



Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Arquitectura en movimiento.
Tres movimientos para piano de
Óscar Esplá a través de su
pensamiento estético.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Jorge Burillo Ferrer



Director/a del TFG: Cristina Molina Sarrió

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la obra *Tres movimientos para piano*, de Óscar Esplá. Publicada en 1931 y compuesta en los años inmediatamente anteriores, supone un momento de giro en la producción del compositor alicantino, y en ese sentido, inaugura su etapa creativa de los años maduros. Como intérpretes de música del pasado, es nuestra tarea y nuestra misión, conocer y transmitir estéticas pretéritas. Por tanto, necesitamos no sólo conocer con detalle la partitura, sino también el mundo del compositor. Por ello, además del análisis formal, nos basaremos principalmente en los textos de Esplá, recogidos en tres volúmenes por Antonio Iglesias. Desde ellos iremos examinando la estética del autor, y estableciendo relaciones concretas entre su pensamiento y su trabajo como compositor. Es necesario recordar que Oscar Esplá tenía una faceta fuertemente intelectual, y que desarrolló una enorme labor como crítico y como teórico de la música. Tanto una como otra no pueden ser ignoradas a la hora de abordar la interpretación de su obra, puesto que nos proporcionan elementos de decisión imprescindibles para nuestra tarea de buscar la fidelidad al texto musical.

Palabras clave

Tres movimientos para piano; Óscar Esplá; Análisis formal; Estética música; Teoría musical; Interpretación piano; Música del siglo XX; Producción musical alicantina

Jorge Burillo Ferrer

ABSTRACT

The present work studies the piece "Three Movements for Piano" by Óscar Esplá. Published in 1931 and composed in the immediately preceding years, it represents a turning point in the production of the composer from Alicante, and in this sense, it inaugurates his creative period of mature years. As performers of music from the past, it is our task and mission to understand and convey past aesthetics. Therefore, we need not only to know the score in detail but also the world of the composer. For this reason, in addition to formal analysis, we will mainly rely on Esplá's texts, collected in three volumes by Antonio Iglesias. From these texts, we will examine the author's aesthetics and establish specific relationships between his thoughts and his work as a composer. It is necessary to remember that Óscar Esplá had a strongly intellectual facet and that he developed extensive work as a critic and music theorist. Both aspects cannot be ignored when approaching the interpretation of his work, as they provide essential decisionmaking elements for our task of seeking fidelity to the musical text.

Keywords: Three Movements for Piano, Óscar Esplá, Formal analysis, Musical aesthetics, Music theory, Piano interpretation, 20th-century music, Musical production from Alicante

Arquitectura en movimiento. *Tres movimientos para*

piano de Óscar Esplá a través de su pensamiento

estético

A mi familia

A mis amigos

A mis profesores

A mis maestros

A Maíke

Jorge Burillo Ferrer

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Cristina Molina, por compartir conmigo su apoyo y su sabiduría, sin las que este trabajo tendría un carácter muy distinto.

Tres movimientos para piano de
Arquitectura en movimiento.

Óscar Esplá a través de su pensamiento estético

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de estudio y justificación	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Objetivos.....	3
1.4. Metodología y estructura.....	4
2. MARCO CONTEXTUAL	6
2.1. Pequeña biografía del autor	6
2.2. Ubicación del autor en el contexto cultural y musical de la época	10
3. LOS <i>TRES MOVIMIENTOS PARA PIANO</i> EN SU CONTEXTO.....	12
HISTÓRICO	12
3.1. Contextualización de la obra dentro de la periodización del catálogo del	12
autor	12
4. ANÁLISIS FORMAL Y ARMÓNICO.....	14
5. TÓPICOS EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ÓSCAR ESPLÁ Y SU VINCULACIÓN A LOS <i>TRES MOVIMIENTOS PARA PIANO</i>	26
5.1. Características generales del pensamiento esplasiano.....	26
5.2. Tópicos melódicos	30
5.3. Tópicos armónicos.....	34
5.4. Tópicos rítmicos	38
6. PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LOS <i>TRES MOVIMIENTOS</i>	41
<i>PARA PIANO: LA MÚSICA SE EXISTE</i>	41
7. CONCLUSIONES	46
8. BIBLIOGRAFÍA	49
9. ANEXO	50
10. ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	82

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la obra *Tres movimientos para piano*, de Óscar Esplá. Publicada en 1931 y compuesta en los años inmediatamente anteriores, supone un momento de giro en la producción del compositor alicantino, y en ese sentido, inaugura su etapa creativa de los años maduros. Es una obra compleja, difícil y rica, y como tal está considerada por los especialistas en la materia, como después veremos. El enfoque que adoptaremos será el que corresponde a los estudios de interpretación, es decir, examinaremos la obra para profundizar en su sentido, y para proporcionar las bases de una interpretación históricamente informada.

Como intérpretes de música del pasado, es nuestra tarea y nuestra misión, conocer y transmitir estéticas pretéritas. Es importante poder transmitir al oyente el espíritu del compositor y de su época. Es muy común, además, hoy en día, el recital con carácter pedagógico y divulgativo, que implica no solo interpretar sino comunicar con la palabra el sentido de aquello que tocamos. Por tanto, necesitamos no sólo conocer con detalle la partitura, sino también el mundo del compositor. Por ello, además del análisis formal, nos basaremos principalmente en los textos de Esplá, recogidos en tres volúmenes por Antonio Iglesias, y desde ellos iremos examinando la estética del autor, y estableciendo relaciones concretas entre su pensamiento y su trabajo como compositor. Es necesario recordar que Óscar Esplá tenía una faceta fuertemente intelectual, y que desarrolló una enorme labor como crítico y como teórico de la música. Tanto una como otra no pueden ser ignoradas a la hora de abordar la interpretación de su obra, puesto que nos proporcionan elementos de decisión imprescindibles para nuestra tarea de buscar la fidelidad al texto musical.

A pesar de la importancia de la obra en el desarrollo de la música para piano de Óscar Esplá, no existen trabajos monográficos sobre ella. Este ha sido una de las razones principales para emprender este trabajo. Desde un punto de vista personal, el interés por Óscar Esplá ha sido

siempre muy grande, tanto por el valor de su música dentro de una época muy especial de la cultura española y europea, como por la ligazón de la ciudad y el conservatorio donde se realiza este trabajo a su obra y a su figura. Dentro de los requisitos necesarios para este trabajo de finalización de estudios era necesario elegir una obra de una dificultad adecuada a los últimos cursos, al tiempo que aportar nuestra contribución a alguna obra o faceta poco explorada del repertorio. En este sentido, consideramos que el presente trabajo cumple totalmente con esas expectativas.

1.2. Estado de la cuestión

Si bien la obra de Esplá no es en absoluto desconocida, sí permanece aún, en cuanto a su estudio y difusión, lejos de ser un tema completado. En concreto, de la obra elegida para este trabajo, sólo hay un pequeño apartado dentro del libro de Antonio Iglesias dedicado a la obra para piano del compositor. El resto son retazos, y referencias, más bien descriptivas y adjetivadas. En general, la mayoría de lo escrito hasta la fecha sobre Esplá, pertenece al ámbito de la reflexión estética, o a investigaciones sobre su figura. Sobre estos estudios nos apoyaremos para centrar la importancia histórica del compositor. Pero aún está por desarrollarse el campo que albergue los trabajos sobre la interpretación de su obra.

En este sentido, destacamos tres trabajos, que son lo que hasta ahora conforman lo que podríamos considerar el corpus principal sobre la interpretación de las obras para piano de Óscar Esplá:

- *Óscar Esplá, su obra para piano*, (1962) de Antonio Iglesias. En él encontramos una descripción sumaria y un breve análisis formal de cada una de las obras para piano de Óscar Esplá. Su valor es inmenso, por cuanto está escrito en vida del compositor, y bajo su visto bueno. Sus indicaciones pueden ser tomadas como guías de primera mano. Si bien no tenemos comentarios directos del autor, sí podemos entender que no hay en ellos elementos que no fueran aceptados como correctos por Esplá.

- *La Sonata Española, TFM* (2017) de Antonio Moya. Aquí encontramos un muy destacable y valioso examen de las características generales del pianismo esplásiano. Establece una lista de trece características generales de su escritura para nuestro instrumento, que examinaremos en el desarrollo del trabajo. Entre ellas encontramos, por ejemplo, su fuerte relación con la melodía, la creación de temas como forma de desarrollo expositivo, su

predilección por la forma breve ternaria, o su relación particular con el folklorismo. En el apartado del desarrollo las examinaremos pormenorizadamente, y también añadiremos algunas, que consideramos igual de fundamentales, como su afinidad al pensamiento contrapuntístico y a los temas infantiles.

- *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá, TFM (2021)*, nos proporciona un análisis muy riguroso de los dos primeros cuadernos de Lirica española. En ellos encontramos confirmación de muchos de los tópicos planteados por los trabajos anteriores, al tiempo que detalla en el uso de la armonía, escalas y ritmos extraídos de la tradición popular levantina, que serán de gran utilidad para nuestro trabajo.

Respecto a los trabajos de orden más general, son de destacar los de Tomás Marco y Lourdes Arráez que citamos en la bibliografía.

Para el contexto nos basaremos sobre todo en la obra de Paloma Otaola González, que ha desarrollado una amplia labor en el estudio de la figura esplasiana.

1.3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una propuesta de interpretación de la obra *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá que sea coherente con los tópicos y el carácter del pensamiento del autor. Es decir, una interpretación que base sus decisiones en la comprensión del discurso estético del autor expresado en sus escritos, y sea capaz de reconocerlos y articularlos en su obra.

Para conseguir este objetivo, nos proponemos varios objetivos secundarios necesarios:

- Realizar un estudio formal/armónico integral de la obra, situándolo en el contexto del discurso estético musical de la época.
- Extraer los tópicos del pensamiento esplasiano en su obra escrita, reconociendo una serie de ideas principales jerárquicas sobre las que se construye su obra intelectual, que puedan ser de valor para la comprensión de su obra musical.
- Vincular pensamiento y obra musical en relación a los parámetros armónicos, melódicos, agógicos, formales y expresivos del autor

- Entender la función del intérprete según la idea sobre ello expresada por Óscar Esplá en sus Escritos.

1.4. Metodología y estructura

La metodología utilizada será de carácter cualitativo, analítico y dialéctico. Para abordar el tema, estableceremos a priori una serie de parámetros estilísticos, basados en los textos del propio autor. Sobre todo, los que se refieren al ritmo, al discurso tonal y a la figura del intérprete. Tenemos la suerte de contar con los artículos, ensayos y conferencias de Esplá, de donde sacaremos, en primer lugar, las ideas técnicas y estéticas que conformarán el marco dónde nos moveremos. En particular nos detendremos en la idea de intérprete que encontramos en los textos de Esplá, y también en sus ideas acerca del ritmo y del movimiento. Además, examinaremos y desplegaremos como coordenadas su idea de forma y de estilo, llegando por fin a las posibilidades expresivas de la música, siempre según el autor. En segundo lugar, nos apoyaremos en el examen de su obra pianística a través de la obra de Antonio Iglesias, y de la correspondencia de Esplá: esto es así, por cuanto son las fuentes más cercanas a la génesis de la obra.

En cuanto a la estructura, presentamos el trabajo en el orden que pueda facilitar su mayor comprensión. Primero situaremos la figura de Esplá en su contexto histórico. Para ello, además de aportar un pequeño resumen biográfico, mostraremos su lugar en el contexto cultural de la época. Nos basaremos en los trabajos de Tomás Marco, Emiliano García Alcázar, Antonio Iglesias, y Pilar Otaola, principalmente.

Después contextualizaremos, siguiendo a los mismos autores, la obra presentada, tres movimientos para piano dentro del conjunto de la obra de Esplá, y en particular de su obra para piano.

A continuación, procederemos al análisis formal de la obra, estableciendo su estructura y sus procedimientos compositivos principales.

Una vez presentados estos elementos, examinaremos el corpus teórico esplásiano, entresacando de él los tópicos principales en relación a la armonía, al ritmo, a los elementos estéticos y a la figura del intérprete.

Arquitectura en movimiento. *Tres movimientos para piano* de
Óscar Esplá a través de su pensamiento estético.

Por último, procederemos a situar y establecer una relación entre ese análisis formal de la obra, y los tópicos de pensamiento del autor.

Una vez relacionados y examinados estos, procederemos a fijar las conclusiones de nuestro trabajo.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1. Pequeña biografía del autor¹

Óscar Augusto Emigdio Esplá nace el 5 de agosto de 1886 en Alicante, en una familia de la alta burguesía. Su padre, don Trino Esplá Visconti, un alto cargo del cuerpo de telégrafos, fue responsable de la instalación de la luz eléctrica en Alicante o creador de la Cocina Económica con gratuidad de las comidas para pobres, entre otras cosas, dándonos esto una idea del ambiente social en que se crió Esplá. De su madre, Doña Francisca Triay Querada, que falleció cuando el compositor tenía 8 años, sabemos que tocaba el piano, aunque Esplá no cifra ahí su primer acercamiento a la emoción de la música, sino en los cantos de Aurora que se escuchaban en Campello, población cercana a la casa de veraneo de la familia durante la infancia del compositor. Asimismo, se refiere al heristón, una especie de organillo que poseía su abuelo en el que reproducía Zarzuelas de Barbieri, Garrieta y Gaztambide.

Sus primeros maestros fueron su padre, y Fernando Lloret, un joven pianista que fallece a los cuatro meses de comenzar su tarea como profesor de Esplá. El primer verdadero profesor es entonces Juan Latorre Baeza (1868 – 1941), autor del Himno a Alicante, y condiscípulo de Turina y Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid. De él recibe lecciones de piano y armonía, aunque Esplá siempre se consideró autodidacta, ya que, al parecer, según palabras del maestro “era un rebelde, pues no estudia las lecciones impuestas, sino las que él prefiere”. Gracias a la holgada situación económica de la familia, Esplá puede adquirir los Tratados que desea y así ensanchar largamente su formación.

La imagen de su infancia quedaría incompleta sin reseñar que tuvo una hermana, Amanda, que falleció cuando el compositor tenía 10 años, dos años después de perder a su madre. Él pasa, por tanto, toda su infancia y adolescencia solo en la casa con el padre. Un viudo y un huérfano conviviendo a solas durante la adolescencia de éste. Esos años han debido de marcarle mucho, sin duda.

¹ Para la elaboración de este resumen biográfico hemos seguido el libro Iglesias, A. (1973) *Óscar Esplá*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Es preciso aclarar que tanto Tomás Marco (1982) como Lourdes Arraez (2005) ponen en cuestión la autenticidad de muchos de los datos biográficos proporcionados por Óscar Esplá sobre su vida y su catálogo. Lo tenemos muy en cuenta para posteriores desarrollos de este estudio, pero no hemos querido entrar en ese tema, por exceder las dimensiones y función de nuestro trabajo actual.

Nos parece muy importante la descripción de esos primeros años, porque como muy bien resalta Arráez (2005) es característico de Esplá, sobre todo en sus obras para piano, el desarrollo de melodías infantiles, y mucho del sustrato de su mundo estético está ya definido en esos años. Será, además, característica marcada de su obra compositiva e intelectual, su defensa y su resistencia a admitir la muerte de ese mundo novecentista con la llegada de la transformación social, científica y artística que supusieron las primeras décadas del siglo XX. Recordemos que su última obra, la Sinfonía Aitana, dedicada a su tierra, y a su propia vida, lleva como subtítulo, *A la música tonal, in memoriam*.

En 1903, con 17 años, se va a estudiar Ingeniería a Barcelona, siguiendo los deseos de su padre. Interrumpe estos para estudiar Filosofía y Letras, y al lado de esto estudia Armonía con Sánchez Gavagnac, director del Conservatorio de Música del Liceo. Retoma después los estudios de Ingeniería, que no termina, y en 1910 compone la Suite en La bemol, con la que ganará el Primer Premio en el Concurso Internacional convocado por la Nationale Gesellschaft “Die Musik” de Viena. Este hecho será el respaldo que necesitará para abandonar definitivamente su carrera como ingeniero, y dedicarse por entero a la música. En el Jurado del premio, estaba Saint Saens y Richard Strauss. Visitará al primero en París, más tarde, que le ayudará en la revisión de la obra, que pasará a llamarse Poema de niños, estrenado por Arbós con la Orquesta Sinfónica en el Real en 1914. En estos años se traslada a Viena donde estudia brevemente contrapunto con Max Reger.

Vuelve a España en 1912 para el estreno de El Sueño de Eros. En 1914 el Ayuntamiento de Alicante le nombra hijo predilecto. En los años siguientes compone la Sonata para violín y piano, op. 9, La pájara pinta, con libreto de Rafael Alberti, y figurines de Benjamín Palencia, y queda frustrada una colaboración con los Ballets de Diaghilev, Los cíclopes de Ifach, porque estos se disuelven en 1919.

Después de regresar a Alicante en 1924, Óscar Esplá fue encargado por el alcalde de Elche, Diego Ferrández, de revisar toda la música del Misteri. Esplá aceptó, y reintrodujo la escena de la Judiada, que no se había representado desde principios del siglo XIX. Ese mismo año, la recién formada Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, fundada por Manuel de Falla, interpretó su obra Don Quijote velando las armas.

En 1926 la Filarmónica de Madrid le rindió un concierto homenaje, donde también se estrenó su nueva obra Nochebuena del diablo. Otra obra destacada de Esplá fue Soledades,

Jorge Burillo Ferrer

compuesta en 1927 para conmemorar el III Centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora.

En 1929, ganó un prestigioso concurso musical en Nueva York, organizado por la casa de discos Columbia, con motivo del centenario de la muerte del compositor Franz Schubert. Ese mismo año, Esplá se casó con María Victoria de Irizar en el Monasterio de la Santa Faz, con quien tuvo tres hijos: Amparo, María Luisa y Gabriel.

Buscando estabilidad económica para su familia, aceptó el puesto de director de cátedra en el Conservatorio de Madrid y también la presidencia de la Junta Nacional de Música. A pesar de sus nuevas responsabilidades, continuó componiendo, destacando en este período sus Canciones Playeras y las suites para piano La Sierra y Cantos de antaño.

Aunque se trasladó a Madrid, mantuvo una estrecha conexión con Alicante, donde veraneaba con su familia en su finca cercana a Santa Faz. En 1931, se estrenó en el Teatro Principal de Alicante su obra Canto rural a la República, con la asistencia de Manuel Azaña, entonces ministro de Guerra de la Segunda República.

Su ascendente carrera fue abruptamente interrumpida por la Guerra Civil Española. En agosto de 1936, fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, pero renunció pronto debido a preocupaciones por la seguridad de su familia. Aprovechando una invitación para ser jurado en la Fundación Musical "Reina Isabel" en Bruselas, se trasladó con su familia a la capital belga.

Tras la guerra, Esplá no regresó a España por temor a represalias, debido a su vinculación con el régimen republicano y su primo, Carlos Esplá Rizo, ministro de Propaganda. Sin trabajo fijo en Bruselas y sin acceso a sus bienes en España, su familia pasó por dificultades económicas. Durante la ocupación nazi de Bélgica en 1940, encontró trabajo como crítico musical en el diario Le Soir.

La Segunda Guerra Mundial termina, y tras la liberación de Bélgica se le prohíbe volver a ejercer la profesión de periodista en el país, debido al carácter colaboracionista con la ocupación nazi del diario Le Soir durante la ocupación.

Sin embargo, con el fin de la guerra a Óscar Esplá le vuelven a llover los encargos musicales y las ofertas laborales. En 1945 por encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston escribe su obra Sonata del Sur. Realiza también bastantes conferencias en Bélgica, Francia y Alemania;

y comienza a dirigir el Laboratorio Musical del Instituto Internacional de Investigaciones Acústicas de Bruselas.

En 1948 se traslada a París al recibir varios encargos de la UNESCO. Realiza un estudio científico musical sobre la adopción de un único diapasón. El propio organismo internacional le elige en 1949 como miembro de un jurado compuesto por importantes músicos del momento (Florent Schmitt, Villa-Lobos, Tansman, Jacques Ibert, Martinu, Malipiero, Carlos Chávez, el polaco Panufnik, el norteamericano Howard Hanson y el inglés Lennox Berkeley), para escribir una obra conmemorativa al I Centenario de la muerte del compositor polaco Fryderyk Chopin.

En 1950, su amigo el economista alicantino Germán Bernácer gestiona con las autoridades franquistas para que Esplá y su familia puedan volver sin represalias abonando una multa de 10.000 pesetas.

En 1952 es nombrado presidente del Comité Nacional Español de Música. Al año siguiente, también se convierte en miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1955, el Ayuntamiento de Alicante decide crear los premios anuales de música “Óscar Esplá”. Estos premios pronto se hicieron internacionales y en los 60 se llegó a considerar como el premio musical más importante de España.

En el año 1956 fue elegido como miembro de la Academie de Beaux-Arts de Paris. Tres años después le es concedida también la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Ya con 74 años, en 1960 es designado Oficial de la Orden de las Artes y las Ciencias de Francia. Aún mayor honor le llega en el 62, cuando es elegido como miembro del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO.

En 1964 es llamado a participar en los actos de la celebración de los “XXV años de paz”. Sin embargo, Óscar se niega a colaborar por motivos ideológicos.

Ese mismo año terminó una de sus últimas obras, la Sinfonía Aitana, en homenaje a su tierra. Su última gran creación fue la obra vocal Cantata a los Derechos Humanos, que la ONU le encargó por el motivo del vigésimo aniversario de la elaboración de dicha Declaración Universal, en 1968. Fue estrenada en el Teatro Real.

A la edad de 89 años el maestro Óscar Esplá fallece en la capital de España. Siguiendo su expreso deseo, sus restos se trasladan a Alicante y se entierran en el Monasterio de Santa

Faz. Se le realizaron diversos homenajes, así como se puso su nombre al Conservatorio de Alicante y a una de las principales arterias de la ciudad.

2.2. Ubicación del autor en el contexto cultural y musical de la época

Tomás Marco (1982, pp. 64-68) sitúa a Esplá en la Generación de los Maestros, con paralelo literario en la Generación del 98, junto a Conrado del Campo, Turina, Julio Gomez, y Guridi. Todos ellos como acompañantes generacionales de Manuel de Falla, figura principal indiscutible de su época. Son los que, en palabras de Marco, dan el paso desde el teatro lírico al sinfonismo y la música de cámara, y sobre todo, los que se integran en la vida intelectual del país, y asimismo en las tendencias europeas, dejando atrás la figura del músico como personaje sensible pero ignorante. Hay una gran preocupación por la idea de Ópera Nacional, que en nuestro país estraga contra un sinnúmero de dificultades de calado y de difícil explicación, si no es el proverbial autarquismo cultural de nuestra Península.

Arráez (2005), sobre la adscripción al grupo de los Maestros o a la generación del 27, remarca que Esplá estaba a caballo entre ambos grupos, principalmente y que desarrolló una carrera desde las vanguardias hasta los tiempos de la música electrónica, siempre en oposición de aquello que no fuera la tonalidad, y la forma asociada a esta:

La inclusión de Esplá dentro de un grupo de compositores o una generación determinada es un tema controvertido. Por su edad, se le incluye en la llamada Generación de los Maestros, pero es más próximo, estilísticamente hablando, a la Generación del 27, aunque también se le ha llegado proponer como figura de transición con un importante papel en el desarrollo del Sinfonismo español del siglo XX. (Arráez, L. 2005, p. 1624)

Como bien señala Marco, el cambio operado en los primeros años del siglo XX fue muy rápido. Pasamos de un estado de significativa ignorancia de las prácticas estéticas europeas, a un intento de actualización que hace que se pase, en palabras de Marco, de Beethoven a Debussy y Stravinsky. Lo que me parece más importante, es que hay la intención de crear un tejido social que sea permeable y se nutra de la vida cultural. La creación de Orquestas, Sociedades de Conciertos y Conservatorios se extiende por el país. Hay una preocupación por la educación y el desarrollo y el músico ya no aparece como un elemento aislado sino integrado en la vida cultural.

Los primeros años creativos de Esplá se enmarcan en la crisis de la Restauración. La derrota de 1898 provocó una crisis ideológica que puso en evidencia la débil relación entre el Estado y la cultura popular, en un contexto en el que el clima intelectual europeo estaba asimismo en crisis. En España, se desmoronaron las simbologías del imperio, la monarquía, la historia y la religión como entes unificadores e integradores. No obstante, el clima pesimista convivió con un imperativo de regeneración que se tradujo en una voluntad de profundizar en la esencia de lo español y de sus variantes regionales. (Alonso, 2010)

En este contexto, Esplá aparece como una figura destacada, con gran presencia en la vida nacional, tanto a nivel intelectual como institucional. Fue amigo y crítico de la mayor parte de los músicos de su tiempo de diversas generaciones dentro de la vida española, y también de la europea. Pertenece a la segunda generación del nacionalismo, donde se practica, según el mismo autor, un folklorismo científico, que no pretende rescatar la esencia nacional, sino tener su presencia como sustrato sentimental de la creación. Él mismo nombra una escala de su propio cuño a partir de la que crearía los temas de carácter levantino. (Iglesias, 1967)

Hay que destacar la relación estrecha que mantenían, aquí en Alicante, Esplá, Gabriel Miró y Emilio Varela. Tres amigos con estéticas, si no similares, sí de una fuerte imbricación, con predilección por la contemplación del paisaje, y a través de él la exaltación de una especie de verdad sentimental del vivir. Los tres compartieron numerosas excursiones por la montaña alicantina, numerosas conversaciones y una predilección por las corrientes francesas de su época. “En la montaña”, ha escrito José Bauzá, “es como si el mensaje de los tres amigos se identificara.”

Lozano (1996) lo sitúa también en la generación novecentista, junto a figuras como Ortega y Eugenio D’Ors.

Otaola (2001), sin embargo, se inclina por situar a Esplá más cerca de la generación del 27 por su amistad con los miembros, por sus colaboraciones con Alberti, por su participación en el homenaje a Góngora y por su cercanía con sus presupuestos estéticos.

3. LOS TRES MOVIMIENTOS PARA PIANO EN SU

CONTEXTO HISTÓRICO

3.1. Contextualización de la obra dentro de la periodización del catálogo

del autor

La principal fuente que tenemos para el estudio de nuestra obra es el libro de Antonio Iglesias, *Óscar Esplá, Su obra para piano*, publicado en 1962. Iglesias sitúa el año de composición en 1921, aunque el propio Esplá en carta a Eduardo del Pueyo dice haberla compuesto en 1929. (González, 2001) Sería en 1931 cuando se publique por Max Eschig. La obra habría sido compuesta a continuación de *La pájara pinta*², e Iglesias señala que “los *Tres movimientos para piano* representan el primer paso dado por el compositor, en su obra pianística, hacia su segura incorporación a la música contemporánea, mediante la aportación de elementos compositivos de indudable actualidad, no adscritos a ‘ismo’ concreto alguno, que no reniegan del mundo de la tonalidad, pero sí lo agrandan dentro de unos horizontes estéticos similares a los de Honegger, Martinu o Hindemith, por ejemplo”. (Iglesias, 1962) Muchos serían los nombres que podríamos añadir a esa lista, con especial atención a Les Six, entre sus contemporáneos, y con atención especial a Schumann, como compositor de referencia del panteón de ilustres, por varios elementos distintivos: la predilección por las estampas infantiles, las formas pequeñas, el contraste entre lírico y rítmico, y las innumerables formas de desarrollo polifónico que utilizan, siempre en la tensión entre lo clásico y lo rupturista³.

Iglesias lo sitúa como bisagra del tercer periodo compositivo de Esplá, aquel en que el compositor, ya con personalidad afianzada la desborda y supera, y lo sitúa como precedente de sus dos obras mayores posteriores, la *Sonata Española*, y sobre todo, de la queridísima por el compositor, *Sonata del Sur*.

² Es interesante que Esplá añadiera la Danza Antigua de los tres movimientos cuando orquestó en 1956 La pájara Pinta

³ También en su papel como agitador intelectual del mundo musical tienen un carácter afin.

Tomás Marco incide en esta consideración y afirma que *Tres movimientos para piano* es una de sus obras pianísticas mayores, con más capacidad de abstracción y de ambición formal. (Marco, 1982)

3.2. Recepción crítica, intérpretes destacados y grabaciones

Iglesias nos informa de que la obra ha sido tachada de virtuosista, calificativo que él rechaza, no porque no incluya muchas dificultades, y coincidiendo que su brillantez es muy grande, cree que responde a un nuevo concepto del piano. Y nos aclara: “este nuevo piano es totalmente realizable, cómodo y natural, siempre y cuando quien lo traduzca llegue a interesarse como músico, antes que, como pianista, en adueñarse de su complejo y bello mensaje”. (Iglesias, 1962)

No es de las obras más interpretadas. Sus principales intérpretes fueron Eduardo del Pueyo y Pilar Bayona, en la década de los 50 y 60. (García Martínez, 2010)

Tampoco tenemos datos de la fecha de estreno mundial de la obra, pero sí sabemos que la primera audición en Bruselas fue en el recital de música española dado por Eduardo del Pueyo, el 5 y el 8 de octubre de 1943. El comentarista del concierto, en la crítica realizada para *Le Soir*, se refiere a la obra con el calificativo de bella y transparente, y dice además de ella que “revela una fuerte personalidad y un saber extraordinario. El Estudio, sólidamente construido y de una escritura elegante, la Danza antigua, página deliciosa, llena de sensibilidad y de hallazgos armónicos, el Pasodoble, verdadera obra maestra en la que la emoción y la ironía está servidas por una técnica luminosa de primer orden, han tenido un éxito extraordinario”. (González, 2001) En un concierto homenaje a Del Pueyo, el pianista Robert Steyaert, la interpretó y la calificó de una gran dificultad técnica.

La primera grabación que tenemos es la de Pilar Bayona para el sello EMI en 1958. Más tarde la grabarán Pedro Carboné para Naxos, y Martin Jones para Nimbus Records. Ambas grabaciones de finales del siglo XX. No tenemos noticias de más registros sonoros ni audiovisuales de la obra.

4. ANÁLISIS FORMAL Y ARMÓNICO

La obra consta de tres movimientos: Estudio, Danza Antigua y Pasodoble. Aunque no se le da el título formal, comparte algunas de las características habituales de la forma Sonata. Primer movimiento estructurado alrededor de dos temas principales, con exposición, desarrollo y reexposición; segundo movimiento lento, de carácter íntimo y reflexivo, y tercer movimiento vivo con estructura de rondó. No se trata en ningún caso de forzar el análisis hacia la demostración de estas coincidencias, pero hacerlas notar puede ser útil al intérprete a la hora de plantearse el estudio, y a la hora de reconocer formalmente la pieza.

Los tres movimientos son claramente independientes, pero aparecen relaciones melódicas entre los tres, y en concreto, las más claras, son las que aparecen en el tercer movimiento, donde encontramos citas de los dos anteriores.

I. Estudio. *Allegro giusto*

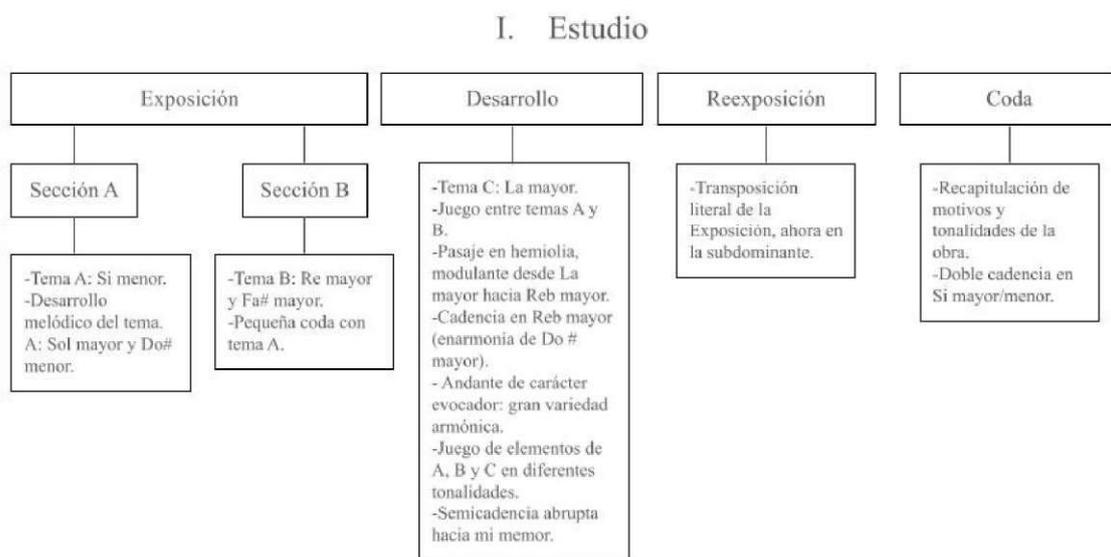


Tabla 1. Movimiento I. Estudio

El primer movimiento se estructura alrededor de tres temas principales. Los dos primeros temas aparecen en la primera parte, que llamaremos Exposición, a semejanza de la forma Sonata⁴. El tercer tema aparece en el desarrollo.

- Exposición. Sección A

Cc. 1-3: Tema A en Si menor, con acompañamiento en negras, el único momento de toda la exposición en que el acompañamiento no es de corcheas o semicorcheas. Es decir, el compositor tiene interés en que se reconozca el tema principal, que luego será escuchado una y otra vez en diferentes formas y tonalidades. Sus características melódicas principales son, además de su marcado y reconocible perfil métrico, los saltos de tercera descendente, y la utilización de arpeggios de acordes de 7^a diatónica.



Figura 1. Tema A

Cc. 4-7: Desarrollo de A, a partir de su elemento arpegiado de cierre, ahora con sentido ascendente.



⁴ Tenemos en cuenta las reflexiones de Charles Rosen en su *Formas de Sonata* en relación a las influencias neoclásicas que había en el ambiente en la fecha de composición de la obra.

Figura 2. Desarrollo A

Cc. 8-15: Aparición de nueva voz superior que destaca el motivo más importante del Tema A y anticipa el perfil rítmico del tema B. Aquí la obra se ha desplazado hacia Sol mixolidio, aunque con guiños a Sol jónico, para enseguida moverse hacia un Do# eolio que termina en Semicadencia.



Figura 3. Nuevo elemento melódico

- Exposición. Sección B

Cc. 16-24: Tema principal B. Re jónico sobre Re lidio.

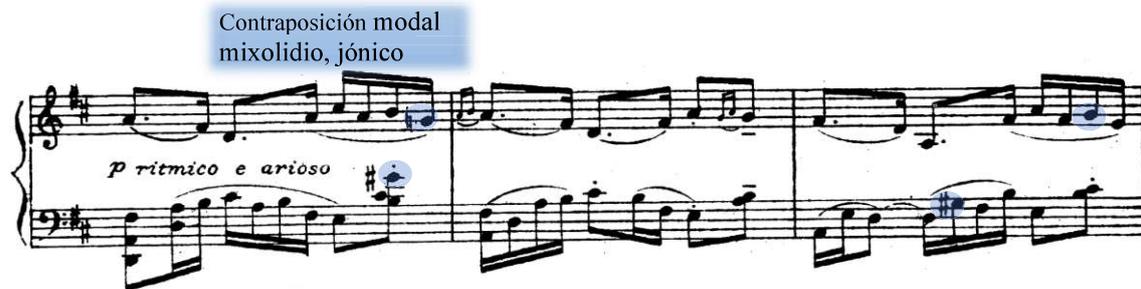


Figura 4. Tema B

Tema amplio basado en terceras descendentes. Modula abruptamente a Fa# M, creando una sensación de armonía lidia, y vuelve para cerrar con una cadencia en Si menor, precedida de una escala en cuartas, ambos elementos de cierre, pasan a ser elementos estructurales reconocibles.



Figura 5. Escala cadencial

Cc. 25- 33: Retoma el tema A en la voz inferior, con contrapunto nuevo en voz superior, y con la aparición de un trino, que luego será elemento estructural en el tercer movimiento. Este pasaje de transición hacia el siguiente tema es una suerte de inicio de sección A acortada.

Anticipación del 3er mov.

Motivo principal

Figura 6. Contrapunto sobre motivo principal

- Desarrollo

Cc. 34-39: Tema principal C. La M. Melodía en acordes, aparece el perfil de tercera descendente de nuevo, con aumentación de valores. Evita la cadencia sobre la tonalidad principal y modula abruptamente sobre Do# M para ir después a Si M, correspondiente mayor de la tonalidad principal.

Tempo

espressivo

Aumentación de valores, 3ª descendente

Figura 7. Tema C

Evitación cadencial. Modulación abrupta

cresc. e accel. assai

Figura 8. Figura rítmica de conexión

Tempo

f

p

f

Gran cadencia sobre motivo principal en Mayor

Figura 9. Cadencia sobre rítmica Tema A

Acumulación de elementos característicos A y B

Tempo

cresc. più e poco ten. *sff con ampieza* *dim. moltissimo*

Escala cadencial

p *dim. ancora* *cresc.* *f* *pp e più mosso* Hemiolia

Figura 10. Reunión de elementos y hemiolia

Cc. 72-89: Andante. Carácter evocador, recuerdo transformado de los temas A y B, y a partir del compás 80 también del tema C, con el tresillo sustituido por el perfil métrico del tema A. Comienza en Do# menor y pasa por varias tonalidades, significativamente por Solb M, enarmonía de Fa# M, dominante del movimiento.

Andante

Referencia a motivo principal

pp espressivo Inversión tema B *cresc.* *rit. poco a poco*

Tempo poco meno

dim. *ten. e cresc. più f* *m.s. pp*

Contrapunto tema A

Figura 11. Estilización tema C

Cc. 91: Aparición del elemento rítmico en hemiolia del desarrollo que nos lleva a la aparición del tema C en forma de semicadencia que precede a la reexposición. Esta vez el tema C aparece en Mi b M.

Arquitectura en movimiento. *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá a través de su pensamiento estético.



Figura 12. Rítmica tema A

- Reexposición

C. 104: Reexposición literal de las secciones A y B en la subdominante, y sustitución de la parte C por una coda, donde se recapitulan todos los elementos y se cierra con cadencia doble en Si M y Si eolio.

II. Danza antigua. *Allegretto moderato*

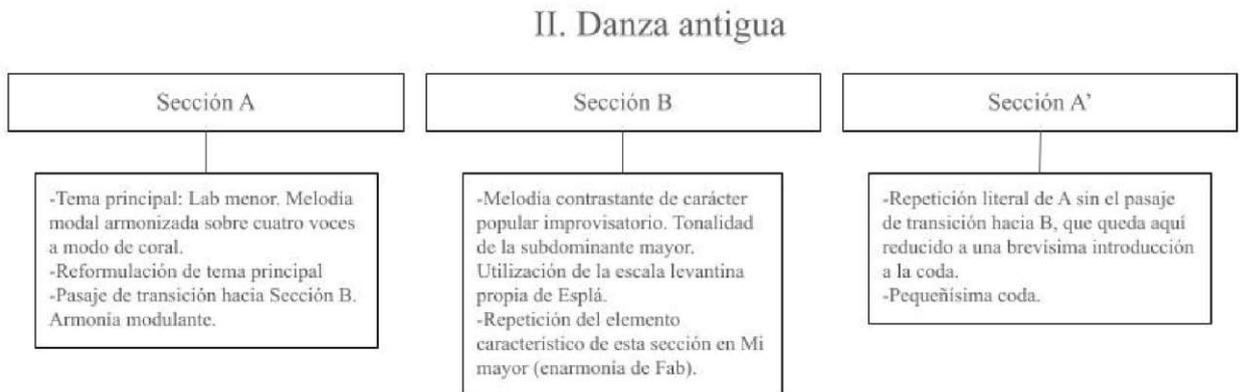


Tabla 2. Movimiento II. Danza antigua

Lab modo eolio contrastante con Lab menor Escrita en forma tripartita ABA. Tiene un carácter reposado y solemne, con el que se alternan elementos de carácter infantil.

- Sección A

Cc. 1-4: Tema principal antecedente, semicadencia.

Allegretto moderato ♩=80 Contraposición modal/tonal

Comienzo con la quinta en el bajo

Figura 13. Antecedente motivo principal Cc. 5-8:

Tema principal consecuente, cadencia perfecta.

Figura 14. Consecuente motivo principal

Es la melodía modal armonizada a cuatro voces a modo de coral lo que confiere el carácter solemne y arcaico a que hace referencia el título del movimiento. No comienza sobre la tónica sino sobre la dominante en el bajo, que crea una sensación de inestabilidad y de suspensión muy marcadas.

Cc. 9-12: Variación del tema principal en forma de esqueleto armónico presentado en acordes, seguida de una frase a modo de comentario que anticipa la sección segunda en 6/8. Modulación hacia el relativo mayor en la primera semifrase.



Figura 15, Variación y escala hexátone Cc.

13-16: Consecuente de la frase anterior.

Cc. 17-26: *Allegretto mosso ma non tanto*. transición. 6/8 inestabilidad tonal.



Figura 16. Pasaje transición 6/8

- Sección B

C. 27: *Allegretto più mosso*. Ostinato rítmico en armonía de subdominante. Tema nuevo que consta de dos elementos, uno modal y otro tonal que se contestan.



Figura 17. Tema Sección B

Cc. 38: *Come prima*. Repetición del tema de la sección B ahora en Mi M, y más tarde en Mib mayor.

Es decir, la sección segunda de este movimiento, enfatiza la subdominante, el tritono y finalmente la dominante como forma de vuelta a la tonalidad principal, donde tenemos la repetición literal de la sección A.

Cc. 89 hasta el final: Coda.

III. Pasodoble. *Allegro rítmico*.

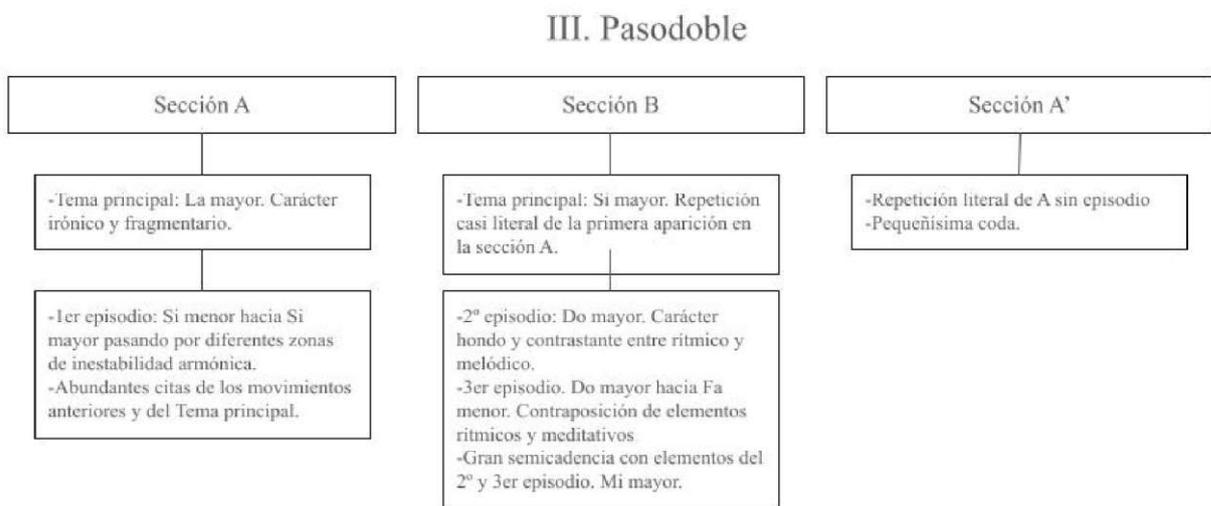


Tabla 3. Movimiento III. Pasodoble

El tercer movimiento tiene forma tripartita, similar al Rondó Sonata. El tema principal es de carácter popularista, basado en una melodía de pasodoble, con gran color orquestal y lleno de interrupciones y comentarios irónicos y sorprendentes. A pesar de la sencillez de su motivo inicial, está lleno de contrastes dinámicos, tímbricos, rítmicos y armónicos.

- Sección A

Cc. 1-21: Tema vertebrador del movimiento. La M.

Allegro ritmico ♩=112

PIANO

p *cresc.* *sf*

Elemento modal de contraste mayor/ menor

Figura 18. Tema principal

Elementos de interrupción irónica

Escala cadencial

Figura 19. Elaboración de tema A -1er.

episodio.

Cc. 21-42: Juego de citas a los movimientos I y II. El episodio se construye sobre una enorme ambigüedad tonal que aparece como una neblina de Si menor. Así se consigue la oscurecida cita del primer movimiento y la preparación de la semicadencia en Si M como dominante de la segunda sección que encontramos claramente definida en los compases 43-53.

Cita del primer movimiento

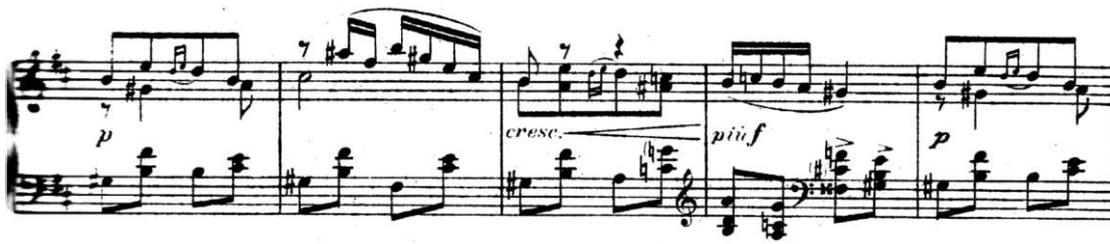


Figura 20. 1er episodio

- Sección B

Cc. 54-70: Repetición del tema principal en la dominante del movimiento, Mi mayor.

- 2º episodio

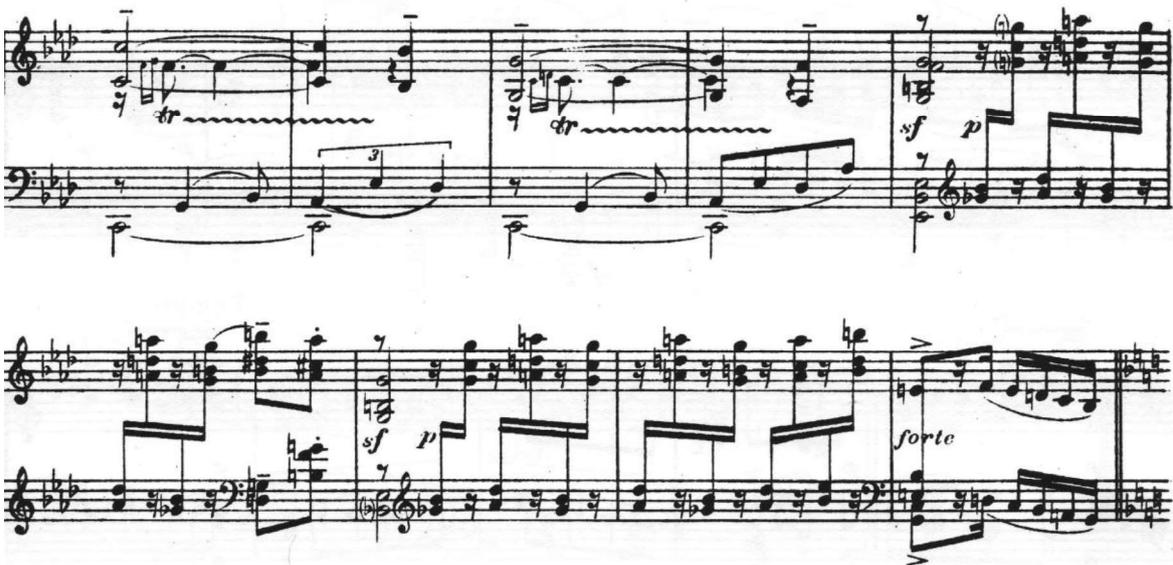
Cc. 71-82. en Do M /Do lidio. De un enorme carácter rítmico a la vez que meditativo.



Figura 21. 2º episodio

- 3er. episodio

Cc. 83- 101: Do lidio. Melódico, rítmico con una coda entre 97 y



Arquitectura en movimiento. *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá a través de su pensamiento estético.

Figura 22. 3er episodio Cc.

102-113: Recuerdo del 2º episodio Fa M/lidio.

Cc. 114-131: Pasaje de transición hacia semicadencia con métrica asimilable a la coda del 1er. episodio. Semicadencia con elemento de cierre del 3er. episodio.



Figura 23. Semicadencia

- Sección A'

Cc. 132 hasta el final: Tema principal en la tonalidad principal y pequeñísima coda.

5. TÓPICOS EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ÓSCAR ESPLÁ Y SU VINCULACIÓN A LOS *TRES MOVIMIENTOS PARA PIANO*

5.1. Características generales del pensamiento esplasiano

Como hemos visto en el apartado de contexto histórico, Óscar Esplá participará del afán de renovación y modernización de la música española. Quiere, como casi toda su generación, sacar a aquella del proverbial aislamiento en que se encontraba y asimilarla a la cultura general europea de su tiempo. Será, sin embargo, muy crítico con las corrientes de vanguardia de su época, y encarnará, de modo intempestivo muchas veces, la figura del vigilante de las buenas costumbres. Aunque renovar el panorama español significa incorporar las principales corrientes estéticas que entonces se estaban desarrollando, él no aceptará cualquier tendencia. Rechazará con violencia lo que se oponga a la música tonal, y descalificará abruptamente el atonalismo, el dodecafonismo, la música electrónica, el serialismo, la música concreta, y todas aquellas escuelas que ya no tienen en la melodía tonal su forma de arraigo comunicativo con el ethos del compositor. Es decir, todas aquellas que ya no consideran el mundo tonal como el marco estético insustituible desde el que construir la obra musical.

Nos parece muy importante destacar, desde el principio, esta tensión entre modernización y tradicionalismo que se manifiesta en su pensamiento, y que encuentra su reflejo en su música, y relacionarlas con un elemento estético biográfico: el interés en preservar el mundo de su infancia. Nos parece fundamental porque nos ayuda a comprender mejor ese mundo interno tan particular de nuestro compositor, y vincular la figura del pensador y el hombre, para mejor entender al músico.

En nuestra tarea de intérpretes, no es nuestra función la exégesis global del pensamiento esplasiano, de notable densidad, y en todo caso excedería con mucho los límites de este trabajo. Consideramos mucho más importante y útil la comprensión del carácter de Esplá a través de sus textos, y la proyección que esto pueda tener en su obra. Él no acepta más que lo que tiene relación con ese mundo que describimos en la biografía cuando nos referimos a sus primeros años, y en especial a los que suceden a las muertes sucesivas de su madre y su hermana. Debemos señalar, además, que el valor más importante que hemos encontrado de la lectura de sus escritos es precisamente, la afinidad de carácter que tienen con su música. Encontrar esa tensión entre el avance de los tiempos y los lenguajes, y la necesidad de

preservación de la pérdida, desvela el sentido que la misma tiene en su obra, o al menos proporciona una hipótesis coherente desde la que articularla. Una tensión enorme entre un mundo sensible y luminoso, y una extraordinaria carga intelectual que lo oscurece y lo enclaustra para fijarlo. Aunque no ha sido raíz de nuestra hipótesis, es muy interesante el testimonio de primera mano de su hija Amparo para refrendar ese vínculo:

Fue un padre enormemente tierno y cariñoso, pero no dulzón, porque el genio allí estaba. Nunca se sentía tan feliz como cuando se veía rodeado de su familia. Fue un hombre muy dependiente de su familia, lo más importante para él en este mundo. Le encantaban los niños y los animales y se declaraba partidario de la teoría de Rousseau, sobre todo en lo que concernía a la educación. Su ideal habría sido educarnos él en casa, para evitar contagios deformantes. Afortunadamente, nuestra inteligente madre, y las autoridades belgas, impidieron aquel disparate. A las horas de comer, entre plato y plato nos explicaba su visión infantil del “Mundo como voluntad y representación” de Schopenhauer, la “Crítica de la razón pura” de Kant u otros “cuentos”. Desde bien pequeños nos acostumbró al placer de la reflexión, familiarizándonos con el mundo de la ciudad, que era lo que, a él, junto con la música, más le divertía, pues se movía en la abstracción como Pedro por su casa. Fue un hombre entusiasta y extrovertido, demasiado quizá, pues no siempre medía el alcance de sus palabras. Vitalista y emprendedor, luchó sin remedio por las causas en que creía. Naturalmente una persona tan motivada y vehemente, en un país como el nuestro, con tendencia al antagonismo, tuvo que resultar polémica, y polémica hubo en su larga vida. Pero jamás se arrendó, aunque le doliera en muchas ocasiones la incompreensión ajena⁵.

En el mismo sentido se manifiesta Tomás Marco: “Esplá fue un personaje curioso. Combativo y atrabiliario, tenía fama de mal carácter, pero podía ser enormemente tierno, y desde luego era una persona de gran sensibilidad oculta bajo una capa hosca”. (Marco, 1998, pág. 67)

Esplá no deja de aludir en sus escritos, tras la férrea determinación de sus justificaciones intelectuales, al tema de la transformación de la realidad en materia estética y luego artística, y se maneja siempre en un elemento de tensión entre ambas, que le hace incurrir en determinadas contradicciones, que más tarde señalaremos, y que creemos que sólo pueden explicarse mediante la hipótesis que formulamos de su origen biográfico, es decir, de arraigo inconsciente en su carácter. De hecho, este es uno de los temas centrales de su pensamiento y a él acude una y otra vez. En su conferencia *Principales tendencias actuales de la música* de 1919 escribe:

Ahora bien, esa materia primera, esos sentimientos vitales que el arte aniquila primero, para transmutarlos en la forma específica ideal que es su esencia, transmiten a esta forma sus caracteres estéticos primarios, y así podemos asociar el arte a la vida. Pero no olvidemos que esto no es más que un acto de reflexión y no de expresión directa. (Esplá, 1977, pág. 56) Y más adelante:

⁵ Amparo Esplá en la Introducción al *Catálogo de la exposición Óscar Esplá y la música de su tiempo*, editado por la Diputación de Alicante en 1993. El texto extractado omite frases de relleno, pero no hemos utilizado signos de puntuación de estos cortes para facilitar la lectura. Las frases recortadas no cambien el sentido de la lectura, sino que abundan en descripciones de la vida familiar. Nos parecía importante tener las palabras de su hija de primera mano, pero no queríamos extendernos con un texto demasiado largo para este trabajo.

Según lo que he dicho, una emoción nace del ejercicio mismo de la función musical. El músico nato siente el placer específico de su arte, sin necesidad de asociarlo a nada vital. Le basta con organizar los elementos constitutivos de la forma para sentirse satisfecho. No es un placer puramente sensorial, es sobre todo un sentimiento en el que la inteligencia toma una parte activa. Sin comprender lo que se oye no puede sentirse ninguna emoción, La música pasa por la inteligencia para llegar al corazón. Por eso no se entienden muchas obras en la primera audición. Hace falta establecer un orden en los sonidos y en los ritmos y encontrar sus funciones mutuas y sus relaciones, para descubrir la intención genuina de las obras. El arte tiene una lógica interior, una lógica, si se me permite la expresión intuitiva que nace de las necesidades orgánicas de las formas. El compositor no sabe muchas veces como realiza lo que presiente, porque la forma y la emoción que ella implica vienen juntas de lo subconsciente. La única cosa que le guía es una intención informulada de carácter afectivo, que quiere satisfacerse en la música que se espera, que aún no está en la conciencia. Pues bien, lo que a mi juicio falta en la mayor parte de las tendencias actuales de la música es esta intención afectiva informulada. (Esplá, 1977, pág. 56)

A nuestro juicio este texto es clave para resaltar y comprender el universo de contradicciones en el que se mueve Esplá, y que hemos visto, por los testimonios de su entorno, que eran propios no sólo de su pensamiento, sino también de su carácter. Comienza exponiendo que el arte se alimenta de la vida a través de un proceso de asimilación y refracción. A continuación, sostiene que la música es independiente de la vida, y que obtiene su placer de la ordenación formal de sus elementos. Pasa a jerarquizar y establecer que es una emoción, por tanto, de la inteligencia, para después aseverar que viene del subconsciente, y por tanto de lo afectivo vital, y que en la música de su tiempo falta ese elemento.

Nuestra hipótesis es que en este largo párrafo se condensa ese elemento de intelectualización en lucha con la sensibilidad de Esplá, y la forma que adopta. Una forma que es coherente con el enorme impacto emocional que sufrió en su infancia y las circunstancias en que tuvo que vivirlo, y el papel defensivo que adopta la inteligencia como regulador de unas emociones demasiado intensas. Esto es coherente con ese esquema que el propone en el que es la primera materia vivida la que alienta la obra, pero de la que él necesita dar cuenta mediante el logos, acudiendo a sus razonamientos, sin aceptar a estos, sin embargo, como responsables últimos. Ese intento de conservar como pilar su sensibilidad infantil, sin formularla y al tiempo achacarla a operaciones intelectuales es quizá la característica más importante de la afectividad en la música de Esplá.

Por supuesto, no se agota aquí la importancia ni las contribuciones de su pensamiento. A lo largo de su vida, Óscar Esplá realizó una enorme labor como intelectual, complementaria de su trabajo como compositor. Entendida en el momento histórico en el que se desenvuelve su biografía, podemos distinguir en ella varias facetas y funciones. Además de las íntimas que hemos señalado, o mejor, en confluencia con ellas, trata de contribuir al desarrollo de la vida

cultural española, proverbialmente aislada del resto de Europa, y en particular al desarrollo intelectual de la música.

La figura del músico intelectual no era habitual en nuestro país, y él pertenece a la primera generación que se toma esta tarea como una necesidad social. En ese sentido, muchos de sus textos son conferencias dadas para un público tanto profesional como no profesional, que tienen como misión interesar y hacer participar de los problemas estéticos de la música. Sin embargo, su discurso no fue en ningún caso divulgativo en el sentido de facilitar. Sus escritos están llenos de tecnicismos y pretenden ser exactos y ajustados, no aptos para cualquier nivel de formación. Con frecuencia, fundamenta sus exposiciones en largos y densos desarrollos epistemológicos de naturaleza ontológica.

Podemos decir que era afín al pensamiento esencialista, y que esto le causaba la mayor de las preocupaciones intelectuales. La naturaleza fenomenológica de la música ocupa una gran parte de sus escritos. Un ejemplo relevante lo tenemos en este bello pasaje:

El sentimiento musical crea, de este modo, su objeto en la forma sensible, y ésta vive, recíprocamente, de este sentimiento que encarna, mediante la referida serie organizada de tensiones armónicas, cuya intencionalidad específica se hace inteligible en la estructura concreta que el ritmo le otorga. La música se existe, más que se contempla o se oye. En efecto, aunque la voluntad de objetivación, implicada en la forma, nos separe de nosotros mismos, es indudable que consumimos un trecho temporal de nuestra vida durando concretamente con el fenómeno musical, en el que nos revelamos en cuanto lo vivimos y sentimos sus peculiares vicisitudes. (Esplá, 1978, pág. 196)

Y la importancia que da al trabajo intelectual, lo encontramos en este otro párrafo, del mismo texto:

Cuando escuchamos por primera vez una obra realmente nueva, estamos desorientados, y si se exceptúa algún fragmento, al resto no le encontramos sentido, siendo precisas varias audiciones para comprender la obra, de la que vamos enterándonos y la que sentimos a medida que no damos cuenta de que un fragmento tiene cierta correspondencia y afinidad con otro y que cada uno ofrece figuras ligadas por un sentido particular y que en cada figura los sonidos guardan entre sí ciertas relaciones que caracterizan su conjunto. En fin, que la obra nos conmueve plenamente cuando la entendemos, y la entendemos cuando descubrimos aquel plan y aquella organización de la que hemos hablado. Para lo cual ha sido preciso realizar un trabajo comparativo y ordenador, colocando cada elemento en su lugar y dándole un significado. (Esplá, 1978)

Por otro lado, en relación al desarrollo de las vanguardias en Europa, Esplá ejerce como árbitro de tendencias, y mucho de su pensamiento está dedicado a polemizar con las corrientes europeas de la época, generalmente para desacreditarlas. Es preciso aclarar, que ese pensamiento no se queda estático a lo largo de su vida, y su posición se irá flexibilizando

con el paso de los años. Complementario a ese qué es la música encontramos aquí, qué debe ser el arte musical, como la otra gran parte de su trabajo.

5.2. Tópicos melódicos

En su *La Sonata española de Óscar Esplá*, Antonio Moya establece una lista de 13 características del pianismo de Óscar Esplá. Las dos primeras se refieren a la melodía como elemento distintivo.

1. Riqueza melódica: en todas sus obras, Esplá demuestra gran facilidad para construir temasmelódicos y variados, a menudo con tintes folklóricos.
2. Fuerte carácter expositivo: como consecuencia del componente anterior, las composiciones esplasianas se caracterizan por una concatenación de multitud de temas, frente a un uso más modesto de los pasajes de desarrollo temático. Una de las mayores habilidades de Óscar Esplá reside en su capacidad para engarzar temas de índole diversa en composiciones fuertemente unitarias. (Moya, 2017, pág. 29)

Coincidimos plenamente con su apreciación. El elemento melódico en Esplá es la columna vertebral de su creación musical. En este sentido nos gustaría destacar la similitud retórica que guarda con la expresión de su pensamiento. La abundancia de formulaciones de una misma idea en sus textos es paralela a la abundancia de melodías en sus obras. Su pensamiento no transcurre tanto por el establecimiento de tesis y desarrollos como por la concatenación expositiva de pensamientos afines. Tanto en una como en otra es significativo el poco uso de los silencios, y el escaso uso de secciones que tengan función de asimilación del material. En las palabras del propio Esplá encontramos referencia a este paralelismo inevitable entre estilo y hombre, que se funde en su estética con el elemento de pertenencia nacional:

El término universal no toma, en el arte, el sentido objetivo, absoluto, que tiene en la ciencia. El arte puede interesar, emocionar a todo el mundo, pero lo hace en función de sus particularidades fundamentales; sus expresiones jamás son universales. [...] La música no escapa a la ley. Son las obras o los rasgos personales del autor, los caracteres particulares del artista, los que se acusan con ventaja, los que prevalecen sobre los demás, desprovistos de singularidades distintivas. Así, estos rasgos distintivos tienen su origen más legítimo en la raza, en el pueblo del compositor (Esplá, 1986 pág. 207)

En el texto del que extraemos este pasaje, *La música y el canto popular*, publicado en *Le soir* en 1941, encontramos muchas de las ideas sobre la naturaleza melódica de sus obras. Allí

nos habla de la figura de Pedrell como impulsor de la escuela nacional a la que él se adscribe, y que tuvo como resultado, en sus propias palabras, que “dos peligros desaparecían de golpe: el de transformarse en satélite del arte extranjero, y el otro, no menos desagradable, de girar siempre alrededor de un localismo estrecho y sin salida.” (Esplá, 1986 pág. 208).

En el mismo texto encontramos que esta escuela nacional consiste en asimilar el sentido íntimo del canto popular, lleno de la riqueza y excelencia del pueblo, y con un lenguaje acrisolado por el tiempo, pero conservando cada autor su propio lenguaje, no limitándose a reproducirlo. Tras Falla, y para evitar caer en repeticiones de fórmulas, los compositores levantinos se vieron obligados “a constituir escalas propias, fundamentadas sobre las características modales del canto popular del Levante español, sirviendo como base de los procesos armónicos generales”. A continuación, señala que “estas escalas no fueron nunca empleadas sistemáticamente, a pesar de que ciertos historiadores actuales de la música, y algunos diccionarios, entre ellos el de Riemann, pretendan que todas mis obras están construidas sobre estas escalas.” (Esplá, 1986, págs., 207-209)

Fragmentos de esa escala las podemos encontrar con claridad en el segundo movimiento de la obra que estudiamos. En el compás 27 y siguientes, el tema B de este movimiento, *Allegretto più mosso*, se desarrolla sobre un ostinato rítmico en armonía de subdominante. Consiste en un fragmento de escala descendente, de carácter improvisatorio, que se asemeja al canto de un instrumento de viento de carácter popular. Frente al tema solemne que encabeza el movimiento, encontramos aquí el elemento festivo y desenfadado, construido sobre la escala modal levantina.

Allegretto più mosso che sopra ♩ = 104

poco sf e pp subito *p* *poco cresc.*



El pasaje es especialmente bello y significativo, ya que supone una cita del motivo característico en terceras descendentes del primer movimiento, y dentro de la escala modal levantina, un giro de colores hacia el diatonismo, para provocar una impresión de contraste entre los modos mayor y menor, sin ser propiamente ninguno de ellos. La saturación melódica de las voces provoca muchas veces durante la obra que este tipo de elementos, que se dan en los tres movimientos, sean difíciles de apreciar, pero aquí, precisamente por el uso del ostinato rítmico armónico, podemos disfrutarlo en toda su riqueza y desnudez.

La escala a la que nos referimos es la siguiente:

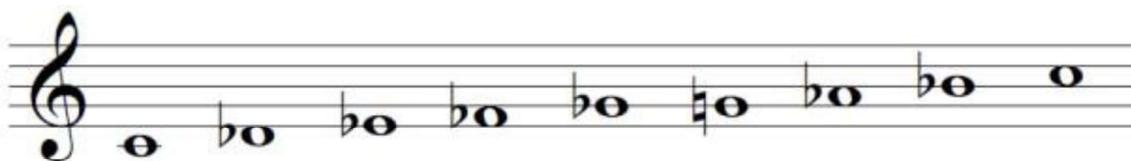


Figura 17. Escala modal levantina

Y de ella nos dice Esplá, en los años veinte, cerca de la fecha de composición de *Los tres movimientos*:

En consecuencia, he construido mis últimas obras, muy francamente, sobre la base de esta escala, cuyo especial color, conviene a los cantos levantinos y sobre todo a su propia tendencia melódico-armónica; los enlaces de Tónica Dominante están en parecida relación que la establecida en la escala diatónica, pero excepción hecha del acorde perfecto, que puede ser construido sobre la Tónica, no existe exacta equivalencia alguna entre los encadenamientos armónicos de las dos escalas. (Iglesias, 1962, pág. 12)

Otro ejemplo de fragmento de esta escala lo encontramos en una de las secciones contrastantes del tercer movimiento, en el que la contraposición de la 5ª justa y el tritono son especialmente poéticas:



Este pasaje de claro espíritu folclórico y popular es representativo, de la contraposición entre diatonismo y escala propia, y al tiempo de la importancia que Esplá da a la tonalidad. De la sujeción que hace a Do mayor y de la función expresiva, pero no estructural que tiene su uso de la disonancia y de la modalidad.

En su texto *Función musical y música contemporánea* podemos encontrar la posición de Esplá sobre esta tensión de elementos:

El arte gira, actualmente, en torno a lo inauténtico, y nuestra situación presenta una temible y agorera semejanza con la de la antigua Grecia invadida por la catapycnosis de los virtuosos que aceleró la decadencia musical, dando al traste con el honorable sistema nacional y sumiendo a la música en el caos y la anarquía; salió de ellos, más tarde, gracias a la Iglesia Cristiana, que cortó por lo sano, restaurando el diatonismo modal, propugnado por los viejos filósofos, camino de la reforma gregoriana, en cuya pureza melódica encontró nuestro arte su salvación. ¿Cómo extrañarnos de que, dada la descompuesta actualidad estética, la obra respectiva de las dos figuras-índice de nuestro tiempo, Stravinsky y Schönberg, haya germinado en el seno mismo de la inautenticidad? (Esplá, 1978, pág. 163)

En el mismo texto encontramos una definición a propósito de Stravinski que contribuye a establecer su posición:

La ideación melódico-armónica del inventor de música supone necesariamente, una voluntad afectiva, tanto más evidente cuanto que se ejerce sobre la significación tonal de sus invenciones. (Esplá, 1978)

Es decir, la música es en último grado afectiva, y esa afectividad depende del sistema tonal, y está sujeta a él. La naturaleza de esa afectividad es, en Esplá, difícil de situar, pero no es desde luego la afectividad de la vida ordinaria o la de las pasiones, sino la del mundo estético. En ese sentido ha expuesto antes en el mismo texto que “una sucesión sonora carece de sentido melódico si no sabemos de dónde viene ni adónde va, si no la significa ningún polo de referencia, ya se manifieste por la vía modal o por la vía tonal”. Pero aclara que, en nuestra conciencia de occidentales, la evolución histórica “ha trasfundido el sentimiento de la

tonalidad en la naturaleza misma de la música, y no podemos sustraernos a su imperio ni aun cuando coloreamos nuestro arte con los matices de oro viejo que destellan los modos arcaicos, encastrados, a menudo en la producción actual.” (Esplá, 1978)

5.3. Tópicos armónicos

Muchas de las ideas sobre armonía de Óscar Esplá pueden encontrarse en *su Disertación sobre la Armonía* (Esplá, 1978, págs. 51-69). El texto está sin fechar y pertenece a los escritos personales del compositor. En él encontramos las tesis principales del autor, de una manera no sistemática. Se organizan por un principio paralelo de cronología tanto de la historia de la música como de la complejidad del fenómeno musical, que organiza desde una menor complejidad hasta la mayor, que coincide con la época actual.

El texto está trufado también de diatribas contra diferentes escuelas tanto de práctica como de teoría musical. Así, por ejemplo, Esplá describe como los antiguos griegos estaban apartando la música de su verdadera esencia, y como la Iglesia, en su opinión salvó la música, de este peligro. Critica a Rameau, y le acusa de haber incurrido en graves errores en su concepción de la Armonía. Califica despectivamente al dodecafonismo, que Esplá considera sin fundamento y contrario a la música. Es necesario destacar estos aspectos, que reverberan en toda su obra intelectual, de esencialismo y polémica, por lo que nos dicen del carácter del autor.

Entre las ideas más puramente técnicas, pueden extraerse algunos elementos principales y destacados:

1. Distinción entre consonancia/disonancia y estabilidad/inestabilidad armónica.

Fundamentación histórica genealógica de su desarrollo.

La noción de consonancia y la de su opuesta, la disonancia, es inherente al sentido musical, en cualquier forma que se manifieste, y de carácter subjetivo en la práctica, aunque se funde en un fenómeno acústico. Es, precisamente, lo que convierte a ese fenómeno acústico en fenómeno musical, y existe lo mismo en la primitiva música modal que en la nuestra tonal. [...] En cambio, la noción de estabilidad y la de inestabilidad armónicas nacen con el sentimiento de la tonalidad. Los tratados de Armonía parece que, en general, lo ignoran, como se desprende de sus definiciones que repasaremos luego. (Esplá, 1978)

Esta consideración tiene una importancia enorme, pues nos aclara, que hemos de distinguir a la hora de interpretar entre la disonancia, que es puramente afectiva, y la inestabilidad, que

pertenece a la articulación armónica del discurso. Es decir, distinguir claramente aquello que tendrá función cadencial, y por tanto estructuradora, y lo que es puramente color, ya sea tímbrico o melódico. Esto nos dará acceso a una mayor claridad expositiva, pues es fácil perderse en una música con tantas disonancias sobre temas de carácter naif o pueril. Así podremos distinguir entre los elementos que hacen avanzar el discurso, y los que pueden ser guiños a la expresión.

2. Pretonalidad en el contrapunto e importancia de la dominante como función del quinto grado, ya que para él la función de la “quinta” ha existido siempre y constituye la base de todos los sistemas musicales de formación más o menos científica.” (Esplá, 1978)

Esta quinta tiene, para él, carácter cadencial final en los sistemas modales, y carácter de establecimiento inicial en los tonales.

¿En qué fenómeno natural se encuentra la garantía científica de estas bases musicales, y por consiguiente de la Armonía? Aquí vamos a disentir de la mayor parte de las teorías en uso, como vamos a señalar un error fundamental del que el gran Rameau es principal responsable. (Esplá, 1978)

Esto supondría un complemento de las nociones anteriores de consonancia y estabilidad, y su apuntalamiento tanto histórico, como en relación a una base científica de construcción de los modelos musicales. Esplá establece su visión de la evolución armónica a caballo entre lo natural del fenómeno armónico y lo subjetivo cultural de la elección de consonancias/disonancias por analogía, un procedimiento crucial para él.

No perdamos de vista que la evolución armónica no es un fenómeno acústico objetivo, sino un fenómeno ya musicalmente afectivo, en el que la necesidad de crear tensiones, por una parte, y la de definir los caminos de la cadencia, por otra, se conjuntan en la trayectoria que conduce hacia la verticalidad definitiva del acorde [...] Y a medida, pues, que se desentrañaba de la primitiva monodia su sentido armónico vertical, aún dentro del contrapunto, las voces adquirirían independencia de movimiento, permitiéndose la libertad de acortar sus intervalos con las notas de paso, sensibilizadas o no, con tal de respetar los jalones armónicos de trecho en trecho que eran el germen de los futuros acordes. (Esplá, 1978)

3. Todos estos elementos lo llevan a hacer una defensa de la tonalidad como sistema necesario para la expresión musical y le sirven para establecer su ataque a la música dodecafónica, como recurso necesario para defender la tonalidad, del mismo modo que hemos visto que ataca a Rameau para defender su teoría de la Armonía:

La inteligencia musical afectiva no sabe nada de resonancias naturales, de sonidos sinusoidales ni de armónicos. Sin duda existe una oculta correlación entre el proceso musical subjetivo y el fenómeno acústico, pero a la conciencia del músico no la estimula sino la necesidad de expresión. [...] Que esta expresión evolucione por un camino que tiene una formulación científico-acústica, es una cosa; y que esa formulación constituya la base del proceso psicológico musical, es muy otra. Los dodecafonistas lo ignoran al parecer, pues no se explica

de otro modo, las puerilidades teóricas que escriben para defender un sistema absolutamente contrario a la naturaleza del arte. (Esplá, 1978)

Los pasajes que más podrían interesarnos como intérpretes son los más difíciles de comprender porque incurre en aparentes contradicciones, como cuando parece establecer una jerarquía de relación entre principios generales en las disonancias, para a continuación decirnos que son independientes. Creemos comprender el sentido del texto, pero no podemos estar seguros y echamos en falta que esos trabajos fueran completados por el autor.

La armonía actual no puede explicarse sino como el resultado de una modificación progresiva de las tensiones primitivas, a partir de los acordes llamados perfectos, mediante procesos analógicos de sensibilización de los intervalos. Esta sensibilización no altera las referencias a esquemas armónicos primarios, fundados en las consonancias y estabilidades más antiguas e inmediatas, pero crea agregados con función propia independiente de la de aquellos esquemas. [...] Sin este concepto, no explicaríamos el empleo actual de la disonancia con un valor expresivo autónomo, como sonoridad en sí misma, y propia en determinadas intenciones musicales. (Esplá, 1978)

Nuestro parecer es que esa función independiente de la que habla es expresiva, pero el texto no lo aclara enteramente.

En todo caso, podemos situarnos claramente, con este párrafo de *Función musical y música contemporánea*:

La dominante, que este es el nombre del segundo armónico en cuanto nota de la escala, tiene la propiedad de despertar en la conciencia auditiva el primer estímulo de significación musical. Crea, en efecto, en nosotros una tensión, un sentimiento de polaridad armónica hacia la nota fundamental o tónica. Y esta interpretación afectiva primaria es la clave de las tendencias que atribuimos a cada uno de los grados de la escala, y, por consiguiente, del impulso inicial de las notas en su movimiento. Las notas son, a su vez, vértices posicionales e intervalos; hitos fijados por el ritmo en el camino musical, y distancias espacio temporales definidas por las tensiones que ellas crean al desplazarse, en virtud de aquellas funciones que a cada una le asigna la escala. (Esplá, 1977, pág. 153)

El contraste entre tonalidad y modalidad se desarrolla en la obra en dos niveles, el estructural y el expresivo. El primero para las grandes áreas de estructuración de los materiales temáticos, y el segundo para dotar a estos de su carácter chocante de tradición y modernidad.

Dentro de la estética de Esplá encontramos este elemento como uno de los principales principios estéticos. Sin duda, es un elemento común a su época, característico de la música francesa post Debussy, a la que Esplá se declara afín, y de la que dice ser una de sus principales influencias.

Ejemplos: 1er movimiento, cadencia final:

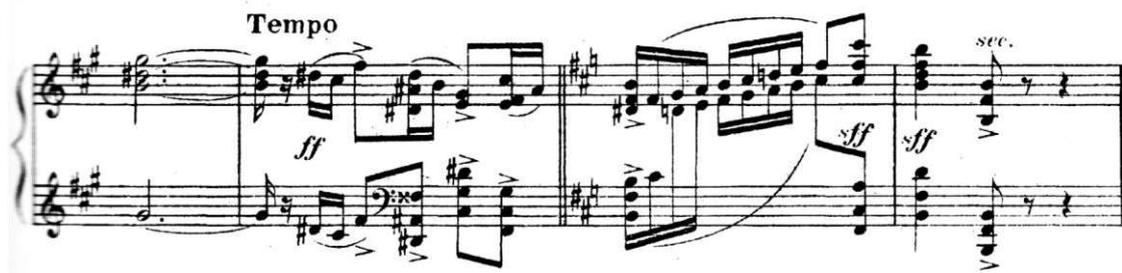


Figura 24. Cadencia final movimiento I

Aquí vemos claramente la oposición entre cadencia tonal, cadencia modal. Al mismo tiempo vemos el contraste entre modo mayor y modo menor y la utilización de 9as mayores como forma de color, de disonancia estable sobre los acordes tonales. También encontramos esa oposición, de manera más violenta en la armonización del segundo tema. (Figura 3, compás 16), donde de manera recursiva utiliza una oposición vertical entre sol y sol #, como formas de armonía de tónica y de dominante, lo que da lugar a una inestabilidad modal, que nos suena a ambigüedad entre los modos mayor y lidio. Otro ejemplo lo tenemos en la presentación del tema principal en el II movimiento:

Musical score for the main theme of the second movement. The tempo is marked "Allegretto moderato" with a quarter note equal to 80 (♩=80). The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (Bb and Eb). Dynamics include *pp* (pianissimo), *poco cresc.* (poco crescendo), *dim.* (diminuendo), and *poco ten. e perdendosi* (poco tenuto e perdendosi). The word "PIANO" is written at the beginning.

Figura 25. Tema principal movimiento II

Aquí vemos como utiliza el acorde de dominante en contraposición con el acorde de V menor. Lo veremos igualmente al final del movimiento.



Figura 26. Final 1er episodio movimiento III

5.4. Tópicos rítmicos

Con respecto al ritmo no encontramos parámetros en Esplá tan concretos como los encontramos respecto a la armonía y a la melodía. O, mejor dicho, parámetros que no sean de relación con los otros dos aspectos. Aun cuando suele referirse a los ritmos en un sentido general, de manera precisa expone la diferencia conceptual en su pensamiento entre ritmo y combinaciones métricas, cuando dice que “el ritmo musical es el osambre de los procesos armónicos; con estos tiene virtud expresiva; sin ellos la pierde y deviene simple combinación métrica” (Esplá, 1978), y a continuación que “no es el ritmo, en cuanto regla de un movimiento, lo que nos hace avanzar en la música, sino instituido en soporte de un dinamismo armónico”. (Esplá, 1978)

Estas pequeñas frases son las que nos abren más el sentido de la obra que estudiamos, pues conectan la comprensión de la obra como objeto, con la puesta en acto de su expresión. Sirven de preámbulo a sus dos más grandes incursiones poéticas en la formulación de la música, abriéndonos el camino ya a la generalidad de la obra y de la interpretación.

En su obra de 1961 *En torno a la vocación musical* podemos leer:

El sentimiento musical crea, de este modo, su objeto en la forma sensible, y ésta vive, recíprocamente, de este sentimiento que encarna, mediante la referida serie organizada de tensiones armónicas, cuya intencionalidad específica se hace inteligible en la estructura concreta que el ritmo le otorga. La música se existe, más que se contempla o se oye. En efecto, aunque la voluntad de objetivación, implicada en la forma, nos separe de nosotros mismos, es indudable que consumimos un trecho temporal de nuestra vida durando concretamente con el fenómeno musical, en el que nos revelamos en cuanto lo vivimos y sentimos sus peculiares vicisitudes. (Esplá, 1977, pág.197)

Esta sucinta afirmación es clave para entender el sentido del primer movimiento de nuestra pieza, llamada Estudio. Porque precisamente ese dinamismo armónico en contraposición a la repetición métrica constituye el objeto del Estudio.

O, asimismo en el tercer movimiento, Pasodoble, donde a pesar de todos los contrastes dinámicos y métricos que encontramos, tenemos la sensación de no avanzar, o de dar vueltas alrededor del mismo elemento. Precisamente se consigue este efecto por la sencillez armónica del pasaje, que se construye alrededor de una cadencia en La M. Todas las frases que la interrumpen se vuelven citas o bromas alrededor de una figura que se mueve en un corto espacio temporal, dando vueltas alrededor de sí misma. Justo al contrario de lo conseguido en el primer movimiento, donde es la simplicidad métrica lo que permite la sensación de gran movimiento por el cambiante proceso armónico.

En su texto *Función musical y música contemporánea*, de 1955, podemos leer, a propósito de Stravinski una reflexión sobre estos procedimientos:

El genial inventor de música trata de crear un arte de radical autonomía objetiva, cuya sustancia habría que extraer de la constitución misma de la forma, en cuanto estructura sensible, por tanto, sin relación con ningún Ethos humano. Es la eterna quimera del formalismo". "El ritmo de Stravinski No avanza en el tiempo" "Desde su objetividad, mal entendida, hace, de las puras sensaciones sonoras, que llevan naturalmente algún matiz afectivo, un fingido equivalente del dinamismo musical auténtico" "Pero no sería fiel a mi conciencia, si no añadiera, en seguida, que debemos a Stravinski la aportación más fecunda del arte contemporáneo. Precisamente la tendencia a concebir la música cual una arquitectura desplegable en ese tiempo exterior que miden las agujas del reloj en la esfera, que es espacio, indujo a Stravinski a convertir en simultaneidades armónicas las sucesiones melódicas, reintroduciendo en la composición la antigua heterofonía, que se traduce en sus obras en una sutil polivalencia armónica de óptimas consecuencias. (Esplá, 1977, pág. 164)

Esta cita es particularmente curiosa. En la carta que escribe a del Pueyo, cuando le envía la partitura de los *Tres movimientos para piano* para su estreno en Bélgica, dice Esplá de ella que le gusta especialmente por su objetividad, (González, 2001) el mismo adjetivo que le critica al compositor ruso.

En todo caso, lo más importante es ver como el ritmo nos enlaza con la generalidad y con la abstracción de su estética, en cuanto que es responsable de la puesta en acto del discurso. El ritmo como movimiento es donde encontramos ese existir con la música del que nos habla Esplá. Entendido el ritmo como articulador del discurso armónico, del que la melodía es portavoz. En ese sentido, el ritmo es el que está más cerca del oyente, y el que actualiza toda la inteligencia afectiva de que nos habla Esplá, y que nos hace por fin dar sentido y comprender muchos de los elementos que, sin la concreción del acto musical, quedan sin sentido:

Observad que una composición no es más que realidad potencial en la partitura, serie de signos indicando al intérprete la forma de los esfuerzos motrices que debe efectuar para que brote la

música. La composición la actualizamos nosotros mismos mientras dura el acontecimiento sonoro, y va deshaciéndose a medida que la ideamos. Terminada la audición, la música no es sino un recuerdo de algo que ha sido y nos ha llevado unos instantes a lo inefable, pero que ya no es ni está en ninguna parte. Hemos vuelto a la contingencia de la vida ordinaria. [...] El viaje musical no es fingido, como el que en sus mundos respectivos nos proponen las demás artes. El camino de la música, con todas sus etapas imaginarias, se vive en nuestro tiempo personal auténtico. La música se existe. [...] Comprender música es revelarnos en su sentido. Por eso cada cual le atribuye sus momentos personales, de acuerdo con lo que oye. Por eso, también, las obras que por refracción modifican el curso de nuestra vía emocional, encuentran serias resistencias para ser comprendidas y asimiladas. (Esplá, 1977, pág. 154) Y más adelante:

Una composición es un conjunto de tensiones y relajamientos, de infinitos matices dinámicos, vinculado a específicas relaciones rítmico-armónicas de varia intencionalidad, cuya expresión se hace inteligible en la forma; estructura esta que imaginamos atemporal, estática, pero que trazamos nosotros mismos al seguir las órbitas de las notas, alrededor de los polos armónicos, y las evecciones que esas órbitas experimentan bajo el influjo de polaridades eventuales surgidas durante ese viaje ideal por el espacio-tiempo. (Esplá, 1977, pág. 156)

Por tanto, una vez realizado nuestro trabajo de vinculación de tópicos, partiendo del análisis formal de la obra, en cuanto al carácter de las melodías y en cuanto a clarificar la estructura armónica, llegamos ahora a la posibilidad de que la música se revele en nuestra interpretación. No tanto como una puesta en acto de un discurso retórico clásico o romántico, sino como objeto que se vive, según las palabras del propio Esplá. Cuando esa “arquitectura en movimiento” que constituye una pieza musical, según la bellísima definición de Esplá, encuentra su sentido.

6. PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE *LOS TRES*

MOVIMIENTOS PARA PIANO: LA MÚSICA SE EXISTE

Es importante señalar que el proceso de montaje de una obra no sucede de manera mecánica y uniforme. Más bien al contrario, se experimenta como una búsqueda, muchas veces, infructuosa, y en momentos, hasta agónica. La novedad del lenguaje de un compositor con el que estemos poco familiarizados exacerba estos elementos de dificultad. El mismo Esplá nos lo dice así en *La música y su aspecto moderno*, de 1913:

Quando escuchamos por primera vez una obra realmente nueva, estamos desorientados, y si se exceptúa algún fragmento, al resto no le encontramos sentido, siendo precisas varias audiciones para comprender la obra, de la que vamos enterándonos y la que sentimos a medida que no damos cuenta de que un fragmento tiene cierta correspondencia y afinidad con otro y que cada uno ofrece figuras ligadas por un sentido particular y que en cada figura los sonidos guardan entre sí ciertas relaciones que caracterizan su conjunto. En fin, que la obra nos conmueve plenamente cuando la entendemos, y la entendemos cuando descubrimos aquel plan y aquella organización de la que hemos hablado. Para lo cual ha sido preciso realizar un trabajo comparativo y ordenador, colocando cada elemento en su lugar y dándole un significado. (Esplá, 1978, pág. 21)

No se trata, por tanto, de la aplicación de una serie de reglas conocidas, sino más bien, del redescubrimiento de éstas en la música contenida en la partitura que trabajamos. Los diferentes elementos se van ensamblando y dejando aparecer lo que, finalmente, será una obra fluida y uniforme. Tras el proceso dialéctico de análisis, la síntesis incorpora toda la intuición de que podamos disponer. Como escribe Esplá, al lado del comprender, el sentir:

Se me ofendieron los músicos porque dije que tocar el piano, u otro instrumento, no constituía un arte sino una técnica u oficio, pues el hecho de que un ejecutante comprenda y sienta perfectamente al autor que interpreta no le da patente de artista. Del mismo modo que ese ejecutante, o mejor que él todavía, puede comprender y sentir al autor cualquier oyente humilde desde su butaca de concierto, sin que por ello se convierta en artista, pues en realidad no se trata sino de comprender y de sentir y de ningún modo crear. El que interpreta bien es un comprensivo que posee una técnica mediante la cual expresa lo que comprende y siente, pero no crea nada.⁶

Más allá de la distinción ente arte y técnica, que abriría un debate mucho más largo de lo que este trabajo puede albergar, y que remite a las formulaciones estéticas que describíamos en

⁶ Óscar Esplá, carta a Gabriel Miró.

las características generales del pensamiento esplásiano, es fundamental resaltar la unión necesaria que Esplá establece entre comprender y sentir. Necesidad intrínseca que nos afecta como intérpretes, y que hace que, junto al trabajo intelectual de comprensión de la obra, haya un trabajo de comprensión afectiva. Es obvio que este trabajo afectivo no puede ser formulado a priori, sino que se va dando al lado del otro, y que no puede basar sus conclusiones en elementos tan concretos como el trabajo intelectual. También Esplá dio cuenta de esta condición, y así nos lo refiere Pilar Otaola en su trabajo sobre sus años en Bélgica como crítico:

En sus crónicas posteriores, sin embargo, Esplá admite la palabra artista referida también al intérprete, ya que las exigencias de sensibilidad artística, de la técnica propia del oficio, de la cultura y la propia formación intelectual, necesarias para una adecuada interpretación, hacen del intérprete un artista, aunque en distinto sentido que el creador de una obra de arte. Además, en la interpretación, el intérprete nos da también algo de sí mismo que se añade y facilita al mismo tiempo la comprensión de la obra, por lo que no puede ser equiparado al público, por muy entendido y sensible que sea. (Otaola, 2010, pág. 189)

Se establecen, pues, dos niveles de comprensión, el racional, que puede ser aplicado sobre el objeto a través de una serie de procesos reglados y compartibles, y el estético que, sin ignorar ni contradecir el anterior, depende de la intuición, y del bagaje del intérprete, y de su capacidad para estar abierto a las influencias del mundo y su capacidad para reconocerlas en otros, o en las obras de otros. Y sobre todo ese “algo de sí mismo” que el intérprete aporta como condición imprescindible para transmitir la obra.

Como muy bien señala Otaola, Esplá alude constantemente a la importancia de la fidelidad a la intención estética de la obra o a la intención estética del autor. Esplá no explica en qué consiste esta intención estética, pero es una expresión recurrente en sus críticas. En algunos textos la intención estética es equiparada al sentido de la obra, sentido artístico se entiende, que depende en primer lugar de la obra en sí misma, del modo en que está construida melódica y armónicamente. En otros, se refiere a esa intención afectiva informada que alienta la obra y que debe aparecer como resultante de su escucha y comprensión.

Otaola ha sistematizado las cualidades que Esplá atribuye a un buen intérprete:

Entre las cualidades técnicas que debe poseer un intérprete, director de orquesta o solista, Esplá menciona repetidas veces la sinceridad, la sensibilidad y el temperamento, el sentido musical y una buena técnica. La sensibilidad y el temperamento son cualidades en cierto sentido naturales que vienen dadas al músico. Al mismo tiempo, esta sensibilidad y temperamento

deben estar sometidos al uso de la razón, al estudio de la obra y al trabajo técnico. (Otaola, 2010)

Como vemos, es preciso que el intérprete ponga de su cosecha elementos afectivos de comprensión de la obra y de actualización del sentido de esta, al lado de los puramente formales y técnicos.

Esplá observa que es en la interpretación de las obras de compositores clásicos como Beethoven y otros anteriores en donde mejor se puede apreciar la sensibilidad o la personalidad del intérprete, ya que en estas obras las variaciones de tempo y de expresión apenas aparecen indicadas. Ello deja la personalidad del intérprete al descubierto. En este sentido declara: 'Los clásicos, incluido Beethoven, son la piedra de toque de los ejecutantes; dan un margen de iniciativa al intérprete que no se encuentra en las obras modernas, en las que todo está cuidadosamente indicado y previsto por el autor'. (Otaola, 2010)

En nuestro caso, y para finalizar, esa parte de actualización personal de la interpretación ha tenido enormemente que ver con la imaginación orquestal.

Resumiendo, el proceso que hemos seguido ha sido:

1. Primera lectura y montaje técnico: encontrar los gestos que se ajustan mejor, por un lado a la construcción pianística formal de la obra, es decir, si son arpeggios, escalas o figuras retóricas, (posición de la mano) por otro a la expresión melódica en relación con la métrica y el pulso (dibujo de acercamiento o alejamiento del teclado en forma de círculos), y hacer una síntesis de estos tres elementos, a los que después añadiremos la expresión dinámica (cantidad de peso, velocidad de ataque del dedo) y agógica (duración de los gestos). Hay que señalar los contrastes enormes entre grandes aperturas de la mano en la voz inferior, con abundantes novenas y décimas resultantes de acordes y el fino trabajo de igualdad para arpeggios y figuraciones melódicas contrapuntísticas.

Por otro lado, dirigir siempre las frases hacia su punto culminante, y trazar una estrategia de desarrollo del párrafo y de las frases, que se ha ordenado por asignación de colores orquestales para poder destacar los valores de afirmación o comentario, y ordenar así el discurso tan fuertemente melódico de Esplá

El primer movimiento apenas tiene silencio y eso lleva un enorme trabajo de ordenación de los elementos en varios planos, a nivel de dedo para timbrar y a nivel de brazo y muñeca para conseguir la densidad orquestal y la articulación. También tiene un trabajo importante de caracterización de temas con la articulación y de búsqueda de sonoridades para distinguir,

por un lado, los planos sonoros de las diferentes voces, y las diferentes estéticas que se combinan en los diferentes motivos, pasando a veces, rápidamente, de un toque más clavecinístico, a la manera de Scarlatti, a toque más profundo de carácter romántico, a toque denso de acordes plenos.

2. Hacer comprensible el desarrollo armónico, y debe haber un buen trabajo de síntesis, que permanezca en nuestro oído para poder darle la duración necesaria para que se entienda. Es muy importante distinguir aquellas armonías que tienen un valor más estructural y aquellas que tienen un valor más adjetivo.

En una pieza que juega tanto con las armonías inesperadas o distorsionadas, tan propio de la época, en la que las disonancias pertenecen a la idiosincrasia de cada compositor, es muy útil no solo practicar la reducción armónica, sino en muchos casos, encontrar la armonía supuestamente convencional, para tenerla en el oído y poder escuchar la torsión que el autor hace de esta convención. Por ejemplo, en el primer episodio del Pasodoble, donde Esplá cifra toda la sección en Si menor, y donde encontramos citas del primer movimiento, es muy útil tocarla, como si realmente estuviera en Si menor, para poder entender lo que está pasando en la melodía.

3. Dotar de carácter a las melodías: tras la lectura de los textos, contraponer los niveles folklóricos, de lenguaje modernista y de carácter del propio Esplá. El carácter es algo muy escurridizo de definir, pero seguimos en esto a Neuhaus en su *Arte del piano* y creemos que se perfila en nuestro trabajo de intérpretes en la relación sonido-ritmo.

4. Imaginación orquestal: Para hacer comprensible el discurso y dar sentido de conjunto a la obra, hemos procedido a asignar colores tímbricos orquestales a diferentes grupos temáticos, melódicos y armónicos, lo que permite clarificar la forma general de una manera coherente y amplia. En este sentido, ha sido una referencia obligada la orquestación que Esplá hizo del segundo movimiento, Danza antigua, para *La pájara pinta*. En ella podemos escuchar su predilección por los vientos madera para las melodías populares, su uso irónico de la sección de cuerda, en un antirromanticismo deliberado, o su manejo de la percusión y los metales para oscurecer determinadas voces contrapuntísticas. También hemos prestado enorme atención a la grabación de la *Sonata del Sur*, en la que él mismo dirigió a la Orquesta Nacional de España en 1957 con Marcelle Meyer como solista.

5. Grabaciones: Una vez la obra está ya lista para ser presentada en público, hemos recurrido a la grabación, para poder afinar no sólo la parte de ejecución técnica, sino el sentido de la obra. Esto nos permite escucharnos más libremente, y tomar decisiones estéticas desde la intuición con el fin de acercarnos a ese espíritu que hemos ido percibiendo y extrayendo de la convivencia con las lecturas de Óscar Esplá en su faceta de pensador.

7. CONCLUSIONES

El estudio realizado sobre *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá nos ha permitido definir una interpretación que se base en los tópicos y el carácter del pensamiento del autor, logrando así una coherencia entre la obra musical y su discurso estético. A continuación, se detallan las conclusiones obtenidas en relación con los objetivos propuestos:

- Análisis formal y armónico integral.

La obra *Tres movimientos para piano* de Esplá se sitúa en un contexto estético-musical característico de su época, siendo reflejo de la época madura de su autor. Nuestro análisis ha revelado una estructura sólida y una riqueza en el tratamiento armónico que es característico del autor. Además, hemos podido ver las relaciones internas de la pieza en el uso de citas entre movimientos, y la forma peculiar que Esplá da a su inspiración en el folklore levantino. Esplá utiliza una armonía expandida, con abundantes juegos modales y tonales y técnicas del impresionismo francés para crear texturas y colores sonoros únicos, al tiempo que persigue un discurso fuertemente tonal.

- Identificación de tópicos del pensamiento esplasiano.

A través del estudio de los escritos de Esplá, hemos identificado una serie de ideas principales que forman la base de su pensamiento estético. Entre estas, destacan su preocupación por la autenticidad cultural, la búsqueda de una identidad musical española genuina, no folclórica, y la importancia de la innovación dentro de la tradición. Estos tópicos jerárquicos nos han permitido comprender mejor su obra musical y su enfoque compositivo, proporcionando un marco teórico sólido para nuestra interpretación.

Al mismo tiempo hemos visto como estos elementos de su pensamiento son también rasgos de carácter, que se filtran a la afectividad en su obra, y no se quedan en puros elementos teóricos, sino que tienen su correspondencia en su música.

-Vinculación entre pensamiento y obra musical.

La conexión entre el pensamiento estético de Esplá y los parámetros armónicos, melódicos, agógicos, formales y expresivos de su obra ha sido claramente establecida. Hemos observado cómo sus ideas sobre la identidad musical se manifiestan en su uso de modos y escalas

propias del folclore español, así como en su tratamiento rítmico y melódico. Además, su enfoque innovador se refleja en la complejidad armónica y en la búsqueda de nuevos colores y texturas sonoras. Y sobre todo su peculiar carácter que le hace establecer un paralelismo entre música y conciencia, situando la escucha en unos parámetros muy particulares

- Función del intérprete según Óscar Esplá

Según los escritos de Esplá, el intérprete tiene la responsabilidad de ser fiel a la esencia y el espíritu de la obra, más allá de una simple reproducción técnica de las notas. Esto implica una profunda comprensión del discurso estético del autor y una capacidad para expresar sus intenciones a través de la interpretación. Nuestra propuesta interpretativa ha buscado cumplir con esta visión, esforzándonos por capturar y transmitir la profundidad emocional y la riqueza expresiva de la obra, tal como Esplá lo concebía.

En resumen, nuestra propuesta de interpretación de *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá, basada en un estudio exhaustivo de su discurso estético y de la obra en sí, ha logrado articular de manera coherente los elementos formales, armónicos, melódicos y expresivos con los tópicos principales del pensamiento esplasiano. Este enfoque no solo ha permitido una interpretación fiel y auténtica, sino que también ha contribuido a una mayor comprensión y apreciación de la obra de Esplá en el contexto de la música española del siglo XX.

La realización de este trabajo ha sido de enorme interés y ha dejado abierto un campo de investigación que esperamos desarrollar en futuros estudios. En particular, nos interesa seguir profundizando en la psicología y en la plasmación orquestal del pensamiento musical en la obra para piano de Óscar Esplá. Este tema se presenta como un mundo rico e inexplorado, lleno de posibilidades y matices que merecen ser estudiados en mayor profundidad.

La psicología detrás de la creación musical es un aspecto fascinante que puede revelar mucho sobre el proceso creativo del compositor, sus motivaciones y su forma de pensar. Entender cómo el compositor conceptualiza su música y cómo sus experiencias y emociones influyen en su obra puede ofrecer una nueva dimensión a la interpretación y apreciación de su música.

Jorge Burillo Ferrer

Asimismo, la plasmación orquestal del pensamiento musical en su obra para piano abre un abanico de posibilidades de análisis. La forma en que Esplá traduce sus ideas orquestales en una obra pianística, adaptando los recursos y timbres de la orquesta al piano para reflejar su visión, es un proceso complejo y digno de estudio. Nos interesa examinar estos elementos, que pueden ofrecer nuevas perspectivas y enriquecer la interpretación de sus obras.

Esperamos que este campo de investigación no solo nos permita profundizar en la comprensión de la obra de este compositor, sino que también contribuya al conocimiento general sobre el proceso creativo en la música y la interacción entre la psicología del creador y su expresión musical.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Arráez, L. G. (2005). La Creación Musical De Óscar Esplá. *Revista de Musicología*, 28(2), 1623-1631. Disponible en <https://doi.org/10.2307/20798149>
- Cervantes, B. V. M. de. (s. f.). *Canelobre*, 53 (primavera-verano 2008). *Óscar Esplá: Músico, humanista / dirección Rosalía Mayor Rodríguez, coordinado por Rosa María Monzó Seva*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/canelobre-53-primavera-verano-2008-Óscar-esplamusico-humanista-941117/>
- Cervantes, B. V. M. de. (2014). *Canelobre*, 63 (verano 2014). *Germán Bernácer y la Edad de Plata en Alicante*. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/canelobre-63-verano-2014-gernan-bernacer-y-la-edad-de-plata-en-alicante-934957/>
- Esplá, Ó. (1964). [Conferencia Exposición crítica de la música actual en España]. ICH.
- Esplá, Ó. y Iglesias, A. (ed.), 1977. Escritos de Óscar Esplá. Vol. 1. Madrid. Alpuerto.
- Esplá, Ó. y Iglesias, A. (ed.), 1978. Escritos de Óscar Esplá. Vol. 2. Madrid. Alpuerto.
- Esplá, Ó. y Iglesias, A. (ed.), 1986. Escritos de Óscar Esplá. Vol. 3. Madrid. Alpuerto.
- Esteve-Faubel, J.-M. (2005). *Óscar Esplá y el Misterio de Elche*. Verbum. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/12115>
- Forcada Bagant, T. (2013). *La recepción del impresionismo Francés en España y la difusión de la música española a través del pianismo de Pilar Bayona (*1897; ¿1979): Debussy, Ravel y el protagonismo de Óscar Esplá*. <https://riunet.upv.es/handle/10251/27688>
- Gómara, C., & Elia, R. (2020). *Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá*.

Jorge Burillo Ferrer
<https://doi.org/10.14198/pangeas2020.2.05>

- Gómara, R. (2020). Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá. *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, 61. <https://doi.org/10.14198/pangeas2020.2.05>
- González, P. O. (2001). *Correspondencia de Óscar Esplá a Eduardo del Pueyo. Perfil de una amistad*. Instituto de Cultura Juan Gil Albert. <https://univ-lyon3.hal.science/hal-00840602>
- González, P. O. (2004). *Poetas y músicos en torno a 1927: La inspiración literaria en las obras de Óscar Esplá (1886-1976. III*, 283. <https://univ-lyon3.hal.science/hal-00841528>
- González, P. O. (2008). Óscar Esplá Y El Nacionalismo Musical. *Revista de Musicología*, 31(2), 453-497. <https://doi.org/10.2307/20797932>
- González, P. O. (2010). *Óscar Esplá y la restauración musical en el siglo XX*. 303.
- Hurtado, H. J., (2017) *Óscar Esplá y la Orquesta*.
- Iglesias, Antonio (1962). *Óscar Esplá (su obra para piano)*. Madrid: Dirección general de relaciones culturales.
- Iglesias, Antonio (2008). *Monografías: Óscar Esplá*. Madrid: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. [fecha de consulta: 27 de enero de 2024] Disponible en: http://www.orcam.org/media/docs/9_Óscar_espla.pdf
- Marco, T., (1998). *Historia de la música española*. Vol. 6: Siglo XX. Madrid: Alianza Música.
- Moya, A., (2017) *La Sonata Española de Óscar Esplá*.
- Otaola González, P. (2010). La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá. *Cuadernos de música iberoamericana*, 19, 185-202.
- Peláez noguera, S. (2021). *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá*.
- Pérez Comendador, E., & Sáinz de la Maza, R. (1976). *Recordando a don Óscar Esplá Triay*.
Arquitectura en movimiento.

9. ANEXO

Tres Movimientos para Piano

(Trois Mouvements pour Piano)

OSCAR ESPLÁ

I. ESTUDIO

(I. ETUDE)

Allegro giusto ♩=92

PIANO

p

cresc.

mp

dim.

p cresc.

p cresc.

cresc. e accel. pochiss.

mf

poco ten. e dim.

ten. più

p.

© Copyright 1931 by Oscar Esplá.

© This Edition Copyright 1992 by Union Musical Ediciones, S.L. Madrid (España)

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

Tempo

p ritmico e arioso

Tempo

cresc. accel. *poco ten. dim.* *p*

Tempo

pp *poco ten.* *cresc.* *p* *f*

cresc.

sf *p*

dim.

p

Tempo

accel. cresc. *p* *pp e poco ten.*

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a series of eighth-note chords that gradually increase in volume and speed, marked with *accel. cresc.*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. A dynamic marking of *p* (piano) is placed between the staves, and *pp e poco ten.* (pianissimo and a little tenuto) is written above the final measures of the upper staff.

Tempo

espressivo

This system continues the piece with two staves. The upper staff features more complex chordal textures and is marked *espressivo*. It includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.

cresc. e accel. assai

This system shows a significant increase in intensity. Both staves feature rapid, dense chordal patterns. The marking *cresc. e accel. assai* (crescendo and very acceleration) is placed between the staves, indicating a powerful and fast-moving section.

Tempo

f *p* *f*

This system consists of two staves with dynamic contrasts. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic, moves to piano (*p*) in the middle, and returns to forte (*f*) towards the end. The lower staff provides a consistent accompaniment with chords and rhythmic patterns.

p cresc. e accel.

This system features two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and is marked *p cresc. e accel.* (piano, crescendo, and acceleration). The lower staff continues with a simple accompaniment of chords and a steady bass line.

Tempo

cresc. più e poco ten. *sf con ampiezza* *dim. moltissimo*

p *dim. ancora* *cresc.* *f* *pp e più mosso*

pp ten. poco a poco

rit. piu *molto ten.*

Andante

pp espressivo

cresc. rit. poco a poco

Tempo poco meno

dim.

ten. e cresc. più f

m.s. pp

m.s.

perdend. e poco rit.

rit. più e ppp

Allegretto subito

Andante

Allegretto

pp grazioso, scherzando

scherzando

Andante

Allegretto meno mosso

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The tempo is marked 'Andante' and 'Allegretto meno mosso'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

The second system continues the piece. It includes the instruction *pp accel. poco a poco* in the right-hand staff. The notation shows a steady increase in rhythmic activity and dynamic intensity.

The third system features the instruction *poco meno p*. The music continues with similar rhythmic patterns, showing a slight decrease in dynamic level.

The fourth system is marked with 'Tempo' and 'Moderato'. It includes dynamic markings *cresc.*, *pp subito*, and *m.s.* (mezza sostenuto). The tempo and dynamic changes are clearly indicated by the notation.

The fifth and final system on the page includes the instruction *cresc. e accel. rapidamente*. The music concludes with a rapid increase in tempo and dynamic, leading to a final cadence.

Tempo 1°

sf-p
p

cresc.
mp

dim.
p cresc.
p cresc.

cresc. e accel. pochissimo
mf

poco ten. e dim.
ten. più

Tempo

p ritmico e arioso

Tempo

cresc. e accel. poco ten. dim.

Tempo

pp poco ten. cresc. p f

sf-p cresc.

dim. molto cresc.

f *p* accel. e più cresc.

This system features a piano introduction with a treble clef staff containing eighth-note patterns and a bass clef staff with chords. The tempo and dynamics are marked with *f* and *p* followed by the instruction "accel. e più cresc.".

Animando più
pp subito e cresc.

The second system begins with the tempo marking "Animando più" and the dynamic marking "*pp* subito e cresc." The treble staff continues with eighth-note patterns, while the bass staff features a simple harmonic accompaniment.

Tempo poco meno e ten.
f *molto dim.*

The third system is marked "Tempo poco meno e ten." and includes dynamic markings *f* and *molto dim.* The treble staff shows a more complex rhythmic pattern, and the bass staff has a steady accompaniment.

Lento *pp*
p *m.s.*

The fourth system is marked "Lento" and includes dynamic markings *pp* and *p*. It features a triplet in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The marking "*m.s.*" is also present.

Tempo
ff *sf* *sec.*

The final system is marked "Tempo" and includes dynamic markings *ff* and *sf*. It concludes with a section marked "sec." (second ending). The treble staff has a complex rhythmic pattern, and the bass staff has a steady accompaniment.

II. DANZA ANTIGUA

(II. DANSE ANCIENNE)

Allegretto moderato $\text{♩} = 80$

PIANO

pp poco cresc. dim.

cresc. dim. poco ten. e perdendosi

Detailed description: This system contains the first two staves of the piece. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The music is in 3/4 time and begins with a piano (pp) dynamic. The first staff includes markings for 'poco cresc.' and 'dim.'. The second staff includes markings for 'cresc.', 'dim.', and 'poco ten. e perdendosi'.

Poco più mosso

Animando

p ppp ten.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The top staff has markings for 'p' and 'ten.'. The bottom staff has markings for 'ppp'. The tempo changes to 'Poco più mosso' and 'Animando'. The music features triplets in the right hand.

Tempo

Animando

p ppp

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The top staff has markings for 'p' and 'ppp'. The tempo changes to 'Tempo'. The music continues with triplets in the right hand.

Allegretto mosso ma non tanto

sempre pp cresc. e accel poco a poco

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The top staff has markings for 'sempre pp' and 'cresc. e accel poco a poco'. The tempo changes to 'Allegretto mosso ma non tanto'. The music continues with triplets in the right hand.

Tempo
Allegretto

più f e pp subito *cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various articulations and dynamics. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

Allegretto più mosso che sopra $\text{♩} = 104$

poco sf e pp subito *p* *poco cresc.*

This system continues the piece with a tempo change. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff maintains a steady accompaniment. Dynamics range from piano to piano fortissimo.

pp *p cresc. dim.* *pp*

This system shows a dynamic contrast, starting with piano pianissimo, moving through a crescendo and decrescendo, and ending with piano pianissimo. The melodic line in the upper staff is more expressive.

Come 1^a

più f non molto *pp*

This system is marked 'Come 1^a' and features a return to a more forceful dynamic. The upper staff has a prominent melodic line, and the lower staff provides a solid harmonic base.

cresc. e accel. *f e pp subito* *più mosso come prima*

This final system on the page includes a crescendo and acceleration, followed by a dynamic shift to piano fortissimo and piano pianissimo, and a tempo change to 'più mosso come prima'.

Allegretto mosso

musical notation for the first system of 'Allegretto mosso'. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *poco sf e pp* and *p*.

musical notation for the second system of 'Allegretto mosso'. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff maintains the accompaniment. Dynamic markings include *poco cresc.* and *pp*.

musical notation for the third system of 'Allegretto mosso'. The upper staff shows a melodic phrase with a slur and a fermata. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *più f* and *sf e dim. rapito*.

musical notation for the fourth system of 'Allegretto mosso'. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mp*, *p dim.*, and *e ritard.*

Moderato

musical notation for the fifth system, 'Moderato'. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *perdendosi*, *pp*, *tenando molto*, and *ppp*.

Tempo 1°

13

pp *poco cresc.* *dim.* *cresc.*

dim. *poco ten. e perdendosi* *p* **Poco più**

Animando *ppp* *ten.* **Tempo** *p* **Animando** *ppp*

Poco più **Ritard. assai** *sempre pp*

Rit. ancora **Tenendo più** **Lento e ppp** *morendo*

III. PASO DOBLE

Allegro ritmico ♩=112

PIANO

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro ritmico' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The second system features piano (*pp*), forte (*f*), and piano (*pp*) dynamics. The third system includes piano (*p*), fortissimo (*sf*), and piano (*pp*) dynamics, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The fourth system contains forte (*f*), piano (*p*), and pianissimo (*ppp*) dynamics, also featuring a triplet of eighth notes. The fifth system concludes with forte (*f*), piano (*p*), and a section marked 'sec.' (second ending) with a forte (*f*) dynamic.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in pairs or triplets. The bass staff contains a similar rhythmic pattern with some chords. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *cresc.* (crescendo) in the middle, and *piuf* (pizzicato) in the latter part. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

Poco meno mosso

Third system of musical notation, beginning with the tempo marking **Poco meno mosso**. It includes dynamic markings: *pp poco ten.* (pianissimo poco tenuto) and *cresc.* (crescendo). The notation features eighth notes and some triplets.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The notation includes eighth notes, triplets, and some rests.

Tempo 1°

Fifth system of musical notation, beginning with the tempo marking **Tempo 1°**. It includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *accel.* (accelerando). The notation includes eighth notes and some triplets.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with triplets and slurs, marked *p garboso* and *mf e cresc.*. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplets and slurs, marked *accel.*. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *sf-p*, *cresc.*, *sf*, and *m.f.*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *pp*, *f*, *pp*, and *f*. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *mp dim.*. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music. The lower staff begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and contains several measures of music. A section marked *sec.* (second ending) is indicated. The system concludes with a *f e seco* (forte and secco) dynamic and a piano (*p*) dynamic.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains several measures of music. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music. A section marked *Poco ten.* (Poco tenuto) is indicated. The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music. The lower staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains several measures of music. A section marked *Poco ten.* (Poco tenuto) is indicated. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains several measures of music. The lower staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains several measures of music. A section marked *Tempo* is indicated. The system concludes with a piano (*p*) dynamic. The lower staff includes a *marcato* marking and a triplet of eighth notes.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains several measures of music. The lower staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains several measures of music. A section marked *pp e cresc.* (pianissimo e crescendo) is indicated. The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic. The lower staff includes a *marcato* marking and a triplet of eighth notes.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with trills and slurs, while the left hand provides a bass line with triplets and sustained notes. Dynamics include *tr*, *sf*, and *p*.

Second system of musical notation. The right hand continues with complex rhythmic patterns and slurs. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *sf*, *p*, and *forte*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *p*, *f*, and *poco ten.*

Tempo

Fourth system of musical notation, starting with the **Tempo** marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Tempo

Fifth system of musical notation, starting with the **Tempo** marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *poco ten.*, *pp*, and *p*.

cresc.
cresc. ancora e accel.

Tempo
e cresc.

ff e ten.
f

sf
sff-p
cresc.

sf *pp* *f* *pp*

f *p*

sf *pp* *f* *p*

p cresc. molto

sf *forte* *sf* *sf*

10. ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Movimiento I. Estudio	14
Tabla 2. Movimiento II. Danza antigua	20
Tabla 3. Movimiento III. Pasodoble	23
Figura 1. Tema A	15
Figura 2. Desarrollo A	15
Figura 3. Nuevo elemento melódico	16
Figura 4. Tema B	-16
Figura 5. Escala cadencial	16
Figura 6. Contrapunto sobre motivo principal	17
Figura 7. Tema C	17
Figura 8. Figura rítmica de conexión	17
Figura 9. Cadencia sobre rítmica Tema A	17
Figura 10. Reunión de elementos y hemiolia	18
Figura 11. Estilización tema C	18
Figura 12. Rítmica tema A	19
Figura 13. Antecedente motivo principal	20
Figura 14. Consecuente motivo principal	21
Figura 15. Variación y escala hexátona	21
Figura 16. Pasaje transición 6/8	21
Figura 17. Tema Sección B	22
Figura 18. Tema principal	23
Figura 19. Elaboración de tema A	24
Figura 20. 1er episodio	24
Figura 21. 2º episodio	25
Figura 22. 3er episodio	25
Figura 23. Semicadencia	26
Figura 24. Cadencia final movimiento I	38
Figura 25. Tema principal movimiento II	39
Figura 26. Final 1er episodio movimiento III	39

Arquitectura en el movimiento. *Tres movimientos para piano* de Óscar Esplá a través de su pensamiento estético.