pues tales datos le daban carta blanca para justificar sus incorporaciones personales. En suma, su visión fue ilustrativa pero también quimérica,

---

<sup>69</sup> Intérim. «Conférence sur les Origines Françaises de la Musique de Clavier actuelle, par MM. G. Jean-Aubry et Joachim Nin». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1908, p. 707.

<sup>70</sup> «[...] quiere hacerse renombre con la ayuda de los otros. ¡Es todo un tipo!...». Cit. en: Carta de José Iturbi a Eduardo López-Chávarri. *Eduardo López-Chávarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 1, p. 280.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Los tres primeros capítulos salieron publicados en: LANDOWSKA, Wanda. «Musique Ancienne». *Le Monde Musical*, París, 30-X-1908, pp. 298-301; Ver, por ejemplo, una previa en: H. de C. [Henri de CURZON]. «Wanda Landowska. Musique Ancienne». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 21-III-1909, p. 257.

<sup>73</sup> LANDOWSKA, W. «La Tradition...», pp. 1059-1060.

pues su pretendida autenticidad no derivaba de la verosimilitud histórica, sino de una actitud personal en su apuesta hacia el pasado.

En 1909, Landowska publicó su *Musique Ancienne*, que contribuyó a crear un nuevo estado de conciencia. En lo que concierne al clave, sus objetivos fueron reivindicar su recuperación y encumbramiento a partir del esclarecimiento de las imprecisiones generalizadas en torno al instrumento<sup>74</sup>. Entre los puntos más importantes del ensayo, Landowska cuestionaba la declaración de Forkel sobre la preferencia de Bach por el clavicordio, y se basaba en el inventario realizado tras la muerte del compositor y en el doble de piezas compuestas para clave en comparación con el clavicordio y el órgano<sup>75</sup>. Con ello no solo pretendía revertir la relevancia del clave frente al clavicordio, sino también invalidar la idea común de la superioridad del estilo de Bach en el órgano: «se considera el órgano como un “conjunto de instrumento de viento” y el clave como un “conjunto de instrumentos de cuerda”, ambos admirables igualmente»<sup>76</sup>. Estas apreciaciones fueron reforzadas con la reivindicación del extraordinario rol del clave en la orquesta del siglo XVIII, en la que el piano no llegaba a empastar con el resto de instrumentos<sup>77</sup>.

Landowska recurría a citas históricas de C. Ph. E. Bach y Marpurg sobre sus inclinaciones hacia el clave, con el fin de rebatir que los compositores del siglo XVIII estaban descontentos con sus instrumentos<sup>78</sup>. Por ejemplo, se acogía a las palabras de Quantz «El clave es indispensable para toda música, grande o pequeña»<sup>79</sup>, mientras Nin sostenía el recelo del compositor hacia dicho instrumento por la imposibilidad de obtener matices<sup>80</sup>. Como indicamos anteriormente, se trataba de un recurso un tanto problemático, y Landowska era consciente de la flexibilidad en la interpretación de las citas, pero es cierto que ambos tampoco tenían al alcance muchos más medios para

---

<sup>74</sup> «Le Clavecin». *Ibid.*, pp. 194-212.

<sup>75</sup> LANDOWSKA, W. *Musique Ancienne...*, pp. 113-115. Otros escritos anteriores en los que informaba de tales cuestiones fueron: *Id.* «Sur l'interprétation...», pp. 223-224; *Id.* «Le Clavecin chez Bach...», pp. 317-318. Para más información sobre otros puntos clave del texto, véase: PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2010, p. 277.

<sup>76</sup> «On considèrait l'orgue comme un “concert d'instruments à vents” et le clavecin comme un “concert d'instruments à cordes”, tous les deux admirables à titre égal». LANDOWSKA, W. *Musique Ancienne...*, p. 114.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 162-168.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>79</sup> «Le clavecin est indispensable pour toute musique, grande ou petite». Cit. en: *Ibid.*, p. 165.

<sup>80</sup> NIN, Joaquín. «Piano o clave? Precisemos...». *Revista musical*, Bilbao, febrero 1912, pp. 29-34.



esclarecer tales cuestiones históricas. Asimismo, defendía la posibilidad de producir *piano* y *forte* en el clave gracias a sus dos teclados y su enérgica sonoridad<sup>81</sup>, y apelaba a los escasos intentos de reforzar la sonoridad del clave en su actualidad<sup>82</sup>. Sin embargo, esto no es del todo cierto, pues como veremos más adelante, la maquinaria de los nuevos claves, su gran Pleyel entre ellos, tomaba de referencia la factura del piano y los nuevos registros proporcionaban una gama mayor de timbres y de sonoridad. De hecho, Dolmetsch había construido un clave en Londres con un «*jeu de forte*» como novedad técnica, que acercaba los macillos a las cuerdas y permitía pinzarlas más fuerte<sup>83</sup>.

Por último, las investigaciones de Landowska fueron pioneras en arrojar luz sobre las imprecisiones ofrecidas en las traducciones de obras de contenido histórico, lo que constituye uno de sus hallazgos más significativos. Aludió a Félix Grenier y su traducción francesa de la biografía de Forkel<sup>84</sup>, quien había sustituido los términos «*Flügel*», «*Clavicymbel*», «*Clavier*» y «*Clavessin*» directamente por «*Clavicordio*»<sup>85</sup>. Esto fue relevante para la causa que defendía, pues numerosos investigadores del ámbito francés accedieron al Bach de Forkel por Grenier, entre ellos Nin<sup>86</sup>, dado el desconocimiento de las lenguas alemana e inglesa. También puntualizó los errores cometidos por Gustav Schilling en la edición del *Versuch* de C. Ph. E. Bach<sup>87</sup>, quien sustituyó los términos «*clave*» y «*clavicordio*» por «*piano*» y «*pianino*», respectivamente<sup>88</sup>. En conjunto, su texto se erigió como una referencia esencial para el concepto de retorno en años posteriores, además del reconocimiento de Landowska como una personalidad indiscutible en la materia. De hecho, fue una de las fuentes

---

<sup>81</sup> LANDOWSKA, W. *Musique Ancienne...*, p. 201.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>83</sup> ELSTE, Martin. «Le Renouveau du Clavecin en Europe et aux Etats-Units». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, p. 130.

<sup>84</sup> FORKEL, Johann Nikolaus. *Vie, Talents et Travaux de Jean Sébastien Bach, Ouvrage Traduit de l'allemand de J. N. Forkel, Annoté et Précédé d'un aperçu de l'État de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Traducción al francés de Félix Grénier. París, J. Baur, 1876. (Título del original en alemán: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, Bei Hoffmeister und Kühnel, 1802).

<sup>85</sup> LANDOWSKA, W. *Musique Ancienne...*, pp. 197-199.

<sup>86</sup> NIN, Joaquín. «Haendel y Bach. Lo Ferrer Armoniós». *Revista musical catalana*, Barcelona, agosto 1904, pp. 174-176.

<sup>87</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel. *Carl Philipp Emmanuel Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Gustav Schilling (ed.). Berlín, T. Grieben, 1853.

<sup>88</sup> LANDOWSKA, W. *Musique Ancienne...*, p. 106.

principales en las que André Schaeffner se apoyó para la sección del clave de la *Encyclopédie* de Lavignac, tal y como señalaba su autor<sup>89</sup>.

La obra de Landowska coincidió en espacio y tiempo con la aparición del primer opúsculo de Nin, *Pour l'Art* (1909), donde reivindicaba esa vuelta al pasado musical de los siglos XVI, XVII y XVIII<sup>90</sup>. Se trataba de un escrito destinado a la interpretación y, aunque iba dedicado a los pianistas, prescindía de cualquier reivindicación organológica. En él, demandaba una apertura de los límites del repertorio antiguo, abordaba el rol social del intérprete y criticaba duramente el virtuosismo y las interpretaciones «personales»: «Una idea que se generaliza cada vez más, entre nosotros, es la de ser *personales* en la interpretación de las obras ajenas, idea que se realiza, a menudo, substituyendo el carácter y expresión del autor por el carácter y expresión del intérprete»<sup>91</sup>. Si atendemos a la fecha de publicación, sus palabras cobran un significado aún más completo: el hecho de que el núcleo del opúsculo sea la interpretación, junto al peso concedido a censurar el virtuosismo y reivindicar un cambio hacia el alejamiento de los cánones decimonónicos en la música antigua, puede entenderse como una crítica a d'Indy y a la Schola Cantorum por la fuerte oposición a su estilo interpretativo.

Las similitudes con los postulados de Landowska radican en que rechazaba las ediciones modernas que alteraban el texto musical<sup>92</sup> y reivindicaba la interpretación de obras originales en los conciertos, una idea postulada por el pianista en 1906<sup>93</sup>. Igualmente, sus apuestas en sus respectivos instrumentos convergían en un distanciamiento de la estética del XIX y en la preparación intelectual del intérprete, una imagen que ellos mismos desprendían de sus acciones y escritos. Como citamos anteriormente, Nin conoció el volumen de Landowska, pero el pianista terminó su escrito en octubre de 1908<sup>94</sup>, lo que despeja cualquier atisbo de plagio.

---

<sup>89</sup> SCHAEFFNER, André. «Le Clavecin». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Librairie Delagrave, 1920, p. 2036, nota al pie 1.

<sup>90</sup> NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909.

<sup>91</sup> Cit. de la versión española: NIN, Joaquín. *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa (1ª ed. especial), 1974, p. 31.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>93</sup> Programa de mano del concierto de Joaquín Nin en la Salle Æolian el 21 de marzo de 1906. US-RIVu (caja 8, nº 57).

<sup>94</sup> NIN, J. *Pour l'Art...*, p. 64.

El debate dio un paso adelante en Alemania gracias a las tentativas anuales promovidas por la Sociedad Bach germana con objeto de atraer la atención sobre los instrumentos antiguos en la interpretación de las obras del compositor. En concreto, en el Festival-de Bach celebrado en Duisburgo en 1908 tuvo lugar una conferencia en la que participaron el pianista Richard Buchmayer y Carl Nef, conservador del Museo de Instrumentos de Basilea. Buchmayer defendió la preferencia de Bach por el clavicordio, basándose en la predilección de sus contemporáneos (Kuhnau, Fischer y Mattheson) por dicho instrumento y en una anotación manuscrita de Bach en sus *Invenções y sinfonías*, en la que aludía a la expresividad del clavicordio. Además, Buchmayer sostenía la idoneidad del clave en la interpretación de obras con orquesta pero no en las piezas solistas, siendo el piano el instrumento más adecuado para ello.

Conocemos el transcurso de esta conferencia gracias a Landowska, quien comentó los puntos clave en su artículo «Le clavecin chez Bach», publicado en la revista *S.I.M.* de París en 1910<sup>95</sup>. En su texto, Landowska rebatió las argumentaciones de Buchmayer: señalaba que el instrumento predilecto de un compositor no tenía por qué ser el de sus contemporáneos<sup>96</sup>, algo en lo que no estaba exenta de razón dada la pluralidad de opiniones; defendía también que la sequedad y la falta de expresión del clave eran fruto de ejecuciones imperfectas, y únicamente podían ser vencidas con una «especialización» en el toque: «Es cierto que hacer cantar al clave y sacar sonidos suaves no es fácil, y los antiguos lo consideraron el mejor arte»<sup>97</sup>. Sus comentarios están llenos de perspicacia, pues era su propia exclusividad la que subyacía en esa «especialización», que elevaba al nivel de arte. Cerraba su artículo con su frase célebre: «*se puede tocar a Bach en el piano, pero se debe tocar en el clave*»<sup>98</sup>. Así, Landowska establecía una distancia insalvable entre ella y los pianistas, pero también con el resto de clavecinistas.

Poco tiempo después, Nin publicó su volumen *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*<sup>99</sup>. Era una obra en la que recopilaba las reseñas más relevantes que se

---

<sup>95</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Le Clavecin chez Bach». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-V-1910, pp. 309-322.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 311.

<sup>97</sup> «*Il est vrai, que faire chanter le clavecin et en tirer des sonorités moelleuses n'est pas chose bien facile et les anciens considéraient cela comme le plus grand art*». *Ibid.*, p. 314.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>99</sup> NIN, Joaquín. *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911.

publicaron acerca de su actividad concertística hasta la fecha, tal y como había hecho Landowska en 1905<sup>100</sup>. Nin rompió su silencio desde 1906 e incluyó en su escrito dos apartados en los que defendía la supremacía del piano, con la promesa de la publicación inmediata de un estudio sobre los instrumentos de tecla que finalmente no vio la luz<sup>101</sup>. Hasta esos momentos, bien es cierto que Nin poseía como arma de ataque poco más que el testimonio de Couperin, pero ahora, al igual que Landowska o Buchmayer, incorporaba las declaraciones de otros músicos y teóricos, como Mattheson, C. Ph. E. Bach y Türk, sobre las ventajas y debilidades de los instrumentos de la época<sup>102</sup>.

Sin lugar a dudas, el texto *Huit Années d'action Musicale* fue una réplica a las declaraciones de Landowska en su último artículo, lo que acentuó las rivalidades entre ambos. Si la clavecinista había seleccionado citas históricas que encumbraban la superioridad del clave, Nin escogía estratégicamente aquellos testimonios que ensalzaban la expresividad del clavicordio, y que hacía extensible al piano como producto de la evolución. Para ello, reproducía la recomendación de Türk del uso del clavicordio «porque permite la expresión» o la afirmación de C. Ph. E. Bach de que si «el clave era mejor para tocar las músicas brillantes (*acompañamientos, sin duda*), el clavicordio era preferible para tocar solo»<sup>103</sup>. Nin incluía además un apartado dedicado a explicar las posibilidades sonoras del piano en detrimento del clave. Sobre este último, el pianista señalaba:

La expresión tan particular del clave era de orden más bien pintoresco, pero el color no puede constituir por sí solo un medio expresivo en la ejecución instrumental, cuando se trata de un instrumento que pretende hacerse escuchar solo. La línea juega un papel preponderante al que debe someterse el instrumento: y si esta línea (la idea musical) –que el hombre solo puede crear de acuerdo con las leyes de la naturaleza, es decir, según los movimientos, inflexiones y oscilaciones del pensamiento, de la emoción, de la palabra, del gesto, de la circulación, de la respiración, o incluso de las mareas, estaciones, florecimientos, etc. que podemos representar por < >– si esta línea procede por planos sucesivos o paralelos, esta expresión no puede ser más que *imperfecta y convencional*. No es *natural*; no puede ser *musical*; es *falsa*.

Solo la curiosidad que se atribuye a cualquier medio expresivo nuevo para nosotros, a cualquier sonido desconocido o poco familiar, podría hacer atractiva la recuperación momentánea del clave; pero el placer que se puede sentir al escuchar este instrumento tan legítimamente fuera de

---

<sup>100</sup> Wanda Landowska. *Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale G. Astruc et Cie, 1905.

<sup>101</sup> NIN, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, pp. 24-25, 55-56.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>103</sup> «[...] *parce qu'il permet l'expression*», en el caso de Türk; «*Le clavecin était préférable pour jouer les musiques brillantes (accompagnements, sans doute), le clavicorde était préférable pour jouer seul*», para C. Ph. E. Bach. *Ibid.*, p. 24.

uso no vale, en realidad, ni el sacrificio de la verdadera expresión musical que impone, ni la larga «especialidad» que su toque exige<sup>104</sup>.

Al margen de desvalorizar esa «especialidad» que la clavecinista reivindicaba, Nin erigía el piano como el instrumento rey de tecla. Y, en su pensamiento, el clave, el virginal, la espineta y el clavicordio eran instrumentos de transición y limitados en la expresión, quedando relegados a un segundo plano<sup>105</sup>. Sus palabras contaron con una amplia divulgación, ya que fueron publicadas en *Le Monde Musical* de París<sup>106</sup> y *Le Guide Musical* de Bruselas<sup>107</sup>, entre otras, además de servirse de sus programas de concierto como medio de difusión<sup>108</sup>. En este punto, el debate se hallaba lejos de encontrar un acuerdo, sobre todo por el difícil estado de la evidencia a través de citas que dificultaban el acto de dictar el triunfo final de uno de los instrumentos, y que dependía de cuestiones tan subjetivas como el gusto personal tanto de los compositores como de los intérpretes de los textos.

En 1911, la Sociedad Bach de Alemania decidió llevar la cuestión a la práctica con un duelo entre el clave y el piano, lo que situó la polémica en un nivel aún más álgido. Dicho acto, basado en la interpretación de varias obras de Bach en ambos instrumentos, tuvo lugar en el Festival de Bach celebrado en Eisenach los días 23 y 24 de septiembre de 1911. George Schumann, pianófilo y miembro de la Société Bach de Alemania, fue el responsable de enfrentarse a Landowska en su clave. Conocemos por Henri Lew (marido de la clavecinista, escritor y folclorista polaco<sup>109</sup>) que Schumann

---

<sup>104</sup> «L'expression très particulière du clavecin était d'ordre plutôt pittoresque, mais le couleur ne peut constituer, par elle-même, un moyen expressif dans l'exécution instrumentale, lorsqu'il s'agit d'un instrument qui prétend se faire entendre seul. La ligne a un rôle prépondérant auquel l'instrument doit se plier: et si cette ligne (l'idée musicale) – que l'homme ne peut créer que selon les lois de la Nature, c'est-à-dire, suivant les mouvements, inflexions et oscillations de la pensée, de l'émotion, de la parole, du geste, de la circulation, de la respiration, ou encore des marées, des saisons, des floraisons, etc., que l'on peut représenter par < >– si cette ligne procède de par plans successifs ou parallèles, cette expression ne peut être qu'imparfaite et conventionnelle. Elle n'est pas naturelle; elle ne peut être musicale; elle est fausse. Seule la curiosité qui s'attache à tout moyen expressif nouveau pour nous, à toute matière sonore inconnue ou peu familière, pourrait donc rendre attrayante la résurrection momentanée du clavecin; mais le plaisir que l'on peut éprouver en écoutant cet instrument si légitimement tombé hors d'usage, ne vaut, en réalité, ni le sacrifice de la vraie expression musicale qu'il impose, ni la longue "spécialité" que son jeu exige». *Ibid.*, p. 25. La cursiva pertenece a Nin.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> NIN, Joaquín. «Clavecin ou Piano?». *Le Monde Musical*, París, 15-XI-1911. pp. 318-319.

<sup>107</sup> NIN, Joaquín. «Clavecin ou Piano?». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 12-XI-1911, pp. 689-691.

<sup>108</sup> Programa de mano. Concierto de Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. US-RIVu (caja 8, nº 14).

<sup>109</sup> SALTER, Lionel. «Wanda Landowska». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 14, pp. 225-226.

alegó la víspera del torneo una súbita indisposición y fue reemplazado por los pianistas Bruno Heinze-Reinhold y Von Bose<sup>110</sup>. Las obras a interpretar fueron el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* y la *Fantasia cromática y fuga*, dos composiciones que formaban parte del repertorio habitual de Landowska y de Nin, como vimos en capítulos anteriores. Desconocemos por qué el pianista no intervino, pero posiblemente la respuesta sea múltiple. Estimamos que su escasa literatura al respecto —escrita además en francés— no planteaba una oposición sólida en tierras alemanas. Por otro lado, Landowska había ido reduciendo el escepticismo y ganando adeptos a nivel europeo a lo largo de la primera década. De hecho, llegó a ser aclamada como la «Amazona» en Alemania, lo que a todas luces significaba una rival difícil de batir<sup>111</sup>. En cambio, el reconocimiento de Nin en tierras germanas no era tan potente, puesto que en sus giras en defensa del arte nacional francés por Alemania entre 1908 y 1909 no contó siempre con una gran apreciación entre los críticos locales<sup>112</sup>. Sea como fuere, el pianista admitió no simpatizar con estos torneos, de modo que creemos que no hubiese participado de haber sido invitado<sup>113</sup>.

Según Landowska, el clave tuvo tal éxito en este torneo que fue nuevamente propuesto en la sesión en Breslavia (Polonia) al año siguiente<sup>114</sup>. No obstante, como veremos a continuación, las diversas opiniones en la prensa no dejan tan claro el encumbramiento del clave como el instrumento por antonomasia en la ejecución de las obras de Bach, aunque acreditan el aumento de seguidores. Pero sí supuso un salto en la carrera de la clavecinista, quien ocupó una nueva cátedra de clave y música antigua en el Conservatorio de Berlín, creada para ella en 1913<sup>115</sup>. También, formó parte del comité artístico de la Société Bach de Lieja en 1912, junto a Bret, Écorcheville, Schweitzer y d'Indy, entre muchos otros<sup>116</sup>.

---

<sup>110</sup> Carta de Henri Lew a Eduardo López-Chávarri. L'Hautil, 14-IX-1912. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, pp. 329-330.

<sup>111</sup> RIKOFF, Max. «Eisenach». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-X-1911, p. 80.

<sup>112</sup> NIN, Joaquín. «La Musique à Berlin. Lettre à un Ami. (VI)». *Le Monde Musical*, París, 15-VI-1909, pp. 174-175.

<sup>113</sup> NIN, Joaquín. «Piano ou Clavecin». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1912, p. 75.

<sup>114</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Clavecin ou piano». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1912, p. 76. En el torneo de 1912 participaron Landowska, Maria Philippi, Tily Koenen, Messchaert y George Walter. *L'Art Moderne*, Bruselas, 26-V-1912, p. 165.

<sup>115</sup> EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Wanda Landowska: Éléments de Chronologie». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, pp. 14-15.

<sup>116</sup> *L'Art Moderne*, Bruselas, 12-XI-1911, p. 365.

Como venimos relatando, el torneo de Eisenach contó con interés a nivel europeo y las crónicas no manifestaron un acuerdo unánime, pues variaban según las opiniones personales de los críticos. Si nos centramos en la prensa francesa y belga, Max Rikoff declaró en el *Bulletin Français de la S.I.M.* el triunfo sin parangón del clave en Eisenach, dado que la totalidad de musicógrafos y especialistas asistentes se unieron al ideal landowskiano<sup>117</sup>. *L'Art Moderne* de Bruselas también señaló estas mismas cuestiones<sup>118</sup>. Por el contrario, *Le Guide Musical* citaba lacónicamente el evento y reproducía en su lugar los postulados de Nin en su *Huit Années d'Action Musicale*, lo que evidencia el posicionamiento de la revista<sup>119</sup>. Por último, *Le Monde Musical* concedía un amplio apartado a dicho torneo, en el que también sostenía la victoria de Landowska frente a dos «mediocres» pianistas, aunque auguraba un resultado similar de haberse invertido los participantes en los instrumentos. La neutralidad de André Mangeot quedaba reflejada al afirmar que su posición era «el clave y el piano», sin censurar ni apostar por un instrumento en concreto<sup>120</sup>. Se trata de la postura más objetiva y conciliadora de las planteadas, e importantes intérpretes actuales tienden a considerarlo de esta forma, al menos en la interpretación de Bach<sup>121</sup>.

A partir de estos momentos, Nin y Landowska se enfrentaron en las principales revistas francesas y españolas del momento, donde dejaron atrás cualquier tipo de convencionalismo o alusiones ocultas. En el ámbito francés, el *Bulletin Français de la S.I.M.* publicó el intercambio textual de ambos entre noviembre de 1911 y agosto de 1912, aunque hubo otras revistas franco-parlantes involucradas<sup>122</sup>. Nin, en el texto «À Propos du Festival Bach à Eisenbach» en la revista *S.I.M.*, reproducía comentarios de varios críticos alemanes que describían al público asistente como una gran masa heterogénea e indiferente al objeto del torneo, para refutar el convencimiento del gran

---

<sup>117</sup> RIKOFF, M. «Eisenach». *Bulletin Français de la S.I.M.*..., p. 80.

<sup>118</sup> *L'Art Moderne*, Bruselas, 15-X-1911, p. 334.

<sup>119</sup> NIN, Joaquín. «Clavecin ou Piano». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 12-XI-1911, pp. 689-691.

<sup>120</sup> A. M. [André MANGEOT]. «Wanda Landowska au Festival J. S. Bach à Eisenach». *Le Monde Musical*, París, 15-X-1911, p. 286. La cursiva es mía.

<sup>121</sup> BADURA SKODA. *L'Art de Jouer Bach au Clavier*. (Traducido al francés por Marc Vignal). París, Buchet-Chastel, 1999, p. 202. (Título original *Bach-Interpretation: die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*. Laaber, Laaber-Verlag, 1990).

<sup>122</sup> *Le Guide Musical* y *La Vie Musicale* de Lausana también reprodujeron parte del debate, aunque no nos ha sido posible ampliar la información de esta última publicación.

número de autoridades planteado por Rikoff<sup>123</sup>. Promulgaba también la nulidad del torneo al comparar dos instrumentos tan diferentes por intérpretes de cualidades tan dispares, la unilateralidad del programa compuesto por solo dos obras de un mismo compositor y la corta duración de la prueba en cada instrumento<sup>124</sup>. En realidad, sus reclamaciones son justas, pero también nos conducen a pensar que probablemente el clave sí ganó más adeptos en el torneo de los que pretendía reconocer, pues demandaba unos requisitos orientados a la perdurabilidad de las continuas críticas hacia el clave: una mayor duración de la competición que pondría al descubierto su «falta» de expresividad y el «desencanto» sonoro tras un rato de escucha. No en balde finalizaba su escrito remarcando sus principales puntos de ataque:

Solo entonces se podrá tener una consideración precisa de la pobreza *expresiva* e incluso *pintoresca* del clave, cuyos efectos, siempre idénticos a sí mismos, se repiten invariablemente [;] este instrumento no tiene el recurso del «canto», ni el del *crescendo*, el *diminuendo* y el del acento patético<sup>125</sup>.

La respuesta de Landowska en el mismo medio se hizo esperar, y fue breve y directa. En primer lugar, le remitía a la consulta de los postulados de Buchmayer y de Carl Nef en la polémica, que teóricamente daba por cerrada<sup>126</sup>. Seguidamente, justificaba la legitimidad del torneo motivado por el interés de los miembros de la importante Bachgesellschaft y otros especialistas de llevar a la práctica las cuestiones teóricas del debate, además de retarle públicamente a participar en un torneo similar al que Nin nunca llegó a acceder<sup>127</sup>. Los ataques en ambas direcciones se sucedieron durante algunos meses e incluyeron la intervención del director de la revista, Jules Ecorcheville, quien, lejos de apaciguar la polémica, animaba a los lectores a intervenir<sup>128</sup>. En el número de julio de 1912, la revista publicó lo que serían los últimos

---

<sup>123</sup> NIN, Joaquín. «À Propos du Festival Bach à Eisenbach». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-XII-1911, pp. 100-102.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>125</sup> «C'est alors seulement que l'on se rendra un compte exact de la pauvreté expressive et même pittoresque du clavecin, dont les effets, toujours identiques à eux-mêmes, se répètent invariablement, cet instrument n'ayant ni la ressource du "chant", ni celle du crescendo, du diminuendo et de l'accent pathétique». *Ibid.*, p. 102.

<sup>126</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Piano ou Clavecin ?». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-III-1912, p. 72.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Nota introductoria a: LANDOWSKA, Wanda. «Clavecin ou Piano». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VI-1912, pp. 76-77.



textos de Nin y Landowska con una línea de ataque-defensa similar<sup>129</sup>, pues el matrimonio Lew-Landowska transmitió a Ecorcheville su desinterés en continuar la discusión con el pianista, que ya consideraban ganada<sup>130</sup>.

En el territorio español, la *Revista musical* de Bilbao y la *Revista musical catalana* recogieron en sus páginas la agria polémica durante 1911 y 1913<sup>131</sup>. Ignacio de Zubialde –pseudónimo de Juan Carlos Gortázar– daba el pistoletazo de salida con un primer texto «¿Piano o clave?» donde exponía las teorías de cada uno de los protagonistas<sup>132</sup>. Aunque aparentemente fuese un artículo imparcial, ciertas alusiones dejan entrever que en cierto modo se mostraba partidario del piano<sup>133</sup>, lo que posiblemente propició la publicación de varios fragmentos de Landowska traducidos al castellano por Eduardo López-Chávarri<sup>134</sup>. Es cierto que en un principio el compositor valenciano realizó una labor meramente traductora, pero la correspondencia entre Henri Lew, José Iturbi (alumno de Landowska) y López-Chávarri esclarece que este contaba con el total respaldo del matrimonio. Incluso el marido de la clavecinista le asesoraba acerca de qué decir y cómo atacar<sup>135</sup>. La entrada del compositor en la escena enturbió su relación con Nin, como también los vínculos entre el pianista y otras personalidades de la Barcelona de la época, como Pujol y Millet.

---

<sup>129</sup> NIN, Joaquín; LANDOWSKA, Wanda. «Piano ou Clavecin?». *Bulletin Français de la S.I.M.*, París, 15-VII-1912, pp. 90-91.

<sup>130</sup> Carta de Henri Lew a Eduardo López-Chávarri. L’Hautil, 24-VIII-1912. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, pp. 326-327.

<sup>131</sup> Para mayor información sobre la polémica sostenida entre Nin y Landowska en España, consultar: DÍAZ, L. M. «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska...», pp. 211-236; *Id.* «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica...», pp. 629-638.

<sup>132</sup> I. Z. [Ignacio de ZUBIALDE]. «¿Piano o clave?». *Revista musical*, Bilbao, noviembre 1911, pp. 263-266.

<sup>133</sup> «[...] se advierte la formación de una mayoría agrupándose en torno del piano». *Ibid.*, p. 265.

<sup>134</sup> LANDOWSKA, Wanda. «¿Piano o clave?». *Revista musical*, Bilbao, diciembre 1911, pp. 293-296.

<sup>135</sup> Véase, por ejemplo: Carta de Henri Lew a Eduardo López-Chávarri. L’Hautil, 13-VIII-1912. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, pp. 334-335. En ella, Lew le señalaba: «*Je vous conseille de terminer à peu près ainsi: “Je ne suis pas un spécialiste du clavecin, je le manie aussi peu que Mr. Nin, je cherche à exprimer les profondes impressions artistiques que je dois à cet instrument et dont le charme m’a séduit, comme il a séduit tous les musiciens chez nous et à l’étranger. Je suis content de me trouver en bonne compagnie: Chez nous, Millet, Granados, Pujol, Lliurat. A l’étranger: Saint-Saëns, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustave Mahler et tant d’autres des artistes comme Rodin et Tolstoi”*». («Os aconsejo que terminéis así: “No soy un especialista del clave, lo manejo tan poco que, Sr. Nin, trato de expresar las profundas impresiones artísticas que je le debo a este instrumento y cuyo encanto me ha seducido, como ha seducido a todos los músicos en casa y en el extranjero. Estoy contento de encontrarme en buena compañía. Aquí: Millet, Granados, Pujol, Lliurat. En el extranjero: Saint-Saëns, Richard Strauss, Joachim, Mottl, Gustave Mahler y muchos otros artistas como Rodin y Tolstoi”»).

La polémica entre Nin y López-Chávarri en la *Revista musical* bilbaína transcurrió en paralelo al intercambio con Landowska en la prensa francesa. Y se basó de nuevo en una sistematización de fechas, datos y testimonios históricos, que continuaron la flexibilidad en sus lecturas y la dificultad de dictar un juicio final. Sumamos además los conciertos ofrecidos por la clavecinista en su recién estrenado clave Pleyel en San Sebastián, Barcelona y Valencia en la primavera de 1912, cuyos éxitos fueron comentados calurosamente por López-Chávarri<sup>136</sup>. Su presencia en la península reavivó aún más el debate y Nin extendió sus críticas hacia el nuevo clave de Landowska, subrayando las diferencias con el instrumento original de Bach:

[...] entre el clave que toca la señora Landowska y el clave de Bach hay un abismo, puesto que en este las cuerdas estaban pulsadas por puntas de pluma, y en aquél lo están por puntas de cuero, lo que modifica completamente la sonoridad, le quita gran parte de su *acidez* y le da un color y un timbre apócrifos. La sonoridad de los claves armados de plumas es insoportable, y no obstante, hasta 1768 no se generalizó el uso del cuero en lugar de las plumas. Imponernos, pues[,] en nombre de la verdad histórica la sonoridad que resulta del sistema de las puntas de cuero es tomarnos el pelo con el peine del anacronismo, ese mismo anacronismo que tanto nos echa en cara la cofradía de los neo-clavecinistas<sup>137</sup>.

Además de la sustitución de las puntas de pluma por puntas de cuero en el nuevo instrumento de Landowska, Nin especificaba los registros de pedal (los cuales diferían de los registros manuales en tiempos de Bach), que permitían una «registración caleidoscópica» apartada totalmente de la tradición y de los materiales de los claves auténticos<sup>138</sup>. La mistificación de los claves modernos ya había sido cuestionada por varios estudiosos, como el doctor Obrist de Weimar en el Congreso de Eisenach en 1907<sup>139</sup> y Ernest Closson en su artículo sobre el constructor de claves Pascal Taskin, que pasamos a describir<sup>140</sup>.

Uno de los nombres que saltó a la palestra en la disputa entre López-Chávarri y Nin fue Closson, conservador del Museo Instrumental del Conservatorio de Bruselas y comentarista asiduo de las interpretaciones de Nin en dicha ciudad. Si bien López-

---

<sup>136</sup> L[ÓPEZ]-CHÁVARRI, Eduardo. «Valencia». *Revista musical*, Bilbao, junio 1912, pp. 155-157.

<sup>137</sup> NIN, Joaquín. «¿Piano o clave? Argumentos, argumentos...». *Revista musical*, Bilbao, julio 1912, p. 172.

<sup>138</sup> NIN, Joaquín. «¿Piano o clave? Perdónalo, Señor...». *Revista musical*, Bilbao, julio 1912, p. 224.

<sup>139</sup> OBRIST, A. *Internationalen Musikgesellschaft. Basler Kongress, 1906; Kongressberichte*, p. 255.

<sup>140</sup> CLOSSON, Ernest. «Pascal Taskin». *Internationalen Musik-Gesellschaft*, vol. 12, nº 3, enero-marzo 1911, pp. 234-267.

Chávarri le incluyó en la nómina de los partidarios del clave, a instancias de Lew<sup>141</sup>, Closson defendía en su artículo sobre Taskin la interpretación de la música antigua en el clave antiguo, pero no en el moderno<sup>142</sup>. Al igual que Nin, cuestionaba la expresividad del instrumento original, dado que mantenía el mismo timbre e intensidad, y rebatía abiertamente las declaraciones al respecto de Landowska<sup>143</sup>. Por otra parte, señalaba que el cuero (empleado en los claves modernos) era un material más durable y hacía el timbre más esponjoso, pero el sonido «clásico» del clave era el de la pluma: «La eliminación completa de esta última [la pluma] crea un tipo organológico nuevo, una especie de intermediario entre el clave y el piano»<sup>144</sup>. La relevancia de este texto queda constatada cuando sus principales postulados fueron incluidos en el apartado sobre el clave en la *Encyclopédie* de A. Lavignac en 1920: «Como observa Closson, se busca cada vez más dotar al clave “del matiz dinámico propio de su rival”, el piano»<sup>145</sup>. Esto demuestra que los nuevos claves modernos tendían hacia una modernización industrial que sin embargo era criticada en el piano, aunque los principales defensores del clave, en particular el matrimonio Lew-Landowska, fueran reacios a admitirlo.

Las críticas de Nin al nuevo clave Pleyel de Landowska llegaron a Gustave Lyon, director de la casa constructora desde 1887, por medio del mismo Lew, quien tenía una idea clara de cómo y cuándo debía actuar:

Acabo de recibir una carta de uno de los redactores [López-Chávarri] de la «Revista de Bilbao», en la que solicita que se comprometa a responder a ciertas críticas sobre su fabricación del clave, que no se ajusta a los instrumentos auténticos de la época: las críticas son absurdas. Como posiblemente le escriba directamente, le aconsejo que no conteste o en todo caso no hacerlo sin avisarnos, me ocuparé de la respuesta en su debido momento. ¡Que continúen mientras tanto tirándose de los pelos!

El último nº de la Revista Musical de Barcelona publica un artículo de veinte páginas firmado por el Sr. Nin, en el que se esfuerza en demostrar que el éxito actual del clave se debe a la tremenda publicidad de la Casa Pleyel. Esta Revista es importante, Wanda acaba de enviar una respuesta<sup>146</sup>.

---

<sup>141</sup> LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. «Decíamos ayer...». *Revista musical*, Bilbao, octubre 1912, p. 241; Carta de Henri Lew a Eduardo López-Chávarri. L'Hautail, 14-IX-1912. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, pp. 329-330.

<sup>142</sup> Ver nota al pie 140.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 248, nota al pie 3.

<sup>144</sup> «L'élimination complète de cette dernière [pluma] crée un type organologique nouveau, une sorte d'intermédiaire entre le clavecin et le piano». *Ibid.*, p. 253.

<sup>145</sup> «Comme le remarque Closson, on chercha de plus en plus à doter le clavecin “du nuancement dynamique propre à son rival”, le piano». SCHAEFFNER, A. «Le Clavecin». *Encyclopédie de la Musique...*, p. 2045.

<sup>146</sup> «Je viens de recevoir une carte d'un des rédacteurs [López-Chávarri] de la “Revista de Bilbao” demandant de vous engager à répondre à certains reproches adressés à votre fabrication du clavecin

En lo que respecta al último párrafo, el testimonio de Nin en el citado artículo fue el siguiente:

[...] en diez o doce años que lleva de propaganda *pro* clave la Sra. Landowska, apoyada por la inagotable generosidad de la casa Pleyel de París, que no repara en gastos cuando de *publicidad* se trata, y por su indiscutible talento, el movimiento se ha extendido poquísimos<sup>147</sup>.

Sin duda alguna, las palabras de Nin son cuanto menos querellantes, aunque no carecen de sentido en cuanto a que Pleyel debió gran parte de su publicidad a la promoción exclusiva de Landowska<sup>148</sup>. Por otra parte, la cita que acabamos de ofrecer acredita el amplio radio de acción e intervención de Lew, quien actuó como manager y gestor de la carrera de la clavecinista. En la siguiente carta a Lyon, Lew le indicaba la respuesta exacta que debía de darle a López-Chávarri:

Quiere, mi querido amigo, enviarle algunas palabras amables al Señor Chavarri diciéndole que la casa PLEYEL no puede tomar en consideración la crítica que le puede haber dirigido un indistinto pianista que habría declinado un día un clave o un piano y que el Sr. Joaquín Nin es aún un personaje muy poco importante, pero que para la formación personal del Sr. Chavarri, puede asegurarle que los claves PLEYEL son copias exactas de los mejores instrumentos auténticos y que las leves mejoras solo están dirigidas en lo conveniente a la afinación, la solidez y comodidad, sin alterar en modo alguno las características y las combinaciones sonoras<sup>149</sup>.

---

*laquelle ne serait pas conforme aux instruments authentiques de l'époque: les reproches sont absurdes. Comme on vous écrira peut-être à vous directement je vous conseille de ne pas répondre, ou en tous cas de ne pas le faire sans nous en prévenir, je me chargerai de la réponse en temps nécessaire. Qu'ils continuent en attendant à se crêper le chignon! / Le dernier n° de la Revista Musical de Barcelone publie un article d'une vingtaine de page signé par Mr Nin lequel s'efforce à démontrer que le succès actuel du clavecin n'est dû qu'à la réclame formidable de la Maison Pleyel. Cette Revue est très importante, Wanda vient d'y adresser une réponse». Carta de Henri Lew a Gustave Lyon. L'Hautil, 3-X-1912. BATAULT, Jean-Claude. «Landowska-Pleyel, la Diffusion du Clavecin Pleyel dans le Monde». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne. Documentation Complémentaire*. Francia, Cité de la musique-Musée de la musique, 2011, p. 4.*

<sup>147</sup> «[...] en deu o dotze anys que porta de propaganda pro clavicèmbal la Sra. Landowska, apoiada per l'inagotable generositat de la casa Pleyel, de París, que no repara en despeses quan de réclame 's tracta, i pel seu indiscutible talent, el moviment s'ha estès poquíssim». NIN, Joaquín. «Clavicèmbal o Piano?». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio-julio 1912, p. 182.

<sup>148</sup> BATAULT, J.-C. «Les Clavecins Pleyel, Érard, Gaveau...», p. 206. Se trata de un rol económico que a menudo se les concedía a las mujeres. ELLIS, Katharine. «The Fiar Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 124, n° 2, 1999, pp. 221-254.

<sup>149</sup> «Veuillez, bien cher ami, faire envoyer quelques mots aimables à Monsieur Chavarri lui disant que la maison PLEYEL ne peut pas prendre en considération le reproche que peut lui adresser quelque vague pianiste auquel on aurait refusé un jour un clavecin ou un piano et que Monsieur Joachim Nin est encore un personnage trop peu important, mais que pour l'édification personnelle de Mr Chavarri, vous pouvez assurer que les clavecins PLEYEL sont des copies exactes des meilleurs instruments authentiques et que les légers perfectionnements ne visent que le côté pratique de l'accord, de la solidité et commodité, sans altérer aucunement les caractères et les combinaisons sonores». Carta de Henri Lew a Gustave Lyon. Berlín, 16-X-1912. Cit. en: BATAULT, J.-C. «Landowska-Pleyel, la Diffusion...», p. 5.

No obstante, la realidad era bien distinta, ya que los materiales de los claves Pleyel sí producían diferencias sonoras, y el mismo Lew se lo reconoció a López-Chávarri: «La diferencia de sonido entre el cuero y la pluma no es muy grande»<sup>150</sup>. Eugène de Bricqueville, fundador de la orquesta de instrumentos antiguos «La Couperin» en Versalles, especificaba poco tiempo después las características de los claves modernos: «[...] tienen una potencia de sonido, una solidez de la mecánica, una variedad y sobre todo una rapidez de combinaciones de timbre que no conocían el arte de Ruckers y de Denis. Decir que fueron muy forzados, en general, en cuanto a sonoridad, es necesario»<sup>151</sup>. En la actualidad, los estudios de Martin Elste y Jean-Claude Battault revelan que el gran modelo que utilizó Landowska a partir de 1912 era anacrónico, pues Lyon diseñó el instrumento influenciado por la factura del piano y sus nuevos registros permitían una paleta sonora muy variada. Por ello, sus detractores llamaron al instrumento «piano a plectro»<sup>152</sup>. Como señala Eigeldinger, Landowska cuestionaba la idea de progreso en su *Musique Ancienne* desde un punto de vista científico, tecnológico e industrial<sup>153</sup>, pero en realidad colaboró en la construcción de un clave Pleyel con los recursos modernos.

Como venimos relatando, la presencia de Landowska en el Palau de la Música de Barcelona en mayo de 1912<sup>154</sup> avivó aún más la polémica, la cual alcanzó un momento definitivo en la *Revista musical catalana* durante el verano de ese año. La doctora Sonia Gonzalo, en su artículo sobre la primera recepción de Landowska en España, explica el impacto que provocó el uso del clave como instrumento solista en sus visitas a la península a partir de 1905<sup>155</sup>. De hecho, sus actuaciones propiciaron un

<sup>150</sup> «La différence de sonorité entre le cuir et la pluma n'est pas très grande». Carta de Henri Lew a Eduardo López-Chávarri. L'Hautil, 27-VIII-1912. *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, p. 328.

<sup>151</sup> «[Les clavecins ainsi fabriqués] ont une puissance de sonorité, une solidité de mécanique, une variété et surtout une rapidité de combinaisons de timbre, que ne connut pas l'art des Ruckers et des Denis. Dire qu'ils ont été trop forcés, en général, dans le sens de la sonorité, est chose nécessaire». BRICQUEVILLE, Eugène de «La Facture Instrumentale». *Rapport sur la Musique Française Contemporaine*. Roma, [s.n.], 1913, pp. 155-156.

<sup>152</sup> ELSTE, M. «Le Renouveau du Clavecin en Europe...», pp. 129-139; BATAULT, J-C. «Landowska-Pleyel, la Diffusion...», pp. 141-153; *Id.* «Les Clavecins Pleyel, Érard, Gaveau...», pp. 193-211. Battault señala además las paletas de marfil, las medidas de las octavas del teclado correspondían a las de un piano, las cuerdas hiladas, el cuadro metálico fundido, tres caballetes, el registro nasal, un registro de laúd y los siete pedales, entre otras cosas.

<sup>153</sup> EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Musique Ancienne: Un Livre Centenaire (1909-2009)». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, pp. 163-171.

<sup>154</sup> Conciertos en el Palau de la Música de Barcelona dados el 23, 25 y 30 de mayo de 1912. Los programas se conservan en E: Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1912-05-23.

<sup>155</sup> GONZALO, S. «Entre las heroínas de Maeterlinck...», pp. 589-607.

debate terminológico sobre la denominación de clave o clavicordio<sup>156</sup>. Por ejemplo, tras su paso por Granada en 1906 se decía que el clave era una variante del clavicordio, lo que nos ofrece una fotografía del desconocimiento del instrumento antiguo por aquel entonces<sup>157</sup>.

Al igual que en Francia y en Alemania, la acción de Landowska en España no fue meramente la de una intérprete al clave, sino que desarrolló una labor pluridimensional<sup>158</sup>. Por una parte, varios medios locales publicaron fragmentos de su *Musique Ancienne* y otros textos, transmitiendo así su magisterio a través de la palabra escrita<sup>159</sup>. Por ejemplo, la *Revista musical catalana* tradujo al catalán y publicó su artículo «Le clavecin chez Bach» en 1910<sup>160</sup>, en el que refutaba la preferencia de Bach por el clavicordio, una idea que en cambio sí defendía Pedrell<sup>161</sup>. Además, la clavecinista desarrolló una amplia red de relaciones personales y artísticas, que indudablemente contribuyeron a la cristalización de su pensamiento. Por ejemplo, sus contactos con el Orfeó Català alcanzaron un momento álgido en el concierto privado que el coro dedicó a la clavecinista, el 4 de febrero de 1911<sup>162</sup>. Por otra parte, la doctora Elena Torres explica la relevante labor que la clavecinista polaca hizo en la enseñanza musical española dentro y fuera del país, siendo José Iturbi y Amparo Garrigues sus alumnos más célebres<sup>163</sup>.

Desde su partida a finales de 1900, Nin no volvió a Barcelona hasta 1917, aunque su actividad y pensamiento artísticos eran conocidos en la ciudad condal a través de sus escritos. Recordemos que ejercía de corresponsal en París en la *Revista musical catalana*, una labor que compartió con Gibert hasta 1908. No obstante, a diferencia de Landowska, el pianista no contaba con gran simpatía entre sus miembros

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>157</sup> V. «Las ciudades de España. Wanda Landowska». *La Alhambra*, Granada, 15-XII-1906, pp. 27-28.

<sup>158</sup> TORRES, E. «La huella de Landowska en España...», pp. 425-426

<sup>159</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Los “virtuosos”. La elocuencia y los ejecutantes músicos». *La Alhambra*, Granada, 31-I-1912, pp. 38-40.

<sup>160</sup> LANDOWSKA, Wanda. «Bach y el Clavicèmbal». *Revista musical catalana*, Barcelona, noviembre-diciembre 1910, pp. 310-321.

<sup>161</sup> PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. Clavicordio y Clave». *La Vanguardia*, Barcelona, 1-I-1910, pp. 8-9. Este mismo artículo fue publicado en Granada: *Id.* «Clavicordio y Clave». *La Alhambra*, Granada, 28-II-1910, pp. 84-87.

<sup>162</sup> «Notas locales». *La Vanguardia*, Barcelona, 6-II-1911, p. 3.

<sup>163</sup> TORRES, E. «La huella de Landowska en España...», pp. 415-440.

fundadores, quienes acusaron el estilo beligerante de su narrativa<sup>164</sup>. Varias pruebas de ello son la contratación de la clavecinista para dos conciertos de música antigua en el Palau de la Música en 1909<sup>165</sup> –una acción que Nin tachó de «infidelidad amical, artística y, después, patriótica»<sup>166</sup>–, la publicación en 1910 de un artículo sobre su figura antes de su partida a La Habana<sup>167</sup>, a expensas de la protesta de Nin sobre este silencio, en comparación con las revistas francesas y belgas<sup>168</sup>–, y la divulgación de su opúsculo *Pour l'Art* en 1910, con cierta posterioridad a su publicación<sup>169</sup>. En el ámbito privado, Nin mostraba abiertamente su molestia a Millet:

Hace algún tiempo ya, fueron a pretextar, para excusar el contrato de Viñes –en detrimento del que moralmente se imponía, del mío–, que mi repertorio no era del gusto de vuestro público, y esto olvidando que mi repertorio hay música de todas las épocas. Veo que ya han cambiado de idea y de gusto –que ya era hora– contratando a Landowska, pero no puedo menos que sentirme profundamente herido de que entre Landowska y yo, cuando mi repertorio es tres veces más extenso que el de ella y que varias veces, ya, la crítica y algunas sociedades musicales me han dado la preferencia... hubieran fallado [sic]<sup>170</sup>.

---

<sup>164</sup> Consultar, por ejemplo, carta de Joaquín Nin a Lluís Millet. París, 12-IV-1906; También: Carta de Joaquín Nin a Lluís Millet. Berlín, 2-I-1909. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagès y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17. En esta última carta Nin hace ilusión a la oposición encontrada hacia sus artículos sobre Pougín y sobre Risler. Estos artículos son: NIN, Joaquín. «Bibliografía Musical Francesa (1903-1904)». *Revista musical catalana*, Barcelona, septiembre 1904, pp. 193-196; *Id.* «Beethoven, el Ritme y els Pianistes». *Revista musical catalana*, Barcelona, marzo 1906, pp. 43-46.

<sup>165</sup> Conciertos ofrecidos por Landowska los días 13 y 17 de diciembre de 1909. Los programas se conservan en: E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1909-12-13 y 17B.

<sup>166</sup> Carta de Joaquín Nin a Lluís Millet i Pagés. La Habana, 23-XII-1909. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagés y Lluís Millet i Millet. Sign.: CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17. Para más información sobre el intercambio epistolar entre Joaquín Nin y los miembros de la *Revista musical catalana*, véase: DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «Estudio del epistolario inédito de Joaquín Nin Castellanos conservado en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català. *Entre Espacios: La historia latino-americana en el contexto global*. Stefan Rinke (ed.). Berlín, Freie Universität-Colegio Internacional de Graduados «Entre Espacios», 2016, pp. 1857-1877.

<sup>167</sup> JEAN-AUBRY, G[eorges]. «J. Joaquim Nin». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1910, pp. 12-14.

<sup>168</sup> Carta de Joaquín Nin a Lluís Millet. La Habana, 23-XII-1909. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagés y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17.

<sup>169</sup> NIN, Joaquín. «Per l'Art I (Proemi)». *Revista musical catalana*, junio 1910, pp. 161-166; «Per l'Art II», julio 1910, pp. 193-196; «Per l'Art III», agosto 1910, pp. 225-227; «Per l'Art IV-V», septiembre 1910, pp. 273-275; «Per l'Art VI», noviembre-diciembre 1910, pp. 305-310.

<sup>170</sup> «*Algun temps ha, varen pretextar, pera excusar la contracta d'en Vinyes –en detriment de la que moralment s'imposava, de la meva– que lo meu repertori no era del gust de vostre públic y això oblidant qu'en lo meu repertori hi ha música de totes las epocas. Veig que ja han canviat d'idea y de gust –que ja era hora– contractant à la Landowska, però no puc menys de sentir-me profundament herit de que entre la Landowska y jo, aleshores qu'el meu repertori es tres vegades mes extens qu'el d'ella y que varies vegades, ja, la crítica y algunes societats musicals, m'han donat la preferència... hagen fallit [sic]*». Carta de Joaquín Nin a Lluís Millet i Pagés. La Habana, 23-XII-1909. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagés y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17.

En su periplo por tierras españolas en 1912, Landowska recibió en Barcelona una de las más calurosas ovaciones. Incluso la misma clavecinista exclamó que «en pocas ciudades le habían entendido como aquí»<sup>171</sup>. Poco tiempo después, Nin publicaba lo que Díaz Pérez de Alejo describe como su «mejor artículo» en la polémica del clave o el piano<sup>172</sup>. En él, el pianista exponía las bases de un estudio sobre la evolución de los instrumentos de teclado, posiblemente lo que sería su próxima publicación<sup>173</sup>. Pero también cuestionaba la propuesta interpretativa y las ideas teóricas de Landowska, y el interés que se había ganado en el círculo del Orfeó Català. La respuesta llegó en el número siguiente de la revista por partida triple, ya que la cobertura periodística de A. M. [sin identificar], Landowska y Pujol fue destinada a la fulminación pública del pianista. Además, el recuerdo de la polémica de Nin con López-Chávarri en la *Revista musical* de Bilbao aumentó el carácter incendiario de la ofensiva, pues varios miembros del Orfeó Català (entre ellos, Lliurat) desconsideraron el comportamiento de Nin hacia el valenciano<sup>174</sup>.

El primero de ellos apeló que lo que Nin llamaba erudición no era otra cosa que vanidad, dado que se limitaba a reproducir lo que otros investigadores habían planteado<sup>175</sup>. Reivindicaba la libertad de elección organológica de cada individuo, pero en cierto modo no era así ya que su texto se basaba en la superioridad del clave. Las palabras con las que finalizaba su escrito están llenas de significado: «Para terminar: “[¿] Clave o piano?», dice el Sr. Nin (imitando [a] Buchmayer); y yo contesto: clave... y piano, ya que ambos tienen (como el órgano, como el laúd, etc.) su literatura, sus características y su *personalidad*»<sup>176</sup>. Según se desprende de esta cita, por evidencia

---

<sup>171</sup> «[...] en poques ciutats l'entenen com aquí». Cit. en: X. «Concerts Wanda Landowska». *Revista musical catalana*, Barcelona, abril-mayo, p. 157.

<sup>172</sup> DÍAZ, L. M. «Debate con Wanda Landowska en París...», pp. 112-114. El artículo es: NIN, Joaquín. «Clavicembal o Piano?». *Revista musical catalana*, Barcelona, junio-julio 1912, pp. 135-184.

<sup>173</sup> Según consta en *Huit Années d'Action Musicale* (contraportada), su próxima publicación portaría el título de «Clavecin ou Piano?...», la cual contendría un estudio sobre la evolución de los instrumentos de teclado. Como comunica a Joan Manén: «El meu [llibre] ja està llest; are l'haig de copiar y... buscar editor!!!» («el mío ya está listo, ahora lo he de copiar y... buscar editor»). [Bruselas], 21-VI-[1911]. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

<sup>174</sup> Se reproducen las palabras de Frederic Lliurat en una carta de Henry Lew a Eduardo López-Chávarri. *Eduardo López-Chávarri Marco...*, vol. 1, p. 332.

<sup>175</sup> A. M. «Clavicembal... i Piano». *Revista musical catalana*, Barcelona, agosto-septiembre 1912, pp. 225-237.

<sup>176</sup> «Per terminar: “Clavicembal o piano?”, diu el Sr. Nin (imitant Buchmayer); i jo contesto: clavicembal... i piano, ja que ambdós tenen (com l'orgue, com el llaüt, etc.) la llur literatura, les llurs característiques i la llur personalitat». *Ibid.*, p. 237.



histórica, el piano quedaba completamente desplazado en la interpretación de música antigua.

Por su parte, Landowska se manifestaba tajantemente contra Nin y sus continuas citas, y terminaba su escrito con una de las declaraciones más duras sobre la figura del pianista:

Que el Sr. Nin quiera comprender que la polémica con él carece totalmente de encanto e interés: no conoce sino la mitad de la cuestión (y soy bien generosa diciendo esto). Ahora bien: no hay nada más terrible que una discusión con un sabio a medias. Ya conocemos el proverbio indio:

«Es bueno discutir con un hombre sensato; se puede, también, entenderse con un humilde; pero ni el propio Buda llegaría a entenderse con aquel al que un poco de ciencia ha inflado el alto orgullo»<sup>177</sup>.

Por último, Pujol remataba con un artículo titulado «A cadascú lo seu», en el sintetizaba perfectamente su posición en el debate: «Al piano la música pianística, y al clave la que le pertenece»<sup>178</sup>. En cuanto a Nin, terminaba su escrito con las siguientes duras palabras:

Este público, en nombre del cual hablo, no tiene ninguna necesidad de recurrir a citas y más citas, a libros y más libros (que muchas veces sirven más para enturbiar las cuestiones que para aclararlas): documentándose en el buen sentido, como yo he hecho, es suficiente para demostrar plenamente que tiene razón<sup>179</sup>.

En conjunto, y al igual que los anteriores, Pujol sencillamente prescindía de la consideración del piano en la interpretación de música antigua. Lew mandó este número de la revista a Gustave Lyon, y señalaba que «Vea que no nos faltan amigos cuando se

---

<sup>177</sup> «Que 'l Sr. Nin vulgui comprendre que la polèmica amb ell manca totalment d'encís i d'interès: ell no coneix sinó la meitat de la qüestió (i soc ben generosa dient això) Ara bé: no hi ha pas res de més terrible que una discussió amb un savi a mitges. Ja coneixeu el proverbi indi: "Es bo de discutir amb un home entenimentat; se pot, també, entendre-s amb un humil; però ni 'l propi Buda arribaria a entendre-s amb aquell a qui un xiquet de ciència ha inflat l'alt orgull». LANDOWSKA, Wanda. «Clavicembal o Piano?». *Revista musical catalana*, Barcelona, agosto-septiembre 1912, p. 239.

<sup>178</sup> «Al piano la musica pianistica, i al clavicembal la que li pertoca». PUJOL, Francesc. «A Cadascú lo seu. Pro clavicembal i Piano». *Revista musical catalana*, Barcelona, agosto-septiembre 1912, pp. 240-246.

<sup>179</sup> «[...] aquest públic, en nom del qual jo parlo, no té cap necessitat de recórrer a cites i més cites, a llibres i més llibres (que moltes vegades serveixen més per enterbolir les qüestions que per aclarir-les): documentant-se en el bon sentit, com jo he fet, ne té prou per demostrar plenament que té raó». *Ibid.*, p. 246. En una carta a Eduardo López-Chávarri, Henri Lew reproducía las palabras de Millet y Pujol: «Ce qui me déplaît de ce garçon, c'est qu'il nous prend pour des dupes tout en étant excellent homme d'affaires, il joue le rôle d'apôtre!...». («Lo que me molesta de este chico es que nos toma por ingenuos siendo hombres de negocios, [mientras] desempeña el rol de apóstol»). *L'Hautil*, 13-VIII-1912. Cit. en: *Eduardo López-Chavarri Marco...*, vol. 1, p. 325.

trata de defender nuestras ideas»<sup>180</sup>. Todos estos testimonios constatan que Landowska finalmente había vencido y convencido, lo que posiblemente ha podido incidir nuevamente en el olvido y la poca fortuna historiográfica de Nin.

\*\*\*

A lo largo de este apartado hemos podido comprobar cómo la polémica entre el clave o el piano atrajo la atención de numerosas personalidades a nivel europeo. La elección entre el instrumento antiguo o moderno atendía a numerosos factores que escapaban de la evidencia histórica y dependían de la óptica del presente. En el ámbito francés, las múltiples posturas comprendían desde los defensores del piano en la teórica y en la práctica, como Nin y Curzon, hasta los partidarios del purismo instrumental, como Landowska o Greilsamer. Entre medias, las posiciones fueron heterogéneas: Marnold, Rouchés y Calvocoressi apostaron por la interpretación de la música antigua en el piano (bien por una cuestión de gustos particulares, bien por el aporte real del instrumento moderno a la recuperación del pasado musical), aunque aceptaban de manera teórica el clave y las interpretaciones de Landowska; otros interpretaban en el clave, como Woollet, pero defendían teóricamente el piano, preconizando los avances del instrumento moderno. Por último, la visión de Mangeot fue la que presentó una mayor objetividad, dado que no censuró ninguno de los dos instrumentos y acogió la importancia de ambos.

La polémica entre Landowska y Nin se sostuvo principalmente en citas de compositores y tratadistas de épocas pasadas, pero la variedad y ambigüedad de sus opiniones dificultaba el acto de dictar un veredicto final; un objetivo un tanto utópico que no alcanzaron nuestros protagonistas. La clavecinista se alzó como el icono del purismo de la época, pero sus instrumentos «originales» estuvieron influenciados por la factura del piano y los nuevos registros modernos diferían de la sonoridad de la época. Nin, por su parte, reivindicaba una vuelta a la fidelidad histórica, pero exclusivamente a partir de los recursos expresivos del piano moderno, lo que también suponía una renuncia al sonido original.

---

<sup>180</sup> «Vous voyez donc qu'il ne nous manque pas d'amis quand il s'agit de défendre nos idées». Carta de Henri Lew a Gustave Lyon. Berlín, 18-XI-1912. Cit. en: BATAULT, J-C. *Wanda Landowska et la Renaissance.... Documentation Complémentaire*, pp. 5-6.

En este capítulo hemos revelado que la clavecinista dispuso de la ayuda de Henry Lew, la casa Pleyel e importantes instituciones, como la Sociedad Bach germana en Alemania o el Orfeó Català en España, entre otros. Por el contrario, Nin, aunque fue hábil en sus estrategias publicitarias y el piano fuese un instrumento aceptado por el público, sus diferencias con personalidades importantes del momento, como su distanciamiento de la Schola y también de los círculos catalanes –que en principio debían de haber sido sus aliados naturales–, debilitaron su círculo de contactos. Esta compleja red de visiones, de escenarios y de instituciones implicadas significó el punto final de las prácticas del estilo romántico en la interpretación de música antigua, y el comienzo de un nuevo movimiento que cobraría gran vigor durante la última parte del siglo XX.

## CONCLUSIONES

Después de estudiar la mirada al pasado de Joaquín Nin, ha llegado el momento de insertar sus ideas en la intelectualidad de su tiempo y de valorar las innovaciones que presentan en relación con su época. Una vez hecho esto, podremos comprender en su totalidad la evolución que se produjo en su concepción del pasado musical y el alcance de sus aportaciones, así como replantear los lugares comunes en los que se le ha ubicado y reivindicar una nueva posición.

En primer lugar, Nin se muestra como una figura distinguida y original, puesto que a su imponente actividad interpretativa al piano unió una labor musicológica importante. Este perfil de músico-erudito que caracteriza su personalidad lo diferencia de la gran mayoría de intérpretes de su época, como Blanche Selva o Ricardo Viñes, quienes fueron grandes pianistas con carreras brillantes, pero no desarrollaron una vertiente intelectual. Pero a su vez lo equipara a Wanda Landowska, cuyas posturas crecieron enfrentadas desde el principio, aunque presentan tantas diferencias como concomitancias. Es en esta combinación de facetas donde radica una de las principales particularidades del músico cubano-español, cuyas formulaciones punteras nos permiten reivindicar su entrada tanto en los discursos musicológicos como en los debates sobre interpretación.

Nin construyó su pensamiento estético a partir de la confluencia de dos contextos musicales bien diferenciados, España y Francia, lo que aportó a su visión del pasado musical una riqueza y amplitud de miras singular, a la par de complejidad. España ocupó un lugar protagonista en su pensamiento y trayectoria, dado que fue cuna de su bagaje intelectual y receptora a su vez de las ideas que desarrolló y maduró en el extranjero. Esto permitió al contexto español permanecer actualizado de lo que transcurría fuera de sus fronteras. Por su parte, Francia fue el núcleo donde Nin amplió, profundizó y evolucionó su concepto de la música antigua, pero el horizonte artístico parisino se nutrió al mismo tiempo de la riqueza del patrimonio musical hispano que el pianista divulgaba. El resultado fue la incorporación de España al concierto de las naciones europeas, con una consecuente reubicación de las posiciones establecidas hasta entonces. Esta convergencia de ámbitos y de influencias enriqueció el pensamiento de Nin, pero tanto Francia como España se beneficiaron de lo que cada país vecino tenía

que aportar. Nin por tanto fue una de las llaves más directas, una figura bisagra de esos transvases culturales en las relaciones franco-hispanas.

Una de las máximas influencias en la construcción de sus ideas teóricas acerca del pasado musical fue Felipe Pedrell, una personalidad cuanto menos importante tanto por lo que heredó como por lo que significó ese material de partida para imbuirlo de nuevas perspectivas e influencias foráneas. A diferencia de otros muchos músicos que recibieron el magisterio directo de Pedrell, Nin acogió sus postulados a partir de la lectura de su producción musicológica, en particular sus ediciones del pasado musical español de los siglos XVI y XVIII. No obstante, y aquí radica una de las principales aportaciones de nuestro estudio, pese a mostrarse un defensor del patrimonio nacional, Nin no cerró los ojos ante la importancia del contexto musical europeo, quitándose las anteojeras para estudiar también otras escuelas de tecla extranjeras. El resultado fue un mapa general europeo en el que España ocupaba un lugar importante y equiparable a las restantes tradiciones musicales y, a nivel particular, la creación de una imagen de una España actualizada desde épocas pasadas. Esta apertura de miras, que situaba el foco de atención en España pero abierta a Europa, lo diferenció de Pedrell y muchos de sus seguidores, como Rafael Mitjana y Eduardo López-Chávarri, quienes defendieron lo autóctono y la creación de una identidad nacional, ofreciendo una concepción de España aislada. En cambio, Nin abogó por un nacionalismo histórico preferencial pero no exclusivista.

A principios del siglo XX, París presentaba un escenario político y musical comprometido y fragmentado en dos bandos opuestos, la izquierda republicana –cuyas ideas eran abanderadas por el Conservatorio– y la derecha monárquica –con la Schola Cantorum como principal centro difusor–, aunque hubo numerosas posiciones intermedias. La trascendencia de Vincent d'Indy en Nin fue incuestionable y positiva. Las enseñanzas que recibió en la Schola Cantorum se convirtieron en una base sólida sobre la que construyó su propio pensamiento. Se mostró en todo momento un defensor de d'Indy en los debates de la época y se convirtió en un órgano publicitario fundamental de la intelectualidad scholista hasta 1908. No obstante, aunque sus preferencias estuvieron claras, aplaudió los cambios realizados por Fauré en el Conservatorio en 1905 y no renegó de la vertiente *debussysta* y de Ravel, como algunos de sus compañeros.

Su desvinculación de la institución en 1908 marcó un antes y un después en Nin y significó una evolución artística y estética que encontró puntos de desencuentro con los postulados scholistas. Buena muestra de ello son la exclusión de Franck de la escuela francesa, la crítica hacia la programación foránea de la Société Nationale y la colaboración con nuevas figuras cercanas al Conservatorio, como Georges Jean-Aubry. Este caminar entre dos aguas que aportamos en nuestro estudio es fundamental para comprender el pensamiento del músico, puesto que habitualmente se le ha considerado como uno de los principales aliados de la Schola Cantorum, pero su experiencia parisina fue mucho más amplia y enriquecedora y muestra su habilidad para moverse en esas complejas relaciones institucionales y personales.

Observamos en su forma de hacer historia unos rasgos característicos que se repiten en el análisis de cada una de las tradiciones musicales. Nin realizó una lectura del pasado musical, y particularmente de la música de tecla, basada en las siguientes premisas, principalmente heredadas de d'Indy: un marco cronológico trazado entre el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, basado en un estilo contrapuntístico que aplicaba como patrón exclusivo; una teoría organicista y evolutiva; organización por escuelas con una jerarquización en función de la contribución al origen y desarrollo de las formas musicales; establecimiento de comparativas; y una concepción elitista de la música antigua. Su ceguera ante el siglo XIX se justifica tanto por la consideración de la «invasión» italiana a nivel europeo, que supuso una brecha en la evolución histórica de cada tradición nacional desde un pasado remoto, como por su creciente antigermanismo durante la primera década del siglo XX, dado que consideró el siglo romántico como profundamente alemán. Por otra parte, escogió el siglo XVIII como centro de atención, pues, en su opinión, se trataba del periodo musical más rico y productivo, pero también el más desconocido, el cual recibía una escasa atención de los intérpretes por su sencillez. Esto complacía su interés por los retornos musicales pero también su tendencia a recuperar repertorio y compositores menos abordados.

Tras el estudio de su pensamiento en torno al pasado musical, valoramos que Nin realizó una interpretación de la historia musical adscrita a la problemática ideológica en torno a lo nacional tanto en Francia como en España. Es en esta dualidad de significados y de valores donde radica su separación de los referentes de partida y la originalidad del personaje: la diferencia con d'Indy y el ambiente francés reside en una

ampliación del mapa geográfico con la entrada de la escuela española; la diferencia con el entorno español yace en que contempló el ámbito europeo, además de un sentido nacionalista de visión aperturista que le concedió mucho interés y actualidad a su figura.

Nin fue uno de los pioneros en integrar a España en el concierto europeo, aunque en ocasiones prescindiese del rigor científico que caracterizó su pensamiento con tal de engrandecer las glorias nacionales. Esta incorporación y reivindicación de la música antigua de teclado española en los debates internacionales tuvo lugar directamente con las figuras de Antonio de Cabezón durante la primera década, y Antonio Soler y los clavecinistas de Barroco español en la segunda y tercera décadas del siglo XX. De manera indirecta, España fue la nación que «iluminó» a Domenico Scarlatti, y derivó en la apropiación del compositor en la historia musical nacional. En suma, el pasado musical español fue un referente constante de estudio y el principal foco de descubrimientos durante toda su trayectoria, lo que nos permite situarlo en el ranking de su pensamiento. Es aquí donde radica gran parte de su importancia para la musicología europea, en particular la española, dado que muchas de sus ideas se han perpetuado en la historiografía hasta épocas recientes, incluso perduran en la actualidad.

Nin se mostró continuador del nacionalismo del siglo XVI de herencia pedrelliana con la figura de Antonio de Cabezón, y partió de las fuentes transcritas y de los estudios del musicólogo en torno al compositor. Ahora bien, la presentación de Cabezón en compañía de sus coetáneos europeos fue una de las claves de su éxito, algo que Pedrell no contempló. Esto derivó en un nuevo enfoque y nuevos atributos con los que consiguió la entrada del maestro en el concierto internacional, y además que ocupara un lugar trascendental. En particular, Nin estableció el marco de comparativas con el virginalista inglés William Byrd (*ca.* 1540-1623), el autor de música para teclado más antiguo conocido hasta el momento. La cronología anterior de Cabezón (1510-1566) permitió una reasignación del título de «padre de la música [instrumental]», atribuido a Byrd de manera tradicional en la historiografía europea, así como su encumbramiento como el primer autor de la fuga, de la pavana y de la variación. Estas ideas fueron rápidamente reconocidas en su entorno y la traslación de su pensamiento se constata en la presencia de la escuela de tecla española en el *Cours de Composition Musicale* de d'Indy, una fuente fundamental para la musicología francesa, y en los escritos de Pedrell, a quien se le atribuyó este hallazgo en su contemporaneidad.

Esta original reivindicación, acompañada de su labor divulgativa en París y en Bruselas durante la primera década de siglo, desencadenó una nueva distribución del lugar que habían ocupado la escuela inglesa y su primigenio Byrd hasta entonces. La antigüedad de Cabezón y su rápido reconocimiento supuso un triunfo por partida doble, ya que el público escuchó vivamente la música del compositor, cuyas fuentes musicales transcritas por Pedrell eran conocidas tímidamente en Europa; simultáneamente, la aportación de Nin conllevó la entrada de España en los debates europeos, considerada una escuela de tecla líder en cuanto a cronología. Si Pedrell se alzó como el descubridor de la figura de Antonio de Cabezón, el éxito de Nin fue compararlo y situarlo en igualdad de condiciones junto a otros compositores contemporáneos foráneos, concediendo tanto al burgalés como a España un puesto más que privilegiado.

Por otra parte, Nin realizó intencionadamente una lectura «maquillada» de Cabezón, pues lo definió como un compositor que permaneció durante toda su vida en la península y aislado de Europa. En España, los debates en torno a lo nacional se centraban en la superación de los postulados de Van der Straeten, quien había señalado la influencia de los compositores franco-flamencos en la música de Cabezón. Pedrell había rebatido el influjo de De Boch en el burgalés al definirlo como el *Bach español del siglo XVI*. Equiparaba su grandeza con el gran Bach, pero establecía un punto de comparación en el siglo XVIII, alejado de la contemporaneidad de Cabezón. En Francia, la escuela belga era reconocida como una de las tradiciones más antiguas, de modo que el falso aislamiento de Cabezón planteó una nueva lucha de poderes. Nin por tanto se apartó de la historiografía europea del siglo XIX con la entrada de un nuevo referente comparativo más ajustado a la época del compositor, William Byrd, y la consideración de España como la potencia musical más antigua conocida hasta el momento. En definitiva, Nin marcó una nueva dirección en la visión historiográfica de Cabezón, con nuevos puntos de comparación e influencias más ajustados a su entorno europeo, aunque el tiempo y las voces autorizadas en España se encargaran de borrar sus aportaciones.

La entrada de España en los debates europeos propició el estudio del pasado musical de Inglaterra, una de las tradiciones más desconocidas en París a principios del siglo XX. En el pensamiento de Nin, Inglaterra no fue una de las naciones más estimadas, una visible herencia de d'Indy y de la omisión de dicha escuela en la



producción de Pedrell. Pero su inclusión era obligatoria como potencia europea que utilizaba para impulsar los méritos de las tradiciones musicales del continente, en particular España, Francia e Italia.

No obstante, la lucha de poderes que inició entre Cabezón y Byrd sirvió como punto de partida para otros musicólogos europeos, quienes centraron sus investigaciones en los virginalistas de los siglos XVI y XVII, en especial William Byrd, John Bull y Orlando Gibbons. Michel-Dimitri Calvocoressi, quien ofreció conferencias-conciertos sobre el origen de las formas musicales con Nin, fue uno de los pioneros en reivindicar el conocimiento de la música inglesa y proclamó su diferenciación como agrupación artística. Charles Van den Borren, uno de los principales propulsores de Nin en Bruselas, analizó los posibles préstamos y vinculaciones entre Cabezón y Byrd, y desembocó en el descubrimiento de nuevas figuras, como el inglés Thomas Tallis (ca. 1505-1585), que a su vez establecieron nuevos puntos de comparación. El reconocimiento público hacia Nin en su obra *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre* (1912), junto a otros influyentes musicólogos como Barclay Squire y Fuller Maitland (los editores de la antología *Fitzwilliam Virginal Book*), o Max Seiffert (especialista en el compositor holandés del siglo XVI Jan Pieterszoon Sweelinck y las relaciones musicales entre Inglaterra y Países Bajos), constata el traslado de conocimiento en torno al personaje y su introducción en los debates internacionales de la época.

El binomio Cabezón-Byrd establecido por Nin ha contado con gran fortuna historiográfica durante el siglo XX, y hasta épocas recientes son numerosos los investigadores que han perpetuado esa vinculación. Si acudimos al *The New Grove of Music and Musicians*, Louis Jambou señala en la voz de Cabezón la posible influencia del compositor español en Byrd<sup>1</sup>, y Caldwell incide en dicha influencia en la entrada de la música para teclado<sup>2</sup>. Así, podemos considerar a Nin como dinamizador de dicha idea y como el germen del estudio sobre las relaciones entre España e Inglaterra en el siglo XVI.

---

<sup>1</sup> JAMBOU, Louis. «Antonio de Cabezón». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 765-766.

<sup>2</sup> CALDWELL, John. «Keyboard music» [Keyboard music to c.1750]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 13, p. 517.

Asimismo, Nin contribuyó a la reivindicación de la importancia del pasado musical nacional gracias a su participación en organismos europeos. Su mención como profesor honorario en la Université Nouvelle de Bruselas, un nombramiento que hasta el día de hoy consta como el primer español en poseerlo, le concedió una tribuna de prestigio desde la que reivindicar la inclusión de España en los debates. El conjunto nos lleva a situar a Nin en ese núcleo de musicólogos especialistas de la época, integrado con voz propia y por pleno derecho, y a calibrar el valor de Pedrell y de nuestro protagonista en la historiografía musical europea.

Nin también fue uno de los abanderados en reivindicar la música de tecla del siglo XVIII español, cuyos descubrimientos cubrieron un vacío importante en la historia de la música de España. Se mostró continuador del nacionalismo dieciochesco defendido por Pedrell y otros seguidores, como Mitjana y López-Chávarri, pero sus aspiraciones lo apartaron nuevamente de los discursos historiográficos de la época, centrados exclusivamente en la reivindicación de lo autóctono. Nin fue uno de los pioneros en revindicar la figura de Antonio Soler y el revelador de su relación de aprendizaje con Domenico Scarlatti, una idea reconocida en su momento y que ha trascendido en la actualidad. A diferencia de Pedrell y de Mitjana, Nin no dudó en reivindicar la influencia del compositor italiano en la música de Soler, estrechando las relaciones entre Italia y España. A su vez, le permitió situar a Soler como el mayor exponente del siglo XVIII español, a la altura de Couperin y Rameau en Francia, Bach en Alemania y Scarlatti en Italia, y, por tanto, equiparar la importancia de España a las restantes naciones europeas, con una nueva figura y un nuevo marco cronológico de referencia.

El descubrimiento de otros clavecinistas del Barroco español, como Vicente Rodríguez, Freixanet, Mateo Albéniz, Blas Serrano, Mateo Ferrer, Narciso Casanovas, Rafael Anglés, Felipe Rodríguez y José Gallés supuso uno de sus grandes hallazgos musicológicos, que inmortalizó, junto a la música de Soler, en sus ediciones *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928). Así, contribuyó al conocimiento de la historia musical de España del siglo XVIII y principios del XIX, ampliamente desatendida por aquel entonces. Por otra parte, la presentación en sus prólogos de estos compositores no ajenos a la influencia de Haydn y de Beethoven permitía mostrar un retrato de una España actualizada de lo que transcurría en Europa durante la mitad del siglo XVIII.

Estas ediciones sirvieron de fuente de inspiración para la creación contemporánea, como las *Dos sonatas de El Escorial* y la *Suite para orquesta* de Rodolfo Halffter o el *Homenaje a Mateo Albéniz* de Gustavo Pittaluga, además de la aparición de otras colecciones de naturaleza similar, como la edición *Música instrumental* (1934-1936) de David Pujol y *Masters of Spanish Piano Music* (1990), que contiene varios de los ejemplos presentados por primera vez por Nin. La recuperación de estas fuentes del siglo XVIII, de suma importancia para el conocimiento de la música histórica española, nos permite reivindicar la importancia del personaje como catalizador de ideas y como iniciador de la difusión del repertorio de Soler y otros compositores del Barroco español, pero también como definidor del canon musical relacionado con la música de tecla española.

La reivindicación de los rasgos españoles de Scarlatti es uno de los hallazgos más significativos del pensamiento de Nin, que en la actualidad cuenta con un creciente reconocimiento en la musicología española. Por una parte, Nin proporcionó una de las imágenes más actualizada del músico, superando la visión de Scarlatti ofrecida en la historiografía europea por Fétis, Riemann, d'Indy o incluso otros críticos especializados en el contexto del compositor, como Edward Dent o Luigi Villanis. La recepción de esta idea en Europa aparentemente careció de interés: Bélgica y Francia no repararon en la novedad; Scarlatti continuaba siendo un gran compositor del siglo XVIII italiano, independientemente de su estancia en la península y de los intercambios con el país de acogida; en Italia acentuaron incluso la concepción del periodo español del músico como una etapa profesional que no afectó de manera significativa al lenguaje del compositor, lo que constata una mala acogida. Por el contrario, en el entorno español, Nin consiguió superar la supremacía de lo autóctono reivindicada por Pedrell y perpetuada por Mitjana, López-Chávarri y Adolfo Salazar, quienes le habían negado un lugar en la historia nacional por su procedencia italiana. Pese a cultivar un interés y ser defensor del patrimonio hispano, Nin reveló una amplitud de miras que iba más allá de la exclusividad patriótica, una premisa que lo diferenciaba de la línea nacionalista de Pedrell y muchos de sus seguidores. Como consecuencia de la importancia y aceptación de su idea, Scarlatti es considerado como un referente ineludible de la historia de la música para teclado en España en la historiografía actual, donde se precisa a Nin como su descubridor.

Nin heredó un concepto de la Italia musical propio de la historiografía francesa y española del siglo XIX, que consideraba dicha nación como una amenaza cultural en Europa que impidió la evolución de cada tradición musical desde un pasado lejano. En el ámbito español, esta concepción de Italia como cultura invasora provocó un movimiento de reacción nacional en defensa del género español desde mediados del siglo XIX, que tuvo una continuidad importante en el siglo XX. En el ámbito francés, los intelectuales situaron la dominación de la península itálica en los inicios de la ópera en el siglo XVII, cuya influencia afectó negativamente a la visión de toda la música italiana posterior, con una vinculación semítica en el seno de la Schola Cantorum.

Nin situó la invasión italiana en Europa a mitad del siglo XVIII, que provocó una irrupción en la evolución de todas las tradiciones musicales. La muerte de Scarlatti (pero también de Bach) significó el fin del contrapunto y del estilo galante, y dio origen a la melodía acompañada propia del estilo operístico que definió su punto de cierre de su lectura particular de la historia. No obstante, la apropiación de Scarlatti para España desembocó en una nueva mirada a la sensibilidad musical italiana y la reconsideración de su influencia como positiva y universal. Este nuevo enfoque, que ofrece una fotografía de la evolución de su pensamiento, le permitió superar de nuevo la ideología francesa y española de principios del siglo XX y reivindicar una amplitud de compositores italianos de los siglos XVII y XVIII que divulgó en Francia, en Bruselas y en España. El resultado fue una transformación de la visión tradicional de Italia como una amenaza europea en la consideración de su rico pasado musical, una nueva concepción que fomentó la red de relaciones con importantes intelectuales italianos, como Gabriele d'Annunzio y Alfredo Casella, con quienes compartió además su concepto de unión latina.

Desde un primer momento, Nin se adscribió a los debates políticos y culturales de la época en Francia. Se mostró divulgador del canon de la identidad musical francesa que defendían d'Indy y la derecha monárquica y nacionalista, el cual comprendía a los clavecinistas franceses del periodo pre-revolucionario. No obstante, su creciente antigermanismo acentuó su defensa de una tradición nacional pura y exenta de cualquier tipo de influencia foránea. Esta visión le permitió aproximarse al bando de la derecha más extremista y separarse de d'Indy, quien contemplaba ciertas figuras alemanas del siglo XIX, como Beethoven y Wagner. Su vinculación derivó en la apropiación de su

figura como integrante de la cultura nacional por parte de Action Française, un organismo profundamente nacionalista y de tintes radicales.

Nin divulgó un concepto de la tradición musical francesa como epítome de lo latino, cuyas cualidades eran la claridad, el orden, la luminosidad y el equilibrio, rasgos idiosincráticos de una Francia musical que encontraba su modelo de clasicismo en la música barroca, en especial Couperin y Rameau. La importancia del personaje radicó en una ampliación del elenco de compositores interpretados (Couperin, Rameau, Daquin, Dandrieu, Royer y Duphly), que agrupó y difundió en una potente campaña divulgativa por Francia y Europa. Se manifestó como el único pianista español en realizar una propaganda de la tradición musical francesa tan potente en el mercado musical, que contó con el respaldo de influyentes hispanistas, como Henri Collet o Georges Jean-Aubry. Ambos recurrieron a las acciones y al reconocimiento del pianista para encumbrar la hegemonía de Francia y la capitalidad de París ante la comunidad internacional.

El resultado fue la integración plena de Nin dentro de la cultura y sociedad francesas, y su trascendencia como una de las piezas esenciales en la creación de esa dialéctica y como encargado por las instituciones y ciertas autoridades políticas de difundir esa imagen de la música francesa en el extranjero, y particularmente en España. Esta vinculación como parte integrante del debate, y no como *outsider*, lo diferencia de otros músicos españoles, como Joaquín Turina o Manuel de Falla, quienes fueron vistos como músicos exóticos en un país extranjero. A su vez, lo aproxima a Ricardo Viñes, si bien este centró su foco de atención en la música del siglo XX.

Nin desarrolló un antigermanismo creciente a lo largo de la época, y recurrió a la retórica nacionalista al servirse de la antítesis entre la música francesa y la alemana mediante el establecimiento de categorías antagónicas: la sencillez y la claridad de Francia frente al romanticismo del norte y el intelectualismo germano. A diferencia de d'Indy, quien consideró como positivas ciertas influencias alemanas en la música francesa, Nin pasó de divulgar la grandeza de Alemania musical por su aportación a las formas en una primera etapa a considerarla una música intelectual, profunda y carente de expresión, a excepción de J. S. Bach.

La recepción de la música de Bach en Francia durante el siglo XIX contó con numerosas categorías estéticas que dibujaban un retrato caleidoscópico del músico, dirigido a distintos sectores de la sociedad: el Bach luterano, el Bach católico y el Bach wagneriano, entre otros. En particular, la Schola Cantorum, al margen de aceptar un Bach adscrito a la religión católica como base de una institución que se sostenía en el gregorianismo, defendía además a un Bach afrancesado, un Bach imbuido del concepto de «genio latino» propulsado por Brunetièrre, en el que sus raíces no eran tan importantes como la capacidad de absorber y asimilar otras prácticas culturales.

Nin partió de la visión d'indiana de Bach como músico universal, pero su construcción del maestro alemán atravesó diferentes fases en su pensamiento: un primer Bach alemán, presentado como el maestro de las formas musicales y no exento de una cierta falta de expresividad que caracterizó la recepción del compositor en Francia durante las últimas décadas del XIX; un segundo Bach afrancesado, fruto de su incorporación en el horizonte artístico parisino y su adscripción a los debates nacionales; y un tercer Bach imbuido de los rasgos latinos (Francia e Italia), donde la influencia italiana tenía un peso mayor que la concedida en la Schola, la cual no pasaba de la mera cita. Esta interpretación original de Bach, en paralelo al desarrollo de su concepto de latinidad, lo separó de su entorno francés y de numerosos musicólogos y especialistas del compositor, como André Pirro o Edward Dannreuther, superando nuevamente las características estéticas de su tiempo. Sin perder la perspectiva alemana del músico, Bach se situaba en la cúspide de los compositores antiguos en el pensamiento de Nin, puesto que su figura significaba la unión del norte y el sur: la grandeza de las estructuras de Alemania y la expresividad de los países latinos.

La lectura de la historia que realizó Nin tuvo una gran repercusión en la época, cuyas ideas puso en práctica a través de sus interpretaciones. Sus recitales se convirtieron en un escaparate de sus formulaciones teóricas, y el conjunto dotó al personaje de originalidad y erudición a partes iguales, contribuyendo así al desarrollo del concepto de los retornos a través del pensamiento y de la práctica.

Nin se mostró ante la sociedad parisina como un pianista distinguido y original. Desde el punto de vista del repertorio, sus programaciones se caracterizaron desde sus inicios por una apuesta unidireccional y centralizada en el pasado musical europeo. Esto

planteaba una alternativa novedosa a la combinación de piezas del barroco, del clasicismo y del repertorio romántico que interpretaban la mayoría de sus contemporáneos. Su organización en torno a ciclos o sesiones históricas con una temática definida y no abordada hasta entonces, como el origen de las formas musicales o el origen de la música de tecla francesa, que acompañaba de presentaciones orales por parte de diferentes colaboradores y de extensas notas a programa, caracterizaron y distinguieron desde el principio la práctica del pianista. En estas sesiones ofrecía en primicia el estreno de maestros antiguos u obras de menor reconocimiento en el medio, tales como Antonio de Cabezón o los clavecinistas franceses Royer y Duphly, con la interpretación de piezas atribuidas hasta el momento a Rameau.

Sus notas a programa de mano son un rasgo distintivo del pianista, en las que explicaba las características musicales de las obras interpretadas, de los compositores o del contexto en que las piezas fueron creadas. Esto determina su afán divulgador, pues facilitaba a los oyentes la comprensión del repertorio o las características estéticas de la época original. Sus recitales por tanto se convirtieron en un pequeño curso de historia de la música, en los que ilustraba en el piano el contenido teórico del programa. Proponía una lectura contextualizada como requisito intelectual a la interpretación, una premisa que establece una clara relación de complementariedad entre su pensamiento y la práctica. Estas notas fueron esenciales para la difusión de sus investigaciones sobre el pasado musical, pues en ellas introdujo la relación entre Cabezón y Byrd, los rasgos españoles de Scarlatti o las influencias latinas de Bach. Nin no solo necesitaba reivindicar la creación y grandeza de sus ideas, sino que siempre fue respaldado por el esfuerzo de obtener una comprensión más profunda de la historia de la música. Este medio permitió una difusión mayor e inmediata de sus ideas, en comparación con la publicación de un volumen que solo adquirirían los interesados, pero su rápida caducidad, como también la de la prensa, ha propiciado que su nombre cayera en el olvido, siendo sus ideas apropiadas por otros protagonistas del panorama musical.

Otros intérpretes de la época, como Blanche Selva o Ricardo Viñes ofrecieron sesiones históricas de temática análoga, pero la distinción de Nin radicó en la novedad de estos elementos extramusicales propios de un intelectual o de un historiador de la música, que dotaron al personaje de una indudable originalidad y complejidad. El conjunto mostraba no solo a un intérprete, sino a un pianista erudito, que investigaba,

ejecutaba y explicaba las rarezas musicales que interpretaba. Selva y Viñes destacaron además por sus interpretaciones del repertorio de otras épocas, principalmente la música contemporánea francesa, mientras que Nin se centró desde sus inicios en una apuesta concentrada exclusivamente en el pasado musical.

Este doble perfil de intérprete-erudito se planteó desde el principio en similitud a su gran rival Wanda Landowska, cuyas figuras aparecieron enfrentadas incluso en la prensa. Nin recurrió a varios críticos para promocionar su carrera como pianista, una estrategia publicitaria en paralelo a los medios empleados por otros intérpretes. Su presentación en la Schola Cantorum en 1903 contó con una calurosa acogida indirectamente proporcional al silencio que siguió sus siguientes apariciones, de modo que acudió a Calvocoressi y Séverac para forjarse un hueco estable en el entorno musical. Calvocoressi fue una figura trascendental en el lanzamiento definitivo de Nin, pues supo potenciar su originalidad como intérprete-erudito y su especialización musical, premisas que fueron continuadas por otros críticos como André Mangeot. La incorporación de los retratos en las portadas de diferentes revistas determina la importancia que Nin concedió a sus imágenes y la trascendencia que quiso dar a su presentación pública, como también la implicación del personaje en la construcción de su propia imagen comercial.

Por su parte, Landowska firmó un contrato con el empresario Gabriel Astruc en 1904, que significó el despegue de su carrera interpretativa tras su desvinculación de la Schola Cantorum. Además, contó con otros apoyos en la prensa como Robert Brussel, quien la encumbró como la intérprete ideal de la música antigua. Selva fue respaldada por numerosos miembros y defensores scholistas, como Gustave Bret o Jean Marnold, una institución que concedía importancia tanto a la recuperación del repertorio como a las prácticas románticas en la interpretación. Esto esclarece esa red de alianzas y detractores de cada intérprete, cuyos posicionamientos dependían del gusto musical del crítico. Nin y sus seguidores hicieron un uso brillante del entorno musical parisino, pues fue considerado rápidamente como uno de los mejores intérpretes del pasado musical.

Aunque el París de principios de siglo presentaba un movimiento de recuperación rico y lleno de matices, las prácticas musicales todavía mostraban una continuidad del siglo decimonónico y los pilares románticos permanecían asentados en



el contexto musical. Nin fue uno de los iniciadores en la imposición de una nueva manera de interpretar que contemplase las implicaciones históricas, alejándose así de la teatralidad y de los criterios interpretativos puramente románticos. Recuperó relativamente la estética del siglo XVIII mediante criterios afines a la época original, como la contención expresiva, el uso variado de la articulación o la precisión y viveza rítmica del barroco. Pero renunció al sonido de la época y se sirvió de los recursos técnicos y expresivos del piano, planteando una alternativa a las posibilidades técnicas y sonoras del clave. Esta confluencia de estilos sitúa su postura a caballo entre el purismo teóricamente defendido por Landowska en su clave, y la herencia sentimental del siglo XIX, que caracterizó las interpretaciones de Blanche Selva.

Tras su dimisión de la Schola Cantorum en 1908, Nin manifestó una evolución en su estilo pianístico hacia una mayor intención expresiva, sin renunciar por ello a la claridad. La férrea oposición de Vincent d'Indy a su estilo «simple», junto a las críticas de otros scholistas que defendieron una interpretación más sentimental de la música antigua, dificultaron la posibilidad de triunfar desde esa sobriedad interpretativa, lo que derivó en un aumento de su sonoridad. Estas contrariedades que Nin encontró entre los que debían ser sus aliados se tornaron en positivas en varios aspectos. Por una parte, propició un interesante giro de repertorio hacia el clavecinismo del Barroco francés, una empresa divulgativa en plena efervescencia del nacionalismo que fue muy bien recibida y desembocó en su apropiación en la cultura francesa. Por otra parte, Nin ofreció a cada escuela del siglo XVIII una idiosincrasia particular en sus interpretaciones que fue percibida y alabada por la prensa. Esto supuso la superación del estilo homogéneo que planteaba la Schola Cantorum, donde no había distinción entre Bach, Rameau o Scarlatti en cuestiones interpretativas, y un gran paso hacia un mayor conocimiento y comprensión de las características musicales del siglo XVIII en cada país, que significó un avance en la cuestión de los retornos. En suma, estas dificultades planteadas por la institución, lejos de ser perjudiciales, dictaron las claves de su éxito.

### ***Reivindicación de Joaquín Nin en los debates sobre música antigua***

Los estudios sobre autenticidad y música antigua de las últimas décadas han considerado a Landowska y a Dolmetsch como los precursores de este movimiento de la

interpretación históricamente informada, y Nin queda relegado al silencio más absoluto, lo que no deja de ser un hecho paradójico y cuestionable. Esta omisión podría justificarse por las siguientes cuestiones. En primer lugar, el piano moderno era un instrumento aceptado en la sociedad musical y atractivo para la audiencia, de manera que Nin no tuvo que luchar por la introducción y aceptación del instrumento antiguo en un entorno poco acostumbrado, a diferencia de Landowska. No obstante, como hemos demostrado en esta tesis, los intérpretes al piano que consideraron la estética del siglo XVIII en sus ejecuciones no por ello contaron con una aprobación mayor.

En segundo lugar, la literatura publicada por el pianista, en concreto sus opúsculos *Pour l'Art* (1909) e *Idées et Commentaires* (1912), reflejaba claramente sus reivindicaciones sobre qué repertorio interpretar, pero no cómo ejecutarlo, de manera que no han podido servir de guía o manual para las generaciones futuras. A esta afirmación incidimos en que las fuentes principales empleadas por Nin para la divulgación de sus ideas –sus escritos en la prensa y los programas de concierto–, son medios de rápida caducidad, lo que sin duda ha contribuido a que el personaje haya caído en un injusto olvido. Pero esto no significa que sus acciones y sus aportaciones a los retornos musicales no fuesen importantes para su reconocimiento en la historiografía musical de los siglos XX y XXI.

Sin ánimo de hacer una relación exhaustiva, tomamos como referencia varias investigaciones que nos permiten reivindicar la introducción de la figura de Nin en los estudios de música antigua. Para Lawson y Stowell: «Landowska fue la primera “personalidad” de la música antigua» y el estatus especial de Dolmetsch «se ve justificado por la sabiduría de su libro», quien defendió la interpretación de la música antigua en instrumentos originales o en copias modernas de ellos<sup>3</sup>. Sin embargo, en su importante obra *The Interpretation of the Music of the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries* (1915), Dolmetsch instaba además a los instrumentistas a leer, a aprender y a tomar en consideración un enfoque que tuviese en cuenta lo que los músicos de la época tuvieron que decir acerca de los detalles de la interpretación, como base fundamental para

---

<sup>3</sup> LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música. Una introducción*. Madrid, Alianza Música, 2005, pp. 22-24. Traducción al español de Luis Gago Bádenas. (Título original en inglés: *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999).

ejecutar una recreación imaginativa de la interpretación<sup>4</sup>. Bajo estas premisas, la labor de Nin cobra plena significación, dado que sus ideas convergieron en su época con las de estos reconocidos pioneros, aunque fueran defendidas en el piano.

Mayer Brown, en la misma línea que Lawson y Stowell, precisa que Landowska y Dolmetsch contribuyeron a que la música antigua fuese aceptada como parte regular en la actividad concertística del momento, y que nos ha llegado en la actualidad<sup>5</sup>. Como hemos demostrado en este estudio, Nin centró toda su carrera en la reivindicación de la música antigua y trajo como consecuencia un aumento de la importancia de esta en el panorama musical de la época, tanto en el pensamiento como en la práctica. Mayer además indica que Landowska y Dolmetsch fueron figuras aisladas dentro de sus respectivos contextos musicales, quienes únicamente contaron con el apoyo de pocos contemporáneos. En particular, en nuestro capítulo décimo hemos revelado que la clavecinista dispuso de la ayuda de su marido, Henry Lew, su empresario, Gabriel Astruc, la casa Pleyel e importantes instituciones, como la Sociedad Bach germana en Alemania o el Orfeó Català en España, entre otros. Por su parte, Nin fue hábil en sus estrategias publicitarias, pero ciertas diferencias con personalidades importantes del momento, como su distanciamiento de d'Indy y también de los círculos catalanes, que en principio debían ser sus aliados naturales, debilitó su red de contactos.

Por último, Haynes da un paso adelante y considera a Landowska y a Dolmetsch como los «profetas de una revolución»<sup>6</sup>. Esta revolución significaba el punto final de las prácticas del estilo romántico en la interpretación de música antigua, y el comienzo de un nuevo movimiento que cobraría gran vigor durante la última parte del siglo XX. Poco más puede añadirse para incluir a Nin dentro de tal consideración, pues construyó su pensamiento estético y su estilo interpretativo en torno a esta formulación.

Por todas estas cuestiones, Nin debe situarse en un lugar privilegiado dentro del movimiento de recuperación de la música antigua a principios del siglo XX, tomando

---

<sup>4</sup> DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*. Londres, Novello and Company, 1915.

<sup>5</sup> MAYER BROWN, Howard. «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 41.

<sup>6</sup> HAYNES, Bruce. «Mind the Gap *Current styles*. Prophets of the Revolution: Dolmetsch and Landowska». *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2007, pp. 38-41.

sus ideas, sus acciones y su práctica interpretativa como un punto de referencia en los estudios del llamado Movimiento de Música Antigua.



## CONCLUSIONS

After considering Joaquín Nin's musical thought, we can now insert his ideas into the intellectual context of his time and evaluate his innovative role in the revival of early music. Subsequently, we will be able to fully understand his interpretation of musical history and the scope of his contributions to understanding the musical past, in addition to rethinking the common places attributed to him and reclaiming a new position in this respect.

Nin was, first and foremost, an original musician defined by difference because he combined significant musicological research on early music with a successful, sustained career as a pianist. Nin's profile of musician-scholar set him apart from the vast majority of his contemporaries, such as Ricardo Viñes and Blanche Selva, who were renowned pianists but not scholars. However, it does closely resemble that of Wanda Landowska, although there are as many similarities as differences between these two figures. This musician-scholar characteristic is the foundation of the importance of Nin's identity, and his forward-thinking ideas on early music allow us to introduce him into both musicological discourse and debates on performance.

Nin drew upon the very different musical contexts of Spain and France to create his interpretation of history, resulting in an undoubtedly open-minded, complex approach to the musical past. Spain played an important role in his mind-set, given that the country was the birthplace of his body of knowledge and, in turn, received the ideas on the musical past that he developed in the French musical environment. France was at the heart of the deepening and broadening of Nin's concept of early music. At the same time, France was also enriched by the Spanish musical heritage that he disseminated. Consequently, Spain was incorporated into the debate on early European music and the positions established up until that point were altered. The breadth of Nin's outlook was founded on this combination of contexts and influences, but France and Spain also mutually benefited from the other's musical environments. Nin was, therefore, a key figure in the cultural interactions and exchanges of Franco-Hispanic relations.

Felipe Pedrell was one of the main influences on the drafting of Nin's theoretical ideas on early music. Unlike many other musicians who were taught directly by the

former, Nin received his ideas by reading his musicological output, particularly his editions on the Spanish musical past of the sixteenth and eighteenth centuries. Despite being an advocate of Spanish heritage, Nin also underlined the value of being aware of early European keyboard music, removing his blinkers in order to also study other national “schools”. The result was a general European map of early keyboard music which was more chronologically and geographically complete, in which Spain held an important place, comparable to other musical traditions. Joaquín Nin’s attitude went beyond patriotic exclusivity. His preferential, but not exclusive, insight differentiated him from many other Spanish intellectuals, such as Pedrell, Rafael Mitjana and Eduardo López-Chávarri, who continued to propagate the patriotic, nationalistic rhetoric so in vogue at the time.

At the beginning of the twentieth century, Paris was a fragmented city, divided into two opposing factions, where political values and meanings were associated with musical genres, forms, styles and conflicting canons by means of a central institutional matrix. The Republican Left, on the one hand, supported the official system of the Paris Conservatoire, and the Nationalist Right, on the other, placed the Schola Cantorum at the centre of its focus. This said, there were also more moderate and centrist stances. The positive effect of Vincent d’Indy on Nin was profound and undeniable. Indeed, the training that Nin received at the Schola Cantorum formed a solid foundation upon which he built his own ideas. Nin was a firm believer of the merits of d’Indy in the debates at the time and he became a key advocate for his aesthetic ideals until 1908. However, he also applauded Fauré’s 1905 reforms at the Paris Conservatoire and did not reject the tendencies of *Debussysme* and Ravel, unlike some of his *scholiste* contemporaries.

Nin’s disassociation with the Schola in 1908 was a turning point in his insight into returning to the music of the past and an advance in his artistic creed. By this point, he disagreed with certain *scholiste* beliefs, such as Cesar Franck’s exclusion from the French school. He also opposed foreign pieces being programmed in concerts at the Société Nationale de Musique and collaboration with new influential figures linked to the Conservatoire, such as Georges Jean-Aubry. This ambivalent position is essential if we wish to better understand Nin’s musical thinking, for he has traditionally been associated with the *scholiste* paradigm. However, his musical influences and

experiences during these first years in Paris were much more enriching and reveal his ability to move seamlessly amongst these complex institutional and personal relations.

Nin's interpretation of history has certain shared features which are repeated in his analysis of each musical tradition. His concept of "tradition" was based fundamentally on d'Indy's beliefs. Firstly, Nin's focus, like d'Indy's, was on the masterpieces of the past, especially those dating from the period between the sixteenth century and 1750. Secondly, he placed particular emphasis on counterpoint and the growth of harmony from it, disqualifying the emphasis on harmony at the Conservatoire. Thirdly, his concept derived from organicist theory and was based on organization into musical schools, establishing a hierarchy according to nations' contributions to musical forms. Finally, he drew direct comparison between tendencies and his understanding of tradition was elitist: he believed that art was a means of social reform through spiritual elevation. Nin's blindness to the nineteenth century was heavily influenced by both German Romanticism and Italian stylistic influences. On the other hand, eighteenth-century keyboard music was his main focus from 1908 onwards. In his view, it was the richest and productive musical period, but also the most unknown, receiving little attention from performers due to its supposed simplicity. This fed his interest in the musical past, but also his tendency to recover rarer, less successful repertoires and composers.

In summary, Nin's interpretation of musical history was linked to the problematic relationship of the nationalist musical dogma in France and Spain. It is in this duality of meanings and values where his uniqueness and originality lie. Unlike d'Indy, he incorporated the Spanish school, widening the geographical map of early music; and unlike the Spanish environment, his attitude surpassed patriotic exclusivity by considering other European early keyboard schools.

Nin was a pioneer in incorporating Spain into the European debates on early music, although he sometimes dispensed with his characteristic rigour in order to magnify the glory of the national past. Nin endeavoured to focus all his efforts on promoting early Spanish keyboard music as represented by Antonio de Cabezón, a composer widely disseminated by Nin during the early twentieth century, and Antonio Soler and several other harpsichordists from the Spanish Baroque period, added to his



repertoire for the first time in the second and third decades of the same century. Furthermore, Scarlatti adopted the spirit of traditional melodies, a quality which led to the appropriation of the Neapolitan composer in Spanish musical history. The Spanish school was, thus, the principal subject of attention and at the forefront of Nin's historical thought. This is precisely where Nin's contribution to musicology becomes relevant, particularly within the Spanish context, and many of his ideas are still present today in musical historiography.

Nin promoted the Iberian keyboard music of the sixteenth century led by Cabezón, using Pedrell's transcriptions from manuscripts and studies on the composer. However, Nin also successfully presented Cabezón alongside his European contemporaries, a premise that Pedrell did not consider. Nin compared Cabezón with the English virginalist William Byrd (*ca.* 1540-1623), who was the oldest-known composer of keyboard music until then. Hence, Cabezón (1510-1566) earned the title of "father of [instrumental] music", attributed traditionally to Byrd in European historiography, and was identified as the first composer of the fugue, the pavane and of variations. Consequently, Cabezón was the subject of new approaches that implied not only his incorporation into debates on early music, but also his elevation to the status of a leader. Nin's ideas were recognized and accepted by some, as reflected in d'Indy's *Cours de Composition Musicale* and the writings of Pedrell, to whom these findings were attributed at the time.

Nin's original claim, together with his piano performances of Cabezón's music in Paris and Brussels in the first decade of the twentieth century, resulted in a change in the positions held by the English school and Byrd until that point. Nin not only led a wide audience to listen attentively to the music of the composer, whose musical sources transcribed by Pedrell were barely known in Europe, but he also contributed to Spain being considered a leading keyboard school in terms of chronology. If Pedrell stood out for discovering Antonio de Cabezón, Nin's success lay in his determination to place him on a par with the leading figures of each European keyboard school, awarding both Cabezón and Spain a privileged position.

Moreover, Nin intentionally made a *sui generis* interpretation of Cabezón, defining him as a composer isolated from Europe, who spent his entire life in Spain.

Critical debates on the question of Spanish tradition focused on going beyond the assumptions of Van der Straten, who had noted the influence of Franco-Flemish composers on Cabezón's music. Pedrell had refuted De Boch's influence on Cabezón by defining him as the *Bach español del siglo XVI*: he championed his historic greatness by comparing him with Bach, a composer far-removed from Cabezón's time. In France, the Franco-Flemish school was recognized as one of the oldest traditions, and so Cabezón's false isolation implied a new power struggle. Nin, therefore, distanced himself from nineteenth-century European historiography by introducing a comparison with William Byrd, a composer chronologically close to Cabezón, and considering Spain to be the earliest keyboard school. Nin marked out a new direction in the historiographical view of Cabezón, which was more related and adjusted to his time, although specialised figures in Spain silenced his contributions.

The English tradition was extensively unknown in Paris at the beginning of the twentieth century. Nin did not hold England in high esteem, a lack of interest which derived from d'Indy and the omission of this keyboard school in Pedrell's texts. However, its inclusion as a European power was mandatory and this fundamentally served to reinforce consciousness of the merits of the musical tradition of continental Europe, in particular of Spain, France and Italy.

Nevertheless, the Cabezón-Byrd power struggle was the turning point for many reputed European musicologists, who focused their research on the English virginalists of the sixteenth and seventeenth centuries, particularly William Byrd, John Bull and Orlando Gibbons. Michel-Dimitri Calvocoressi, who offered lectures on history of music with Nin in 1906 and 1907, was a pioneer in drawing attention to the revival of early English music, proclaiming English identity in music. Charles Van den Borren, who promoted Nin's career in Brussels, analysed the potential borrowings and links between Cabezón and Byrd, which led to the discovery of new figures from the past of English instrumental music, such as Thomas Tallis (*ca.* 1505-1585). Indeed, Tallis further extended the comparison with Spanish tendencies and influences. Van den Borren acknowledged Nin's contribution in his book *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre* (1912), which also included the widely-renowned musicologists Barclay Squire and Fuller Maitland (the editors of the *Fitzwilliam Virginal Book* collection) and Max Seiffert (a specialist on the sixteenth-century Dutch composer J. P.

Sweelinck and the musical connections between English and Dutch keyboard music in that period).

The relationship between Cabezón and Byrd had good fortune in the historiography of the twentieth century and until recent times. We can glean this appreciation in *The New Grove of Music and Musicians*, where Louis Jambou<sup>1</sup> and Caldwell<sup>2</sup> noted that Cabezón may have influenced Byrd during his travels with the royal chapel around Europe. Therefore, we may consider Nin to be the originator of this idea and a key figure in understanding complex and shifting connections between sixteenth-century English and Spanish keyboard music.

Furthermore, Nin contributed to promoting the importance of the Spanish musical past from an institutional dimension. He was appointed Honorary Professor of History of Keyboard Music at the Université Nouvelle in Brussels in 1909 - the first Spaniard to obtain the title - a prestigious position from which he called for the inclusion of Spain in debates on early music. We can place Nin amongst the core musicologists specialising in early music at the time and assess Nin and Pedrell's contributions to European musical historiography.

Nin was one of the first in recent times to explore eighteenth-century Spanish keyboard music, and his findings filled a gap in the history of Spanish music, which remained thoroughly neglected. He inherited Pedrell's nationalist perspective, which was continued by Rafael Mitjana and Eduardo López-Chávarri. However, once more, Nin's aspirations set him apart from the debate on musical values, based on a sense of intellectual constructions of purely national analysis. Nin was one of the first to promote the figure of Antonio Soler and revealed his apprenticeship with Scarlatti, an idea which has continued into the present. Unlike Pedrell and Mitjana, Nin emphasised the influence of Scarlatti on Soler's music, reinforcing the musical contact between Spain and Italy. Nin also positioned Soler as a representative of the national school, on a par with Couperin and Rameau in France, Bach in Germany and Scarlatti in Italy, drawing attention to Spain's prestige beyond his country's borders.

---

<sup>1</sup> JAMBOU, Louis. «Antonio de Cabezón». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 765-766.

<sup>2</sup> CALDWELL, John. «Keyboard music» [Keyboard music to c.1750]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 13, p. 517.

Of course, eighteenth-century Spanish keyboard music was not exclusively synonymous with Soler. Nin discovered the illustrious school of harpsichordists from the Spanish Baroque period, such as Vicente Rodríguez, Freixanet, Mateo Albéniz, Blas Serrano, Mateo Ferrer, Narciso Casanovas, Rafael Anglés, Felipe Rodríguez and José Gallés. Nin was the key figure in reviving the early Spanish school, leading to a flourishing of musicology in Spain. Nin collected the music of these composers, together with that of Soler, in his *Classiques Espagnols du Piano* (1925-1928). In the prefaces of the two volumes, Nin presented the musical life that surrounded them, and particularly the influence of Haydn and Beethoven. Thus, made certain eighteenth- and nineteenth-century Spanish keyboard works, widely unknown until that point, available for the first time, and promoted the image of a Spain not totally immune to European influences, in particular the Viennese school.

Nin's collection was an inspiration for contemporary artistic creativity. Representative of this, we can identify the works *Dos sonatas de El Escorial* and *Suite para orquesta* by Rodolfo Halffter, and *Homenaje a Mateo Albéniz* by Gustavo Pittaluga, which contains musical tributes to two masters of the Spanish past: Soler and Mateo Albéniz. On the other hand, new collections of a similar nature, that illustrated the history of keyboard music, came to light, such as David Pujol's edition *Música instrumental* (1934-1936) and *Masters of Spanish Piano Music* (1990), which feature several works first presented by Nin. The availability of eighteenth-century musical sources, in view of their importance in better understanding Spanish musical history, defines the figure of Nin as the first to promote the works of Soler and other Spanish harpsichordists, and as the initiator of a series of works that were part of a musical canon of Spanish keyboard music. Nin led the way in Spain.

The appropriation of Scarlatti by Spain, an idea first put forward by Nin, has been accepted in the musicology field in Spain. Nin exerted direct influence on a more precise definition of the Italian composer, going beyond the views provided in European historiography by Fétis, Riemann, d'Indy, and even Edward Dent and Luigi Villanis, musicologists specialised in Scarlatti's musical context. *A priori*, the presentation and reception of this idea was irrelevant in Europe, and this was all too clearly confirmed by a frosty reception from audiences and press alike in Brussels and France. In their view, Scarlatti continued to be an eighteenth-century Italian composer, regardless of the

length of time that he spent on the Iberian Peninsula and his musical associations and links with the Spanish environment. In Italy, local critics and musicologists continued to consider, or even stress, that the period spent by Scarlatti in Spain as a mere pleasant sojourn, rather than one of the most profound musical experiences of his life. However, in Spain, Nin attempted to mark an increasing distance from Pedrell's belief in native and national identity, continued by Mitjana, López-Chávarri and Adolfo Salazar. In their opinion, Scarlatti had no place in the Spanish context because of his Italian origins. By contrast, Nin, despite being an advocate for Spanish heritage, had a broad outlook that reached beyond patriotic exclusivity. Nowadays, Scarlatti is considered to be a leading musical figure of eighteenth-century Spanish keyboard music. This premise confirms that Nin's legacy remains present today.

At the beginning of the twentieth century, the Italian style was considered superficial, a concept derived from European historiography that presented Italy as a cultural threat that prevented the development of musical tradition in Europe. In Spain, this negative view of Italy inspired a movement of nationalist reaction against it, defending Spanish musical works from the second half of the nineteenth century onwards, and continuing into the twentieth century. In France, concern with the domination of Italian influence was great, with the starting point of this sentiment lying in the origins of opera at the beginning of the seventeenth century. This negatively affected the view of the Italian masters from that point onwards, with Semitic remarks and connotations in d'Indy's ideology.

Nin placed the birth of Italian dominance at the half-way point of the eighteenth century, when the death of Scarlatti, and also of Bach in 1750, signified the end of counterpoint and the gallant style. This caused the principle of melody to be linked to the opera style that he applied as a teleological narrative to his interpretation of history. However, the appropriation of Scarlatti by Spain led to a new consideration of the Italian musical past, the influence of which Nin began to regard as universal and favourable. Nin's new approach to Italian stylistic influence was fundamentally different from that of early twentieth-century French and Spanish ideology. He helped to promote the seventeenth- and eighteenth-century Italian masters on a tour of France, Belgium and Spain. In addition, Nin had social contacts with Italian intellectuals, such

as d'Annunzio and Casella, who most likely increased his interest in the Italian past, and with whom he shared the concept of a "Latin Musical Union".

From the outset, Nin participated in political and cultural debates on the question of the authentic French tradition. He echoed the canon taught at the Schola and continued by the Nationalist Right, the emphasis of which was on the French pre-revolutionary harpsichordists. However, his cultural and political ideas - defining French musical values in relation to those of Germany - appear to approximate those of the powerful rhetoric of the Right, as opposed to d'Indy's love of Germanic influence, for example Beethoven and Wagner. This support of a shared aesthetic led to the appropriation of the figure of Nin by *Action Française*: an association which was highly influential in circulating French nationalist ideology.

Nin established the French tradition as a paradigm of Latin culture comprising clarity, order and balance, redefining these as characteristics embodied in French cultural expression that found its model of classicism in Baroque music, in particular Couperin and Rameau. In addition, Nin extended the "cast" of the French musical past to new harpsichordists, such as Daquin, Dandrieu, Royer and Duphly, who were promoted in France and other European countries. Nin was the principal champion of the French musical tradition in a powerful campaign supported by several Hispanists such as Collet and Jean-Aubry. Both figures drew on Nin's actions in order to reclaim nationalist hegemony and viewed Paris as the intellectual and artistic centre of the international community.

Nin, having been integrated into French culture and society and associated with French national identity, became a key component of the ideological construction of the national dialectic and its diffusion in Europe, in particular in Spain. He was "inside", rather than "outside", sharing the experiences and culture of the group in which he had moved. This concept set him apart from other Spanish musicians, such as Joaquín Turina and Manuel de Falla, who were considered in France to be foreign and "exotic" figures. However, Nin most closely resembled Ricardo Viñes, although the latter principally focused on new French music.

Nin's ardent nationalism increased during the first decade of the twentieth century. Like many other French nationalists, particularly those in *Action Française*,

Nin defined French musical values in relation to their German counterparts: French music was essentially simple and graceful, in opposition to the Germans' depth and Romantic model. In d'Indy's view, the German influence could have a positive effect if it was assimilated with a distinctively French spirit. Nevertheless, Nin transformed the d'Indy's view of Germany as the nation of musical forms par excellence into a view of German music as deeply intellectual, profound and expressionless, with the exception of Bach's output.

The reception of Bach in nineteenth-century France involved numerous categories that painted a kaleidoscopic picture of the composer, geared towards different sectors of society: the more Protestant Bach, the universally Christian Bach and the Bach linked to Wagner, amongst others. In particular, the Schola Cantorum was inclined towards presenting the composer both as more Catholic and influenced by France, portraying him as imbued by Brunetière's *génie latin*, the art of which reflected the values associated with the French musical past. Brunetière's idea of a Latin gift considered ancestry less important than the ability to absorb and transform other cultural practices.

Nin inherited d'Indy's concept of Bach as a universal musician. However, Nin's construction of Bach evolved in several phases. The first was the victorious German composer, defining him as the master of musical forms, not exempt from a certain lack of expressiveness that characterised the reception of Bach in France in the late nineteenth century. The second was the French appropriation of Bach, in line with the nationalistic rhetoric of the time and its political tide. And the third was an image of Bach imbued by Latin characteristics (France and Italy), with a predominance of Italian influence over the Schola's dogma. This original identification of Bach, in line with Latin qualities, differed from that of his French contemporaries specialised in the German composer, such as André Pirro and Edward Dannreuther, who promoted the French version of Bach. In Nin's view, Bach was a leading light amongst composers of early music, a unique composer who amalgamated his German instincts in terms of musical forms with Latin influences.

Nin's interpretation of history had great significance on his surroundings, the theoretical ideas of which he put into practice through his performances. He designed

his concerts based on an ideological blueprint, and this combination made him original and erudite in equal measure, contributing to a progressive revival of early music through thought and practice.

Nin was a unique and distinguished pianist. His choice of repertoire focused exclusively on the historical past, such as the origins of musical forms and French keyboard music. This unilateral focus differed from the repertoire normally performed by most pianists, which consisted of a collection of Baroque, Classical and Romantic masterpieces. Moreover, Nin's series of historical concerts were often characterised, on the one hand, by running verbal commentary before he played his pieces and, on the other, by the programme notes, distinguishing his practice from all others. His programmes included examples of rarely-performed early composers' repertoires, such as those of Antonio de Cabezón and the French harpsichordists Joseph-Nicolas-Pancrace Royer and Jacques Duply, programming several pieces mistakenly attributed to Rameau.

Nin's distinctive programmes contained a few notes on the composers, their performance styles and the musical characteristics of their context, in order to provide the audience with a better understanding of the original era. His concerts became History of Music lessons of sorts, during which he illustrated the musical past through both theory and practice. In other words, he proposed intellectually-contextualised interpretation as a prerequisite for the ideal performer, a premise that more closely linked his thinking and performances. These notes are essential if we wish to understand Nin's contribution to the revival of early music; in these programmes, he presented Cabezón within the canon of European early composers – in relation to Byrd –, the Spanish features of Scarlatti's style and the Latin influences on Bach. In addition to opening up new perspectives on musical tradition, Nin endeavoured to focus all his efforts on obtaining a wider insight into musical history. Nin introduced and rapidly disseminated his fresh ideas through these programmes, and even through his articles and reviews in the musical press. However, the fast-expiring nature of these sources have led Nin to be forgotten, his ideas having been appropriated – whether voluntarily or involuntarily – by other prominent personalities in the musical sphere.



Other pianists in the Paris of the early twentieth century Paris, such as Blanche Selva or Ricardo Viñes, gave several series of historical concerts. Thus, Nin's choice of repertoire was not uncommon or particularly visionary at the time. What set him apart, however, were his extra-musical elements, most typical of intellectuals or music historians and which endowed him with originality and complexity. Selva and Viñes appeared to emphasize an all-encompassing repertoire, in particular French contemporary music, whilst Nin had a profile of a performer-scholar who, as a mark of distinction, pushed his specialisation in his repertoire farther than most other soloists.

Nin's distinctive identity as a scholar-performer was very similar to Wanda Landowska's profile, even in the way in which the two figures were portrayed in the musical press. Nin entrusted several influential critics with establishing his career in the Parisian cultural sphere, a publicity strategy similar to that of other performers. His debut concert, in 1903, at the Schola Cantorum was reported in detail in the musical press; by contrast, his following performances were met with near silence. In order to turn the situation around, Nin sought out allies and supporters from the world of Parisian journalism, such as Calvocoressi and Séverac. Calvocoressi was a major figure in his "launch" in Paris, as he presented the cornerstones of Nin's newly-launched career as a soloist: his original dual facets and his specialization in the musical past, qualities that were continued by other critics, such as André Mangeot. The texts were, additionally, illustrated with pictures that emphasised the pianist's elegance and the distinction, in line with the music that he played, which determines the importance placed by Nin on both photographs and his image in Paris. His strategies reveal the extent to which he was invested in the creation of his public persona, a process in which is played an active part.

In the case of Landowska, she signed a contract in 1904 with the impresario and editor Gabriel Astruc, marking a great advance in her career. She also received significant support from the world of Parisian journalism, such as from Robert Brussel, who portrayed her as the ideal performer of early music. Selva was supported by the Schola Cantorum and its wide network of advocates, for example Gustave Bret and Jean Marnold. The institution determined not only the repertoire of pieces from the musical past to be performed, but also how these should be played, in line with Romantic performance practice. This network of alliances and supporters contributes to a

reconstruction of the Parisian musical environment, where critics' positions depended on the individual musical tastes of each listener. Nin and his followers made brilliant use of the Parisian cultural sphere, since he became rapidly considered one of the best performers of early music.

Nin was one of the principal performers who attempted to take historical styles into consideration, distancing himself from the musical practices of the nineteenth century. On the one hand, he sought an interpretation close to the eighteenth-century musical style, particularly in terms of voluntary restraint when displaying emotion, of varied articulation and of accurate, clear performances of the rhythmic values of Baroque music. On the other hand, he played the piano, presenting an alternative to the technique and sound of the harpsichord. His historically-informed performances offered a mixture of styles, placing him at a mid-point between Selva – who played in line with the musical practice of the Schola – and Landowska – who developed a modern harpsichord technique.

After severing ties with the Schola Cantorum in 1908, Nin developed and extended his pianistic style towards including greater expressive intent, without renouncing the clarity and elegance which characterised his playing. D'Indy's opposition to his "simple" piano style - lacking in dynamic nuances - together with that of the other *scholistes*, who defended the Romantic performing practice of early music (and were supposedly his allies) became positive in several aspects: his emphasis on the French illustrious school of eighteenth-century harpsichordists, a campaign that was welcomed when nationalist fervour reached its climax and encouraged the appropriation of Nin into the French cultural sphere; Nin performed the musical characteristics of the eighteenth-century schools differently, a quality that the critics warmly praised. Nin, therefore, moved away from the uniform style taught at the Schola Cantorum, where there was no distinction between Bach, Rameau or Scarlatti in musical performance, and took a significant step toward a better understanding of early music. In short, the difficulties posed by the institution, far from proving adverse, became the key to his success.

## The recognition of Nin in the studies on early music

Studies about authenticity and early music have considered Wanda Landowska and Arnold Dolmetsch as pioneers in the historically informed performance. The figure of Nin is totally silenced, which is a paradoxical and questionable fact. This exclusion could be justified in the following matters. In the first place, piano was a totally accepted instrument in the musical society and an attractive one for audiences, so Nin did not have to begin any battle for the revival and acceptance of the harpsichord as the true instrument of early keyboard music, unlike Landowska. However, as we have seen in this doctoral dissertation, pianists that attempted to do justice to the aesthetic presence of music considering the eighteenth-century historical implications were not warmly endorsed by critics.

In the second place, in *Pour l'Art* (1909) and *Idées et Commentaires* (1912), Nin clearly advocated for the early repertoire to be performed but not the criteria on how to play it. Therefore, these books could not serve as a useful guide for future generations. In addition, we remark that Nin chose articles and reviews in journals and programme notes as a means of promoting his ideas, but fast expiration of these media has undoubtedly contributed to the character to have fallen into oblivion. However, his actions and contributions to the early music revival were important enough to be recognised in twentieth-twenty-first-centuries musical historiography.

We cite several references that allow us to claim Nin's introduction to early music studies. For Lawson and Stowell, «Landowska was the first early music “personality”»<sup>3</sup>, and Dolmetsch's status in the history «is justified by the wisdom of his book»<sup>4</sup>. In it, he defended the early music performance in original instruments or in modern copies of them. Nevertheless, in his book *The Interpretation of the Music of the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries* (1915)<sup>5</sup>, Dolmetsch urged performers to read, to study and to take into consideration the details of performance given by the own composers and writers at the time, using it as a basis for imagination. Under these premises, Nin's view is of special importance, since his ideas, though focused on the piano, converged with those of these renowned personalities.

<sup>3</sup> LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*. Londres, Novello and Company, 1915.

Mayer Brown, in line with Lawson and Stowell, pointed out that Landowska and Dolmetsch contributed to early music becoming a regular repertoire in the Parisian concerts, just as it is today<sup>6</sup>. During four decades, Nin focused all his efforts to legitimize the claim of early music, which escalated and reached a higher peak in significance both in theory and practice. Mayer, too, noted that Landowska and Dolmetsch were somewhat isolated figures within their musical environments, and they were supported by a small circle of their contemporaries. In the chapter ten of this dissertation, we revealed Landowska's support network that included her husband, Henry Lew, her impresario, Gabriel Astruc, the piano manufacturer Pleyel and several institutions, Bach Society in Germany and Orfeó Català in Spain, among others. In the case of Nin, his strategy of propaganda in the creation of his public persona was skilful, but his confrontations with certain influential personalities, like d'Indy and several members of the Catalan circles –that should have been his natural allies–, made his contact network weaker.

Finally, Haynes described Landowska and Dolmetsch as the «prophets of the revolution»<sup>7</sup>. This «revolution» meant the tail-end of the Romantic performance that the author identified with the playing of these two musicians, and the beginning of a movement that was to come during the last decades of the twentieth-century. At this point, we urge the inclusion of Nin in this consideration, given that he based his aesthetic ideas and performing style on this formulation.

For these reasons, Nin must be placed in a privileged position among the pioneers of the early music revival of the beginning of the twentieth century, and his ideas, actions and performance practice should be seen as a point of reference in the studies of the so called Early Music Movement.

---

<sup>6</sup> MAYER BROWN, Howard. «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 41.

<sup>7</sup> HAYNES, Bruce. «Mind the Gap *Current styles*. Prophets of the Revolution: Dolmetsch and Landowska». *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2007, pp. 38-41.



## FUENTES

### PRENSA HISTÓRICA

Dadas las numerosas referencias de prensa histórica a lo largo del estudio, hemos considerado poco útil su acumulación y creemos más pertinente especificar las publicaciones consultadas.

#### FRANCIA:

*Bulletin Hispanique*, París  
*Bulletin Française de la S.I.M.*, París  
*Comædia*, París  
*L'Action Française*, París  
*L'Occident*, París  
*La Grand Revue*, París  
*La Renaissance Latine*, París  
*La Revue Bleue*  
*La Revue de Paris*, París  
*La Revue Musicale*, París  
*La Tribune de S<sup>t</sup> Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum*, París  
*Le Courrier Musical*, París  
*Le Figaro*, París  
*Le Guide Musical*, Bruselas-París  
*Le Ménestrel*, París  
*Le Mercure Musical*, París  
*Le Monde Musical*, París  
*Les Nouvelles Musicales*, París  
*Les Tablettes de la Schola Cantorum*, París  
*Mercure de France*, París  
*Revue d'Histoire et de Critique Musicales*, París  
*Revue de Musicologie*, París

#### BÉLGICA:

*L'Art Moderne*, Bruselas  
*L'Indépendance Belge*  
*La Gazette*, Bruselas  
*La Revue Musicale Belge*

#### ESPAÑA:

*ABC*, Madrid  
*Blanco y negro*, Madrid  
*Arte Musical*, Madrid

*El Imparcial*, Madrid  
*El Liberal*, Madrid  
*El Nervión*, Bilbao  
*El Sol*, Madrid  
*El Nervión*, Bilbao  
*Heraldo Alavés*, Vitoria  
*La Alhambra*, Granada  
*La Correspondencia de España*, Madrid  
*La Época*, Madrid  
*La Ilustración Musical*, Barcelona  
*La Libertad*, Madrid  
*La música ilustrada hispano-americana*, Barcelona  
*La Vanguardia*, Barcelona  
*La Voz*, Madrid  
*Música Sacro-Hispana*, Bilbao  
*Revista musical*, Bilbao.  
*Revista musical catalana*, Barcelona  
*Revista musical hispano-americana*, Madrid  
*Ritmo*, Madrid

INGLATERRA:

*National Review*  
*The Chesterian*, Londres  
*The Chronicle*, Londres  
*The Monthly Musical Record*, Londres  
*The Musical Quarterly*, Londres  
*The Musical Times*, Londres  
*The Times*, Londres

CUBA:

*Bellas Artes*, La Habana  
*Cuba Musical*, La Habana

**PUBLICACIONES**

AMBROS, August Wilhelm. *Geschichte der Musik*. Leipzig, F.E.C. Leuckart, 1868.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Carl Philipp Emmanuel Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Gustav Schilling (ed.). Berlín, T. Grieben, 1853.

BITTER, C. H. *Johann Sebastian Bach*. Berlín, [s.n.], 1865, 2 vol.; 1880-1881 (2ª ed. aumentada), 4 vol.

BRENET, Michel. [Marie BOBILLIER]. *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. París, Librería Fischbacher, 1900.

- «La Jeunesse de Rameau». *Rivista Musicale Italiana*, t. 9, fasc. 3, 1902, pp. 1-109.
  - «Essai sur les Origines de la Musique Descriptive». *Rivista Musicale Italiana*, t. 14, fasc. 4e, 1907, pp. 1-88.
  - *Haendel: Biographie Critique Illustrée de Douze Planches Hors Texte*. París, Henri Laurens, 1912.
  - *Dictionnaire Pratique et Historique de la Musique*. París, Librairie Armand Colin, 1926.
- BRUNEAU, Alfred. *La Musique Française. Rapport sur la Musique en France du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. La Musique à Paris en 1900 au Théâtre, au Concert, à l'Exposition*. París, Eugène Fasquelle, 1901.
- BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Londres, T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773.
- *A General History of Music*. Londres, [el autor], 1789.
- CALVOCORESSI, M[ichel].-D[imitri]. «Esquisse d'une Esthétique de la Musique à Programme». *Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, vol. 9, n° 3, abril-junio 1908.
- «La Musique à Programme». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. de L. Laurencie. París, Delagrave, 1930, vol. 5, pp. 3179-3190.
  - *Music and Ballet*. Londres, Faber & Faber, 1933.
- CART, William. *Étude sur J.-S. Bach, 1685-1750*. París, Librairie Fischbacher, 1899.
- CLOSSON, Ernest. «Pascal Taskin». *Internationalen Musik-Gesellschaft*, vol. 12, n° 3, enero-marzo 1911, pp. 234-267.
- Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*. J. A. Fuller-Maitland y A. H. Mann (eds.). Londres, C. J. Clay and Sons-Cambridge University Press Warehouse, 1893.
- CHILESOTI, Oscar. «XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 636-684.
- CHRYSANDER, Friedrich. *G. F. Haendel*. Leipzig, 1858-1867, 3 vol.
- COLLET, Henri. «Espagne. Le XX<sup>e</sup> Siècle. Deuxième Partie: La Renaissance Musicale». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, pp. 2470-2484.
- *L'Essor de la Musique Espagnole au XX<sup>e</sup> siècle*. París, Max Eschig, ©1929.



- *Albéniz et Granados*. París, F. Alcan, 1926. (Título en castellano: *Albéniz y Granados*. Buenos Aires, Grandes biografías, [1943]).
- DANNREUTHER, Edward. *Musical Ornamentation*. Londres, Novello, Ewer and Co's 1893-1905.
- DAVEY, Henry. *History of English Music*. Londres, J. Curwen, 1895.
- Diccionario de la música ilustrado*. A. Albert Torrellas (ed.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1926-1927].
- DUBOIS, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel, 1901.
- EITNER, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, 10 vol.
- Enrique Granados. Algunas opiniones de la prensa sobre sus conciertos*. Barcelona, Tipografía «La Moderna», 1911.
- FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música Nueva». *Escritos sobre Música y Músicos. Introducción y notas de Federico Sopena*. Madrid, Espasa, 2003.
- FARRENC, Louise. *Traité des Abréviations (Signes d'Agrément et Ornaments) Employés par les Clavecinistes, XVII et XVIII Siècles*. París, Alphonse Leduc, [1895].
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie Générale de la Musique*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1844-1866, 8 vol.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Vie, Talents et Travaux de Jean Sébastien Bach, Ouvrage Traduit de l'allemand de J. N. Forkel, Annoté et Précédé d'un aperçu de l'État de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Traducción de Félix Grénier. París, J. Baur, 1876. (Título original en alemán: *Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst un Kunstwerke*. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802).
- FULLER MAITLAND, John Alexander. *The Age of Bach and Handel*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1902;
- GEDALGE, André. *Traité de la Fugue*. París, Enoch et C<sup>ie</sup>, 1901.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*. J. A. Fuller Maitland (ed.). Nueva York, The Macmillan company, 1908-1909, 5 vol.
- HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Londres, J. A. Novello, 1853 (nueva ed.). (Original: [s.l.], [s.n.], 1776, vol. 3, pp. 287-288).
- INDY, Vincent d'. *Cours de Composition Musicale, Rédigé avec la Collaboration de Auguste Sérieyx d'après les Notes Prises aux Clases de Composition de la Schola Cantorum*. 3 vols. París, A. Durand et Fils, París, A. Durand et Fils, 1903 (vol. 1), 1909 (vol. 2, parte 1) y 1933 (vol. 2, parte 2).

- INDY, Vincent d' et al. *La Schola Cantorum en 1925, par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses Collaborateurs*. París, Librairie Bloud et Gay, 1927.
- JEAN-AUBRY, Georges. *La Musique Française d'Aujourd'hui*. París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1916.
- *La Musique et les Nations*. París, Ed. de la Sirène, 1922.
- KUHNAU, Johann. *Der Musicalische Quack-Salber*. Kurt Benndorff (ed.). [s.l.], [s.n.], 1900.
- LA LAURENCIE, Lionel de. *Le Goût Musical en France*. París, A. Joanin, 1905.
- «La Musique Française: De Lulli a Gluck (1687-1789)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 3, pp. 1362-1562.
- LALOY, Louis. *Jean-Philippe Rameau*. Colección «Les Maîtres de la musique». París, F. Alcan, 1908.
- LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. París, Librairie Paul Delaplane (2<sup>a</sup> ed., revisada y corregida), 1911. (Ed. original: París, Mellottée, 1910).
- LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. París, Mercure de France, 1909.
- LANGHANS, Wilhelm. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in Chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*. Berlín, R. Oppenheim, 1892.
- LAPARRA, Raoul. «La Musique et la Danse Populaires en Espagne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, pp. 2353-2400.
- LASSERRE, Pierre. *Le Romantisme Français*. París, Société du Mercure du France, 1908.
- *L'Esprit de la Musique Française. (De Rameau a l'Invasion Wagnérienne)*. París, Librairie Payot & C<sup>ie</sup>, 1917.
- LE SENNE, Camille. «Période ancienne [Inglaterra]». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 3, pp. 1862-1880.
- LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Historia de la música*. Barcelona, Editorial Paluzí, 1914.
- *Música popular española* Barcelona, Labor, 1927.
- MACLEAN, Charles. «Période moderne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, vol. 3, pp. 1895-1912.
- MALIPIERO, G. Francesco y A. W. «Domenico Scarlatti». *The Musical Quarterly*, vol. 13, n<sup>o</sup> 3, julio 1927, pp. 476-488.

- MARMONTEL, Antoine-François. *Symphonistes et Virtuoses*. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1881.
- MITJANA, Rafael. *La música contemporánea de España y Felipe Pedrell*. Valencia, F. Sempere, 1901.
- *Para música vamos: estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*. Valencia, F. Sempere y Compañía, 1909.
  - «La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1920, vol. 4, pp. 1913-2351. (Trad. española *La música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música-Ministerio de Cultura, 1933).
- MORLAND, Jacques. «Enquête sur l'Influence Allemande». París, Société du Mercure de France, 1903.
- NAGEL, Wilibald. *Geschichte der Musik in England*. Estrasburgo, K. J. Trübner, 1894-1897.
- NIN, Joaquín. *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909. (Título en castellano: *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974 (1ª ed. especial).
- *Im dienste der Kunst*. Berlín, Verlag der «Signale für die musikalische Welt», [1908].
  - *Huit Années d'Action Musicale (1903-1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911.
  - *Ideas y Comentarios*. Versión española de I. Z. [Ignacio de Zubialde]. [Bilbao], Publicaciones de la Revista Musical de Bilbao, [1912].
  - «Vida y gloria». *Escritos heortásticos: al maestro Pedrell*. [s.l.], Tortosa Casa social del Orfeó Tortosí, 1911, pp. 279-280.
  - *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*. Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin los días 22 y 24 de enero de 1913. [Bilbao], Sabino Ruiz-Edit., [1913].
  - *Joaquín Nin. Reseña biográfica y algunas opiniones sobre sus actuaciones artísticas*. [s.l.], L. Paton, 1922.
- Joaquín Nin. La Presse Dit...* Prólogo de Henri Collet. París, Max Eschig, [1930].
- PARRY, Hubert. «The Music of the Seventeenth Century». *Oxford History of Music*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1902, vol. 3, pp. 83-98.
- PEDRELL, Felipe. *Los poemas del pianista. Pequeña enciclopedia crítica, analítica, anecdótica y biográfica, de las obras de piano de los grandes maestros, acompañada del catálogo cronológico [sic] de sus obras Recopilación y extracto*

*de las más notables publicaciones literario-musicales.* Barcelona, Biblioteca Vidal, 1873.

- *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical.* Barcelona, Centro ed. Artístico, Isidro Torres, 1886.
  - *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música: ensayo de una bibliografía musical española metódica y cronológica.* Tomo 1, Barcelona, Torres y Seguí, 1888.
  - *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell.* Barcelona, Imprenta de Heinrich y C.<sup>a</sup>, en comandita, 1891.
  - *Diccionario técnico de la música.* Barcelona, Víctor Berdós, 1894.
  - *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos.* Barcelona, imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897.
  - *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical.* Valencia-Madrid, F. Sempere y Compañía, [1906].
  - *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona.* Vilanova y Geltru, Oliva Imp., 1909, 2 vol.
  - *Músicos contemporáneos y de otros tiempos.* París, P. Ollendorf, 1910.
  - *Orientaciones (1892-1902).* París, P. Ollendorf, 1911.
  - *Jornadas de Arte (1841-1891).* París, Librería P. Ollendorf, 1911, p. 201.
  - *Musiquerías.* París, F. Ollendorf, [1912].
  - *Las formas pianísticas: Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales, estudiadas en los instrumentos de teclado moderno.* Valencia, M. Villar, 1918, 2 vol.
- PIRRO, André. *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach.* Prefacio de Ch. M. Widor. París, Fischbacher, 1895.
- *J. S. Bach.* París, F. Alcan, 1906.
  - *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach.* París, Fischbacher, 1907.

- *Jean Sébastien Bach. Auteur Comique*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 1915, Serie IV, vol. 3.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de Musique*. Trad. al francés por Georges Humbert. París, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899. (Título original en alemán: *Musik-Lexikon*. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882).
- *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes clavier*. Londres, Augener, 1893.
- *Handbuch der musikgeschichte. Das Zeitalter der Renaissance*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (2<sup>a</sup> ed.), 1920, p. 341.
- ROBINSON, P. *Händel and his Orbit*. Londres, Sherratt et Hughes, 1908.
- ROLLAND, Romain. *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti: Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne*. París, Thorin, 1895.
- *Musiciens d'Autrefois. L'Opéra avant l'Opéra*. París, Hachette, 1908.
- *Haendel*. París, Félix Alcan, 1910.
- *L'École des Hautes Études Sociales, 1900-1910*. París, F. Alcan, 1911.
- «L'Opéra au XVII<sup>e</sup> Siècle en Italie». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 685-749.
- ROHOZINSKI, Ladislav. *Cinquante Ans de Musique Française*. París, Librairie de France, 1925.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*. Prefacio de Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.
- SEIFFERT, Max. *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.
- «Haëndel's verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister». *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig, [s.n.], 1907.
- SELVA, Blanche. *Cours Blanche Selva. Programme de l'Examen de Professeur de Troisième Degré*. París, B. Roudanez, [1917].
- SHEDLOCK, J[ohn]. S[outh]. *The Pianoforte Sonata, Its Origin and Development*. Londres, Methuen, 1895.
- SOFFREDINI, A. «XVIII<sup>e</sup> Siècle (de 1725 à 1792)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 815-834.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Turner Música, 1988.

- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, Narciso Rodríguez, 1855.
- SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique. Espagne*. París, Librairie des Bibliophiles, 1899-1900, 3 vol.
- *Histoire de la Musique. Iles Britanniques*. París, Librairie des Bibliophiles, 1904-1906, 2 vol.
- SPITTA, P[hilipp]. *Johann Sebastian Bach*. Berlín, Breitkopf & Härtel, 1873-1880, 2 vol. (Traducción al inglés: *Johann Sebastian Bach*. Berlín, Breitkopf & Härtel, 1884-1885, 2 vol.).
- STREATFEILD, Richard Alexander. *Handel*. Londres, Methuen, 1909.
- STRAETEN, Edmund van der. *La Musique aux Pays-Bas. Les Musiciens Néerlandais en Espagne*. Bruselas, 1888, vol. 8.
- TAYLOR, Sedley. *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers; A Presentation of Evidence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1906.
- TREND, J[ohn]. B[rande]. *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934 (1ª ed. 1929).
- VAN DEN BORREN, Charles. *L'Œuvre dramatique de César Franck: Hulda et Ghiselle*. Bruselas, Schott Frères, 1907.
- *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre*. Bruselas, Librairie des deux mondes, 1912.
- *The Sources of Keyboard Music in England*. Londres, Novello, 1913.
- *Les Origines de la Musique de Clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630*. Bruselas, Breitkopf et Härtel, 1914.
- VILLANIS, Luigi Alberto. *L'Arte del Clavicembalo*. Turín, fratelli Bocca, 1901.
- «XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles. La Musique Instrumentale Italienne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. de La Laurencie. París, Delagrave, 1913, vol. 2, pp. 750-815.
- VILLAR, Rogelio. *El sentimiento nacional en la música española*. Madrid, Artes Gráficas «Mateu», [1917].
- *Músicos españoles II. Compositores, directores, concertino, críticos*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S. A., [192-].
- VOLBACH, Fritz. *Georg-Friedrich Haendel*. Berlín, colección «Harmonie», 1898.
- Wanda Landowska. *Pianiste et Claveciniste. Articles de la Presse Européenne*. París, Société Musicale de G. Astruc & Cie, [1905].

## EDICIONES Y PARTITURAS

- Alte Meister*. Ernst Pauer (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871-1887.
- Alte Tänze*. Ernst Pauer (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.
- ANGLÉS, Rafael. *Dos sonatas. Rafael Anglés*. José Climent (ed.). Madrid, 1970.
- *Cinco pasos para órgano. Rafael Anglés*. José Climent (prólogo y transcripción), Barcelona, 1975.
  - *Salmodia para órgano. Rafael Anglés*. Dionisio Preciado (ed.). Madrid, 1981.
- Antología de los organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Felipe Pedrell (ed.). Madrid, Ildefonso Alier, 1908, 2 vol.
- BACH, Johann Sebastian. *Clavier-Büchlein*. Wilhelm Friedemann Bach (copista), 1720; Alfred Dörffel (ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.
- *20 Leichte Stücke aus dem Notenbuche der Anna Magdalena Bach*. Emil von Sauer (ed.). Londres, Peters, [s.a].
  - *Le Clavecin Bien Tempéré. Edition Nouvelle Revue et Corrigée sur le Manuscrit Original et Corrigée*. Vol. 1. Blanche Selva y Vincent d'Indy (eds.). Paris, Heugel, [1924].
- CASANOYES I BERTRAN, Narcís. *6 Sonates per a piano*. Daniel Codina (ed.). Barcelona, Abadía de Montserrat, 1997.
- COLLET, Henri. *Danzas castellanas*. París, Maurice Senart, [1925].
- COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. París, Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713 (libro 1), 1717 (libro 2), 1722 (libro 3), 1730 (libro 4).
- Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquin Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1925.
- *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols, Publiées pour la Première Fois par Joaquin Nin*. Joaquín Nin (autor del prólogo y ed.). París, Max Eschig, 1928.
- Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII). Biografías, estudios y transcripciones*. Dionisio Preciado (ed.) Prólogo de Samuel Rubio. Madrid, Editora Nacional. 1983.
- El organista litúrgico español. Selección de composiciones de organistas clásicos españoles*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1905.
- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin, op. 9*. Londres, [el autor], 1751.

- Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Felipe Pedrell (ed.). Barcelona, Juan B<sup>ta</sup> Pujol y C<sup>a</sup> editores, 1894-1897, 8 vol.
- KUHNAU, Johann. *Johann Kuhnaus Klavierwerke*. Karl Päsler (ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, 4 vol.
- L'Arte Antica e Moderna. Scelta di Composizioni per Pianoforte*. Milán, Ricordi, [s.a.]. 21 vol.
- L'Arte Musicale in Italia. Composizioni per Órgano o Cembalo: Secoli XVI, XVII e XVIII. Volume terzo*. Luigi Torchi (ed.). Milán, Ricordi, [ca. 1897].
- La Biblioteca d'Oro*. Alessandro Longo (ed.). Milán, Ricordi, ca. 1906. 7 vol.
- La Musica Instrumentale in Italia nei Secoli XVI, XVII y XVIII*. L. Torchi (ed.). Turín, Fratello Bocca, 1901.
- Le Trésor des Pianistes*. A. y Louise Farrenc. París, Farrenc, 1861-1872, 23 vol.
- Les Clavecinistes de 1637 à 1790: Histoire du clavecin, Portraits et Biographies des Célèbres Clavecinistes, avec Exemples et Notes sur le Style et l'Exécution de leurs Œuvres...; Œuvres Choies, Classées dans leur Ordre Chronologique, Revues, Doigtées et Accentuées, avec les Agréments et Ornaments du Temps, Traduits en Toutes Notes*. Amédée Méreaux (ed.). París, Heugel & C<sup>ie</sup>. Éditeurs, 1864-1867.
- Clavecinistes Français du XVIII<sup>e</sup> Siècle. Couperin, Daquin, Rameau. 20 Pièces Choies*. Louis Diémer (ed.). París, Durand, 1887.
- Les Maîtres Classiques de la Musique*. Vincent d'Indy y Blanche Selva (eds.). París, B. Roudanez, [1913].
- Les Maîtres du Clavecin. Clavier-Musik aus alter Zeit. Œuvres Choies, Revues, Doigtées et Accentuées par Louis Köhler. Vol. II. Écoles Anglaise, Italienne et Française*. Braunschweig, Henry Litolff's Verlag, [s.a.].
- Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII*. José Antonio de Donostia (ed.). [San Sebastián], [librería Manterola], 1953.
- Música instrumental*. David Pujol (ed.). Montserrat, Mestres de l'Escolania de Montserrat, 1934-1936.
- Old English Composers for the Virginals and Harpsichord*. Ernst Pauer (ed.). Londres, Augener, 1897, 6 vol.
- Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti, Criticamente Rivedute e Ordinate in Forma di Suites*. Alessandro Longo (ed.). Milán, G. Ricordi & C., [1906], 2 vol.
- PITTALUGA, Gustavo. *Homenaje a Mateo Albéniz*. Guitarra. Madrid, Unión Musical Española, 1933.



- Portuguese and Spanish Keyboard Music of the 18<sup>th</sup> century*. Oswaldo Jonas (ed.). Evanston-IL, Summy-Birchard Publication Company, 1958.
- Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*. Gabriele d'Annunzio (dir.). Milán, Instituto Editoriale Italiano, 1919.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de Clavecin*. C. Saint-Saëns (ed.). París, A. Durand et fils, 1895.
- RODRÍGUEZ, Vicente. Manuscrito de tocatas para cembalo. E-Boc. Sign.: MS. 12-VII-21. <[http://www.cedoc.cat/es/libro-de-tocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez\\_3503](http://www.cedoc.cat/es/libro-de-tocatas-para-cimbalo-de-vicente-rodriguez_3503)> [consulta: 12-VIII-2019].
- Salterio sacro hispano: publicación continua de obras de música religiosa*. Felipe Pedrell (dir.). Barcelona, Manuel Salvat, 1882.
- SESSÉ, Juan. *Seis fugas para órgano y clave*. Madrid, Casa de Mr. Copin, 1773. E-Mn. Sign.: MP/2437/9.
- Silva ibérica de música para instrumentos de tecla*. Santiago Kastner (ed.). Mainz, B. Schott's Söhne, 1954 (vol. 1), 1965 (vol. 2).
- SOLER, Antonio. *XXVII Sonatas para clave, por el Padre Fray Antonio Soler, que ha impreso Roberto Birchall. Num. 133 New Benet Street*. Londres, ca. 1795.
- *XII Toccate per cembalo composte dal Padre Antonio Soler discepolo de Domenico Scarlati* [sic]. E-Mccm. Sign.: 3/429.
- Ten Pianoforte Pieces*. N. P. Cummings y W. Cummings (eds.). Londres-Nueva York, Novello-Ewer & Co., 1895.
- The Fitzwilliam Virginal Book*. J. A. Fuller-Maitland y W. B. Squire (eds.). Londres-Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, 2 vol.
- The Works of Henry Purcell. Harpsichord Music and Organ Music*. Vol. 6. W. Barclay Squire y E. J. Hopkins (eds.). Londres-Nueva York, Novello-Ewer & Co., 1895.
- Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscripts)*. Barry Ife y Roy Truby (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Veintiséis Sonatas Inéditas para clave*. Enrique Granados (ed.). Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, [1905], 2 vol.

## GRABACIONES

- Composers in Person*. Ninon Vallin, soprano, y Joaquín Nin, piano. CD, Compilation, Mono, Remastered. Grabado en la Salle du Conservatoire de París en 1929. EMI Records Ltd., Europa, 1993.

- CANO, Pablo. *Sonatas españolas del siglo XVIII*. Vol. 2. Clave. Belter ENY-961, 1984 (Ensayo)
- GALLÉS, Josep. *Sonatas for Harpsichord*. Clave. Michele Benuzzi. Brilliant Classics, 2016, CAX14641, CD.
- GALVE, Luis. *Sonatas Antiguas Españolas*. Piano. Columbia S.A, 1962. CCL 32.056.
- GÁLVEZ, Genoveva. *Clavecinistas ibéricos del siglo XVIII*. Clave. Hispavox, 1969, HHS 10-398. LP.
- PUJANA, Rafael. *The Golden Age of Harpsichord Music*. Clave. Mercury Living Presence, 1963, MG 50304. LP. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez de Jardin. Sign.: B-15894.
- *La Splendeur du Clavecin*. Clave. France, Philips, 1971, LP. F-Pn. Bibliothèque Tolbiac-Rez de Jardin. Sign.: BSU/71-2764.
- UNWIN, Nicholas, piano. *Joaquín Nin. Piano Music*. Piano. Centaur, 1997, CRC 2362.
- Grabaciones incluidas en: *Le tic-toc-choc ou Les maillotins* de Couperin: <<http://www.forte-piano-pianissimo.com/Edouard-Risler.html>> [consulta: 10-XI-2018].

#### **CORRESPONDENCIA Y EPISTOLARIOS**

- Correspondencia entre Joaquín Nin y Gabriele d'Annunzio. US-RIVu (caja 11, nº 12).
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Alfredo Casella. US-RIVu (caja 11, nº 6).
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Alfred Cortot, entre el 5 de noviembre de 1916 y el 9 de enero de 1917. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21585. US-RIVu (caja 11, nº 8).
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Manuel de Falla. E-GRmf. Carpetas de correspondencia 7333 y 7334; US-RIVu (caja 11, nº 17).
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Joan Manén. E-Bbc. Sección de música. Fondo Joan Manén, Sign.: M 7077/83.
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Lluís Millet. E-Boc. Fondo Lluís Millet i Pagès y Lluís M. Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21. Registro documental 17.
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Felipe Pedrell. París, 31-XII-1907. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1100.
- Correspondencia entre Joaquín Nin y Francesc Pujol. E-Boc. Fondo Francesc Pujol i Pons. CAT CEDOC 3.2. Registro documental 1382-1443.

Correspondencia entre Joaquín Nin y Henry Prunières. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Henry Prunières. Sign.: VM FONDS 16 PRU. NLA-407-(47).

Correspondencia entre Joaquín Nin y Albert Schweitzer. US-RIVu (caja 12, nº 46).

Correspondencia entre Joaquín Nin y Déodat de Séverac. US-RIVu (caja 12 [sin referenciar]).

Correspondencia entre Joaquín Nin y Joaquín Turina. E-Mjm. *Carpeta de correspondencia*.  
<<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 21-VI-2019]; US-RIVu (caja 12, nº 50).

Correspondencia entre Joaquín Nin y Charles Van den Borren a Joaquín Nin. US-RIVu (caja 12, nº 51).

Correspondencia entre Joaquín Nin y Thorvald Culmell. US-RIVu (caja 11, nº 11).

*Otros destinatarios:*

Correspondencia entre Alfredo Casella y Manuel de Falla. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 6830.

Correspondencia entre Isidoro Cortázar y Manuel de Falla. E-GRmf. Carpeta de correspondencia 15039.

Correspondencia entre Wanda Landowska y Lluís Millet. E-Boc. Fondo Lluís Millet y Pagés y Lluís Millet i Millet. Sign.: CAT CEDOC 3.21. Registro documental 831.

Correspondencia entre Wanda Landowska y Francesc Pujol. E-Boc. Fondo Francesc Pujol i Pons. Sign.: CAT CEDOC 3.2. Registro documental 849-900.

Correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell. E-AZP. Fondo Archivo Musical Nemesio Otaño. Sign.: T01/067.

Correspondencia entre Felipe Pedrell y Michel-Dimitri Calvocoressi. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: VM BOB-21648; E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/337.

Correspondencia entre Felipe Pedrell y Wanda Landowska. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/851.

Correspondencia entre Felipe Pedrell a Guillermo Uribe-Holguín. Barcelona, 30-VI-1907. CO-Bblaa. Sign.: Mss722.

Correspondencia entre Felipe Pedrell y Ricardo Viñes. E-Bbc. Sección de música. Fondo Felipe Pedrell. Sign.: M 964/1567.

Correspondencia entre Romain Rolland y Michel-Dimitri Calvocoressi. París, 22-X-1905. F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondo Romain Rolland. Sign.: VM FONDS 25 ROL-171.

Correspondencia entre Joaquín Turina y Obdulia Garzón. París, 14-I-1907. E-Mjm. Carpeta de correspondencia. <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 21-VI-2019].

## PROGRAMAS DE MANO

Dados los numerosos programas de mano consultados durante la elaboración del estudio, detallamos a continuación únicamente aquellos ejemplares que poseen contenido histórico en las notas a programa y que se citan en la tesis, además de los archivos donde los hemos localizado.

*Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*. Programa de mano. 1<sup>a</sup> sesión: F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1); sesiones 2-5: US-RIVu (caja 7, nº 58). París, Chaponet, [1904-1907].

«Les origines françaises de la musique de clavier-actuelle». Conferencia-concierto de Joaquín Nin y Georges Jean-Aubry celebrado en la Salle des Agriculteurs de París, el 12 de junio de 1908. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 9). E-GRmf. Sign.: NFN 1908-010.

Programa de mano. Sociedad Filarmónica de La Habana. Recital ofrecido por Joaquín Nin y Rosa Culmell el 14 de abril de 1910. La Habana, Imp. P. Fernández y Ca, 1910. US-RIVu (caja 8, nº 11).

«La musique de clavier au XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, en Italie et en Allemagne». Concierto de Joaquín Nin en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912. Programa de mano. US-RIVu (caja 8, nº 14). GRmf. Sign.: NFN 1912-003.

Programa de mano. Sociedad Filarmónica de Bilbao. Recitales de Joaquín Nin y Joaquín Blanco Recio los días 8 de febrero de 1912, y 22 y 24 de enero de 1913. E-BIf [sin referencia].

Programa de mano. Sociedad Filarmónica de Oviedo. Recital de Joaquín Nin y Joaquín Blanco Recio el 12 de febrero de 1912. E-Bbc. «Correspondencia y anotaciones de Eduardo Martínez Torner y un programa de concierto». Sign.: ATN/APC/003/01. Oviedo, Impr. La Cruz, 1912.

Programa de mano. Sociedad Nacional de Música de Madrid. Recitales de Joaquín Nin los días 23 de mayo de 1917 y y 21 de mayo de 1918. GRmf. Sign.: NFN 1917-004 y NFN 1918-009; E-Mba. Sign.: M-3384. Madrid, Gráficas Reunidas, 1921.

Programa de mano. Sociedad Nacional de Música de Madrid. Recital de Joaquín Nin con la Orquesta Valenciana de Cámara el día 27 de febrero de 1918. E-Mba. Sign.: M-3384. Madrid, Impr. de Bernardo Rodríguez, 1918.

Programa de mano. Recitales de Joaquín Nin y Jeann Gautier en París. Sesiones 1, 3 y 5: US-RIVu (caja 8, n<sup>os</sup> 20, 22 y 24); sesión 4<sup>a</sup>: F-Pn. Bibliothèque Richelieu. Fondos Montpensier. E-Mba. Sign.: M-3384. Troyes, Impr. J. L. Paton.

Programa de mano. Sociedad Nacional de Música. Recitales ofrecidos por Joaquín Nin y Jeann Gautier los días 24 y 27 de mayo de 1921. US-RIVu (caja 8, n<sup>os</sup> 25 y 26). Madrid, Gráficas Reunidas, 1921.

*Programas de otros intérpretes:*

Programa de mano. Sociedad Nacional de Música de Madrid. Recital de Ricardo Viñes el 5 de noviembre de 1918. E-GRmf. Sign.: NFN 1918. Madrid, Impr. de Bernardo Rodríguez, 1918.

Programa de mano. Associació de música «Da Camera» de Barcelona. Recital ofrecido por Blanche Selva y el violinista Joan Massià el 12 de marzo de 1924. E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1924-3-12.

Programa de mano. Recital de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 30 de marzo de 1925. E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1925-3-30.

**OTRAS FUENTES**

Discurso mecanografiado escrito por Georges Jean-Aubry. US-RIVu (caja 7, carpeta «Important Biographical Material», n<sup>o</sup> 8).

Carta de matriculación del curso 1903-1904 en: US-RIVu (caja 7, carpeta «Important Biographical Material», n<sup>o</sup> 7).

Bloques anuario. Anotación manuscrita de Joaquín Nin: «1906-Conferencia por Calvocoressi Ecole des Hautes Études Sociales. Calvocoressi y yo. Conocí a Romain Rolland». US-RIVu (caja 7).

Tres cuadernos manuscritos referentes al *Cours de Composition Musicale*. US-RIVu (caja 6, carpeta «Transcriptions in manuscripts alphabetically presented», n<sup>o</sup> 22).

## BIBLIOGRAFÍA

- A. B. J. «Isidoro Cortázar Alberdi». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, p. 98.
- ABRAHAM, Gerald. «M. D. Calvocoressi». *The Musical Times*, vol. 85, nº 1213, marzo 1944, pp. 83-85.
- «Michel-Dimitri Calvocoressi». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 848-849.
- Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Consuelo Carredano (ed.). Madrid, Fundación Scherzo-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Prisms*. Traducción de Samuel y Shierry Weber. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1997 (9ª ed.). (Título del original en alemán: *Prismen*. Berlín, 1955).
- ALDRICH, Richard y METHUEN-CAMPBELL, James. «Ossip Gabrilovich». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 398-399.
- ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2018.
- ARTIS I BENACH, P. y MILLET I LLORAS, LLUÍS. *Orfeó Català. 1891-1991. Llibre del Centenari*. Barcelona, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, 1991.
- AUSLANDER, Philip. «Musical Personae». *The Drama Review*, vol. 50, nº 1, primavera 2006, pp. 100-119.
- Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- Aux Origines de l'École Française du Piano-forte de 1770 à 1815*. Catherine Ghidina y Jean-Louis Jam (eds.). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- AVIÑO, Xosé. *La Música i el Modernisme*. Barcelona, Curial, 1985.
- BADURA SKODA. *L'Art de Jouer Bach au Clavier*. (Traducido al francés por Marc Vignal). París, Buchet-Chastel, 1999, p. 202. (Título original en alemán: *Bach-Interpretation: die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*. Laaber, Laaber-Verlag, 1990).

- BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Directora: María Nagore Ferrer. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2010.
- BECKER-DEREX, Christiane. *Louis Diémer et le Clavecin en France à la Fin du XIX<sup>e</sup> Siècle*. París, Editions Aug. Zurfluh, 2001.
- BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Pedrell i els Pianistes Catalans a Paris». *Recerca Musicològica*, n<sup>os</sup> 11-12, 1991, pp. 243-257.
- *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1825 et 1925. Contribution à l'Étude des Relations Musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais de Tours, 1997.
  - «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n<sup>o</sup> 5, 1998, pp. 109-128.
  - «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed. y prólogo). Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n<sup>o</sup> 3, 2000, pp. 19-61.
  - «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, n<sup>o</sup> 6, primavera 2005, pp. 30-37.
  - «Els Pianistes Catalans a Paris: un Temps Retrobat». *Ricard Viñes: El Pianista de les Avantguardes*. Màrius Bernadó (dir). Barcelona-Lérida, Fundació Caixa Catalunya y Museu d'Art Jaume Morera, 2007, pp. 120-125.
  - *Turina en París*. Ciclo de miércoles [introducción y notas de Montserrat Bergadà]. Madrid, Fundación Juan March, marzo 2012, 72 pp.
- BERGADÀ, Montserrat, BERNADÓ, Màrius y GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricardo Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d'un Temps*. Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1994.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*. Tarragona, Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.
- «La *Schola Cantorum* et la Réception de la Musique de J. S. Bach à Barcelone». *Échanges Musicaux Franco-Espagnols XVII-XIX<sup>e</sup> siècles: Actes de Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). París, Klincksieck, 2000, pp. 319-334.
  - «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)». *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones Archivo Manuel de Falla, Colección «Facsimiles», serie «Documentos», 2001.

- «La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona». *Anuario musical*, nº 56, 2001, pp. 173-183.
- «Felipe Pedrell Sabaté». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 548-559.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.
- BOYD, Malcolm. *Domenico Scarlatti. Master of Music*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- *Bach*. Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- BRETT, Philip. «Text, Context, and the Early Music Editor». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 83-114.
- GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 133-154. Traducción al español de Andrea Giráldez. (Título original: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996).
- BRODY, Elaine. *Paris, The Musical Kaleidoscope, 1870-1925*. Nueva York, George Braziller, 1987.
- BROOKS, Jeanice. «Noble et Grande Servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career». *The Journal of Musicology*, vol. 14, nº 1, invierno 1996, pp. 92-116.
- BROWN, Alan. «Pavan». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 249-252.
- BRUGAROLAS BONET, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercialización*. Tesis doctoral. Director: Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea, 2015.
- BURKHOLDER, Peter J. «Museum Pieces. The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years». *Journal of Musicology*, vol. 2, nº 2, 1983, pp. 115-134.
- CABALLERO, Carlo. «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, nº 3, otoño 1993, pp. 593-625.
- CÁCERES-PIÑUEL, María. «El "revival" de música del siglo XVIII en España durante el período entreguerras. Cuatro casos de estudio relacionados con la red social de José Subirá». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 143-172.



- *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberger, 2018.
- CALDWELL, John. «Keyboard Music». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 13, pp. 514-526.
- CARREDANO, Consuelo. *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*. Tesis doctoral. Director: Emilio Casares Rodicio. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (contemporánea), 2006.
- CARRERAS, Juan José. *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore Musicale*, vol. 8, nº 1, 2001, pp. 121-169.
- «La construcción de la música “barroca” en los siglos XIX y XX». *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 269-274.
- «Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien». *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*. Camila Bork et al. (eds.). Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 134-148.
- «Problemas de la historiografía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo». *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.). [Valencia], Universitat de Valencia, 2015, pp. 19-52.
- CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *España en la Música de Occidente*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. 2, 1987, pp. 261-322.
- «Música y músicos de la Generación del 27». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 20-34.
- «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 13-122.
- «Rafael Mitjana». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 623-624.
- «Frederic Lliurat Carreras». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, p. 956.

- «Gustavo Pittaluga González del Campillo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 834-839.
- CASANOVA OLIVA, Ana V. «Joaquín Nin». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, pp. 1039-1040.
- Catàleg del Fons Ricart i Matas. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Programes dels Concerts Públics de Barcelona. I. 1797-1900*. Francesc Bonastre, Francesc y M. Dolors Millet (eds.). Barcelona, Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2015.
- CHAO CASTRO, David. «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su *imago maiestatis* en la sigilografía, la numismática y la miniatura». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*. <<https://journals.openedition.org/e-spania/15253>> [consulta: 31-VII-2019].
- CHARLE, Christophe. *La Naissance des «Intellectuals» 1880-1900*. París, Éditions du Minuit, 1990.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1941. (Traducido al castellano por Jaime Pahissa: *La música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1943).
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- CHIMÈNES, Myriam. *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la IIIe République*. París, Fayard, 2004.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. «Domenico Scarlatti and Manuel de Falla's Construction of Hispanic Neoclassicism». *The Past in the Present: Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*. László Dobszay (ed.). Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, vol. 1, pp. 531-544.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Trad. esp. de Paul silles. Madrid, Turner Música, 2002. (Título del original: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1999).
- *Enrique Granados: Poet of the Piano*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2006.
- CLIMENT, José. «Organistas valencianos en los siglos XVII y XVIII. Organistas de la catedral (segunda parte)», *Anuario Musical*, Barcelona, vol. 17, 1962, pp. 179-208.

- CODINA, Daniel. «Narcís Casanovas Bertrán». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 295-296.
- COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and his European Contemporaries: Encounters, Relationships and Influences*. Tesis doctoral. Bangor University, 2002, 2 vol.
- COOK, Philip. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol. 7, n° 2, abril 2001.
- Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*. Miriam Perandones (ed.). Barcelona, Boileau, 2016.
- CORTÈS, Francesc. «Les Rapports du Cercle de Felipe Pedrell avec la France». *Échanges Musicaux Franco-Espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles: Actes de Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). París, Klincksieck, 2000, pp. 297-318.
- COSTAS, Carlos-José. *Bach en el siglo XX*. [Madrid], Fundación Juan March, enero 2000. Disponible en: <<https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1293&l=>> [consulta: 6-VII-2018].
- Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso González (coord.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid e Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- CUCKSTON, Alan. «Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscripts) by Antonio Soler». *Music & Letters*, vol. 72, n° 2, mayo 1991, pp. 338-339.
- Debussy and his World*. Jane F. Fulcher (ed.). Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.
- Déodat de Séverac. Écrits sur la Musique*. Introducción, cronología, notas y catálogo de la obra por Pierre Guillot. Lieja, Mardaga, 1993.
- Déodat de Séverac. La Musique et les Lettres: Correspondance Rassemblée et Annotée par Pierre Guillot*. Lieja, Pierre Mardaga, 2002.
- DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «La creación pianística inédita de Joaquín Nin: una aproximación crítica». *Musicología global, musicología local. Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 149-164.
- «Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949): su presencia en el escenario cubano de comienzo del siglo XX». *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Marco Brescia y Rosana M. Brescia (eds.). Oporto, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014, pp. 385-394.

- «Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols (1923)*». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, año I, nº 1, 2015, pp. 55-88.
  - «Estudio del epistolario inédito de Joaquín Nin Castellanos conservado en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català». *Entre espacios: la historia latino-americana en el contexto global*. Stefan Rinke (ed.). Berlín, Freie Universität-Colegio Internacional de Graduados «Entre Espacios», 2016, pp. 1857-1877.
  - «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 211-234.
  - «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria a «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?»». *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 2, 2016, pp. 632-634.
  - «Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida”». *Cuadernos de Investigación Musical*, vol. 2, junio 2017, pp. 74-91.
  - *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- DIBBLE, Jeremy. «Sir Hubert Parry». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 152-157.
- Diccionario de ciencias históricas*. André Burguière y E. Ripoll Perelló (eds.). Madrid, Akal, 1991.
- Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (dir.). Mainz, Schott, 2010.
- Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos (ed.). Logroño, Universidad de la Rioja, 2012.
- DOLCET, Josep. «Freixanet». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, p. 260.
- DREYFUS, Laurence. «Early Music Defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century». *The Musical Quarterly*, vol. 69, nº 3, verano 1983, pp. 297-322.
- DUCHESNEAU, Michel. «La Musique Française pendant la Guerre, 1914-1918. Autour de la Tentative de Fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musical Indépendante». *Revue de Musicologie*, t. 81, nº 1, 1996, pp. 123-153.
- *L'Avant-garde Musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, Mardaga, 1997.

- Eduardo López-Chavarri Marco. *Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 48.
- El piano en España entre 1830 y 1920*. Rosario Álvarez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015.
- El señor corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987. Traducción al castellano de Ángel Medina Álvarez. (Título original: *Monsieur Croche et autres Écrits. Claude Debussy. Édition Complete de son Œuvre critique avec une Introduction et Notes par François Lesure*. París, Gallinard, 1971).
- ELLIS, Katharine. «Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nº 2-3, 1997, pp. 353-385.
- «The Fiar Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 124, nº 2, 1999, pp. 221-254.
  - *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press, 2005.
  - «En Route to Wagner: Explaining d'Indy's Early Music Pantheon». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Colección «Musique-Musicologie». Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 111-121.
- ELSTE, Martin. «Nostalgische Musikmaschine: Cembali im 20. Jahrhundert». *Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal*. John Henry van der Meer, Martin Elste y Günther Wagner (eds.). Berlín, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1991, pp. 239-277.
- ESCAL, Françoise. *Le Compositeur et ses Modèles*. Paris, Presse Universitaires de France, 1984.
- FABIAN, Dorottya. «El significado de la autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica». *Revista internacional de estética y sociología de la música*, vol. 32, nº 2, diciembre 2001, pp. 153-167. (Traducción de Fernando Martínez y Martín Eckmeyer).
- FANO, Fabio. «Luigi Torchi». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 25, pp. 613-614.
- FAUQUET, Joël-Marie y HENNION, Antoine. *La Grandeur de Bach. L'Amour de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. París, Fayard, 2000.
- FAUSER, Annegret. «“La Guerre en dentelles”: Women and the “Prix de Rome” in French Cultural Politics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nº 1, primavera 1998, pp. 83-129.
- «Gendering the Nations: the Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)». *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of*

- European Musical Culture, 1800-1945*. Harry White y Michel Murphy (eds.). Cork, Cork University Press, [2001], pp. 72-103.
- «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889». *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 289-308.
  - *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester (Nueva York), University of Rochester Press, 2005.
  - *The Politics of Musical Identity. Selected Essays*. Farnham, Ashgate, 2015.
  - «Archéologue Malgré lui: Vincent d'Indy et les Usages de l'histoire». *Vincent d'Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Lieja, Mardaga, 2006, pp. 123-133.
  - «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 1-23.
- FAVARO, Angelo. Une Rilettura della "Fedra" Dannunziana: l'Incomprensione dell'Eroe nella Tragedia della Passione". *Fragmentos*, 36, enero-junio 2009.
- FERRATER MORA, José. «Historia». *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (5ª ed.), vol. 1, pp. 849-856.
- FERREIRO CARBALLO, David. *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): Historia, repertorio y recepción*. Trabajo Fin de Máster. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2015.
- FISCHER, David James. «Romain Rolland and the Ideology and Aesthetics of the French People's Theater». *Theater Quarterly*, año IX, nº 33, primavera 1979.
- *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- FLINT, Catrena M. «Nationalism and Early Music at the French *fin-de-siècle*: Three Case Studies». *Nineteenth-Century Music Review*, 2004, pp. 43-66.
- *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, Departamento de Filosofía, 2006, 2 vols.
- FONT BATALLÉ, Montserrat. *Blanche Selva y el noucentisme musical en Cataluña: una mirada al pasado desde la música española (1880-1839)*. Tesis doctoral. Directora: Gemma Pérez Zalduondo, Xosé Aviñoa Pérez. Tesis de doctorado. Departamento de Historia y Ciencias de la música. Granada, Universidad de Granada, 2011.

- Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.), versión española de José Luis Gil Aristu. 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, col. «Alianza Universidad», nº 765, 1999.
- FORTH, Christopher E. *The Dreyfus Affair and the Crisis of French Manhood*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004.
- FRIEDLAND, Bea. «Louise Farrenc (1804-1875): Composer, Performer, Scholar». *The Musical Quarterly*, vol. 60, nº 2, abril 1974, pp. 257-274.
- FULCHER, Jane F. «Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism». *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, vol. 11, nº 1, 1980, pp. 45-57.
- «The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism». *The Journal of Musicology*, vol. 17, nº 2, primavera 1999, pp. 197-230.
  - *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1999.
  - «Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions». *Debussy and his World*. Jane F. Fulcher (ed.). Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 203-232.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. «Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (coords.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1807-1826.
- «Domenico Scarlatti y Antonio Soler: dos compositores dieciochescos presentes en el panorama musical del siglo XX». *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Luisa Morales y Michael Latchman (eds.). Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, pp. 301-320.
  - *El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2017.
- GARCÍA LABORDA, José M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- GATTI, Guido M. y WATERHOUSE, John C. G. «Ildebrando Pizzietti». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 818-822.
- GETREAU, Florence. «L'Iconographie du Clavecin en France, 1789-1889». *Musique Ancienne – Instruments et Imagination/Music of the Past – Instruments and Imagination*. Michael Latcham (ed.). Berna, Peter Lang, 2006, pp. 169-191.

- GEMBERO USTÁRROZ, María. «Blas Serrano». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 951-952.
- GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. Nueva York, Dover, 1965.
- GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones». La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, nº 27, 2012, pp. 589-607.
- «Piano ou clavecín? The Spanish Reception of Wanda Landowska's and Joaquín Nin's Approaches to Early Performance Practice». Congreso Internacional Roots of Revival celebrado en The Horniman Museum and Gardens. Londres, 12-14 de marzo de 2014.
  - «¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin». *Revista de Musicología*, 39, nº 1, enero-junio 2016, pp. 173-209.
  - *Programming Early Iberian Keyboard Music. From Wanda Landowska to Santiago Kastner*. (Título atribuido en castellano: *La programación de música ibérica antigua para tecla. De Wanda Landowska a Santiago Kastner*). Tesis doctoral. Director: Juan José Carreras. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2017.
- GOROSABEL GARAI, Amaia. «Pablo Sorozábal». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 623-624.
- GOUBAULT, Christian. «Les chapelles musicales françaises ou la querelle des *gros-boutiens* et des *petites-boutiens*». *Revue Internationale de Musique Française*, nº 5, junio 1991, pp. 99-112.
- *La Critique Musicale dans la Presse Française de 1870 à 1914*. Ginebra, Slatkine, 1984.
- GROUT, Donald Jay. «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music». *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1957.
- GUBISCH-VIÑES, Nina. «Journal Inédit de Ricardo Viñes (Ravel, Debussy et Duparc)». *Revue Internationale de Musique Française*, vol. 1, nº 2, 1980, pp. 154-248.
- HAINÉ, Malou. «Concerts Historiques dans la Seconde Moitié du 19<sup>e</sup> Siècle». *Musique et Société. Hommages à Robert Wangermée*. Henri Vanhulst y Malou Hainé (eds.). Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1988, pp. 121-142.
- HARLEY, John. *William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal*. Aldershot, Scholar Press, 1997.



- *The World of William Byrd: Musicians, Merchants and Magnates*. Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2010.
- HASKELL, Harry. *The Early Music Revival. A History*. Nueva York, Thames and Hudson, 1988,
- HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel. *L'Escola Pianística de Carles G. Vidiella*. Tesis doctoral. Directora: María-Ángels Subirats Bayego. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Didáctica de la Expresión musical y corporal, 2009.
- HESS, Carol A. «Joaquín Nin (y Castellanos)». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, vol. 17, 2001, p. 926.
- HIEMKE, Sven. «Aspekte der Französischen Bach-Rezeption». *Bach und die Nachwelt*. Vol. 2 (1850-1900). Michael Heineman y Hans J. Hinrichsen (eds.). Laaber, Laaber-Verlag, 1999, pp. 31-83.
- HILL, Richard S. «Six Sonatas for Piano by Antonio Soler». *Notes*, 2ª serie, vol. 16, nº 1, diciembre 1958, pp. 155-157.
- Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed. lit.) y Juan Ángel Vela del Campo (dir.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- HOWELL, Almonte. «The Sonatas of Vicente Rodríguez. A Preliminary Report». Comunicación presentada en el Congreso de South Central Chapter of the American musicological Society. Danville, Kentucky, abril 1, 1977.
- HUBBARD, Franck. *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge (Massachusetts)-Londres, Harvard University Press, 1965.
- HUEBNER, Steven. *French Opera at the Fin-de-siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- HURAY, Peter le. *Authenticity in Performance: Eighteenth-Century Case Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- IGOA MATEO, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Director: Javier Suárez-Pajares. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2014.
- JACKSON, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. Nueva York-Londres, Routledge, 2014.
- JAMBOU, Louis. «Antonio de Cabezón». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 765-766.
- JEROLD, Beverly. «Numbers and Tempo: 1630-1800». *Music Performance Issues: 1600-1900*. Hillsdale, Pendragon Press, 2016, pp. 229-242.
- KALFA, Jacqueline. «Joaquim Nin à Paris (1902-1924)». *Revue Internationale de Musique Française*, París, vol. 26, 1988, p. 59.

- KASTNER, Santiago [Macario]. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Editorial Ática, 1941.
- «Algunas cartas del P. Antonio Soler dirigidas al P. Giambattista Martini». *Anuario Musical*, Barcelona, vol. 12, 1957, pp. 235-240.
- KING, Alec Hyatt. «Robert Eitner». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 8, pp. 43-44.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton-Nueva Jersey, Princeton University Press, 1983.
- KLEIN, Axel. «William Henry Grattan Flood». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 8, p. 945.
- La France et l’Affaire Dreyfus*. Pierre Birnbaum (ed.). París, Éditions Gallimard, 1994.
- La música española en el siglo XIX*. Celsa Alonso y Emilio Casares (eds.). [Oviedo], Universidad de Oviedo, colección «Estudios sociales iberoamericanos», vol. 4, 1995.
- La Musique entre France et Espagne. Interactions Stylistiques 1870-1939*. Louis Jambou. París, Presses de l’Université de Paris Sorbonne, 2003.
- LABROCA, Mario. «LA CORPORAZIONE DELLE NUOVE MUSICHE». *L’Usignolo di Boboli: 50 Anni di Vita Musicale Italiana*. Venecia, Neri Pozza Editore, 1959, pp. 97-101.
- Landowska on Music*. Denise Restout (recopiladora, editora y traductora), Robert Hawkins (col.). Nueva York, Stein and Day Paperbacks, 1969 (2ª ed.).
- LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. (Título en castellano: *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Madrid, Alianza Música, 2005. Traducción al español de Luis Gago Bádenas).
- LITTLE, Meredith Ellis y CUSICK, Suzanne G. «Allemande». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 394-398.
- LIPKOWITZ, Ben. «Jose Gallés Salabert». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, pp. 351-352.
- LLANO ÁLVAREZ, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis doctoral. Director: Emilio Casares Rodicio. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, especialidad Historia de la música, 2007.
- *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Oxford, Oxford University Press, 2012.

- Manuel de Falla. *John B. Trend. Epistolario (1919-1935)*. Nigel Dennis (ed.). Granada, Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, 2007.
- LISSA, Zofia. «Historical Awareness of Music and Its Role in Present-Days Musical Culture». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, nº 4, junio 1973, pp. 17-32.
- MARCO, Tomás. «La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa». *Cuadernos de Música*, vol. 1, nº 1, 1982, pp. 51-58.
- *Historia de la música. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1998, vol. 6.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza editorial, 1985, vol. 4.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas». *De música hispana et allis. Miscelánea en honor al Prof. José López Calo*. Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, vol. 2, 1990, pp. 351-397.
- «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 1, 1993, pp. 640-657.
- «La Edad Media revisitada. Historia y mito en la música española (1900-1950)». *Scripta. Estudios en homenaje a Élide García García*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 887-902.
- MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona, Península, 1997.
- MAYER BROWN, Howard. «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 27-56.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor-Londres, UMI Research Press, ©1988.
- METHUEN-CAMPBELL, James. «Edouard Risler». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 21, p. 440.
- MORALES, Luisa. «Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el clave: la recuperación de los sonidos históricos en Barcelona (1880-1900)». *Revista de Musicología*, vol. 42, nº 1, 2019, pp. 131-152.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Música, 1997.
- Música española entre dos guerras: 1914-1945*. Javier Suárez (edición e introducción). Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», nº 4, 2002.

- Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- Musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. (Título en castellano: *La interpretación musical*. John Rink (ed.). Madrid, Alianza Editorial, 2006. Traducción de Bárbara Ellen Zitman Ross).
- NAGORE FERRER, María. «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)». *El piano en España entre 1830 y 1920*. Rosario Álvarez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 655-719.
- NAGORE FERRER, María. «Un lustro de música en Bilbao (1909-1913)». (II). *Estudios e índices de la Revista Musical*, pp. 38-96.
- NAVARRO SALAZAR, María Teresa. «D'Annunzio y España, del juicio personal». *Cultura Italiana e Spagnola a Confronto: Anni 1918-1939*. Titus Heydenreich (dir.). Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1992, pp. 51-66.
- NERI, Leopoldo. «Los desencuentros musicales de Andrés Segovia en el affaire Manuel de Falla de 1926». *Roseta*, n<sup>os</sup> 9-10, 2015-2016, pp. 50-63.
- NEWMAN, William S[tein]. *The Sonata in the Classic Era*. Chapell Hill, University of North Carolina, 1963.
- NIN, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Barcelona, Bruguera, 1984 (3<sup>a</sup> ed.). Traducido por Enrique Hegewicz (Título original *The Diary of Anaïs Nin*. París, Le livre de poche, 1966).
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio. *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Casa de Velázquez; Societé des Hispanistes Français, 1988.
- Oxford Composer Companion: J. S. Bach*. Malcolm Boyd (ed.). Oxford, Oxford University Press, 1999.
- PABLO, Luis de. *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao, Fundación BBVA, 2009.
- PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.
- PARDO CAYUELA, Antonio. *Rafael Mitjana (1869-1921). Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis doctoral. Director: Emilio Ros-Fábregas. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.
- PASLER, Jann. «Paris: Conflicting Notions of Progress». *The Late Romantic Era: From the mid-19<sup>th</sup> century to World War I*. Jim Sanson (ed.). Londres, Macmillan, 1991, pp. 389-416.

- «Déconstruire d'Indy». *Revue de Musicologie*, t. 91, n° 2, 2005, pp. 369-400.
- Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.). [Valencia], Universitat de Valencia, 2015, pp. 19-52.
- PATORNI-CASADESUS, Regina. *Souvenirs d'une Claveciniste, Ma Famille Casadesus*. París, La Ruche ouvrière, 1962.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Valladolid, [1997].
- PELLISTRANDI, Benoît. «Escribir la historia de la nación española: proyectos y herencia de la historiografía de Modesto Lafuente y Rafael Altamira». *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, vol. 17, 1997, pp. 137-159
- PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Directora: María Encina Cortizo Rodríguez. Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2008, 2 vol.
- PEREYRA, Marie Louise y COOPER, Jeffrey. «Michel Brenet [Marie Bobillier]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 317-318.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La crítica musical en la prensa artística y literaria española (1920-1936)». *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Ignacio Luis Cuéllar y María Dolores Caparrós Masegosa (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 315-336.
- PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003.
- PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Madrid, Editorial Doble J, colección «Música», 2010.
- «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 27, 2014, pp. 157-193.
- Playing with History: The Historical Approach To Musical Performance*. John Butt y Laurence Dreyfus (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- PLUMMERIDGE, Charles. «Schools». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 22, pp. 614-629.
- POWELL, Linton. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

- PRECIADO, Dionisio. «Rafael Anglés Herrero». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 465-466.
- RAUGEL, Félix, TURNER, Malcolm y GRIBENSKI, Jean. «Eugène Borrel». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 4, pp. 1-2.
- Ricard Viñes: El Pianista de les Avantguardes*. Màrius Bernadó (dir). Barcelona-Lérida, Fundació Caixa Catalunya y Museu d'Art Jaume Morera, 2007.
- RUBIO, Samuel. *El padre Fray Antonio Soler: vida y obra*. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1964.
- *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1980.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930.
- *Juan Sebastián Bach. Un ensayo*. México, El Colegio de México, 1951.
  - *La música en España: desde el siglo XVI hasta Manuel de Falla*. Madrid, Espasa Calpe, 1972 (1ª ed. 1953).
- SALVETTI, Guido. *Historia de la música, 10. El siglo XX*. Primera parte. Madrid, Turner, 1986.
- SALTER, Lionel. «Wanda Landowska». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 14, pp. 225-226.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Ana Isabel. *La Revista Música Sacro-Hispana (1907-1923)*. Directora: María Sanhuesa Fonseca. Trabajo fin de máster. Máster Universitario en Patrimonio Musical. Oviedo, Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía, 2014.
- SANDERS, Donald C. «Domenico Paradisi [Paradisi]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 63-64.
- SCHOTT, Howard. «Charles Van den Borren». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 26, pp. 242-244.
- SELVA, Guy. *Une Artiste Incomparable, Blanche Selva, Pianiste, Pédagogue, Musicienne*. [La Touche], G. Selva, 2010.
- *Blanche Selva, Actrice du Renouveau de Jean-Sébastien Bach*. Colección «Les cahiers Blanche Selva, n° 1». Niza, La Touche, Association Blanche Selva, 2012.
- SLOBODA, John A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Nueva York, Oxford University Press, 1985

- SOBRINO, Ramón. «Mateo Antonio Pérez de Albéniz». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 633.
- «Felipe Rodríguez». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, p. 265.
- SOPENA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 1958.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Turner Música, 1988.
- SPIETH-WEISSENBACHER. «Félix Raugel». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 854-855.
- STEVENSON, Robert. «Mateo Pérez de Albéniz». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 293-294.
- STRAUS, Joseph. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
- SUCHOWIEJKO, Renata. «Du “Métier à l’Art”: L’Enseignement de Vincent d’Indy». *Vincent d’Indy et son Temps*. Manuela Schwartz (dir.), Myriam Chimènes (col.). Lieja, Mardaga, 2006, pp. 101-110.
- SULAIMAN, Samma. *Les Pianistes et le Répertoire du Baroque Tardif pour Clavier. Réflexion sur un Corpus d’Interprétations Discographiques (J. S. Bach, Rameau, Scarlatti)*. Tesis doctoral. Director: Pierre Saby. Lyon, Université Lumière-Lyon2, 2009.
- TARUSKIN, Richard. «The Pastness of the Present and the Presence of the Past». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 137-207.
- «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology». *Nineteenth-Century Music*, vol. 16, n° 3, primavera 1993, pp. 286-302.
- *Text and Act. Essays of Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 102.
- «Nationalism». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 17, pp. 689-706.
- TCHAMKERTEN, Jacques. «Henry Woollett». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 27, pp. 557-558.

- TEMPERLEY, Nicholas y WOLLNY, Peter. «Bach revival». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 2, pp. 438-442.
- The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- The Late Romantic Era: From the mid-19<sup>th</sup> century to World War I*. Jim Sanson (ed.). Londres, Macmillan, 1991.
- The Segovia-Ponce Letters*. Miguel Alcázar (ed.). Columbus, Orphée, 1989.
- TORRE, Ricardo de la. «La recepción de la música española para instrumentos de teclado del siglo XVIII editada por Joaquín Nin en el siglo XX». *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 27, 2016.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed. y prólogo). Granada, Publicaciones de Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», nº 3, 2000.
- *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009.
  - «El “Nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). La Rioja, Universidad de La Rioja: Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 27-51.
  - «La huella de Landowska en España: “camino en la sombra que nos separa del pasado”». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Dirección General de Universidades-Comunidad de Madrid, 2013, pp. 415-440.
- TREITLER, Leo. «La interpretación histórica de la música: una difícil tarea». *Los últimos diez años de investigación musical*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.). Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro Buendía, 2004, pp. 1-36.
- TURNER, Malcolm y GRIBENSKI, Jean. «Henri de Curzon». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 789.
- VALLAS, Léon. *Vincent d'Indy: La Maturité, la Vieillesse (1886-1931)*. París, Albin Michel, 1950.
- VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, D.L., 1962.
- VALVERDE-FLORES, Tamara. «Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia». *Revista de Musicología*, vol. 41, nº 2, 2018, pp. 79-110.



- «*Veinte cantos populares españoles* (1923): configuración del discurso nacionalista de Joaquín Nin». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, 1135-1158.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis doctoral. Director: José López-Calo. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, 3 vol.
- Vida y obra de Bach*. John Butt (ed.). Madrid, Cambridge University Press, 2000. Traducción al castellano: María Condor.
- Vincent d'Indy. Ma Vie: Journal de Jeunesse. Correspondance Familiale et Intime (1851-1931). Choix, Présentation et Annotations de Marie d'Indy*. París, Séguier, 2001.
- WALLON, Simone. «Julien Tiersot». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 25, pp. 469-470.
- Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Jean-Jacques Eigeldinger (dir.). Musicales Actes Sud-Cité de la musique, 2011.
- Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne. Documentation Complémentaire*. Francia, Cité de la musique-Musée de la musique, 2011.
- WALLS, Peter. «La interpretación histórica y el intérprete moderno». *La interpretación musical*. John Rink (ed.). Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 35-36. Traducción de Bárbara Ellen Zitman Ross. (Título del original en inglés: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002).
- WATERS, Robert Francis. *Déodat de Séverac. Musical Identity in Fin de Siècle France*. Aldershot, Ashgate, 2008.
- WIERMANN, Barbara. «Bach-Gesellschaft». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 434-435.
- WHITE, George R. *The Dreyfus Affaire: A Chronological History*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2005.
- WOLDU, Gail Hilson. «Debussy, Fauré, and d'Indy and Conceptions of the Artist. The institutions, the dialogues, the conflicts». *Debussy and his World*. Jane F. Fulcher (ed.). Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 235-254.
- WOLFF, Christoph. «Philipp Spitta». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 24, pp. 195-196.
- WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1982.

**ANEXO I:**  
**CONCIERTOS OFRECIDOS POR NIN**  
**CON OBRAS DE MÚSICA ANTIGUA**



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
26 diciembre 1903	París	Sala de la Schola Cantorum
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p><i>Concierto nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach</i></p> <p><i>Weihnachtsoratorium (BWV 248). J. S. Bach</i></p>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Orquesta de cámara (2 violines, viola y violoncelo)</p> <p>Coro y orquesta de la Schola Cantorum</p> <p>Chanteurs de Saint-Gervais</p> <p>Órgano: Alexandre Guilmant</p> <p>Director: Vincent d'Indy</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Les Tablettes de la Schola</i> , 15-XII-1903		Debut parisino
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-XII-1903.</li> <li>- <i>La Vanguardia</i>, 29-XII-1903, p. 6.</li> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 1-I-1904, p. 11.</li> <li>- <i>La Revue musicale</i>, 15-I-1904, p. 65.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 15-I-1904, p. 10.</li> <li>- <i>Le Courrier Musicale</i>, 1-I-1904, p. 6; 15-I-1904, pp. 50, 63.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
6 febrero 1904	Laon	
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Cantata <i>Also hat gott die welt geliebt</i> . J. S. Bach <b>Coro y orquesta de la Schola</b> Sonata para violín y piano. J. B. Senaillé <b>Vedrenne</b> <i>Tristes apprêts</i> , de <i>Castor et Pollux</i> . J. Ph. Rameau Dos motetes a capella. T. L. Victoria. <b>M. Legrand</b> Concierto nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach. <b>J. Nin</b> SEGUNDA PARTE: <i>Laboravi</i> . J. Ph. Rameau <b>Dir. Fr. Lacerda</b> 3 piezas. Fr. Couperin <b>J. Nin</b> <i>Apaisement</i> . L. v. Beethoven [Canción]. Orlando di Lasso [Canción]. Cl. Jannequin <b>M. Legrand</b> Suite para violonchelo. Caix d'Hervelois <b>L. Revel</b> <i>Aleluya</i> , de <i>Messias</i> . G. Fr. Handel <b>Orquesta y coro de la Schola Cantorum</b>		Pianista: Joaquín Nin Violonchelista: Luis Revel, Cantantes: M <sup>les</sup> Vedrenne y Marthe Legrand. Director: Francisco de Lacerda Coro y orquesta de la Schola Cantorum
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Le Courrier Musical</i> , 1-III-1904, p. 172.		Concierto público en Laon por cuenta de la Schola Cantorum
PRENSA		
- <i>Les Tablettes de la Schola</i> , 1-III-1904, p. 6. - <i>Le Courrier Musical</i> , 1-III-1904, p. 172.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
26 abril 1904	París	Sala de la Schola Cantorum
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
1. <i>Concierto en La mayor, op. 1 n° 2.</i> J. C. Bach (primera audición) <b>J. Nin</b>		Pianista: Joaquín Nin Orquesta de cámara: 2 violines, viola y violoncelo. Cantantes: M. Pironnet y Marthe Legrand. Chanteurs de Saint-Gervais. Director: Francisco de Lacerda. Organista: A. Guilmant.
2. <i>Exauce-moi.</i> H. Schultz <b>M. Pironnet y Marthe Legrand</b>		
3. <i>Toccatá en Fa.</i> J. Pachelbel (primera audición) <i>Preludio y fuga en Mi menor, n° 6.</i> D. Buxtehude (primera audición) <b>A. Guilmant</b>		
Cantata <i>Also hat gott die welt geliebt.</i> J. S. Bach. <b>Chanteurs de Saint-Gervais y conjunto vocal de la Schola Cantorum</b>		
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Les Tablettes de la Schola</i> , 15-III-1904.		Concierto de J. C. Bach reconstituido por Vincent d'Indy.
PRENSA		
- <i>Les Tablettes de la Schola</i> , 15-III-1904. - <i>Le Monde Musical</i> , 15-IV-1904, p. 130. - <i>Le Courrier Musicale</i> , 15-V-1904, p. 335. - <i>La Revue musicale</i> , 15-V-904, p. 265.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
19 diciembre 1904	París	Salle Aeolian de París
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>1ª Sesión <i>Étude des formes musicales au piano</i>: «De Antonio de Cabezón à Johann Sebastian Bach»</p> <p>ESCUELA ESPAÑOLA. Antonio de Cabezón</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tiento</i> (primera audición)</li> <li>- <i>Variaciones sobre el "Canto del caballero"</i></li> </ul> <p>ESCUELA INGLESA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Victoria</i>. W. Byrd</li> <li>- <i>The carman's whistle</i> (air varié)</li> <li>- <i>Galiarda</i>. J. Bull</li> <li>- <i>Ground</i>. H. Purcell</li> </ul> <p>ESCUELA ITALIANA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Fuga en Re menor</i>. (primera audición) G. Frescobaldi</li> <li>- <i>Pieza en Mi mayor</i>. D. Scarlatti</li> <li>- <i>Fuga del gato</i>.</li> </ul> <p>ESCUELA FRANCESA:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Giga en Sol</i> (Canaris, en Sol). J. Ch. Chambonnières</li> <li>- <i>L'ausonienne</i>. Fr. Couperin</li> <li>- <i>La badine</i></li> <li>- <i>Sœur Monique</i></li> <li>- <i>La villageoise</i>. J. Ph. Rameau</li> <li>- <i>Sarabande en La</i></li> <li>- <i>L'enharmonique</i></li> </ul> <p>ESCUELA ALEMANA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata nº 1 de las Sonatas bíblicas</i>. J. Kuhnau</li> <li>- <i>Giga</i>. J. Mattheson</li> <li>- <i>Concierto nº 1 en Re menor</i> (BWV 1052). J. S. Bach</li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Orquesta de cuerdas</p> <p>Director: Francisco de Lacerda.</p> <p>Colaboración: Auguste Sérieyx</p>
Notas a programa: Auguste Sérieyx		
FUENTES	OBSERVACIONES	
F-Pn Sign.: 8-VM PIECE-3409 (1)	<i>Étude des formes musicales au piano</i> (1ª sesión)	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 11-XII-1904, p. 948; 25-XII-1904, p. 994.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 15-XII-1904, p. 688; 1-I-1905, [s.p.]; 1-I-1905, pp. 27-28.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15 -XII-1904; 15-I-1905.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-XII-1904, p. 353.</li> <li>- <i>L'Art moderne</i>, Bruselas, 1-I-1905, p. 5.</li> <li>- <i>La Revue Musicale</i>, 1-I-1905, p. 35; 15-I-1905, pp. 70-71.</li> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, enero 1905, pp. 14-15; febrero 1905, p. 45;</li> <li>- <i>La Vanguardia</i>, 17-I-1905, p. 4.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
3 abril 1905	La Habana	Sala López
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Giga</i> en Si bemol. J. Mattheson</li> <li>- <i>Preludio</i> en Do menor. J. S. Bach</li> <li>- <i>Giga</i> en Si bemol menor. K. H. Graun</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Affanni del pensier.</i> G.-Fr. Haendel</li> <li>- <i>Cessate di piagarmi.</i> A. Scarlatti</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Eladio Chao</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Mi. D. Scarlatti</li> <li>- <i>Rondo.</i> K. M. von Weber</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <p>Eladio Chao (bajo cantante)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Amour pour amour.</i> R. Schumann</li> <li>- <i>Wohin?</i>. Fr. Schubert</li> <li>- <i>L'enfer</i></li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Eladio Chao</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto</i> nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin y B. Orbón</b></p>		Pianista: Joaquín Nin Cantante: Eladio Chao (bajo)
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 4)		
PRENSA		
- <i>Le Courrier Musical</i> , 1905, p. 327.		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
29 diciembre 1905	Nantes	Sala Turcaud
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>1ª sesión <i>Association des Concertos Historiques</i> en Nantes</p> <p>PRIMERA PARTE:</p> <p>1. Obertura, de <i>Scylla et Glaucus</i>. J. M. Leclair <b>Orquesta</b></p> <p>2. «Loué sois-tu!», de <i>Matthäus-Passion</i>. H. Schütz <b>Coro y orquesta</b></p> <p>3. a) <i>Andante</i>. A. Corelli b) <i>Largo-Allegro</i>. N. Porpora <b>S. Bonjour</b></p> <p>4. a) «Tristes apprêts», de <i>Castor et Pollux</i>. J. Ph. Rameau <b>J. Nin y M. Caldagués</b> b) <i>La villageoise</i>. J. Ph. Rameau <i>L'enharmonique</i> <b>J. Nin</b></p> <p>5. <i>Concierto nº 1 en Re menor</i> (BWV 1052). J. S. Bach. <b>J. Nin y orquesta</b></p> <p>SEGUNDA PARTE:</p> <p>6. <i>Elegischer Gesang</i>. L. v. Beethoven <b>Coro y orquesta</b></p> <p>7. <i>Sarabanda</i>. Vincent d'Indy.</p> <p>8. <i>La vierge à la crèche</i>. C. Franck <b>Coro mujeres y orquesta</b></p> <p>9. a) <i>Fantasía</i>. C. Saint-Saëns <b>R. Lenars</b> b) <i>Danzas</i>. Cl. Debussy <b>R. Lenars y orquesta</b></p> <p>10. <i>Madrigal</i>. G. Fauré <b>Coro y orquesta</b></p> <p>11. Dos melodías noruegas. Ed. Grieg. <b>Orquesta</b></p>		<p>Canto: Mme. Caldagués Violonchelo: S. Bonjour Arpa cr.: R. Léenars Pianista: Joaquín Nin Coro y Orquesta: 70 ejecutantes Director: Fr. de Lacerda</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 5)	Association des Concertos Historiques de Nantes (1ª ses)	
PRENSA		
<p>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-XII-1905; 15-I-1905. - <i>L'Espérance du Peuple</i>, 31-XII-1905; <i>Le Nouvelliste</i>, 31-XII-1905; <i>Le Petit Phare</i>, 31-XII-1905. - <i>Le Monde Musical</i>, 30-I-1906, p. 30. - <i>Le Courrier Musical</i>, 1-II-1906, p. 108. - <i>Le Mercure musical</i>, 1-II-1906, pp. 140-141. - <i>Revista musical catalana</i>, febrero 1906, pp. 37-38.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
25 enero 1906 31 enero 1906	París	<i>École des Hautes Études Sociales</i> de París. <i>Coopération des idées</i> (Universités populaires).
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
Concierto-conferencia «Les origines de la musique de clavier».  Cabezón W. Byrd Purcell Frescobaldi <i>Pieza en Mi. D. Scarlatti</i> <i>Sœur Monique. Fr. Couperin</i> Rameau Kuhnau. <i>Chromatische Fantasie und Fuge. J. S. Bach.</i>		Conferencia: M. D. Calvocoressi Pianista: Joaquín Nin
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
	Hubo un tercer concierto [sin localizar]	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 15-I-1906, p. 77; 15-II-1906, pp. 139-140.</li> <li>- <i>Le Mercure Musical</i>, 15-I-1906, p. 95; 15-II-1906, pp. 166-7.</li> <li>- <i>L'Art Moderne</i>, Bruselas, 21-I-1906, p. 23.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 15-II-1906, p. 43.</li> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, febrero 1906, pp. 37-38.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
2 marzo 1906	Nantes	Sala Turcaud
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>2ª sesión <i>Association des Concerts Historiques</i></p> <p>1. Obertura de <i>Armide</i>. J. B. Lully <b>Orquesta</b></p> <p>2. <i>Jephté</i>. G. Carissimi <b>Caldagués, coro y orquesta</b></p> <p>3. a) <i>Air vif</i>. M. R. Delalande b) <i>Air grave</i>. G. Fr. Haendel c) <i>Minuets</i>. J. Ph. Rameau d) <i>Air et Musette</i>. J. M. Leclair e) <i>Passepied</i> f) <i>Chacona</i>. C. W. Gluck. <b>Orquesta</b></p> <p>4. a) <i>Sœur Monique</i>. Fr. Couperin b) <i>Capriccio</i>. D. Scarlatti <b>J. Nin</b></p> <p>5. <i>Mignone</i>. G. Costeley <b>Cuarteto vocal</b></p> <p>6. <i>Concierto en La mayor</i>, op. 1 n° 2. J. C. Bach. <b>J. Nin y orquesta</b></p> <p>7. Obertura» de <i>Alceste</i>. C. W. Gluck <b>Orquesta</b></p> <p>8. <i>Chant funèbre</i>. E. Chausson <b>Cuarteto vocal de mujeres y orquesta</b></p> <p>9. <i>Les cloches du soir</i>. C. Franck <b>Caldagués</b></p> <p>10. <i>Les bohémiens</i>. R. Schumann <b>Coro y orquesta</b></p> <p>11. Dos melodías noruegas (n° 5 y 6). J. Brahms <b>Orquesta</b></p>		<p>Cantante: Mme. Caldagués Pianista: Joaquín Nin Coro y orquesta: 100 ejecutantes Director: Fr.de Lacerda</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
US-RIVu (caja 8, n° 6)		Association des Concertos Historiques de Nantes
PRENSA		
<p>- <i>Le Courrier Musical</i>, 1-III-1906, p. 189; 15-IV-1906, pp. 301-302. - <i>Nantes-Mondain</i>, 4-III-1906. - <i>La Populaire</i>, 4-III-1906 - <i>Le Petit Phare</i>, 4-III-1906. - <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-III-1906. - <i>Le Mercure Musical</i>, 15-IV-1906, p. 386.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
21 marzo 1906	París	Salle Æolian
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>2ª Sesión <i>Étude des formes musicales au piano</i>: «Johann Sebastian Bach (1685-1750)».</p> <p>J. S. BACH</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Capriccio sopra la lontanaza del suo fratello diletissimo</i></li> <li>2. <i>Allemande</i> [Partita en Fa menor].</li> <li>3. <i>Courante</i> [suite en Mi bemol]. <i>Bourrée</i> <i>Menuet</i></li> <li>4. <i>Sarabanda</i> [con quince variaciones]</li> <li>5. <i>Gavotte</i> en Sol menor [Suite inglesa BWV 808] <i>Passepied</i> en Mi menor [Suite francesa BWV 810]</li> <li>6. <i>Polonesa</i> en Sol menor [Clavierbüchlein Ana M. Bach]</li> <li>7. <i>Inglesa</i> en Si menor [Suite francesa BWV 814]</li> <li>8. <i>Giga</i> en La mayor [Clavierbüchlein W. F. Bach]</li> <li>9. <i>Invencción</i> en Fa mayor [BWV 780] <i>Sinfonía</i> en Fa menor (BWV 795)</li> <li>10. <i>Fuga</i> en Re menor, a 4 voces (nº 1 <i>Arte de la Fuga</i>)</li> <li>11. <i>Preludio y fuga</i> en Si bemol menor a 5 voces (vol. 1 nº 22)</li> <li>12. <i>Chromatische Fantasie und Fuge</i></li> </ol>		Pianista: Joaquín Nin
Notas a programa: Auguste Sérieyx-Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 7, nº 58)	<i>Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours</i> (2ª sesión)	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 11-III-1906, p. 194; 1-IV-1906, p. 251.</li> <li>- <i>La Revue musicale</i>, 15-III-1906, pp. 158-159; 15-IV-1906/1-V-1906, p. 213.</li> <li>- <i>Le Mercure musical</i>, 15-III-1906, p. 286; 1-IV-1906, pp. 318-319.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-III-1906.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, París, 30-III-1906, pp. 93-94.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, París, 1-IV-1906, pp. 255-56.</li> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, Barcelona, abril 1906, p. 87.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
30 mayo 1906	París	Salle Aeolian
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>3ª sesión <i>Étude des formes musicales au piano</i>: «De Antonio de Cabezón (1510-1566) a Georg Fr. Haendel (1685-1759)».</p> <p>Escuela española. Antonio de Cabezón - <i>Pavana</i> en Sol menor [<i>pavana italiana</i>]</p> <p>Escuela inglesa. - <i>La volta</i>. W. Byrd - <i>Pavana</i> [del lord de Salisbury]. O. Gibbons</p> <p>Escuela italiana: - <i>Andantino</i> y <i>Allegro</i> en Sol mayor. M. A. Rossi - <i>Pieza</i> en Sol menor (Breitkopf, nº 454, p. 106). D. Scarlatti</p> <p>Escuela francesa: - <i>Pasacalle</i>. Fr. Couperin - <i>Rigaudon</i>. J. Ph. Rameau - <i>Musette</i> - <i>Le tambourin</i></p> <p>Escuela alemana: - <i>Suite</i> [nº 8, HWV 433]. G. Fr. Haendel - <i>Chacona</i> en Sol (con variaciones).</p>		Pianista: Joaquín Nin
Notas a programa: Auguste Sérieyx-Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 7, nº 58)	<i>Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours</i> (3ª sesión).	
PRENSA		
<p>- <i>La Revue Musicale</i>, 15-V-1906, p. 247. - <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-V-1906; 15-VI-1906. - <i>Le Guide Musical</i>, 27-V/3-VI-1906, p. 419; 10-17-VI-1906, pp. 443-444. - <i>L'Art Moderne</i>, 10-VI-1906, p. 184. - <i>Le Mercure Musical</i>, 15-VI-1906, p. 572. - <i>Le Monde Musical</i>, 15-VI-1906, p. 171. - <i>Le Courrier Musical</i>, 1-VII-1906, p. 449.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
4 febrero 1907	París	École des Hautes Études Sociales
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto «La musique à programme»</p> <p>- <i>Sonata nº 1</i> de las <i>Sonatas bíblicas</i>. J. Kuhnau</p> <p>- <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i>. Fr. Couperin</p> <p>- <i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo</i> BWV 992. (1704) J. S. Bach</p>		<p>Conferencia: M.-D. Calvocoressi</p> <p>Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 7)	Concierto-Conferencia «La musique à programme»	
PRENSA		
<p>- <i>Le Monde Musical</i>, París, 30-XI-1906, p. 315; 15-IV-1907, p. 108.</p> <p>- <i>Le Courrier Musical</i>, 1-II-1907, p. 90.</p> <p>- <i>Revista musical catalana</i>, enero 1907, p. 18; febrero 1907, p. 41.</p> <p>- <i>L'Art Moderne</i>, 3-II-1907, p. 39; 24-II-1907, p. 63.</p> <p>- <i>Le Guide musical</i>, 10-II-1907, p. 109.</p> <p>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-III-1907.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
25 febrero 1907	Bruselas	Université Nouvelle de Bruselas
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto «Les origines de la musique de clavier» 1ª sesión  Escuela española. Antonio de Cabezón  - <i>Pavana</i> en Sol menor [<i>pavana italiana</i>]  - <i>Variaciones sobre el “Canto del caballero”</i>  Escuela inglesa.  - <i>Wolsey’s Wilde</i>. W. Byrd  - <i>La volta</i>  - <i>Galiarda</i>. J. Bull  - <i>Pavana</i> [del lord de Salisbury]. O. Gibbons  - <i>Ground</i>. H. Purcell  Escuela italiana:  - <i>Fuga</i> en Re menor. G. Frescobaldi  - <i>Allemande</i>. B. Pasquini  - <i>Courante</i>  - <i>Giga</i>  - <i>Pieza</i> en Sol menor. D. Scarlatti  - <i>Pieza</i> en Mi mayor.  - <i>Fuga del gato</i>  Escuela francesa:  - <i>La rare</i>. Chambonnières  - <i>Sarabanda</i> y <i>Chacona</i> en Re menor. L. Couperin  - <i>L’ausonienne</i>. Fr. Couperin  - <i>Sœur Monique</i>.  - <i>L’enharmónique</i>. J. Ph. Rameau  - <i>Rigaudon, Musette et Tambourin</i></p>		<p>Conferencia: M.-D.  Calvocoressi  Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
US-RIVu (caja 8, nº 8)		Invitados por Ch. van den Borren (1ª sesión)
PRENSA		
<p>- <i>L’Art Moderne</i>, 3-III-1907, p. 68.  - <i>Le Guide Musical</i>, 3-III-1907, p. 175.  - <i>Le Courrier Musical</i>, 15-III-1907, p. 185.  - <i>Les Tablettes de la Schola</i>, París, 15-III-1907.  - <i>Le Monde Musical</i>, 30-III-1907, p. 95.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 febrero 1907	Bruselas	Université Nouvelle de Bruselas
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Concierto-Conferencias «Les origines de la musique de clavier» 2ª sesión</p> <p>Escuela flamenca</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>L'inconstante</i>. Joseph-Hector Fiocco</li> <li>- <i>Adagio</i></li> <li>- <i>L'anglaise</i></li> <li>- <i>Aria</i>. Jacques de Lafosse</li> </ul> <p>Escuela alemana</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tombeau</i>. J. J. Froberger</li> <li>- <i>Arie und Variationen</i>. J. Pachelbel</li> <li>- <i>Sonata nº 1</i> de las <i>Sonatas bíblicas</i> J. Kuhnau</li> <li>- <i>Chacona</i> en Sol. G. Fr. Haendel</li> <li>- <i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo</i>. J. S. Bach.</li> <li>- <i>Chromatische Fantasie und Fuge</i>. J. S. Bach</li> </ul>		<p>Conferencia: M.-D. Calvocoressi</p> <p>Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 8)	Invitados por Ch. van den Borren (2ª sesión)	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, marzo 1907, pp. 64-64-66.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 1-III-1907, p. 185.</li> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 3-III-1907, p. 175.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-III-1907.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-III-1907, p. 95</li> <li>- <i>Le Mercure Musical-S.I.M.</i>, 15-IV-1907, pp. 415-417, pp. 433-434.</li> </ul>		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
4 mayo 1907	Nantes	
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>3ª sesión <i>Association des Concerts Historiques</i> de Nantes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le chant de la cloche</i>. V. d'Indy</li> <li>- <i>Sur la mer</i></li> <li>- <i>Lieder</i></li> <li>- <i>Médée</i> [fragmentos]</li> <li>- <i>Suite française</i> [fragmentos]</li> <li>- <i>Océan</i>. C. Guillon</li> <li>- <i>Apothéose de la mer</i></li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Caldagués, coro y orquesta</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Sol menor. D. Scarlatti.</li> <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor</li> <li>- <i>Fuga</i> [sin especificar]</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto</i> nº 1 en <i>Re menor</i> (BWV 1063). J. S. Bach.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin, Matineau y Bourdon</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Obertura</i>, de <i>Prometheus</i>. L. v. Beethoven</li> <li>- <i>Elegischer Gesang</i>. Beethoven</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Orquesta y coro</b></p>		<p>Cantante: Caldagués  Coro y Orquesta  Director: Fr. de Lacerda  Pianistas: Joaquín Nin, M<sup>me</sup>  Martineau y M<sup>lle</sup>. Bourdon</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>Le Courrier Musical</i> , 15-VI-1907, p. 399.	<i>Association des Concerts Historiques</i> (3ª sesión)	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Populaire</i>, 5-V-1907.</li> <li>- <i>L'Express de l'Ouest</i>, 6-V-1907.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 15-V-1907, p. 141.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 15-VI-1907, pp. 398-399.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Scola</i>, París, 15-V-1907.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 1-V-1907, pp. 290-291.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
1 junio 1907	París	Sala Berlioz
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>4ª sesión <i>Étude des formes musicales au piano</i>: «Le Concerto au XVIII<sup>e</sup> siècle».</p> <p>- <i>Concert n° 1</i> en Re menor, para tres pianos con acompañamiento de orquesta de cuerda (BWV 1063). J. S. Bach. <b>J. Nin, P. Maufret y A. Ribó</b></p> <p>- <i>Concierto</i> en Do menor Wq. 43/4 C. Ph. E. Bach. (Reconstituido por Lacerda). <b>J. Nin y orquesta de cuerdas</b></p> <p>- <i>Concierto</i> en La mayor, op. 1 n° 2. J. C. Bach. (Reconstituido por d'Indy). <b>J. Nin y orquesta de cuerdas</b></p>		<p>Pianista: Joaquín Nin Pianistas del triple concierto: Paul Maufret y Alejandro Ribó. Orquesta de cuerdas Director: Fr. Lacerda</p>
Notas a programa: Auguste Sérieyx-Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 7, n° 58)	<i>Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours</i> (4ª sesión).	
PRENSA		
<p>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-V-1907, p. 159; 15-VI-1907, p. 170. - <i>La Revue musicale</i>, 1-VI-1907, p. 286. - <i>Les Tablettes de la Schola</i>, París, 15-VI-1907. - <i>Le Mercure Musical</i>, 15-VI-1907, p. 664. - <i>Revista musical catalana</i>, junio 1907, p. 135. - <i>Le Courrier Musical</i>, París, 1-VII-1907, p. 422.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
5 junio 1907	París	Sala Berlioz
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>5ª sesión <i>Étude des formes musicales</i>: «Le Rondeau et la Sonate de piano au XVIII<sup>e</sup> siècle».</p> <p>L. Cl. Daquin:  - <i>La mélodieuse</i>  - <i>La ronde bachique</i></p> <p>C. Ph. E. Bach:  - <i>Rondo</i> en Mi mayor  - <i>Rondo</i> en Mi bemol  - <i>Sonata</i> en Sol mayor</p> <p>J. H. Rolle:  - <i>Sonata</i> en Mi bemol</p> <p>F. J. Haydn:  - <i>Sonata</i> en Sol mayor</p>		Pianista. Joaquín Nin
Notas a programa: Auguste Sérieyx-Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 7, nº 58)	<i>Étude des formes musicales au piano depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours</i> (5ª sesión).	
PRENSA		
- <i>Le Monde Musical</i> , 30-V-1907, p. 159; 15-VI-1907, p. 170. - <i>La Revue musicale</i> , 1-VI-1907, p. 286. - <i>Les Tablettes de la Schola</i> , París, 15 junio 1907. - <i>Le Mercure Musical et SIM</i> , París, 15-VI-1907, p. 664. - <i>Revista musical catalana</i> , Barcelona, junio 1907, p. 135. - <i>Le Courrier Musical</i> , París, 1-VII-1907, p. 422.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
Finales Marzo 1908	Le Havre	
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «Les origines françaises de la musique»</p> <p>Fr. Couperin:  - <i>Les bergeries</i>  - <i>La fleurie</i>  - <i>Le bavolet flottant</i>  - <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i></p> <p>J. Ph. Rameau:  - <i>Allemande en La meno</i>  - <i>Le rappel des oiseax.</i>  - <i>La poule</i>  - <i>L'enharmonique</i>  - <i>Les tourbillons</i></p> <p>F. Dandrieu:  - <i>Les tendres reproches</i></p> <p>L. Cl. Daquin:  - <i>La ronde bachique</i></p> <p>J. N. Royer:  - <i>La sensible</i></p> <p>J. Duphly:  - <i>La victoire</i></p>		<p>Conferenciante: Georges Jean-Aubry  Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>Le Mercure Musical-SIM</i> , 15-III-908, p. 374.	Es la primera vez que toca las obras de Royer y Duphly con su verdadera paternidad en Francia.	
PRENSA		
- <i>Le Mercure Musical-SIM</i> , 15-III- 908, p. 374.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
8 abril 1908	Nantes	
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>4º sesión <i>Association des Concerts Historiques</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Obertura de <i>Egmont</i>. L. v. Beethoven</li> <li>- <i>Agnus dei</i>, del <i>Requiem</i>. A. Bruneau</li> <li>- <i>Hymne védique</i>. E. Chausson</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Orquesta y cantantes</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Chant nuptial</i></li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Bathori y E. Engel</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Piano concerto</i> nº 3 op. 37 en Do menor. L. v. Beethoven.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin y orquesta</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Portraits de maîtres</i>. P. de Bréville</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Chansons françaises</i>. P. de Bréville</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Bathori</b></p>		<p>Pianista: Joaquín Nin  Cantantes: J. Bathori  E. Engel  Orquesta de la Schola  Director: Fr. de Lacerda</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Le Monde Musical</i> , 15-V-1908, p. 144.		<i>Association des Concerts historiques</i> de Nantes.
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Petit Phare</i>, 10-IV-1908.</li> <li>- <i>Comædia</i>, 16-IV-1908, p. 4.</li> <li>- <i>L'Ouest Artiste</i>, 18-IV-1908.</li> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, abril 1908, pp. 79-80.</li> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 15-V-1908, p. 144.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-V-1908, p. 8.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
15 mayo 1908	Le Havre	Salle d'Enseignement musical
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle»</p> <p>Fr. Couperin:  - <i>Sœur Monique</i>  - <i>L'ausonienne</i>  - <i>La badine</i>  - <i>Les bergeries</i>  - <i>La fleurie ou La tendre Nanette</i>  - <i>Le bavolet flottant</i>  - <i>Musette de Choisy y Musette de Taverny</i>  - <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i></p> <p>J. Ph. Rameau:  - <i>Preludio</i>  - <i>Allemande en La menor.</i>  - <i>Le rappel des oiseaux.</i>  - <i>La poule</i>  - <i>La villageoise</i>  - <i>Minuet</i>  - <i>L'enharmónique</i>  - <i>Les tourbillons</i>  - <i>Rigaudon, Musette et Tambourin</i></p> <p>F. Dandrieu:  - <i>Les tendres reproches</i>  - <i>Les tourbillons</i></p> <p>L. Cl. Daquin:  - <i>La mélodieuse</i>  - <i>La ronde bachique</i></p> <p>J. N. Royer:  - <i>La sensible</i></p> <p>J. Duphly:  - <i>La victoire</i></p>		<p>Conferenciante: Georges Jean-Aubry  Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Le Guide Musical</i> , 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464.		
PRENSA		
- <i>Revista musical catalana</i> , junio 1908, p. 122. - <i>Journal du Havre</i> , 16-V-1908. - <i>Le Guide Musical</i> , 7 y 14-VI-1908, pp. 463-464.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 junio 1908	París	Salle des Agriculteurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle».</p> <p>Fr. Couperin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sœur Monique</i></li> <li>- <i>L'ausonienne</i></li> <li>- <i>La badine</i></li> <li>- <i>Les bergeries</i></li> <li>- <i>La fleurie ou La tendre Nanette</i></li> <li>- <i>Le bavolet flottant</i></li> <li>- <i>Musette de Choisy y Musette de Taverny</i></li> <li>- <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i></li> </ul> <p>J. Ph. Rameau:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Preludio</i></li> <li>- <i>Allemande en La menor</i></li> <li>- <i>Le rappel des oiseaux</i></li> <li>- <i>La poule</i></li> <li>- <i>La villageoise</i></li> <li>- <i>Minuet</i></li> <li>- <i>L'enharmónique</i></li> <li>- <i>Les tourbillons</i></li> <li>- <i>Rigaudon, Musette et Tambourin</i></li> </ul> <p>Fr. Dandrieu:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Les tendres reproches</i></li> <li>- <i>Les tourbillons</i></li> </ul> <p>L. Cl. Daquin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La mélodieuse</i></li> <li>- <i>La ronde bachique</i></li> </ul> <p>Joseph-Nicolas Royer:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La sensible</i></li> </ul> <p>J. Duphly:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La victoire</i></li> </ul>		<p>Conferenciante: Georges Jean-Aubry.</p> <p>Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 9) E-GRmf.: NFE 1908-010.	Es la primera vez que toca las obras de Royer y Duphly con su verdadera paternidad en París	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-V-1908, p. 163; 30-V-, p. 190.</li> <li>- <i>Comœdia</i>, 12-VI-1908, p. 4.</li> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, junio 1908, p. 122.</li> <li>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, 15-VI-1908, p. 4.</li> <li>- <i>Le Mercure Musical</i>, 15-VI-1908, pp. 705-708</li> <li>- <i>L'Action Française</i>, 17-VI-1908.</li> <li>- <i>La Revue Musicale</i>, 1-VIII-1908, p. 434.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 1-VII-1908, p. 431</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
16 junio 1908	París	Salle des Agriculteurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA	MÚSICOS	
<i>Étude des formes musicales au piano:</i> «Décadence de la Fugue et de la Sonate au XVIII <sup>e</sup> siècle» [anunciada pero no concedida]  Fuga: W. F. Bach Marpurg Kirnberger Johann-Ernst Bach  Sonata: Johann-Wilhem Haessler Mozart	Pianista: Joaquín Nin	
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-GRmf.: NFE 1908-011.	<i>Étude des formes musicales au piano</i> (6 <sup>a</sup> sesión) [anunciada pero no concedida]	
PRENSA		
- <i>S.I.M.</i> , 15 junio 1908, p. 736. - <i>Le Monde Musical</i> , París, 30-V-1908, p. 163. - <i>Revista musical catalana</i> , 1-VI-1908, p. 122. - <i>Le Monde Musical</i> , 20-VI-1908, p. 190. - <i>Le Courrier Musical</i> , 1-VI-1908, pp. 378-379; 1-VII-1908, p. 431 - <i>Comœdia</i> , 14-VI-1908, p. 4.		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
8 febrero 1909	Bruselas	Université Nouvelle de Bruselas
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
Conferencia-concierto «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle». 1ª sesión  Fr. Couperin (1668-1733) : - <i>Sœur Monique</i> - <i>L'ausonienne</i> - <i>La badine</i> - <i>Les bergeries</i> - <i>La fleurie ou La tendre Nanette</i> - <i>Le bavolet flottant</i> - <i>L'arlequine</i> - <i>Musette de Choisy y Musette de Taverny</i> - <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i>		Conferenciante: G. Jean-Aubry Pianista: Joaquín Nin
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 10)	«Les origines françaises de la musique de clavier actuelle» (1ª sesión)	
PRENSA		
- <i>L'Art Moderne</i> , 7-II-1909, p. 47; 14-II-1909, p. 52. - <i>Le Guide Musical</i> , 14-II-1909, p. 144. - <i>Les Tablettes de la Schola</i> , marzo 1909, p. 91.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
10 febrero 1909	Bruselas	Université Nouvelle de Bruselas
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto «Les origines françaises de la musique de clavier actuelle». 2ª sesión</p> <p>J. Ph. Rameau:  - <i>Preludio y Allemande</i> en La menor.  - <i>Le rappel des oiseaux</i>.  - <i>La villageoise</i>  - <i>Minuet</i>  - <i>La poule</i>  - <i>L'enharmónique</i>  - <i>Les tourbillons</i>  - <i>Rigaudon, Musette y Tambourin</i></p> <p>F. Dandrieu:  - <i>La gémissante</i>  - <i>Les tourbillons</i>  - <i>Les tendres reproches</i></p> <p>L. Cl. Daquin:  - <i>La mélodieuse</i>  - <i>La ronde bachique</i></p> <p>J. N. Royer:  - <i>La sensible</i></p> <p>J. Duphly:  - <i>La victoire</i></p>		<p>Conferenciante: Georges Jean-Aubry  Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 10)	2ª sesión Es la primera vez que toca las obras de Royer y Duphly con su verdadera paternidad en Bruselas	
PRENSA		
<i>Les Tablettes de la Schola</i> , marzo 1909, pp. 91-92.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
14 marzo 1910	La Habana	Sala Espadero
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>ESCUELA FRANCESA (Piano):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Sœur Monique</i>. Fr. Couperin</li> <li>2. <i>La tourbillons</i></li> <li>3. <i>Le rappel des oiseaux</i>. J. Ph. Rameau</li> <li>4. <i>Minué</i></li> <li>5. <i>La poule</i></li> <li>6. <i>Le tourbillons</i>. F. Dandrieu</li> <li>7. <i>La victoire</i>. J. Duphy</li> </ol> <p>ESCUELA ITALIANA (canto):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>8. <i>Lente et frôleuse...</i> G. Frescobaldi</li> <li>9. <i>Vittoria, vittoria!...</i> G. Carissimi</li> <li>10. <i>Vado ben spesso...</i> S. Rosa</li> <li>11. <i>Amour, tyran des cœurs...</i> A. Stradella</li> </ol> <p>ESCUELA ITALIANA (piano):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>12. <i>Sonata en Mi mayor (nº 46 Breitkopf)</i> D. Scarlatti</li> <li>13. <i>Sonata en Mi mayor (nº 20 Breitkopf)</i></li> <li>14. <i>Sonata en Sol menor (nº 34 Breitkopf)</i></li> <li>15. <i>Sonata en Do mayor (nº 32 Breitkopf)</i></li> <li>16. <i>Sonata en Fa menor (nº 44 Breitkopf)</i></li> </ol> <p>ESCUELA ITALIANA (canto):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>17. <i>Cessate di piagarmi...</i> D. Scarlatti</li> <li>18. <i>Je m'empresse d'un cœur plus tendre...</i> A. Lotti</li> <li>19. <i>Qual farfaletto amante...</i> D. Scarlatti</li> <li>20. <i>Tre giorni son che Nina...</i> G. B. Pergolese</li> </ol> <p>ESCUELA ALEMANA (Piano):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>21. <i>Concierto nº 1 en Re menor (BWV 1052)</i>. J. S. Bach</li> </ol>		<p>Cantante: Rosa Culmell  Pianista: Joaquín Nin  1er violín: Juan Torroella  2º violín: Emilio Reinoso  Viola: Constante Suárez Chané  Violoncello: Salvador Cabrera</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 10)	2º Concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de la Habana. Estrenos en Cuba, excepto la <i>Sonata nº 46</i> de Scarlatti y <i>Concierto</i> de Bach.	
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 abril 1910	La Habana	Sala Espadero
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA	MÚSICOS	
3er concierto: Obras de J. S. Bach, C. Ph. E. Bach y J. C. Bach		
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
Sociedad Filarmónica de la Habana. E-Bbc. Fondo Joaquín Nin-Culmell. M 5521/2.		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
15 diciembre 1910	Ginebra	Université de Genève
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto sobre «Les clavecinistes français». 1ª sesión</p> <p>Fr. Couperin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sœur Monique</i></li> <li>- <i>L'ausonienne</i></li> <li>- <i>La badine</i></li> <li>- <i>Les bergeries</i></li> <li>- <i>Le carillon de Cythère</i></li> <li>- <i>Les lys naissants</i></li> <li>- <i>Le rossignol en amour</i></li> <li>- <i>L'arlequine</i></li> <li>- Dos <i>Musettes</i>: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Musette de Choisy</li> <li>• Musette de Taverny</li> </ul> </li> <li>- <i>Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise</i></li> </ul>		<p>Conferenciante: G. Jean-Aubry Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 12)	1ª sesión.	
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
17 diciembre 1910	Ginebra	Universidad de Ginebra
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto sobre «Les clavecinistes français». 2ª sesión</p> <p>J. Ph. Rameau:  - <i>Preludio y Allemande en La menor</i>  - <i>Le rappel des oiseaux</i>  - <i>La villageoise</i>  - <i>Minuet en Sol</i>  - <i>La poule</i>  - <i>L' enharmonique</i>  - <i>Les tourbillons</i>  - <i>Rigaudon, Musette y Tambourin</i></p> <p>F. Dandrieu:  - <i>La gémissante</i> (rondó)  - <i>Les tourbillons</i> (rondó)  - <i>Les tendres reproches</i></p> <p>L. Cl. Daquin:  - <i>La mélodieuse</i>  - <i>La ronde bachique</i></p> <p>J. N. Royer:  - <i>La sensible</i></p> <p>J. Duphly:  - <i>La victoire</i></p>		<p>Conferenciante: G. Jean-Aubry  Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
US-RIVu (caja 8, nº 12)		2ª sesión. Piano Bluthner, cedido por Sautier & Jaeger
PRENSA		
<p><i>S.I.M. Revue Musicale Mensuelle</i>, enero 1911, p. 92.  <i>Le Journal de Genève</i>, 17-XII-1910; 21-XII-1910.  <i>Revista musical catalana</i>, enero 1911, p. 23.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
19 mayo 1911	París	Salle de la Schola Cantorum
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Musique française XVIII<sup>e</sup> siècle».</p> <p>- <i>Sonata en Mi menor</i> J. B. Senaillé <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p>- <i>Les lys naissants</i>. Fr. Couperin - <i>Musette de Choisy</i> - <i>Musette de Taverny</i> - <i>La réveil-matin</i> <b>J. Nin</b></p> <p>- <i>Sonata en La</i>. J. M. Leclair - <i>Sonata en Mi menor</i>. <b>Sres. Blanco Recio y Nin</b></p> <p>- <i>Gavotte et variations</i>. J. Ph. Rameau <b>J. Nin</b></p> <p>- <i>Sonata en Sol</i>. J. P. Guignon <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p>- <i>Les tendres reproches</i>. F. Dandrieu - <i>Le coucou</i>. L. Cl. Daquin - <i>La zäide</i>. J. N. Royer - <i>La victoire</i>. J. Duphly <b>J. Nin</b></p>		<p>Piano: Joaquín Nin Violín: Joaquín Blanco Recio</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 13)	Sesión 1	
PRENSA		
<p>- <i>Les Tablettes de la Schola</i>, mayo-junio 1911, p. 111. - <i>La Tribune de Saint-Gervais</i>, julio-agosto 1911, p. 195. - <i>Comædia</i>, 15-V-1911, p. 3; 22-V-1911, p. 3. - <i>Le Monde Musical</i>, 30-V-1911, pp. 165-166. - <i>Le Guide Musical</i>, 11-18-VI-1911, pp. 434-435. - <i>S.I.M. Revue Musical Mensuelle</i>, 15-VI-1911, p. 72. - <i>L'Action Française</i>, 18-VI-1911. - <i>Revista musical</i>, Bilbao, junio 1911, p. 152. - <i>Le Courrier Musical</i>, París, 1-VII-1911.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
24 mayo 1911	París	Salle de la Schola Cantorum
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Musique italienne XVIII<sup>e</sup> siècle»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en La A. Vivaldi</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re menor Fr. Geminiani <b>Blanco Recio y Nin</b></li>   <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor (nº46 ed. Breitkopf). D. Scarlatti</li> <li>- <i>Sonata</i> en La mayor (nº132 ed. Ricordi)</li> <li>- <i>Sonata</i> en La bemol (nº186 ed. Ricordi)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor (nº 58 ed. Breitkopf)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa mayor (nº 17 ed. Breitkopf)</li> <li>- <i>Fuga del gato</i> (nº 30 ed. Breitkopf) <b>J. Nin</b></li>   <li>- <i>Sonata</i> en Mi menor Fr. M. Veracini <b>Blanco Recio y Nin</b></li>   <li>- <i>Sonata</i> en Do menor (nº4 ed. Ricordi). D. Scarlatti</li> <li>- <i>Sonata</i> en Sol menor (nº34 ed. Breitkopf)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do mayor (nº32 ed. Breitkopf)</li> <li>- <i>Sonata</i> en La mayor (nº 94 ed. Ricordi)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor (nº20 ed. Breitkopf)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa menor (nº44 ed. Breitkopf) <b>J. Nin</b></li>   <li>- <i>Sonata</i> en Sol menor. G. Tartini <b>Blanco Recio y Nin</b></li> </ul>		Piano: Joaquín Nin Violín: Joaquín Blanco Recio
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 13)	Sesión 2	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-V-1911, pp. 165-166.</li> <li>- <i>Comædia</i>, 29-V-1911, p. 3.</li> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 11-18-VI-1911, pp. 434-435.</li> </ul>		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
31 mayo 1911	París	Salle de la Schola Cantorum
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Musique allemande XVIII<sup>e</sup> siècle»</p> <p>Obras de J. S. Bach</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Mi menor <b>Blanco Recio y Nin</b></li> <li>- <i>Chromatische Fantasie und Fuge</i> <b>J. Nin</b></li> <li>- <i>Suite</i> en Mi (violín solo) <b>J. Blanco Recio</b></li> <li>- <i>Concerto nach italiänischen gusto</i> (BWV 971) <b>J. Nin</b></li> <li>- <i>Sonata</i> en Si menor <b>Blanco Recio y Nin</b></li> </ul>		<p>Piano: Joaquín Nin</p> <p>Violín: Joaquín Blanco Recio</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 13)	Sesión 3	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, 30-VI-1911, p. 198.</li> <li>- <i>Le Guide Musical</i>, 11/18-VI-1911, pp. 434-435.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
31 enero 1912	Bruselas	Salle de la Grande Harmonie
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«La musique de clavier au XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, en Italie et en Allemagne»</p> <p>ESCUELA FRANCESA: Fr. Couperin: - <i>Sœur Monique</i> - <i>Musette de Choisy</i> - <i>Musette de Taverny</i> - <i>La réveil-matin</i> J.P.Rameau: - <i>Gavotte et variations</i> J. N.Royer: - <i>La zaïde</i> * Primera representación en Bruselas. J. Duphy: - <i>La victoire</i></p> <p>ESCUELA ITALIANA: D.Scarlatti: - <i>Sonata</i> en Mi mayor (n° 40 ed.Breitkopf). - <i>Sonata</i> en Mi mayor (n° 20 ed.Breitkopf). - <i>Sonata</i> en Sol menor (n° 34 ed. Breitkopf). - <i>Sonata</i> en Do mayor (n° 32 ed.Breitkopf). - <i>Sonata</i> en Fa menor (n°44 ed.Breitkopf).</p> <p>ESCUELA ALEMANA: J. S. Bach: <i>Concerto nach italiänischen gusto</i> (BWV 971) <i>Conceierto</i> n° 1 en Re menor (BWV 1052)</p>		<p>Piano: Joaquín Nin Violines: Ina Littell y Joaquín Blanco Recio Viola: Michael Katz Violonchelo: Alfred Lyon Contrabajo: Emile Fruy</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, n° 14) E-GRmf.: NFE 1912-003		
PRENSA		
<p>- <i>L'Art Moderne</i>, 7-I-1912, p. 6; 28-I-1912, p. 29. - <i>S.I.M. Revue Musicale Mensuelle</i>, París, 15-II-1912, p. 68. - <i>Le Guide Musical</i>, 7-I-1912, p. 14; 14-I-1912, p. 35; 4-II-1912, p. 95.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
8 febrero 1912	Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sœur Monique</i>. Fr. Couperin</li> <li>- <i>Musette de Choisy</i></li> <li>- <i>Musette de Taverny</i></li> <li>- <i>Gavotte et variations</i> en La menor. J. Ph. Rameau.</li>   <li>- <i>Sonata</i> en Mi menor. Fr. M. Veracini</li> </ul> <p>SEGUNDA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor (nº 20 ed.Breitkopf). D. Scarlatti</li> <li>- <i>Sonata</i> en Sol menor (nº 34 ed.Breitkopf).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do mayor (nº 32 ed.Breitkopf).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa menor (nº 44 ed.Breitkopf).</li>   <li>- <i>Concerto</i> en Re menor (violín con acompañamiento de doble cuarteto de orquesta). G. Tartini</li> </ul> <p>TERCERA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto</i> nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach.</li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin  Violinista: Joaquín Blanco Recio  Doble cuarteto de instr. Cuerda:  Navarro, Osorio, Arnillas, Cebrián,  Estefanía, Isusi y Tejada</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E.BIf [sin referencia]		
PRENSA		
<p><i>Revista Musical</i>, Bilbao, febrero 1912, pp. 39-40.  <i>El Nervión</i>, 9-II-1912, pp. 1-2.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
[10] febrero 1912	Santander	
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
[sin precisar]		
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
PRENSA		
<i>La Atalaya</i> , 11-II-1912.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 febrero 1912	Oviedo	Teatro Campoamor
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE:  <i>Sonata en Si menor</i>. J. S. Bach (primera audición)  <i>Sœur Monique</i>. Fr. Couperin  <i>Musette de Choisy</i>  <i>Musette de Taverny</i>  <i>Gavotte et variations en La menor</i>. J. Ph. Rameau.</p> <p>SEGUNDA PARTE:  <i>Sonata en Sol menor</i>. G. Tartini  <i>Sonata en Mi</i> (nº 46 ed.Breitkopf). D. Scarlatti  <i>Sonata en Sol menor</i> (nº 34 ed.Breitkopf)  <i>Sonata en Do mayor</i> (nº 32 ed.Breitkopf)  <i>Sonata en Fa menor</i> (nº 44 ed.Breitkopf)</p> <p>TERCERA PARTE:  <i>Sonata en Re mayor</i>. W. A. Mozart</p>		<p>Pianista: Joaquín Nin  Violinista: Joaquín Blanco Recio</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-Bbc. «Correspondencia y anotaciones de Eduardo Martínez Torner y un programa de concierto». Sign.: ATN/APC/003/01.		
PRENSA		
<p>- <i>La Opinión</i>, 14-II-1912.  - <i>Revista musical</i>, junio 1912, p. 153.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
15 febrero 1912	Vitoria	Teatro Principal
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: - <i>Fantasía</i> . F. M. Veracini. - <i>Allemande</i> - <i>Pastorela</i> - <i>Giga</i> - <i>Sonata en Sol menor</i> . G. Tartini <p style="text-align: center;"><b>J. Blanco Recio y J. Nin</b></p> SEGUNDA PARTE: - <i>Gavotte et variations</i> . J. Ph. Rameau - <i>Concerto nach italiänischen gusto</i> . J. S. Bach - <i>Sonata en Mi mayor</i> (nº 20 Breitkopf). D. Scarlatti - <i>Sonata en Sol menor</i> (nº 34 Breitkopf) - <i>Sonata en Fa menor</i> (nº 44 Breitkopf) <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> TERCERA PARTE: - <i>Sonata en Si menor</i> . J. S. Bach <p style="text-align: center;"><b>J. Blanco Recio y J. Nin</b></p>		Pianista: Joaquín Nin Violinista: Joaquín Blanco Recio
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>Heraldo Alavés</i> , 10-II-1912, p. 1.		
PRENSA		
<i>Heraldo Alavés</i> , Vitoria, 10-II-1912, p. 1.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
4 marzo 1912	Madrid	Teatro de la Comedia
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Las tres grandes escuelas del XVIII»</p> <p>Couperin Rameau</p> <p style="text-align: center;"><b>Nin</b></p> <p>Sonata. J. B. Senaillé <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p>5 sonatas. D. Scarlatti (versión Breitkopf) <b>J. Nin</b></p> <p>Concierto. G. Tartini <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p>Preludio, gavota y giga. J. S. Bach <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p><i>Concierto nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach</i></p>		<p>Pianista: Joaquín Nin Violinista: Joaquín Blanco Recio Doble cuarteto de instr. Cuerda: Francés, González, Sancho, Romero, Conrado del Campo, Latassa, Villa y Torres.</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>La Época</i> , 5-III-1912, p. 2.	28-II-1912: Concierto similiar ofrecido en la residencia de la Marquesa de Esquilache en Madrid	
PRENSA		
<p>- <i>La Época</i>, 5-III-1912, p. 2. - <i>El Imparcial</i>, 5-III-1912. - <i>Revista musical</i>, marzo 1912, p. 72.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 marzo 1912	Arcachon	Palacio de invierno. Casino de la Forêt.
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Audición d'œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle»</p> <p>ESCUELA FRANCESA:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Mi menor J. B. Senaillé <b>Blanco Recio y Nin</b></li> <li>- <i>Sœur Monique</i>. Fr. Couperin</li> <li>- <i>Gavotte et variations</i> en La menor. J. Ph. Rameau <b>J. Nin</b></li> </ul> <p>ESCUELA ITALIANA:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concerto</i> en Re menor (para violín e instrumentos de cuerda). G. Tartini <b>Blanco Recio</b></li> </ul> <p>4 Sonatas de D. Scarlatti.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor (nº 40 ed.Breitkopf).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Mi mayor (nº 20 ed.Breitkopf).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do mayor (nº 32 ed.Breitkopf).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa menor (nº 44 ed.Breitkopf). <b>J. Nin</b></li> </ul> <p>ESCUELA ALEMANA: J. S. Bach</p> <p><i>Sonata</i> en Si menor <b>Blanco Recio y Nin</b></p> <p><i>Concierto</i> nº 1 en Re menor (BWV 1052).</p>		<p>Piano: Joaquín Nin</p> <p>Violín: Joaquín Blanco-Recio</p> <p>Doble cuarteto de instr. Cuerda:</p> <p>1º violines: Josz, Ortéga, M<sup>lle</sup>. Laumond.</p> <p>2º violines: Clément, Tuquet, Monnereau.</p> <p>Altos: Martin, Mauvillain</p> <p>Chelo : Lopès</p> <p>Contrabajo : Bédichaud</p> <p>Director: Charles Feillou.</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 15)		
PRENSA		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
5 abril 1912	Arcachon	Casino de la plage
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Musique italienne ancienne»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Cessate di piagarmi</i>. A. Scarlatti</li> <li>- <i>Vittoria, vittoria</i>. G. Carissimi</li> <li>- <i>Je m'empresse d'un cœur plus tendre...</i> A. Lotti (primera audición)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Rosa Culmell</b></p> <p>4 Sonatas de D. Scarlatti</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en La mayor (primera audición)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do menor (primera audición)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do mayor [nº 32 ed. Breitkopf]</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa menor [nº 44 ed. Breitkopf].</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Come raggio di sol</i>. Caldara (1671-1763)</li> <li>- <i>Qual farfaleta amante</i>. D. Scarlatti</li> <li>- <i>Quella fiamma</i>. A. Marcello (primera audición)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Rosa Culmell</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor. D. Paradisi. (1ª audición)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re bemol. F. Turini(primera audición)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p>		<p>Piano: Joaquín Nin Cantante: Rosa Culmell</p>
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 16)		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 noviembre 1912	Bruselas	Cercle artistique
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «Italiens d'autrefois». 1ª sesión.</p> <p><i>Lamento de Ariane</i>. Cl. Monteverdi  <i>Come raggio di sol</i>. A. Caldara  <i>Quella fiamma</i>. A. Marcello  <i>I zingari in Fiera</i>. G. Paisiello  A. Scarlatti  D. Sarri  G. B. Pergolesi</p> <p style="text-align: center;"><b>S. Calo y J. Nin</b></p> <p>5 Sonatas. D. Scarlatti  <i>Sonata en Re mayor</i> D. Paradisi  <i>Sonata en Re bemol</i>. F. Turini</p> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p>		<p>Piano: Joaquín Nin  Cantante: Speranza Calo  Conferenciante: Georges Jean-Aubry</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
<i>Le Guide Musical</i> , 10-XI-1912, p. 656.		Sesión 1
PRENSA		
<p>- <i>Le Guide Musical</i>, 17-XI-1912, pp. 676-677.  - <i>L'Art Moderne</i>, 10-XI-1912, p. 355.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
9 diciembre 1912	Bruselas	Salle Giroux
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «Italiens d'autrefois» 2ª sesión.  - <i>Aire de Erismene</i>. F. Cavalli.  - <i>Je vois sur ta grâce</i>. A. Stradella  - <i>Comme raggio di sol</i>. A. Caldara  A. Lotti.  D. Scarlatti</p> <p style="text-align: center;"><b>J. Demont y J. Nin</b></p> <p>- Dos sonatas. D. Scarlatti.  - <i>Sonata</i> en Re Mayor. P. D. Paradisi  - <i>Sonata</i> nº 6. P. D. Paradisi [F. Turini]</p> <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> <p>- <i>Sonata</i> en La. A. Vivaldi  - <i>Sonata</i> en Mi menor. F. M. Veracini  - <i>Sonata</i> en Sol menor. G. Tartini.</p> <p style="text-align: center;"><b>J. Blanco Recio y J. Nin</b></p>		Piano: Joaquín Nin Cantante: Julia Demont Violinista: Joaquín Blanco Recio
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>Le Guide Musical</i> , 24-XI-1912, p. 697.	Sesión 2. Organizada por la Société Internationale de Musique de Bruselas.	
PRENSA		
- <i>Le Guide Musical</i> , Bruselas, 24-XI-1912, p. 697; 1-XII-1912, p. 718; 8-XII-1912, p. 737; 15-XII-1912, p. 758. - <i>Bulletin Français de la S.I.M.</i> , 15-II-1913, p. 60. - <i>L'Art Moderne</i> , 1-XII-1912, p. 380; 8-XII-1912, p. 387; 15-XII-1912, pp. 394-395.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
10 enero 1913	Madrid	Teatro de la Comedia
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: J. S. Bach  SEGUNDA PARTE: P. Nardini G. Pugnani Fr. Geminiani <i>Sonata en Do menor. D. Scarlatti</i> F. Turini  TERCERA PARTE: J. S. Bach <i>Sonata en Mi menor (primera vez en España)</i> <i>Concierto en Fa menor (primera vez en España)</i>		Pianista: Joaquín Nin Violinista: Blanco Recio Cuarteto de cuerda
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
PRENSA		
- <i>La Correspondencia en España</i> , Madrid, 8-I-1913, p. 5; 9-I-1913, p. 1.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
22 enero 1913	Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «Las tres grandes escuelas del siglo XVIII» 1ª sesión</p> <p>PRIMERA PARTE  <i>Sonata en Mi menor.</i> J. B. Senaillé  <b>J. Blanco Recio y J. Nin</b></p> <p><i>Angélique.</i> Fr. Couperin  <i>La poule.</i> J. Ph. Rameau  <i>Le coucou.</i> L. Cl. Daquin  <i>Les tendres reproches.</i> F. Dandrieu  <b>J. Nin</b></p> <p>SEGUNDA PARTE  <i>Zarabanda y Allegro.</i> F. Geminiani  <i>Andante.</i> P. Nardini  <i>Les commères.</i> G. Pugnani  <b>J. Blanco Recio</b></p> <p><i>Sonata en La mayor</i> D. Scarlatti  <i>Sonata en Do menor</i>  <i>Sonata en Re mayor</i> [nº 10] P. D. Paradisi  <b>J. Nin</b></p> <p>TERCERA PARTE  <i>Sonata en Re bemol, nº 6.</i> F. Turini  <b>J. Nin</b></p> <p><i>Concerto en Re menor</i> (violín con acompañamiento de orquesta). G. Tartini  <b>J. Blanco Recio</b></p>		<p>Conferenciante: Joaquín Nin  Pianista: Joaquín Nin  Violinsita: Joaquín Blanco Recio</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-Mn. Sign.: VC/1698/5 E-Bif [sin referencia]		Sesión 1
PRENSA		
<p>- <i>Revista musical</i>, enero 1913, pp. 15-17.  - <i>El Nervión</i>, 23-I-1913, p. 1.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
24 enero 1913	Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «Las tres grandes escuelas del siglo XVIII» 2ª sesión</p> <p>PRIMERA PARTE  <i>Sonata</i> en Si menor. J. S. Bach  <b>J. Blanco Recio y J. Nin</b></p> <p>SEGUNDA PARTE  - <i>Concierto</i> en Fa menor (BWV 1054). J. S. Bach  - <i>Concerto nach italiänischen gusto</i> (BWV 971)  <b>J. Nin</b></p> <p>TERCERA PARTE  - <i>Concert</i> en Mi mayor, para violín con acompañamiento de orquesta. J. S. Bach  <b>J. Blanco Recio y orquesta</b></p>		<p>Conferenciante: Joaquín Nin  Pianista: Joaquín Nin  Violinista: Joaquín Blanco Recio  Orquesta de cuerda</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-Mn. Sign.: VC/1698/5 E-BIf [sin referencia]		Sesión 2
PRENSA		
- <i>Revista musical</i> , enero 1913, pp. 15-17. - <i>El Nervión</i> , Bilbao, 25-I-1913, p. 1.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
14 marzo 1915	Burdeos	Salle Franklin
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
1. <i>Première Symphonie</i> . A. Guilmant <b>J. Bonnet</b>		Pianista: Joaquín Nin Organista: Joseph Bonnet Cantante: J. Hatto Director: Croce-Spinelli
2. <i>La prise de Troie</i> . H. Berlioz <b>J. Hatto</b>		
3. <i>Variations symphoniques</i> . C. Franck <b>J. Nin</b>		
4. <i>Suite symphonique</i> . L. Moreau		
5. <i>Gavota</i> . G. B. Martini <i>Cortège</i> . Cl. Debussy <b>J. Bonnet</b>		
6. <i>Le sommeil de Canope</i> . G. Samazeuilh <b>J. Hatto</b>		
7. <i>Sonata</i> en Mi mayor. D. Scarlatti <i>Sonata</i> en Sol menor <i>Sonata</i> en Do mayor <i>Sonata</i> en Fa menor <b>J. Nin</b>		
8. <i>Impressions d'Italie</i> . G. Charpentier		
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 17)		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
14 mayo 1917	Barcelona	Palau de la Música Catalana
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: - <i>Concerto n° 6</i> . J. Ph. Rameau. (1ª audición) <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La poule</i></li> <li>• <i>Menuet</i></li> <li>• <i>L' enharmonique</i></li> <li>• <i>L' égyptienne</i></li> </ul> SEGUNDA PARTE: <i>Sœur Monique</i> . Fr. Couperin. <i>Gavotte et variations</i> . J. Ph. Rameau <i>Le coucou</i> . L. Cl. Daquin <i>Sonata en Mi mayor</i> . D. Scarlatti <i>Sonata en Fa menor</i> . D. Scarlatti  TERCERA PARTE: <i>Concierto n° 1 en Re menor</i> (BWV 1052). J. S. Bach		Pianista: Joaquín Nin Orquesta de la Associació d' Amics de la Música. Director Francesc Pujol.
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1917-05-14.	XIV Concierto de la Associació d' Amics de la Música. Curso 1916/1917.	
PRENSA		
<i>Revista musical catalana</i> , agosto 1917, p. 220.		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
23 mayo 1917	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: - <i>Sœur Monique</i> . Fr. Couperin - <i>Le rappel des oiseaux</i> . J. P. Rameau - <i>Gavotte et variations</i> - <i>Le coucou</i> . L. Cl. Daquin - <i>Sonata</i> en Mi mayor. D. Scarlatti - <i>Sonata</i> en Fa menor  SEGUNDA PARTE: - <i>Sonata</i> en Re mayor. A. Soler (1ª audición) - <i>Sonata</i> en Fa mayor (1ª audición) - <i>Sonata</i> en Sol menor (1ª audición) - <i>Sonata</i> en Sol menor (1ª audición)  TERCERA PARTE: - <i>Concierto</i> nº 1 en Re menor (BWV 1052). J. S. Bach		Pianista: Joaquín Nin Concierto en Re menor: Acompañamiento de 11 instr. arco Director: Julio Francés
Notas a programa: Adolfo Salazar		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-GRmf.: NFN 1917-004. E-Mba. Sign.: M-3384.		
PRENSA		
<i>El Parlamentario</i> , 28-V-1917. <i>Blanco y negro</i> , Madrid, 27-V-1917, p. 10. <i>Revista musical hispano-americana</i> , 31-V-1917, pp. 3-4, p. 8. <i>Arte Musical</i> , 31-V-1917, p. 3.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
25 mayo 1917	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Rondo</i> en Re menor. W. A. Mozart</li> <li>- <i>Fantasía</i> en Do menor</li> </ul> <p>SEGUNDA PARTE: obras de Chopin, ed. Cl. Debussy</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Mazurca</i> en La menor nº 13</li> <li>- <i>Preludio</i> en Do mayor nº 1</li> <li>- <i>Mazurca</i> en Do mayor nº 15</li> <li>- <i>Preludio</i> en Sol mayor nº 3</li> <li>- <i>Mazurca</i> en Sol mayor nº 30</li> <li>- <i>Preludio</i> en Sol menor nº 22</li> <li>- <i>Mazurca</i> en Sol menor nº 14</li> <li>- <i>Preludio</i> en Do sostenido menor nº 10</li> <li>- <i>Mazurca</i> en Do sostenido menor nº 32</li> <li>- <i>Preludio</i> en Fa menor nº 18</li> <li>- <i>Mazurca</i> en Fa menor nº 49</li> </ul> <p>TERCERA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Danza</i> en Sol. E. Granados [<i>Danzas españolas, nº 1, «Galante»</i>].</li> <li>- <i>Danza</i> en Re. [<i>Danzas españolas, nº 6, «Rondalla aragonesa»</i>].</li> <li>- <i>Danza</i> en Mi (primera audición). Cl. Debussy</li> <li>- <i>Il vecchio castello</i> (primera vez). M. Mussorgsky</li> <li>- <i>Sur les montagnes</i>, op. 19, nº. 1. E. Grieg.</li> </ul>		Pianista: Joaquín Nin
Notas a programa: Adolfo Salazar		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-Mba. Sign.: M-3384.		
PRENSA		
<p><i>El Parlamentario</i>, 28-V-1917.  <i>Blanco y negro</i>, 27-V-1917, p. 10  <i>Revista musical hispano-americana</i>, mayo 1917, pp. 3-4.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 febrero 1918	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE:</p> <p>- <i>Suite en Fa</i>, de <i>Lady Radnor</i>. C. H. Parry (1ª audición)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Preludio</li> <li>• Alemana</li> <li>• Zarabanda</li> <li>• Bourrée</li> <li>• Minueto lento</li> <li>• Giga</li> </ul> <p>- <i>Andante de la Suite romántica</i>. R. Villar.</p> <p>SEGUNDA PARTE: para piano y orquesta.</p> <p>- <i>Concierto en Re mayor</i> (BWV 1054). J. S. Bach</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Allegro</li> <li>• Adagio</li> <li>• Allegro</li> </ul> <p>- <i>Concierto en La mayor op. 1 nº 2</i>. J. C. Bach (1ª audición).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Allegro</li> <li>• Andante</li> <li>• Presto</li> </ul> <p>TERCERA PARTE:</p> <p>- <i>Estival (Acuarelas)</i>. E. L. Chavarri (1ª audición)</p> <p>- <i>Serenata P. I. Tchaikovski</i> (1ª audición)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pezzo in forma di sonatina</li> <li>• Elegía</li> <li>• Finale: tema ruso</li> </ul>		<p>Orquesta Valenciana de Cámara</p> <p>Director: Eduardo. L. Chávarri</p> <p>Pianista: Joaquín Nin</p>
Notas a programa: Miguel Salvador y Adolfo Salazar		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-Mba. Sign.: M-3384.		
PRENSA		
<p><i>El Sol</i>, Madrid, 10-III-1918.</p> <p><i>Las Provincias</i>, 5-III-1918.</p>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
8 abril 1918	Barcelona	Palau de la Música Catalana
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto nº 3 en Re mayor (BWV 1054) J. S. Bach</i></li> <li>- <i>Concierto en La mayor. J. C. Bach (1ª audición)</i></li> <li>- <i>Concierto en Do menor Wq. 43/4. C. Ph. E. Bach (1ª audición)</i></li> </ul>		Pianista: Joaquín Nin Orquesta de la Associació d'Amics de la Música Dir: Francesc Pujol
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1918-04-08.	XII concierto de la Associació d'Amics de la Música. Curso 1917/1918.	
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Revista musical catalana</i>, marzo-abril 1918, pp. 101-102.</li> <li>- <i>La Publicidad</i>, 9-IV-1918.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
21 mayo 1918	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Música del siglo XVIII, para clave»</p> <p>PRIMERA PARTE: Escuela Francesa</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>L'angélique</i>. Fr. Couperin (1ª audición en Madrid)</li> <li>- <i>Le réveil-matin</i> (1ª audición).</li> <li>- <i>Les tendres reproches</i>. F. Dandrieu (1ª audición)</li> <li>- <i>La poule</i>. J. Ph. Rameau</li> <li>- <i>La zaïde</i>. J. P. Royer (1ª audición)</li> <li>- <i>La victoire</i>. J. Duphly (1ª audición)</li> </ul> <p>SEGUNDA PARTE: Escuelas española e italiana</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor. A. Soler</li> <li>- <i>Sonata</i> en Fa sostenido (primera vez).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re bemol (primera vez).</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re bemol. F. Turini</li> </ul> <p>TERCERA PARTE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto</i> en Do menor Wq. 43/4 C. Ph. E. Bach</li> <li>• Allegro assai</li> <li>• Poco adagio</li> <li>• Tempo di minueto: allegro assai</li> </ul>		<p>PRIMERA Y SEGUNDA PARTE: Pianista: Joaquín Nin</p> <p>TERCERA PARTE: Pianista: Joaquín Nin Acompañamiento: 11 instr.arco de la Orquesta Filarmónica Director: Fermín Fernández Ortiz</p>
Notas a programa: Adolfo Salazar		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-GRmf.: NFN 1918-009. E-Mba. Sign.: M-3384.		
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El Sol</i>, 31-V-1918, p. 2.</li> <li>- <i>El Imparcial</i>, Madrid, 22-V-1918, p. 4.</li> <li>- <i>ABC</i>, 12-V-1918, p. 16, p. 21.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 enero 1919	Barcelona	Palau de la Música Catalana
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Suite en Mi menor.</i> J. S. Bach</li> <li>- <i>Preludio y Allegro.</i> Pugnani-Kreisler</li>   <li>- <i>Sœur Monique.</i> Fr. Couperin</li> <li>- <i>Fantasia en Do menor.</i> W. A. Mozart</li> <li>- <i>Danza en Mi mayor.</i> Cl. Debussy</li> <li>- <i>Il vecchio castello.</i> M. Mussorgsky</li> <li>- <i>El pelele.</i> E. Granados</li>   <li>- <i>Sonata a Kreutzer.</i> Beethoven</li> </ul>		Pianista: Joaquín Nin Violinista: Jeanne Gautier
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-Boc. Colecciones digitales. Sign.: PMC 1919-01-12.		
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Diario de Barcelona</i>, 13-I-1919.</li> <li>- <i>La Veu de Catalunya</i>, 13-I-1919.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
29 diciembre 1919	París	Salle des Agriculteurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Mi menor. J. B. Senaillé - <i>Sonata</i> en Mi menor. J. S. Bach  SEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sœur Monique</i> . Fr. Couperin - <i>Gavotte et variations</i> . J. Ph. Rameau - <i>La zaïde</i> . J. P. Royer  - <i>Sonata</i> en La mayor. D. Scarlatti - <i>Sonata</i> en Mi mayor - <i>Sonata</i> en Do mayor - <i>Sonata</i> en Mi mayor - <i>Sonata</i> en Sol menor - <i>Sonata</i> en Fa menor  TERCERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata a Kreutzer</i> . L. v. Beethoven		Pianista: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa: Joaquin Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 20)	1ª sesión. Sonatas de Scarlatti revisadas por J. Nin	
PRENSA		
- <i>Comædia</i> , 1-I-1920, p. 3; 5-I-1920, p. 2.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 febrero 1920	París	Salle de l'Université des Annales
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
		Pianista: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
	2ª sesión	
PRENSA		
- <i>Comædia</i> , 5-III-1920, p. 2; 7-III-1920, p. 1.		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
26 marzo 1920	París	Salle de l'Université des Annales
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Fa M, op. 24. L. v. Beethoven  SEGUNDA PARTE: Piano. Obras de Chopin, ed. Cl. Debussy - <i>Mazurca</i> en La menor nº 13 - <i>Preludio</i> en Do mayor nº 1 - <i>Mazurca</i> en Do mayor nº 15 - <i>Preludio</i> en Sol mayor nº 3 - <i>Mazurca</i> en Sol mayor nº 30 - <i>Preludio</i> en Sol menor nº 22 - <i>Mazurca</i> en Sol menor nº 14 - <i>Preludio</i> en Do sostenido menor nº 10 - <i>Mazurca</i> en Do sostenido menor nº 32 - <i>Preludio</i> en Fa menor nº 18 - <i>Mazurca</i> en Fa menor nº 49 *última obra de Chopin  TERCERA PARTE: - <i>Sonata</i> en La. C. Franck		Pianista: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
US-RIVu (caja 8, nº 22)		3ª sesión
PRENSA		
- <i>Comædia</i> , 25-III-1920, p. 3.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
28 mayo 1920	París	Salle de l'Université des Annales
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Do. J. B. Senaillé (1687-1730) - <i>Sonate</i> . Cl. Debussy  SEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sonate</i> en Re mayor. A. Soler (1ª audición) - <i>Sonate</i> en Sol menor (1ª audición) - <i>Sonate</i> en Re bemol (1ª audición) - <i>Sonate</i> en Fa sostenido (1ª audición)  - <i>El pelele</i> . E. Granados  TERCERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en La, op. 13. G. Fauré		Pianista: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		4ª sesión
PRENSA		
- <i>Le Courrier Musical</i> , 15-VI-1920, p. 201. - <i>Comædia</i> , 31-V-1920, p. 2. - <i>Le Ménestrel</i> , 4-VI-1920, pp. 235, 237.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 mayo 1921	París	Société de Géographie
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Re menor. R. Schumann  SEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sonata</i> en Re mayor (inédita). Antonio Soler - <i>Sonata</i> en Fa sostenido (inédita). - <i>Sonata en Re mayor (inédita y 1ª audición)</i> . M. Albéniz - <i>Chants de Castille</i> . H. Collet - <i>El pelele</i> . E. Granados.  TERCERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en La [op. 13]. G. Fauré		Pianista: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 24)	5ª sesión	
PRENSA		
- <i>Comædia</i> , 11-V-1921, p. 2; 20-V-1921, p. 2. - <i>Le Ménestrel</i> , 29-V-1921, p. 235.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
24 mayo 1921	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Do menor, op. 30, nº 2. L.v. Beethoven  SSEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sonata</i> (primera audición). M. Albéniz [No concedida] - <i>Sonata</i> en Re mayor. A. Soler - <i>Sonata</i> en Re mayor (primera audición) - <i>Sonata</i> en Re bemol - <i>Sonata</i> en Sol menor - <i>Sonata</i> en Sol menor - <i>Sonata</i> en Fa sostenido mayor  TERCERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en La. C. Franck		Pianista: Joaquín Nin Violinista: Jeanne Gautier
Notas a programa: Adolfo Salazar		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 25). E-Mba. Sign.: M-3384.	Sesión 1. Aunque la sonata de Mateo Albéniz figura en el programa, Nin la estrenó en el siguiente concierto, el día 27 de mayo de 1921.	
PRENSA		
- <i>La Época</i> , 26-V-1921, p. 1. - <i>El Liberal</i> , 26-V-1921, p. 2.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 mayo 1921	Madrid	Hotel Ritz (Sociedad Nacional de Música)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
PRIMERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en Re menor, op. 121. R. Schumann  SEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sonata</i> en Re mayor. M. Albéniz (1ª audición) - <i>Chants de Castille</i> . H. Collet (1ª audición) - <i>El pelele</i> . E. Granados  TERCERA PARTE: Violín y piano - <i>Sonata</i> en La mayor. Fauré <ul style="list-style-type: none"> <li>• Allegro molto</li> <li>• Andante</li> <li>• Allegro vivo</li> <li>• Allegro quasi presto</li> </ul>		Pianista: Joaquín Nin Violinista: Jeanne Gautier
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 26) E-Mba. Sign.: M-3384.	Sesión 2	
PRENSA		
- <i>La Libertad</i> , 28-V-1921, p. 4. - <i>El Liberal</i> , 29-V-1921, p. 3.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
22-29 noviembre 1923	París	Théâtre des Champs-Élysées
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>1. <i>Dos cantos populares vascos</i> (primera audición)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Urúndik ikusten dut</i>. Padre San Sebastián</li> <li>- <i>Nik baditut</i>.</li> </ul> <p>Cinco <i>Tonadillas antiguas</i> (primera audición)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tirana</i>. Autor desconocido</li> <li>- <i>El remedo del gato</i>. Guillermo Ferrer</li> <li>- <i>El luto de Garrido</i>. Pablo Esteve</li> <li>- <i>Tirana</i>. Blas de Laserna</li> <li>- <i>Los amantes chasqueados</i>. Blas de Laserna</li> </ul> <p><i>Polo</i>. Manuel García</p> <p>2. <i>Sonata en Re mayor</i>. A. Soler</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Sonata en Re bemol</i></li> <li><i>Sonata en Fa sostenido</i></li> <li><i>Sonata en Re mayor</i>. M. Albéniz</li> </ul> <p>3. <i>Tres Tonadillas</i>. E. Granados</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La Maja dolorosa</i></li> <li>- <i>La Maja de Goya</i></li> <li>- <i>El Callejeo</i></li> </ul> <p>Dos <i>Melodías inéditas</i> (primera audición). E. Granados</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>No lloréis ojuelos</i></li> <li>- <i>Cantar</i></li> </ul> <p>4. <i>Sonata pintoresca</i> (primera audición). Sanlúcar de Barrameda. J. Turina</p> <p>5. <i>Siete canciones populares españolas</i>. M. de Falla</p>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Soprano: María Barrientos</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 27)	El programa del día 29 reunía repertorio contemporáneo	
PRENSA		
<i>Le Ménestrel</i> , 30-XI-1923, p. 506.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
7 marzo [1924]	París	Cercle Musical Universitaire
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Conferencia-concierto: «La Musique Espagnole»  1. <i>Chants Populaires Espagnoles</i>. J. Nin  - <i>Tonada de Valdovinos</i> (1ª audición)  - <i>Cantar</i> (1ª audición)  - <i>Tonada de la niña perdida</i> (1ª audición)  - <i>Montañesa</i>  - <i>Tonada del Conde Sol</i>  - <i>Malagueña</i>  - <i>Granadina</i>  - <i>Jota Tortosina</i></p> <p>2. - <i>Sonate en Re</i> [mayor]. Antonio Soler  - <i>Sonate en Fa sostenido</i>.  - <i>Sonate en Re</i>. Mateo Albéniz  - <i>Sanlúcar de Barrameda</i>. J. Turina</p> <p>3. Dos tonadillas antiguas  - <i>Le Deuil de Garrido</i>. P. Esteve  - <i>Tirana</i>. Blas de Laserna  Dos tonadillas en estilo antiguo. E. Granados  - <i>El Callejeo</i>  - <i>El mirar de la Maja</i>  <i>Cantares</i>. J. Turina</p> <p>4. <i>Escenas románticas</i>. E. Granados  - <i>Mazurca</i>  - <i>Homenaje a Chopin</i>  <i>Libro de las horas</i>. E. Granados  - <i>Invierno: La muerte del ruiseñor</i>  <i>El Puerto</i>. I. Albéniz  <i>Triana</i></p> <p>5. <i>Siete canciones populares españolas</i>. M. de Falla</p>		<p>Conferenciante : H. Collet  Piano: Joaquín Nin  Soprano: Alicita Felici</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn.	Richelieu. Fondos	Conferencias-Audiciones en el Cercle Musical Universitaire. 6ª audición.
PRENSA		
<i>Le Ménestrel</i> , París, 14-III-1924, p. 119.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
9 marzo 1925	París	Cercle Musical Universitaire
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Les chants populaires espagnols. Les amitiés internationales»</p> <p>1. Conferencia ofrecida por Carlos de Batlle</p> <p>2. <i>Chants Populaires Espagnoles</i>. J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tonada de Valdovinos</i></li> <li>- <i>Tonada de la niña perdida</i></li> <li>- <i>Tonada del Conde Sol</i></li> <li>- <i>Montañesa</i></li> <li>- <i>Malagueña</i></li> <li>- <i>El Vito</i></li> <li>- <i>Saeta</i></li> <li>- <i>Granadina</i></li> <li>- <i>Polo</i></li> </ul> <p>3. <i>La musa de Sevilla</i>. J. Turina</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El jardin de los capuchinos</i></li> <li>- <i>Andalucía</i>. M. de Falla</li> <li>- <i>El Puerto</i>. I. Albéniz</li> <li>- <i>Triana</i>.</li> </ul> <p>4. <i>Chants Populaires Espagnoles</i>. J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Canto gallego</i> (1ª audición)</li> <li>- <i>Canto asturiano</i> (1ª audición)</li> <li>- <i>Villancico catalán</i> (1ª audición)</li> <li>- <i>El canto de los pájaros</i> (1ª audición)</li> <li>- <i>Jota Tortosina</i></li> <li>- <i>Cantar vasco</i>. Padre San Sebastián</li> <li>- <i>Jota</i>. M. de Falla</li> <li>- <i>Jota Valenciana</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Paño Murciano</i> (1ª audición). J. Nin</li> </ul>		<p>Conferenciante: Carlos de Batlle</p> <p>Piano: Joaquín Nin</p> <p>Cantante: Alicita Felici</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
17 Marzo 1925	París	Cercle Musical Universitaire
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Les chants populaires espagnols. Les amitiés internationales»</p> <p>I. Conferencia ofrecida por Carlos de Batlle</p> <p>2. <i>Chants Populaires Espagnoles</i>. J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tonada de Valdovinos</i></li> <li>- <i>Tonada de la niña perdida</i></li> <li>- <i>Tonada del Conde Sol</i></li> <li>- <i>Montañesa</i></li> <li>- <i>Malagueña</i></li> <li>- <i>El Vito</i></li> <li>- <i>Granadina</i></li> <li>- <i>Polo</i></li> </ul> <p>3. <i>La musa de Sevilla</i>. J. Turina</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El jardín de los capuchinos</i></li> <li>- <i>Andalucía</i>. M. de Falla</li> <li>- <i>El Puerto</i>. I. Albéniz</li> <li>- <i>Triana</i>. I. Albéniz</li> </ul> <p>4. <i>Chants Populaires Espagnoles</i>. J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Canto gallego</i></li> <li>- <i>Canto asturiano</i></li> <li>- <i>Villancico catalán</i></li> <li>- <i>El canto de los pájaros</i></li> <li>- <i>Jota tortosina</i></li> <li>- <i>Canto vasco</i> Padre San Sebastián</li> <li>- <i>Jota</i>. M. de Falla</li> <li>- <i>Jota valenciana</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Paño murciano</i></li> </ul>		<p>Conferenciante: Carlos de Batlle</p> <p>Piano: Joaquín Nin</p> <p>Cantante: Alicita Felici</p> <p>Sesión organizada por el Haut Patronage de S.E.: José María de Quiñones de León (embajador de España)</p> <p>Presidente: Paul Léon (Director de Bellas Artes y Miembro del Instituto)</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn.	Richelieu. Fondos Montpensier	Conferencias-audiciones del Cercle Musical Universitaire
PRENSA		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Monde Musical</i>, marzo 1925, p. 112.</li> <li>- <i>Le Courrier Musical</i>, 15-IV-1925.</li> <li>- <i>La semaine à Paris</i>, 3/10-IV-1925.</li> </ul>		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
17 y 24 noviembre 1925	París	Salle Comœdia
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>«Musique russe et musique espagnole»</p> <p>1. <i>Chant du vieux bois</i>. Borodine  <i>Chant Hébraïque</i>. Mussorgsky  <i>Au printemps</i>. Rimsky-Korsakoff  <i>Le printemps, de Cloître</i>). Stravinsky  <i>Lilas</i>. Rachmaninoff  <i>Je ne veuz pas t'aimer</i>. Glier</p> <p>2. <i>Chant de la Petite-Russie</i>. Kozupinsky  <i>Chant ukrainien</i>. Lisenko  <i>Séguédille</i> (Théophile Gautier). De Falla  <i>Canto popular</i> (Flamenco). Franco  <b>Piano: X....</b></p> <p>3. <i>Pauvre cœur prisonnier</i>. José Marín  <i>Fuis de l'emprise d'amour</i>  <i>Jota</i>. Pablo Esteve (1735-1792)</p> <p>4. <i>Quatre chants populaires espagnols</i>. J. Nin.  - <i>Montañesa</i>  - <i>Malagueña</i>  - <i>Jota Tortosina</i>  - <i>Granadina</i>  <b>Piano: J. Nin</b></p>		Piano: Joaquín Nin Cantante: Dagmara Renina
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
24 noviembre 1925	París	Salle Comœdia
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Dos conciertos: Musique rusa y música española</p> <p>1. <i>Dans ton pays</i>. A. Borodine  <i>Hopak</i>. M. Mussorgsky  <i>Une jeune fille chantait à l'église</i>. S. Vasilenko  <i>Le soleil envahit une chambre</i>. S. Prokofieff  <i>Impromptu</i>. A. Scriabin  <i>Si ma tristesse</i>. R. Glière</p> <p>2. Chant de la Grande Russie. Sociéte Ethnogr. de Russie  <i>Chanson de la Sorcière</i>. M. Glinka  <i>Copla de antaño</i>. F. Moreno Torroba  <i>Nana</i>. M. de Falla  <p style="text-align: center;"><b>Piano: X....</b></p> <p>3. <i>Cloris hermosa</i>. Sebastián Duron (1ª audición París)  <i>Minué cantado</i>. José Bassa (1ª audición París)  <i>Por colación seis abates</i>. Blas de Laserna (1ª audición París)</p> <p>4. <i>Quatre chants populaires espagnols</i>. J. Nin. (1ª audición París)  <i>Paño Murciano</i>  <i>Jota Valenciana</i>  <i>Polo</i>  <i>El Vito</i>  <p style="text-align: center;"><b>J. Nin</b></p> </p></p>		<p>Piano: Joaquín Nin  Cantante: Dagmara Renina</p>
Notas a programa: no		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
8 marzo 1926	París	Salle des Agriculteurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>Concierto música española</p> <p>1. Cuatro <i>Chants lyriques</i>, libremente armonizados J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Corazón que en prisión</i>. José Marín</li> <li>- <i>Alma, sintamos</i>. Pablo Esteve</li> <li>- <i>Minué cantado</i>. José Bassa</li> <li>- <i>Aria de Acis y Galatea</i>. Antonio Literes</li> </ul> <p>2. Cinco <i>Chansons picaresques</i>, libremente arm. por Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El amor es como un niño</i>. Desconocido</li> <li>- <i>Tirana</i>. G. Ferrer</li> <li>- <i>Por colación seis abates</i>. Blas de Laserna</li> <li>- <i>Jota</i>. Pablo Esteve</li> <li>- <i>Tirana</i>. Blas de Laserna</li> </ul> <p>3. <i>Classiques espagnols du piano</i> (1ª audición)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor. A. Soler</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re bemol</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor. Mateo Albéniz</li> <li>- <i>Sonata</i> en Do menor. Cantallos (1ª audición)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Si bemol. Blas Serrano (1ª audición)</li> <li>- <i>Sonata</i> en Re mayor. Mateo Ferrer (1ª audición)</li> </ul> <p>4. Seis <i>Chants populaires espagnols</i>. J. Nin.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Montañesa</i></li> <li>- <i>Granadina</i></li> <li>- <i>Villancico catalán</i></li> <li>- <i>Paño murciano</i></li> <li>- <i>Canto andaluz</i></li> <li>- <i>El Vito</i></li> </ul>		<p>Piano: Joaquín Nin</p> <p>Cantante: Michel Benois-Kousnezoff</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		
<i>Le Ménestrel</i> , París, 19-III-1926, pp. 134-135.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
15 marzo 1926	París	Salle des Agriculteurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>1. <i>La toute puissance</i>. F. Schubert</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>A la musique</i>.</li> <li>- <i>Le soldat</i>. R. Schumann</li> <li>- <i>Le ménétrier</i></li> <li>- <i>La vierge de Cologne</i>. F. Liszt</li> <li>- <i>Les cloches de Marling</i></li> </ul> <p>2. <i>Six Chants lyriques</i>, libremente armonizados por Nin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Corazón que en prisión</i>. José Marín</li> <li>- <i>Desengañémonos ya</i>. José Marín</li> <li>- <i>Cloris hermosa</i>. Sebastián Durón</li> <li>- <i>Minué cantado</i>. José Bassa</li> <li>- <i>Aria de Acis y Galatea</i>. A. Literes</li> <li>- <i>Alma, sintamos</i>. Pablo Esteve</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Dolores de Silvera y Joaquín Nin</b></p> <p>3. <i>Chansons picaresques</i>, libremente armonizadas por Nin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El amor es como un niño</i>. Desconocido</li> <li>- <i>Tonadilla</i>. Guillermo Ferrer</li> <li>- <i>A la jota</i>. Pablo Esteve</li> <li>- <i>Tirana</i>. Blas de Laserna</li> <li>- <i>Por colación seis abates</i></li> <li>- <i>Las majas de París</i></li> <li>- <i>Las majas madrileñas</i>.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Dolores de Silvera y Joaquín Nin</b></p> <p>4. <i>Automne</i>. G. Fauré</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Paon</i>. M. Ravel</li> <li>- <i>Chanson italienne</i></li> <li>- <i>Les grands vents venus d'outre-mer</i>.</li> <li>- <i>Trois ballades de François Villon</i>. Cl. Debussy <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ballade de Villon à s'amyé</i></li> <li>- <i>Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Nostre-Dame</i></li> <li>- <i>Ballade des femmes de Paris</i></li> </ul> </li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin Soprano: Dolores Silvera</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		Bajo la dirección de P. Boquel
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
20 abril 1926	París	Salle des Agriculteurs, 8 rue d'Athènes
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		
<p>1. Cuatro <i>Chants lyriques</i>, libremente arm. J. Nin:  - <i>Aria de Acis y Galatea</i>. A. Literes  - <i>Alma, sintamos</i>. Pablo Esteve  - <i>Minué cantado</i>. José Bassa  - <i>El jilguerito con pico de oro</i>. Blas de Laserna  Michel Benois y Joaquín Nin</p> <p>2. Cuatro <i>Chansos picaresques</i>, libremente arm. J. Nin:  - <i>Tirana</i>. G. Ferrer  - <i>El amor es como un niño</i>. Desconocido  - <i>Jota</i>. Pablo Esteve  - <i>Las majas madrileñas</i>. Blas de Laserna  <b>Michel Benois y Joaquín Nin</b></p> <p>3. <i>Classiques Espagnols du piano (2ª serie, 1ª aud.)</i>  - <i>Sonata en Re</i>. A. Soler  - <i>Sonata en Fa mayor</i>  - <i>Sonata en Sol menor</i>  - <i>Sonata en Do menor</i>. Cantallos</p> <p>- <i>Danza ibérica (1ª audición)</i>. J. Nin  <b>J. NIN</b></p> <p>4. <i>Chants Populaires Espagnols</i>. J. Nin  - <i>Villancico catalán</i>  - <i>Granadina</i>  - <i>Saeta</i>  - <i>Paño murciano</i>  - <i>Polo</i></p>		Pianista: Joaquín Nin Barítono: Miguel Benois-Kousnezoff
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
Fines 1926-ppios 1927	Burdeos	Grand-Théâtre
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<i>Noches en los jardines de España</i> . Manuel de Falla <i>Cuatro Sonatas clásicas españolas</i> . [sin especificar] <i>Danza ibérica</i> . J. Nin (como bis)		Pianista: Joaquín Nin Director: Vladimir Golschmann
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
<i>Comædia</i> , 2-I-1927, p. 3	Société des concerts de Sainte Cécile (3ª sesión)	
PRENSA		
- <i>Comædia</i> , 2-I-1927, p. 3		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
18 abril 1927	Madrid	Teatro de la Comedia (Sociedad Filarmónica de Madrid)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE: Canto y piano. Cuatro <i>Chants lyriques</i>, libremente arm por J. Nin: - <i>Aria de Acis y Galatea</i>. Antonio Literes - <i>Minué cantado</i>. José Bassa - <i>Alma, sintamos</i>. Pablo Esteve - <i>El jilguerito</i>. Blas de Laserna</p> <p>Cuatro <i>Chansons picaresques</i>, libremente arm. J. Nin - <i>El amor es como un niño</i>. Autor desconocido (hacia 1786) - <i>Tirana</i>. Blas de Laserna - <i>Las majas madrileñas</i>. Blas de Laserna - <i>A la jota</i>. Pablo Esteve.</p> <p>SEGUNDA PARTE: Piano - <i>Sonata en Re</i>. A. Soler - <i>Sonata en Re bemol</i> - <i>Sonata en Re</i>. M. Albéniz - <i>Sonata en Do menor</i>. Cantallos - <i>Sonata en Si bemol</i>. Blas Serrano - <i>Sonata en Re</i>. Mateo Ferrer</p> <p>TERCERA PARTE: Canto y piano <i>Sept Chants Populaires Espagnols</i> estilizados por J. Nin - <i>Montañesa</i> - <i>Tonada del Conde Sol</i> - <i>Villancico catalán</i> - <i>Paño Murciano</i> - <i>Saeta</i> - <i>Granadina</i> (1ª audición) - <i>Polo</i></p>		<p>Pianista y compositor: Joaquín Nin Barítono: Miguel Benois-Kousnezoff</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 30)	Todas las piezas son estrenos en dicha sociedad, salvo la <i>Granadina</i>	
PRENSA		
- <i>Revista musical catalana</i> , mayo 1927, p. 200.		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
20 abril 1927	Madrid	Teatro de la Comedia (Sociedad Filarmónica de Madrid)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE: Canto y piano</p> <p>Dos <i>Chants lyriques espagnols</i>, libremente arm. por Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Corazón que en prisión</i>. José Marín (1619-1699)</li> <li>- <i>Cloris hermosa</i>. Sebastián Durón (1615?-1716?)</li> </ul> <p>Dos <i>Chansons picaresques</i>, libremente arm. por Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tirana</i>. Guillermo Ferrer (1730-1790?)</li> <li>- <i>Por colación seis abates</i>. Blas de Laserna (1751-1816)</li> <li>- <i>Poema en forma de canciones</i>. J. Turina (1ª audición)</li> </ul> <p>SEGUNDA PARTE: Piano</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Canción y danza</i>. Federico Mompou</li> <li>- <i>Gritos callejeros</i></li> <li>- <i>Niñas en el jardín</i>.</li> <li>- <i>Petenera</i>. J. Turina</li> <li>- <i>Andaluza</i>. Manuel de Falla.</li> <li>- <i>Danza ibérica</i> (en Sevilla una noche de Mayo). J. Nin</li> </ul> <p>TERCERA PARTE: Canto y piano</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Nik baditut</i>. Padre San Sebastián</li> <li>- <i>Urúndik ikusten duk</i>.</li> <li>- <i>Jota</i>. Manuel de Falla</li> <li>- <i>Canto asturiano</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Jota valenciana</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Canto gallego</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Granadina</i>. J. Nin</li> <li>- <i>El Vito</i>. J. Nin</li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Barítono: Miguel Benois-Kousnezoff</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 31)	Segunda audición (II). Todas las piezas son estrenos en dicha sociedad, salvo el <i>Poema de forma de canciones</i> de Joaquín Turina y la <i>Jota</i> de Manuel de Falla.	
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
23 abril 1927	Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE: Canto y piano</p> <p>Cuatro <i>Chants lyriques</i>, libremente arm. por J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Aria de Acis y Galatea</i>. A. Literes</li> <li>- <i>Minué cantado</i>. José Bassa</li> <li>- <i>Alma, sintamos</i>. Pablo Esteve</li> <li>- <i>El jilguerillo</i>. Blas de Laserna</li> </ul> <p>Cuatro <i>Chansons picaresques</i>, libremente arm. por J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El amor es como un niño</i>. Autor desconocido (hacia 1786)</li> <li>- <i>Tirana</i>. Blas de Laserna</li> <li>- <i>Las majas madrileñas</i></li> <li>- <i>A la jota</i>. Pablo Esteve</li> </ul> <p>SEGUNDA PARTE: Piano</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata en Re</i>. A. Soler</li> <li>- <i>Sonata en Re bemol</i></li> <li>- <i>Sonata en Re. M.</i> Albéniz</li> <li>- <i>Sonata en Do menor</i>. Cantallos</li> <li>- <i>Sonata en Si bemol</i>. Blas Serrano</li> <li>- <i>Sonata en Re</i>. Mateo Ferrer</li> </ul> <p>TERCERA PARTE: Canto y piano</p> <p><i>Sept Chants populaires espagnols</i>, estilizados por J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Montañesa</i></li> <li>- <i>Tonada del Conde Sol</i></li> <li>- <i>Villancico catalán</i></li> <li>- <i>Paño murciano</i></li> <li>- <i>Saeta</i></li> <li>- <i>Granadina</i></li> <li>- <i>Polo</i></li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Barítono: Miguel Benois-Kousnezoff</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES	OBSERVACIONES	
E-BIf [sin referencia]	Primera audición.	
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
25 abril 1927	Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>PRIMERA PARTE: Piano y voz</p> <p>Dos <i>Chants lyriques</i>, libremente arm. por J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Corazón que en prisión</i>. José Marín</li> <li>- <i>Cloris hermosa</i>. Sebastián Durón</li> </ul> <p>Dos <i>Chansons picaresques</i>, libremente arm. por J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tirana</i>. Guillermo Ferrer</li> <li>- <i>Por colación seis abates</i>. Blas de Laserna</li> </ul> <p><i>Poema en forma de canciones</i>. J. Turina</p> <p>SEGUNDA PARTE: Piano</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Canción y Danza</i>. F. Mompou</li> <li>- <i>Gritos callejeros</i></li> <li>- <i>Niñas en el jardín</i></li> <li>- <i>Petenera</i>. J. Turina</li> <li>- <i>Andaluza</i>. Manuel de Falla.</li> <li>- <i>Danza ibérica</i> (en Sevilla una noche de Mayo). J. Nin</li> </ul> <p>TERCERA PARTE: Piano y voz</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Nik baditut</i>. Padre San Sebastián</li> <li>- <i>Urundik ikusten duk</i>.</li> <li>- <i>Jota</i>. Manuel de Falla</li> <li>- <i>Canto asturiano</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Jota valenciana</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Canto gallego</i>. J. Nin</li> <li>- <i>Granadina</i>. J. Nin</li> <li>- <i>El Vito</i>. J. Nin</li> </ul>		<p>Pianista: Joaquín Nin</p> <p>Barítono: Miguel Benois-Kousnezoff</p>
Notas a programa: Joaquín Nin		
FUENTES		OBSERVACIONES
E-Bif [sin referencia]		Segunda audición (II).
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
27 y 28 noviembre 1927	Angers	[día 28:] Salle du Grand-Cercle.
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
L. v. Beethoven J. S. Bach J. Nin. <i>Noches en los jardines de España.</i> M. de Falla <i>Sept chants populaires espagnols.</i> J. Nin <i>El amor brujo.</i> M. de Falla <i>España.</i> E. Chabrier		Piano: Joaquín Nin Canto: Alicita Félici
Notas a programa: Notas biográficas hechas por Collet		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 33)		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
2 diciembre 1927	Lieja	Conservatorio Royal
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
1. <i>La procesión del Rocío</i> . J. Turina. 2. <i>Concerto</i> . G. Cassadó 3. <i>Noches en los jardines de España</i> . M. de Falla 4. <i>El sombrero de tres picos</i> . M. de Falla. 5. <i>Suite de Valses lyriques</i> . J. Nin 6. <i>Quatre chants d'Espagne</i> , para cello y piano. (1ª audición)		Piano: Joaquín Nin Violonchelo: Gaspar Cassadó Dir: Arm Marsick.
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 34)		
PRENSA		
<i>L'Œuvre de Liège</i> , diciembre 1927.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
7 diciembre 1927		
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<i>Sept Chansons populaires espagnoles. J. Nin</i> <i>Valses lyriques.</i> <i>Danza ibérica.</i> <i>En el jardín de Lindaraja.</i>  <i>Siete canciones populares españolas M. de Falla</i>		Piano: Joaquín Nin Cantantes: Alicita Felici y Orrea Pernel
Notas a programa: Solo notas biográficas escritas por Henri Collet		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
12 diciembre 1927	París	Salle Chopin
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>I.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><i>Vittoria, Vittoria.</i> G. Carissimi</li> <li><i>Se tu m'ami.</i> G. B. Pergolesi</li> <li><i>Air de Paris.</i> C. W. Glück</li> <li><i>La danza.</i> G. Rossini</li> </ol> <p>II.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><i>Les Berceaux.</i> G. Fauré</li> <li><i>Après un rêve</i></li> <li><i>La Flûte de Pan.</i> Cl. Debussy</li> <li><i>Ballade des femmes de Paris</i></li> </ol> <p>III.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><i>Chanson Tartare.</i> A. Spendiarov</li> <li><i>Au bor du Don.</i> M. Moussorgsky</li> <li><i>La Chanson du Cousin et de la Puce</i></li> <li><i>Canson Géorgienne.</i> M. Balakireff.</li> </ol> <p>IV. <i>Chansons populaires espagnoles</i>, arm. por J. Nin</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><i>Montañesa</i></li> <li><i>Malagueña</i></li> <li><i>Paño murciano</i></li> <li><i>Asturiana</i></li> <li><i>Granadina</i></li> <li><i>Jota tortosina</i></li> <li><i>El Vito</i></li> <li><i>Polo</i></li> </ol>		Piano: Joaquín Nin Cantantes: Marie Vatchnadzé
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
15 noviembre 1928	París	Salle Gaveau (Salle des Quatuors)
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>I. <i>Preludio y Adagio en Mi menor</i>. J. S. Bach.</p> <p>II. a) <i>Les Chérubins</i> (trans. A. Bachmann). Fr. Couperin  b) <i>Sœur Monique</i>  c) <i>Les Petits Moulins à Vent</i></p> <p>III. <i>Sonata en Re menor</i>, op. 108 nº 3. J. Brahms  <b>Alexandre Theissing</b></p> <p>IV. <i>Chants d’Espagne</i> (versión violín por Kochansky). J. Nin  a) <i>Montañesa</i>  b) <i>Canción de Murcia</i>  c) <i>Invocación</i>  d) <i>Granadina</i></p> <p>V. <i>Au Jardin de Lindaraja</i>. J. Nin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Allegro</li> <li>• Andante espressivo</li> <li>• Allegro et Finale</li> </ul> <b>Joaquín Nin</b> <p>VI. a) <i>La gitana</i>. F. Kreisler  b) <i>Poema</i>. Zdenko Fibich  c) <i>Fantasía eslava</i> (arreglada por Kreisler). A. Dvorak  d) <i>Vekony Dezka</i>, op. 76 nº 4.  <b>André Lermyte</b></p>		Piano: Alexandre Theissing Colaboración: J. Nin
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		



REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
3 marzo 1930	Distrito de Niza	Théâtre del Casino Villa-des-Fleurs
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>1. «Musique ancienne»  <i>Cinq commentaires</i> para violín y piano. J. Nin  - <i>Sur un thème de Salinas</i>  - <i>Sur un thème de Rafael Anglés</i>  - <i>Sur un thème de José Bassa</i>  - <i>Sur un air de Pablo Estève</i>  <b>J. Gautier y J. Nin</b></p> <p>Cuatro sonatas clásicas para piano  - <i>Sonata</i> en Re. A. Soler  - <i>Sonata</i> en Re bemol  - <i>Sonata</i> en Re. Mateo Albéniz  - <i>Sonata</i> en Re. Mateo Ferrer  <b>J. Nin</b></p> <p>2. «Musique moderne»  <i>Au Jardin de Lindaraja</i> (Alhambra) J. Nin  <i>Suite Espagnole</i>, para violín y piano.  - <i>Vieja Castilla</i>  - <i>Murciana</i>  - <i>Catalana</i>  - <i>Andaluza</i>  <b>J. Gautier y J. Nin</b></p> <p><i>Mensaje a Claudio Debussy</i>. J. Nin  <i>Danza ibérica</i> (en Sevilla una noche de mayo). J. Nin  <b>J. Nin</b></p>		Piano: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier
Notas a programa: Solo notas biográficas hechas por Collet		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
6 febrero 1931	Toulouse	Théâtre du Capitole
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
Festival de música española I. <i>La vida breve</i> – Interludio y Danza. M de Falla. II. <i>Noches en los jardines de España</i> . M. de Falla. (1ª audición Toulouse). <p style="text-align: center;"><b>Joaquín Nin</b></p> III. <i>Fantasia vasca</i> , para violín y orquesta. G. Pierné <p style="text-align: center;"><b>J. Gautier</b></p> IV. <i>La procesión del Rocío</i> . J. Turina (1ª audición Toulouse). <p style="text-align: center;"><b>Joaquín Nin</b></p> V. <i>Pieza en Si bemol</i> . José Herrando. <i>Suite española</i> . J. Nin <p style="text-align: center;"><b>J. Gautier y J. Nin</b></p> VI. <i>Sonata en Re</i> . Antonio Soler <i>Sonata en Re</i> . Mateo Albéniz (1760-1831) <i>Danza ibérica</i> (en Sevilla una noche de mayo). J. Nin <p style="text-align: center;"><b>Joaquín Nin</b></p> VII. <i>El puerto</i> . Isaac Albéniz <i>Triana</i> <p style="text-align: center;"><b>Orquesta</b></p>		Piano: Joaquín Nin Violín: Jeanne Gautier Dir: Aymé Kunc (dir. Conservatorio) Orq: 80 ejecutantes
Notas a programa:		
FUENTES	OBSERVACIONES	
US-RIVu (caja 8, nº 43)		
PRENSA		
<i>L'express du Midi de Toulouse</i> , 6-II-1931.		

REFERENCIA DEL CONCIERTO		
FECHA	LUGAR	SALA
1 febrero [1932]	Toulouse	Théâtre du Capitole
DATOS DEL CONCIERTO		
PROGRAMA		MÚSICOS
<p>I. <i>Quatre commentaires sur des thèmes anciens</i> J. Nin (1ª aud)</p> <p>a) <i>Sobre un tema de Rafael Anglés</i>  b) <i>Sobre un tema de José Bassa</i>  c) <i>Sobre un tema lírico de Pablo Esteve</i>  d) <i>Sobre un aire de danza de Pablo Esteve</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Jacques Serres y Joaquín Nin</b></p> <p>II. Cuatro Sonatas para piano.</p> <p>a) <i>Sonata en Re. A. Soler</i>  b) <i>Sonata en Re. M. Albéniz</i>  c) <i>Sonata en Si bemol. B. Serrano</i>  d) <i>Sonata en Re. M. Ferrer</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Joaquín Nin</b></p> <p>III. <i>Chants d'Espagne</i></p> <p>a) <i>Montañesa</i>  b) <i>Canción murciana</i>  c) <i>Invocación</i>  d) <i>Granadina</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Jacques Serres y Joaquín Nin</b></p> <p>IV. <i>Mensaje a Claudio Debussy</i> J. Nin  <i>Danza ibérica (en Sevilla una noche de mayo).</i> J. Nin</p> <p style="text-align: center;"><b>Joaquín Nin</b></p> <p>V. <i>Suite Espagnole.</i> J. Nin</p> <p>a) <i>Vieja Castilla</i>  b) <i>Murciana</i>  c) <i>Asturiana</i>  d) <i>Andalucía</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Jacques Serres y Joaquín Nin</b></p>		<p>Piano: Joaquín Nin  Piano: Jacques Serres</p>
Notas a programa:		
FUENTES		OBSERVACIONES
F-Pn. Richelieu. Fondos Montpensier		
PRENSA		

## ANEXO II

### RELACIÓN DE AUTORES Y OBRAS DE MÚSICA ANTIGUA EJECUTADOS POR NIN

A continuación, presentamos un listado de las obras y los autores de música antigua que Joaquín Nin interpretó en sus conciertos. Los autores figuran por orden alfabético, y las obras de cada compositor están ordenadas siguiendo el orden cronológico con que se interpretaron.

ALBÉNIZ, Mateo: *Sonata en Re mayor*  
12-V-1921; 27-V-1921; 22-XI-1923; 7-III-1924; 8-III-1926; [julio] 1926; 18-IV-1927;  
23-IV-1927; 3-III-1930; 2-II-1931; 1-II-1932.

BACH, Johann Sebastian: *Concierto nº 1 en Re menor (BWV 1052)*  
26-XII-1903; 6-II-1904; 19-XII-1904; 27-III-1905; 29-XII-1905; 4-V-1907; 14-III-  
1910; 12-IV-1910; 31-I-1912, 8-II-1912; 4-III-1912; 14-V-1917; 23-V-1917; 27-XI-  
1927.

BACH, Johann Sebastian: *Preludio en Do menor [sin especificar volumen]*  
27-III-1905.

BACH, Johann Sebastian: *Chromatische Fantasie und Fuge*  
25-I-1906; 31-I-1906; 21-III-1906; 27-II-1907; 31-V-1911.

BACH, Johann Sebastian: *Capriccio sopra la lontanaza del suo fratello diletissimo*  
21-III-1906; 4-II-1907; 27-II-1907.

BACH, Johann Sebastian: *Allemande [Partita en Fa menor]*  
21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Courrante, Bourrée y Menuet [Suite en Mi bemol]*  
21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Sarabanda*  
21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Gavota en Sol menor (Suite inglesa BWV 808)*  
21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Passepied en Rondeau en Mi menor [Suites Inglesas]*  
21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Polonesa en Sol menor (del Clavierbüchlein de Ana M. Bach)*  
21-III-1906.

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Anglaise* en Si menor (*Suite Francesa*)

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Giga* en La mayor (del *Clavierbüchlein* de W. F. Bach).

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Invención* en Fa mayor BWV 780

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Sinfonía* en Fa menor BWV 795

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Fuga* en Re menor, a 4 voces (nº 1 del *Die Kunst des Fuge*)

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Preludio y fuga* en Si bemol menor (*Das wohltemperierte Klavier*, vol. 1 nº 22)

21-III-1906.

BACH, Johann Sebastian: *Concierto* para tres pianos nº 1 en Re menor (BWV 1063)

1-VI-1907.

BACH, Johann Sebastian: *Sonata* en Mi menor (violín y piano)

31-V-1911; 10-I-1913; 29-XII-1919.

BACH, Johann Sebastian: *Concerto nach italiänischen gusto* (BWV 971)

31-V-1911; 31-I-1912; 15-II-1912; 24-I-1913.

BACH, Johann Sebastian: *Sonata* en Si menor (violín y piano)

31-V-1911; 12-II-1912\*; 15-II-1912; 27-III-1912.

BACH, Johann Sebastian: *Preludio, gavota y giga* (violín y piano)

4-III-1912.

BACH, Johann Sebastian: *Concierto* nº 5 en Fa menor (BWV 1056)

10-I-1913.

BACH, Johann Sebastian: *Concierto* nº 3 en Re mayor (BWV 1054)

27-II-1918; 8-IV-1918.

BACH, Johann Sebastian: *Aria* (*Suite* en Re)

13-XII-1918.

BACH, Johann Sebastian: *Preludio-Adagio ma non tanto, Allemande, Gigue* (*Suite en Mi menor*, violín y piano).

12-I-1919.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Concierto* en Do menor Wq. 43/4

1-VI-1907; 12-IV-1910; 8-IV-1918; 21-V-1918.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Rondo en Mi mayor*  
5-VI-1907.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Rondo en Mi bemol*  
5-VI-1907.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Sonata en Sol mayor*  
5-VI-1907.

BACH, Johann Christian: *Concerto en La mayor op. 1 n° 2*  
26-IV-1904; 2-III-1906; 1-VI-1907; 12-IV-1910; 27-II-1918 ; 8-IV-1918.

BULL, John: *Galiarda* [sin especificar]  
19-XII-1904; 25-II-1907.

BYRD, William: *Victoria*  
19-XII-1904; [25-I-1906]; [31-I-1906].

BYRD, William: *The carman's whistle*  
19-XII-1904.

BYRD, William: *Volte*.  
30-V-1906; 25-II-1907.

BYRD, William: *Wolsey's Wilde*  
25-II-1907.

CABEZÓN, Antonio de: *Tiento* [sin especificar]  
19-XII-1904.

CABEZÓN, Antonio de: *Variaciones sobre el "Canto del caballero"*.  
19-XII-1904; 25-II-1907.

CABEZÓN, Antonio de: *Pavana en Sol menor*  
30-V-1906; 25-II-1907.

CANTALLOS [A. SOLER]: *Sonata en Do menor*  
8-III-1926; 20-IV-1926; [julio] 1926; 18-IV-1927; 23-IV-1927.

COUPERIN, François: *La fleurie ou La tendre Nanetta*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909.

COUPERIN, François: *L'ausonienne (allemande)*  
19-XII-1904; 25-II-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910.

COUPERIN, François: *La badine*  
19-XII-1904; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910.

COUPERIN, François: *Sœur Monique* (rondó)  
19-XII-1904; 31-I-1906; 2-III-1906; 25-II-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909;  
14-III-1910; 15-XII-1910; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 27-III-1912; 14-V-1917;  
12-I-1919; 29-XII-1919; 15-XI-1928.

COUPERIN, François: *Pasacalle en Rondó*  
30-V-1906.

COUPERIN, François: *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*  
4-II-1907; III-1908; 15-V-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910.

COUPERIN, François: *Les bergeries*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910.

COUPERIN, François: *Le bavolet flottant*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909.

COUPERIN, François: *Musette de Choisy*  
15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910; 19-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912.

COUPERIN, François: *Musette de Taverny*  
15-V-1908; 12-VI-1908; 8-II-1909; 15-XII-1910; 19-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912.

COUPERIN, François: *L'arlequine*  
8-II-1909; 15-XII-1910; 27-III-1912; 23-V-1917.

COUPERIN, François: *Le carillon de Cythère*  
15-XII-1910.

COUPERIN François: *Les lys naissants*  
15-XII-1910; 19-V-1911.

COUPERIN, François: *Le rossignol en amour*  
15-XII-1910.

COUPERIN, François: *La réveil-matin*  
19-V-1911; 31-I-1912; 21-V-1918.

COUPERIN, François: *L'angélique*  
21-V-1918.

COUPERIN, François: *Les chérubins*  
15-XI-1928.

COUPERIN, François: *Les petits moulins à vent.*  
15-XI-1928.

COUPERIN, Louis: *Sarabanda y Chacona en re menor.*

25-II-1907.

CHAMBONNIERES, Jacques Champion: *Giga en sol* (Canaris, en sol).  
19-XII-1907.

CHAMBONNIERES, Jacques Champion: *La rare*  
25-II-1907.

DANDRIEU, François: *Les tendres reproches*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910; 19-V-1911; 22-I-1913; 21-V-1918.

DANDRIEU, François: *Les tourbillons*  
15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 14-III-1910; 17-XII-1910.

DANDRIEU, François: *La gémissante*  
10-II-1909; 17-XII-1910.

DAQUIN, Louis-Claude: *La mélodieuse*  
5-VI-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

DAQUIN, Louis-Claude: *La ronde bachique*  
5-VI-1907; III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

DAQUIN, Louis-Claude: *Le coucou*  
19-V-1911; 22-I-1913; 14-V-1917; 23-V-1917.

DUPHLY, Jacques: *La victoire*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 14-III-1910; 17-XII-1910; 19-V-1911;  
31-I-1912; 21-V-1918.

FERRER, Mateo: *Sonata en Re mayor*  
8-III-1926; 18-IV-1927; 23-IV-1927; 3-III-1930; 1-II-1932.

FIOCCO, Joseph-Hector: *L'inconstante*.  
27-II-1907.

FIOCCO, Joseph-Hector: *Adagio*  
27-II-1907.

FIOCCO, Joseph-Hector: *L'anglaise*  
27-II-1907.

FRESCOBALDI, Girolamo: *Fuga en Re menor*  
19-XII-1904; 25-I-1906; 31-I-1906; 25-II-1907.

FROBERGER, Johann-Jakob: *Tombeau*  
27-II-1907.

GEMINIANI, Francesco: *Sonata en Re menor*



24-V-1911; 10-I-1913.

GIBBONS, Orlando: *Pavana* (del lord de Salisbury)  
30-V-1906; 25-II-1907.

GRAUN, Carl Heinrich: *Giga* en Si bemol menor  
27-V-1905; 3-V-1905.

GUIGNON, Jean-Pierre: *Sonata* en Sol  
19-V-1911.

HAENDEL, Georg Friedrich: *Suite* en Fa menor  
30-V-1906.

HAENDEL, Georg Friedrich: *Chacona* en Sol (con variaciones)  
30-V-1906; 27-II-1907.

KUHNAU, Johann: *Sonata bíblica* n° 1  
19-XII-1904; 25-I-1906; 31-I-1906; 4-II-1907; 25-II-1907.

LAFOSSE, Jacques de: *Aria*  
27-II-1907.

LECLAIR, Jean-Marie. *Sonata* en La  
19-V-1911.

LECLAIR, Jean-Marie. *Sonata* en Mi menor  
19-V-1911.

MATTHESON, Johann: *Giga* en Si bemol  
27-III-1905; 3-IV-1905.

MATTHESON, Johann: *Giga*  
19-XII-1904.

PACHELBEL, Johann. *Aria y Variaciones* en Fa menor (Aria Sebaldina) [P. 198]  
27-II-1907.

PURCELL, Henry: *Ground*  
19-XII-1904; 25-II-1907.

PASQUINI, Bernardo: *Allemande, Courante y Giga*  
25-II-1907.

RAMEAU, Jean-Philippe: *La villageoise*  
19-XII-1904; 29-XII-1905; 15-V-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Sarabanda* en La  
19-XII-1904.

RAMEAU, Jean-Philippe: *L'enharmonique*  
19-XII-1904; 29-XII-1905; 25-II-1907; III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909;  
17-XII-1910; 14-V-1917.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Rigaudon*  
30-V-1906; 25-II-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Musette en Rondeau*  
30-V-1906; 25-II-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Tambourin*  
30-V-1906; 25-II-1907; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Allemande en La menor*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Le rappel des oiseaux*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 14-III-1910; 17-XII-1910; 23-V-1917.

RAMEAU, Jean-Philippe: *La poule*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 14-III-1910; 17-XII-1910; 22-I-1913;  
14-V-1917; 21-V-1918.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Les tourbillons*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Preludio* [la menor]  
15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Minueto en Sol*  
15-V-1908; 10-II-1909; 14-III-1910; 17-XII-1910; 14-V-1917.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Gavotte et variations en La menor*  
19-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 15-II-1912; 27-III-1912; 14-V-1917; 23-  
V-1917; 29-XII-1919.

RAMEAU, Jean-Philippe: *L'égyptienne*  
14-V-1917.

ROLLE, Johann Heinrich. *Sonata en Mi bemol*  
5-VI-1907.

ROSSI, Michel Angelo: *Andantino y Allegro en Sol mayor*  
30-V-1906.

ROYER, Joseph-Nicolas: *La sensible*  
III-1908; 15-V-1908; 12-VI-1908; 10-II-1909; 17-XII-1910.

ROYER, Joseph-Nicolas: *La zaïde*  
19-V-1911; 31-I-1912; 21-V-1918; 29-XII-1919.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Mi*  
27-III-1905.

SCARLATTI, Domenico: *Pieza en Mi mayor*  
19-XII-1904; 25-I-1906; 31-I-1906; 25-II-1907.

SCARLATTI, Domenico: *Fuga del gato*  
19-XII-1904; 25-II-1907; 24-V-1911.

SCARLATTI, Domenico: *Capriccio*  
2-III-1906.

SCARLATTI, Domenico: *Pieza en Sol menor* (ed. Breitkopf, n° 454, p. 106).  
30-V-1906; 25-II-1907.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Sol menor* [n° 34]  
4-V-1907; 15-II-1912; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Mi mayor*  
4-V-1907; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Mi mayor* (n° 46 Breitkopf)  
14-III-1910; 24-V-1911; [14-V-1917]; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Mi mayor* (n° 20 Breitkopf)  
14-III-1910; 24-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 15-II-1912; 27-III-1912;  
[14-V-1917]; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Sol menor* (n° 34 Breitkopf)  
14-III-1910; 24-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 15-II-1912; [14-III-1915];  
[29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Do mayor* (n° 32 Breitkopf)  
14-III-1910; 24-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 27-III-1912; 5-IV-1912;  
[14-III-1915]; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Fa menor* (n° 44 Breitkopf)  
14-III-1910; 24-V-1911; 31-I-1912; 8-II-1912; 12-II-1912; 15-II-1912; 27-III-1912; 5-  
IV-1912; [14-III-1915]; [14-V-1917]; [23-V-1917]; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en La mayor* (n° 132 Ricordi)  
24-V-1911; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en La bemol* (n° 186 Ricordi)  
24-V-1911.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata en Re mayor* (n° 58 Breitkopf)  
24-V-1911.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en Fa mayor (nº 17 Breitkopf)  
24-V-1911.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en Do menor (nº 4 Ricordi)  
24-V-1911; 10-I-1913.

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en La mayor (nº 94 Ricordi)  
24-V-1911; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en Mi mayor (nº 40 Breitkopf)  
31-I-1912; 27-III-1912; [14-III-1915]; [23-V-1917]; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en La mayor  
5-IV-1912; 22-I-1913; [29-XII-1919].

SCARLATTI, Domenico: *Sonata* en Do menor  
5-IV-1912; 22-I-1913.

SENAILLÉ, J. B: *Sonata* en Mi menor  
19-V-1911; 4-III-1912; 27-II-1912; 22-I-1913; 29-XII-1919.

SENAILLE, J. B: *Sonata* en Do  
28-V-1920.

SERRANO, Blas: *Sonata* en Si bemol  
8-III-1926; 18-IV-1927; 23-IV-1927; 1-II-1932.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Re mayor  
23-V-1917; 21-V-1918; 28-V-1920; 12-V-1921; 24-V-1921; 22/29-XI-1923; 8-III-  
1926; 20-IV-1926.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Fa mayor  
23-V-1917; 20-IV-1926.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Sol menor  
23-V-1917; 28-V-1920; 24-V-1921; [20-IV-1926].

SOLER, Antonio: *Sonata* en Sol menor  
23-V-1917; 24-V-1921.

SOLER Antonio: *Sonata* en Fa sostenido  
23-V-1917; 21-V-1918; 28-V-1920; 12-V-1921; 24-V-1921; 22/29-XI-1923; 7-III-  
1924.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Re bemol  
21-V-1918; 28-V-1920; 24-V-1921; 22/29-XI-1923; 8-III-1926; 18-IV-1927; 23-IV-  
1927; 3-III-1930.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Re mayor  
24-V-1921.

SOLER, Antonio: *Sonata* en Re

7-III-1924; 18-IV-1927; 23-IV-1927; 3-III-1930; 6-II-1931; 1-II-1932.

TARTINI, Giuseppe: *Sonata* en Sol menor (llamada del trino del diablo)

24-V-1911; 12-II-1912; 15-II-1912; 9-XII-1912.

TURINI, Ferdinando: *Sonata* en Re bemol

5-IV-1912; 12-XI-1912; [9-XII-1912]; 10-I-1913; 22-I-1913; 21-V-1918.

VERACINI, Francesco Maria. *Sonata* en Mi menor

24-V-1911; 8-II-1912; 15-II-1912; 9-XII-1912.

VIVALDI, Antonio: *Sonata* en La menor

24-V-1911; 9-XII-1912.



