

LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO DEL SIGLO XVIII EDITADA POR JOAQUÍN NIN EN EL SIGLO XX*

NIN COMO EDITOR

Los dos volúmenes que integran la antología *Classiques espagnoles* du piano, editada por el pianista y compositor cubano-español Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y aparecidos en París en 1925 y 1928, respectivamente, pusieron por primera vez al alcance de los intérpretes interesados en este repertorio un número considerable de obras hasta entonces inéditas de autores españoles activos en la segunda mitad del s. XVIII y las primeras décadas del XIX y en su mayoría desconocidos fuera de un pequeño círculo de pioneros de la investigación musicológica en España.¹

Publicados por la casa editorial Max Eschig, el primer volumen, *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols*, contiene doce sonatas de Antonio Soler: en el catálogo de Samuel Rubio, las núm. 24 (re menor), 21 (do sostenido menor), 2 (mi bemol mayor), 15 (re menor), 84-89 (re mayor, fa sostenido menor, re mayor, sol menor, re bemol mayor y fa mayor, respectivamente), 42 (sol menor) y 90 (fa sostenido mayor); así como sendas sonatas de Mateo Albéniz (en re mayor), Cantallos (en do menor), Blas Serrano (en si bemol mayor) y Mateo Ferrer (en re mayor). El segundo volumen, *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols*, contiene obras de Vicente Rodríguez (Sonata en fa mayor), Soler (sonatas R. 19 en la menor y R. 118 en do menor), Freixanet (sonatas en sol mayor y la mayor), Narcis Casanovas (Sonata en fa mayor), Rafael Anglés (Adagietto en si bemol mayor, Sonata en fa mayor, Aria en re menor, Fugatto [sic] en si bemol mayor), Felipe Rodríguez (Rondó en si bemol mayor) y Josep Gallés (sonatas en si bemol mayor, do menor, la bemol mayor, si menor, do mayor y fa menor, las núm. 2, 3, 6, 7, 10 y 16 en el manuscrito y la edición moderna publicada por la Sociedad Catalana de Musicología).

Algunas de las obras incluidas en estas colecciones no han sido editadas nuevamente y representan aún hoy, la única fuente —salvo el manuscrito— accesible a los intérpretes. A pesar de que muchas de las obras originalmente aparecidas en la antología de Nin han sido incorporadas en publicaciones diversas a cargo de otros editores en décadas posteriores, su limitada distribución y relativa oscuridad, aunadas al hecho de que las publicaciones de Nin sirvieron como su fuente principal, ha resultado en que muchos intérpretes interesados en esta música continúen utilizando —directa o indirectamente— las ediciones de Nin.²

La información biográfica de los compositores proporcionada por Nin en su “preludio” a ambos volúmenes representó también durante largo tiempo una fuente importante —quizá incluso la única de fácil acceso— para intérpretes e investigadores. Tanto es así, que las notas que acompañan a algunas de las grabaciones de la música extraída de *Classiques* se sirvieron o dependieron de ella. Los avances alcanzados por la musicología desde entonces han develado información más completa sobre estos compositores y han permitido la corrección de algunas imprecisiones en las publicaciones originales.³

En sus ediciones, Joaquín Nin sigue, naturalmente, las convenciones de su época: los criterios editoriales de origen germánico que hoy son la norma se encuentran ausentes; no hay un aparato crítico ni una descripción de las fuentes, que a veces solo menciona de manera pasajera o casual. Sin embargo, si se le compara con otros editores contemporáneos suyos que trabajaron con un repertorio similar, las interferencias editoriales de Nin no son excesivas.⁴ Las indicaciones de digitación son más bien esporádicas y con pocas excepciones deja el texto intacto en términos de alturas y duraciones, salvo algunos cambios de registro y octavas añadidas que señala como opcionales. En general, sus sugerencias tienen que ver primordialmente con dinámica, agógica, articulación y realización de los ornamentos, amén de la inclusión de indicaciones metronómicas; y reflejan la praxis interpretativa del primer cuarto del siglo XX.⁵

Nin fue también un pionero en la aplicación de convenciones editoriales modernas a las costumbres de notación de la época en el contexto ibérico. El caso de Josep Gallés constituye un claro ejemplo: Gallés indicaba los pasajes que debían repetirse a través del uso de líneas onduladas sobre las barras limítrofes de los compases que demarcaban la sección que deseaba repetir; Nin traduce esta práctica antigua en su edición imprimiendo de nuevo en su totalidad el fragmento a repetir.

Existen casos en los que el manuscrito no es consistente cuando dos pasajes análogos no son exactamente equivalentes en las dos partes de una sonata bipartita. En estas instancias Nin —como muchos otros editores e intérpretes— resuelve el problema “normalizando” el texto sin mayor comentario, es decir, haciendo coincidir las características del pasaje en su segunda aparición con las que mostró en la primera. Por ejemplo, en la sonata en fa menor de Gallés (la No. 16 en el manuscrito y en la edición moderna), Nin altera la sintaxis añadiendo compases al inicio de la segunda parte para hacerlo equivalente con el inicio de la primera, aunque el manuscrito indica claramente una estructura asimétrica diferente.

El pianista cubano-español estaba al tanto de los postulados del entonces naciente movimiento que dio origen al concepto de Interpretación Históricamente Informada —si bien no siempre estaba de acuerdo con ellos— y es famosa la polémica que sostuvo con Wanda Landowska sobre qué instrumento constituía el medio adecuado para interpretar la música antigua.⁶ Sin embargo, algunas prácticas les eran comunes a ambos antagonistas: uno de los recursos que Nin utiliza en su edición para obtener variedad cuando un pasaje se repite consiste en el cambio de registro a una octava más alta o más baja de la tesitura original, simulando el tipo de registración que los clavecinistas de la escuela de

Landowska utilizaban con frecuencia.⁷ Los siguientes ejemplos, extraídos de la Sonata en fa menor de Gallés, ilustran la manera en que un pasaje repetido suena cuando se preserva el registro en el que se encuentra escrito (Ejemplo 1) y cuando se incorpora el recurso de cambios de octava propuesto por Nin (Ejemplo 2).

Ejemplo 1. J. Gallés: Sonata No. 16 en fa menor

Ejemplo 2. J. Gallés: Sonata No. 16 en fa menor con cambios de registro y de dinámica

LA RECEPCIÓN DE CLASSIQUES

El listado que se presenta a continuación —tan exhaustivo como nos ha sido posible— pretende ser representativo de las ediciones musicales, estudios del repertorio para instrumentos de teclado y grabaciones aparecidas entre 1940 y 1996 que tomaron como base uno o ambos volúmenes de *Classiques* y tiene como objetivo servir como una guía para los investigadores e intérpretes interesados. Se han incluido únicamente las publicaciones que consideramos derivadas directamente de las ediciones de Nin. En el caso de las grabaciones, hemos excluido aquellas cuyos intérpretes utilizaron ediciones más recientes, aún si salieron al mercado en el periodo contemplado y contienen obras que aparecieron publicadas por primera vez en *Classiques*.⁸ La lista está separada en categorías temáticas ordenadas cronológica (y no alfabéticamente) para facilitar su seguimiento. Cada ítem incluye una breve descripción de su contenido; al finalizar el listado se presenta una sección en la que se especifica brevemente de qué manera las publicaciones citadas están basadas en las ediciones de Nin.

EDICIONES MUSICALES DERIVADAS DE LA EDICIÓN DE NIN

Marchi, Giuliana, ed. (1945). *The Spanish Harpsichordists*. Londres: Ricordi. También publicado en Milán y Buenos Aires en 1955 como *Le più belle pagine dei clavicembalisti spagnoli*/Bellas páginas de los clavecinistas españoles, respectivamente. Contiene obras de V. Rodríguez, Soler, F. Rodríguez, Mateo Albéniz, Cantallos y Gallés. Aunque esta colección está claramente inspirada en las publicaciones de Nin —la totalidad de su contenido ya había aparecido en *Classiques*—, Marchi consultó las fuentes originales y presenta el texto con sugerencias editoriales menos numerosas que las de su colega cubano-catalán.

Jonas, Oswald, ed. (1958). *Portuguese and Spanish Keyboard Music of the 18th Century*, Evanston, IL: Summy-Birchard Company. Contiene obras de Soler, Casanovas, F. Rodríguez, Anglés, Freixanet, M. Albéniz y Gallés.

Sýkora, Vaclav Jan. (1967). *Klavierkompositionen des alten Spaniens und Portugals*, Praga: Editio Supraphon. (Soler, F. Rodríguez, Albéniz, Gallés, Freixanet).

Balla, György, ed. (1974). *Spanish Piano Music for the Young Musician*. Budapest: Editio Musica. (V. y F. Rodríguez, Soler, Freixanet, Casanovas, Albéniz, Cantallos, Serrano, M. Ferrer).

Castellani, Joanne y M. Andriaccio, arreglistas. (1977). *José Gallés. Sonata in E minor*. Nueva York: Oxford University Press. Un arreglo para dos guitarras de la sonata en si menor de Gallés.

Wiest, Daniel G., compilador. (1981). *Favorite Encores. Alicia de Larrocha*. Huntington, Nueva York: Daniel Gerard Publications, Inc. Contiene una reproducción facsimilar de la edición de Nin de la Sonata de Mateo Albéniz.

Hinson, Maurice, ed. (1990). *Masters of Spanish Piano Music*. Maurice Hinson, ed. Van Nuys, CA: Alfred Publications. (Albéniz, F. Rodríguez, Soler).

ESTUDIOS DE LA HISTORIA DEL REPERTORIO QUE USAN LAS EDICIONES DE NIN COMO REFERENCIA EN SUS SECCIONES SOBRE MÚSICA DE TECLA ESPAÑOLA DEL S. XVIII

Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. (1941). Nueva York: Norton. Traducido al español por J. Pahissa como *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943. Reeditado en España por E. Franco y T. Marco en 1981. En el capítulo titulado *In the Orbit of Scarlatti* (pp.106-20), Chase incluye una sección sobre Soler y a continuación menciona brevemente a Nin y los compositores de *Classiques*.

Friskin, James e Irwin Freundlich. (1954). *Music for Piano: A handbook of concert and teaching material from 1580 to 1952*. Nueva York y Toronto: Rinchart. El breve capítulo *Spanish Successors of Scarlatti* (44-5) está basado enteramente en *Classiques* y contiene una breve descripción crítica de la mayoría de las obras ahí aparecidas.

Newman, William S. (1963). *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press. Contiene dos extensos capítulos dedicados a la sonata en la Península Ibérica en el s. XVIII y el primer cuarto del XIX (258-314).

Hace mención explícita de las ideas de Nin y examina con detalle sonatas de numerosos compositores entre los que se cuentan Soler, Freixanet, Casanovas, V. y F. Rodríguez, Albéniz, Cantallos, Gallés y M. Ferrer.

Gillespie, John. (1965). *Five Centuries of Keyboard Music: A Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co. Contiene un capítulo dedicado a la música de tecla en España y Portugal en el s. XVIII (109-117). Menciona las ediciones de Nin como la fuente para su discusión de obras de Anglés, F. Rodríguez, Albéniz y Gallés.

Powell, Linton. (1980). *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press. En el capítulo titulado *Early Spanish Piano Music (1-46)*, el autor hace referencia a *Classiques* cuando examina las obras de V. Rodríguez, Albéniz, Cantallos, Serrano, Gallés y Ferrer.

GRABACIONES

Menz, Julia, clavecín. (1941). Polydor 62835 (grabado en 1940). Contiene el Aria en Re menor de Anglés.

Boschi, Hélène, piano. (1951). *8 Sonates anciennes d'auteurs espagnols*. Le chant du monde LDYA8081. (Soler, Albéniz, Anglés, Cantallos).

Falgarona, José, piano. (1954). *Spanish Keyboard Music of the 18th Century*. Vox. LP. (Casanovas, Albéniz, Anglés, Gallés, Freixanet, V. Rodríguez, Soler).

Valenti, Fernando, clavecín. (195?). *Harpsichord Music of the Spanish School of Domenico Scarlatti*. Allegro Classics AL 45. LP. (Soler, Anglés, F. Rodríguez, Gallés, Freixanet, Albéniz).

_____, clavecín. (195?). *Spanish Keyboard Music*. Westminster XWN18624. LP. (Albéniz, Anglés, Casanovas, Gallés, Freixanet, F. Rodríguez, Cantallos, Serrano).

Blumental, Felicja, piano. (195?). *Spanish and Portuguese Keyboard Music*. London LL.769. LP. (Soler, Anglés, Albéniz, Cantallos). Este álbum ha sido reeditado en disco compacto: Brana Records BR0021. CD. 2004.

_____, piano. (195?). *Spanish and Portuguese Keyboard Music, Volume 2*. London. LP. (Anglés, Soler, Ferrer, Freixanet). Reedición: Brana Records BR0022. CD. 2004.

Arroyo, Rafael, piano. (1957). *Musique espagnole de (sic) piano*. Club national du disque CND1002. LP. (Anglés, Albéniz).

Rodríguez Albert, Rafael, director, Orquesta Popular de Madrid de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). (1958). *Serenata española. Autores antiguos, autores modernos*. Hispavox. LP. (Soler, Albéniz, Cantallos, Blas Serrano, M. Ferrer).

Cubiles, José, piano. *Recital de música española*. (1957?). Zafiro Z-L 35. LP. (Soler, Serrano, Albéniz). Reeditado en CD en 1993.

Zabaleta, Nicolás, arpa. (1958). *Zabaleta plays Spanish Classics for the Harp*. Period SPL 745. LP. (Contiene transcripciones de obras de Albéniz y Gallés).

Grandjany, Marcel, arpa. (1959). *El amor d'España (sic)*. Capitol P-8473. LP. (Transcripciones de Soler, Anglés, Casanovas, Freixanet).

Galve, Luis, piano. (1962). *Sonatas Antiguas Españolas*. Columbia CCL 32.056. LP. (Soler, Albéniz, Cantallos, M. Ferrer, Casanovas, Freixanet, Gallés).

Puyana, Rafael, clavecín. (1962). *The Golden Age Of Harpsichord Music*. Mercury Living Presence MG 50304. LP. (Freixanet, Albéniz).

Sebastià, Rafael, piano. (1962). *Música española para piano*. Belmusic BEL 1001 (RCA española). LP. (Casanovas, Freixanet, Gallés, Anglés, Ferrer).

Sýkora, Vaclav Jan, clavecín. (1964). *Spanish Music for Harpsichord*. Supraphon SUA 10618. LP. (V. Rodríguez, Soler, Cantallos, Freixanet, F. Rodríguez, Albéniz, Gallés).

Presti, Ida y Alexandre Lagoya, guitarras (1965). *Spanish Music for Two Guitars*. Mercury MG50427. LP. Contiene un arreglo para dos guitarras de la Sonata en si menor de Gallés.

Rampal, Jean-Pierre, flauta; Arnold Birbaum, director (1966). *The Golden Flute*. Philips 6527 216. LP. Contiene un arreglo para flauta y orquesta de cuerdas del Aria en re menor de Anglés. Este arreglo figuró en el repertorio de Rampal y en esta grabación, que tuvo amplia distribución internacional bajo nombres diversos.

Anschütz, Sonia, piano. (1967). *Musique Espagnole*. Alpha DB 31C. LP. (Gallés, Albéniz, Anglés, F. Rodríguez, Soler).

_____, piano. (196?). *Trésors de la Musique Espagnole. Les Maîtres Anciens du Clavier*. Alpha DB 83. LP. (Ferrer, Casanovas, Freixanet, Anglés, Serrano, Gallés, Soler).

Tena, Lucero, castañuelas; Orquesta de Cámara de Madrid, José M. Franco, director. (1968). *Baroque Music of Spain with castanets*. Decca DL 710153. LP. Contiene orquestaciones de obras de Casanovas, Cantallos, Albéniz, Freixanet y Soler.

Echániz, José, piano. (1968). *José Echániz plays Spanish Piano Music*. Musical Heritage Society MHS 811. LP. (Gallés, Anglés, F. Rodríguez).

Biggs, E. Power, órgano. (1968). *Historic Organs of Spain*. Columbia Masterworks MS 7109. LP. (Anglés).

Gálvez, Genoveva, clavecín. (1969). *Clavecinistas ibéricos del siglo XVIII*. Hispavox HHS 10-398. LP. (Gallés, F. Rodríguez, Freixanet, Albéniz, Anglés). Editado también por Melodya en Moscú (1973) y EMI en España en CD (1996).

Bilbao, Pilar, piano. (1970). *Seis maestros de la música española*. Movieplay S-26040. LP. Reeditado por Warner Music en 2013. (Álbeniz, Ferrer).

Cano, Pablo, clavecín. (1984). *Sonatas españolas del siglo XVIII*. Vol.2. Belter ENY-961 (Ensayo). LP. (Serrano).

Colomer, Consuelo, piano. (1986). *Gems of the Keyboard*. Contemporary Recording Studios. LP. (Casanovas, Freixanet, Albéniz, Soler).

Fernández, Nohema, piano. (1988). *18th Century Piano Works from Spain*. Musical Heritage Society MHS 512235. CD. (Albéniz, Anglés, Casanovas, Gallés, Freixanet, Rodríguez, Cantallos).

Carra, Manuel, piano. (1991). *Rafael Anglés. Obras para tecla*. Etnos 07-A-XLVIII. LP. (Aria, Adagietto, Fugato, Sonata).

Woods, Jonathan, clavecín. (1994). *Jonathan Woods plays Harpsichord*. Innovative Music Productions. CD (grabado en 1974 y 1981). (Aria en re menor de Anglés).

Unwin Nicholas, piano. (1997). *Joaquín Nin. Piano Music*. Centaur CRC 2362. CD. (Freixanet, Anglés, F. Rodríguez, Gallés). Este disco, que incluye la casi totalidad de la obra original para piano de Nin, cierra con estas tres piezas antiguas donde el intérprete se ciñe, ex profeso, a las indicaciones y adiciones de Nin.

En términos de permanencia en el repertorio, presencia discográfica y como fuente para estudios académicos, las ediciones de Nin —u otras derivadas de ellas— fueron principalmente utilizadas desde su aparición hasta finales de los años sesenta del siglo XX, con una vigencia particularmente importante en los cincuenta y sesenta. Después de este periodo su uso comenzó a declinar, aunque no por completo, como se ha señalado al principio.

La siguiente gráfica permite apreciar el periodo de apogeo en el uso de las ediciones de Nin. Nótese que, en promedio, su popularidad en las décadas de los cincuenta y sesenta fue mayor que en el lapso que combina varias décadas desde los setenta hasta los últimos años del siglo.



Figura 1: Número de ediciones, estudios del repertorio y grabaciones por periodo de tiempo

EDICIONES POSTERIORES BASADAS EN LA EDICIÓN DE NIN

Las ediciones contenidas en la primera sección del listado están derivadas de *Classiques* de diferentes maneras. Algunas proceden directamente de la edición de Nin y la citan como su fuente única o principal; es el caso de las piezas de Mateo Albéniz y F. Rodríguez en la colección con fines pedagógicos *Masters of Spanish Piano Music* de la editorial estadounidense Alfred. Otras reproducen con toda probabilidad el texto de Nin pero suprimen sus indicaciones dinámicas, agógicas y de articulación sin mencionar las fuentes utilizadas —parece poco factible que los editores hayan tenido acceso a los manuscritos originales—; es el caso de la edición de Oswald Jonas, publicada en Illinois en 1958.

La sonata en re mayor de Mateo Albéniz representa un caso especial: la obra apareció en numerosas ediciones en diferentes partes del mundo, la mayoría en arreglos diversos para otros instrumentos, en el periodo 1953-1999. Se antoja poco probable que los responsables de muchas de estas publicaciones hayan tenido acceso a la fuente original y por ende habrían tomado la edición de Nin (o alguna otra derivada de ella) como punto de partida. Unión Musical Española publicó en Madrid una versión para piano en 1966.

ESTUDIOS DEL REPERTORIO

Estos libros, publicados en Estados Unidos, funcionan en su mayoría como una guía de repertorio para intérpretes y se limitan, en general, a hacer una descripción breve de las obras. La excepción más notable la constituye el importante estudio sobre la sonata en la época clásica del musicólogo William Newman, aparecido en 1963. Newman analiza y discute las obras en detalle y sus actitudes, en general, reflejan los criterios de la época —incluidos sus prejuicios—; baste citar como muestra la manera en la que el autor critica el abundante uso de secuencias y repeticiones, así como lo estático de la marcha armónica que se encuentra frecuentemente en la música española de tecla del dieciocho, juzgándola con parámetros y expectativas derivadas del repertorio centroeuropeo, y sin una comprensión completa del contexto en el cual se origina esta música (Newman, 1963: 313). Sobra decir que esta actitud ha sido rectificada desde entonces.

Cabe agregar aquí la brevísima mención a ambos volúmenes de *Classiques* en la sección dedicada a antologías y colecciones de música para teclado por país de origen contenida en la *Guide to the Pianist's Repertoire* de Maurice Hinson (Hinson, 2014: 1128), la guía estándar del repertorio para piano en lengua inglesa desde su primera edición en 1987.

GRABACIONES E INTÉRPRETES

De acuerdo con Jacqueline Kafka, Nin desempeñó un papel fundamental en el descubrimiento de obras de compositores como Chambonnières, Daquin, Dandrieu, Royer o Duphy para el público francés a través de su actividad como intérprete (Kafka, 1988: 56). Con la aparición de *Classiques*, Nin realizó una labor similar por la música ibérica, repertorio que encontró en la importante comunidad musical española en París su primera recepción entusiasta. Por citar solo un ejemplo, Ricardo Viñes interpretó en concierto sonatas de Soler, Blas Serrano y Mateo Albéniz a fines de los años veinte.⁹

Estas obras recibieron la atención de otros intérpretes en años subsecuentes, principalmente en París, pero también en Londres, Berlín y Bruselas, donde la editorial Max Eschig tenía una distribución importante. Destaca la labor de tres pianistas que grabaron, fuera de la Península, álbumes dedicados en su totalidad a la música ibérica dieciochesca para instrumentos de tecla: la francesa Hélène Boschi (1917-1990), discípula de Alfred Cortot, fue, en 1951, la primera en grabar sonatas de Soler, amén de obras de Albéniz, Anglés y Cantallos, y recibió por este registro el *Grand Prix de Disque* en 1952; Felicja Blumental (1908-1991), pianista polaca afincada por varias décadas en Brasil, realizó dos grabaciones que, bajo el título *Spanish and Portuguese Keyboard Music*, reúnen obras publicadas en la antología de Nin así como en la importante colección en dos volúmenes *Cravistas Portuguezes*, editada por Macario Santiago Kastner;¹⁰ finalmente, la pianista belga Sonia Anschutz grabó un par de discos que contienen música disponible entonces solamente a través de *Classiques*.

Entre los intérpretes notables que dedicaron su atención a este repertorio en las décadas de 1950 y 1960 y de cuyas interpretaciones quedan registros de transmisiones radiofónicas, se cuentan el clavecinista británico George Malcolm (1917-1997) y la pianista francesa Monique de la Bruchellerie (1915-1972).¹¹

Es muy probable que el joven Glenn Gould haya escuchado en Toronto algunas de estas piezas en sus años de estudiante de manos de su maestro, el pianista y compositor chileno Alberto Guerrero (1886-1959). El interés de Guerrero por repertorios antiguos y poco favorecidos por los pianistas de entonces —la música de los virginalistas ingleses, por ejemplo— influyó indudablemente en las preferencias de su alumno más célebre.¹²

En los Estados Unidos fue quizá el clavecinista Fernando Valenti (1926-1990) quien más hizo por difundir este repertorio. Valenti, nacido en Nueva York en una familia de ascendencia mallorquina, adquirió una reputación notable como intérprete de Scarlatti, compositor del que dejó un legado discográfico importante; su repertorio ibérico se expandió a Soler y la mayoría de los otros compositores de *Classiques*.

Sin embargo, no es de sorprender que un gran número de los intérpretes que le dedicaron su atención a esta música fueran de origen cubano o español. A los siempre insignes nombres de José Cubiles (1894-1971) y Luis Galve (1908-1995) se suman los de sus compatriotas José Falgarona y Rafael Arroyo, hoy olvidados pero músicos que en su día gozaron de una enorme relevancia y conocieron, interpretaron y grabaron este repertorio.

A pesar de que la figura de Nin perdió importancia en Cuba después de su muerte, su legado en la isla persistió durante algunas décadas gracias al esfuerzo de su discípulo César Pérez Sentenat (1896-1973). Además de difundir la música de tecla española del dieciocho en las ediciones de su maestro en las islas del Caribe y varios países del continente americano en conferencias y conciertos, Pérez Sentenat desarrolló una importante actividad pedagógica en La Habana. En su larga carrera docente, participó en la formación de pianistas como Solomon Mikowsky (conocido en la isla por su nombre en español Salomón Glades Mikowsky) (n. 1936), un muy joven Horacio Gutiérrez (n. 1948) y Jorge Luis Prats (n. 1956). Mikowsky, quien es hoy en día un renombrado pedagogo en la *Manhattan School of Music* de Nueva York, recuerda haber estudiado obras de clavecinistas españoles antiguos en las ediciones de Nin en su juventud (Hong, 2013: 10).

Otros pianistas cubanos cercanos directa o indirectamente a Nin fueron Santos Ojeda (1917-2004) y José Echániz (1905-1969); ambos realizaron importantes carreras como docentes en los Estados Unidos después de la Revolución Cubana. Echániz, en su día famoso exponente de la música para piano cubana y española, interpretó la música de Anglés, Gallés y Felipe Rodríguez a la par de la de Isaac Albéniz, Granados, Falla y E. Halffter.

Nin ejerció una influencia enorme sobre los intérpretes de generaciones posteriores, sobre todo cuando de la música de Soler se trata: muchas de las sonatas más populares del fraile, aún hoy en día, se cuentan precisamente entre las que el pianista cubano publicó en 1925; un hecho que se puede apreciar claramente en la discografía, desde la primera grabación que incluyó sus sonatas en 1951 hasta la actualidad. La selección de Nin —y por ende, su gusto musical— influyó de manera determinante en los intérpretes que le sucedieron.

APÉNDICE: SIETE APROXIMACIONES AL ARIA DE ANGLÉS.

A manera de apéndice, se presenta a continuación una serie de vínculos externos a grabaciones —algunas históricas— que ilustran las posibilidades interpretativas y los cambios en los paradigmas estéticos (en un periodo de 46 años) aplicados al repertorio del que este estudio es objeto a través de la audición de una pieza proveniente del segundo volumen de *Classiques*: el *Aria en re menor* de Rafael Anglés (1730-1816).

El título *Aria* fue añadido por Nin, la pieza es en realidad el cuarto verso de la *Salmodia en el primer tono* para órgano publicada en su forma original por Dionisio Preciado (1980). En esta obra, Anglés se acerca al estilo italiano en el diseño de la melodía: es notable la similitud que su línea melódica guarda con la del segundo movimiento del concierto italiano de Bach (Ejemplo 4, en la interpretación del autor de este texto).

Ejemplo 3. Aria en re menor de Rafael Anglés, según la edición de Nin, cc. 1-4.

Ejemplo 4. Segundo movimiento (Andante) del Concierto italiano, BWV 971 de J.S. Bach, cc. 4-6.

Nin conoció esta obra en París a través del entonces joven pianista valenciano José Iturbi.¹³ Anglés había sido organista de la catedral de Valencia durante 54 años a partir de 1762 (cuando sucedió a Vicente Rodríguez, fallecido el año anterior) y algunas de sus obras debieron circular en copias manuscritas entre los pianistas y organistas valencianos durante décadas. La versión que aparece en la edición de Nin difiere textualmente del original y contiene octavas añadidas en el bajo que convierten a la pieza en una auténtica transcripción pianística similar a las que Busoni o Sgambati hicieron de obras de Bach o Gluck. Este arreglo constituye una página de gran efecto y expresividad que podría figurar en el repertorio de más pianistas —españoles o no—.

El clavecinista colombiano **Rafael Puyana** (1931-2013) efectuó en 2006 una grabación en un fortepiano Walter de la versión original editada por Preciado (**Ejemplo 5**) —que aparece titulada como *Arioso* en el disco— en la que se pueden apreciar con facilidad las diferencias con la versión de Nin.

Una comparación de las tres grabaciones pianísticas llevadas a cabo en los años cincuenta por Hélène Boschi (**Ejemplo 6**), José Falgarona (**Ejemplo 7**) y Felicja Blumental (**Ejemplo 8**) resulta reveladora. El enfoque de **Boschi** es quizá el que se aproxima más a la estética neoclásica de la época y el que recuerda más de cerca al pianismo de, por ejemplo, Dinu Lipatti en su franqueza. A pesar de que ambas manos siempre están sincronizadas en el ataque inicial de las notas, **Falgarona** es quien se acerca más a prácticas interpretativas de siglos anteriores en su sutil uso del rubato, tanto en las fluctuaciones repentinas del tempo como en la libertad rítmica de la melodía en la mano derecha, siempre apoyada en la observancia estricta del pulso en la izquierda. **Blumental** comparte con Boschi una lectura directa del texto, pero se propone la difícil labor de mantener el sentido de flujo en la línea melódica a una velocidad considerablemente menor. Mientras la interpretación de la pieza le lleva a Boschi 3 minutos y 11 segundos, Blumental se toma 4 min 13 s, la versión más lenta de las aquí comentadas.

En su versión de 1968 (**Ejemplo 9**), grabada en el órgano de la catedral de Segovia, el organista británico-estadounidense **E. Power Biggs** (1906-1977) realizó los cambios necesarios a la edición de Nin para hacerla viable en su instrumento, fundamentalmente la supresión de las notas largas octavadas en el bajo que son solo realizables en el piano a través de una pedalización cuidadosa. Debido a la ausencia del pedal de resonancia del piano, pueden

apreciarse en esta interpretación numerosos silencios al final de cada frase en la mano derecha que no son perceptibles en las versiones pianísticas de la obra. Además de la adición de algunos ornamentos, la principal aportación de Biggs consiste en el uso de la articulación: donde los intérpretes arriba mencionados tienden al uso de un legato continuo, el organista inglés agrupa las notas de algunos pasajes en pares, un efecto estrechamente relacionado con la digitación elegida. Biggs fue un pionero en el rescate del repertorio y los instrumentos prerrománticos entre sus colegas (particularmente en el mundo anglosajón, en el que ejerció una influencia considerable) e hizo mucho por la difusión del contexto y los instrumentos asociados a ciertos repertorios.¹⁴

La clavecinista española **Genoveva Gálvez**, alumna y colaboradora cercana de Puyana, realizó en 1969 una grabación de la pieza (**Ejemplo 10**) en la que, al igual que Biggs, suprime las octavas del bajo. Gálvez ornamenta la melodía más profusamente que su colega organista y utiliza cambios en la registración para añadir variedad y diferenciar las secciones de la obra. El pedal sobre la dominante al final de la pieza, indicado *ad lib.* por Nin y que puede ser tratado como una auténtica cadenza en miniatura, es gestionado de diversas maneras por todos los intérpretes aquí discutidos; desde la forma directa y austera de Biggs hasta el enfoque más exuberante de Gálvez, quien trata al pasaje libremente y arpeggia los acordes finales a la manera de una cuasi improvisación.

Finalmente, el pianista británico **Nicholas Unwin** (n. 1962), interesado en la música española y hoy completamente volcado en el mundo del jazz, presenta la aproximación más literal de la versión de Nin (**Ejemplo 11**). Con una duración de 2 min 15 s, su versión es la más corta de las aquí examinadas y la que más se acerca a la sugerencia metronómica de Nin de 80 golpes por minuto. Para 1997, cuando esta grabación fue realizada, las ediciones del cubano parecerían anacrónicas, sin embargo Unwin eligió el Aria de Anglés, junto con otras obras de Freixanet, F. Rodríguez y Gallés, como remate de su disco de música para piano solo original de Nin, entendiéndolo que su aportación —particularmente en esta pieza— va más allá de la labor de simple editor y que la versión que publicó en *Classiques* es una interpretación del texto original. Así, este intérprete cierra, en el ocaso del siglo XX, casi 75 años de uso de la antología niniana.

REFERENCIAS

- Bazzana, K. (2004). *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Bruchollerie, M. de la. (2014). *Monique de la Bruchollerie*. [CD]. Alemania: Meloclassic.
- Díaz Pérez de Alejo, L. M. (2016). El «duelo» entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿El viejo clave o el piano moderno? *Revista de Musicología*, XXXIV(1), 211-234.
- Guinard, P. (1926). Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols. *Revue de musicologie*, VII(19).
- Hinson, M. y Roberts, W. (2014). *Guide to the Pianist's Repertoire* (4ta ed.). Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Hong, K. (2013). *The Piano Teaching Legacy of Solomon Mikowsky* (Tesis doctoral, Manhattan School of Music, Nueva York).
- Johnsson, B. (Ed.) y Estrada G. (Rev.). (1995). *Josep Gallés. Vint-i-tres sonates per a tecla*. Barcelona: Societat Catalana de Musicologia.
- Kalfa, J. (1988). Joaquim Nin à Paris. *Revue internationale de musique française*, XXVI, 53-60.
- Kastner, M. S. (Ed.). (1935-1950). *Cravistas Portuguezes* (2 vols.). Mainz: Schott.
- Lipkowitz, B. (2006). The Villahermosa Manuscript: An Important Source of Late Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music. En M. Boyd y J. J. Carreras (Eds.), *Music in Spain During the Eighteenth Century* (pp. 207-213). Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Newman, W. S. (1963). *The Sonata in the Classic Era*. Nueva York: Norton, 1963.
- Nin, J. (Ed.). (1929). *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols*. París: Max Eschig.
- Puyana, R. (2007). [Notas para el disco] *The Musical Sun of Southern Europe II*. [Grabado por R. Puyana] [CD]. Estados Unidos: Sanctus Recordings.
- _____. (Clavecín). (1967). *Soler: Works for Harpsichord*. [LP]. Holanda: Philips.
- Preciado D. (Ed.). (1980). *Salmodia para órgano*. Madrid: Unión Musical Española.
- Staier, A. (Clavecín). *Variaciones del fandango español*. [CD]. Hamburgo: Teldec.

EJEMPLOS DE AUDIO

Ejemplo 1: Sonata No. 16 en fa menor, cc. 57-65. J. Gallés. Ricardo de la Torre, piano. Grabación no comercial del fragmento para su inclusión en este artículo.

Ejemplo 2: Sonata No. 16 en fa menor, cc. 57-65 con cambios de registro. J. Gallés. Ricardo de la Torre, piano. Grabación no comercial del fragmento para su inclusión en este artículo.

Ejemplo 3: Aria en re menor, cc. 1-4. R. Anglés/J. Nin. Ricardo de la Torre, piano. Grabación no comercial del fragmento para su inclusión en este artículo.

Ejemplo 4: Andante, del Concierto italiano, BWV 971 cc. 4-6. J.S. Bach. Ricardo de la Torre, piano. Grabación no comercial del fragmento para su inclusión en este artículo.

Ejemplo 5: Anglés, Rafael: Aria en re menor (de acuerdo con la edición de Joaquín Nin). Rafael Puyana, fortepiano, <https://youtu.be/FjcEOJwINIk>

Ejemplo 6: _____. . Hélène Boschi, piano, https://youtu.be/Q1X_GQFPfRM

Ejemplo 7: _____. . José Falgarona, piano, https://youtu.be/F_mcFd0-MiA

Ejemplo 8: _____. . Felicja Blumental, piano, <https://youtu.be/CLskf23BPlo>

Ejemplo 9: _____. . E. Power Biggs, órgano, https://youtu.be/7ZJka6C_8OE

Ejemplo 10: _____. . Genoveva Gálvez, clavecín, <https://youtu.be/4FR0Us1rlx8>

Ejemplo 11: _____. . Nicholas Unwin, piano, <https://youtu.be/o6pUVXkj9cY>

1. Véase al respecto la reseña de *Seize Sonates...* escrita por el musicólogo, historiador y crítico de arte Paul Guinard aparecida en la *Revue de musicologie* de la Sociedad Francesa de Musicología en 1926. De acuerdo con Guinard, muy poca gente habría siquiera sospechado la existencia de música de clavecinistas españoles al iniciar el siglo XX (específicamente en el contexto francés). A pesar de los esfuerzos de Pedrell y Mitjana, a quienes menciona como dos pioneros en la recuperación de este repertorio, en la opinión de Guinard no existían en ese momento las condiciones para reunir un verdadero corpus de música española de tecla del s. XVIII, por lo cual una antología representaba el único formato viable y la de Nin resultaba un modelo a seguir (Guinard, 1926: 160-62).

2. Esta afirmación es particularmente cierta en el caso de las publicaciones aparecidas en España, que a menudo son difíciles de obtener en el extranjero.

3. Por ejemplo, gracias a la evidencia aparecida desde entonces, se ha fijado el año de nacimiento de Josep Gallés en 1758 y no en 1761, como se pensaba hasta las últimas décadas del siglo XX. Otros casos, sin embargo, continúan siendo problemáticos: muy poco se sabe sobre Cantallos y Freixanet (identificado más tarde como Joseph Freixanet o Joseph Freixenet, según la fuente) de quienes Nin admitió no conocer siquiera su nombre de pila. La Sonata en do menor de Cantallos —la única obra conocida de este compositor hasta tiempos recientes— y la Sonata en do menor, R. 60b de Soler son esencialmente dos versiones de la misma obra. Esto apuntaría hacia el cuestionamiento de la existencia misma de Cantallos, de no ser por el descubrimiento en el Manuscrito de Villahermosa (documento adquirido por el conde de Villahermosa en una subasta en 1977 que contiene numerosas obras para instrumentos de teclado de los ss. XVIII y XIX, principalmente de procedencia catalana, además de extractos de la *Llave de la modulación* de Soler) de cuatro sonatas de un autor identificado únicamente como Cantallops (probablemente la versión ortográfica correcta de su apellido y que es idéntica a la de una ciudad del mismo nombre en la provincia de Girona). A pesar de haber sido conocida por Antonio Baciero y Samuel Rubio, esta fuente continúa en gran medida inexplorada. Para mayor información sobre el contenido del manuscrito y sus alcances musicológicos, véase: Lipkowitz, 2006. El lugar que los compositores de música para tecla ocupan en su conjunto en la historia de la música española del s. XVIII está todavía por valorarse con profundidad.

4. Baste aquí mencionar las ediciones de Scarlatti que Alessandro Longo hiciera a principios del siglo XX, o las que aparecieron en Budapest de forma casi contemporánea con el primer volumen de *Classiques* a cargo de Bartók. En la introducción a su edición de las sonatas de Gallés, el musicólogo danés Bengt Johnsson acusa a Nin de interferir excesivamente en el texto original, haciendo cambios que considera inadmisibles y erróneos y lo coloca en la categoría de Longo (Johnsson y Estrada, 1995: 13). Paradójicamente, la edición del profesor Johnsson está plagada de erratas y requirió de la adición de una sección de correcciones a cargo de Gregori Estrada.

5. En la mencionada reseña, Guinard señala a Nin como un editor ejemplar: se sitúa en un punto intermedio entre las “modernizaciones arbitrarias” a las que —de acuerdo con él—, von Bülow y

Granados sometieron al texto scarlattiano en sus respectivas revisiones; y la edición “fríamente erudita” (*froidement «savante»*) que reproduce el texto sin ninguna indicación útil para el amateur bien intencionado. Guinard también elogia a Nin por su combinación de una fiel reproducción del texto con la introducción de sugerencias interpretativas emanadas de su buen gusto musical (Guinard, 1926: 162). Estos juicios evidencian de manera particularmente clara los valores de la época *preurtext*.

6. Para conocer un análisis detallado de esta polémica, véase: Díaz Pérez de Alejo, 2016.

7. Si bien los efectos de este tipo no son exclusivos de la escuela de Landowska, es cierto que fueron favorecidos por sus seguidores. Escúchese por ejemplo la grabación de sonatas de Soler realizada por Rafael Puyana, uno de sus últimos alumnos (Puyana, 1967). Estos recursos han sido en gran medida abandonados en la praxis interpretativa reciente; basta escuchar la forma en la que un intérprete de una generación posterior, como el clavecinista y fortepianista Andreas Staier, aborda este tipo de repertorio para darse cuenta de qué tanto pueden cambiar los cánones interpretativos en unas cuantas décadas (Staier, 1996).

8. El caso de Soler es particularmente representativo: sus intérpretes comenzaron a usar las ediciones de Rubio y Marvin con mayor frecuencia desde su aparición en 1957. Las décadas subsecuentes vieron la salida al mercado de otras ediciones de sonatas de Soler que se ajustaban a los estándares más rigurosos del *urtext*, desplazando cada vez más a las antiguas versiones de Nin.

9. Estas obras abrieron un programa de música española presentado por Viñes en abril de 1928 en la *Salle Erard* que también incluyó obras de inspiración española escritas por compositores franceses.

10. Este musicólogo realizó una labor de rescate de la música portuguesa para teclado del siglo XVIII equivalente a la de Nin en el ámbito de la música española (véase: Kastner, 1935,1950).

11. Una grabación de sendas sonatas de Soler, Gallés y Vicente Rodríguez proveniente de la transmisión radiofónica de un recital ofrecido por de la Bruchollerie en 1959 ha salido recientemente al mercado bajo el sello discográfico Meloclassic (Bruchollerie, 2014).

12. Véase la descripción de los estudios de Gould con Guerrero en: Bazzana, 2004: 58-75.

13. Rafael Puyana aclara en las notas al disco que contiene su grabación de esta obra que, al desconocer la fuente de esta partitura, indagó sobre su origen con el hijo de Nin, el también compositor Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), a lo que este contestó que una copia de la pieza, que llevaba por título *Arioso para clave o fortepiano*, le fue proporcionada a su padre por Iturbi (Puyana, 2007: 51). Puyana afirma que Nin no revela el origen de esta pieza en su antología, sin embargo en su prólogo para *Dix-sept sonates*, el pianista cubano menciona un manuscrito perteneciente a Iturbi como la fuente para todas las obras de Inglés publicadas en aquel volumen (Nin, 1929: ii).

14. El disco de donde procede esta grabación pertenece a una serie titulada *Historic Organs of...* y contiene volúmenes dedicados a Inglaterra, Francia, Italia y Suiza, además de España, siempre grabados en órganos históricos de esos países.