

CICLO DE MIÉRCOLES

**PARÍS 1905.
VIÑES, UNA HISTORIA
DEL PIANO**

noviembre-diciembre 2015



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**PARÍS 1905.
VIÑES, UNA HISTORIA
DEL PIANO**

Cuatro conciertos históricos

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “París 1905: Viñes, una historia del piano”: noviembre-diciembre 2015 [introducción y notas de Màrius Bernadó]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre-diciembre 2015)

Programas de los conciertos: [I] Autores modernos (I) “Obras de F. Liszt, A. de Castillon, C. Saint-Saëns, C.-W. de Bériot, G. Marty, T. Dubois, J. Brahms, E. Grieg, C. Scott, A. Borodin. I. Albéniz, E. Granados y M. A. Balákirev”, por Miguel Ituarte, piano; [II] De Cabezón a Haydn “Obras de A. de Cabezón, J. Moreno, W. Byrd, J. Bull, H. Purcell, G. Frescobaldi, D. Scarlatti, J. C. de Chabonnières, F. Couperin, J. P. Rameau, J. F. Dandrieu, J. Kuhnau, J. S. Bach, G. F. Händel, C. P. E. Bach y F. J. Haydn”, por Miquel Villalba, piano; [III] De Mozart a Chopin “Obras de W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann y F. Chopin”, por Eldar Nebolsin, piano; [y IV] Autores modernos (II) “Obras de C. Franck, E. Chausson, V. d’Indy, G. Fauré, G. Samazeuilh, H. Février, L. Moreau, R. Baton, G. Perné, C. Debussy, D. de Séverac, M. Ravel y E. Chabrier,” por Laurent Wagschal, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18, 25 de noviembre y 2 de diciembre de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 3. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Cánones, fugas, etc. (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 5. Rapsodias (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Scherzos (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano – Arreglos - Programas de mano - S. XVI-XVIII.- 8. Sonatas (Piano) – Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 9. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 10. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Màrius Bernadó

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción: **Un pianista**
Un espacio
Un repertorio
- 24 **AUTORES MODERNOS (I)**
Miércoles, 11 de noviembre - **Primer concierto**
Miguel Ituarte, piano
Obras de F. LISZT, A. de CASTILLON, C. SAINT-SAËNS, C.-W. de BÉRIOT,
G. MARTY, T. DUBOIS, J. BRAHMS, E. GRIEG, C. SCOTT, A. BORODIN,
I. ALBÉNIZ, E. GRANADOS y M. A. BALÁKIREV
- 38 **DE CABEZÓN A HAYDN**
Miércoles, 18 de noviembre - **Segundo concierto**
Miquel Villalba, piano
Obras de A. de CABEZÓN, J. MORENO, W. BYRD, J. BULL, H. PURCELL,
G. FRESCOBALDI, D. SCARLATTI, J. C. de CHABONNIÈRES,
F. COUPERIN, J. P. RAMEAU, J. F. DANDRIEU, J. KUHNAU, J. S. BACH,
G. F. HÄNDEL, C. P. E. BACH y F. J. HAYDN
- 50 **DE MOZART A CHOPIN**
Miércoles, 25 de noviembre - **Tercer concierto**
Eldar Nebolsin, piano
Obras de W. A. MOZART, L. van BEETHOVEN, F. SCHUBERT,
F. MENDELSSOHN, R. SCHUMANN y F. CHOPIN
- 62 **AUTORES MODERNOS (II)**
Miércoles, 2 de diciembre - **Cuarto concierto**
Laurent Wagschal, piano
Obras de C. FRANCK, E. CHAUSSON, V. D'INDY, G. FAURÉ,
G. SAMAZEUILH, H. FÉVRIER, L. MOREAU, R. BATON, G. PERNÉ,
C. DEBUSSY, D. de SÉVERAC, M. RAVEL y E. CHABRIER
- 78 **Anexos**
- 81 **Índice de ilustraciones**

Introducción y notas de **Màrius Bernadó**



C. Lõand, 1915
i.e. Ricardo Viñes
América central.

Ricardo Viñes (1875-1943) ha pasado a la historia como el pianista de la vanguardia francesa, el músico privilegiado que estrenó en París muchas de las mejores composiciones pianísticas de Debussy, Ravel, Satie o Falla. Pero Viñes fue también un pionero en la recuperación y la difusión de la literatura pianística de todos los tiempos. Este ciclo reproduce una iniciativa pionera, quizá la primera en la historia de esta naturaleza, promovida por el músico español. En la mítica Salle Érard de París, entre el 27 de marzo y el 17 de abril de 1905, interpretó cuatro conciertos históricos con una selección de las mejores obras para teclado desde Antonio Cabezón hasta su presente. Más de un siglo después estos cuatro programas, configurados con originalidad y astucia, sonarán exactamente igual.

Por razones prácticas en este ciclo no ha sido posible mantener el orden original de los conciertos que ideó Ricardo Viñes.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

La Fundación Juan March agradece la ayuda de Nina Gubisch-Viñes, David Korevaar y Laurie Sampsel para la realización de este ciclo.

INTRODUCCIÓN

UN PIANISTA

6

El día 13 de octubre de 1887 llega a París, en compañía de su madre, un joven de doce años destinado a convertirse en uno de los principales protagonistas del cambio estilístico del pianismo de principios de siglo. Ricardo Viñes Roda (Lérida, 1875–Barcelona, 1943) se forma inicialmente en su ciudad natal con el organista Joaquín Terraza y más tarde en Barcelona con Juan Bautista Pujol, el maestro de una brillante generación de pianistas de la que también forman parte Isaac Albéniz y Joaquim Malats. A las pocas semanas de llegar a París, y a pesar de no tener la edad reglamentaria, es aceptado como oyente en el Conservatorio, en la clase del afamado Charles-Wilfrid de Bériot, el hijo del violinista y compositor Charles-Auguste de Bériot y de la célebre cantante María Malibrán. En París comparte ilusiones y penurias con su paisano Enrique Granados, con quien convive en el Hôtel de Cologne et d'Espagne, y con Joaquim Malats, ambos discípulos también de De Bériot. Justo recién llegado a París, el 22 de noviembre, conoce a Maurice Ravel, de su misma edad y, como él, alumno de De Bériot. Ravel y Viñes son compañeros de juegos primero y almas gemelas poco después en el descubrimiento adolescente del mundo, de la literatura y del arte. Viñes empieza a prodigarse como pianista de talento en algunos de los selectos salones de la capital francesa y a introducirse en su rico mundo musical. La obtención del Primer Premio de Piano del Conservatorio de París en 1894, le abre las puertas de la Salle Pleyel para su primer recital que tiene lugar el 21 de febrero de 1895. A partir de este momento el pianista leridano inicia una carrera imparable que lo lleva a ser considerado uno de los más destacados intérpretes de su generación.

Desde muy temprana edad siente una curiosidad extrema por toda clase de manifestaciones artísticas y literarias, a las que se aproxima de forma autodidacta. Lector infatigable, se impregna de lo mejor de la literatura francesa y frecuente gale-

rías y salas de exposiciones. Dueño de una fastuosa biblioteca y de una notable colección de arte, Viñes se convirtió en un personaje central en el universo artístico de finales del siglo XIX y principios del XX. En palabras de uno de sus mejores amigos, el poeta Léon-Paul Fargue, “nada que estuviese relacionado con las artes o las letras, le era ajeno”. A lo largo de su periplo vital y profesional, en su círculo de amistades íntimas se cuentan músicos como el propio Ravel, además de Henri Duparc, Claude Debussy, Déodat de Séverac, Erik Satie, Manuel de Falla, Joaquín Turina o Federico Mompou. Él mismo *homme de lettres*, autor de certeros sonetos parnasianos, de originales revisiones de la antigua *ballade* francesa o de deliciosos haikus y poemas satíricos, Viñes también se relaciona con escritores como Fargue, Henri de Regnier, Paul Valéry, Jorge Guillén, Léon Bloy, Colette, Valery Larbaud, Jean Cocteau, André Gide o Jacques Maritain y tuvo una gran cercanía con pintores de la talla de Isidre Nonell, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Odilon Redon, Pablo Picasso o Pierre Bonnard.

7

En fecha tan temprana como 1898 ofreció en la Salle Érard su primer recital íntegramente dedicado a la “música moderna”, con obras de César Franck, Charles-Marie Widor, Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Charles-Wilfrid de Bériot, Ernest Chausson, Vincent d’Indy, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Isaac Albéniz y, como nota destacada, el estreno de la primera obra importante de Maurice Ravel, *Menuet antique*, que le estaba dedicada. Una sincera inclinación hacia la llamada “música moderna” y un firme compromiso con las jóvenes generaciones de compositores son dos de los sellos distintivos de la personalidad musical de Viñes, además de una técnica portentosa y una fina sensibilidad capaz de diseccionar el sentido musical de cuantas piezas conformaron su extensísimo repertorio. Jean Cocteau dijo de él: “Viñes no toca, explica”.

Después del recital de 1898 y de la muy favorable acogida de crítica y público en los que le siguieron, Viñes se convierte rápidamente en el pianista de las vanguardias, el protagonista indiscutible de la mayor parte de los estrenos y primeras

audiciones de la nueva música para piano y en el paladín de la gran revolución de la estética pianística de principios del siglo XX que se opera, fundamentalmente, en la órbita musical francesa.

A partir de 1900 comienza su proyección internacional con constantes giras europeas. Su presentación en Rusia durante el otoño de 1900 es el preámbulo de una nueva fascinación y un firme compromiso con la música de los compositores rusos (Aleksandr Glazunov, Aleksandr Borodín, Mili A. Balákirev, Nikolái Rimski-Kórsakov, Serguéi Liapunov...) que empieza a integrar en sus programas. Viñes no deja de interesarse por la literatura, de ser un habitual de las galerías de marchantes de arte y casas de subastas y de ser admitido en los círculos artísticos e intelectuales más selectos y avanzados de París. El año 1901 es invitado a interpretar algunas obras de Debussy en casa del compositor y el 10 de enero del año siguiente ofrece en primera audición *Pour le piano* de este compositor. A partir de entonces se convierte en el pianista de referencia de Debussy, quien le encarga el estreno de la mayor parte de su producción destinada al piano.

En el año 1902, junto con Fargue, Ravel y otros jóvenes escritores, pintores y músicos decididamente comprometidos con las nuevas formas artísticas y bajo el impulso del escándalo



provocado por el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, forma el grupo de “Les Apaches”. En el año 1905, pocas semanas antes de ofrecer los cuatro “conciertos históricos” de la Salle Érard que se reconstruyen en este ciclo, ofrece la primera audición en París del *Concierto para piano y orquesta* de Rimski-Kórsakov, el 8 de enero, y de los *Cuadros de una exposición* de Modest Músorgski, el 25 de marzo. Entre ambos conciertos, además de varios recitales y audiciones privadas “menores”, tuvo tiempo de ofrecer en primera audición *Masques* y *L’Isle joyeuse* de Debussy y *En Languedoc* de Séverac, el 10 y el 18 de febrero respectivamente.

Su actividad durante la primera década del siglo XX es frenética. Protagoniza multitud de estrenos y primeras audiciones de Debussy (*Estampes* en 1904, *Masques* y *L’Isle joyeuse* en 1905, los dos cuadernos de *Images* en 1906 y 1908...) y de Ravel (*Jeux d’eau* y *Pavane pour une infante défunte* en 1901, *Miroirs* en 1906, *Gaspard de la nuit* en 1909...). A partir del reencuentro con Erik Satie en 1912, se encarga de estrenar casi toda la producción pianística del compositor; decenas de piezas escritas en apenas tres años que indudablemente deben su existencia al hecho que Satie había encontrado por fin un interlocutor al piano, había encontrado a “su” pianista. Hace lo mismo con la música de un gran número de compositores prácticamente desconocidos hasta que Viñes integra



sus obras en sus exitosos recitales. Tal es el caso de Séverac, de Falla y de otros compositores españoles a los que nuestro pianista abre las puertas del mundo musical parisino. A la música de los compositores franceses, sus programas van añadiendo la de los rusos y españoles y, más tarde, también la de los compositores hispanoamericanos, pero sin olvidar nunca el gran repertorio de épocas pretéritas que mantiene en sus programas de forma insistente, desde Bach a Brahms, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin o Liszt. Sus conciertos conmemorativos de los aniversarios de Schumann y Chopin (1910) y de Liszt (1911), por ejemplo, tienen una enorme repercusión.

Su generosidad y compromiso con la nueva música, estrenando innumerables obras, es recompensado con multitud de composiciones dedicadas. Balákirev le dedica *Valse di bravura*; Debussy, su “Poissons d’or” del segundo cuaderno de *Images*, la única de sus composiciones dedicada a un pianista. Ravel, además de la juvenil *Menuet antique*, le dedica “Oiseaux tristes” de *Miroirs*; Satie los “Airs à faire fuir” de *Pièces froides* y “Chez le marchand d’or” de *Vieux sequins et vieilles cuirasses*; Séverac, “Vers le mas en fête” y “Coin de cimetière au printemps” de *En Languedoc*; Liapunov, la *Berceuse des fées*; Poulenc, que fue alumno suyo, la “Pastorale” de *Trois pièces Op. 48*. Entre sus compatriotas, Granados hace lo propio con “El fandango de candil” de la suite para piano *Goyescas*; Falla le dedica las *Noches en los jardines de España*, que por problemas de agenda no pudo llegar a estrenar; Turina, “Ronda de niños” de *Rincones sevillanos*; Mompou las tres últimas piezas de *Charmes* y Manuel Blancafort su obra más emblemática: *Parc d’atraccions*. La lista es deslumbrante e incluye, además, obras de Alfredo Casella, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Joaquín Rodrigo, Joaquín Nin-Culmell, Roland-Manuel, Florent Schmitt y muchos otros. En suma, una auténtica antología de la música para piano del primer cuarto del siglo XX que le permite realizar diversos recitales consecutivos con programas formados exclusivamente por las obras que le fueron dedicadas. Muy probablemente ningún otro intérprete ha recibido tantos gestos

de agradecimiento en forma de composiciones dedicadas. Su generosidad resulta especialmente crucial en el desembarco en París de toda una generación de músicos españoles: Manuel de Falla y Joaquín Turina acuden a él al llegar a la capital francesa y es Viñes quien los introduce en la sociedad musical de la capital, además de encargarse de defender sus obras en concierto. Lo mismo hacen más tarde Federico Mompou, Manuel Blancafort o Joaquín Rodrigo, quienes encuentran en Viñes el apoyo material y la complicidad artística que necesitan en el inicio de sus carreras.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es constatar cómo mantiene esta actitud de compromiso con la nueva música a lo largo de toda su dilatada carrera. No es un pianista comprometido únicamente con los compositores de su generación y de una determinada estética, sino que siempre, incluso en sus últimas actuaciones públicas, continúa incorporando en sus programas la música de la generación más joven que intenta abrirse paso con grandes dificultades, los nuevos y los novísimos jóvenes compositores. Todos encuentran en Viñes el gesto amable y la mirada cómplice, el intérprete siempre dispuesto a apostar por las nuevas propuestas musicales. No es en absoluto casual ni gratuito que Matilde Muñoz, en una entrevista, lo calificase como “El amigo de los músicos” (*El Imparcial*, 24 de diciembre de 1918).

En el año 1920 embarca hacia Argentina, donde ofrece un ciclo de ocho conciertos dedicado a la historia de la música para piano, además de dar a conocer allí, en conciertos y conferencias, la música de Debussy y de los *nouveaux jeunes*. A su regreso a Europa presenta la música de algunos jóvenes compositores hispanoamericanos. En 1924 protagoniza una nueva gira de conciertos por diversos países hispanoamericanos en los que, de forma invariable, introduce la música de las generaciones más jóvenes de compositores. Entre 1929 y 1936 realiza algunas grabaciones discográficas para Gaumont y Columbia. Después de una nueva gira por América del Sur, y forzado por diversas circunstancias permanece en Hispanoamérica un largo periodo, entre 1930 y 1935. Además

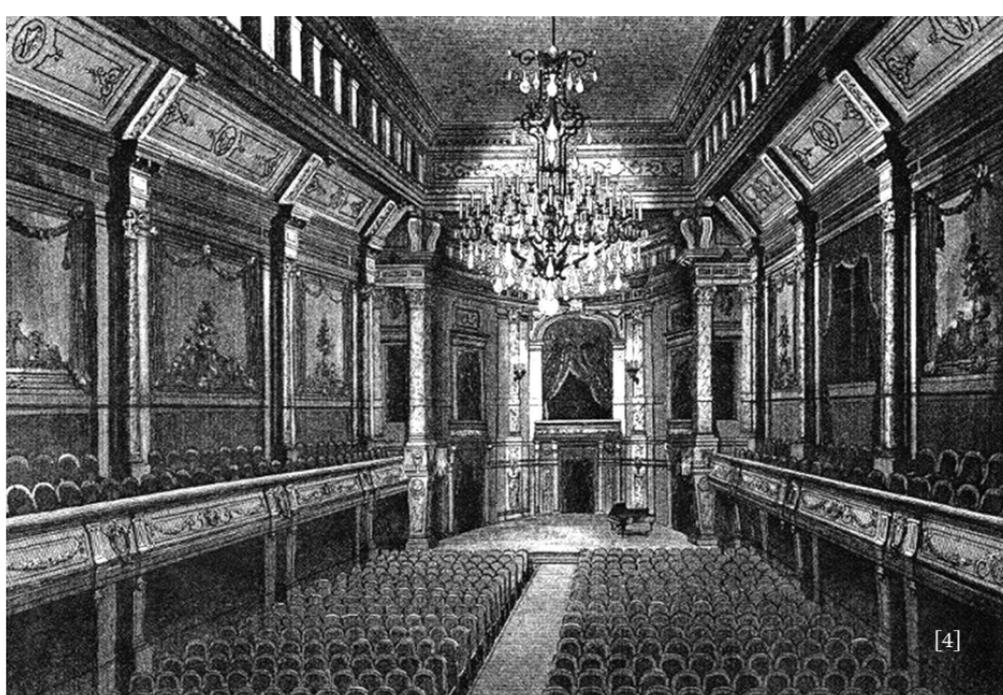
de integrarse en la vida cultural de Buenos Aires, realiza conciertos por toda la geografía argentina, así como en Chile y Uruguay. Sin abandonar nunca la música de las vanguardias europeas, su repertorio incorpora cada vez más títulos de jóvenes compositores latinoamericanos.

Vuelve a París el verano de 1935 y es recibido de forma entusiasta y con grandes homenajes. Recupera su intensa actividad con nuevos estrenos de obras de la más joven generación de compositores franceses (Germaine Tailleferre, René Leibowitz...). En 1940, después de una gira por España, se instala en Barcelona. El conflicto bélico le impide regresar a París y, alejado del circuito musical, sobrevive gracias a los escasos conciertos que puede ofrecer en una España castigada por la posguerra, a algunas clases y a la ayuda puntual de un puñado de amigos. Muere en Barcelona, al borde de la indigencia, el 29 de abril de 1943.

UN ESPACIO

Los salones de los constructores de pianos fueron un espacio privilegiado para el desarrollo de la música instrumental en el siglo XIX; la destinada al piano, naturalmente, pero también la camerística. Los salones jugaron un papel determinante en la configuración de las nuevas formas de escuchar y las nuevas tipologías del público que se imponen en esa época.

Desde el principio, dos de los principales actores en este espacio fueron las casas parisinas Pleyel y Érard. En las salas de Pleyel (20, rue Rochechouart) y de Érard (13, rue du Mail), además de en la de Herz (48, rue de la Victoire) y en otras muchas, empieza a producirse un verdadero cambio en la forma del concierto público. Auténticos responsables de la introducción y la consolidación del piano en la cotidianeidad musical occidental, los constructores de pianos ocuparon un lugar destacadísimo en la definición de la vida concertística de la capital francesa y de toda Europa y en el desarrollo de la fórmula del “recital” instrumental a finales del siglo XIX.



[4]

La *maison* Érard, como las salas de otros constructores, es un claro ejemplo de la convergencia de algunos de los aspectos más relevantes de su tiempo: al privilegio que la época otorgaba al arte, y en particular a la música, cabía añadir la fascinación por la invención y el progreso técnico y su traducción en productos fabricados industrialmente, sin olvidar la consolidación de un sistema comercial que desbordaba completamente el ámbito local. Fueron justamente estos artefactos musicales, los pianos, producidos masivamente y distribuidos a una escala hasta entonces nunca imaginada, los responsables de la introducción de la música en el ámbito doméstico e íntimo de miles de personas. Se produjo así una transformación completa en el acto de acercamiento al arte musical y hasta la concepción misma de la música y de su consumo en una sociedad, la burguesa, que a través de gestos como este va abandonando los hábitos y modos del Antiguo Régimen para adentrarse en la Modernidad, caracterizada por la democratización del acceso a la cultura y el progreso técnico.

Sabemos que los fabricantes de instrumentos parisinos se situaban, a mediados del siglo XIX, a la cabeza de los fabrican-

tes de artículos, constituyendo una auténtica potencia industrial y económica, por lo que sus impulsores y propietarios eran valorados y gozaban de un enorme prestigio social, tanto por el volumen de negocio como por la innegable reputación que les reportaba el reconocimiento de alguna invención o novedad técnica en sus instrumentos, debidamente patentada y premiada en las exposiciones industriales internacionales, tan frecuentes en aquella época. Los salones de estos “potentados” eran, por tanto, no solo un escaparate de sus productos, sino auténticos espacios de sociabilidad.

A partir de la segunda generación al frente de las casas Érard (establecida en 1777) y Pleyel (fundada por el compositor y editor Ignace Pleyel en 1807), se va abandonando la concepción inicial en la que el constructor era él mismo un pianista en búsqueda de soluciones técnicas a sus propias necesidades. Al mismo tiempo, los responsables de estas firmas buscan asociar su imagen con las de determinados virtuosos: así, la sonoridad potente y “dura” de los Érard supo ganarse la confianza de Franz Liszt, quien se publicitó como un “artista Érard” a cambio de que la firma le proporcionara los instrumentos en sus giras europeas (instrumentos que los Érard sabían que venderían con facilidad en las ciudades de destino después de haberlos tocado allí el joven prodigio). Por su parte, la escalada de necesidades del virtuoso triunfante, obligado a tocar en teatros de aforos exagerados, resultó ser también un revulsivo para el constructor, forzado a idear una sonoridad pianística que rebasase el ámbito doméstico.

Los Pleyel, en cambio, con su característica sonoridad aterciopelada e íntima, se asociaron a Chopin. Lo cierto es que el *star system* de la época jugó sus bazas de forma eficiente, y la asociación de un pianista con una marca era una situación muy frecuente. Naturalmente, la presentación en uno de los salones “públicos” de un constructor de pianos era una forma de promocionarse, de abrirse las puertas de los innumerables salones privados impulsados por miembros destacados de la alta sociedad y que tanto abundaban en el París de mediados de siglo y que, a causa de la ausencia de una vida musical ofi-

cial o institucional, no hicieron otra cosa que crecer y multiplicarse durante el tiempo de la Tercera República.

Los animadores de los salones privados –o, quizá con mayor exactitud, las animadoras–, acostumbran a ser miembros de la aristocracia o de la alta burguesía, adinerados, con un cierto punto *snob*, melómanos en muchos casos, cuando no ellos mismos practicantes. A cambio de unas horas de puro placer o de ilustración intelectual o estética, en estos salones los músicos obtenían, además de recompensas dinerarias o en especie, la posibilidad de saltar al espacio público. Una eventual presentación en alguno de los afamados salones de un *hôtel particulier* podía suponer una invitación a franquear la difícil apuesta de un concierto público, con sus prerrogativas asociadas, entre las que se contaba la obtención de una crítica positiva en uno de los influyentes medios de la prensa escrita.

Con el tiempo, esta sutil transición del espacio privado al público empezó también a moverse en sentido inverso. Al edificar espacios de dimensiones y condiciones acústicas adecuadas para la música en las propias dependencias fabriles o en edificios anexos, además de cubrir la ausencia de espacios idóneos para el repertorio pianístico, el recital vocal o de cámara, a medio camino entre el salón particular y el teatro, el constructor se garantizaba una envidiable autonomía. A principios de 1830 Érard ya organiza conciertos en sus dependencias, en 1835 Henri Herz abre una primera sala asociada a su manufactura de pianos y Pleyel abre la suya en 1839. Sin llegar a llenar teatros de gran aforo, un número ingente de pianistas podía presentarse ante un público mucho más amplio y misceláneo que en cualquier salón privado. Además, en una dinámica plenamente comercial, los conciertos eran habitualmente anunciados en la prensa y cabía la posibilidad de contar con la asistencia de la influyente crítica musical.

Desde el inicio de su trayectoria Viñes, en la estela de su maestro De Bériot, manifestó una inequívoca preferencia por los pianos Érard. En cierto sentido podría considerársele un “artista Érard”. De hecho, su segundo recital público de im-

pacto en París tiene lugar el 11 de marzo de 1897 en la Salle Érard, y a partir de entonces este es el auditorio de preferencia en sus presentaciones públicas en París durante los años siguientes. En 1905, después de múltiples vicisitudes, la casa Érard estaba gobernada por Albert Blondel, quien fue el responsable de dirigir la empresa en solitario desde la muerte de la viuda Érard, en 1889, hasta 1935. Él fue el interlocutor directo de Viñes durante estos años. La complicidad entre ambos es grande y Viñes se convierte en un visitante habitual del domicilio y del salón privado de los Blondel que, “continuando con la tradición de la difunta Mme. Érard, se propone reunir de vez en cuando las celebridades artísticas francesas y extranjeras para presentarlas a la élite del mundo parisino” (*Le Figaro*, 7 de marzo de 1904). *Chez Blondel* será un destino recurrente donde presentarse para cenar, para tocar o dejar un encargo en el incansable ir y venir de la intensa vida social que Viñes mantiene en esta época, con recepciones, cenas y conciertos en domicilios privados de su entorno casi a diario.

Los salones de las factorías pianísticas fueron, además, uno de los espacios que de forma más inmediata se sumaron al interés por la música antigua que se impuso en Francia a finales del siglo XIX. El taller de Auguste Wolf, responsable de la *maison Pleyel*, fue uno de los primeros en participar en este movimiento de recuperación. Su sucesor, Gustave Lyon, intuyó un nuevo mercado para la firma y fue el primer constructor que se ocupó de la reconstrucción de instrumentos antiguos con destino a su *stand* en la Exposición Universal de 1889, cuando los constructores de pianos franceses, y en particular los artesanales y perfeccionistas Érard, acusaban una pérdida de presencia en el mercado internacional, superados por los instrumentos alemanes y americanos, más acordes con los nuevos gustos musicales y más adaptados a los procesos de fabricación industrial.

Este es el momento en que el pianista y pedagogo Louis Dièmer (1843-1919) reivindica la sonoridad de los instrumentos antiguos, reclama copias fidedignas de claves del siglo XVIII y funda la Société des Instruments Anciens. Con mo-

tivo de la Exposición universal de 1889, Dièmer ofreció una serie de conciertos con un instrumento de 1769 del constructor Pascal Taskin. De este mismo año es el primer clave de la casa Pleyel, copia del Taskin de Dièmer y que fue presentado, junto con otra copia debida a Érard, durante la Exposición Universal. Faltaban pocos años para que Wanda Landowska comenzara a incorporar de forma ocasional en sus recitales de piano algunas obras “antiguas” interpretadas en reconstrucciones de instrumentos antiguos y protagonizase la auténtica recuperación del instrumento. A pesar de que Érard fue de los primeros en inspeccionar el instrumento de Taskin con la finalidad de implementar la fabricación de copias, se retiró rápidamente de esta competición y no continuó construyendo ni comercializando instrumentos antiguos.

Y UN REPERTORIO

En sus inicios, la carrera concertística de Viñes parecía estar destinada a seguir el recorrido propio de un virtuoso de finales del siglo XIX: premios, presencia en los salones más distinguidos, largos y muy misceláneos programas de concierto consagrados a la exhibición virtuosística... Pero Viñes renunció a seguir este camino y contribuyó a inaugurar una nueva manera de concebir el recital pianístico. Fue uno de los primeros en interpretar obras enteras y no únicamente fragmentos de probada efectividad ante el público, en evitar el puro exhibicionismo a favor del interés musical, en configurar temáticamente los programas, en programar recitales monográficos dedicados a un compositor o escuela, en redescubrir desconocidas obras para tecla de los siglos pasados que incorporaba con total naturalidad en sus programas, en diálogo con autores contemporáneos.

El programa interpretado en su primera presentación pública en la Salle Pleyel el 22 de febrero de 1895 es suficientemente indicativo del tipo de hábitos corrientes a la hora de configurar el repertorio de una joven promesa del piano (Anexo I, pág. 78). No pasaría mucho tiempo hasta que Viñes empezara a cambiar esta concepción del programa de concierto. Un

anticipo de la historia de la música para tecla en cuatro conciertos de 1905 lo protagonizó, también en la Salle Érard, en 1898. El programa del primero de los dos conciertos abarcaba obras desde Bach hasta Liszt, mientras que el segundo, titulado “Musique moderne”, incluyó composiciones que iban desde César Franck hasta las de un jovencísimo Maurice Ravel (Anexo II, pág. 79).



[5]

Ciertamente, Viñes no fue el primer pianista en presentar un programa de concierto organizado según criterios “históricos”. En 1885, Anton Rubinstein había lanzado sus famosos “conciertos históricos” que tuvieron una gran repercusión. Pero sí que es sorprendente que un joven pianista en los albores de su carrera tuviese el atrevimiento de hacerlo. Rubinstein se lo permitió cuando tenía cincuenta y seis años, estaba en la cumbre de su fama y era reconocido como uno de los más destacados pianistas de su generación. Que Viñes consagrara el segundo recital a los autores “modernos” no dejaba de ser también una excentricidad. En los programas

“históricos” de Rubinstein, por ejemplo, esta noción está completamente ausente o por lo menos muy desdibujada: aunque Rimski-Kórsakov, Balákirev o Cui eran entonces compositores vivos, la selección estaba muy sesgada al incluir únicamente compositores rusos con una estética que para nada representaba la diversidad estilística de la época.

En definitiva, con sus recitales de 1898, Viñes iniciaba el camino hacia una nueva manera de entender y articular el programa del recital pianístico que culminaría con la espléndida serie de cuatro conciertos que ofreció el 27 de marzo y el 3, 10 y 17 de abril de 1905 en la Salle Érard, bajo el título de *La Musique de clavier depuis ses origines jusq’a nos jours*. En 1905, Ricardo Viñes ya se había hecho aplaudir en los más importantes *milieux mondains* del París del cambio de siglo. Los salones más distinguidos de la capital ya han tenido ocasión de escucharlo y el pianista se convierte en un habitual de algunos de los más exquisitos y activos musicalmente. En casi todos ellos es un miembro más de la familia y se convierte en un personaje central en todo cuanto acontece a nivel musical, pero también participa apasionadamente en el vivaz mundo literario o pictórico de los primeros años del siglo.

Es posible que la idea de trazar una historia de la música para tecla en cuatro conciertos estuviese influida por algunas iniciativas previas. La “moda” de los conciertos históricos, que pretendían trazar una panorámica del canon musical asentado desde una perspectiva histórica y, de paso, contribuir a su legitimación y consolidación, comenzó a andar a finales del siglo XIX. En cierta manera era una forma más de aplicar la “cultura del museo” a la música, en paralelo a la proliferación de las grandes salas de conciertos (inclinadas al repertorio sinfónico, en clara competencia con los teatros de ópera) y de sociedades musicales y a la construcción de lo que se ha asentado en el imaginario musical occidental en forma de “tradición clásica de la música”.

Como hemos mencionado, el más temprano y famoso protagonista de un ciclo de conciertos históricos dedicados a la

literatura pianística fue Anton Rubinstein, quien entre 1885 y 1886 dio la vuelta al mundo con un programa de siete recitales íntegramente dedicados a la historia de la música para piano, incluyendo las principales capitales europeas, entre ellas París (Salle Érard). Una rápida ojeada al repertorio escogido por Rubinstein, permite sacar algunas conclusiones:

Primer concierto: William Byrd, John Bull, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Carl Philipp Emmanuel Bach, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

Segundo concierto: Ludwig van Beethoven.

Tercer concierto: Franz Schubert, Carl Maria von Weber y Felix Mendelssohn.

Cuarto concierto: Robert Schumann.

Quinto concierto: Muzio Clementi, John Field, Ignaz Moscheles, Adolf Henselt, Sigismund Thalberg y Franz Liszt.

Sexto concierto: Fryderyk Chopin.

Séptimo concierto: Fryderyk Chopin, Anton Rubinstein, Mijaíl Glinka, Mili A. Balákirev, Anatoli Liádov, Nikolái Rimski-Kórsakov, Piotr Ilich Chaikovski, César Cui, y Nikolái Rubinstein.

La selección y agrupamiento de las piezas muestra a las claras el ideario de Rubinstein. Todos los “preámbulos” de los tres siglos anteriores a la explosión del piano romántico se agrupan en un concierto que desprende un cierto olor a naftalina, dando a entender que hasta Beethoven no comienza la auténtica literatura para piano. Igualmente curioso es el quinto concierto, dedicado a la exhibición de obras de carácter virtuosístico, sin considerar su importancia musical o estética en la evolución del lenguaje del instrumento. De nuevo, en el

último concierto, un cierto sesgo, esta vez de acento nacionalista, desdibuja la coherencia y sensatez del conjunto.

Los cuatro recitales de Viñes deben enmarcarse en este contexto, pero su proyecto reviste algunas particularidades. La primera de ellas es la propia selección del repertorio a interpretar, tan personal. Frente a la selección de Rubinstein, en la que abundaban las piezas de interés exclusivamente “pianístico”, debidas a pianistas reconvertidos en compositores e interesados en exhibir la potencialidad del instrumento y del intérprete, Viñes da inicio a un nuevo formato concertístico en el que priman la coherencia en el programa y la calidad musical intrínseca. No es aventurado afirmar que Viñes inaugura un diseño del programa del recital pianístico en el que el virtuoso cede el protagonismo a la misma música.

Cambia, en definitiva, las coordenadas: a partir de ahora tenían que ser los principios de naturaleza estética los que debían guiar la confección del programa. Fruto de una intensa labor de investigación en bibliotecas y asesorado por musicólogos como Jean Marnold, Lionel de La Laurencie y Jules Ecorcheville, las obras interpretadas en este ciclo representan una elección de lo mejor de lo mejor de la literatura para tecla desde el siglo XVI. El número total de piezas (cincuenta y cinco, que Viñes se esfuerza en tocar íntegramente de memoria) y de autores (cincuenta) nos hacen ver la envergadura de la empresa; mucho más si tenemos en cuenta que la mayor parte de las piezas de los cuatro programas no las había tocado nunca antes y que pocos días antes del primer concierto, el mismo Viñes había protagonizado, entre otras, la primera audición en Francia de los *Cuadros de una exposición* de Músorgski. La empresa es realmente titánica.

A partir de este momento, la presencia de obras “antiguas” será también una constante en sus programas. Si bien siempre se ha asociado el nombre de Ricardo Viñes con la “música moderna”, lo cierto es que su repertorio habitual incluye un número, limitado pero bien escogido, de obras de Cabezón, Couperin, Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin o Liszt, entre otros. Pero sus inquietudes no conocen límites.

Viñes encarna perfectamente el lema poético de Josep Vicenç Foix: “Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo.” Entre la producción pianística más próxima a su tiempo, en sus programas era muy frecuente encontrar obras de Albéniz, Fauré, Franck, Borodín, Músorgski, Rimski-Kórsakov, Chausson... Entrar en su repertorio de obras de autores ya estrictamente contemporáneos es una labor que desborda cualquier aproximación superficial; tanta fue la literatura pianística del siglo XX que tocó y esparció por todas partes. En esta parcela, Viñes programó e hizo suyas por igual las obras de los grandes nombres de la composición de su tiempo y las de los *petits maîtres*, las de los consagrados y las de los noveles. Las llevó todas a todas partes, a las grandes salas de las principales capitales y a los lugares más recónditos donde le fue posible tocar. Viñes no fue únicamente el brillante “creador” de tantos y tantos títulos fundamentales en la literatura pianística de inicios del siglo XX. Viñes fue, sobre todo, el gran “divulgador” de estas obras: no solo las estrenaba, sino que las incorporaba inmediatamente en su repertorio, convirtiéndose en el mejor embajador de toda una generación —de diversas generaciones—, de compositores de Europa y América del Sur. Durante todo su recorrido vital se mantuvo fiel a su ideario perfectamente plasmado en una sentencia: “En religión, filosofía y moral, obediencia; en arte y literatura, independencia.”

En la entrevista de 1918 del diario *El Imparcial*, cuando se le preguntó sobre si tenía interés en dedicarse a la composición, respondía: “¡Ah, imposible!... Estaría llena de reminiscencias. Mi espíritu vive de la contemplación y de la asimilación de tantas obras bellas... Prefiero ser el intérprete”. En verdad Viñes era un intérprete. El intérprete de toda una época y de una manera de relacionarse con el arte y con la vida. Su muerte, en unas condiciones muy tristes, el 29 de abril de 1943, puso punto final a un recorrido vital apasionante, a un periplo artístico e espiritual intenso y singular como pocos. Con la desaparición de Ricardo Viñes una determinada forma de concebir el arte, marcada por la generosidad y el compromiso y por un elevado sentido ético y trascendente, perdió a uno de sus grandes valedores.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Montserrat Bergadà, Màrius Bernadó y Nina Gubisch-Viñes, *Ricard Viñes i Roda (1875-1943): Testimoni d'un temps*, La Banqueta, 19. Lleida, Ajuntament de Lleida, 1994.
- Màrius Bernadó (ed.), *Ricard Viñes: El pianista de les avantguardes / El pianista de las vanguardias / Le pianiste des avant-gardes*, Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida (Museu Jaume Morera); Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007.
- Mildred Clary y Nina Gubisch-Viñes, *Ricardo Viñes: Un pèlerin de l'Absolu*, [Arlés], Actes Sud, 2011.

GRABACIONES DISCOGRÁFICAS

- *Ricard Viñes al piano: Enregistraments històrics (1929-1938)*. Ricardo Viñes (piano). Tritó TD008 (2008) [Obras de Isaac Albéniz, Pedro Humberto Allende, Manuel Blancafort, Aleksandr Borodín, Claude Debussy, Manuel de Falla, Christoph Willibald Gluck, Carlos López Buchardo, Domenico Scarlatti, Cayetano Troiani y Joaquín Turina].

MÀRIUS BERNADÓ

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 11 de noviembre de 2015. 19:30 horas

AUTORES MODERNOS (I)

Programa interpretado en la Salle Érard de París,
el lunes 10 de abril de 1905

I

Franz Liszt (1811-1886)

Sonata en Si menor S 178

Lento assai - Allegro energico

Andante sostenuto

Allegro energico - Andante sostenuto - Lento assai

24

Alexis de Castillon (1838-1873)

Fantasia en Re menor, de la Suite para piano nº 2 Op. 10 *

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Preludio y fuga en Fa menor nº 3, de Estudios Op. 52

Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914)

Morceaux à rythmes rompus Op. 56 (selección)

Cantabile *

Allegro vivace

Georges Marty (1860-1908)

Pensée intime, de Tres pequeñas piezas *

Théodore Dubois (1837-1924)

Les Myrtilles, de Poèmes sylvestres

* El intérprete enlazará esta pieza con la siguiente mediante una breve transición

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Rapsodia en Sol menor Op. 79 nº 2

Edvard Grieg (1843-1907)

Hoja de álbum en Si bemol mayor, EG 109 (primera audición),
de Piezas líricas Op. 12 nº 7

El riachuelo, de Piezas líricas Op. 62 nº 4

25

Cyril Scott (1879-1970)

Dagobah Op. 39 nº 1 * (*primera audición*)

Aleksandr Borodin (1833-1887)

Scherzo en La bemol mayor

Isaac Albéniz (1860-1909)

*Torre Bermeja, de Piezas características Op. 92 nº 12 **

Enrique Granados (1867-1916)

*Oriental, de Danzas españolas **

Milij A. Balákirev (1837-1910)

Islamey (Fantasía oriental)



SOCIÉTÉ MUSICALE
G. ASTRUC & Cie
32, R. Louis-le-Grand et 33, B. des Italiens
PAVILLON DE HANOVRE & PARIS



SALLE ÉRARD

13, Rue du Mail, 13



La Musique de Clavier

depuis ses Origines jusqu'à nos jours

EN

Quatre Concerts

PAR

Ricardo



VINÈS



Lundi 27 Mars 1905

Lundi 3 Avril 1905

Lundi 10 Avril 1905

Lundi 17 Avril 1905

A 9 Heures du soir

Les portes ouvriront à 8 heures et demie

**Il ne sera envoyé aucune invitation
Voir ci-contre les conditions d'abonnement**



TROISIÈME CONCERT

AUTEURS MODERNES

Lundi 10 Avril 1905



1. Sonate en *si* mineur (*en une seule partie*).. .. . Fr. LISZT
2. Fantaisie en *ré* mineur A. de CASTILLON
Prélude en *fa* mineur, op. 52.. SAINT-SAËNS
Cantabile } Ch. de BÉRIOT
Allegro vivace }
Pensée intime G. MARTY
Les Myrtilles. Th. DUBOIS
3. Rhapsodie en *sol* mineur. .. . J. BRAHMS
Feuillet d'album en *si* bémol, }
 (*1^{re} audition*) } GRIEG
Le Ruisseau }
Dagobah (*1^{re} audition*) CYRIL SCOTT
Scherzo en *la* bémol.. .. . BORODINE
La Tour Vermeille (*sérénade*). I. ALBENIZ
Danse Espagnole E. GRANADOS
Islamey (*fantaisie orientale*) .. BALAKIREW



TERCER CONCIERTO: AUTORES MODERNOS (I)
SALLE ÉRARD, PARÍS. LUNES, 10 DE ABRIL DE 1905

Día de mi tercer concierto histórico. Estudié mañana y tarde, y solo salí a media tarde para ir a casa Érard a estudiar en el piano 89012, que es el que toqué en el Conservatorio, y en mis dos primeros conciertos históricos. Luego a rezar en Notre-Dame-des-Victoires, poniendo un cirio a la Virgen. Por la noche, mamá y yo en coche a la Sala Érard; Pepe y María llegaron un poco después, y también M. de Bériot, señora y Madeleine. Dios continúa protegiéndome, pues apenas me sabía las piezas de este tercer concierto, y sin embargo lo toqué todo divinamente y tuve más éxito que ningún otro día, pues me hicieron repetir Les Myrtilles de Dubois, Le Ruisseau de Grieg y el Scherzo de Borodín que me salió divinamente la primera vez y en el que me equivoqué en dos notas la segunda. Luego, después de tocar Islamey, la última pieza del programa, tuve tanto éxito que tuve que añadir una pieza más y entonces toqué el Preludio en Mi bemol de Chopin. Pero lo que fue el asombro y la admiración de los conocedores, fue mi ejecución de la colosal Sonata de Liszt por la que empezaba el concierto. M. de Bériot dijo que nunca me había oído tocar tan admirablemente, y Calvocoressi que jamás había escuchado interpretar tan a su gusto esa obra grandiosa. Pero fue sin duda lo que hizo que todo lo demás siguiese tan bien y, cosa admirable, no pareció larga dicha sonata. También toqué divinamente la “Torre Bermeja” de Albéniz. Y estuve cuanto más contento, que como lo he dicho ya, no sabía aún bien del todo las piezas de dicho programa, ni las de los dos primeros conciertos, así que esto es verdaderamente debido a ayuda de la Providencia. ¡Qué descanso haber dado ya tres de mis cuatro conciertos históricos! Casi que ahora el último ya me parece poca cosa a pesar de saber solo a medias muchas de las piezas que en él voy a tocar. Pero nadie lo creería: dar cuatro conciertos sin tiempo material para ello, de manera que adelantado cada uno de ellos de dos días nada más y me era imposible darlos [...]. Esta vez no llovió, pero no había más gente que las otras dos veces. Estamos locos de contentos, pues la Sonata de Liszt me preocupaba mucho y la toqué con pasión y poesía. Hasta el frío de Samazeuilh me felicitó calurosamente en el foyer. (Ricardo Viñes, *Diario*, 10 de abril de 1905).

Viñes titula su tercer concierto “Autores modernos”. Es sintomático que esta “modernidad” incluya obras que van desde las de Liszt o Brahms hasta autores como Saint-Saëns, de Bériot, Marty, Albéniz, Granados o Balákirev, a los que conoció y trató y con alguno de los cuales mantuvo una relación de amistad duradera. Tanto es así que incorpora al programa una obra de un compositor incluso más joven que él y de estética digamos “avanzada”. Es el caso del inglés Cyril Scott, recién llegado a París, con quien se relaciona durante los meses de preparación del ciclo y comparte, además de la música, otras muchas aficiones y pasiones, como la poesía y el ocultismo.

Con alguna pequeña salvedad, la selección de este tercer concierto histórico es, más que cronológica, estética y hasta cierto punto geográfica. Agrupa a un conjunto de compositores, algunos de los cuales son realmente “modernos” en el sentido de que son contemporáneos, pero que mantienen en cualquier caso una mirada nostálgica al pasado reciente y a la gran tradición del piano del XIX. El repertorio escogido, en su conjunto, traza una muy completa panorámica del lenguaje pianístico de la segunda mitad de siglo, desde la eclosión de Liszt y Brahms hasta los tintes nacionalistas de Grieg, Albéniz y Granados o Borodín y Balákirev, sin dejar de lado un cierto toque de elegante pianismo de salón e, incluso, alguna concesión al repertorio de exhibición virtuosística tan importante durante la época de formación de Viñes en París. Todas las vertientes del piano de la segunda mitad del siglo XIX están más o menos bien representadas. Para el cuarto concierto, en cambio, Viñes reservará todo el programa a la voz pianística de los compositores franceses, desde César Franck y Chausson, que habían muerto unos años antes, hasta los compañeros de generación de Viñes como Ravel o Séverac o incluso algo más jóvenes, como Samazeuilh o Rhené-Baton.

Sin ir más lejos, Cyril Scott nació en 1879, poco más de diez años antes de la muerte de Franck en 1890. Y Granados o Marty, nacidos ambos en la década de 1860, pertenecen a una generación mucho más joven que la de Fauré, D’Indy

o Chausson y bien hubieran tenido cabida, puestos a ubicar a estos compositores en su estricto marco cronológico, en el cuarto concierto, al lado de compositores como el mismo Debussy, apenas seis años mayor que Granados, o Séverac, Février y Ravel. La selección, pues, no atiende un criterio estrictamente histórico en cuanto a la cronología de los compositores, sino más bien al sentido de la evolución estética del lenguaje para el piano en el cambio de siglo. Un ambiente que Viñes vivió y protagonizó en primera persona como ningún otro de los pianistas de su generación.

El programa, que es con diferencia el más largo del ciclo, se abre con una obra realmente monumental, la colosal *Sonata en Si menor* de **Franz Liszt**, sin duda una de las cumbres de su catálogo y una de las obras más exigentes a nivel técnico. La obra está dedicada a Robert Schumann, quien a su vez había dedicado su *Fantasia en Do mayor Op. 17* a Liszt. De una duración desmesurada –tal como se indica en el programa impreso, Viñes la interpretó “en une seule partie”, es decir sin interrupciones entre los diferentes secciones, actitud no demasiado común en la época, a pesar de que la concepción de la obra así lo exige–, sus más de setecientos compases esconden grandes dosis de originalidad, de atrevimientos armónicos y una arquitectura novedosa que replantea los principios de la forma sonata. Comenzar el recital con esta obra es todo un desafío.

El programa sigue con una obra muy distante en cuanto a ambición. **Alexis de Castillon** pertenecía a una familia aristocrática del Languedoc que ostentaba el marquesado de Saint-Victor. Destinado a realizar una carrera militar, conoció a Saint-Saëns, con quien mantuvo una sólida amistad y con quien acabó fundando la influyente Société Nationale de Musique, y acabó dedicándose a la música. Interesado por la música antigua, especialmente por Bach y la escuela germánica, e influido por César Franck, sus mayores logros se encuentran en el terreno de las grandes formas. Sus composiciones para piano, en cambio, delatan un cierto ambiente refinado y aristocrático propio de la música de salón, hasta

un cierto punto influidas por el *style ancien*. La “Fantasía en Re menor” pertenece a su *Suite para piano n° 2*, escrita hacia 1873, está integrada por cinco movimientos: “Ballade”, “Ronde”, “Adagietto”, “Fantaisie” y “Saltarelle”.

Camille Saint-Saëns era toda una autoridad musical en el París que Viñes conoció en sus primeros años. Conocerlo y tocar delante de él fue todo un acontecimiento: Viñes lo relata con pasión en su diario y guarda toda su vida una fotografía dedicada del compositor. Saint-Saëns está presente en su primer recital de “Musique moderne” de 1898 en la Salle Pleyel (a través de la *Mazurka n° 3 Op. 66*), y continúa interpretando sus obras con frecuencia. Curiosamente, lo que más tocó fue su *Caprice sur les airs de ballet d’Alceste de Gluck*, una de sus obras más brillantes, así como su música de cámara en trío y las sonatas para violonchelo y piano (en diversas ocasiones, con Juan Ruiz-Casaux y Gaspar Cassadó).

La relación de Viñes con su maestro **Charles de Bériot** fue muy intensa. Viñes reconoció en De Bériot a su único e indiscutible maestro, casi como el padre ausente a partir de su llegada a París en 1887, y De Bériot lo acogió como un miembro más de la familia. Raro era el día que, estando en París, Viñes no apareciese por su casa, para saludarle, sumarse a alguna de las comidas familiares, mantener una conversación, tocar el piano o echar una partida de ajedrez. Viñes tocó bastante música suya, e incluso llegó a interpretar sus *Conciertos para piano y orquesta n° 2 y n° 4*, en arreglo para dos pianos, con el mismo De Bériot en la parte del acompañamiento.

Durante los meses de gestación del ciclo, **George Marty** estaba muy próximo a Viñes. No en vano Marty fue el director de la Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire con la que Viñes interpretó en primera audición el *Concierto para piano* de Rimski-Kórsakov en la sala del Conservatorio el 15 de enero de 1905, un día que, en sus propias palabras “hará fecha en mi vida”. La complicidad en este proyecto es máxima y Viñes agradece la ayuda –un corte en uno de los dedos de la mano del pianista está a punto de frustrar el proyecto– y

el reconocimiento de Marty a su interpretación. Nunca más volvió a interpretar obras de este músico importante, especialmente centrado en la dirección operística, que tan solo cultivó la composición de forma muy puntual.

Les Myrtilles, de **Théodore Dubois**, que Viñes también había tocado ya en su concierto de presentación de 1895, es una de esas piezas de exhibición virtuosística características de los salones más aburguesados y menos avanzados y comprometidos con las nuevas propuestas, en los que hay más interés en escuchar y “ver” al intérprete que en la misma música. En palabras de Debussy, “la atracción que ejerce el virtuoso sobre el público es similar a la que atrae a las masas hacia el espectáculo de circo: siempre se espera que pase alguna cosa peligrosa”. Una historia de la música para piano que se quiera sincera no podía evitar programar también una muestra de una actitud respecto a la literatura para el instrumento que tuvo una indudable importancia durante las décadas finales del siglo XIX.

La panorámica se completa con la *Rapsodia en Sol menor Op. 79 n° 2* de **Johannes Brahms**, un autor que Viñes frecuentó poco. Además de la rapsodia de este programa, tocó principalmente el *Intermezzo en Mi bemol mayor Op. 117 n° 1* y, sobre todo, el arreglo de la “Gavota” de *Iphigénie en Aulide* de Gluck.

Viñes había tocado bastante muchos números de los diferentes álbumes de las *Piezas líricas* de **Edvard Grieg**. La diversidad de enfoques poéticos y musicales de estas piezas de carácter encajaba muy bien con su personalidad. El compositor noruego dio el título de “Hoja de álbum” (*Albumblad/Albumblatt*) a diversas composiciones integradas en la colección de *Piezas líricas*. Una aparece en el primer álbum (Op. 12 n° 7, en Mi menor) otra en el cuarto álbum (Op. 47 n° 2, en Fa Mayor), además de las *Cuatro hojas de álbum Op. 28*. En el concierto de la Salle Érard del 10 de marzo de 1898 incluyó una *Feuillet d’album en Mi menor*, que es indudablemente la pieza Op. 12 n° 7. El programa indica, no obstante, que la que

tocó en 1905 estaba en Si bemol mayor y que se ofrecía en primera audición. Se trata, en realidad, de una pieza sin número de opus y no integrada en ninguna de las colecciones de las *Piezas líricas*: la identificada en el catálogo de Grieg como EG 109 (GGA 20: 49-50). “El riachuelo” pertenece al séptimo álbum de *Piezas líricas*, el Op. 62 nº 4.

El prolífico y longevo **Cyril Scott** fue un auténtico pionero de la música británica para piano. Influido por la estética impresionista y la música de Debussy, su paso por París entre los años 1903 y 1905 dejó una fuerte impronta en su música. *Dagobah* es una obra de 1904, de tintes exóticos, dedicada a Jacques-Emile Blanche, el pintor, grabador y escritor francés que retrató a los principales actores artísticos, literarios, musicales y sociales del París de principios de siglo y a cuya casa, durante los meses de noviembre y diciembre de 1904, acudiría regularmente Ricardo Viñes para posar para un retrato. Scott participó de los mismos ambientes creativos y esotéricos que fascinaban a Viñes y ambos coinciden frecuentemente en el taller de Blanche. Es en este contexto en el que Viñes incorpora la pieza del inglés, que ofrece también en primera audición.

El último bloque del concierto está dedicado a los compositores rusos y españoles. De **Aleksandr Borodín** tocaba con regularidad alguna de las piezas de la *Pequeña suite*, particularmente “En el convento” y “Sérenade”, y, sobre todo a partir de 1905, este *Scherzo en La bemol mayor* que grabaría en disco para el sello Columbia en 1930. Su descubrimiento de la música rusa supuso también una auténtica revelación. Visitó Rusia por primera vez en el año 1901, invitado por su amigo Serge de Méring. Se trató de un viaje de vacaciones en el que aprendió algo de ruso pero no participó en actividades musicales. Inmediatamente se enamoró de sus compositores y empezó a tocar esta música, contribuyendo a divulgarla fuera de Rusia. El 22 de marzo de 1902 presenta *Valse di bravura* de **Mili Balákirev** y “En el convento” de Borodín a la Societé Nationale. No fue ajena a esta pasión su amistad con Mario-Dimitri Calvocoressi, un auténtico especialista en la materia

y gran divulgador de la música rusa en Francia, a través de la organización de conferencias y conciertos y la publicación artículos que contribuyeron decisivamente al establecimiento de una “moda” rusa en París que habría de fructificar unos años después con el desembarco de los *Ballets Russes*. Es Calvocoressi quien facilita a Viñes partituras de compositores rusos para leer y, a la postre, incorporar en su repertorio. Y, gracias a él, el 20 de febrero de 1905 Viñes recibe la partitura de *Islamey* dedicada por el propio compositor. Viñes empieza a cartearse con Balákirev y se encarga de popularizar la pieza en Francia. La primera audición del *Concierto* de Rimski-Kórsakov, de los *Cuadros* de Músorgski, el viaje a Leipzig y Berlín para participar en los homenajes a Balákirev con ocasión de su setenta aniversario, las primeras audiciones del *Concierto* de Liapunov... La música rusa había entrado con fuerza en su repertorio.

34

Bajo el consejo de **Isaac Albéniz**, la familia de Viñes dio el paso de desplazarse a París para que Ricardo pudiera continuar sus estudios de piano. La presencia de la música de Albéniz, a quien Viñes admira profundamente a pesar de la distancia estética y de ambientes –Albéniz se movía principalmente en el entorno “antidebussista” de la Schola Cantorum–, en sus programas es constante. Los cuadernos de *Iberia* (“Evocación”, “El puerto”...), la *Suite española* (“Granada”), *Cantos de España* (“Oriental”) o la *Rapsodia española para piano y orquesta* son obras que interpreta en decenas de escenarios. Viñes contribuyó a dar a conocer “Torre Bermeja”, de las *Piezas características Op. 92*, cuando todavía no era conocida en los círculos musicales parisinos, tocándola ante De Bériot en 1893, antes de que la edición impresa tuviese distribución en París, y también en muchos de los salones que frecuentaba. Llegó incluso a grabarla, también para la casa Columbia en 1930, siendo Albéniz el compositor mejor representado, en cuanto al número de piezas grabadas, en sus registros fonográficos.

Finalmente **Enrique Granados**, su paisano. Coinciden en París cuando Viñes acaba de llegar allí en el mes de octu-

bre de 1887, con apenas doce años de edad. Granados, que ya tiene veinte años, había llegado a la capital francesa justo un mes antes, ambos con la intención de ingresar en el Conservatorio y estudiar con Charles de Bériot. A pesar de la diferencia de edad, sus vidas coinciden en muchos aspectos: además de las dificultades inherentes de su nueva vida en París (económicas, de idioma...), ambos habían nacido en Lérida, en Barcelona habían pasado por las manos de Juan Bautista Pujol y de Felipe Pedrell, en París se alojan en el mismo *hôtel*... Se inicia aquí una firme amistad que pierde fuelle cuando Granados regresa a Barcelona en 1889. Durante muchos años no tienen oportunidad de verse. Viñes incorpora alguna de las *Doce danzas españolas* de Granados en sus programas, se cartean ocasionalmente. El reencuentro se produce al fin, casi quince años después, cuando Granados ofrece un recital en la Salle Pleyel el 31 de marzo de 1905 en el que, con gran éxito, presentó sus arreglos y edición de las sonatas de Scarlatti. Otra coincidencia temporal. Granados no podía faltar en el programa de este concierto. El programa impreso no precisa cuál de las doce danzas interpretó Viñes el día 10 de abril, pero todo parece indicar que podría ser “Oriental”. A pesar de que en muchísimas ocasiones los programas de concierto no dan indicaciones precisas y hacen constar solo la referencia “Danza española” y tan solo de forma ocasional la tonalidad, la número dos de la serie, en Do menor, “Oriental”, es la una de las que de forma insistente continuó interpretando a lo largo de los años.

MIGUEL ITUARTE

Nace en Getxo (Vizcaya) y estudia en los conservatorios de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la Academia Internacional de Tierra de Campos creada por Francis Chapelet. Dimitri Bashkirov, Maria João Pires, Paul Badura-Skoda y Maria Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos.

Ha recibido los primeros premios en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, así como numerosos premios por sus interpretaciones de música española (con un repertorio que abarca desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de obras actuales). Fue finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995. Ha actuado en recitales por Europa y con orquestas como la de cámara del Concertgebouw

de Ámsterdam, la Royal Philharmonic de Londres, la Gulbenkian de Lisboa así como numerosas formaciones de España y Sudamérica. En 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Albéniz.

Los compositores José María Sánchez Verdú, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, Jesús Zárata, Jesús Rueda y Gustavo Díaz-Jerez le han dedicado obras pianísticas. Ha grabado *El clave bien temperado* de Bach y ha presentado la obra completa para piano de Beethoven. En el campo de la música de cámara ha actuado con los cuartetos Takaks y Ortys, el trío Triálogos, el acordeonista Iñaki Alberdi y el violonchelista Ricardo Sciammarella. Actualmente trabaja con el violinista Manuel Guillén y la soprano Cecilia Lavilla Berganza. Es profesor de piano en Musikene desde su creación en 2001.



SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 18 de noviembre de 2015. 19:30 horas

DE CABEZÓN A HAYDN

Programa interpretado en la Salle Érard de París,
el lunes 27 de marzo de 1905

ESCUELA ESPAÑOLA

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Diferencias sobre el “Canto del caballero”

Juan Moreno (1711-1776)

Minuetto, de la Sonatina en Fa mayor

38

ESCUELA INGLESA

William Byrd (1543-1623)

Pavan The Earl of Salisbury

John Bull (1563-1628)

The King's Hunting Jigg

Henry Purcell (1659-1695)

Preludio en Do mayor

ESCUELA ITALIANA

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Fuga en Sol menor

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Re mayor K 29

Miquel Villalba, *piano*

ESCUELA FRANCESA**Jacques Champion de Chambonnières** (1601-1672)*La Loureuse*, de Les pièces de clavessin. Livre 1**François Couperin** (1668-1733)*Les Vieux seigneurs*, de Pièces de Clavessin 24e ordre, Livre 4*L'Arlequine*, de Pièces de Clavessin 23e ordre, Livre 4**Jean-Philippe Rameau** (1683-1764)*Les Tourbillons*, de Pièces de Clavessin**Jean-François Dandrieu** (1682-1738)*L'hymen*, de Le Concert des oiseaux, Pièces de clavecin,

Suite nº 2. Livre 1

ESCUELA ALEMANA**Johann Kuhnau** (1660-1722)*Preludio y Minueto*, de la Partita nº 3 en Mi mayor, de *Neue Clavier-Übung I***Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Invención en Si menor BWV 786

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Capriccio en Sol menor HWV 483

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Les Langueurs tendres H 110

Franz Joseph Haydn (1732-1809)*Allegro*, de la Sonata en Re mayor Hob. XVI/37**Johann Sebastian Bach**

Preludio y fuga en La menor BWV 543 (arreglo para piano S 462 de Franz Liszt)



SOCIÉTÉ MUSICALE
G. ASTRUC & Cie
32, R. Louis-le-Grand et 33, B. des Italiens
PAVILLON DE HANOVRE * PARIS



SALLE ÉRARD

13, Rue du Mail, 13



La Musique de Clavier

depuis ses Origines jusqu'à nos jours

EN

Quatre Concerts

PAR

Ricardo



VINÈS



Lundi 27 Mars 1905

Lundi 3 Avril 1905

Lundi 10 Avril 1905

Lundi 17 Avril 1905

A 9 Heures du soir

Les portes ouvriront à 8 heures et demie

Il ne sera envoyé aucune invitation
Voir ci-contre les conditions d'abonnement



PREMIER CONCERT

de CABEZON à HAYDN

♯ 1510-1566 ♯ 1732-1809 ♯

Lundi 27 Mars 1905



1. ECOLE ESPAGNOLE

- Variations sur le *Chant du Chevalier* Antonio de CABEZON
1510-1566
Minuetto d'une sonatine (inédite) Juan MORENO
XVIII^e siècle

ECOLE ANGLAISE

- Pavane (Le Marquis de Salisbury) William BYRD 1538-1623
Gigue de la chasse du roi.. .. John BULL 1563-1628
Prélude en *ut* majeur Henry PURCELL
1658-1695

ECOLE ITALIENNE

- Fugue en *sol* mineur Girolamo FRESCOBALDI
1583-1644
Sonate en *ré* majeur Domenico SCARLATTI
1685-1757

2. ECOLE FRANÇAISE

- La Loureuse.. .. Jacques CHAMPION dit
de CHAMBONNIÈRES
1610-1671
Les Vieux Seigneurs (sarabande grave) .. } François COUPERIN
L'Arlequine.. .. } 1668-1733
Les Tourbillons, rondeau Jean-Philippe RAMEAU
Sur un Forte-Piano du XVIII^e siècle 1683-1764
L'Hymen concert des oiseaux n° 3).. .. François DANDRIEU
1684-1740

3. ECOLE ALLEMANDE

- Prélude et Menuet de la 3^{me} partita.. .. Johann KUHNAU
1660-1722
Invention en *si* mineur Johann-Sebastian BACH
1685-1750
Capriccio en *sol* mineur.. .. G.-F. HAENDEL
1685-1759
Les langueurs tendres Philippe-Emanuel BACH
1714-1788
Allegro de la Sonate en *ré* majeur Peters n° 7) HAYDN 1732-1809
Prélude et Fugue (d'orgue) en *la* mineur .. BACH-LISZT



PRIMER CONCIERTO: DE CABEZÓN A HAYDN
SALLE ÉRARD, PARÍS. LUNES, 27 DE MARZO DE 1905

Hoy tendrá lugar el primero de mis conciertos históricos: que Dios me ayude y me haga salir bien de esta empresa colosal. Después de almorzar he hecho diario, atrasado desde el miércoles hasta aquí. Luego fui a casa Érard a estudiar sobre el fortepiano antiguo y después sobre el piano moderno de la noche, que es el mismo que toqué en los conciertos del Conservatorio en enero último. Mientras estudiaba sobre el fortepiano (en el piso de Blondel) entró [Louis] Dièmer que iba a ensayar en el clavecín, y después [Édouard] Risler se presentó a mí él mismo y me dijo lo interesante que encuentra mis programas y que vendrá a los tres últimos de mis conciertos; lo que me prueba el ruido que meten dichos conciertos.

42

Qué inquietud sentía por saber justito el programa de ese primer concierto y tuve la suerte de que no tuviese ningún percance de memoria en ninguna pieza del programa excepto en un compás o dos de la de Cabezón, pero fue imperceptible; lo que sí pasé momentos tremendos por temor de equivocarme sobre todo en la primera mitad del programa y cuántas veces me creía ya sobre el punto de tropezar sin que eso se realizara felizmente. No sé si se me volvería blanco algún pelo, pero de seguro que sí, pero la zozobra fue grande durante ratos y ratos, ya días antes, y luego allí mismo. Pero Dios me ayudó, pues no solamente no me equivoqué sino que toqué de manera magnetizadora muchas piezas, tanto que tuve que repetir la Sonata de Scarlatti, L'Arlequine de Couperin y L'Hymen des oiseaux de Dandrieu. Tres piezas en una noche. Mi éxito fue grandísimo, y gustó mucho el fortepiano del siglo XVIII en que toqué la escuela francesa, mueble histórico que perteneció al célebre cantante Garat y que Blondel restauró. A pesar de lo diferente y difícil de su pulsación, todo me salió divinamente y todo el mundo se figuraría que lo he estudiado desde hace tiempo, cuando solo lo he ensayado tres veces. Los pedales se hacen funcionar con las rodillas, esto no me molestó nada. En fin fue divinamente, y el público encantado, tanto que por poco me lo hace repetir todo. Y para rematar el éxito toqué con infinidad de detalles, y de igualdad y de pureza el Preludio y fuga en La menor de Bach transcrito por Liszt. Solo me equivoqué un poco en el último pasaje de fuga, pero el efecto ya estaba producido y además solo algún pianista se apercebiría de ello. (Ricardo Viñes, Diario, 27 de marzo de 1905).

Viñes menciona por primera vez el proyecto de los cuatro conciertos históricos en su diario el mes de octubre de 1904. Desde hacía algún tiempo se relacionaba con el musicólogo y coleccionista Jules Écorcheville, discípulo de César Franck y de Hugo Riemann en Leipzig, y uno de los primeros autores franceses en interesarse por el estudio académico de la música antigua. A través de Écorcheville y de un círculo de amistades entre las que se encuentran los críticos musicales Jean Marnold y Michel-Dimitri Calvocoressi, con los que se ve a diario en esta época, Viñes entra en contacto con un repertorio, el de la música antigua, para el que los pianistas de su generación no habían recibido en absoluto ningún tipo de preparación y sobre el que tampoco abundaban las fuentes de información. Pronto comienza a imaginar la serie de cuatro conciertos con un completo recorrido por la historia de la música para tecla y se afana en dar forma a un programa coherente, tanto desde la vertiente histórica como estrictamente musical. Quizá valga la pena detenerse en ver cómo va configurando el programa.

Los meses antes del primer concierto dedica tiempo y grandes esfuerzos a confeccionar el programa. Principalmente para el primer concierto, acaso el más “exótico” y difícil de montar de los cuatro que se propone ofrecer. Se hace con las ediciones de música histórica para tecla entonces publicadas, busca en bibliotecas, habla y se deja asesorar por amigos y colegas, por musicólogos e investigadores, con los que comparte apasionadamente sus descubrimientos. Unos y otros le enseñan y prestan partituras para leer y poder llevar a cabo el proyecto con un programa que recoja lo más significativo del repertorio para tecla de las diferentes escuelas nacionales.

Durante los meses de octubre y noviembre de 1904 Viñes se cartea con Felipe Pedrell, quien ya había publicado los volúmenes correspondientes a **Antonio de Cabezón** de su *Hispaniae schola musica sacra* (Juan Bautista Pujol, 1894-1898). El pianista le solicita información sobre los compositores de la escuela española. Una de las piezas finalmente escogidas es las *Diferencias sobre el “Canto de Caballero”*, obra sobre la que el mismo Pedrell indicaba en su edición: “El lector

sabr  ponderar el mérito de esta composición sin necesidad de que yo se lo advierta”. La otra composición, el “Minuetto” de la *Sonatina* de **Juan Moreno**, es sugerida por Pedrell en carta de 11 de noviembre de 1904, junto con una *Sonata en Mi mayor* de **Antonio Soler**. Seguramente, aunque la ubica en la órbita de la escuela italiana, es también bajo la influencia de Pedrell como Viñes se acerca a **Domenico Scarlatti**, cuya obra comienza a ser conocida en París tras de los conciertos de Albéniz durante la Exposición Universal de 1889. Tiempo después Joaquín Nin y Enrique Granados, con sus ediciones, contribuirán a fijar definitivamente su música en el repertorio. Merece destacarse que Viñes recuperó esta obra para incluirla en una de las grabaciones discográficas para el sello Columbia que realizó en los años treinta. Esta sonata de Scarlatti, como la obra de Cabezón y la de Moreno, formaron parte de sus programas de concierto de forma regular, sobre todo a partir de la década de 1920.

44

La música de los compositores ingleses estaba en ese momento algo más estudiada y Viñes disponía de ediciones a las que acudir para hacer su selección. En aquel entonces ya se conocian las principales fuentes de la escuela virginalista inglesa como el *Fitzwilliam Virginal Book* y parte del repertorio ya está editado y se encuentra accesible en bibliotecas a través de publicaciones como *Old English Composers for the Virginals and Harpsichord* (Augener, ca. 1900) y *The Fitzwilliam Virginal Book* (Breitkopf & H rtel, 1894-1896) o de selecciones antológicas de música para clave como *Les Ma tres du clavecin / Clavier-Musik aus alter Zeit* a cargo de Louis K hler (Litolf, ca. 1900), a partir de las cuales Viñes entresaca las tres piezas escogidas, que descifra en casa de Écorcheville después de cenar el día 24 de noviembre.

Mayores problemas encuentra con la interpretación de la *Fuga en Sol menor* (en realidad, más bien una especie de “fugueta”) de **Girolamo Frescobaldi**, que la noche del 16 de febrero toca en casa de Jean Marnold estando presente también Lionel de La Laurencie. Después discuten cuestiones relativas al *tempo*: Marnold lo entiende “despacio y expresi-

vo”, mientras que Viñes lo siente “rítmico y deprisa” (Ricardo Viñes, *Diario*, 16 de marzo de 1905). Durante estas semanas va tocando algunas de las composiciones del primer programa, un repertorio con el que indudablemente se siente algo extraño. En estas sesiones con Marnold, Laurencie, Calvocoressi y otros amigos próximos discute cuestiones relativas a la interpretación de un repertorio distante sobre el que es difícil tomar decisiones. Son frecuentes las veladas en casa de Écorcheville o de Marnold descifrando la música de los compositores de una u otra escuela.

El 6 de noviembre, después de almorzar y acompañado de Calvocoressi, acude a casa de Joaquín Nin y pasan la tarde escogiendo piezas para su “concierto de músicos anteriores a Beethoven”. Esa misma noche, en casa de Marnold, con Ravel, toca en primicia *Oiseaux tristes*, que todavía no se ha estrenado. Este es el ritmo diario de Viñes durante los meses previos a los conciertos de la Salle Érard, de un *rendez-vous* a otro sin parar y sin contar los otros muchos conciertos, públicos y privados, que ofreció y las clases que ha de realizar en l'École des Roches o las particulares.

45

Los trabajos de preparación son arduos y comienzan a aparecer dudas sobre la ambición de la empresa:

*He puesto un cirio a la Virgen y también he rezado para que me salga bien la empresa de los cuatro conciertos que pienso dar este invierno, lo que, con las lecciones que tengo y los sitios donde tendré que tocar además, hace que sea [recte: es] un verdadero tour-de-force si lo llevo bien a cabo. En casa Érard he hablado con M. Blondel, quien me aconseja tocar para la primera noche, no en un clavecín, sino [en] un piano del siglo XVIII que se le parece mucho, y no es tan complicado como ese otro instrumento que hay que conocer a fondo, pues se estropea a cada momento ;mientras se está tocando! (Ricardo Viñes, *Diario*, 7 de noviembre de 1904).*

En este contexto, el 19 de diciembre de 1904 acude a un concierto de Joaquín Nin en la Salle Aeolian, con un programa formado por obras de Antonio de Cabezón a Johann

Sebastian Bach¹. Fue la primera de una serie de doce audiciones programadas también en formato “histórico”, que Nin desarrollaría durante los años siguientes, con comentarios biográficos y analíticos a cargo de Auguste Sérieyx, profesor de composición en la Schola Cantorum.

Continúan los preparativos. El 25 de febrero tiene ocasión de probar el pianoforte del siglo XVIII que utilizará para algunas de las piezas de la escuela francesa. Fue Blondel quien le recomendó utilizar este instrumento y no un clavecín, instrumento por el que, por otra parte, Viñes no sentía ninguna simpatía (el 28 de marzo de 1895, después de asistir a un concierto de Dièmer al clave, escribe en su diario: “Escuché a Dièmer y creí que me iba a dormir... Tocó el clavecín, instrumento que ataca a los nervios”). Se trataba de un instrumento que perteneció al célebre barítono Pierre-Jean Garat (1764-1823), que Blondel se ocupó de poner a punto y que Viñes utilizó para tocar algunas de las piezas del repertorio francés. En este momento Couperin y Rameau comienzan a ser ya compositores apreciados en el entorno francés. Viñes saca la obra de **Jacques Champion de Chambonnières** de la antología de Köhler en la colección Litolf. Dièmer, por su parte, ha publicado ya diversos volúmenes con la obra de Couperin y de Rameau. La edición de los *ordres* completos de **François Couperin** por el mismo Dièmer está en curso. Las piezas de **Jean-Philippe Rameau** y **Jean-François Dandrieu** están extraídas de las veinte *pièces choisies* publicadas en *Les Clavecinistes français du XVIIIe siècle* (Durand, 1886-1887). Junto con las piezas de la escuela española, las de Couperin y Rameau fueron las que Viñes incorporó de forma más na-

¹ Como haría unos meses más tarde Viñes, Nin ordenó su programa agrupando también las piezas por escuelas nacionales:

Escuela española: Antonio de Cabezón.

Escuela inglesa: William Byrd, John Bull y Henry Purcell.

Escuela italiana: Girolamo Frescobaldi y Domenico Scarlatti.

Escuela francesa: Jacques Champion de Chambonnières, François Couperin y Jean-Philippe Rameau.

Escuela alemana: Johann Kuhnau, Johann Mattheson y Johann Sebastian Bach.

tural en sus programas a partir de entonces, en diálogo con los repertorios más novedosos de las nuevas generaciones de compositores contemporáneos.

Los autores de la escuela alemana, por su parte, tenían entonces un recorrido editorial igualmente rico y bien asentado. Breitkopf & Härtel y otras casas editoriales alemanas habían publicado bastantes colecciones de piezas de los *alte meister*. Por descontado, **Johann Sebastian Bach** es bien conocido y Viñes lo toca muy a menudo, casi siempre en arreglos pianísticos como este de Liszt. Pero la obra de Bach que paseó de forma más insistente fue la *Toccatá y fuga en Re menor BWV 565*, en arreglo pianístico de Carl Tausig, con la que frecuentemente abría los programas de sus recitales.

También están bien asentados en el repertorio **Georg Friedrich Händel**, con la edición de las obras completas a cargo de Friedrich Chrysander para la Händelgesellschaft alemana ya finalizada, o **Franz Joseph Haydn**, cuyas sonatas, en edición de Louis Köhler para la casa Peters, son bien conocidas, pero que Viñes apenas volvió a tocar a lo largo de su carrera. La *Partita n.º 3* de la primera parte del *Neue Clavier-Übung* del predecesor de Bach en Santo Tomás, **Johannes Kuhnau**, había aparecido apenas cuatro años antes en una edición moderna de Karl Päsler dentro de la serie *Denkmäler deutscher Tonkunst*, de Breitkopf & Härtel. Respecto a *Les Langueurs tendres*, de **Carl Philipp Emanuel Bach**, estaba disponible en una selección de este autor publicada en 1871 por Ernest Pauer también para Breitkopf & Härtel.

En las *soirées* diarias en casa de amigos va presentando algunas de las obras que prepara para los cuatro conciertos, sobre todo las del primero. Todo el mundo se queda maravillado del programa completo del ciclo y las expectativas van creciendo. También la sensación de responsabilidad y las anotaciones escuetas en el diario: “Estudiando el piano mañana, tarde y noche”. Durante las semanas previas, la monstruosidad de la empresa se hace cada vez más evidente y se convierte en

una obsesión. Unos días antes del primer concierto anota en su diario:

Cuánto tiempo que no leo nada, y que tengo solo la idea fija de los cuatro conciertos monstruos que voy a dar y que he tenido que preparar tan y tan deprisa, lo que nadie creería, pues es casi una temeridad eso que hago de dar tales conciertos habiendo tenido que aprender nuevas del todo para mí más de la mitad de las piezas, ¡¡¡algo como unas cuarenta!!! de las que no sabía ni una nota en octubre. Que Dios me ayude en tal empeño y en esfuerzo tal. Y las lecciones además, y las cartas, y el ir aquí y allí, y haber tocado en el Conservatorio, y en Roubaix, ¡¡¡todo a la vez!!! (Ricardo Viñes, Diario, 13 de marzo de 1905).

48

Efectivamente, el concierto que realizó el 8 de enero para el frío y aristocrático público de la Société des Concerts du Conservatoire, con la primera audición en París del *Concierto para piano* de Rimski-Kórsakov, suponía por sí mismo todo un desafío para un pianista todavía joven como era Viñes. Pero sus compromisos durante las semanas previas no acababan aquí. Justo unos días antes del concierto inaugural, el 23 de marzo, protagonizaba la primera audición francesa de los *Cuadros de una exposición* de Modest Músorgski en una sesión que había de servir para ilustrar una conferencia de su amigo Calvocoressi sobre la música rusa en l'École des Hautes Études Sociales y en la que también tocó, de memoria, *Islamey* de Balákirev.

Una vez superado con éxito el primer concierto, aquella misma noche se deja llevar por el entusiasmo de un resultado que ha sido muy superior al esperado.

MIQUEL VILLALBA

Formado en la Escolanía de Montserrat y en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Antoni Besses, ha sido además discípulo de Claude Helffer en París y del maestro belga Frédéric Gevers, el cual no dudó en calificarlo como “uno de los pianistas más dotados de su generación”.

En su brillante trayectoria académica conviene destacar los premios de honor de piano y acompañamiento. Ha sido laureado en diversos concursos nacionales e internacionales, y galardonado con el Premi de l'Associació Catalana de Compositors y el Premi Generalitat de Catalunya. Al margen de su actividad de concertista, ha sido profesor del Conservatorio de la Escolanía de Montserrat, del Conservatorio Superior de Barcelona y del Liceu, y actualmente lo es de los de

Tarragona y Granollers; ha impartido clases magistrales en Brasil y Francia.

Pianista de gran versatilidad, su repertorio abarca desde el Barroco hasta nuestros días y su reconocido apoyo a la música actual le ha valido numerosas dedicatorias de obras contemporáneas. Esta versatilidad se refleja en su discografía, en la que cabe destacar su grabación de la integral pianística de Manuel Blancafort para el sello Naxos, aplaudida por la crítica especializada europea. De su reciente versión de las *Variaciones Goldberg* de Bach se ha escrito: “Miquel Villalba hace una versión luminosa y *gozosa* de estas variaciones, de clara articulación: un trabajo muy sensible, respetuoso de la escritura original...” (Jorge de Persia, *La Vanguardia*, marzo 2015).

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 25 de noviembre de 2015. 19:30 horas

DE MOZART A CHOPIN

Programa interpretado en la Salle Érard de París,
el lunes 3 de abril de 1905

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Adagio en Si menor KV 540

50

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 23 en Fa menor Op. 57, "Appassionata"

Allegro assai

Andante con moto

Allegro ma non troppo. Presto

Franz Schubert (1797-1828)

Impromptu en La bemol mayor Op. 142 nº 2, D 935

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Momento capriccioso Op. 12

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Canción sin palabras en Sol mayor Op. 62 nº 1

II

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia en Do mayor Op. 17

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Scherzo nº 3 en Do sostenido menor Op. 39

Preludio en La bemol mayor, de 24 preludios Op. 28 nº 17

Estudio en La menor, de 12 estudios Op. 25 nº 11

51



SOCIÉTÉ MUSICALE
G. ASTRUC & Cie
32, R. Louis-le-Grand et 33, B. des Italiens
PAVILLON DE HANOVRE & PARIS



SALLE ÉRARD

13, Rue du Mail, 13



La Musique de Clavier

depuis ses Origines jusqu'à nos jours

EN

Quatre Concerts

PAR

Ricardo



VINÈS



Lundi 27 Mars 1905

Lundi 3 Avril 1905

Lundi 10 Avril 1905

Lundi 17 Avril 1905

A 9 Heures du soir

Les portes ouvriront à 8 heures et demie

Il ne sera envoyé aucune invitation
Voir ci-contre les conditions d'abonnement



DEUXIÈME CONCERT

de MOZART à CHOPIN

Lundi 3 Avril 1905



1. Adagio en *si* mineur. MOZART
Sonate, op. 57 (*appassionata*) BEETHOVEN
Assai allegro.
Andante con moto.
Allegro ma non troppo.
2. Impromptu en *la* bémol,
op. 142 n° 2. F. SCHUBERT
Momento Capriccioso op. 12 WEBER
Romance sans paroles
op. 62, n° 25 F. MENDELSSON
3. Fantaisie op. 17.. R. SCHUMANN
Fantasque et passionné.
Moderato.
Lentement, avec douceur.
4. Scherzo en *ut* dièze mineur }
Prélude en *la* bémol.. .. } F. CHOPIN
Etude en *la* mineur.. .. }



SEGUNDO CONCIERTO: DE MOZART A CHOPIN
SALLE ÉRARD, PARÍS. LUNES, 3 DE ABRIL DE 1905

Día de mi segundo concierto histórico. Como el otro lunes, hizo un tiempo atroz todo el día, pero por la noche la lluvia cesó, así que tuve más gente que ocho días antes. Por la tarde fui a casa Érard para tocar el piano de la noche pero como no estaba allí, pues lo tocaba Dièmer en el teatro Sarah Bernhardt, me volví, entrando a Notre-Dame-des-Victoires a rezar y a poner un cirio a la Virgen. Por la noche, con mamá y Eugenio, en coche a la Salle Érard. Pepe y María ya estaban, y también M. de Bériot y familia menos Jeanne. Como el otro lunes, tuve la suerte de que todo me saliera bien, bien que al principio el público estuviera algo frío, pero a medida que el programa se desarrollaba, se calentó, y en Schumann y Chopin tuve un éxito tremendo: hasta querían hacerme repetir todo el Scherzo en Do# menor. Y el éxito fue tal al concluir el Estudio en La menor, que no solamente tuve que tocar otra pieza (el Estudio en Fa o “La Chevauchée” [Estudio en Fa mayor Op. 25 nº 3]) sino que esto no bastó y tuve que añadir otra más y fue las Seguidillas de Albéniz. Fue un triunfo y todo el mundo entusiasmadísimo. [Miguel] Llobet dijo que en la Fantasía Op. 17 de Schumann, ni [Emil von] Sauer le gustó tanto como yo. M. de Bériot me abrazó. Fueron los Godebski (Cipa), Fabre, Redon, Duparc (y señora, y Charley), etc. Calvocoressi entusiasmado de mi interpretación de la Appassionata de Beethoven. Qué peso de menos; ¡dos conciertos dados ya! Me parece que no es verdad. ¡Qué gracias debo a Dios! (Ricardo Viñes, Diario, 3 de abril de 1905).

54

El repertorio del segundo “concierto histórico” es el más convencional, de Mozart a Chopin, pasando por Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn y Schumann. Las posibilidades de combinación de un programa de recital pianístico con las obras de estos autores son infinitos.

Wolfgang Amadeus Mozart no fue nunca uno de los compositores por los que Viñes se sintió especialmente atraído y, de hecho, es un autor que no abunda en su repertorio. Su evolución estética fue del romanticismo del XIX a las vanguar-

días sin detenerse demasiado en la estética del Clasicismo. De vez en cuando incluía una de las sonatas, también tocó música de cámara de Mozart en formación de trío con piano o a cuatro manos y ocasionalmente algún concierto como solista (el de Do menor, KV 491, con cierta asiduidad). Pero en general no entró con intensidad en el mundo mozartiano y lo hizo en épocas más avanzadas, a partir las primeras giras por América del Sur en los años veinte. En formato recital, el *Adagio en Si menor KV 540* fue sin duda su Mozart preferido en los primeros años de su trayectoria. En una tonalidad poco habitual en la escritura instrumental de Mozart, el *Adagio* es una obra de una gran modernidad, llena de contrastes y atrevimientos armónicos y de una gran tensión dramática en la que Mozart deja entrever con inusitada transparencia las tensiones de sus últimos años. De tono rapsódico, ahora sublime, ahora violento, la obra debe mucho al estilo libre de las fantasías para piano de unos años antes. Sin duda Viñes debió sentirse conmovido por su belleza trágica y la profundidad emocional de la que es una de las obras más profundas y personales del compositor.

Ludwig van Beethoven es, en cambio, un compositor mucho más presente en su repertorio y, de forma particular, la *Sonata n° 23 en Fa menor Op. 57, "Appassionata"*, que tocó en multitud de ocasiones a partir de su concierto de presentación en la Salle Pleyel y es, de largo, la pieza beethoveniana que más frecuentó, junto con las *Variaciones Diabelli Op. 120*. En sus recitales aparecen también regularmente otras de las sonatas de Beethoven, particularmente la última del ciclo (la *Sonata n° 32 en Do menor Op. 111*) y, en menor medida, otras como dos de las escritas en la tonalidad de Mi bemol mayor: la *Sonata n° 13 Op. 27, n° 1, "Quasi una fantasia"*, y la *Sonata n° 26 Op. 81, "Los adioses"*. Viñes era un pianista suficientemente hábil para combinar un acercamiento temperamental capaz de superar las exigencias emocionales y dramáticas del primer movimiento y una gran precisión técnica en las complicadas articulaciones del segundo tema, con el aliento expresivo que exige la bellísima melodía del "Andante".

De **Franz Schubert**, un compositor que adoraba, sintió una especial atracción por su *Sonata en Sol mayor Op. 78 D 894*, “*Fantasia*”, y muy especialmente por su delicioso *Minueto en Si menor, D 41 n° 17*. El segundo de los cuatro *Impromptus Op. 142 D 935* —una sonata encubierta, al parecer de Robert Schumann—, en La bemol mayor, está escrito siguiendo la estructura clásica del minueto con su trío contrastante y ofrece a cualquier pianista una excelente oportunidad para expresarse en plenitud, tal es la riqueza de matices y el lirismo que exhala la partitura.

Con el *Momento capriccioso Op. 12* de **Carl Maria von Weber**, Viñes hace una concesión al lucimiento de su centelleante *staccato*, de mayor efectividad que interés musical. La preparó para este recital, pero apenas volvió a tocar ninguna otra obra de Weber. Tampoco fue **Felix Mendelssohn** un compositor habitual en los programas del pianista. Después de haber interpretado en numerosas ocasiones algunas secciones del *Sueño de una noche de verano* en versión pianística de Stephen Heller, conforme a la moda de finales del siglo XIX de tocar arreglos de obras orquestales, Viñes se dejó tentar por algunas de las *Canciones sin palabras*, particularmente por las del quinto cuaderno, el Op. 62, y en concreto la primera de la colección, en Sol mayor y ritmo de *berceuse*, que tocó tan solo de forma ocasional.

La segunda parte de este recital, en cambio, estaba dedicada a dos autores a los que dedicó mucha mayor atención y que tuvo siempre en alta estima: Robert Schumann y Fryderyk Chopin. **Robert Schumann** fue uno de los compositores centrales de su recorrido profesional. Desde el concierto de presentación en la Salle Pleyel de 1895, donde interpretó el *Carnaval Op. 9* hasta casi el final de su vida concertística, Schumann siempre encontró un lugar destacado en su repertorio. Los *Fantasiestücke Op. 12*, los *Estudios sinfónicos Op. 13*, el *Carnaval de Viena Op. 26*, las *Noveletten Op. 21*, la *Kreisleriana Op. 16*, las tres *Romanzas Op. 28*, o la *Fantasia en Do mayor Op. 17* que presentó en este segundo “concierto histórico”. Viñes hizo suyo todo el mejor piano de Schumann. El

gran guitarrista Miguel Llobet, que en aquel momento se encuentra en París y con quien Viñes comparte muchas veladas las semanas antes y después del ciclo de conciertos históricos, sobrepone su versión a la del mismísimo Emil von Sauer, uno de los grandes del piano del que todo el mundo alababa la riqueza de matices y su indescriptible *pianissimo*. Estas son unas cualidades indispensables para abordar la *Fantasia en Do Mayor* de Schumann, probablemente la más perfecta de cuantas obras dedicó al piano, lo cual no es poco y, si ello es posible, al parecer de muchos, la mejor continuación de la estela marcada por Beethoven en sus últimas páginas para el instrumento. Elegancia, finura, encanto, respeto a la partitura eran también cualidades del todavía joven Viñes, mayores incluso que su capacidad para una interpretación temperamental.

Un hito especial de su relación con Schumann tuvo lugar el 13 de abril de 1910, en la Salle Érard, cuando Viñes protagonizó el concierto monográfico dedicado al compositor con motivo del centenario de su nacimiento, en el que interpretó la *Fantasia en Do mayor Op. 17*, los *Estudios sinfónicos Op. 13* y *Carnaval Op. 9*, y su amigo Calvocoressi pronunció la conferencia “Schumann Moderniste & Classique”. En la misma sesión, la mezzo Jeanne Raunay intervino también cantando los siete *Lieder Op. 104* a partir de poemas de Elisabeth Kulman y el ciclo *Amor y vida de mujer Op. 42*.

Una relación todavía más intensa es la que mantuvo con **Fryderyk Chopin**, compositor que le acompañó también desde el principio y que se mantuvo inamovible en sus recitales. La sintonía con la poética de Chopin, la profunda comprensión de su genio le impulsó incluso a escribir una carta al crítico Gaston Knosp rebatiendo un artículo suyo aparecido en la *Revue Musicale de Lyon* (13 de marzo de 1910) en el que este trata extensamente un fragmento de Beethoven que, a su parecer, anticipa el estilo de Chopin. En su misiva, Viñes argumenta justamente lo contrario, la distancia entre ambas poéticas, en un texto que deja entrever una gran perspicacia y una sólida fundamentación estética y psicológica:

Puis Beethoven est sanguin et bilieux et Chopin nerveux jusqu'au psychisme. Le germain aura la force et le slave l'énergie. C'est à dessein que j'oppose deux vocables trop souvent employés comme synonymes, l'un designant si bien tout ce qui est assimilable à la vapeur, l'autre tout ce qui est assimilable à l'électricité.

(Además, Beethoven es sanguíneo y bilioso, y Chopin nervioso hasta al psiquismo. El alemán tendrá la fuerza, y el eslavo la energía. Es a propósito que opongo dos palabras a menudo demasiado utilizadas como sinónimos, una designaría todo lo que es asimilable al vapor y la otra todo lo que es asimilable a la electricidad).

La lista de las obras de Chopin que Viñes tocó es inmensa. Barcarolas, preludios, estudios, mazurcas, nocturnos, polonesas, baladas, vales, impromptus... Es difícil señalar aquellas por las que sintió una especial preferencia, pero sin duda las tres incorporadas al programa del segundo “concierto histórico” se cuentan entre las que siempre frecuentó.

58

El programa impreso original de este segundo concierto indica escuetamente solo las tonalidades de las tres piezas de Chopin interpretadas, sin indicación del número de opus. No hay problema en la identificación del *Scherzo*, puesto que tan solo escribió uno en la tonalidad de Do sostenido mayor. En cambio, Chopin compuso dos preludios en La bemol mayor: el que lleva el número de opus 28 n° 17, muy frecuente en las salas de concierto, y otro, sin número de opus, póstumo, fechado en 1834 (BI 86, KK IVb/7). Mayores dificultades presenta la identificación del estudio en La bemol mayor. Chopin escribió tres colecciones de estudios durante la década de 1830: veintisiete composiciones en total divididas en dos colecciones de doce (Op. 10 y Op. 25) y tres estudios más sin número de opus. Los estudios en La menor de esta serie son: Op. 10, n° 2, “Cromático”; Op. 25, n° 4, “Paganini”; y Op. 25, n° 11, “Viento de invierno”.

Era muy frecuente que en los programas de concierto, sobre todo a partir de los años veinte y treinta, Viñes incorporase siempre un estudio, un preludio y un nocturno de Chopin,

pero los programas impresos casi nunca incorporan indicaciones más allá de la tonalidad, por lo que es difícil afirmar una u otra opción. Para este concierto nos hemos visto obligados a elegir el preludio y el estudio que tienen más visos de verosimilitud, aunque siempre pueden quedar sombras de duda al respecto.

El *Scherzo n° 3 en Do sostenido menor Op. 39* es una obra cargada de dramatismo y muy exigente para cualquier pianista con sus octavas iniciales, los arpeggios de la segunda sección o el enérgico final. Algunos de los *Preludios Op. 28*, formaron parte de su repertorio habitual, especialmente los escritos en las tonalidades de Mi bemol menor (n° 14), La bemol mayor (n° 17) o en Do menor (n° 20). El número 17, contiene algunos de los momentos más poéticos de Chopin. El delicado juego de pedales, casi impresionista, de la sección final es un anticipo de las sonoridades pianísticas que una nueva generación de compositores está a punto de encontrar en el instrumento. El *Estudio en La menor Op. 25 n° 11* es también una obra de envergadura, violenta y apasionada (no en vano se la conoce con el nombre de “Viento invernal”), inusualmente larga y plagada de exigencias técnicas, llena de figuraciones cromáticas en la mano derecha que exigen agilidad y fuerza.

Como en el caso de Schumann, en 1910 también se celebraba el centenario del nacimiento del compositor polaco y Viñes fue igualmente el responsable del gran concierto que se le dedicó el 21 de febrero, en la Salle Érard, también prologado con una *causerie* de Calvocoressi titulada “Notre époque et Chopin”. En esta ocasión Viñes tocó la *Sonata en Si bemol menor Op. 35*, la *Barcarola en Fa sostenido mayor Op. 60*, los *Preludios en Do sostenido menor Op. 45* y en *Mi bemol mayor Op. 28 n° 14*, la *Balada n° 4 en Fa menor Op. 52*, el *Nocturno en Do menor Op. 48 núm. 1*, la *Mazurka en Si bemol menor Op. 24 n° 4*, el *Impromptu n.º 2 en Fa sostenido mayor Op. 36*, el *Scherzo n° 3 en Do sostenido menor Op. 39*, la *Polonesa en Fa sostenido menor Op. 44*, “Trágica”, el *Vals en Do sostenido menor, op. 64, n° 2* y los *Estudios en Mi mayor Op. 10 n° 3* y en *La menor Op. 25 [¿n° 11?]*.



ELDAR NEBOLSIN

Está considerado como uno de los intérpretes más interesantes de la actualidad y es invitado regularmente por las orquestas y festivales más prestigiosos de España y del mundo. La revista de música de la BBC lo describe como “uno de los mejores intérpretes de Chopin de su generación”; la revista *Gramophone* lo califica como “un virtuoso de fuerza y poesía, rivalizando con Rubinstein”, mientras que la revista *American Record Guide* afirma: “Nebolsin bien podría ser el Richter de su generación”.

Su carrera internacional comenzó en 1992 después de su triunfo en el XI Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O’Shea donde, con tan solo 17 años, obtuvo el Gran Premio y el Premio por la mejor interpretación de un concierto para

piano de Mozart. En el año 2005 Eldar Nebolsin fue galardonado con el prestigioso premio Sviatoslav Richter en Moscú.

Desde 2006 es artista exclusivo del sello Naxos, con el que ha publicado los preludios de Rajmáninov, los conciertos para piano y *Totentanz* de Liszt con la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool bajo la dirección de Vasili Petrenko, *Variaciones sobre un tema Infantil* de Ernő Dohnányi con la Orquesta Filarmónica de Búfalo y Joann Falletta, y toda la obra para piano y orquesta de Chopin con la Orquesta filarmónica de Varsovia, bajo la dirección de Antoni Wit. Además de mantener una apretada agenda como intérprete, desde 2013 es profesor de piano en la Hochschule Hanns Eisler en Berlín.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 2 de diciembre de 2015. 19:30 horas

AUTORES MODERNOS (II)

Programa interpretado en la Salle Érard de París,
el lunes 17 de abril de 1905

I

César Franck (1822-1890)

Preludio, coral y fuga

Ernest Chausson (1855-1899)

Paysage Op. 38

62

Vincent d'Indy (1851-1931)

Tableaux de voyage Op. 33 (selección)

Lac vert

La Poste

Gabriel Fauré (1845-1924)

Tema y variaciones en Do sostenido menor Op. 73

Laurent Wagschal, *piano*

II

Gustave Samazeuilh (1877-1967)
Preludio de la Suite en Sol menor

Henry Février (1875-1957)
Nocturno (primera audición)

Léon Moreau (1876-1940)
Dans la nuit

Rhené-Baton (1879-1940)
Preludio oriental

Gabriel Pierné (1863-1937)
Nocturno en forma de vals, de Tres piezas formando una suite
de concierto Op. 40 n^o 2

Claude Debussy (1862-1918)
L'Isle joyeuse

Déodat de Séverac (1872-1921)
Coin de cimetière au printemps, de En Languedoc

Maurice Ravel (1875-1937)
Jeux d'eau

Emmanuel Chabrier (1841-1894)
Bourrée fantasque



SOCIÉTÉ MUSICALE
G. ASTRUC & Cie
32, R. Louis-le-Grand et 33, B. des Italiens
PAVILLON DE HANOVRE & PARIS



SALLE ÉRARD

13, Rue du Mail, 13



La Musique de Clavier

depuis ses Origines jusqu'à nos jours

EN

Quatre Concerts

PAR

Ricardo



VINÈS



Lundi 27 Mars 1905

Lundi 3 Avril 1905

Lundi 10 Avril 1905

Lundi 17 Avril 1905

A 9 Heures du soir

Les portes ouvriront à 8 heures et demie

Il ne sera envoyé aucune invitation
Voir ci-contre les conditions d'abonnement



QUATRIÈME CONCERT

AUTEURS MODERNES

Lundi 17 Avril 1905



1. Prélude, Choral et Fugue .. César FRANCK
2. Paysage Ernest CHAUSSON
Lac Vert } *Extraits de la suite* } Vincent D'INDY
La Poste } *Tableaux de Voyage* }
Thème et Variations. Gabriel FAURÉ
3. Prélude en sol mineur G. SAMAZEUILH
Nocturne (*1^{re} audition*) Henry FÉVRIER
Dans la Nuit. Léon MOREAU
Prélude Oriental RHENÉ-BATON
Nocturne en forme de Valse Gabriel PIERNÉ
4. L'Isle Joyeuse Claude DEBUSSY
Coin de cimetière au prin-
temps.. Déodat de SEVÉRAC
Jeux d'Eau Maurice RAVEL
Bourrée Fantasque Emm. CHABRIER



CUARTO CONCIERTO: AUTORES MODERNOS (II)
SALLE ÉRARD, PARÍS. LUNES, 17 DE ABRIL DE 1905

Día de mi cuarto y último concierto histórico. A ver si Dios me ayuda como en los demás, pues bien lo necesito ya que no estoy seguro de las piezas del programa, como en toda esta serie de conciertos, cosa más que increíble. Por la mañana ha venido, como cada día, Pepe y un momento Calvocoressi. Después de almorzar he hecho diario, atascado desde medio viernes. Luego fui a casa Érard a estudiar en el piano de la noche, que es el 89012. Al fin llegó ese cuarto y último concierto tan deseado, y gracias a Dios concluí con el éxito mayor esta serie tan tremenda. Fue casi una apoteosis el éxito que tuve al final del concierto, y había más gente que en ninguno de los otros tres. Tuve que repetir La Poste de d'Indy, los Jeux d'eau de Ravel y tocar, después de la Bourrée fantasque de Chabrier, otra pieza, que fue la Toccata de Debussy. Todo el mundo de pie me aplaudió gritando. También hubiera podido repetir L'Isle joyeuse, pero no quise para evitar críticas [a] tanta repetición. Todo el mundo entusiasmado y admirado, y todo el mundo era conocer, público que no tenía años antes. Pero qué nervios pasé por lo de no saber bastante bien el programa, falto de tiempo. Sin embargo, nadie se apercibió de ello. Tuve algunos percancitos de detalle en Chausson, Fauré y Chabrier, pero solo los que tocan las obras que de ellos ejecuté lo notarían y si no estaban distraídos, de manera que lo que a mí me fastidió un poco pasaría ignorado del público y nadie me ha indicado nada después. Ni M. de Bériot, ni Calvocoressi. Pepe tampoco notó nada, así que esto solo me preocupó la noche misma, pero ahora ya no. Cuenta más que tuve la suerte de tocar divinamente Franck, Debussy y Ravel y también el mismo Fauré, salvo los percancitos de que hablé. Tocando veía a Marnold y Laloy. ¡Qué satisfacción ahora que ha pasado la tormenta! Pues como lo escribí ya otra vez, humanamente tenía que ir mal tal empresa, dado el poquísimo tiempo que he tenido para aprender de memoria cuatro programas tan fenomenales! Y haber ido, no bien sino divinamente con los cuatro conciertos, ¡y con qué éxito! Siempre teniendo que repetir algunas piezas, y añadir algunas más. Verdaderamente aquí hay ayuda divina y Dios ha escuchado las oraciones de mamá y las mías. Gracias, gracias, gracias, Dios mío. Volvimos en coche Pepe y María, y mamá y yo. Eugenio no fue. Al acostarme, me pareció imposible no tener la preocupación fija de las otras noches, ¡y tantos meses! (Ricardo Viñes, Diario, 17 de abril de 1905)

El programa del cuarto y último concierto es el que, a priori, mejor podría identificarse con la significación que Viñes ha merecido en la historia de la interpretación pianística. Viñes fue reconocido, con todo merecimiento, como “el pianista de las vanguardias”. El repertorio interpretado en este concierto es un magnífico ejemplo del núcleo de compositores que justifican su importancia en el desarrollo de la historia de la música de comienzos del siglo XX. El lector observará que el programa incluye tan solo obras de compositores franceses, por lo que cabría preguntarse si, en realidad, Viñes fue exclusivamente el “intérprete de las vanguardias *francesas*”. En absoluto. ¿Acaso existe una sola obra importante de los dos primeros decenios del siglo XX dedicada al piano, salida del ámbito germánico, por poner el ejemplo de una tradición musical bien asentada y en absoluto lejana al espíritu vanguardista? Difícilmente encontraremos nada comparable a la alquimia armónica de Debussy, a los juegos rítmicos de Ravel y Chabrier, por no hablar de los logros de Satie o de las aportaciones de otros compositores que, sin haber nacido en Francia, se dejan impregnar por el pianismo francés. Parece como si, en lo que atañe al piano, la música del siglo XX, hubiera encontrado un cálido acomodo en el entorno francés y hubiera convertido a París en su centro de gestación e irradiación. Y es aquí donde entra en juego Ricardo Viñes, pianista dotado y sensible, además de comprometido, dispuesto a defender la bandera de los jóvenes –y no tan jóvenes– compositores lanzados al descubrimiento de nuevos territorios sonoros para el instrumento.

Lo que Viñes presenta aquí es una verdadera antología de la música de varias generaciones de compositores franceses, algunos con una voz absolutamente propia y original, en ocasiones transgresora, en cuanto al lenguaje del piano. Se trata de por lo menos tres generaciones que engloban casi ciento cincuenta años de evolución musical, de César Franck (nacido en 1822) hasta Gustave Samazeuilh (muerto en 1967), pero todos ellos –excepto Franck, Chabrier y Chausson, muertos en la última década del siglo XIX–, igualmente “actuales” en la fecha del concierto. Generaciones diversas que se solapan una a otra y que incluso se superponen sin exclusiones estéti-

cas: Fauré y D'Indy (¡y Saint-Saëns!) continúan componiendo una vez muerto Debussy y algunas de sus creaciones son mucho más tardías que las últimas piezas para piano de Ravel. En este sentido, Viñes integra en un mismo programa la música de alguno de los “grandes” compositores ya consagrados (Franck, D'Indy, Chausson), la de los “maestros” de la nueva música que se avecina (Fauré), la de los más o menos jóvenes rebeldes con una voz propia (Debussy y Chabrier a la cabeza, pero también Ravel y Séverac) y, finalmente, la de un grupo de músicos contemporáneos amigos, de planteamientos estéticos diferentes, pero actores todos ellos en el paisaje musical francés del momento, cómplices del pianista en el día a día de la música de principios del siglo XX. En conjunto, el resultado es un programa que plantea un equilibrio de tendencias estéticas. Algunas tendrán mayor recorrido que otras: no todos son o serán compositores reconocidos, ni siquiera en sus nichos estéticos, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que Viñes plantea el programa con una gran valentía, como una auténtica apuesta.

César Franck, nacionalizado francés en 1873 y muerto quince años antes del ciclo de “conciertos históricos”, era una autoridad muy respetada en el mundo musical francés de finales del siglo XIX. Desde su puesto como profesor de composición en el Conservatorio de París y utilizando la plataforma de la Société Nationale, fundada por Saint-Saëns y Franck después de la derrota de Sedan bajo la divisa *Ars Gallica*, contribuyó decisivamente a constituir las señas de identidad de la música francesa del momento. Viñes y Ravel descubren la música de Franck en 1897. El pianista incorporará rápidamente algunas de sus creaciones en sus conciertos, manteniendo algunas obras hasta el final de su carrera. De Franck tenía preferencia por la *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta*, que tocó en multitud de escenarios, acompañado por muy diversos directores, como también *Les Djinns*, poema sinfónico para piano y orquesta.

También el *Preludio, coral y fuga*, que tocó por primera vez en un concierto en la Salle Érard el 11 de marzo de 1897 y que

acabó convirtiéndose en una obra muy frecuente en su repertorio. Se trata, sin duda, de la mayor creación de **Franck** para el instrumento, el compositor ideó a imitación de los preludios y fugas de Bach. Una vez planteada la estructura se le hizo necesaria una suerte de transición que es el coral intermedio, que acabó convirtiéndose en el punto central de una obra exigente, corolario del pianismo romántico, en la que se combinan el sentido arquitectónico de Beethoven con el virtuosismo de Liszt y que demanda del intérprete una gran capacidad para el *legato* y, en la fuga, la definición de las voces.

De la escasa producción pianística de **Ernest Chausson**, alumno de César Franck, Viñes había tocado antes alguna de las piezas de *Quelques danses Op. 26* (“Dédicace”, “Sarabande”), que había incorporado en su concierto de “música moderna” de 1898 en la Salle Érard. A partir de los conciertos históricos de 1905 Viñes incorporó *Paysages Op. 38* a su repertorio y continuó tocando regularmente esta obra refinada e intimista, a la vez que luminosa, inspirada en los paisajes de la Toscana que Chausson visitaba durante sus periodos vacacionales en Fiesole.

Vincent d’Indy fue una figura central en el universo musical francés del cambio de siglo. Escritor, teórico, fundador de la célebre Schola Cantorum, la institución musical directa competidora del Conservatorio de París en la enseñanza de la música, fue además un compositor muy prolífico. En el concierto antes mencionado de 1896 Viñes también había incorporado una obra de Vincent d’Indy, el *Vals n° 2, “Schinznach”, de Helvétia Op. 17*. Pero serían las piezas descriptivas de *Tableaux de voyage Op. 33*, compuestas en 1888 después de un viaje de D’Indy por la Selva Negra, el Tirol y Baviera en su peregrinaje a Bayreuth, las que de forma más notable integran sus programas a partir de 1905. También tocó a menudo, incluso bajo la dirección del propio compositor, su *Symphonie sur un chant montagnard français, para piano y orquesta Op. 25*.

Viñes coincide a menudo con **Gabriel Fauré** en casa de Henri Duparc o en los salones que ambos frecuentan, como el de

Madame de Serres. Fauré fue también un compositor muy amado por Viñes. Perteneciente a otra generación (sus primeras obras para piano son de los años 1862 a 1875, los años de nacimiento, respectivamente, de Debussy y Ravel –y del propio Viñes–), supo mantener a lo largo de su dilatado recorrido artístico una inusitada coherencia. La admiración entre ambos es mutua. Viñes conoce la música de Fauré gracias a las clases de De Bériot. Fauré es también uno de los compositores escogidos para el programa de “Musique moderne” de 1898. Después de un concierto en la Salle Érard el 24 febrero de 1900, y gracias a Duparc, lo conoce en persona y da comienzo una relación de respeto, coincidencias estéticas y amistad que se irá concretando también en el terreno musical. Viñes incorpora cada vez más obras del venerado compositor. *Al Impromptu n.º 3 en La bemol mayor Op. 34*, la *Barcarola Op. 26* o el *Nocturno en La bemol mayor Op. 33 n.º 3*, que ya había tocado anteriormente en concierto, añade otros nocturnos e impromptus y, de forma recurrente, el *Tema y variaciones en Do sostenido menor Op. 73*, su único intento en el terreno de las grandes formas para el piano y auténtico compendio del mejor Fauré, lleno de la gracia y la transparencia que le son connaturales. Viñes comienza a estudiar la obra en 1902 y va a casa de Fauré para hacerle oír su interpretación.

Gustave Samazeuilh, alumno de Ernest Chausson, de Vincent d’Indy y de Charles Bordes en la Schola Cantorum, era un habitual de muchos de los salones que Viñes frecuenta durante estos años. Justo unas semanas antes del concierto coincide con él en casa de Madame de Saint-Marceaux, uno de los más selectos. Una anotación en su diario, apenas cinco días después de su concierto en el Conservatorio con el *Concierto para piano y orquesta* de Rimski-Kórsakov, es suficientemente indicativo del ambiente que Viñes comparte con este y otros de los compositores que incorpora en este último concierto:

Fuí a comer a casa de Mme. de Saint-Marceaux, y después todos me pidieron tocarse el Concierto de Rimski que me acompañó Messenger; todos admirados, pidiéndome luego, de vuelta

al salón de abajo, las nuevas piezas de Debussy: Masques y L'Isle joyeuse, entusiasmandoles mi ejecución. Ravel tocó sus Oiseaux tristes y un Esquisse de Debussy. Estaban Poujaud, Blanche, los Samazeuilh, etc. Unas veinte personas. (Ricardo Viñes, Diario, 13 de enero de 1905).

En un estilo que recuerda el de las primeras obras para piano de Debussy o Ravel, la *Suite en Sol menor* de Samazeuilh denota un espíritu clasicista equiparable al que dibujaron estos dos autores en obras que van de la *Petite suite* de 1888 a los *Études* de 1915, en el caso del primero, o de *Menuet antique* de 1895 a *Le Tombeau de Couperin* acabado en 1917, en el segundo. Al Preludio de esta suite le siguen otros cinco movimientos dignos de esta atmósfera arcaizante: Francaise, Sarabande, Divertissement, Musette y Forlane.

Henry Février, nacido el mismo año que Viñes, fue un compositor que cabe situar en la órbita de Gabriel Fauré, de quien fue alumno en el Conservatorio después de pasar por las clases de André Messager, Raoul Pugno y Jules Massenet. Février se movía en ambientes artísticos progresistas, bajo la influencia del simbolismo y el wagnerismo, pero sin llegar a comulgar con la “radicalidad” impresionista de un Debussy o un Ravel. Era también uno de los músicos más habituales del salón de Marguerite de Saint-Marceaux y en este contexto presentaba frecuentemente sus composiciones antes de pasar al estrado público. En una nota de presentación a Mme. de Saint-Marceaux, Messager dijo de él: “Es uno de los pocos, entre los jóvenes, que tiene ideas, que no le busca tres pies al gato y no deja que se cuelen ‘juegos de agua’ y otras lluvias de perlas en el piano con armonías sin forma, ritmo o razón. Ya lo verá, será alguien”. Quizá no llegó a ser nadie, comparado con quienes llegaron a ser Debussy o Ravel, pero formaba parte del entorno y su música tenía un espacio en los mismos círculos en los que se movía Viñes. El 2 de febrero de 1905 Viñes escribe que el compositor se ha presentado en su casa para hacerle escuchar su *Nocturno*, una obra que evoca dos mundos, la elegancia y la nitidez de la música de Fauré combinada con una riqueza armónica de evidente influjo

wagneriano, y que tiene intención de dedicársela. Unas semanas más tarde Viñes la incorpora al programa de este último “concierto histórico” y la ofrece en primera audición pública.

Unos días antes del concierto, el 14 de abril, Viñes almuerza en casa de **Léon Moreau**, junto con otros amigos de este, para hacerle escuchar su *Dans la nuit*, la pieza del autor que ha seleccionado para incorporar al último concierto de la serie. Pianista reputado, merecedor de diversos grandes premios, dedicó parte de su carrera a ejercer como pianista acompañante de, entre otros, Pau Casals durante su gira americana de 1901. Es otro de los músicos cercanos a Marguerite de Saint-Marceaux, de quien Moreau es a la vez un protegido y su profesor de armonía y pianista acompañante en las múltiples inquietudes musicales domésticas a las que busca dar satisfacción, como cantante o pianista *amateur*. Sin duda, el entorno de Mme. de Saint Marceaux jugó un papel determinante en el momento de la configuración del programa.

René-Emmanuel Baton, conocido como **Rhené-Baton**, fue un director de orquesta y compositor discípulo de composición de André Gedalge. Como Viñes, fue alumno de piano de Charles de Bériot. Se conocen en 1900 y Viñes le presta la partitura de *L'après-midi d'un faune*. El 9 de febrero de 1900, después de una *soirée* en casa de los Dreyfus-González, Baton y Viñes tocan a dos pianos la obra orquestal de Debussy, con tal éxito que les obligan a hacer un bis. Es probable que el arreglo fuese obra de Baton para esta sesión. Su ámbito de actuación se centró después en la dirección de coros en la Opéra-Comique de París y colaboró con diversas sociedades e instituciones orquestales, como la de los recuperados Conciertos Padeloup, destacando como intérprete de Wagner y del repertorio contemporáneo. Comenzó a componer y, a partir de 1902, sus obras fueron interpretadas en los conciertos de la Société Nationale. Con frecuencia su producción recibe la inspiración de su Bretaña natal, pero en ocasiones, como es el caso de este *Preludio oriental*, también se deja influir por toques impresionistas y exóticos.

Cierra el segundo bloque del concierto una obra de **Gabriel Pierné**. Como Baton, Pierné centró su actividad en la dirección de orquesta, fundamentalmente asociado a los Concerts Colonne durante tres décadas. Además de cultivar el repertorio clásico (Mozart, Beethoven...) destacó por su importante contribución a la divulgación de los autores modernos, protagonizando múltiples estrenos de obras de Debussy, Ravel, Roussel o Stravinski. A pesar de que su gran actividad como director, con no menos de cuarenta y ocho programas por temporada, le dejaba poco tiempo para la composición, que quedaba restringida al periodo de vacaciones, es autor de una sólida obra muy influida por una actitud clasicista, en la senda de Franck y Saint-Saëns, e imbuida de un color genuinamente francés. Las *Tres piezas formando una suite de concierto Op. 40* son una creación de su primera de época, fechada en 1903, un momento en el que sobresalen sus piezas para piano y *mélodies* de corte clásico.

L'Isle joyeuse, una pieza para piano de **Claude Debussy** escrita el año 1904, se inspira en un cuadro de Antoine Watteau: *Peregrinación a la isla de Citera*. La figura de Viñes fue determinante, puesto que protagonizó su estreno apenas unos días antes, el 10 de febrero de 1905, junto con *Masques*, en uno de los Conciertos Parent en la Salle Aeolian. Unos días más tarde, el 18 de febrero, la repetiría en la Salle Pleyel en un concierto de la Société Nationale de Musique. Antes, el 13 de enero, la había ofrecido en primera audición privada en casa de Mme. de Saint Marceaux. Después de conocerse personalmente en el año 1901, y de que Viñes ya hubiese incorporado alguna de las tempranas composiciones para el piano de Debussy en alguno de sus conciertos, a partir de 1903 y durante más de diez años, Viñes se convierte en el pianista preferido del compositor quien le reserva el mérito de estrenar la mayor parte de su producción para el instrumento.

Viñes conoció a **Déodat de Séverac** el 1 de julio de 1901 y rápidamente se estableció una gran simpatía mutua, en lo musical y en lo personal. Sin duda Séverac fue uno de sus grandes



[12]

amigos. Viñes visitó el Saint-Félix-Laugarais natal de Séverac y este, a su vez, la ciudad de Lleida donde nació Viñes y que desde la muerte de su madre en 1906 visitaba por lo menos una vez al año. Ambos, en compañía de Odilon Redon y otros, compartieron, a partir de 1910, largas vacaciones estivales en la abadía de Fontfroide, cerca de Narbona, recién adquirida por la familia Fayet. Compartían sus orígenes meridionales, el gusto por la luminosidad y el ambiente sencillo de sus orígenes. También una fina sensibilidad musical y algunas pasiones musicales, entre las cuales se encontraba Chopin, pero también Debussy y Albéniz. Cuando en 1903 el compositor se establece en París, cerca de donde vive la familia Viñes, el contacto se hace cada día más intenso. Viñes comienza a presentar en sociedad las composiciones para piano de Séverac.

En 1903 da a conocer algunas de las piezas de la suite *En Languedoc* en La Livre Esthétique de Bruselas, gestiona el contacto con el editor Durand para que sean publicadas, lo introduce en el círculo de Les Apaches y en los salones parisinos de Mme. de Saint Marceaux, de la princesa de Polignac, de la princesa de Cystria... El 18 de febrero de 1905 ofrece en la Société Nationale, la primera audición de dos de las piezas de *En Languedoc*: “Coin de cimetière au printemps” y “A cheval dans la prairie” –que se verá obligado a repetir–, que le serán dedicadas. El salto definitivo se produce gracias a un concierto en la Schola Cantorum el 25 de mayo de 1905, íntegramente dedicado a la música de Séverac, en el que Viñes es el auténtico artífice del éxito.

Dedicada a Gabriel Fauré, *Jeux d'eau* de **Maurice Ravel** fue estrenada por Viñes en un concierto de la Société Nationale el 5 de abril de 1902. Ambos se conocieron cuando apenas tenían trece años, en 1888. Su formación musical fue paralela, tal y como lo fueron sus desarrollos culturales y vitales. Comparten ilusiones e inquietudes, descifran juntos infinidad de partituras y comparten lecturas y descubrimientos artísticos. Fue Viñes, por



[13]

ejemplo, quien descubrió a Ravel los textos de *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, en la que basó una de sus más célebres partituras de piano. Desde una fecha tan temprana como 1898, Viñes sería el responsable de la mayor parte de estrenos de la música para piano del francés. Una tras otra, sus parti-

turas pasan por las manos del leridano antes de saltar a los escenarios: *Menuet antique*, *Sites auriculaires* a dos pianos, *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, las cinco piezas de *Miroirs* y *Gaspard de la nuit*. A partir de 1911 la relación parece enfriarse, posiblemente a causa del acercamiento de Viñes a Satie, y Ravel confía los estrenos de sus últimas obras para piano a otros pianistas.

Fue justamente durante los años de juventud de Viñes y Ravel cuando ambos descubren la música de **Emmanuel Chabrier**. Trabajan conjuntamente los *Trois valse romantiques* para dos pianos, que tocan para su maestro De Bériot. El 5 de febrero de 1893, un año antes de la muerte del compositor, se presentan en su casa para interpretarlos ante él y recibir sus consejos. Chabrier es uno de los compositores que integra en su programa de “música moderna” de 1898 (dos de las *Dix pièces pittoresques*). También frecuentó la versión pianística original de la rapsodia *España*. Pero la pieza con la que mejor se identificó y que mantuvo en sus repertorios fue la colorista y brillante *Bourrée fantasque*, una partitura de sonoridad y timbre de tinte orquestal.

Durante todo el día tuve un poco de dolor de cabeza y me pareció que acabo de escapar de alguna catástrofe, o salir de una ciudad sitiada. Tantos meses de zozobra y trabajo tremendo y emociones, ¡y qué emociones! ¡Tocar en el Conservatorio! ¡Dar cuatro conciertos históricos, todos de memoria! y además ir a Verviers y a Roubaix, y tocar en varios conciertos de Parent, la Nationale, etc. ¡Y siempre las pesadas lecciones! ¡Qué invierno! ¡Y también qué otoño, ya antes! Así que es natural me sintiese como embrutecido y sin fuerza vital ni interés para nada el día siguiente de concluir tantos pesares y angustias. (Ricardo Viñes, Diario, 18 de abril de 1905).

LAURENT WAGSCHAL

En 2011 fue proclamado candidato a los Victoires de la Musique Classique dentro de la categoría Mejor grabación del año por su registro de la integral de música de cámara con viento de Camille Saint-Saëns junto a los solistas de la Orquesta de París. Considerado como uno de los pianistas más originales y brillantes de su generación, ha sido reconocido por su compromiso con la defensa del repertorio francés y de los compositores injustamente olvidados. Actúa regularmente en las más prestigiosas salas de París (Théâtre du Châtelet, Theatre des Champs-Elysees, Auditorio del Musée d'Orsay, Radio-France) y en el mundo (Auditorio Nacional de Madrid, Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Carnegie Hall de Nueva York, Dongsoong

Hall de Seúl, Tokyo Opera City Recital Hall) y en diversos festivales. Ha ganado varios premios internacionales y ha actuado como solista con las orquestas de Lammoreux, Padeloup, Auvernia, la Filarmónica de Bruselas y la Orquesta Clásica de Moscú. Su discografía, calurosamente acogida por la crítica (*Télérama*, *Le Monde*, *Diapason*, *Classica*, *Pianiste Magazine*) consta de veinte grabaciones que incluyen un disco dedicado a las obras para piano de Gabriel Pierné, los trece nocturnos de Fauré, las obras para piano de Florent Schmitt, el concierto de Chausson, la integral para violín y piano de Szymanowski con Nicolas Dautricourt, y las de Franck, Pierné y Saint-Saëns con Solenne Païdassi.

ANEXO I

París, Salle Pleyel, 22 de febrero de 1895, por Ricardo Viñes

Ludwig van Beethoven
Sonata núm. 23 en Fa menor Op. 57, “Appassionata”

Fryderyk Chopin
Berceuse en Re bemol mayor Op. 57
Estudio

Théodore Dubois
Les myrtilles, de Poèmes silvestres

Robert Schumann
Carnaval Op. 9

Franz Liszt
Un suspiro, de Tres grandes estudios de concierto

78 Charles-Wilfrid de Bériot
Concierto para piano y orquesta n° 2 (arreglo para 2 pianos;
con Charles de Bériot, piano)

Felix Mendelssohn – Th. Ritter
Scherzo, de Sueño de una noche de verano

Charles-Wilfrid de Bériot
Sérénité

Franz Schubert
Minueto en Si menor

Moritz Moszkowski
Tarentelle

Fryderyk Chopin
Nocturno en Do menor [Op. 48 n° 1]

Benjamin Godard
Valse chromatique

Niccolò Paganini – Franz Liszt
Estudio n° 3 “La campanella”, de Grandes Études de Paganini

ANEXO II

París, Salle Érard, 10 de marzo de 1898

Johann Sebastian Bach – Carl Tausig
Toccata y fuga en Re menor [WV565]

Ludwig van Beethoven
32 variaciones en Do menor Op. 120 (Variaciones Diabelli)

Fryderyk Chopin
Sonata en si bemol menor Op. 35

Robert Schumann
Fantasiestücke Op. 12

Felix Mendelssohn – Stephen-Heller
Danza de los elfos, de Sueño de una noche de verano
(arreglo para piano)

Franz Schubert
Momento musical

Edvard Grieg
Le voyager solitaire
Papillon
Feuillet d'album en Mi menor

Theodor Leschetizky
Intermezzo en octaves

Anatoli Liádov
Una cajita de música Op. 32

Franz Liszt
Rapsodia nº 3

París, Salle Érard, 18 de abril de 1898 – 2ème concert
(Musique moderne)

César Franck
Preludio, aria y final

Charles-Marie Widor
Polonesa Op. 51

Camille Saint-Saëns
Mazurka n° 3 Op. 66

Théodore Dubois
La Source enchantée

Charles-Wilfrid de Bériot
Suite Op. 72

80

Camille Chevillard
Tema y variaciones

Ernest Chausson
Dédicace y *Sarabande* de *Quelques danses* Op. 26

Vincent d'Indy
Vals n° 2 "Schinznach", de *Helvétia* Op. 17

Emmanuel Chabrier
Mélancolie y *Scherzo-Valse*, de *Dix pièces pittoresques*

Gabriel Fauré
Impromptu n° 3 en La bemol mayor

Maurice Ravel
Menuet antique

Isaac Albéniz
Rapsodia española para piano y orquesta (arreglo para 2 pianos;
con Edouard Bernard, piano)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- [1] Charles-Lucien Léandre, *Retrato a lápiz (¿caricatura?) de Ricardo Viñes* (hacia 1905). Se publicó en la revista *Le monde musical*. Lérida, Colección particular.
- [2] Georges d'Espagnat, *Réunion d'artistes chez les Godebski*, 1910. De izquierda a derecha: Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Dimitri Calvocoressi, Cipa y Jean Godebski, Albert Roussel, Ricardo Viñes y Maurice Ravel. París, Bibliothèque de l'Opéra Garnier.
- [3] Ricardo Viñes al piano, en compañía de miembros del grupo de Les Apaches, en casa de Cipa Godebski (hacia 1910). París, Colección particular.
- [4] La Salle Érard, a partir de Julien Turgan, *Les grandes usines de France*, vol. 18 (París, 1885). París, Colección Particular.
- [5] Ricardo Viñes junto a otros alumnos de la clase de Charles de Bériot (entre ellos Maurice Ravel y Joaquim Malats) en el Conservatorio de París (1895). Lérida, Arxiu Municipal (Arxiu Ricard Viñes).
- [6], [8], [9] y [11] Programas de mano de los Conciertos Históricos de Ricardo Viñes en la Salle Érard (1905). París, Bibliothèque Nationale de France.
- [7] Fotografía de estudio de Ricardo Viñes (hacia 1905). Lérida, Colección particular.
- [10] Fotografía de estudio de Ricardo Viñes (hacia 1912). Lérida, Arxiu Municipal (Arxiu Ricard Viñes).
- [12] Ricardo Viñes tocando el piano con Déodat de Séverac, en presencia de Charles Bordes y de otros amigos y miembros de la familia en la casa familiar de Séverac en Saint-Félix-Lauragais. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- [13] Ricardo Viñes y Maurice Ravel hacia 1901. Lérida, Arxiu Municipal (Arxiu Ricard Viñes).

El autor de la introducción y notas al programa, **MÀRIUS BERNADÓ**, cursó estudios de música en el Conservatorio de Barcelona, de Filosofía y de Historia del Arte (especialidad Musicología) en la Universidad Autónoma de Barcelona y de Liturgia en la Facultad de Teología de Cataluña. Su trabajo de investigación se ha centrado en el canto llano de los siglos XV y XVI, especialmente a través del estudio de los impresos litúrgicos y de la imprenta y la tipografía musicales en la península Ibérica. Su atención se ha dirigido también hacia la música instrumental de cámara de los siglos XVIII y XIX y la bibliografía material.

Dirige la colección DeMusica de Edition Reichenberger (Kassel), y es el editor general de la serie Iberian Early Music Studies. Es asimismo responsable o asesor de diversos proyectos editoriales dedicados a ediciones de música y estudios musicológicos. Es miembro del International Musicological Society Study Group Cantus Planus y de diversas sociedades científicas. Forma parte del grupo de investigación consolidado en estudios medievales “Espacio, poder y cultura”.

Desde sus diversas responsabilidades profesionales ha desarrollado una importante actividad de gestión cultural y de difusión musical como programador, crítico y ensayista. Colabora regularmente con diversos grupos e intérpretes especializados en música antigua como asesor en proyectos de recuperación musical en conciertos y grabaciones. Es el director artístico del ensemble *Nuevo Sarao*, asesor artístico del FeMAP (Festival de Música Antigua de los Pirineos) y patrono de la Fundación CIMA (Centro Internacional de Música Antigua). Desde el año 1995 es profesor de Historia de la Música en la Universitat de Lleida, donde dirige el Laboratorio de Musicología y el Aula de Música.

Ha sido el comisario de una gran exposición itinerante dedicada a Ricardo Viñes (Barcelona, Lérida, Granada, 2007–2008) y es autor de diversos artículos y libros dedicados a este pianista. La recreación de los cuatro conciertos históricos de Ricardo Viñes, que tuvieron lugar en París el año 1905, entre otras iniciativas encaminadas a recuperar la labor del pianista leridano que el autor ha impulsado, forma parte de los resultados del proyecto de I+D “Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos” (HAR2014-53143-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

COMPOSITORES SUB-35 (IV)

Notas al programa de José Luis Besada

9 de diciembre Obras de J. Magrané, M. López Jorge*, J. Planells*,
M. Chamizo*, D. Ramos Rodríguez y F. Coll*,
por **Mariana Todorova**, violín
y **Mariana Gurkova**, piano

* *Estreno absoluto*

CHOPIN Y LA POSTERIDAD

Notas al programa de Jim Samson

20 de enero **Los antecedentes - La herencia española**
por **Josep Colom**, piano

27 de enero **Diálogo con Szymanowski**
por **Martin Roscoe**, piano

3 de febrero **Scriabin: la estela rusa**
por **Alexander Melnikov**, piano

10 de febrero **París fin-de-siècle**
por **Luis Fernando Pérez**, piano

17 de febrero **Virtuosismo polaco**
por **Ludmil Angelov**, piano

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,
y en video a través de www.march.es/directo

PARÍS 1905. VIÑES, UNA HISTORIA DEL PIANO

Fundación Juan March