

en varias ciudades españolas –Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Málaga, Cádiz– a comienzos de 1881 supuso un auténtico revuelo, tal como refleja la prensa musical de la época. Se le recibe como el rey de los pianistas y la admiración permitió programas enormes y difíciles. Así fue comentada la sesión madrileña del Teatro de Apolo del 7 de febrero:

Hasta las obras de mayor complicación y de más oscuridad, como el *Carnaval* de Schumann, la *Fantasia* de Chopín, las *Fugas* de Bach y la *Sonata* de Beethoven, que requieren un oído muy educado para apreciar sus bellezas, el talento de Rubinstein y su singular habilidad las revestía de un carácter tan interesante y de tan rara expresión que el público no podía contener su entusiasmo [...]²⁴.

Al día siguiente, en el Conservatorio, Rubinstein se atrevió con la *Fantasia cromática y fuga*, una obra especialmente maltratada en el XIX, cuando no era raro amputar su segunda parte, pero que fue nuevamente bien recibida:

[...] y empezó a tocar la *Fantasia cromática*, donde Bach ha arrojado a manos llenas notas mil, impregnadas de claroscuro y brillante colorido, realzado, por así decirlo, con arte indefinible por el ejecutante²⁵.

La tradición europea del pianista virtuoso que incluía obras de Bach en sus programas con un cierto sentido exhibicionista, puede entenderse prolongada por Isaac Albéniz. En su concierto en el Salón Romero de Madrid, el 24 de enero de 1886, el artista tocó el *Concierto italiano*²⁶. Sabemos por otra fuente que Albéniz, el año del concierto, tenía en repertorio, junto a la mencionada, la *Fantasia cromática*, «una suite inglesa y diez diversas piezas»²⁷.

Asimismo conocemos, gracias a la correspondencia de Albéniz conservada en la Biblioteca de Catalunya, que el creador de *Iberia* interpretó un concierto bachiano no identificado con d'Indy en París en 1896 y otro con

²⁴ José Esteban y Gómez, «Los conciertos de Rubinstein», *Crónica de la Música*, n° 125, 10-1-1881, p. 2. *La sonata beethoveniana fue la op. 111, las fugas de Bach es muy probable que pertenecieran a El clave bien temperado.*

²⁵ Doctor Fausto, «Rubinstein en el Conservatorio», *Crónica de la Música*, n° 125, 10-2-1881, p. 3.

²⁶ *No mucho después, Galdós escribe con penetración: «Albéniz, que es aún muy joven, va en camino de ser un Rubinstein». Benito Pérez Galdós, Arte y crítica. Obras inéditas. Madrid, Renacimiento, 1923. En el artículo «La música», 3-3-1886, pp. 25-36. La cita en p. 29.*

²⁷ Antonio Guerra y Alarcón, Isaac Albéniz. Madrid, 1886, p. 38. Hay edición facsímil: Fundación Isaac Albéniz, Madrid, 1990. Es de lamentar la vaguedad de la enumeración del autor.

Ropartz en París en 1899, así como una obra de tecla en Londres en 1891.

Otro pianista y compositor de la naciente escuela del nacionalismo español, Enrique Granados, estuvo vinculado en alguna medida al nacimiento del interés por Bach en Barcelona, como prueba su interpretación al piano del *Concierto para dos violines* [en re menor BWV 1043] (Barcelona, Societat Catalana de Concerts, mayo de 1897) con Crickboom y Angenot en las partes de cuerda de una versión de cámara de la obra para sólo estos tres instrumentos²⁸.

Joaquín Nin-Castellanos, que estudiaría con d'Indy a partir de 1902, ofrecía en primera audición barcelonesa «un preludio» bachiano (Ateneo, 1 de febrero de 1899) sin identificar, aunque de probable pertenencia a *El clave bien temperado*²⁹.

Más astros del piano de la época venidos del extranjero programaban de tanto en tanto partituras bachianas. Emil Sauer recurrió como el autor de *Iberia* al *Concierto italiano* —que en el programa figura como «Concert dans le styl italien»— para su sesión del Teatro Español de Madrid del 26 de octubre de 1883³⁰. O también Theodor Ritter, que interpretó en el Teatro Principal de Barcelona *Una Gavota* de Bach, a fines de noviembre de 1880³¹.

Ahora bien, las interpretaciones al piano no deben hacernos creer que existía una ignorancia generalizada de para qué instrumento de tecla escribió realmente Bach. Era una cuestión del gusto generalizado de la época y de una preferencia por parte del artista, así como la condicionante muy evidente de disponibilidad del instrumental. Con todo, en fecha tan temprana como 1857³² y a propósito de un concierto histórico celebrado en París por el matrimonio Farrenc, que tañeron piano y clave, en diciembre de ese año, el corresponsal español señala como imperioso «[...] hacer renacer la tradición casi perdida y tan necesaria para interpretar con el debido estilo las obras de los autores clásicos [...]» y poder recrear así apropiadamente a Frescobaldi, Bach, Couperin y Scarlatti³³.

²⁸ Butlletí de la Institució Catalana de Música, n° 7, mayo 1897, p. 6.

²⁹ *La novedad es afirmada por un cronista anónimo en el Butlletí de la Institució Catalana de Música, n° 28, febrero de 1898, p. 5. Debe tenerse en cuenta, con todo, lo señalado en nota 43.*

³⁰ La Correspondencia musical, III, n° 147, 25-10-1883, p. 6.

³¹ Crónica de la Música, III, n° 115, 2-12-1880, p. 4. *Este tipo de imprecisiones al referirse a la música interpretada era desafortunadamente muy común en la época y no afectaba únicamente a obras no bien catalogadas como las de Bach.*

³² *La prehistoria —entendiendo como tal sus manifestaciones anteriores a Wanda Landowska— del movimiento auténtico de interpretación de la música antigua está todavía por hacer.*

³³ *Son los compositores citados por el autor. El texto teórico está en Francisco Lozano, «La clave y el piano (I). Investigación histórica», La España Artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes, Madrid, I, n° 9, 28-12-1857, pp. 65-67. La noticia del concierto en*