

# Los pianistas españoles en el París de principios de siglo XX

Gemma Salas Villar

## Resumen

A finales del s. XIX, París se convierte en el primer centro musical del mundo, donde se dan cita músicos de toda Europa y se desarrollan gran parte de las corrientes artísticas de vanguardia. A lo largo de este estudio pretendemos responder a estas cuestiones: ¿qué significaba París para un músico español? ¿Cuándo se inicia esa peregrinación de los músicos españoles a París? ¿Por qué París y no Londres? ¿Cómo contribuyeron esas estancias en el desarrollo del nacionalismo musical español? A través de la trayectoria concertística y compositiva de brillantes pianistas como Ricardo Viñes, Joaquín Malats y Joaquín Nin nos aproximaremos al contexto musical parisino donde se fraguó el Renacimiento Musical Español.

**Palabras clave:** Nacionalismo musical, Música para piano, Ricardo Viñes, Joaquín Malats y Joaquín Nin.

## The Spanish Pianists in the Paris at the beginning of 20<sup>th</sup> Century

### Abstract

At the end of 19<sup>th</sup> Century, Paris became the first musical world center, where musicians from all over Europe came together and the avant-garde artistic movements developed. In this study we try to answer these questions: What did Paris mean for a Spanish musician? When did the pilgrimage of Spanish musicians to Paris start? Why did they choose Paris and not London? How did these musicians contribute to the development of Spanish musical nationalism? Throughout the concert and compositional trajectory of brilliant pianists such as Ricardo Vines, Joaquín Malats and Joaquín Nin we will approach the Parisian musical context where the Spanish Musical Renaissance was achieved.

**Keywords:** Music Nationalism, Piano music, Ricardo Viñes, Joaquín Malats and Joaquín Nin.

Desde finales del s. XIX, París se convierte en el primer centro musical del mundo, donde se desarrollan gran parte de las corrientes artísticas de vanguardia. Es el centro de referencia y lugar de peregrinación de todos los artistas desde todos los puntos de Europa y América. En estos años conviven en París distintas tendencias, así junto al París aburguesado y decadente que gira en torno a la ópera italiana o la italianizante de un Boieldieu, está la vía tradicionalista representada por la Schola

Cantorum con Vicente d'Indy, a la que se opone el Conservatorio dirigido por Ambroise Thomas<sup>1</sup> y el nuevo panorama musical integrado por los impresionistas Debussy y Ravel y los eclécticos Vicente D'Indy, Paul Dukas, Satie, Gabriel Fauré que convertirán a París en el centro del peregrinaje del arte de estos años.

Al igual que los músicos de resto de Europa, los españoles acudían a París en busca de formación y sobre todo de un futuro profesional que España no les ofrecía. Según apunta Elaine Brody, «a diferencia de los rusos que llegaron a París envueltos en un halo de gloria o los americanos que se les recibió como héroes tras la primera guerra mundial, que llegaban a París durante el cambio de siglo, los españoles lo hicieron como pobres inmigrantes, con grandes problemas económicos para llegar a la capital francesa. Su interés era ampliar su formación musical, hacer contactos con los artistas nativos, para mejorar su proyección profesional y su situación económica»<sup>2</sup>.

En general no tenían ninguna seguridad de cómo iba a ser su futuro en la capital francesa, muchos esperaban volver a casa cuando la situación política mejorara, otros, por el contrario, se establecían definitivamente en París, que se convertía en su segundo hogar; y para unos pocos París era un puente a los principales centros de Europa y América, donde acababan instalándose finalmente. ¿Qué significaba París para un músico español?, Turina, en un escrito a la muerte de Falla, recordaba lo que había supuesto París en la carrera de Falla:

«La etapa parisina (refiriéndose a Falla) supone el perfeccionamiento de la técnica y el comienzo verdadero de su producción. La intensísima vida musical de la Gran Ciudad, el choque de las diversas tendencias e ideales, las grandes figuras de uno y otro campo, Fauré y D'Indy, Debussy y Ravel, la campaña españolista de Albéniz; todo ello formaba un ambiente musical de enorme atractivo y de gran fuerza. A esto se unían los conciertos sinfónicos, las representaciones de ópera, los ensayos impresionistas de los innovadores»<sup>3</sup>.

La presencia de una colonia española en París contribuyó en cierta manera a la gran aceptación que la música española tuvo a principios del siglo XX. Estos conformaron un grupo o ente presente en la vida musical francesa, con su esfuerzo intentaron formar a un público que entendiera el valor europeo de la música española, a través de un repertorio formado, sobre todo, por las conocidas "Españoladas": Seguidillas, Jaleos, Boleos, Habaneras. España también estaba presente en las sesiones

---

<sup>1</sup>En esta época el conservatorio estuvo dirigido por Ambroise Thomas (1896-1905), después por Theodore Dubois (1896-1905) y Gabriel Fauré (1905-1920).

<sup>2</sup>Brody, Elaine: París: *The musical kaleidoscope, 1870-1925*. London, Robson Books, 1988, p. 168.

<sup>3</sup>Escrito de Turina con motivo de la muerte de Falla (26 de noviembre de 1946). Citado por Mariano Pérez Gutiérrez en "*Falla y Turina hermanos en el París de sus sueños: La amistad de Falla y Turina en la etapa parisina documentada a través de sus escritos*". AnM, vol. 37. 1982-83, p. 131.

de cante y baile jondo ofrecidas en París por los cantaores, tocaores y bailaores que de Granada y Sevilla acudían durante las Exposiciones Universales. Y fue en estas sesiones, según afirma Falla, donde Debussy entró en contacto con la música andaluza. Fue allí donde conoció todos los recursos que utilizaría después en sus obras, tales como su frecuente empleo de ciertos modos, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aún giros melódicos relacionados directamente con España<sup>4</sup>, y después utilizarían sus contemporáneos.

Los primeros emigrantes habían organizado la *Société Nationale d'Acclimation*<sup>5</sup>, para ayudar a los recién llegados. Esta asociación además de ofrecer diversos actos culturales a la comunidad española, ayudaba a los jóvenes a establecerse en París y a buscarles trabajo. También los músicos ya asentados en París ayudaban a los nuevos a darse a conocer, como las reuniones organizadas en su casa por Isaac Albéniz donde acudían los principales músicos de París y a los que, en ocasiones, se les unían los músicos españoles recién llegados. Allí conoció Falla a Paul Dukas y a Fauré, entre otros compositores franceses.

Dentro de la colonia de artistas españoles destacaban varios pianistas que habían ido a continuar sus estudios en el Conservatorio de París, y que después de establecerse en París triunfarán como brillantes concertísticas no sólo en París sino en toda Europa y América. Centraremos nuestro estudio en estas figuras comenzando por Ricardo Viñes, el mejor intérprete de la música para piano francesa, española y rusa que emergió en las primeras décadas del s. XX, Joaquín Nin (aunque nacido en Cuba, se puede considerar español por ascendencia y formación) desarrollará su gran labor musical y musicológica desde allí y Joaquín Malats, quién triunfará como concertista desde su llegada aunque no se establecerá como los dos anteriores, que llegaron a integrarse completamente en el entretejido cultural de la sociedad parisina. Más tarde llegarían otros pianistas como José Cubiles<sup>6</sup> y José Iturbi<sup>7</sup> que continuarían la labor

---

<sup>4</sup> Falla, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1988; pp. 176 y 177.

<sup>5</sup>En esta sociedad se solían reunir los artistas españoles, pianistas como Mario Calado, Jaime Riera, Joaquín Malats, Carmen Matas, Ricardo Viñes; compositores como Gaspar Villate; pintores Ulpiano Checa, Edouard Dreyfus-Gonsalés, Ricardo Canals, Isidro Nonells, Santiago Ruisiñol, Enrique Serra y José Sert; actrices como María Guerrero; políticos como Zorillam, el anterior Ministro de obras públicas y el anarquista Guardia Ferrer.

<sup>6</sup>Alumno predilecto de Pilar Fernández de la Mora, quién le animó a ampliar sus estudios en París. Después de obtener varios premios: el primer premio en el Conservatorio, el premio del Círculo de Bellas Artes y el extraordinario Estela, pensionado por S. A. R. la infanta D<sup>a</sup> Isabel, marchó a París, ingresando en el Conservatorio en la clase de Diémer, obteniendo el primer premio. La estancia en París de Cubiles supuso su consagración como concertista. Ofreció conciertos en las salas Erard, Gaveau y Pleyel. Pero las sesiones para él más inolvidables fueron las veladas en casa de su profesor Diémer, con ocasión de celebrar el LXX aniversario del nacimiento del célebre profesor, y otra vez, en una comida celebrada en honor de Sarasate, a la que asistieron Berta Marx de Goldshmidt, la famosa cantante Litwine y otros artistas conocidos, donde fue muy elogiado. Colaboró con Condriau en sus conferencias-recitales sobre la música francesa, celebradas en mayo de 1923 en el Conservatorio, fueron un éxito para el joven pianista, así como los conciertos con Cassadó y sus últimos recitales en la sala Gaveau de París. Al estallar la Guerra mundial abandonó París.

iniciada por los anteriores. La actividad desarrollada por estos pianistas caracteriza una época marcada por la expansión de nuestra música para piano y nuestros mejores intérpretes en el extranjero.

Sin embargo, la ampliación de estudios en París no era una práctica nueva entre los pianistas españoles, ya desde el primer tercio del s. XIX los pianistas españoles completaban su formación en París. Tal es el caso de Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau, quienes estuvieron en París en varias ocasiones desde su primer viaje fechado en 1825, llegando a integrarse en los círculos musicales del momento, sobre todo en el caso de Masarnau. Después cuando regresaron a España impulsarían el desarrollo del piano español, introduciendo el romanticismo en el repertorio pianístico español. Esta práctica se convertiría en una norma entre los pianistas más destacados, que serviría para ir aportando nuevas líneas de creación al repertorio pianístico español e incorporando nuevas técnicas pianísticas. Así en 1829 José Miró se traslada a la capital francesa para estudiar con Kalbrenner y Thalberg. Entra en contacto con otros famosos pianistas, tales como Hummel, Bertini, Herz, Chopin y Döhler y se convierte en uno de los principales pianistas del momento, ofreciendo recitales en Francia, Holanda, Bélgica e Inglaterra. Juan M<sup>a</sup> Guelbenzu, el pianista más relacionado con la monarquía desde Pedro Albéniz<sup>8</sup>, estudia con Emile Prudent, alcanzando una gran reputación como pianista en París. Pedro Tintorer y Segarra, tras formarse con Pedro Albéniz en el Conservatorio de Madrid, se traslada a París en 1834, donde estudia con Piere Zimmerman en París, jefe del Departamento de piano en el Conservatorio de París de 1820-1848. Desde 1836 a 1850 se instala en Lyon donde estudia con Franz Liszt durante un año (1844). Después de su estancia en el extranjero, en 1850 regresa a Barcelona donde ocupa el cargo de profesor de piano en el Conservatorio del Liceo<sup>9</sup>, contribuyendo a configurar la escuela de piano catalana, ya que entre sus alumnos se encontraba Juan Bautista Pujol el maestro de Ricardo Viñes, Joaquín Malats, Carlos Vidiella o Enrique Granados.

Incluso en la segunda mitad del s. XIX la formación pianística en España resultaba insuficiente y los profesores continuaban enviando a sus alumnos al

---

<sup>7</sup>Discípulo de Malats, ampliaría sus estudios en París con Wanda Landowska. Tras obtener en 1913 el primer premio del Conservatorio de París, inició una brillante carrera concertística realizando giras por Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Suiza, Norte América, que serían suspendidas por la primera guerra mundial. Con solo 31 años ya había ofrecido recitales por toda Europa, América Latina, Estados Unidos, obteniendo grandes éxitos que le habían consagrado como un pianista de renombre internacional.

<sup>8</sup>A su regreso de París en 1841 es nombrado Pianista de la Reina Madre, la Reina M<sup>a</sup> Cristina. El 7 de octubre de 1844 fue nombrado organista de la Real Capilla, sucediendo a Pedro Abéniz y Profesor de S. M. el rey D. Francisco de Asís María de Borbón.

<sup>9</sup>La base de su sistema pedagógico se configura en su obra didáctica, *Curso completo de piano* estructurado en cinco partes: *12 Grandes Etudes de Mécanisme et de Style Op. 101*; *30 Estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo Op. 102*; *25 Estudios de mecanismo y estilo Op. 103* y *Método teórico práctico Op. 104*. Además de este curso destaca su *Gimnasia diaria para el pianista Op. 106*, *Escuela de preludiar* y *Escuela completa del piano*. Sus obras didácticas fueron declaradas de texto oficiales en centros españoles y extranjeros.

extranjero. Así en París estudian con Marmontel, Eduardo Compta, Aurelio Valle y Teowaldo Power; en Bruselas continúan su formación con Fétis, Guillermo Morphy y Eduardo Compta. Camps y Soler estudia con el pianista Döhler en Florencia y con Mercadante en Nápoles; Sánchez Gavañach en París con Aubert y Roberto Segura con Georges Mathias, alumno de Chopin, en Cuba.

La mayor parte de los pianistas españoles, hasta finales del s. XIX, sólo iban a estudiar a París y no llegaban a establecerse, un caso excepcional es Blas M<sup>a</sup> Colomer que se formó en el Conservatorio de París con Marmontel y Bazin, obteniendo el primer premio en 1860. Después se integraría completamente en la vida musical parisiense ya que en 1869 sería nombrado profesor del Conservatorio de París.

Más directamente influyen sobre la situación de nuestros pianistas en París a comienzos de este siglo, Juan Bautista Pujol<sup>10</sup>, maestro de Viñes, Malats y Granados, quién estudia en París con Laurent o José Tragó, quién tras concluir su formación con Compta en el Conservatorio obteniendo el primer premio, se fue a París ingresando en la clase del célebre George Mathias (alumno de Chopin), consiguiendo al poco tiempo el primer premio en los concursos de fin de carrera del Conservatorio. Tragó consagró su vida a la enseñanza, dejando tras de sí un brillante porvenir como concertista. Sucedió a Teobaldo Power en la cátedra del Conservatorio, y bajo sus enseñanzas se formaron algunos de los principales representantes de la música española en París: Manuel de Falla y Joaquín Turina.

Estos pianistas van a ser los maestros de los pianistas que desarrollaron su carrera artística a principios de siglo, y así como a ellos se les recomendó seguir sus estudios en París, ellos también lo harán con sus alumnos más aventajados, viendo que en España no había medios suficientes ni futuro les enviaron a estudiar al Conservatorio de París. Sin embargo su presencia en París repercutirá en el desarrollo de la música francesa y se convertirán en protagonistas de primera línea, sobre todo en el caso de Ricardo Viñes.

---

<sup>10</sup>Desde Barcelona Juan Bautista Pujol releva a Pedro Tintorer en la dirección de la escuela catalana de piano. Comenzó sus estudios de piano con Anastasio Horta y Pedro Tintorer. En 1850 se trasladó a París donde estudió en el Conservatorio con Laurent. Además cursó armonía con Enrique Reber, Prudent y Rosenhaun. Sus adelantos fueron tan rápidos, que causaron la admiración de su maestro y de sus condiscípulos, entre los que figuraba Massenet, Bizet y Ketterer. Terminados sus estudios inició su carrera concertística, dándose a conocer en Francia y en Alemania donde cosechó grandes éxitos sobre todo en sus interpretaciones de Beethoven y de Chopin, cuyas obras tocó como nadie, tanto por su estilo, como por su mecanismo excepcional. Era particularmente notable su personalísimo empleo de los pedales. En 1870 regresa a Barcelona solicitado para dirigir la Misa de Rossini. Su propósito después era reanudar su carrera concertística en el extranjero, pero la declaración de guerra entre Francia y Prusia le obligó a rectificar sus planes, viéndose obligado a permanecer en Barcelona, donde se dedicaría a la enseñanza. Como profesor de piano creó escuela, su labor caracteriza una época, con métodos y procedimientos de una solidez extrema y duradera a través de varias generaciones. Son sus discípulos Albéniz, Granados, Rachele, Vidiella, Granados, Malats, Calado, Matas y Viñes. En 1886 fue nombrado director de las clases de piano de la Escuela Municipal de Barcelona.

## Ricardo Viñes (1875-1943)

Ricardo Viñes<sup>11</sup> se convirtió en el mejor intérprete de la música para piano francesa, española y rusa durante las primeras décadas del s. XX. Como concertista, fue el pianista más relacionado con las corrientes de vanguardia, siendo su principal objetivo dar a conocer el nuevo repertorio para piano creado por Debussy, Ravel, Fauré, Satie, Poulenc, Granados, Falla, Albéniz, Turina, Mussorgsky, Borodin, Balakirev, Glazunov, Rimsky-Korsakov o Prokofiev.

Tras cursar sus primeros estudios musicales con el organista Terraza en Lérida, se trasladó a Barcelona en 1885 para continuar su formación con Juan Bautista Pujol, primero como alumno particular y después como alumno oficial en la Escuela Municipal de Música. Obtiene el primer premio de piano a los 12 años y siguiendo el consejo de sus maestros y de su amigo Isaac Albéniz, se traslada a París el 12 de octubre de 1887, acompañado sólo por su madre, para ampliar su formación gracias a la beca concedida por el Municipio de Barcelona y el Ayuntamiento de Lérida. Ingresó en el Conservatorio como alumno oyente en la clase de piano de Charles de Bériot<sup>12</sup>, el profesor de la mayoría de los pianistas españoles en París, Viñes fue condiscípulo de Granados<sup>13</sup> y Malats<sup>14</sup>. En 1889 es admitido como alumno oficial y tras una larga e injusta espera, obtiene el primer premio con el Tema Variado Op. 97, que Saint-Saëns había compuesto para la ocasión. Además estudió música de cámara con Godard (1892) y asistió a las clases de armonía de Lavignac (1894), que antes había recibido de Gaspard Villate.

Una vez obtenido el primer premio en el Conservatorio inicia su carrera

---

<sup>11</sup>Las principales fuentes para su estudio son su diario, escrito desde 1887 a 1914, publicado, no íntegramente, por Nina Gubisch-Viñes, quién escribió su tesis doctoral sobre el pianista en el Conservatorio Superior de Música de París (1971) y la monografía *Ricardo Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d' un temps*, realizada por Nina Gubisch-Viñes, Monserrat Bergadá y Marius Bernadó, publicada en 1994 por el Ayuntamiento de Lérida para conmemorar el 50 aniversario de su muerte.

<sup>12</sup>Charles de Bériot, hijo de la soprano Maria Malibrán y del violinista belga Charles de Bériot, simpatizaba más con los pianistas españoles que Louis Diémer, el otro profesor de piano del Conservatorio de París.

<sup>13</sup>Durante su estancia en París entabló una gran amistad con Enrique Granados que vivía en el mismo hotel "Cologne et d'Espagne". Granados recordaba aquellos tiempos con estas palabras: «¡Cuántas cosas podría contar de mi estancia en París!. Allí fuimos compañeros inseparables Malats, Viñes y yo. Casi todas las tardes rezábamos "la oración de la tarde" envueltos en sábanas paseándonos por los tejados de zinc del hotel, sin comprender el peligro que corriamos de ir a parar a la rue Trevisse convertidos en tortilla. ¡Y todo por hacer gracia a unas modistas de sombreros que vivían frente por frente de nuestro 6º piso! (...) ¡Éramos muy felices!». Vila San-Juan, P.: *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona, "Amigos de Granados", 1966, p. 70.

<sup>14</sup> Viñes le presentó a dicho profesor. En un principio, se frecuentaron mucho, pero la rivalidad creciente por la obtención del primer premio del Conservatorio los distanciaba, ya que Malats consiguió el premio en 1893, un año antes que Viñes.

concertística en París, ofreciendo su primer recital en la sala Pleyel<sup>15</sup>. En 1898 debuta en la Société Nationale, órgano oficial destinado a dar a conocer las últimas obras de los jóvenes músicos franceses y desde finales del s. XIX, también las de los extranjeros. A estos conciertos seguirían los ofrecidos en las salas Aeolian, Agriculteurs, Erard, Pleyel, Société Nationale, la Schola Cantorum, el Salón d'Automne, la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Y comenzaría sus giras por Francia, Inglaterra, Suiza, Alemania, Italia, Bélgica, Holanda, Portugal, América Latina y España, cuyas visitas serán más frecuentes a partir de 1910.

En 1909 formará parte de la Société Indépendante de Musique (S. I. M.), como socio fundador junto a Laloy, Marnold, Ravel, Calvocoressi. El principal objetivo de esta sociedad era luchar en pro de la música contemporánea, ofreciendo un auditorio para el estreno de nuevas obras. Viñes siempre fue considerado como el embajador de la nueva música francesa y en calidad de tal dio a conocer este repertorio, estrenando las obras de los compositores franceses modernos como Debussy, Vicent d'Indy, Faure, Séverac, Chabrier, Ravel, Chausson, Schmitt, Ducasse, Roussel. Sin embargo, su labor fue más allá, introdujo el nuevo repertorio ruso, formado por obras de Mussorgsky, Borodin, Balakirev, Glazunov, Rimsky-Korsakov, Prokofiev; así como el repertorio húngaro de Bartok y Kodaly, y desde luego las obras de Albéniz, Granados, Falla y Turina, quiénes fueron impuestos por Viñes a los públicos cultos de París, Londres, Berlín, Viena, Madrid, Bruselas, Ginebra, Barcelona, Oporto, Florencia, Génova y otras capitales europeas.

De todos es conocida la estrecha relación que mantuvo primero con Maurice Ravel y después con Claude Debussy<sup>16</sup>, la cual fue tan importante que llegó a determinar el estilo compositivo de sus obras para piano. Elaine Brody y Monserrat Bergadá defienden que esta influencia incluso se proyectó sobre sus contemporáneos, realmente Ricardo Viñes era mejor pianista que Ravel y Debussy y pensando en su técnica crearon muchas de sus obras.

Ravel y Viñes se conocieron al poco de llegar Viñes a París, en 1888, ya que ambos eran alumnos de Charles de Bériot y además sus madres eran amigas, la madre de Ravel era de origen vasco. Entablarán una gran amistad que se puede seguir a través del diario de Viñes, juntos descubren la música romántica y la contemporánea, comparten las mismas preferencias literarias y artísticas, su formación y al mismo tiempo todas sus aficiones. Discuten las obras que van componiendo, Viñes influye

---

<sup>15</sup>Por aquel entonces, las salas más conocidas eran las salas Pleyel, Erard, la Colonne, Lamoureux y Padeloup. Después estaba la Sociedad Nacional, la Sociedad Filarmónica y la Sociedad de Conciertos del Conservatorio.

<sup>16</sup>Para Lockspeiser la relación personal y artística entre Debussy y Ravel fue compleja, pero en su relación hay que destacar un hecho muy importante: la amistad que ambos mantenían con el pianista español Ricardo Viñes. Ningún pianista del s. XX, ni incluso del s. XIX, disfrutó de los privilegios de Viñes. Lockspeiser, E. *Debussy: his life and mind*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

muy directamente sobre las primeras obras de Ravel, hasta el punto de que fue él quien facilitó a Ravel los poemas de Bertrand sobre los cuales compondría *Gaspard de la nuit*. Ambos compartían su admiración por los poemas de Baudelaire, sobre cuyos poemas Viñes había realizado algunas canciones para voz y piano, como *La mort des amants* o *Parfum exotique* en 1896. Solían ir siempre juntos a los conciertos Lamoureux, a los Chevillard (desde 1899), a la Sala Pleyel, a la Société Nationale, a la Sala Erard, al Nouveau Théâtre, al Conservatorio o a la Société Indépendante de Musique, de la que ambos eran socios fundadores.

Además, ambos formaban parte del grupo *Los Apaches*<sup>17</sup>, que solían reunirse primero en casa del pintor Paul Sordes y después en la de Maurice Delage para conversar sobre poesía, pintura, literatura, filosofía o escuchar la nueva música que, en ocasiones Viñes interpretaba sólo o junto a Ravel a cuatro manos. El poeta Léon-Paul Fargue definía a Viñes como el "Greco que podría haber sido un hombre". Viñes estaba tan interesado en la literatura y la pintura como en su propia música. Fue él quien introdujo a Ravel en este grupo. Más tarde, Ravel dedicaría a cinco miembros del grupo su obra *Miroirs: Noctuelles* a Léon-Paul Fargue, *Oiseaux tristes* a Ricardo Viñes, *Une baraque sur l'océan* a Paul Sordes, *Alborada del Gracioso* a Calvocoressi y *La vallée des cloches* a Maurice Delage. Viñes estrenaría las primeras obras de Ravel, comenzando en 1898 con el *Menuet antique*, siguiendo con *Sérénade grotesque*, *Jeux d'eau*, *Pavana pour une infante défunte*, *Miroirs*, hasta que en 1909 estrena *Gaspard de la nuit* en la Société Nationale. Después mantuvieron una gran amistad, si bien Viñes no volvió a estrenar sus obras, continuó incluyéndolas en sus programas de conciertos ofrecidos en todo el mundo. En homenaje a su amistad Ravel le dedicó tres obras: *Sérénade grotesque*, *Menuet antique* y *Oiseaux tristes* de *Miroirs*.

Respecto a Debussy, su amistad comienza en 1901 y desde entonces Viñes se convierte en el pianista que estrena casi la totalidad de su producción para piano entre 1902 y 1918: *Prélude-Sarabande-Toccata*, *Estampas*, *Masques*, *L'isle joyeuse*, *Imágenes I: Reflects dans l'eau*, *Hommage à Rameau* y *Mouvement*, *Imágenes II: Poissons d'or*, *Cloches à travers les feuilles*, *La lune descend sur le temple qui fut*; *Preludes I y II*, y *Sonata para violín y piano*. Además, Debussy le dedicó el *Poissons d'or* de *Imágenes*, algo muy especial ya que no acostumbraba a dedicar obras a nadie, sólo dedicó dos obras más, a Rameau y a Haydn.

En sus conciertos además de la música francesa, dio a conocer la música rusa, la española y la sudamericana. Ravel y Viñes comenzaron a interesarse por la música rusa a finales de 1897, en concreto por las obras de Balakirev, Glazunov y Rimsky-Korsakov. Después visitó Rusia en 1900 y a la vuelta comenzó a tocar obras rusas,

---

<sup>17</sup>Grupo fundado en 1902 por Calvocoressi, Benedictus, Guérin, Chavin, Seguy, Tristan Klingsor y Fargue, en él se reunían músicos, poetas y pintores. Posteriormente a ellos se unirían Viñes, Ravel, Vuillermoz, Godesbsky y Falla, entre otros.



ofreciendo en 1901 un concierto en la Société Nationale en el que se incluía el *Valse di Bravure* de Balakirev y obras de Borodine. Después colaboró a menudo con su amigo Calvocoressi en conferencias-recitales dedicadas a la música rusa, en las que estrenará *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky e *Islamey* de Balakirev entre otras obras.

Por otra parte, siempre se preocupó por difundir la música española en sus conciertos, dejando destinada una parte del programa para el repertorio español. Además particip  en la mayoría de los festivales dedicados a la música española. Estren  las obras de Albéniz en los salones parisienses, las *Danzas Españolas* de Granados en la Société Nationale, el 27 de marzo de 1909 estrenó las *Cuatro piezas españolas* de Falla en la Sociedad Nacional de Música de París. Incluso, *Las Noches en los Jardines de España* nacen de su amistad y cariño a Ricardo Viñes<sup>18</sup>, además Falla siguió su consejo de componer una obra para piano y orquesta no sólo para piano, como había decidido en un principio<sup>19</sup>. Si bien Falla deseaba que Viñes estrenara en París la obra, el estreno tuvo lugar en Madrid, la noche del 9 de abril de 1916, con la Orquesta Sinfónica dirigida por Arbós y con Cubiles al piano, otro de los pianistas españoles formado en París. No obstante, Viñes participar  en el estreno de *El Retablo del Maese Pedro*, encargado por la princesa de Polignac para su teatro de gui ol de su palacio de París, a cuyas veladas solían acudir Falla y Viñes. El estreno de la obra tuvo lugar el 25 de junio de 1923, con un éxito inigualable, donde el propio Ricardo Viñes será el encargado de mover al muñeco de D. Quijote.

A lo largo de su carrera no haría distincion en los compositores españoles, también estrenará obras de Turina y Deodorac de S verac, su gran amigo. A partir de 1921, según Monserrat Bergad , incluye en su repertorio las obras de Mompou, dando la primera audición de *Sc nes d'Enfants* en la Société Nationale en 1922. Después estrenará obras de Blancafort y las primeras obras de Joaquín Rodrigo.

Su repertorio, como dijo en una ocasión Jean Aubry, era «prodigioso. Quizás no había ningún pianista como él. Uno se pregunta como incluso tenía tiempo para leer toda esa música y tocarla de memoria»<sup>20</sup>. Poco a poco su repertorio iba aumentando, ya que en sus conciertos iba incluyendo las últimas obras contemporáneas dando a conocer, como hemos visto toda la nueva música francesa, rusa, española y también

---

<sup>18</sup>Falla había conocido a Ricardo Viñes en casa de su maestro Felipe Pedrell, en Madrid, en los años de su *Serenata Española*. Después en sus viajes a Barcelona en 1904 volvió a coincidir con él durante sus breves estancias de descanso en su ciudad. Viñes junto a Turina serán los que más le animen a ir a París y una vez all , faciliten su integración en el mundo musical. Falla recuerda en 1939 a Viñes con estas palabras: «Ricardo Viñes, paladín esforzado de la buena nueva que a París me llevaba, y del que recibí la más simpática acogida cuando a él me presentó atraido por el raro prestigio de su arte que, como español, tanto me halagaba. No pensaba entonces que a este arte y a su firme y noble amistad pronto habría de deber tanto como les debo». En *"Notas sobre Ravel"*. Revista *Isla*, Jerez de la Frontera, septiembre de 1939.

<sup>19</sup>Que Falla pensaba denominar *Nocturno*.

<sup>20</sup>Brody, E.: Op. Cit., p. 169.

sudamericana; ya que a partir de sus giras por América Latina en los años 20 (1923 y 1926) estrenaría las obras de los jóvenes compositores suramericanos: José André, Alberto Williams, Carlos Pedrell, Villa-Lobos, Alfonso Broqua y H. Allende. Además hay que señalar que Viñes organizaba sus programas de concierto según un orden cronológico, o bien geográfico, esto supuso una novedad dentro de las salas de concierto ya que los pianistas virtuosos no solían preocuparse por ordenar sus programas, sino que simplemente interpretaban aquellas obras que sirviesen para lucir sus cualidades pianísticas. Joaquín Nin, se pronunciará contra este tipo de recitales y al igual que Viñes se preocupará por dar un hilo conductor a sus conciertos.

Viñes fue un autodidacta, por si mismo había conseguido dominar varias lenguas como el inglés, alemán y trabajaba constantemente sobre su francés. A veces solía traducir al francés pasajes de sus favoritos como Gustavo Adolfo Becquer. Además le interesaba la literatura, la pintura, las matemáticas, la astronomía, la astrología y sobre todo las ciencias ocultas, facetas que desarrolló tanto como la música. Formaba parte de los círculos intelectuales de París, entre sus amistades estaban Jean Cocteau, Max Jacob o Jorge Guillén. Por su gran afición a las artes entablaría también una gran amistad con distintos pintores como Odilón Redón y Picasso, además fue un gran defensor del impresionismo.

Siempre fue conocido por su faceta de concertista de piano, pero además desde su juventud se dedicó a la docencia, siendo sus principales alumnos Marcelle Mayer, Joaquín Nin-Culmell y Francis Poulenc; a la crítica, colaborando con *Le Courrier Musical*, *Le Monde Musical*, la *Revista Musical Catalana* o la *Revista Musical Hispanoamericana*, entre otras revistas y a la composición, aunque no con gran dedicación. Cultivó sólo dos géneros el pianístico y las melodías para voz y piano. De sus obras para piano sólo publicó *Quatre Hommages pour le piano*<sup>21</sup>: *Crioline o Lavalse au temps de la Montijo* (1927) dedicada a Léon-Paul Fargue, *Thrénodie o Funérailles antiques* (1927) a la memoria de Erik Satie y dedicada a Jean Cocteau, *Menuet spectral* (1937-38) a la memoria de Maurice Ravel y en *Verlaine mineur* (1938-39) a la memoria de Gabriel Fauré. Respecto a las melodías para voz y piano, éstas fueron compuestas sobre textos de Baudelaire, el propio Viñes, Desbordes, Prud'homme, Bequer, Arner o Mestres durante toda su vida, ya que la primera data de 1894 y se extiende hasta los años 30.

Su estilo pianístico fue el que más influyó en la génesis de la nueva música francesa para piano. Desde sus primeras audiciones los críticos alababan su forma de tocar: "Técnica ágil y sólida, gran nitidez, fineza en la ejecución, variedad de color y extraordinario uso del pedal". Fue uno de los primeros virtuosos en poner su arte al servicio de la nueva música de su tiempo. Según Monserrat Bergadá, interpretaba las

---

<sup>21</sup>Publicadas por Institut Français en Espagne/Boileau, Barcelona, 1945.

obras de los artistas en los cuales creía y que encarnaban las vanguardias de la época. Para Henri Collet, Viñes representó la eficaz propaganda en favor del arte más moderno y actual. Aunque fuera en detrimento de su carrera como pianista, nunca se dedicó a cultivar el mero virtuosismo o a ejecutar los programas de éxito fácil, que tanto criticaría Joaquín Nin.

El prefería los pianos Erard a los Pleyel, ya que se adaptaban más a su estilo pianístico, por su sonido y la mecánica, que permitía una mejor respuesta a la repetición y la pulsación. Su técnica<sup>22</sup>, ayudada por su virtuosismo, se distingue por la riqueza en diferentes sonoridades y matices. La distribución de los planos sonoros, la búsqueda de contrastes dentro de una simplicidad y flexibilidad aparentes, su estilo sobrio e incisivo son el fruto de una madura reflexión musical. Se ha relacionado muchas veces con su extensa cultura, así por ejemplo su conocimiento de la pintura le hizo tomar una nueva perspectiva en la elaboración de los planos sonoros y quizás en su nuevo uso del pedal, sobre todo en las obras impresionistas. El uso del pedal es de una importancia capital en su cualidad de ejecución, la manera de tocar de Viñes estaba basada en un sutil y complejo uso de dos pedales. Poulenc, destacaba su modo de utilizar los pedales:

«Nadie puede enseñar el arte de usar los pedales, una característica esencial de la moderna música para piano, mejor que Viñes. (...) Es capaz de extraer claridad de las ambigüedades creado por los pedales (...). La utilización de los pedales, este factor esencial de la música moderna, nadie lo indicaba mejor que Viñes. Conseguía tocar claro en una marea de pedales. Y que ciencia en el stacatto que se oponía al legado absoluto»<sup>23</sup>.

A partir de 1930 realiza sus grabaciones para las casa Columbia, Gramophone, Victor i La Voix de son Maître. Son discos de 78 rpm. Si bien en 1983 se han realizado reediciones en 33 rpm por la casa Emi (2C 153-16241; EMI 1731791 PM 322, en la serie *Références*, que constituyen su mejor legado para conocer la perfección de su técnica.

### **Joaquín Malats i Miarons (1872-1921)**

Joaquín Malats, al igual que Ricardo Viñes, se formó en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, obteniendo el primer premio de piano bajo la dirección de Juan Bautista Pujol, el fundador de la nueva escuela catalana, quién también le aconsejó que ampliara sus estudios en París y así lo hizo. En 1891 ingresa en el

---

<sup>22</sup>Véase el estudio realizado por Montserrat Bergadá en *Ricardo Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d' un temps*. Ayuntamiento de Lérida, 1994.

<sup>23</sup>Lockspeiser, E.: *Debussy*, Op. Cit.

Conservatorio de París como alumno oficial en la clase de piano de Charles de Bériot. Un año después logra el segundo premio en el concurso de piano de piano, y al año siguiente consigue el codiciado primer premio, otorgado por el jurado presidido por Arthur Rubinstein. También recibió lecciones de armonía de Benjamín Godard, y comenzó a componer obras para piano. En estos años se distanciará poco a poco de Viñes, debido a la competencia por conseguir el premio del Conservatorio.

A partir de este momento se dedicó a la que será su principal actividad, ser concertista. Regresa a Barcelona y allí ofrece un recital con orquesta y a dos pianos acompañado por sus compañeros Granados y Vidiella. De nuevo en París alcanzará un gran éxito, ofreciendo recitales en la sala Erard, Pleyel, y en los conciertos de las orquestas Colonne y Lamoreux.

Su ejecución era brillante, impulsiva, plena de vida, con una seguridad infalible dominando todos los estilos pianísticos. En una crónica publicada en la *Música Ilustrada Hispano-Americana*, sobre un recital ofrecido en un ciclo de conciertos celebrados en la sala Erard de Barcelona en 1899, se alababa su técnica con estas palabras: «A pesar de que sólo cuenta 26 años de edad, ha luchado en el difícil palenque del arte, alcanzando sin número de éxitos. Cosa excepcional es conseguir un puesto tan elevado entre los concertistas de piano, porque han sido ya tantos los músicos de talento que han trabajado con ahínco y bajo la menor dirección para obtener patente de eminencia, que ya el público y la crítica acostumbran exigir a los pianistas unas condiciones poco comunes (...). Bien se ha conquistado Malats la reputación que goza»<sup>24</sup>. Reputación que va a revalorizarse aún más con el Premio Diémer, que consigue en 1903<sup>25</sup>, dotado con 4.000 francos; éste es un concurso especial al que sólo podían optar los ganadores de la más alta distinción del Conservatorio<sup>26</sup>. En aquella época Malats, en plena posesión de sus dotes artísticos, va a ser el dueño y señor de las salas de conciertos. Instalado ya en Cataluña, ofrecía no sólo recitales en España, sino también en Francia, Suiza, Italia y Portugal.

A su proyección por el extranjero contribuyó decididamente su gran amigo Isaac Albéniz, con quien siempre se identificó hasta tal grado que su cooperación marcó definitivamente la obra de Albéniz, ya que Malats fue el pianista que estrenó su Suite *Iberia*. Se podría afirmar, que al igual que Debussy y Ravel se inspiraron en el estilo pianístico de Viñes para componer sus obras, así mismo Albéniz siempre pensó en Malats y su interpretación pianística cuando compuso *Iberia*. En la correspondencia de Albéniz a Malats publicada por la *Revista Musical Catalana* en 1933, podemos recoger

---

<sup>24</sup>La *Música Ilustrada Hispano-Americana*, 7, 25 de III de 1899.

<sup>25</sup>También en 1903 fue invitado a formar parte del jurado del concurso anual del Conservatorio de París, y dos años más tarde, 1905, en el del premio Ortiz y Cussó, en el Conservatorio de Madrid.

<sup>26</sup> Salvat, Joan: "Joaquim Malats", *Revista Musical Catalana*, Vol. XXX, 1933.

varios párrafos donde así lo confirma el propio Albéniz, que siempre se dirige a su amigo utilizando apelativos cariñosos como "Querido Quinito", "niño de azúcar", "enfant chérie", "caro amico" o "niño de azúcar azucarado"<sup>27</sup>, así por ejemplo Albéniz mientras compone la *Iberia* le escribe, alabando la interpretación de sus obras:

«Niza 9 de noviembre de 1906

Querido Quinito: No ignoras el alto concepto artístico en que te tengo; desde hace muchos años sabes que te tengo predicho alcanzarías el preeminente puesto a que has llegado; en mi concepto formas en el corto número de pianistas dignos de tal nombre en el mundo musical, teniendo en tu abono esa especial idiosincrasia que da la raza y que avalora con especial brillantez todo cuanto interpretas.

Ahora bien, con respecto a mi *Triana* ya sabes la profunda emoción que sentí cuando te la oí en tu casa; te debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi ya larga carrera de compositor; tu soberbia interpretación ha logrado convencerme de que no en vano he emborrinado tanto papel durante mi vida, y aún cuando no fuera más que el haber alcanzado el que un artista de tu calibre se interesara a mi obra lo consideraría digno galardón para mí y suficiente premio a mis trabajos.(...)»<sup>28</sup>.

En esta correspondencia se confirma que cuando realizaba *Iberia*, pensaba en Malats y en su estilo interpretativo:

«Niza, 27 de diciembre de 1906

(...) Desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de *Triana* puedo decirte que no escribo más que para tí; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*; el título de sus números es como sigue: *El Albaicín*, *El Polo* (y al mismo soy capaz de ir para oírte tocar esas piezas) y *Lavapiés*; creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último

---

<sup>27</sup> Sus cartas denotan la gran confianza que había entre ellos, así por ejemplo tras una estancia de Malats en su casa, Albéniz se refiere a su cleptomanía clara y directamente en un tono burlón con estas graciosas palabras: «Desde que te marchaste hemos encontrado a faltar: el fuelle y las tenazas de la cocina; un par de zapatillas que apenas hacia 18 años que yo poseía, y que las apreciaba como las niñas de mis ojos; la lista de la lavandera, la lámpara a tres pies del salón y siete rollos de papel que se usan en cierto sitio que no quiero mencionar!!. Francamente no sé donde has podido meter todos esos objetos sin que yo me haya apercibido de nada al registrarte la maleta antes de tu salida!!. Otro sí, del estanco donde comprabas tus cigarrillos me han venido a devolver una moneda del Papa; moneda que recuerdo haber visto en tu bolsillo hace la friolera de 14 años!. Vaya una manera de comprometerme, pero en fin eres tan macu, macu y remacu que todo se te perdona, y paso a decirte que el martes o a más tardar el miércoles tendrás el Lavapiés y que cuento los minutos para tener el gustazo de oírtelo, grandísimo gazzápiro". *"Epistolari dels nostres músics I: Isaac Albéniz a Joaquim Malats"*. *Revista Musical Catalana*, Op. Cit, p. 367.

<sup>28</sup> *"Epistolari dels nostres músics I: Isaac Albéniz a Joaquim Malats"*. *Revista Musical Catalana*, Vol XXX 1933., p. 366.

extremo y me apresuro a consignar que tu tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que se te espera; te mandaré dichas piezas en cuanto tenga las pruebas, (...)»<sup>29</sup>.

Y sobre todo cuando le escribe:

«París, 22 de Agosto de 1907

Mi querido Quinito: Te ha gustado *Málaga*, ¿no es cierto?; pues bien; esto me basta; ya sabes que esta obra, esta *Iberia* de mis pecados, la escribo esencialmente por tí y para tí y, que el recuerdo del cariñoso amigo que en tí tengo y sobre todo, el recuerdo del maravilloso artista que eres, han inspirado esas páginas, en las cuales he puesto mis cinco sentidos, y el otro, esa que se pone o no se pone, y que siempre se presenta, cuando se presenta, de una manera inconsciente»<sup>30</sup>.

En 1905 emprende una gira por EE.UU., estrenando en estos recitales gran parte de la Suite *Iberia* de Albéniz, que después continuaría por España, Francia, América y Portugal. Malats se interesó y se dedicó tanto al estudio de la *Iberia*, que a medida que Albéniz la iba componiendo, iba consultando con él cada una de las partes y enviándole los manuscritos. Malats realiza la primera audición de la Suite *Iberia* el 10 de diciembre de 1909 en Madrid, toda la crítica coincide en que su interpretación es insuperable<sup>31</sup>.

Como comentábamos anteriormente, Albéniz se preocupó de impulsar la carrera concertística de Malats, organizándole conciertos en París, Londres, Niza y Alemania. En 1907 le escribe desde París, contándole sus nuevos proyectos:

«(...) Con respecto al concierto de Madrid, yo hubiera deseado que su fecha coincidiera con la que pudiera arreglarse aquí en París, de un concierto exclusivamente tuyo; en la Nationale dicho concierto podrías darlo con un programa mixto o bien exclusivamente con las "Iberias"; creo que llamaría mucho la atención, y que sería una digna reaparición tuya, en la escena musical francesa; todo el mundo se acuerda mucho de tí, todo el mundo te admira, todo el mundo tiene deseos de volverte a oír y a ver, y tu llegada, y ese colosal temperamento que tienes formarían época y darían el golpe en París; además, hay mucho deseo de oír música española, tocada por un español de tu tamaño, (...)»<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup>"*Epistolari dels nostres músics I: Isaac Albéniz a Joaquim Malats*", Op. Cit, p. 366.

<sup>30</sup>"*Epistolari dels nostres músics I: Isaac Albéniz a Joaquim Malats*", Op. Cit, p. 369.

<sup>31</sup>En las primeras interpretaciones Malats sólo tocaba *Evocación, El Puerto, Triana, El Albaicín, Málaga, Jerez i Eritaña*.

<sup>32</sup>"*Epistolari dels nostres músics I: Isaac Albéniz a Joaquim Malats*", Op. Cit, p. 371.

En otra carta le dice: « (...) los conciertos de Niza ya están arrêts y que dichas datas son 9, 11 y 14 de Marzo, conforme puedo decirte también que he firmado ya y he enviado a Berlín la garantía moral que me pidieron para tres conciertos del 20 al 30 de Marzo, conforme puedo darte, estas buenas noticias repito, me es desagradable el tenerte que anunciar, que por no sé que estúpida circunstancia se ha traspapelado tu candidatura para los conciertos de Montecarlo, y por más que Jehin, Desjoyaux, Sansoni y yo estamos tratando de arreglarlo y destruir ese lapsus incomprensible, no sería extraño que, yendo las cosas tan mal, tu audición en Montecarlo no tuviera lugar hasta el año que viene; después de todo, la desdicha no es muy grande y todas fueran así!!

Bueno; no me has dicho nada con respecto a Londres, y cuantas veces te he escrito sobre este asunto, me has dado la callada por respuesta; conviene me digas si estás dispuesto a ir allá en el mes de Abril, y si debo entablar los arreglos en este sentido.

Excuso decirte que, por mi parte, voy a ver si puedo arreglar algo en Cannes en el intermedio de los conciertos de aquí, y con el mismo programa de los de Niza (...)»<sup>33</sup>.

Otro de los músicos españoles con quien mantuvo una estrecha y fructífera amistad es Enrique Granados, compañero suyo en las clases de Pujol y Bériot en París. Con quien participa en diversos conciertos a dos pianos, como los celebrados en junio de 1899 en el teatro Novedades de Barcelona y el 11 de noviembre de 1900 junto a su compañero Carlos Vidiella. También colaboraron juntos en la organización del homenaje póstumo a su gran amigo Isaac Albéniz, que desgraciadamente no llegó a realizarse, de aquellos momentos quedan testimonios de Granados en sus cartas a Malats:

«Barcelona, 26 de agosto de 1909

Querido Joaquín:

Se ha hablado estos días de la preparación del concierto de obras de Albéniz para allegar recursos para el monumento.

Contamos con tu valuosísima cooperación. Esperamos, y yo te lo ruego seas el intérprete de *Iberia*.(...)

Adiós Joaquín: contéstame pronto pues hay que empezar a prepararlo todo. Desde que renunciaste a la Presidencia de la comisión, ésta no existe oficialmente, pero los amigos continuamos con la misma idea y resueltos a llevar a cabo el homenaje que se

---

<sup>33</sup>Ibid.

inició a la memoria de nuestro queridísimo e inolvidable artista desaparecido»<sup>34</sup>.

Al contrario que con Viñes, la relación con Granados se mantuvo siempre, y prueba de ello es que le dedicó dos obras: los *Valses poéticos* que estrena en 1886 a los 19 años en su primer concierto, y una de las piezas de *Goyescas*; en una carta le promete ser el primero que tenga un ejemplar de esta obra:

«(...) De mis *Goyescas* no te puedo decir más si no que tendrás el primer ejemplar. Más aún: tendrás pruebas antes y duplicadas para que te quedes con unas.(...) Van todas ellas dedicadas a hombres ilustres; quedan todavía cuatro que tengo en apuntes. Una de ellas irá dedicada a ti»<sup>35</sup>.

Además de ser un reconocido concertista, Malats se dedicó a la composición. Escribió bastantes obras para piano, en una línea que continúa la corriente romántica de salón, entre las que destacan varias mazurkas, caprichos, habaneras, barcarolas o un valse-caprice dedicado a su gran amigo Isaac Albéniz. Se trata de obras de juventud sin grandes pretensiones pero de un gran interés, que están en la línea de la producción pianística contemporánea española. De toda su producción destaca la Suite *Impresiones de España* compuesta para orquesta y reducida después para piano. Esta Suite consta de cuatro movimientos: 1. *Danza*, 2. *Serenata*, 3. *La Siesta* y 4. *Final*. Sin duda, se trata de la obra más interesante de su producción pianística, sigue los presupuestos de sus contemporáneos al basar la obra en temas populares españoles. Es evidente la influencia de Albéniz y Granados, ya que Malats recurre a los elementos básicos utilizados por todos los compositores del momento para evocar la música andaluza: cadencia andaluza, cadencias adornadas con floreos, el ritmo, la modalidad y las formas melódicas. De los cuatro movimientos la *Serenata española*, aún permanece en el repertorio pianístico habitual.

### **Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)**

Joaquín Nin Castellanos fue otro de los pianistas formados en España que amplió sus estudios en París, convirtiéndose rápidamente en parte integrante de la actividad musical parisina, hasta el punto que Aubry le dedicara un capítulo extensísimo en su libro *La música francesa contemporánea*. Aunque de origen cubano,

---

<sup>34</sup>"*Epistolari dels nostres músics II: Enrique Granados a Joaquim Malats*"., Op. Cit, p. 418.

<sup>35</sup>"*Epistolari dels nostres músics II: Enrique Granados a Joaquim Malats*". Op. Cit, p. 419.



siempre fue considerado español, de ascendencia paterna española<sup>36</sup>, con sólo unos meses de vida su familia se traslada a España y se instala en Barcelona, donde pasará los 20 primeros años de su vida. Allí comenzara sus estudios bajo la dirección del maestro Carlos G. Vidiella. A los 12 años dio su primer concierto y a los 14 concluyó sus estudios musicales en Barcelona<sup>37</sup>.

Por iniciativa de su profesor continúa su formación en la Schola Cantorum de París<sup>38</sup> en las especialidades de canto gregoriano, armonía y contrapunto. además completa su formación pianística con Moszkowski.

Muy pronto comenzó a realizar giras de conciertos por Europa y América, convirtiéndose en un concertista de primera línea, sólo en su juventud ofreció recitales en España, Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Holanda (solista en los conciertos Weingartner de Viena), Hungría, Polonia, Suiza, América del Sur, etc.. Su actividad como concertista es reconocida por todos los críticos eminentes. Clavocoressi habló de su técnica impecable, sencillez y claridad, retomando sus palabras: «como intérprete, se distingue por un mecanismo sencillo, claro, puro, por una técnica perfecta; que conoce la arquitectura de toda obra que ejecuta, que es un artista consciente que penetra en la belleza de las obras transmitiéndose a los oyentes». Pierre Laloy se veía obligado a admirar el vigor y la precisión en los ataques, el sentido del ritmo, la poderosa sonoridad y el bello estilo de Nin, incomparable en la música heroica. Henri Curzon: «le admira por el conocimiento de los diferentes estilos que Nin domina perfectamente; el carácter especial que imprime a los curiosos y originales aires de época: pавanas, rigodones, alemanas, chaconas, gigas y pasacalles»<sup>39</sup>.

Pero Joaquín Nin no sólo fue un brillante concertista, a la vez fue un reconocido musicólogo, que dedicó su vida a recuperar el patrimonio clavecinístico europeo y musical español. Realizó trabajos de reconstrucción histórica revelando a los propios franceses el valor de compositores como Chambonniers, Couperin, Rameau, Daquin, Daudrien, Royer y Duply. Asimismo recuperó las obras de españoles como Cabezón, Padre Soler; los ingleses Byrd, Purcell y Bull; las de los italianos Frescobaldi y Scarlatti; y las del patriarca de la música Bach, reeditándolas. Las obras españolas las publicó en dos volúmenes, titulados: *Classiques Espagnols du piano*, 23 sonatas y

---

<sup>36</sup>Su padre, Joaquín Nin y Güell era un gran literato y dramaturgo catalán, además de ser Alférez de Caballería del Ejército español en Cuba, donde conoció a su madre, Angela Castellanos y Perdomo, natural de Camagëy (Cuba).

<sup>37</sup>Casanova Oliva, Ana V.: "Joaquín Nin Castellanos". *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE. En prensa.

<sup>38</sup> Según Rogelio Villar era sólo un muchacho cuando salió de Barcelona para París, con un puñado de pesetas y el billete de ferrocarril, resuelto a abrirse con sus propias fuerzas el camino. Fue casi un autodidacta. Su inteligencia, su voluntad y su trabajo le conquistaron en París las simpatías y el apoyo que lo condujeron al triunfo. Villar, Rogelio: *Músicos Españoles*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando. p. 208.

<sup>39</sup>Villar, Rogelio, Op. Cit, pp. 203 y 204.

piezas antiguas (s. XVIII) de autores españoles, precedidas de un largo estudio sobre los orígenes de la música de teclado en España. Gracias a su investigación dio a conocer 33 sonatas antiguas de autores, desconocidas en su tiempo, en este grupo se incluyen obras del Padre Antonio Soler, Mateo Ferrer, Mateo Albéniz, Cantallos y Blas Serrano, revisadas, digitadas y prologadas por Nin. La crítica, tanto española como extranjera, unánimemente reconoció la importancia desde el punto de vista histórico y musical de las ediciones y transcripciones antiguas realizadas por Nin. Sus versiones son realizadas guardando una estrecha fidelidad hacia la obra antigua, aunque se puede percibir su impronta personal. Recibió elogios por parte de toda la crítica especializada y especialmente de Subirá que alababa esta obra con estas palabras: «Resaltan, merced a su interés musicológico, las *Diez y seis sonatas antiguas de autores españoles*, recogidas, revisadas, digitadas y precedidas de un prefacio histórico y biográfico por Nin. Doce de esas sonatas fueron escritas por el famoso músico catalán Antonio Soler; una, por Mateo Albéniz; otra, por Cantallos; la penúltima de la colección, por Blas Serrano, y la postrera, por Mateo Ferrer. Todos estos músicos de nuestro solar vivieron en la segunda mitad del siglo XVIII o en los primeros años del s. XIX. (...) La antología de Nin constituye una revelación sobre la literatura sonatística española, tan ignorada.(...) Nuestro país debe agradecer a Nin, en suma, el gran servicio que le ha prestado con la estampación de estas sonatas, y aguarda confiadamente que publique otras más, de las que espera ser deudor a este músico exquisito, siempre amante de nuestras tradiciones artísticas». Asimismo para el crítico musical Henry Prunières esta obra supone: «no solamente un acontecimiento sensacional en los anales musicales de España, sino en los del mundo musical entero (...)»<sup>40</sup>.

Además no sólo las editó sino que las dio a conocer por primera vez en Europa<sup>41</sup>, sobre todo en París y Bruselas, convirtiéndose en un especialista en música antigua y obteniendo una gran reputación. Sus interpretaciones se caracterizaban por su estilo depurado, propio sólo de un artista poseedor de su extensa y sólida cultura estética e histórica como la suya. Aubry con motivo de sus sesión consagrada a los orígenes de la música de teclado en Francia, alabó su interpretación por la independencia de su talento y por llegar a "vulgarizar" las obras maestras de los clavecinistas. Pjohl, el eminente crítico alemán de *Hamburger Nachrichten*, de Hamburgo, dice que «Nin toca las obras de los antiguos maestros franceses de Couperin y Rameau, estas joyas del pasado, con un estilo de una absoluta pureza, dándolas una vida intensa por lo expresiva, una musicalidad y un sentido completo del equilibrio». También recibió el reconocimiento de Pedrell, Ansermet, Chavarri, Turina, Manroth y

---

<sup>40</sup>Ibid.

<sup>41</sup>El 19 de diciembre de 1904 ofrece el primer concierto en París, en la sala Aeolian, el programa se titula *Etudes des formes musicales au piano*, con obras de Chambonnières, Couperin, Rameau, Kahnau, Mattheson y Bach.

los críticos más importantes.

Si bien a él se debe la recuperación de las obras para clave, siempre abogó por la superioridad del piano sobre el clave. Crítico duramente a los neoclavicembalistas y se enfrentó a una dura polémica con Wanda Landowska, defensora de la superioridad del clave para la interpretación de aquellas obras. Nin demostró la inferioridad del clave respecto primero al clavicordio y después del piano. Esta polémica está recogida en la *Revista Musical Catalana* en 1915.

Aunque se convirtiera en un especialista en la música de clave, no por ello desatendió en sus conciertos el resto del repertorio pianístico, en sus programas junto a las obras de Couperin, Rameau, Byrd, Purcell, Scarlatti o Soler, figuran además, compositores clásicos como Haydn, Mozart, Beethoven o románticos como Chopin, y sobre todo contemporáneos como Debussy, Murssorgsky, Grieg, Saint-Saëns, Albéniz y Granados. Por tanto, su repertorio, abarca todas las escuelas y estilos, pero siempre haciendo un mayor hincapié en la música española. Fue un gran intérprete de la música española, uno de sus principales objetivos en París, al igual que Viñes y Malats fue difundir la música española y por ello fue conocido como el "Embajador de la música española" en Francia, él realizó la primera audición de los Nocturnos de Manuel de Falla en París, en el Teatro de la Opera, bajo la dirección de Arbós en 1920. Además fue el organizador de varios Festivales de Música Española celebrados en más de 200 ocasiones en Europa, en los que triunfó tanto como ejecutante como compositor.

Además de estas actividades, Nin se dedicó a la enseñanza. En 1906 fue nombrado profesor de perfeccionamiento pianístico en la Schola Cantorum y profesor honorario en 1909. Desde 1906 a 1908 dio clases de piano en colaboración con Clavocoressi y Jean Aubry en la Universidad Nueva de Bruselas<sup>42</sup>, que le nombró profesor honorario en 1909. Después durante su breve estancia en Cuba<sup>43</sup> en 1910, continuó dedicándose a la enseñanza del piano mientras continuaba su carrera concertística. En el mismo año regresó a Bruselas donde continuó sus tournées, y en 1913 se instala en París, desde donde se desplaza para continuar sus giras concertísticas, hasta que en 1939 regresa definitivamente a su país natal, donde trabaja como profesor de perfeccionamiento pianístico en el Conservatorio Municipal de Música. Además fue miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, al igual que

---

<sup>42</sup>Con ambos profesores colabora en conferencias-recitales, así por ejemplo el 4 de febrero de 1907 participaba con Clavocoressi en una conferencia-recital en L'Ecole des Hautes Etudes Sociales (París), interpretando obras de Kuhnau, Couperin y Bach. El 8 y 10 de febrero de 1909 participa junto a Jean-Aubry en la Universidad Nueva de Bruselas, interpretando obras de Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphy.

<sup>43</sup> En esta ocasión fundó la Sociedad Filarmónica de la Habana y la publicación Boletín Musical.

Benjamín Orbón<sup>44</sup>, pianista asturiano, asentado en Cuba, que también contribuyó especialmente a dar a conocer el repertorio español en América y Europa, ofreciendo varios recitales en París en la década de los años 20.

Joaquín Nin nunca interrumpió sus investigaciones sobre música antigua y popular española<sup>45</sup>, continuando la obra de Felipe Pedrell. Además fue un reconocido crítico que colaboró en varias revistas belgas, españolas e hispanoamericanas, como la *Revista Musical Catalana*, *Revista del Orfeo Catalá* de Barcelona, *Revista Musical de Bilbao*, *Revista Musical de Madrid*, *Guide Musical de Bruselas*, *Monde Musical*, *Courrier Musical de París*, *Pro-Arte Musical* y *Musicalia* de la Habana. Parte de sus reflexiones e investigaciones sobre crítica e historia musical fueron recogidos en sus libros<sup>46</sup>: *Pro Arte* (1908), *Ideas y Comentarios* (1912), ambas con versiones en varios idiomas; *Las tres grandes escuelas* (conferencias dadas en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1913) y *Le Luth espagnol*. También son muy importantes los prólogos a sus ediciones de música antigua<sup>47</sup>.

*Pro Arte*, es un opúsculo dirigido a los intérpretes donde Nin reflexiona sobre los problemas que acechan a la interpretación en su época, problemas como el mercantilismo que ha invadido la interpretación musical o el virtuosismo, retomando sus palabras:

«He señalado las dos plagas que corroen, torturándola, nuestra vida de artistas: el mercantilismo, porque lo falsea y corrompe todo y porque conduce fatalmente a considerar la virtuosidad como un fin y no como un medio artístico; y la virtuosidad porque así considerada, mata el Arte, atrofia nuestra sensibilidad y pervierte nuestro gusto.

El arte de la interpretación debería ser para nosotros una especie de sacerdocio; la virtuosidad lo ha convertido en un elemento de tráfico porque con ella se manejan fácilmente las masas, con ella se forjan glorias, y por ella vemos transformados, a menudo, los artistas en grotescos mercaderes y las salas de conciertos en tiendas donde

---

<sup>44</sup>Benjamín y Nin mantenían una gran amistad y solían colaborar en conciertos como el que ofrecieron el 3 y 10 de abril de 1905 en la Sala López junto al cantante Eladio Chao y el violinista Torroella.

<sup>45</sup>También investigó sobre el teatro lírico y el laúd españoles.

<sup>46</sup>Nin es un notable escritor, doctísimo, estiliza, de claro criterio, cálido, vigoroso y valiente. Sus libros, pocos, pero buenos y escritos en francés con literatura intachable, han llamado la atención en el mundo musical europeo, siendo traducidos y muy apreciados en Alemania y en Inglaterra; especialmente su primer volumen, que fue una bravísima impugnación del virtuoso profesional, afirmaba Rogelio Villar. Villar, Rogelio: *Músicos Españoles*. Op. Cit., p. 209.

<sup>47</sup>Su gran labor por la música antigua y sobre todo española fue reconocido en España, París y Cuba con numerosas condecoraciones. Fue miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, fue miembro Academia Internacional de Historia de París, Presidente de honor de la orquesta valenciana de cámara, Honorario del Ateneo de Valencia, miembro de honor de Els Amics de la musica de Barcelona y Caballero de la Orden Real de Isabel la Católica (1828), Legión de Honor en Francia (1929), miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1930).

por unas pesetas compra el público un par de horas de excitación enfermiza analogía tiene con la verdadera emoción...»<sup>48</sup>.

También se ocupa de otras cuestiones como el tipo de programas, las fantasías<sup>49</sup>, o sobre la reciente costumbre de tocar de memoria en los conciertos. El objetivo de este opúsculo, según el propio Nin, es el siguiente: «combatir la perniciosa influencia de la Vanidad, de la Mentira, de la Ignorancia y del Egoísmo en el Arte, en la Música sobre todo»<sup>50</sup>.

*Ideas y Comentarios* es un ensayo estético y crítico sobre diferentes hechos relacionados con la vida musical, tratados independientemente sin un plan de conjunto. Este trabajo va dirigido a los intérpretes, compositores, profesores, discípulos y críticos.

A diferencia de otros intérpretes, Joaquín Nin ha dejado una importante producción musical, en la cual cultiva tanto el género instrumental sinfónico, camerístico y pianístico como el vocal. Además armoniza y recrea libremente canciones que recoge en sus investigaciones sobre el folklore español bajo el título *Vingt Chants Populaires Espagnoles*<sup>51</sup>, estrenados en 1927 por la Filarmónica de Madrid; o bien sobre música antigua española como los Cantos Líricos<sup>52</sup> y las Canciones Picarescas<sup>53</sup>.

Tanto sus obras musicales como sus trabajos de crítica e historia musical fueron publicados por la editorial francesa Max Eschig, dedicada en estos años a publicar todas las obras de los principales compositores españoles en París, y para ello crea una colección titulada *La Escuela Española Moderna*, en la que aparecen obras de Falla, Nin, Turina y Mompou.

Su obra musical ha sido recogida por firmas discográficas, como Odeón, Gramophone, Polydor, Columbia, Parlophone y Pathé.

---

<sup>48</sup> Nin, Joaquín: *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974, p. 24.

<sup>49</sup>Su opinión sobre las fantasías es la siguiente: «Modificar una obra antigua por medio de duplicaciones sonoras, complementos harmónicos y adornos, bajo el pretexto de embellecerla, o tocar sobre un instrumento una obra escrita para otro, creyendo así aumentar su valor o facilitar su vulgarización, es, en el fondo, una enorme mistificación artística. (...) La verdadera belleza no admite estas deformaciones. Ciertamente es que nuestros antepasados las aceptaron, pero nuestros antepasados ignoran también mil cosas que el menos avanzado de entre nosotros no quisiera hoy ignorar. La adquisición de las grandes obras era difícil y costosa hace cincuenta años. Más de una Fantasía y de una Transcripción podría justificar así su existencia. (...) La obra debe ser sagrada para nosotros. Respetémosla si queremos ser respetados nosotros mismos. Dejemos a lo sencillo su sencillez y su volumen a lo pequeño; lo demás es puro vandalismo». Nin, Joaquín: *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Op. Cit., pp. 35 y 36.

<sup>50</sup> Nin, Joaquín: Op. Cit, p. 49.

<sup>51</sup>Formada por cantos de Asturias, Cataluña, Andalucía, Murcia o Galicia, entre otras regiones, estilizados para canto y piano, y precedidos de un estudio sobre el canto popular.

<sup>52</sup> Contiene siete melodías de Marin, Durón, Lliteres, Bassa, Esteva y Laserna, libremente armonizados y precedidas de un estudio muy documentado sobre la vida lírica en España, desde sus orígenes hasta el s. XIX. Casanova Oliva, Ana V.: "Joaquín Nin Castellanos", op. cit.

<sup>53</sup>Contiene 7 melodías de Laserna, Ferrer, Esteve y un autor desconocido libremente armonizadas y precedidas de una introducción bien documentada e interesante.

Respecto a su obra para piano<sup>54</sup>, siempre se le ha considerado como el continuador del estilo de Granados<sup>55</sup> en cuanto a la técnica de composición formal y contrario, desde el punto de vista estético, al grupo de los cuatro formado por Adolfo Salazar, Frederic Mompou, Roberto Gerhard y Oscar Esplá. Su estilo es esencialmente español, situándose dentro de la línea de los compositores españoles contemporáneos de principios del s. XX. Fue el continuador de la tradición realista y romántica de Manuel de Falla y Granados. Emplea en sus composiciones características melódico-rítmicas del folklore más representativo de las distintas regiones de España.

En esta línea destacan sobre todo sus danzas, por ejemplo la danza andaluza está influida por *Asturias* de la Suite Española de Albéniz, ya que utiliza el mismo esquema rítmico y se relaciona con el lenguaje guitarrístico, en concreto puede tratarse de una de las versiones de la falseta guitarrística de un toque por murcianas, tan conocida que esta evocación siempre sonará a música española. El tema central está basado en el popular *Vito*, ya utilizado en la literatura pianística española por Manuel Fernández Grajal en su *Colección de aires populares*, nº 2 y Mariano Soriano Fuertes; sigue los preceptos marcados por Albéniz y después Falla para el renacimiento musical español. Su música evoca España y el ambiente andaluz, Nin se apoya en muchas ocasiones en la fuente popular directa, pero también crea las obras a partir de la esencia y sus rasgos más característicos, siguiendo los consejos de Albéniz y Falla. Intenta sobre la esencia de la música española crear una música internacional.

Realmente todos los españoles en París tenían un objetivo claro: el denominado Renacimiento Musical Español, que nace paradójicamente en París, si bien no hay que olvidar que dentro de la literatura pianística del s. XIX el género español siempre supuso una parte importante del repertorio desde la primera mitad del s. XIX, como demuestra, entre otras obras, la colección *Música característica española*<sup>56</sup> de Pedro Albéniz. Posteriormente continúa su presencia ascendente hasta consolidarse con las obras de Isaac Albéniz y Enrique Granados. Por tanto, ya desde el s. XIX, la música española siempre estuvo bien representada con obras de factura más o menos importante pero que sirvieron como rebulsivo para hacer posible este renacimiento que se produce a principios del s. XX, y dar el gran salto de la música de salón a la gran

---

<sup>54</sup> Su producción para piano está formada por las siguientes obras: *Cadena de valsos: Canto de cuna para los huérfanos de España; Danza Ibérica; Trois danses Espanoles: Danza andaluza, Danza Murciana y Segunda danza ibérica; Mensaje a Claudio Debussy; 1930: Variaciones sobre un tema frívolo; Berceuse pour les Orphelins; Nocturno líricos; Pregón cubano o Allá lejos; Suite de 8 valsos* para piano; *Canto elegiaco*, vocalise-étude y *Suite española* para piano.

<sup>55</sup> En París mantuvo con el autor una estrecha relación, allí les enseñó a él y a Falla la primera parte de Goyescas.

<sup>56</sup> Esta colección está formada por cinco caprichos para piano a cuatro manos: *El Chiste de Málaga* Op. 37, *La Gracia de Córdoba* Op. 38, *La Barquilla Gaditana* Op. 39, *La Sal de Sevilla* Op. 40 y el *Polo nuevo* Op. 41. Localizadas en la Biblioteca del Cabildo Insular, en la Biblioteca Nacional, en el Archivo Eresbil y en la Biblioteca del Palacio Real y publicadas en la Antología: Salas, Gemma (Ed.): *Santiago de Masarnau y Pedro Albéniz. Piano romántico español*. Madrid, ICCMU, 1999.

música. Después en París, la presencia de una colonia española muy significativa desde mediados de siglo XIX, el interés por lo exótico que se despertó entre los impresionistas tras la Exposición Universal de 1900 y, finalmente, la llegada de Albéniz, Granados, Viñes, Casals, Nin, Malats o Falla, provocó que los compositores extranjeros se fijaran en la música española y crearan obras como la *Soirée dans Grenade*, la *Chanson espagnole* para dos voces o la *Iberia* de Debussy<sup>57</sup>; *La alborada del gracioso* o la *Hora española* de Ravel; la *Jota* de Glinka, *Las Noches de Madrid* de Balakirev o el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov, entre otras obras.

El inicio del Renacimiento Musical Español, según palabras de Turina, se sitúa en el encuentro de Albéniz-Falla-Turina, tras el estreno del Quinteto para piano e instrumentos de cuerda de Turina en 1907 en la Sala Aeolian de París, se presentó el 3 de octubre en el Salón de Otoño al que acudió Albéniz y Falla. Tras el concierto, y siguiendo las palabras de Turina: «Se me presentó Isaac Albéniz, él sólo, en el Salón de Otoño, al terminar la audición de mi Quinteto; después nos cogió del brazo a Falla y a mí, arrastrándonos hacia Vicent d'Indy y gritando: ¡La invasión de los bárbaros!», después le dicto los pasos a seguir, el arte musical debía de estar fundamentado en el canto popular español o andaluz». Eso le decía a Turina, añadiendo además, que «así lo había hecho siempre, dándole un sentido moderno en sus últimas obras: la serie de piezas que se titula *Iberia*»<sup>58</sup>. Después, durante aquella noche, se juraron los tres hacer música netamente española que partiese de las raíces del pueblo español, sin por ello significar una copia de las melodías populares "Hay que hacer música española, con acento universal, es decir, para que pueda ser oída y entendida en todo el orbe musical.

En París lo español estaba de moda, por eso se van a encontrar tan a gusto los españoles. Como dice Manuel Orozco, estamos asistiendo en París al "hallazgo de lo español"<sup>59</sup>.

Los aspectos más destacados de la estancia de los pianistas españoles se pueden resumir en las siguientes conclusiones:

1. El motivo de su marcha a París era la ampliación de estudios y la búsqueda

---

<sup>57</sup>Falla en su artículo dedicado a Debussy en la *Revue Musicale*, bajo el título de "*Claude Debussy y España*", publicado en diciembre de 1920, afirmaba que Debussy había logrado captar en su música el verdadero Renacimiento musical español: «Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se deriva. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado todo sino la esencia de sus elementos fundamentales». Falla, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1988.

<sup>58</sup> Pérez Gutiérrez, Mariano: "*Falla y Turina hermanos en el París de sus sueños: La amistad de Falla y Turina en la etapa parisina documentada a través de sus escritos*". Op. Cit., pp. 137-138.

<sup>59</sup> Orozco, Manuel: *Falla*. Barcelona, 1868, p. 59.

de un futuro profesional. Además responde a una tradición constante de nuestra historia del piano que además se intensifica por el momento que París atravesaba, como centro musical del mundo.

2. La mayoría de los pianistas más destacados en París a principios del s. XX pertenecían a la escuela catalana de piano liderada por Juan Bautista Pujol, quien también se había formado en Francia.

3. Todos fueron condecorados con el primer premio del Conservatorio de París y se convirtieron en reconocidos concertistas, actuaron en las salas de concierto más prestigiosas de París, y después prosiguieron realizando giras internacionales.

4. En mayor o menor medida tenían una relación directa con la nueva música que se estaba componiendo. No sólo eran pianistas, también eran compositores, y en cada caso críticos y/o musicólogos.

5. España siempre estaba presente en sus obras y gracias a ellos se pudo llevar a cabo el Renacimiento Musical Español, como así demuestran sus composiciones. Encontraron en la música popular española la fuente de inspiración y en ella se embebieron pero dando cada uno su visión personal, aunque siempre componiendo en un lenguaje universal para que todos pudieran valorar y comprender sus obras, las cuales, por tanto, seguían los últimos procedimientos en boga de París, estaban muy cerca de la vanguardia parisina y algunos se integraron completamente en ella.

6. Gracias a ellos, la música para piano española llega a su máximo desarrollo. Culminando una tradición forjada durante todo el XIX por varias generaciones de compositores.