

# José Iturbi *meets* Landowska: impresiones de la vida parisina y de los estudios artísticos

Nieves León Pascual\*

Recibido: 12.06.2022 — Aceptado: 21.06.2022

## Titre / Title / Titolo

José Iturbi *meets* Landowska: impressions de la vie parisienne et des études d'art

José Iturbi *meets* Landowska: impressions of Parisian life and art studies

José Iturbi *meets* Landowska: impressioni della vita parigina e degli studi d'arte

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Durante su gira española a principios de 1911, Wanda Landowska ofreció un recital en Valencia, donde también tuvo ocasión de conocer al joven José Iturbi, que se convertiría a partir de entonces en discípulo suyo. El artículo parte de este encuentro pedagógico para, a través de una reflexión basada en los principios teóricos que guiaban la interpretación instrumental a mediados del siglo XVIII y del análisis hemerográfico de algunos de los diarios valencianos de la época, analizar dos propuestas performativas de la Sonata K27 de Domenico Scarlatti a partir de dos registros audiovisuales históricos de ambos artistas.

Lors de sa tournée espagnole au début de 1911, Wanda Landowska a donné un récital à Valence, où elle a également eu l'occasion de rencontrer le jeune José Iturbi, qui allait devenir son disciple. L'article se base sur cette rencontre pédagogique et, à travers une réflexion basée sur les principes théoriques qui guidaient l'exécution instrumentale au milieu du XVIIIe siècle et une analyse de certains journaux valenciens de l'époque, on analyse deux propositions performatives de la Sonate K27 de Domenico Scarlatti à partir de deux enregistrements audiovisuels historiques des deux artistes.

During her Spanish tour at the beginning of 1911, Wanda Landowska played a recital in Valencia, where she also had the opportunity to meet the young José Iturbi, who was to become her disciple from that moment. This paper starts from this pedagogical encounter and, through a reflection

based on the theoretical principles that guided instrumental interpretation in the mid-eighteenth century and the hemerographic analysis of some of the Valencian newspapers of the time, analyzes two performative proposals of the Sonata K27 by Domenico Scarlatti from two historical audiovisual recordings of both artists.

Durante la sua tournée spagnola all'inizio del 1911, Wanda Landowska tenne un recital a Valencia, dove ebbe anche l'opportunità di incontrare il giovane José Iturbi, che sarebbe diventato suo discepolo. L'articolo si basa su questo incontro pedagogico e, attraverso una riflessione basata sui principi teorici che guidavano l'esecuzione strumentale a metà del XVIII secolo e un'analisi di alcuni giornali valenciani dell'epoca, analizza due proposte performative della Sonata K27 di Domenico Scarlatti tratte da due registrazioni audiovisive storiche di entrambi gli artisti.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatorio de Valencia.

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatoire de Musique de Valencia.

Piano, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Music Conservatory of Valencia.

Pianoforte, José Iturbi, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, Conservatorio di Musica di Valencia.

\* Universidad Politécnica de Valencia

## 1. Introducción

París, meta cultural europea a principios del siglo XX, fue para muchos intérpretes y compositores españoles centro de formación e inspiración artística. La riqueza e intensidad de la actividad musical francesa ejerció una notable influencia que sigue latente en nuestro sistema de conservatorios o en nuestras instituciones culturales. Fue en aquella ciudad adonde se desplazó el joven pianista valenciano José Iturbi (1895-1980) tras serle concedido un estipendio por parte de la Diputación de Valencia y donde pudo ampliar su formación con la pianista y clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959). El objetivo fundamental de este texto es descubrir la huella de estas enseñanzas en el estilo performativo de Iturbi a la vez que se reflexiona sobre el papel del intérprete como parte del proceso de “recreación” de la obra musical. Asimismo, se pretende que el análisis de las breves muestras sonoras seleccionadas —correspondientes a dos grabaciones de maestra y discípulo de la Sonata K27 de Domenico Scarlatti— pueda servir como punto de partida para futuras investigaciones sobre la impronta de la educación musical en la conformación del propio carácter interpretativo del pianista valenciano, inmerecidamente desatendido hasta la fecha.

## 2. Visita de W. Landowska a Valencia y relación con J. Iturbi

El 1 de enero de 1911, el diario *El Pueblo* alarmaba con una nota sobre la concesión —supuestamente irregular— de una beca de estudios al pianista valenciano José Iturbi:

Llamamos la atención de quien fuere acerca de una anomalía que hemos advertido y que merece comentarlo. La Diputación provincial ha subvencionado con 2.000 pesetas al joven pianista Sr. Iturbi, para que continúe sus estudios en París o Viena. No se ha seguido el trámite del concurso, como en las de pensionados en Bellas Artes, ni se ha seguido procedimiento por el que queden a cubierto las formas. La Diputación subvenciona a un pianista

porque le da la gana; y los pianistas, que se hallan en condiciones de aspirar a ese beneficio y no lo consiguen porque no se abre concurso protestan contra ese privilegio. La verdad es que ni siquiera se han preocupado en la Diputación de las apariencias («Notas», 1-I-1911, 2).

El 31 de enero volvería a publicarse una nota en prensa que ratificaba la concesión de esta beca: “La Comisión provincial, a propuesta de la de Fomento de la Diputación, ha otorgado una pensión de 2.000 pesetas anuales para que continúe sus estudios de piano en el Conservatorio de París, a D. José Iturbi” («Notas», 31-I-1911, 2). Sea como fuere, y sin necesidad de debatir sobre la polémica asignación de la subvención por parte de Diputación, el hecho es que esta ayuda económica resultó un revulsivo fundamental para la formación del joven Iturbi, que se trasladó a París como alumno de su Conservatorio, a la vez que recibía clases de Wanda Landowska.

Alumna de piano de Jan Kleczyński y de Aleksander Michałowski, Landowska se interesó desde muy temprano por la composición. En 1900 se desplazó a la capital francesa, donde iría desarrollando una creciente inclinación hacia el repertorio barroco, especialmente hacia la interpretación al clave de la música para tecla de Bach. Resultado del estudio de estos años nacen sus textos dedicados al análisis de este repertorio, como son *Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach* (1905), *Musique ancienne* (1909), *Le clavecin chez Bach* (1910), *Les allemands et la musique française au XVIII siècle* (1911) y *Les influences françaises chez Bach* (1912). La investigación le llevó incluso a desarrollar en colaboración con la casa Pleyel un nuevo modelo de clavecín (“Grand concert”) de dos teclados y siete pedales.

A principios de 1911, Landowska emprendió una gira de conciertos por España, con actuaciones en Vitoria (9 de enero), Valencia (20 de enero), Barcelona (23 y 25 de enero) y Palma de Mallorca (29 y 30 de enero). Le acompañaba en el viaje su clavecín, cuya novedosa construcción lo convertía también en atracción para un público no familiarizado con la organología barroca ni con su sonoridad.



Caricatura de Wanda Landowska con su clave de dos teclados (Cardona, 7)

El concierto programado en Valencia tuvo lugar en el Teatro Principal, y constaba del siguiente programa, en el que se alternaba la interpretación al clave y al piano, con un instrumento de gran cola “remitido exprofeso por la casa Ortiz y Cussó” («Concierto Wanda Landowska», 1):

- J. S. Bach: Partita en Do menor BWV 826 (piano)  
I. Sinfonia  
IV. Sarabande  
VI. Capriccio
- G. F. Händel: Suite n° 5 en Mi Mayor, HWV 430 (clave)  
V. “El herrero armonioso”, aria y variaciones
- W. A. Mozart: Sonata n° 18 en Re Mayor, KV 576 (piano)  
I. Allegro  
II. Adagio  
III. Allegretto
- J.-P. Rameu: Suite en Mi menor, RCT 2 (¿clave?)  
VI. Rigaudon I – Rigaudon II et Double  
VIII. Tambourin
- D. Scarlatti: Sonata en La Mayor [¿K429, “Barcarolle”?] (clave)
- F. Chopin: Preludio en Re bemol Mayor (piano)  
Vals en Re bemol Mayor  
Vals en Fa Mayor
- G. B. Martini Gavota de los carneros, arr. Emilio Pujol (clave)
- W. Landowska Bourrées d’Auvergne, sobre temas populares (clave)

La prensa era prolija al describir la expectación que despertaba el recital de Landowska y anunciaba su visita con el tono encomiástico propio del lenguaje periodístico de la época:

El rostro, de ideal serenidad, ofrece ojos de profunda e intensa mirada. Y Wanda Landowska se presenta así ante el público, no para atraer las miradas del espectador ni hacer ese arte de gimnastas sobre el teclado, sino para realizar la noble empresa de congobernarnos con emociones de música inolvidables. [...] Por esta vez Valencia tiene la fortuna de poder escuchar el arte maravilloso de los minuetos, zarabandas y gavotas ejecutadas en el clavecín y las modernas creaciones en el piano actual. Preparémonos a escuchar debutadamente esta celebridad («Wanda Landowska en Valencia», 1).

También el sector musical valenciano supo apreciar el mérito de la artista, y fue una feliz coincidencia que los profesores del Conservatorio, animados por el aliciente que suponía tener en Valencia a esta gran artista, convinieron ir a saludarla, darle la bienvenida e invitarla a visitar el Conservatorio de la ciudad, en la antigua sede de la plaza de San Esteban. Esta iniciativa espontánea tuvo lugar el 19 de enero y fue el afortunado comienzo de la relación entre la pianista y José Iturbi, entonces alumno de Piano en el Conservatorio:

[...] su presencia despertó la más viva y profunda emoción de los alumnos. Examinó detenidamente la señora Landowska el plan de estudios, que encontró acertado; hizo grandes elogios del salón de audiciones, del que sacó grata impresión; escuchó las lecciones que dieron señoritas de los diferentes cursos, y tuvo frases amables y cariñosas para todos. Improvisó un concierto, que la gran artista escuchó con deleite, y para corresponder a estas atenciones sentóse al piano y ejecutó con maestría obras de Bach, de Mozart y de Chopin, que fueron reflejadas con un primor de estilo, una pureza, una manera tal, en fin, que sirvió como lección provechosa de arte. Las ovaciones sucedieron sin interrupción, y la señora Landowska salió complacida del Conservatorio, después de felicitar cordialmente a profesores y alumnos, y especialmente a Pepito Iturbi («En el Conservatorio», 1).

José Iturbi, hijo de un afinador de pianos a quien le debía sus primeras enseñanzas musicales, había pa-

sado su infancia amenizando al piano veladas de café y acompañando las películas del Cinema Turia. Tras recibir algunas clases particulares de María Jordán, ingresa en el Conservatorio de Valencia, donde estudia con José Bellver (1869-1945). Fue el impulso de Eduardo López-Chávarri Marco (1871-1970) —compositor, musicólogo, catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio y redactor del diario *Las Provincias*— el que le animó a solicitar la ya citada beca de Diputación.

Algunos meses más tarde, a través de su amistad con Chávarri, era el propio Iturbi quien actuaba como corresponsal en París, enviando a *Las Provincias* sus “Impresiones de un artista novel”. En ellas, recordaba la visita que Landowska hiciera en enero al Conservatorio: “se enteró de mis estudios, de mis aspiraciones, supo los escasos medios que yo contaba para continuar mis estudios en París, y con generosa bondad me admitió en sus cursos, sin aceptar la más mínima indicación de honorarios” (Iturbi, 31-VII-1911, 1).

Autógrafo de Wanda Landowska perteneciente a los fondos del Ateneo Musical, actualmente integrados en el Archivo del Palau de la Música de Valencia (Pascual León).

De este modo, el buen recuerdo que la pianista se llevó de su visita al conservatorio motivó la aceptación de José Iturbi entre sus alumnos privados: “por gratitud al público valenciano y por atención a vuestros profesores, quienes tuvieron la amabilidad de recomendarme a atan ilustre pianista, la generosa dama (con alta nobleza de artista y gran bondad de espíritu) realiza una obra altamente favorecedora conmigo, con todo desinterés, con la única mira de hacer arte y (si yo sirvo) hacer de mí un artista” (Iturbi, 10-VIII-1911, 1).



Grupo de profesores del Conservatorio de Valencia, curso 1911/12 (*Las Provincias*, 24-XI-1911)

Estas lecciones debieron de comenzar durante la primavera y el verano de 1911, adelantándose así al inicio de curso académico en el Conservatorio de París en otoño de ese mismo año. Es necesario destacar también la excepcionalidad con la que se cursó su ingreso en esta institución, ante un tribunal presidido por Gabriel Fauré, director del Conservatorio de París, y en el que también participaba Alfred Cortot, profesor de piano de la célebre institución. La prueba de acceso aparece descrita con todo detalle en la transcripción de una carta —de naturaleza originalmente privada— escrita por el joven a su mentor López-Chávarri: “Me había preparado con el primer tiempo de la segunda Suite inglesa de J. S. Bach, la sonata *Appassionata* de Beethoven, el tercer *Scherzo* de Chopin y una *Tarantela* de Moszkowski”. Tras tocar la *Tarantela* y el *Scherzo* en la primera ronda, la segunda parte del examen consistió en la entrevista personal y en la interpretación parcial del *Finale* de la *Appassionata*. “Luego el Sr. Diemer [Louis Diémer, también profesor de piano en el Conservatorio] me felicitó también y me dijo que el tribunal me había asignado a la clase de M. Straub [sic]”. Así, el Conservatorio superó la limitación de becar a un estudiante extranjero y, de forma extraordinaria, crear un segundo estipendio para José Iturbi, que a partir de otoño de 1911 compaginaría

las ya iniciadas clases privadas de Landowska con los estudios reglados bajo la tutela de Víctor Staub («Noticias locales», 2). Esta ayuda debió de resultar fundamental para el joven valenciano, puesto que, al mes siguiente, entre otros gastos, la Diputación acordó suprimir la subvención que un año atrás le había concedido (López-Chavarri, 1-2).

A la hora de descubrir la influencia de las enseñanzas de Wanda Landowska sobre el pianismo de José Iturbi, resulta fundamental aproximarse al hecho artístico desde diversos enfoques: por un lado, contamos con los ya mencionados escritos de la artista; por otro, las numerosas grabaciones de ambos, que permiten no solo constatar la formulación sonora de aquellos principios teórico-estéticos, sino también cotejar la afinidad entre los estilos interpretativos de maestra y discípulo ante la ejecución de una misma pieza. A modo de experimento-piloto, partiremos aquí del análisis de sus versiones de la Sonata en Si menor K27 de Domenico Scarlatti.

La elección de estas obras, muestras ejemplares del periodo barroco en el que la polaca se especializó y al que dedicó numerosas reflexiones, está justificada por la invitación que este repertorio hace al ejecutante a la participación activa en el proceso de construcción de la interpretación. Tal fue el alcance de algunas de estas ideas que, ante la expectación despertada por su visita a Valencia, el diario *Las Provincias* incluso publicó la traducción castellana de algunos fragmentos de su *Musique ancienne*:

[A la música antigua] se le quita todo lo que constituye su verdadero carácter; se corta, transcribe, y mutila o suprime... Y se afirma luego, con cierta satisfacción, que aquella música no vale lo que nuestras producciones de moderno progreso. [...] Si para todas las épocas seguimos la misma rutina de interpretación, nos convertimos en prisioneros que siempre respiran la misma atmósfera. No se trata de ostentar una pedantería arqueológica, sino de conocer el lenguaje de la obra que vamos a ejecutar. [...] Y quiero aceptar la fórmula del compositor moderno Jacques Dalcroze, que dice: «El genio de la interpretación es el olvido de sí mismo». Perfectamente: el olvido de sí mismo. Pero nunca el olvido de la obra ejecutada, ni el estilo del autor, ni el de sus ideas, ni sus menores detalles, a los cuales daban tanta importancia aquellos maestros como los modernos dan a los suyos (Landowska, 13-I-1911, 1).

Podría afirmarse que esta reflexión emana de la lectura de los textos pedagógicos publicados en la década central del siglo XVIII. A través de estos tratados sobre interpretación, Landowska debió de conocer la postura de compositores como Leopold Mozart (1756) —“Algunos [intérpretes] piensan que están haciendo bien mientras adornan y retuercen según su propia idea una obra, y no perciben aquellos afectos que pretenden expresarse en la pieza” (252)—, Johann Joachim Quantz (1752) —“El intérprete de una pieza debe tratar de sumergirse en las pasiones principales y auxiliares que desee expresar. [...] Así, el intérprete también deberá saber juzgar qué pasión se oculta tras cada idea [musical], adaptando su interpretación a esta” (107)— y, muy especialmente, de los autores dedicados a la música para tecla: Carl Philipp Emanuel Bach (1753) y Friedrich Wilhelm Marpurg (1755). Estos pedagogos, a la vez compositores y grandes concedores de la práctica performativa de su época, expresan aquí su decepción al comprobar que la intención plasmada sobre la partitura se desvanecía a través de una intervención excesivamente “creativa” por parte del intérprete.

Así, en su célebre tratado dedicado a la ejecución y al acompañamiento sobre instrumentos de tecla, Bach se mostraba especialmente crítico hacia aquellos ejecutantes que, sirviéndose del texto musical casi como un guion sobre el que basar sus improvisaciones, transgredían el mensaje original del compositor en el momento de concebir la obra. Lo lograban al introducir variaciones de *tempo*, excesivas ornamentaciones, alternativas melódicas o rítmicas al discurso escrito y, en definitiva, cualquier tipo de recurso con el que desarrollar un lucimiento técnico que demostrara su virtuosismo sobre el instrumento. En este sentido, y si bien Wanda Landowska alude al necesario entrenamiento técnico, requisito imprescindible en la interpretación solista, también explica que esta perfección técnica nunca debe tratarse como fin en sí misma, sino como elemento subordinado a la transmisión de la expresividad concentrada en la obra musical:

Solo cuando se siente uno con los dedos libres, los brazos ligeros y el espíritu seguro, es cuando puede emprender su vuelo sin hacernos sentir la impresión deprimente de un esfuerzo penoso [...] el trabajo puramente mecánico del virtuoso que desfigura el sentimiento haciendo la mano hábil y el espíritu inhábil (Landowska, 13-I-1911, 1).

Ha de tenerse en cuenta que, a mediados del siglo XVIII, el intérprete, heredero de la todavía imperante práctica barroca, se sentía autorizado a intervenir en el proceso de creación musical a través de una relectura del texto musical. No obstante, la crítica generalizada que aparece formulada en numerosos tratados de la época, permite comprender que estas prácticas no siempre resultaban acertadas, alejándose o contraviniendo en ocasiones incluso el afecto y la expresión que el compositor había pretendido transmitir. Ya décadas antes, François Couperin (1722), en las palabras preliminares a sus *Pièces de Clavecin*, había manifestado su disgusto con los intérpretes que no respetaban las indicaciones del compositor:

Nunca consigo entender a la gente que aprende [mis obras] sin ajustarse a ellas (después del cuidado que he tenido en marcar los adornos que convienen en mis *Pièces*, sobre los que he dado una explicación inteligible a parte en mi método titulado *L'art de toucher le Clavecin*). Se trata de una falta imperdonable, pues es un hecho que respetar estos adornos no es algo opcional (Couperin).

La cuestión de la fidelidad al original que surge en esta época está estrechamente relacionada con el concepto de “buen gusto”, que se adquiere a través del estudio atento del repertorio y de la construcción de la propia imagen sonora de una obra a partir de la audición de referentes interpretativos. Ante la ausencia de un criterio unívoco sobre la determinación de los parámetros que definieran una correcta propuesta performativa, Marpurg recomienda partir de la experiencia de escuchar buenas interpretaciones que puedan servir como modelo: “Pues, mientras la música sea un inmenso océano de posibilidades y una persona difiera de las demás en su apreciación, resultará imposible enunciar reglas que se adapten a todos los casos posibles” (44).

También Bach recomienda partir de una memoria auditiva significativa como en la comprensión del mensaje, como requisito para su recreación: “Para comprender el verdadero significado y afecto de una pieza y, en ausencia de las indicaciones necesarias, interpretar las notas comprendidas en ella de forma correcta, [...] será conveniente si se tiene la oportunidad de escuchar a músicos individualmente o en conjunto” (119-120).

### 3. Aproximación al análisis performativo

Partiendo de estas premisas, las anteriormente citadas palabras de Landowska apelan a la responsabilidad del intérprete a la hora de recrear la idea sonora: “olvido de sí mismo” a cambio de reflexión profunda sobre la obra, la intención expresiva de su autor y los condicionantes técnicos bajo los cuales se compuso la obra. La libertad del músico reside, pues, en la elección de determinados parámetros de acuerdo con los principios del “buen gusto”. Sin duda, la elección del instrumento desempeña un papel fundamental: no solo por las cualidades tímbricas, sino también por los condicionantes prácticos sobre la dinámica, la agógica, el fraseo o la ornamentación. A continuación, se analizarán algunos de los principales rasgos de la interpretación que Landowska ofrece de la sonata de Scarlatti<sup>1</sup>, cotejando esta versión con la que el propio Iturbi grabó algunos años más tarde<sup>2</sup>.

En primer lugar, la resonancia natural del piano, fomentada además por el uso del pedal, facilita el mantenimiento de las notas, lo que permite a Iturbi elegir un *tempo* más tranquilo que, automáticamente, le lleva a buscar la horizontalidad conectando la melodía sincopada del registro superior en un fraseo ligado de carácter casi cantable. Por el contrario, la limitada resonancia del clave hace que Landowska tome un tiempo

<sup>1</sup> Proyecto discográfico grabado en París para EMI entre los años 1934, 1939 y 1940. El instrumento utilizado fue el modelo de clave diseñado por Pleyel para la artista.

<sup>2</sup> Grabada para el sello RCA Victor en diciembre de 1933.

bastante ligero y que opte por un fraseo articulado en pequeños elementos melódicos. De este modo, consigue también un carácter mucho más afín al *Allegro* prescrito por el autor.



Por otro lado, el uso del pedal derecho permite a Iturbi mantener el sonido de las notas que conforman la melodía del bajo (cc. 3-6) y construir un segundo plano sonoro, mientras que el cruce de manos dificulta esta linealidad en la versión de la clavecinista.



Resulta también significativo el modo en que Iturbi acompaña este largo fraseo de una planeada gradación dinámica: tras el *diminuendo* de los cc. 4-6, aprovecha la mayor tensión armónica de los cc. 7-9 para, a través de un *crescendo*, dirigirse hasta el punto culminante de este primer tema, el Si agudo del c. 10. La dinámica se mantiene en *forte* a partir de este pico melódico, buscando el contraste con el *piano* a partir del c. 13.



Nótese, por otro lado, cómo Landowska sí es capaz de crear una línea secundaria destacando mediante la especial articulación de las primeras notas de algunos de los grupos de semicorcheas (señaladas aquí en rojo). Esta melodía aparentemente oculta, cuyo ritmo interno va estrechándose (desde los tres tiempos de distancia de las primeras notas, a dos tiempos y un tiempo entre las últimas) para contribuir a la sensación de caída hacia su punto más grave, actúa como contrapunto melódico a la voz del registro inferior.



Iturbi saca provecho de la propia configuración de los compases finales de esta primera sección de la sonata: buscando la estabilización definitiva en la tonalidad relativa mayor del Si menor principal, los cc. 26-28 desarrollan el acorde a través de un *crescendo* hasta alcanzar la mayor tensión en su quinto grado, que resuelve en la caída del c. 29 en la tónica, que se despliega a lo largo de una escala descendente. Iturbi entiende aquí que, al dejar sola a una voz, Scarlatti pretendía una natural disminución del sonido; en consecuencia, refuerza este efecto acompañándolo de un evidente *diminuendo* (cc. 29-31), además de un *ritardando* casi romántico en las últimas notas.



## 4. Conclusiones

Como resulta de este análisis, el oyente se encuentra ante dos versiones muy diferentes de una misma obra, constatación que quizás sorprende ante la expectativa de hallar en Iturbi una versión quizás influida por la lectura que su maestra pudiera haberle transmitido de un estilo tan investigado e interpretado por ella. Sin embargo, ha de considerarse que la aparentemente libre “recreación” del valenciano parte del estudio de la pieza, de los detalles e ideas sugeridos por el texto musical, y no del capricho interpretativo vacío de significado. En este sentido, y citando de nuevo las palabras de la pianista polaca, “el olvido de sí mismo” lleva a Iturbi a entender esta sonata bajo unos parámetros totalmente diferentes, pero respetuosos con el espíritu del compositor e impregnados del “buen gusto” y del amor que Landowska pudo infundirle al trabajar este repertorio.

## Referencias bibliográficas

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Christian Friedrich Henning, 1753.
- Cardona, M. «Wanda Landowska, célebre virtuosa pianística». *La Esquella de la Torratxa*, 27-I-1911, p. 7.
- Couperin, François. *Pièces de Clavecin*. París: edición a cargo del autor y Boivin, 1722.
- Gonzalo Delgado, Sonia. «“Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artigrama*, 27, 2012, pp. 589-607.
- Iturbi, José. «Impresiones de un artista novel». *Las Provincias*, 31-VII-1911, p. 1.
- Iturbi, José. «Impresiones de París». *Las Provincias*, 10-VIII-1911, p. 1.
- Landowska, Wanda. *Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach*. Poitiers: Blais et Roy, 1905.
- Landowska, Wanda. *Musique ancienne: le mépris pour les anciens, la forcé de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique*. París: Mercure de France, 1909.
- Landowska, Wanda. *Le clavecin chez Bach*. París: Société Internationale de Musicologie, 1910.
- Landowska, Wanda. *Les allemands et la musique française au XVIIIe siècle*. París: Mercure de France, 1911.
- Landowska, Wanda. «Mis pensamientos en música». *Las Provincias*, 13-I-1911, p. 1.
- Landowska, Wanda. *Les influences françaises chez Bach*. Thuars: Imprimerie Nouvelle, 1912.
- López-Chavarri, Eduardo. «Pepito Iturbi y Wanda Landowska». *Las Provincias*, 04-IV-1912, pp. 1-2.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Klavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo: Johann Jacob Lotter, 1756.
- Pascual León, Nieves. *Teoría musical alemana en el siglo XVIII. Interpretación instrumental a partir de la «Escuela de Violín» de Leopold Mozart*. Alicante: Letra de Palo, 2021.
- Pascual León, Nieves. «Autógrafos de artistas: Valencia en el panorama musical internacional a principios del siglo XX. El libro de firmas como fuente de documentación musical». En *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 32, 2016, pp. 167-206.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín: Johann Friedrich Voß, 1752.
- «Concierto Wanda Landowska». *Las Provincias*, 19-I-1911, p. 1.
- «En el conservatorio». *La Correspondencia de Valencia*, 20-I-1911, p. 1.
- «Notas». *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, 01-I-1911, p. 2.
- «Notas». *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, 31-I-1911, p. 2.
- «Noticias locales». *La Correspondencia de Valencia*, 29-XI-1911, p. 2.
- «Wanda Landowska en Valencia». *Las Provincias*, 12-I-1911, p. 1.