Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Sonatina playera de Óscar Esplá: Análisis Interpretativo

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Adis Galán Leyva

[redacted]

Director/a del TFG: Jesús María Gómez Rodríguez

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

En este estudio sobre la figura de Óscar Esplá y su obra *Sonatina playera Op. 54,* se recogerán los análisis realizados sobre la vida del compositor y su obra, centrando la atención en su estilo compositivo y su lenguaje pianístico. También se profundizará en sus obras escritas para piano, las principales características del nacionalismo español y las posibles influencias de compositores de su época y del impresionismo francés. Estos análisis nos servirán para posteriormente comprender el significado de su escritura y así lograr una correcta interpretación lo más fiel a lo que el compositor plasma en la partitura y de acuerdo con su pensamiento estético y musical.

Palabras clave

Análisis interpretativo, Óscar Esplá, *Sonatina playera*, lenguaje pianístico, música levantina, siglo XX.

ABSTRACT

In this study on the figure of Óscar Esplá and his work Sonatina playa Op. 54, the analyzes carried out on the composer's life and his work will be collected, focusing attention on his compositional style and his piano language. It will also delve into his works written for piano, the main characteristics of Spanish nationalism and the possible influences of composers of his time and French impressionism. These analyzes will help us to later understand the meaning of his writing and thus achieve a correct interpretation that is most faithful to what the composer captures in the score and in accordance with his aesthetic and musical thinking.

Keywords:

Interpretive analysis, Óscar Esplá, Sonatina playera, piano language, Levantine music, 20th century.

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor y tutor Jesús Gómez por su paciencia, esfuerzo y dedicación a este trabajo y a mi formación como pianista.

A mis padres y mi hermana que, aunque están lejos recibo todo su amor y apoyo incondicional.

A mi familia y amigos que me han apoyado durante todos estos años.

A los profesores que a lo largo de mi carrera me han aportado tanto.

A la familia que he creado en España: Lisa, Abe, Adriana, Fernando, mis pastores.

A Israel por su paciencia, amor y apoyo en todo momento.

A los conserjes Jose, Puri y Ángel por su cariño y esfuerzo.

A Carmen Lloret y su padre por su aportación a este trabajo.

A Liz por su paciencia y tiempo dedicado.

A todos los que de una forma u otra ayudáis a convertir mis sueños realidad.

ÍNDICE

1. **INTRODUCCIÓN……** **1**

1.1 Objeto de estudio…….. 1

1.2 Génesis y justificación…….. 1

1.3 Estado de la cuestión y fuentes…….. 1

1.4 Objetivos…… 3

1.5 Metodología y procedimientos…… 4

1.6 Estructura…….. 4

2. ÓSCAR ESPLÁ Y EL SIGLO XX…… **5**

2.1 Contexto histórico……. 5

2.2 Biografía……... 7

2.3 Gabriel Miró y Enrique Fernández Arbós…… 8

2.4 Óscar Esplá en España antes de la Guerra Civil…… 9

2.5 Estancia en Bélgica……... 11

2.6 Últimos años de creación…….. 13

3. CARACTERÍSTICAS DE SU LENGUAJE…… **16**

3.1 Óscar Esplá y Claude Debussy. …… 19

3.2 Óscar Esplá y el piano……... 20

3.2.1 Lenguaje pianístico…… 22

3.2.2 Catálogo de sus obras para piano…… 24

4. *LÍRICA ESPAÑOLA*……... 25

4.1 Quinto Cuaderno *Suite Característica* Op. 54…….. 27

4.2 *Sonatina Playera*……... 27

4.3 Esquema formal general…… 29

4.4 Estilo pianístico…… 33

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA…… 37

5.1 Sección A……. 37

5.1.1 Digitación y articulación…… 37

5.1.2 Dinámicas y aspectos sonoros…… 39

5.1.3 Tempo…… 40

5.1.4 Pedalización …….. 41

5.2 Sección B…….. 43

5.2.1 Digitación y articulación…… 43

5.2.2 Dinámicas y aspectos sonoros…… 45

5.2.3 Tempo…… 45

5.2.4 Pedalización……... 46

5.3 Sección A´…… 47

5.3.1 Coda……... 47

6. CONCLUSIONES…….. 48

7. BIBLIOGRAFÍA…… 50

7.1 WEBGRAFÍA…….. 52

7.2 DISCOGRAFÍA……..... 52

8. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES…….. 53

8.1 Índice de ilustraciones……... 53

8.2 Índice de tablas……...…….. 54

9. ANEXOS…….. 55

9.1 Anexo I…… 55

9.2 Anexo II…… 62

9.3 Anexo III……... 62

9.4 Anexo IV……... 62

9.4 Anexo V……... 67

9.4 Anexo VI……... 68

1. Introducción

1.1 Objeto de estudio

El tema propuesto para este trabajo trata del compositor, musicólogo y pedagogo Óscar Esplá y Triay (1886-1976), enfatizando concretamente en el análisis de la *Sonatina Playera*, obra perteneciente al Cuaderno V de la *Lírica Española Op. 54* (1954) para piano. Se hará un análisis de los problemas técnicos durante su estudio, sus posibles soluciones y se realizará una propuesta interpretativa.

1.2 Génesis y justificación

Se ha decidido hacer este trabajo sobre Óscar Esplá debido a su relevancia para la ciudad de Alicante y en especial para el Conservatorio Superior de Alicante que lleva su nombre. Es de gran interés para los músicos y en especial los pianistas, conocer y tocar su obra, ya que el compositor alicantino se considera una de las figuras más importantes del panorama musical español del siglo XX. A través del análisis musical de la *Sonatina Playera Op. 54* se puede estudiar sus influencias nacionalistas y la música levantina plasmada en su lenguaje. Será gran importancia incluir su catálogo de obras para piano en los programas didácticos como forma de difundir y preservar su legado.

1.3 Estado de la cuestión y fuentes

Para conocer el contexto histórico del autor se ha consultado la *Historia de la Música Occidental* 10, *el Siglo XX*, edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona (1991), en concreto los apartados 17 y 18 que hablan del intercambio cultural entre la música española y la francesa y las vanguardias artísticas que convivían en la época.

El escrito de Antonio Iglesias sobre la obra para piano de Esplá (1962) contextualiza las obras explicando títulos y subtítulos, dedicatorias, elementos de inspiración, (a menudo paisajes específicos de la región levantina, ritmos, danzas y canciones populares).

Para conocer su biografía se ha examinado el libro *Historia de la Música en la provincia de Alicante*, segunda edición de Juan de Dios Aguilar Gómez (1970) así como el *Diccionario de la Música Valenciana*, tomo 1 de Casares Rodicio (2006), ambos hablan de sus composiciones, lugares y fechas de publicaciones y estrenos de su obra. Es relevante mencionar la tesis elaborada por Santiago Peláez Noguera (2021) que analiza la presencia del paisaje levantino en la obra pianística de Esplá y el artículo *Óscar Esplá: música levantina de alcance universal* de Paloma Otaola (2008).

Para el análisis de la técnica en la música para piano de Esplá se ha consultado el manual *Historia de la técnica pianística* de Chiantore (2001) y el libro *El arte del piano*, de Nehaus (2006) para aspectos relacionados con la técnica y la interpretación. Para comprender el correcto uso de la pedalización se ha consultado la obra *El pedal de resonancia: el alma del piano* de Albert Nieto y *El pedal pianístico* de Joseph Banowetz.

El artículo *La música española y el espíritu del 98* de Celsa Alonso hablan acerca del contexto cultural y musical de la época analizando el fenómeno del noventatochismo en la música española, destacando su importancia, singularidad y contradicciones. Este movimiento reúne a diversos músicos españoles que exploran distintas propuestas para lograr la regeneración musical nacional. Se examina cómo se desarrolló el discurso regeneracionista, su relación con el nacionalismo musical español y sus fundamentos en el siglo XIX.

Para comprender el marco musical de España y los contemporáneos de Esplá que pudieron influir en sus composiciones se ha consultado el artículo *Los músicos del 27* publicado en la Universidad de Granada (2010) donde sitúan a Esplá desde el punto de vista de la

historiografía musical en la *generación de maestros del 86* junto a contemporáneos como Turina y Julio Gómez.

Para analizar las influencias extramusicales, los hechos, personajes o sitios basados para escribir su música se ha utilizado el artículo *Poetas y músicos en torno a 1927: la inspiración literaria en la obra de Óscar Esplá de Otaola* (2004) donde explica que desde sus primeras creaciones, el compositor alicantino decide evitar el camino de la música nacionalista, se nutre directamente del folclore, optando en cambio por componer música con un alcance universal, influenciada por el ambiente social y artístico de su época. Sin embargo, esto no implica que en algunas de sus obras no se refleje el carácter local y la identidad de su tierra natal, a la cual el compositor permaneció siempre fiel.

Según Otaola (2004) Esplá admiraba la manera en que Bártok utilizaba la escala dodecafónica manteniéndose dentro del sistema tonal e incorporando elementos del folclor rumano y húngaro sin tomar melodías populares directas. El compositor alicantino seguirá un enfoque similar en algunas de sus composiciones, donde se puede apreciar el sabor local de su lugar de origen, aunque no estén directamente inspiradas en el folclore.

Como fuentes para analizar los cambios estéticos y la evolución de la música contemporánea se ha recurrido a la obra *Historia de la música española contemporánea* de Federico Sopeña Ibáñez y el libro *Historia de la música española: 6, siglo XX* de Tomás Marco.

1.4 Objetivos

Los principales objetivos de este trabajo son:

1. Realizar un análisis formal y armónico para mejorar la comprensión de la *Sonatina playera.*

2. Proponer recursos analíticos y soluciones a los problemas técnicos e interpretativos de la *Sonatina playera*.

3. Divulgar la música para piano de Óscar Esplá.

1.5 Metodología y procedimientos

Se utilizará la investigación historiográfica. En primer lugar, se hará una búsqueda bibliográfica del contexto histórico y cultural de la primera década del siglo XX y sobre los principales compositores. Seguidamente se recopilará la biografía de Óscar Esplá y de su obra para piano. Utilizando una metodología cualitativa, se realizará un estudio descriptivo que implica un trabajo comparativo, histórico e interpretativo (Latorre et al., 1996). A continuación, se profundizará en la *Lírica española* y realizará un análisis armónico y técnico de la *Sonatina playera Op.54* teniendo en cuenta las influencias del entorno levantino y los compositores contemporáneos de la época. Se hará un diario de campo para tener un seguimiento de las diferentes etapas de estudio y su evolución así como grabaciones en secciones de estudio y conciertos donde se incluya la obra.

1.6 Estructura

El trabajo tendrá la siguiente estructura: en primer lugar, se hablará del contexto histórico de Óscar Esplá, del ámbito cultural y sucesos sociales y políticos que condicionaron su vida en la primera década del siglo XX. Se incluirá una biografía en la que se hará un recorrido por las diferentes etapas compositivas del autor y sus influencias. El siguiente capítulo será para abordar la relación del compositor con el piano y las obras escritas para este instrumento. Se harán comparaciones con algunos compositores de su época así como de obras propias del autor. La esencia del trabajo será el desarrollo de una propuesta interpretativa de la *Sonatina Playera* Op. 54 realizándose un análisis formal, armónico y técnico. Para ello se partirá de tres fases de estudio y asimilación de la obra, desde la primera lectura hasta el resultado final. Se aportarán estrategias de estudio para afrontar dificultades técnicas y de memorización, así como aspectos a tener en cuenta en la pedalización, fraseo, digitalización, agógica y gestualidad.

2. Óscar Esplá y el siglo XX

2.1 Contexto histórico

Durante la primera mitad del siglo XX, se observan notables cambios en Europa y el mundo marcando la era contemporánea. Políticamente, la Revolución Rusa y el surgimiento de totalitarismos como el fascismo y el comunismo son destacables. Económicamente, el capitalismo continúa su desarrollo, aunque enfrenta una severa crisis tras los prósperos años 20 con el colapso de 1929. A raíz de las ideas marxistas de Marx y Engels, surge la Unión Soviética como el primer estado comunista, dividiendo el mundo en dos bloques: capitalista y comunista. (Tarazona, 1991).

En el ámbito social, la burguesía consolida su poder mientras los movimientos obreros se expanden por toda Europa. Desde finales del siglo XIX, Europa se abre al mundo a través del colonialismo, principalmente impulsado por potencias como Gran Bretaña y Francia, contribuyendo así a una creciente globalización. Las tensiones entre países europeos, impulsadas por el colonialismo, el nacionalismo exacerbado y la debilidad de las democracias frente a los totalitarismos, desembocan en dos grandes conflictos: la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estos períodos de cambio, crisis y guerra influyen en las artes plásticas, la literatura, el cine y la música, considerándose las primeras décadas del siglo XX una época de notable creatividad artística, con movimientos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo y el art decó.

En el ámbito científico y tecnológico, el progreso es imparable en el que se destacan figuras como Albert Einstein. En el caso de España, este período coincide con el reinado de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil (1936-1939) y los primeros años de la dictadura franquista. (Tarazona, 1991).

La cultura musical europea de la época se enriquece con una amplia gama de influencias históricas y regionales, aunque las escuelas nacionales muestran una adaptación fluida entre sí. La difusión global de esta cultura musical, junto con otros elementos culturales, se

impulsa mediante el imperialismo. Esta cultura oficial se basa en instituciones editoriales, teatrales, sinfónicas y eclesiásticas, donde el pasado y la tradición predominan sobre lo nuevo. Sin embargo, algunos compositores nuevos, como Debussy, logran reconocimiento al ser presentados como continuadores de tradiciones musicales establecidas. (Marco, 1989).

El intercambio cultural entre la música española y francesa alcanzó su apogeo durante la época de Debussy y Ravel. Por un lado, la influencia española se hizo presente en el impresionismo de Debussy y en la vivacidad de Ravel, no solo como una mera ornamentación exótica, sino como una lección de libertad creativa y espontaneidad. Por otro lado, los músicos españoles, como Albéniz y Granados, se vieron influenciados por las corrientes europeas, especialmente por Debussy, lo que marcó una ruptura con las tradiciones académicas y una apertura hacia nuevas formas de expresión. (Marco, 1983).

Musicalmente hablando, Celsa Alonso en su artículo *La música española y el espíritu del 98*, (1998) sitúa al compositor alicantino en la segunda generación de compositores nacidos entre 1876 y 1886 que son contemporáneos a la generación literaria del 98 junto a compositores como Manuel de Falla (1876), Joaquín Turina (1882-1949) y Julio Gómez (1886-1973). Estos músicos pretendían impulsar la música nacional a través de la investigación musicológica, el rescate de la música sacra, la construcción de la ópera nacional y la consolidación del sinfonismo español.

Según Elsa, la presencia de propuestas estéticas impregnadas de ideología, la insatisfacción con la situación de la música española, especialmente el teatro musical, los juicios comparativos con respecto a la música española, la búsqueda de las esencias musicales nacionales en el folclore y la música histórica, la influencia de la historia en un proyecto de renovación e incluso la diversidad de enfoques regenerativos, son algunos aspectos específicos que sugieren la presencia del espíritu del 98 entre los compositores españoles.

El regionalismo musical se adentró en la burguesía intelectual rechazando lo pintoresco y primitivo y profundizando en cuestiones identitarias con tendencia a lo moderno y universalista. Este nacionalismo esencialista convivió con el poder nacionalizador andaluz que tuvo repercusión internacional por compositores como Albéniz y Falla. Felipe Pedrell también publicó un manifiesto llamado *Por Nuestra Música y el Cancionero musical popular español*, influenciando a otros músicos de la generación del 98. (Peláez, 2020).

2.2 Biografía

Óscar Esplá y Triay nació en la ciudad de Alicante el 5 de agosto de1886. Del matrimonio de Trino Esplá Visconti con Francisca Triay Quereda, nacieron Óscar (bautizado con los nombres de Óscar Augusto Emigdio) y Amanda, niña que posteriormente fallece al igual que su madre, que murió alrededor de 1894. Su abuela Concepción se convirtió en la verdadera madre de Óscar con ocho años y fue la que le enseñó las primeras letras. Trino Esplá, padre del compositor, se casó de nuevo con Amparo Domingo y de este nuevo matrimonio nació Isolda, hermanastra del maestro, residente en Murcia, a quien dedicó algunas de sus obras. De formación autodidacta, inició estudios de ingeniería y filosofía, que nunca llegó a completar. Desde muy joven ya había aprendido música, conocimientos que maduró y perfeccionó en Francia, Alemania y Bélgica, países donde tuvo la oportunidad de trabajar la composición con celebridades como Camille Saint Saens y Max Reger. (Iglesias, 1986).

Así comenzaban las primeras incursiones de Esplá a la música (Iglesias, 1986).

Mi afición musical se despertó en casa de Manuel, mi abuelo paterno…; allí había un instrumento parecido al aristón, el herefón, especie de organillo cuyo manubrio hacía girar unos cartones perforados, por cuyos agujeros pasaba el aire para mover unas lengüeteas produciendo los sonidos: […] oyendo, muy toscamente, por cierto, los perforados trozos de zarzuela y los valses de Strauss empecé a sentir el placer por las sencillas melodías de las mejores zarzuelas, especialmente las de Barbieri, Arrieta y Gaztambide.

Su lugar de veraneo era la finca Sarrió de la madre de Esplá, ubicada en el pueblo del Campello, donde al acudir a la iglesia se entonaban corales levantinas, despertándose en el

compositor lo que sería una compenetración emotiva hacia las melodías y paisajes levantinos. Realizó sus primeros estudios musicales a cargo de su padre y Fernando Lloret, quien fallece a los 4 meses. Recibió una sólida formación como pianista de Juan Latorre Baeza. Durante su etapa de formación escribió pequeñas piezas (romanzas, mazurcas, valses, pavana) y también recibió clases de armonía con Latorre, lo que compaginaba con sus estudios de Bachillerato en el Instituto de Alicante. (Iglesias, 1986).

En 1903 se traslada a Barcelona con diecisiete años de edad para cursar la carrera de ingeniería industrial, que interrumpió para estudiar Filosofía y Letras. Al acabar con Filosofía y Letras vuelve a la carrera de ingeniería pero al mismo tiempo continuaba con las clases de armonía con Sánchez Gavagnac, director del Conservatorio de Música del Liceo. En Barcelona compone su célebre *Suite en la bemol*, obra que recibió el premio en el Concurso Internacional de Viena convocado por la *National Gesellschatf Die Musik*. El éxito puede estimarse como el primero logrado por el joven compositor alicantino, más si se tiene en cuenta que en el jurado figuraban Richard Strauss y Camille Saint-Saëns. Este triunfo llevó a Esplá a dedicarse a tiempo completo a la música. A consecuencia de ello decide trasladarse a Viena donde donde conoció al eminente director de orquesta Ferdinand Löwe, maestro especializado en la obra de Bruckner. A los pocos meses de estrenar la suite galardonada, también estrena *El sueño de Eros*. (Diccionario de la música valenciana, 2018).

2.3 Gabriel Miró y Enrique Fernández Arbós

La relación entre Oscar Esplá y Gabriel Miró (1879-1930) ha sido objeto de análisis en varios estudios, pero aquí se centrará en resaltar su papel significativo como apoyo para el joven músico. A pesar de que Esplá ya había decidido dedicarse a la música, la confianza que el escritor depositó en su obra fue crucial para su carrera. Miró, quien ya había sido reconocido con varios premios, comenzaba a ser conocido en los círculos intelectuales y literarios de Madrid. Él fue responsable de inaugurar el primer homenaje en 1911, probablemente siendo uno de sus principales impulsores. No solo colaboró con Óscar al proporcionarle el texto de *El sueño de Eros*, sino que también en 1919 le dedicó una de sus obras más famosas, *El humo dormido*.

Sin duda, una figura clave en el ascenso de la carrera musical de Esplá fue Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Arbós, un prestigioso violinista cuya formación musical incluyó períodos en Bruselas y Berlín, tenía una amplia trayectoria. Nombrado profesor de violín en el *Royal College of Music* de Londres en 1894 y posteriormente en el Conservatorio de Madrid en 1916, su traslado a la capital española marcó un hito. Desde 1904, dirigió la Orquesta Sinfónica de Madrid, obteniendo reconocimiento internacional al presentar la música española en giras mundiales. Arbós, que valoraba tanto las corrientes musicales extranjeras como la música española contemporánea, incluyó con frecuencia las obras de Esplá en su repertorio después del estreno de *El sueño de Eros*. En agradecimiento por su contribución a la difusión de *El sueño de Eros*, la partitura fue dedicada a Fernández Arbós. Además, Fernández participó en el homenaje a Esplá celebrado en Madrid en marzo de 1934 en su 70 aniversario. Por lo tanto, la influencia de Fernández Arbós en el éxito inicial de la carrera artística de Esplá fue invaluable, facilitándole el reconocimiento tanto en Madrid como en el extranjero. (Otaola, 2017).

2.4 Óscar Esplá en España antes de la Guerra Civil

Regresó a España para presenciar en el Teatro Real en 1912, la primera ejecución de *Los sueños de Eros* por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós, la cual fue un éxito rotundo. Al año siguiente, partió hacia París, donde gracias a la intervención de un cercano amigo de su padre, logró ser presentado a Camille Saint-Saëns, quien aceptó revisar sus composiciones realizadas durante ese año, brindándole precisas sugerencias de corrección. Fue en ese momento cuando modificó la estructura de la *Suite en la bemol* premiada en Viena; y así, en 1914, se estrenó en el Teatro Real, nuevamente bajo la dirección de Arbós, bajo el nuevo título de *Poema de niños*, dividida ahora en cinco partes: *Invocación, Canción de antaño, A los sueños de Bebé, Cuento de hadas y Vals de los Magos*. La presentación fue un evento de gran relevancia, y el crítico del Heraldo de Madrid citó las palabras del maestro Arbós en su ensayo sobre la obra: "*Es lo mejor que haya surgido de una pluma española"*. El Ayuntamiento de Alicante le nombra *Hijo preclaro* de la Ciudad. En 1915 fue el estreno de una de las obras más importantes de Óscar Esplá: *su Sonata para violín y piano Op. 9* (Diccionario de la música valenciana, 2018).

En el año 1918, el Círculo de Bellas Artes de Alicante designó a Esplá junto con Gabriel Miró, como presidente de Honor. Fue en ese mismo año cuando Serge Diaghilev, el director de los famosos ballets rusos, encargó a Óscar una obra titulada *Los cíclopes de Ifach*. Sin embargo, esta obra no llegó a ser representada ya que la compañía se disolvió en 1919. Una versión orquestal de esta pieza fue estrenada por Fernández Arbós en San Sebastián mucho después. (Iglesias, 1986).

La década del 20 se caracteriza por su ardua labor compositiva, saliendo a relucir grandes obras sinfónicas como *Don Quijote* velando las armas y la cantata escénica *Nochebuena del diablo.* En 1928, coincidiendo con el primer centenario del fallecimiento de Schubert, la *Suite Schubertiana* del maestro ganó el Concurso Internacional organizado por la Casa de Discos Columbia de Nueva York. En 1929 compuso sus *Canciones Playeras*, utilizando textos de Rafael Alberti y fueron estrenadas por Arbós junto a la Orquesta Sinfónica en 1930. En este mismo año también escribe dos suites para piano: *La Sierra y Cantos de Antaño*. Contrae matrimonio con María Victoria Irizar y Góngora en el monasterio de la Santa Faz (donde reposan los restos del compositor) a quien está dedicada *Lírica española Op.54*, donde se encuentra la *Sonatina playera*. Este matrimonio tuvo tres hijos: Amparo, María Luisa y Gabriel. (Iglesias, 1986).

El Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid reconoció los méritos de Óscar Esplá y lo designó como profesor de Folklore en Composición. También fue nombrado presidente de la Junta Nacional de Música. Dada la inestabilidad política en España y su cargo como presidente de la Junta Nacional de Música de la Segunda República (1931-1934), decidió trasladarse con su familia a Bélgica. (Diccionario de la música valenciana, 2018).

2.5 Estancia en Bélgica

En septiembre de 1936, debido al estallido de la Guerra Civil, aceptó una invitación de la *Fondation Musicale Reine Elisabeth* de Bruselas y se trasladó con su familia a la capital belga. Allí formó parte del jurado del Concurso Eugène Ysaaÿe, que premió a David Oistrakh con su Primer Premio. En 1948, la UNESCO le encargó un estudio para definir el diapasón universal. Fue miembro extranjero del *Institut de France* y presidente de la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). A pesar de esto, no abandonó su labor creativa; al contrario, esta se intensificó y se adaptó a las corrientes estéticas y técnicas más modernas de la época. Durante su estancia, recibió más invitaciones para formar parte de jurados en otros concursos, lo que prolongó su estadía por un par de años adicionales. (Iglesias, 1986).

Diversas circunstancias lo llevaron a decidir no regresar a España después de la Guerra Civil. En particular, enfrentó dificultades económicas como el embargo de sus cuentas bancarias por parte del gobierno español antes de 1940 y la imposibilidad de percibir regalías de autor depositadas en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). Además, el inicio de la Segunda Guerra Mundial interrumpió los derechos de sus obras cedidas a una editorial estadounidense. (Diccionario de la música valenciana, 2018).

La necesidad económica llevó a Esplá a aceptar la oferta de su amigo compositor Jean Absil para escribir crónicas musicales para el periódico belga *Le Soir* en 1941. Sin embargo, durante la ocupación alemana de 1940 a 1944, el periódico estuvo bajo el control de la propaganda alemana. A pesar de la postura anti-censura de su editor Raymond de Becker, Esplá enfrentó tensiones y amonestaciones por no seguir las reglas de la propaganda nazi. Decidió renunciar en 1943, aunque continuó escribiendo para *Le Soir* por amistad con el editor hasta encontrar un reemplazo.

Del año 1942 data su *Sinfonía coral* escrita para la *Boston Symphony Orchestra*, también compuso en 1943 la *Sonata del Sur*, para piano y orquesta. Durante ese periodo, escribió

dos óperas: *La Balteira* y *La forêt perdue*. La primera fue concebida para una cantante y bailarina, Anny Dankor, cuya muerte llevó al músico a lamentar que *nadie más podría protagonizar la obra*. El libreto de esta ópera fue escrito por Irene Lewishon, quien también falleció. En cuanto a la segunda ópera, *La forêt perdue*, permanece incompleta y era una adaptación del famoso cuento de Perrault, *La bella durmiente del bosque*. En septiembre de 1944, Bélgica fue liberada y aquellos que colaboraron con las autoridades alemanas fueron perseguidos. Esplá fue detenido durante seis semanas bajo la acusación de colaboración nazi, pero finalmente fue absuelto debido a la intercesión de personalidades judías y miembros de la resistencia a los que había ayudado. (Iglesias, 1986).

Después de este incidente, se mudó a una pequeña ciudad cerca de Amberes. En 1948, fue solicitado en Bruselas por la OCA (*Organisme Culturel d'Aide et de Solidarité*) para dirigir el Laboratorio Científico Musical. Aunque este proyecto tuvo una corta duración, fue importante para respaldar sus teorías sobre la percepción tonal en sus conferencias (Iglesias, 1986).

El compositor afirmó en varias ocasiones que no estaba afiliado a ningún partido político y se autodenominó apolítico como una forma de sobrevivencia en una época tumultuosa. Sin embargo, esta postura le llevó a enfrentar implicaciones y acusaciones por parte de diferentes ideologías en Bélgica, donde su principal preocupación era garantizar la seguridad de su familia y la posibilidad de regresar a España recuperando sus bienes. (Diccionario de la música valenciana, 2018).

En 1949, la UNESCO seleccionó al maestro, junto con otros destacados compositores como Florent Schmitt, Villa-Lobos, Tansman, Ibert, Martinu, Malipiero, Chávez, Panufnik, Hanson y Berkeley, para crear una obra conmemorativa del Primer Centenario de la muerte de Chopin. Como resultado, nació la *Sonata Española para piano, Op. 53*, la cual fue estrenada por el pianista brasileño Arnoldo Estrella en la Salle Gaveau de París. Durante su estancia en París, comenzó a planear su regreso a España, que se hizo efectivo en agosto de 1950. En 1952 se estrenó en Madrid el primer cuaderno de *la Lírica española Op.54*, en un

concierto-conferencia de homenaje a Gabriel Miró. La *Op. 54* consiste en composiciones de diferentes regiones bajo el título de *Lírica Española*, subtitulada específicamente como *Impresiones musicales sobre melodías populares*. Estas composiciones se encuentran en cinco cuadernos datados en los primeros años de la década de los cincuenta, cuatro de ellos destinados al piano y el tercero y el sexto, para canto y piano. (Iglesias, 1986).

2.6 Últimos años de creación

El compositor también dedicó parte de su vida a escribir, *En torno del arte* (1953), *Función musical y música contemporánea* (1955) y *En torno a la vocación musical* son algunos de sus amplios ensayos estéticos. Otros ensayos abordan temas musicales más específicos en los que al enfoque técnico del compositor se le añaden los juicios del intelectual, en lo estético y sociológico. En 1955, el Ayuntamiento de Alicante estableció los premios de novela *Gabriel Miró*, de teatro *Carlos Arniches* y de música *Óscar Esplá*. Durante ese periodo, el artista alicantino creó obras como el *Salmo 129*, *De Profundis* (1964), la *Cantata sobre los Derechos Humanos*, basada en un texto de Gerardo Diego (1969), *Llama de amor viva* (1970), el *Impromptu-Rondino* para órgano (1972) y varias composiciones más en una amplia gama de géneros.

Esplá tenía un gran compromiso con la evolución de la música en el país y la educación musical. Desde 1955 comenzó a surgir la idea de crear una escuela de música en la ciudad de Alicante apoyada por el ayuntamiento de la ciudad donde él mismo se ofrecía como director. No es hasta 1957 que con el apoyo de la Caja de Ahorros del Sureste se aprueba la creación del Instituto Musical del Sureste que posteriormente transforma el nombre a Instituto Musical Óscar Esplá en reconocimiento al compositor. En 1960 organiza unas oposiciones para dotar a la naciente institución de un profesorado de calidad contando con la ayuda de músicos y compositores de mucho prestigio como Federico Mompou, Regino Sainz de la Masa y Julio Gómez. Esplá estuvo luchando hasta los últimos años de su vida por convertir lo que fue en sus inicios una escuela, en un auténtico Conservatorio. Esto se hizo realidad en 1963 considerándose Conservatorio Profesional donde se impartía enseñanza de grado elemental y profesional. Pero sus aspiraciones fueron más altas y en

1974, a sólo dos años de su muerte, el centro fue reconocido como superior, hasta que finalmente en 1981 el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante se integraba como centro independiente de la Administración del Estado. (García, 2010).

En 1966 recibió los homenajes *Academia y Cruz Alfonso X,* ofrecido en Alicante. Esplá pronuncia estas palabras citadas a continuación donde casi define su estética musical.

*Se ha escrito en el extranjero que si Falla evocaba los jardines de Andalucía en su música, la mía sugiere los nidos de águila de Aitana frente a un mar de cobalto. Lo recuerdo en este momento porque la afirmación es independiente del valor real de mis obras y se refiere solo al carácter de las mismas. Por la misma razón se me dieron en Bélgica las gracias por haber llevado con mi música la luz del Mediterráneo. Reconozco que sin ser nacionalista, hay en mis obras un eco esencial de mi tierra alicantina que constituye para mi una existencia estética, porque el arte que no tiene raíces en suelo regional carece de auténtica personalidad y viene a ser como un bólido perdido en el espacio. (*Castelló, 2020*).*

En 1972, cuando su salud ya menguaba, escribió su ópera en un acto *El pirata cautivo*, por encargo de la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música). Mientras trabajaba ante el piano en su hogar madrileño; se ocupaba en Alicante de la dirección del Instituto Musical y por las directrices a seguir en el Consejo Asesor de la Música de la Dirección General de Bellas Artes (presidente de Honor) y su Comisión Permanente (presidente efectivo). Preparaba conferencias, escribía artículos y corregía trabajos para su cátedra de composición.

Entre los premios y reconocimientos a su labor como compositor están la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, *Officier de l'Ordre des Arts et Letres* francesa, comendador de la Orden de la Corona belga, correspondiente de *la Hispanic Society of America* de Nueva York, numerario del Instituto de Francia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Miembro honorario de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea y Presidente de su Sección Española, así como del CIM (Consejo Internacional de la Música de le Unesco) de su Comité Español. Fallece en Madrid en 1976

y es sepultado en el monasterio de la Santa Faz en su ciudad natal. Junto a Falla, Turina y otros pocos forja el moderno sinfonismo español. (Iglesias 1986).

3. Características de su lenguaje

Después del triunfo de la música española en Europa, especialmente en Francia e Inglaterra, a finales del siglo XIX, los compositores de las siguientes generaciones buscaron explorar nuevos caminos y expresiones artísticas, adentrándose en los movimientos vanguardistas. A pesar de ello, persistía la necesidad de reafirmar la identidad nacional mediante un lenguaje que fusionara las corrientes musicales europeas contemporáneas. Los compositores españoles como Falla y Turina, quienes permanecieron en París hasta 1914, acogieron con entusiasmo la oportunidad de crear música española utilizando un idioma europeo, e incluso francés, siguiendo el legado de Albéniz y Granados.

El primer compositor en alejarse de esta corriente nacionalista, inspirada en el folclore, fue Óscar Esplá, quien ocupó una posición intermedia entre Falla y los compositores de la República. Sus primeras composiciones reflejan claramente su deseo de crear música en línea con las corrientes estéticas europeas. Para el compositor alicantino, las raíces culturales, históricas y geográficas moldeaban la sensibilidad del artista, otorgándole una personalidad única, ya sea francesa, española, flamenca, entre otras. Según él, ignorar esta realidad conduce a una música sin sabor y carente de personalidad. (Otaola, 2008).

Las creaciones de este compositor, como la *Sinfonía Aitana*, reflejan siempre un anhelo por la perfección, mostrando una conciencia arraigada en la cultura mediterránea. Aunque no se le puede catalogar estrictamente como nacionalista, su profunda conexión con el Mediterráneo se manifiesta de manera natural en sus obras, las cuales raramente incorporan referencias folclóricas directas. Siguiendo un estilo distintivo y personal, similar al enfoque de Turina o Falla con lo andaluz, la música de Esplá emerge como la expresión de la región levantina, capturando el espíritu de las tierras bañadas por el Mediterráneo con toda su luminosidad y sensibilidad.

Figura 1 Sierra Aitana. Fuente: Vicente Benavent (2022)

Según Castelló, la obra compositiva está caracterizada por dos elementos fundamentales: la defensa, por encima de toda moda y crítica, de las posibilidades del sistema tonal y Levante como fuente omnipresente, constante y recurrente de inspiración. *Impresiones musicales, Evocaciones, La Sierra, La pájara pinta, Canciones Playeras, Sinfonía Aitana, Sonata del Sur* son un ejemplo de su obra donde evoca al Levante, al Mediterráneo.

Existe una notable similitud entre la *Sinfonía Aitana* (1964) de Esplá y la *Sinfonía Alpina* de Strauss (1915) a pesar de las diferencias en ubicación y enfoque argumental. Y si de sinfonías descriptivas se habla, hay que mencionar la sinfonía n.6 *La Pastoral* de Beethoven (1808), estas obras plasman en la partitura los sentimientos y emociones que los compositores experimentan al contemplar los paisajes que son parte integral de su ser más íntimo y profundo.

Esplá retrata situaciones líricas vividas en la sierra, específicamente en la Aitana alicantina, al igual que Strauss y el compositor de Bonn traducen sus emociones al presenciar los campos de su región en música. No se trata simplemente de descripciones detalladas o citas populares, sino de la expresión personal de un individuo frente a la naturaleza. El autor, defensor convencido de la estética compositiva más tradicional, demostró con esta partitura que aún era posible crear obras hermosas dentro del marco tonal. En lugar de ser un *réquiem* por la tonalidad, la obra se convierte en una celebración de la misma. Óscar encuentra inspiración para su música en las auténticas raíces del Levante. No se refiere al Levante superficial representado por unas pocas danzas valencianas populares, sino al auténtico

espíritu arraigado en los cantos tradicionales de las huertas de Altea, las rondas de mozos de Polop y en el profundo significado levantino de las antiguas danzas que aún resuenan en los corazones de los labradores de Aitana. (Castelló, 2020).

Aunque la región de donde el compositor extrae su material pueda ser pequeña, es esencial conocerla tan profundamente como él para comprender la riqueza musical que ofrece. Además, el *Misteri de Elx* juega un papel fundamental en su estética, proporcionando una fuente inagotable de melodías y sugestiones para su obra. Esplá basa su producción en estos elementos, utilizando su propio sistema armónico personalizado. Aunque algunas de sus obras puedan alejarse del entorno levantino, siempre hay un lugar para rendir homenaje a sus raíces luminosas. No simplemente imita las melodías populares, sino que las recrea con refinamiento y buen gusto, elevando el material original a la expresión artística más sublime. (Alcázar, 1991).

Para comprender la obra del autor es necesario sumergirse en los cantos populares de la Marina alicantina y comprender a fondo el monumento de la *Festa* ilicitana, absorbiendo así la esencia mediterránea que impregna su incomparable y eminente trabajo. Esplá, al igual que otros músicos de su época, aspiraba a revitalizar la música española, liberándola de las influencias predominantes del italianismo y el wagnerismo que habían predominado en los siglos XIX y principios del XX. Su propuesta consiste en crear música que refleje la naturaleza y la identidad regional del compositor, pero que al mismo tiempo sea capaz de comunicarse en un lenguaje universal. Considera que este enfoque es fundamental para el desarrollo de una auténtica escuela de música española, evitando caer en el regionalismo estrecho y folclórico, así como en una música carente de singularidad y personalidad (Otaola, 2010).

3.1 Óscar Esplá y Claude Debussy

Las dos primeras composiciones sinfónicas de Esplá, *El Sueño de Eros* (1913) y *Poema de niños* (1914), fueron presentadas por la orquesta sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, ambas en el Teatro Real durante los conciertos de abono. Ambas obras recibieron elogios tanto de la crítica como del público. *El Sueño de Eros*, un poema sinfónico basado en un texto de Gabriel Miró de temática mitológica, refleja una tendencia estética modernista a la que el compositor alicantino aspiraba, buscando emular el estilo de Debussy (1862-1918). Es posible que la influencia del *Prélude à l'après-midi d'un faune* haya motivado al compositor a seguir la senda del gran artista francés. En este poema, se destacan dos líneas melódicas principales de profundo lirismo íntimo, en consonancia con el espíritu del texto, lo que probablemente contribuyó a su favorable recepción por parte del público a pesar de su expresión con cierta modernidad. (Iglesias, 1986).

El propio Esplá declaró lo siguiente sobre la influencia francesa en su lenguaje: *Influyó mucho en nosotros la tendencia francesa; a partir de Debussy, y luego Ravel. Siempre he estado más inclinado a lo francés, porque es más latino; luego creo que me he librado de todas esas influencias para hacer una cosa mía personal.* (Peris, 1996).

Óscar toma como referencia de Debussy su armonía y la voluntad de evitar la descripción directa de la realidad (Otaola, 2017).

Las cinco *Canciones Playeras: Rutas, Pregón, Las Doce, El pescador sin dinero* y *Coplilla*, escritas en 1929 basadas en el folclor del Levante, originalmente para orquesta, luego transcritas para voz y piano por él mismo tienen como base textos de Rafael Alberti. Es notable el cambio sustancial en la práctica del compositor moderno, ya que en esta ocasión no recurre tanto a textos extranjeros (principalmente franceses) para inspirar su música, sino que se acerca más a los poemas de la joven Generación del 27. La afinidad estética entre estos poemas y los elementos propios a los que recurren los compositores en sus obras hace que esta unión y colaboración resulten particularmente naturales.

Las canciones de Esplá utilizan un lenguaje musical similar, con una evolución armónica más pronunciada en el piano, instrumento que desempeña un papel crucial en la partitura. Aunque la obra se inspira en la concepción de Esplá del folclore levantino (la *Coplilla*, de carácter muy popular y alegre, incluso lleva el subtítulo *Tempo di jota levantina*), en ellas encontramos los típicos ritmos hispanos y cadencias andaluzas, con la inclusión de claros acentos como los que aparecen en el tercer número*, Las doce*. (Fundación Juan March, 2010).

Letra de *Coplilla*

Un duro me dió mi madre, / antes de venir al pueblo,

para comprar aceitunas, / allá, en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro / en cosas que son del viento,

un peine, una redecilla / y un moño de terciopelo.

3.2 Óscar Esplá y el piano

A lo largo de su trayectoria, Óscar Esplá mantuvo siempre una conexión especial con su instrumento predilecto: el piano. Dentro de su obra, se pueden identificar dos enfoques distintos: uno centrado en impresiones relacionadas con temas infantiles y otro que explora la geografía del paisaje fusionada con la emotividad. Además, hay un tercer grupo de obras, más abstractas en su ideología pero más concretas en su ejecución instrumental que podrían considerarse, en palabras de Pedrell, como formas pianísticas. (Iglesias, 1968).

Entre 1905 y 1909, compuso las *Impresiones Musicales*, inspiradas en ambientes y cuentos infantiles. Cada una de estas piezas lleva un breve encabezado que evoca los títulos utilizados por Schumann en sus obras. Por ejemplo, *Esto era y no era* para la primera impresión llamada *En el hogar o Hermana Ana, sube corriendo a lo más alto de la torre;*

hermana Ana, dime si llegan mis hermanos para *Barba Azul*. Otras piezas incluidas son *Caperucita Roja, Cenicienta* y *Antaño*, esta última rápidamente incorporada al repertorio de muchos pianistas, como Ricardo Viñes. (Otaola, 2017).

Otro conjunto de piezas para piano, datado entre 1916 y 1920, tiene su origen en un proyecto colaborativo con Alberti. Estas tres piezas llevan el mismo título: *La pájara pinta,* que toma su nombre y tema de una canción popular española, aunque Esplá decidió retratar a tres personajes en lugar de seguir la melodía popular. Las evocaciones paisajísticas de Esplá a menudo se refieren a su tierra natal de Alicante o, más generalmente, a la región de Levante, aunque también incluyen referencias a otras regiones. *Crepusculum*, dedicada al escultor alicantino Vicente Bañuls, es una de las primeras de estas composiciones y fue admirada por Granados. En la *Suite de pequeñas piezas*, elementos levantinos aparecen en piezas como *Canción de cuna y Ronda levantina*, intercaladas con recuerdos de la juventud de Esplá, como Bach, Scarlatti y Offenbach.

Las obras de la serie *Lírica española*, publicadas entre 1952 y 1954, incluyen piezas como *Evocación costeña, Danza del valle* y *Canción de cuna*. En estas composiciones, Esplá rinde homenaje a diferentes aspectos de la cultura española, desde romances castellanos hasta melodías andaluzas y ritmos de bolero. (Castelló, 2020).

En 1930 el compositor escribió *los Cantos de antaño* basados en cadencias populares españolas con claras influencias alicantinas. Esta colección incluye piezas como *La tarara*, que aunque es una melodía castellana, fue adaptada por Esplá y utilizada en su obra. También creó un tríptico titulado *Sierra*, que consta de *Canto de vendimia*, *Aire pastoral* y *Danza levantina*. Además de estas obras, compuso una serie de piezas pianísticas que abarcan diversos estilos y géneros, desde romanzas antiguas hasta pasodobles y sonatas españolas. Su trabajo se caracteriza por una escritura clara y lírica, sin excesos de complejidad, pero con una profundidad emocional notable.

3.2.1 Lenguaje pianístico

El 27 de febrero de 1917 la pianista Pilar Bayona interpreta varias obras de compositores españoles: Joaquín Turina, José Mª Usandizanga, Oscar Esplá, Enrique Granados e Isaac Albéniz. Del compositor alicantino incluyó *Crepusculum*, *Impresiones musicales* (dos) y *Evocaciones* (dos). La crítica de *La revista musical hispanoamericana* (en adelante RMHA), sucesora de la *Revista musical* (Bilbao, 1909-1913), en la reseña de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música comenta dos obras de Esplá: *Impresiones* y *Evocacione*s (1917). La obra más reciente y, por ende, la más vanguardista, fue *Evocaciones*. Específicamente, captó la atención de la crítica, *Cantos de vendimia*, conocida por su patrón rítmico inicial que evoca poderosamente el proceso de pisar uvas. Las críticas fueron excepcionalmente elogiosas, destacando el talento y la juventud de Esplá, llegando incluso a afirmar que era el compositor español más joven, instruido y talentoso. (Otaola, 2019).

Subirá compara a Turina con el compositor alicantino resaltando sus diferencias. Mientras que Turina logra combinar la tradición musical española con armonías modernas en su *Sonata romántica*, en Esplá, el espíritu español se presenta de manera más sutil, como una recreación emotiva del compositor. Esta comparación, que sitúa a ambos en un nivel de igualdad, es positiva para un joven artista que está emergiendo en la escena musical. Salazar, en el mismo número de la revista, comenta sobre la música para piano de Esplá interpretada en el concierto mencionado. Destaca la progresión del lenguaje musical de Esplá en estas tres obras, compuestas en orden cronológico. Señala que la presencia de melodías levantinas no es meramente anecdótica o narrativa, sino que tiene un papel estructural y armónico significativo. Salazar enfatiza que los temas son completamente originales y no derivados del repertorio popular. (Otaola, 2019).

(...) Luego de haber examinado científicamente la materia musical que me brindaba mi región natal, he llegado a la convicción de que la misma debía apoyarse sobre una sección armónica particular derivada de esta escala.

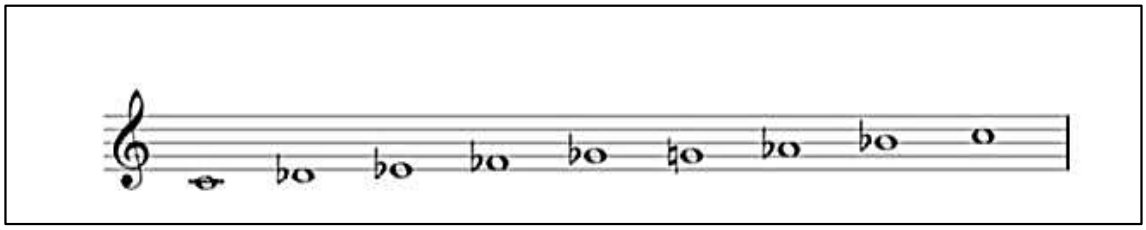


Figura 2. Escala mediterránea ideada por Esplá (Fuente: Iglesias 1962).

Sobre esta escala muy personal y original, Esplá basa muchas de sus composiciones y armonizaciones. *(...) En consecuencia he construido mis últimas obras -hagamos notar que estas manifestaciones datan de los años veintitantos – muy francamente, sobre la base de esta escala, cuyo especial color conviene a la de 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).

3.2.2 Catálogo de sus obras para piano

El sistema para la clasificación de las composiciones musicales de Óscar Esplá se basa en opus, enumerados por orden cronológico.

Título	Fecha Composición	Estreno	Catálogo
Tres Romanzas sin palabras	190….		Inédita
Romanza antigua	1905	1916	
Impresiones musicales	1905-1909	1916	Op.2
Scherzo	1906	1909	Op.5
Estudio fugado	1907	1912	Op.1
Cuatro cantos sin palabras		1912	Op.3
Sonata		1912	Op.7
Crepúsculum	1912	1916	Op.15
Suite de pequeñas piezas	1913	1916	
Evocaciones	1913	1917	Op.16
Levante	1931	1933	
La pájara pinta	1916-1920	1929	Op.25
Tres movimientos	1921	1931	
Sonatina del Sur	1928	1954	
Danzas y confines	1929		
Cantos de antaño	1930	1949	
La Sierra	1930	1949	
Levante	1931	1933	
Toccata y fuga	1932		Inconclusa
Evocations espagnoles	1936		
Sonata española	1949	1949	Op.53
Lírica española I Bocetos levantinos	1952	1952	Op.54
Lírica española II Tonadas antiguas	1952	1952	Op.54
Lírica española III Cadencias españolas	1953	1953	Op.54
Lírica española V Suite característica	1954	1954	Op.54
Nocturno	1964	1986	Manuscrito
Tres piezas españolas			Manuscrito
Tiempo fresco de habanera			Manuscrito
Valle			Manuscrito

Tabla 1 Catálogo de obras para piano incluyendo manuscritos (Alcázar 1991)

4. *Lírica española*

La *Lírica española* es una serie de composiciones englobadas en seis volúmenes escritos entre 1952 y 1954, cuatro de ellos escritos para piano y los números tres y seis para voz y piano tomando canciones anónimas populares de distintas zonas geográficas de España. El último cuaderno se compuso en 1940 según Fernández Cid (1963), pero es una obra no fechada citada por Aguilar en 1973. El compositor alicantino combinó las influencias del movimiento nacionalista y modernista latente en esta época con su estilo personal, creando piezas que son expresivas, evocativas y técnicamente desafiantes para el pianista y la voz.

Dentro de la *Lírica española* se puede encontrar una variedad de piezas que exploran diferentes aspectos de la música española, desde danzas folclóricas como el fandango o la jota hasta paisajes sonoros inspirados en la naturaleza y la cultura mediterránea.

Cuaderno 1. Bocetos levantinos	*Evocación Costeña* *Danza del valle* *Canción de cuna* *Paso de baile serrano* *Nocturno. Canto de la umbría* *Ritmos de la huerta*
Cuaderno 2. Tonadas antiguas	*Romance (Castilla)* *Canto de trilla (Levante)* *Conseja*
Cuaderno 3. Tres canciones (para voz y piano)	*Mediterránea* *Castellana* *Aragonesa*
Cuaderno 4. Cadencias españolas	*Aire andaluzas* *Cadencia balear* *Ritmo de bolero*
Cuaderno 5. Suite característica	*Habanera* *Ronda serrana* *Sonatina playera*
Cuaderno 6. Tres canciones (para voz y piano)	*Cantiga* *Gallega* *Levantina*

Tabla 2 *Lírica española Op.54,* Seis Cuadernos. (Alcázar, 1993)

Compositores como Isaac Albéniz con su célebre *Suite Iberia* escrita entre 1905 y 1909 mezcla múltiples fuentes: el folclor de la península y las texturas y sonoridades del impresionismo francés utilizando un nuevo lenguaje como precursor de estéticas posteriores. El inicio de *El puerto*, segunda pieza del Cuaderno 1 de la suite, inspirado en la ciudad portuaria de Cádiz tiene un carácter festivo y animado muy similar a la *Sonatina playera*, con el uso de mordentes en la melodía de la mano derecha.

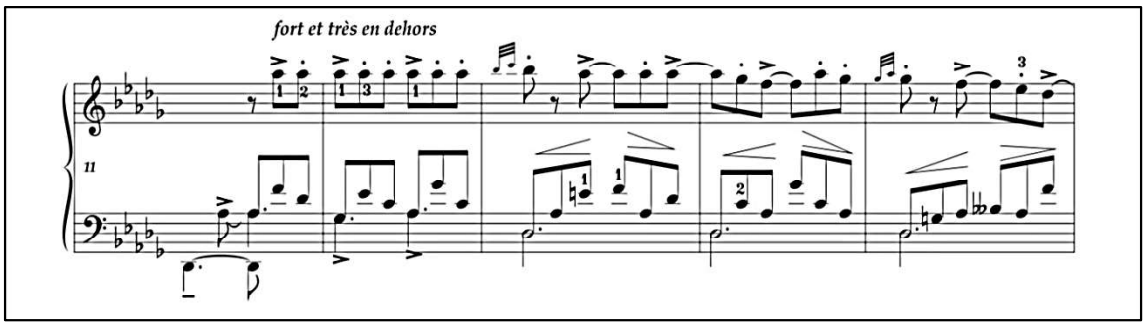


Figura 3, *El Puerto, Suite Iberia* compases 11-15, Piano Practical Editions (2018)

Ambos compositores, inspirados en ritmos y canciones populares dejan plasmado en la partitura muchas indicaciones de cómo se debe interpretar su obra. La saeta en la parte central *de El Corpus* tiene el mismo carácter y funcionalidad que la copla de Esplá en la parte central de la *Sonatina playera*. El tratamiento de las armonías y los aromas impresionistas sugeridos en el final de *El Corpus* demuestran el claro reflejo de las influencias de la música francesa en los compositores españoles. La inspiración en danzas como la guajira cubana, la habanera, rondeñas y seguidillas son comunes en sus obras.

Cabe mencionar *El Pelele*, última obra de la *Suite Goyescas* de Enrique Granados (1911-1912) ejemplo del nacionalismo musical español que incorpora elementos del folclor y las danzas españolas. Su melodía está llena de ritmos vibrantes y vivacidad con los adornos y mordentes. Con textura polifónica y una escritura muy cargada desarrolla el tema a dos voces con intervalo de sexta, recurso que Esplá utiliza a menudo en sus piezas elaborando la melodía por intervalos de tercera y sexta.

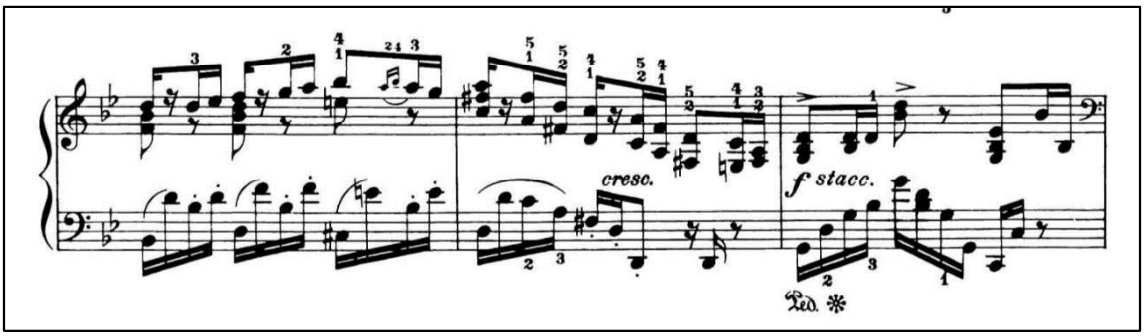


Figura 4, *El Pelele, Suite Goyescas*, compases 9-11, Casa Dostesio, (1912)

4.1 Quinto Cuaderno *Suite Característica Op.54*

Aunque la mayoría de las obras para piano solo de Oscar Esplá se agrupan en series que contienen números independientes, formando una especie de *suite* en su sentido más libre y moderno, en este Quinto Cuaderno de la *Lírica Española*, se le otorga el subtítulo concreto de *Suite característica*. Las dos danzas intercaladas, junto con una página de contraste en medio, así como el plan tonal establecido para los tres números que la componen, siguen el concepto de la forma instrumental más antigua, conocida como *partita* o *suite,* predecesora inmediata de la *sonata.* La *Suite característica* trata al piano con una importancia generalmente mayor que en los demás cuadernos anteriores, y su lenguaje nos acerca a la contemporaneidad del estilo de Esplá, que, sin abandonar nunca las características definitorias de su personalidad desde sus inicios, busca ampliar sus horizontes y encontrar nuevos caminos para una música que, sin perder su esencia española (donde el Levante vuelve a predominar en esta última colección de la *Lírica Española* contemporánea), pueda integrarse en las corrientes musicales actuales. Es un lenguaje en constante evolución, conocedor de todos los ismos, pero que siempre se apoya en las raíces de la misma música. (Iglesias, 1962).

4.2 *Sonatina playera*

La playera es una canción de origen andaluz del género flamenco, con un vínculo estrecho con la música gitana. De hecho Esplá también tiene *Cinco canciones playeras* en versión

para voz y orquesta y voz y piano inspiradas en el sentido regional de las tonadas de la marina alicantina con sus ritmos y cadencias características. (Alcázar, 1988).

Una sonatina es una composición musical de carácter ligero y breve. Como término musical no tiene una definición estricta. Es similar a una sonata en su estructura, pero suele ser más corta y menos formal. Las sonatinas son populares en el periodo clásico y romántico, y son utilizadas a menudo como piezas didácticas debido a su tamaño más manejable y su relativa simplicidad en comparación con otras formas más grandes, como las sonatas. (Scholes, 1984).

La *Sonatina playera* representa el tercer y último movimiento del Quinto Cuaderno de la *Lírica Española*, siendo así la última pieza de esta importante colección para piano hasta la fecha de su publicación. Además, sirve como la séptima ilustración orquestal de *La Pájara Pinta*, bajo el título *de La Pájara Pinta en el verde limón* y con el subtítulo de *Danza-Sonatina,* marcando el cierre de la serie completa de cuadros de esta hermosa *suite* para orquesta. Es importante mencionar que algunos pianistas incluyen este mismo fragmento en sus programas, llamándolo *Jota levantina*; danza que evoca los bailes de salón con sus movimientos rítmicos y cadenciosos. Varias localidades tienen su propia versión de la jota, como la *jota vallera (Vall de Uxó*), la cofrentina, la moixentina (Moixent), la del postiguet, la de Carlet o la de Villena. Este baile tradicional es ampliamente practicado en toda la región de Valencia, habiendo ganado popularidad en todas las comarcas. Aunque sus raíces se remontan al siglo XIV, la forma actual de la jota se desarrolló en el siglo XIX, reemplazando gradualmente otros estilos de baile más antiguos como las seguidillas. Musicalmente, se pueden distinguir entre las jotas con vuelta (más comunes en el sur) y las sin vuelta (más comunes en el norte). Esplá hizo una versión simplificada de la *Sonatina playera*, a solicitud de Pauline Marcelle, (1892-1990) una pianista francesa que quería interpretar una obra de Oscar Esplá durante la presentación pública del *clavi* inventado por Regnaudin, sin embargo, actualmente esta versión no cuenta con la aprobación del compositor. Iglesias, (1962).

4.3 Esquema formal general

La pieza tiene un registro de amplia extensión, desde el *mib1* hasta el *re6*. Con indicación de tempo al inicio de *Allegretto* y de metrónomo a setenta y seis la negra con puntillo, está escrita en compás de seis por ocho, compás binario de subdivisión ternaria, relación que el compositor utiliza poniendo en evidencia uno de los principales elementos que caracterizan la música española.

La obra tiene forma ternaria ABA' representándose mediante el siguiente esquema:

A: compases 1-48

B: compases 49-92

A': compases 93-147

El rango dinámico abarca desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. Las dinámicas extremas se utilizan para marcar sitios cadenciales (compases 34, 38, 42, 127, 131, 135, 144-147) y partes que sirven como transición o puente (compases 16 y 92). Usualmente las dinámicas van sujetas al fraseo por lo que están delimitadas con fines expresivos.

La sección A tiene dos partes, de los compases 1-29 y 30-48. La obra comienza con un tema elegante y alegre inspirado en el aire de la *jota* levantina desarrollado por terceras en la melodía, evocando el sonar de las dulzainas al tocar juntas en las *festas* valencianas. Este es el núcleo que con múltiples combinaciones rítmicas y melódicas dan lugar a toda la primera parte.

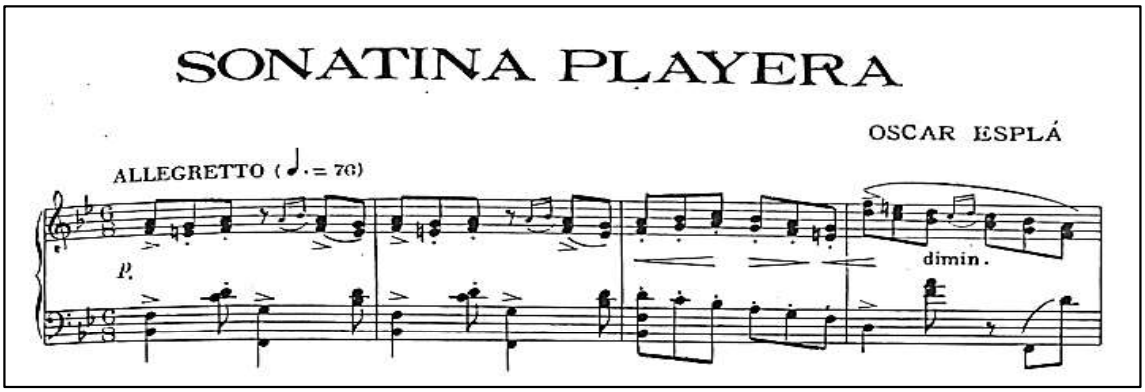


Figura 5, *Sonatina playera* compases 1-4, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

La melodía va acompañada de continuos adornos aludiendo a los cantaores con sus melismas y coloraturas. En el compás 17 se puede apreciar un amplio lirismo en la melodía, apoyado con una articulación casi minimalista y detallista acompañado con un bajo muy característico, empleado por muchos compositores españoles.

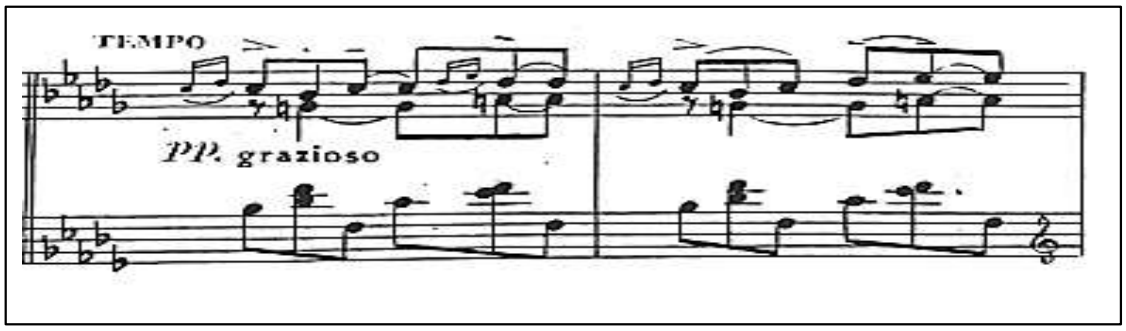


Figura 6, *Sonatina playera* compases 17-18, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

La segunda parte comienza en el compás 30 hasta el compás 42 contrastando en carácter, con un aire más jocoso y como diría Iglesias (1962) *con una ruda rúbrica del final*. En el compás 34 aparece el primer *forte* de la obra y el compositor utiliza las indicaciones de agógica y dinámica en función del fraseo y la expresividad.

La parte B, precedida por un puente conector modulante de los compases 43 al 48 con la indicación de tempo *poco meno mosso*, abre camino a un tema nuevo tan extenso como el primero pero recordando los cantos mediterráneos de la marina con la indicación de *tempo armonioso*. Tratándose de una copla, la melodía y el acompañamiento que hace la mano derecha superponen elementos rítmicos de procedencia diversa. (Reig, 2011).

Según Reig en las danzas del folclore valenciano los diferentes colectivos implicados en la interpretación o incluso en el baile, miden la misma música con distintas combinaciones de pulsos, pero siempre sumando seis. En este sentido, las dulzainas por ejemplo las melodías podían pensarlas midiendo 2+2+2 mientras que los bailadores o el bajo pensaban en la subdivisión 3+3. Esta divergencia métrica se puede ver claramente en el tratamiento de la melodía pensada a 2 y el acompañamiento pensado a 3 en la mano derecha.

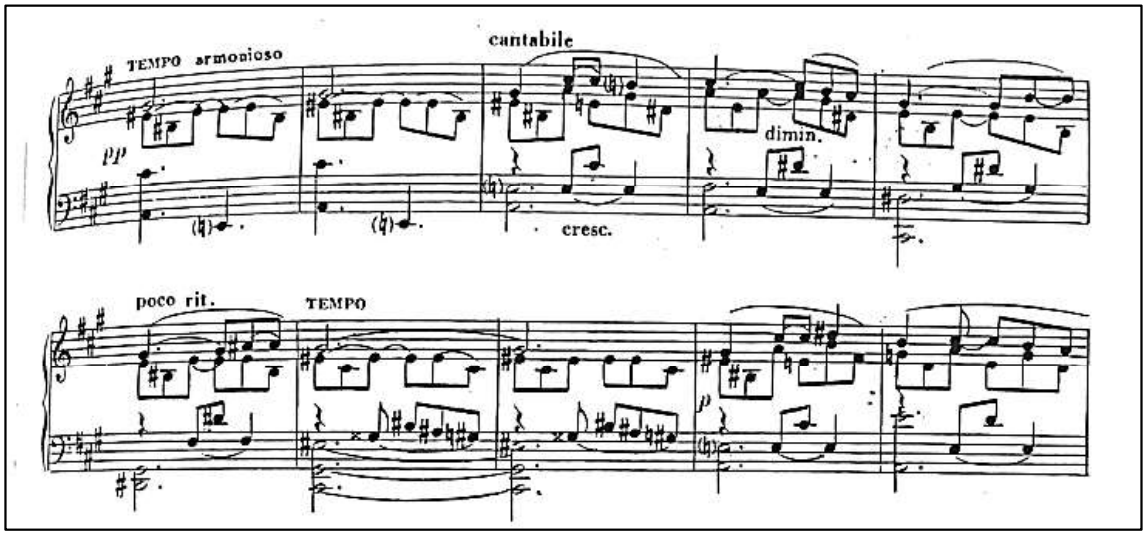


Figura 7, *Sonatina playera* compases 49-58, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

La textura homofónica, el cambio de tonalidad a *La M* y la melodía *cantabile* movida por grados conjuntos y saltos de tercera, evocan sonoridades impresionistas que luego se reexponen con mayor amplitud cantando en octavas la melodía en la mano derecha y ampliando el registro del bajo y el acompañamiento en la mano izquierda. En el compás 85

aparece una especie de motivo de danza con indicación de tempo *súbito* donde la articulación y el tratamiento de las voces hace alusión al tema A. Esta pequeña sección de transición se divide en dos frases de 4 compases, la primera con aire de danza, la segunda frase contrastando en la articulación, el fraseo y evocando el tempo *armonioso* de la sección B.

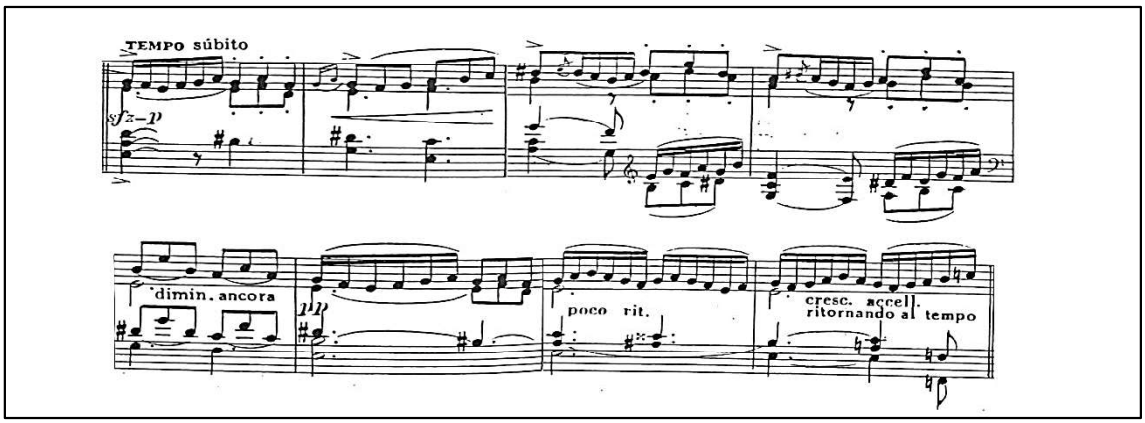


Figura 8, *Sonatina playera* compases 85-92, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

En el compás 93 comienza la sección A' exactamente igual al inicio de la pieza en la tonalidad principal de *sib mayor* modificado por una alusión al tema de la parte central de los compases 101 al 109 que sirve de enlace modulatorio para seguir con la segunda parte de la sección A antes mencionada, caracterizada por un gran lirismo, la primera vez en *sib menor* y ahora en *re menor.*

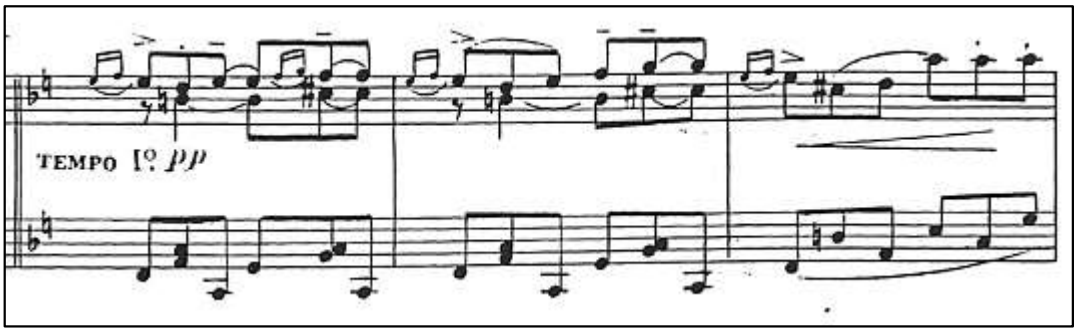


Figura 9, *Sonatina playera* compases 110-113, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

Con la indicación de tempo *piú mosso e restringendo* comienza la coda en el compás 136. La grandiosidad de los acordes y saltos de la mano izquierda apoyando una variación del tema principal en la mano derecha evocan el fin de la obra con las indicaciones de dinámica *cresc. molto* y *ff.*

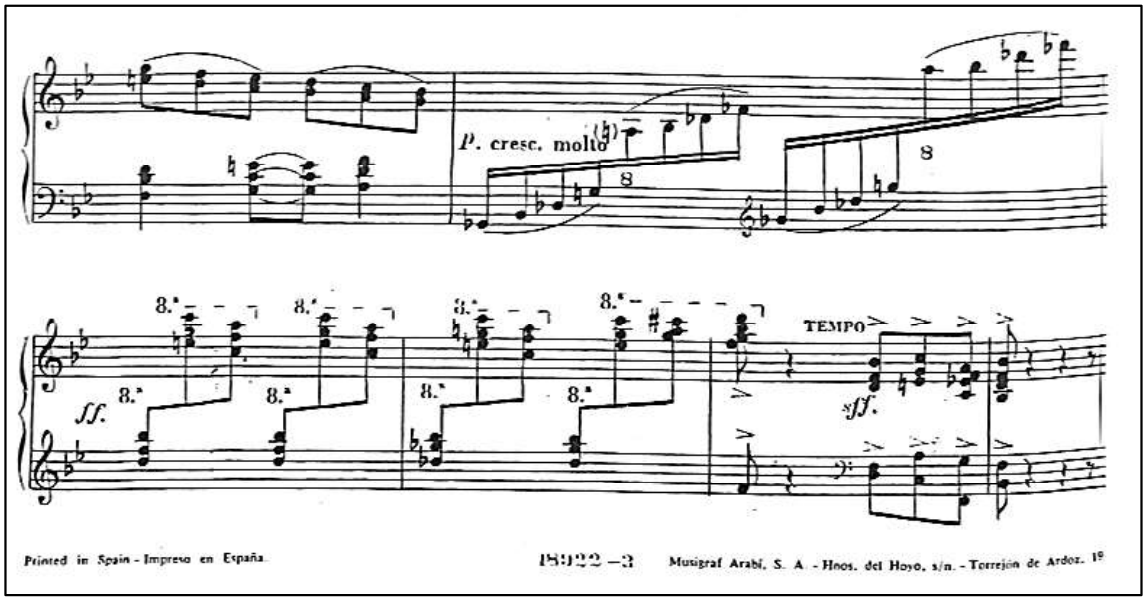


Figura 10, *Sonatina playera* compases 142-147, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

4.4 Estilo pianístico

Entre la vasta producción de Esplá, destaca de manera notable su obra pianística, que podría considerarse como el pilar fundamental de su trabajo. Sus composiciones para piano sostienen de manera formal el mecanismo que estructura su lenguaje expresivo. Desde la *Romanza antigua* (1904), donde se perciben los ecos afrancesados característicos de la época, hasta la *Sonata española* de 1949, una obra profunda que sintetiza el complejo recorrido del autor a través de las diferentes etapas de su vida, las piezas para piano reflejan meticulosamente el constante diálogo del autor entre tradición y modernidad.

El compositor alicantino participó activamente en el proyecto de revitalización de la cultura española, buscando crear un lenguaje que mirara hacia el mundo sin perder la esencia del pasado. Así, nuestro músico combina nuevas experiencias sonoras con un cuidadoso cultivo

de la melodía, acercándose a un neoclasicismo singular más que a los enfoques nacionalistas tradicionales. Se podría decir que en Esplá la línea melódica es el resultado de una profunda reflexión y una sutil mirada poética tanto al paisaje exterior como al interior, lo que la crítica y el propio compositor denominaron *levantismo.* Entre el mar y la montaña, esos paisajes están matizados por un juego de luces y sombras, donde una armonía peculiar juega un papel crucial. Su estilo pianístico engloba la esencia de su estilo, a la vez distintivo y multifacético. En sus obras se destacan de manera clara, aunque no de forma exagerada, los aspectos más característicos de su personalidad musical: el uso de la politonalidad, las citas y referencias melódicas, la incorporación de la canción como tema central, y la aplicación de un antiguo sistema modal que coincide con la tradicional escala andaluza, aunque suavizado y adaptado a su propia sonoridad. (Ripoll, 2021).

Su estilo pianístico, basado en un sistema tonal, aunque en ocasiones alude a pasajes atonales, se caracteriza por un estilo muy detallista, marcado por una articulación exacta: acentuaciones, cambios de tempos, dinámicas, que los compositores como Debussy, Liszt, Chopin, Bártok o Ginastera también utilizaban para dar un carácter folclórico a su obra. La escritura para piano de Esplá es muy paisajística y representativa. Podemos ver como en *Ronda Serrana*, segunda pieza que conforma este quinto cuaderno, tiene una textura arpegiada partida entre las dos manos que imita el característico toque guitarrístico.

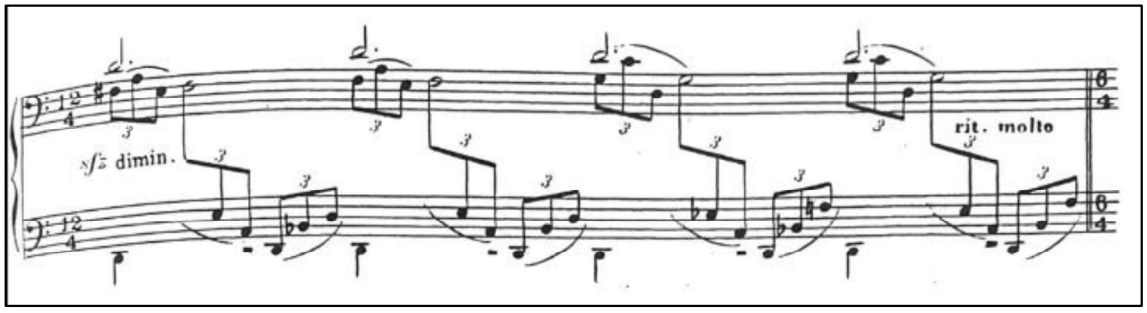


Imagen 11, *Ronda serrana* compás 1, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

En *Canto de vendimia*, la primera de las *Tres impresiones* que forman *La sierra*, de gran fuerza descriptiva, recuerda el ritmo de los *calsigadors* o pisadores de uvas.

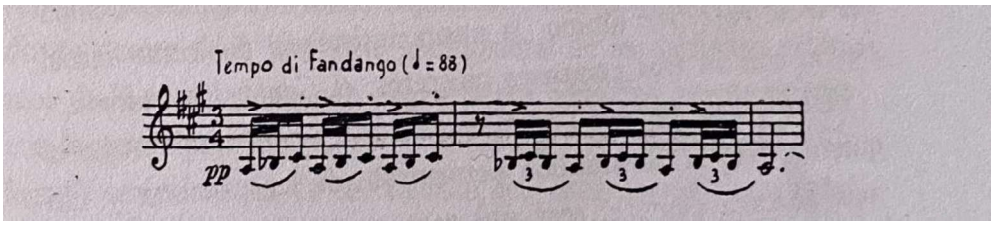


Figura 12, *Canto de vendimia* compases 1-2, Iglesias (1962)

Los títulos de sus obras hacen alusión a paisajes, ritmos o cantos tradicionales levantinos utilizando la técnica característica de las generalizadas tendencias del nacionalismo musical, el recurso a las melodías anónimas populares. En sus melodías se plasma la esencia melódica, armónica y modal del Levante con un uso peculiar de la textura, el ritmo y la articulación que marcan su sello pianístico.

En su escritura es común encontrarse los cambios de secciones o de carácter delimitados por dobles barras. El compositor las emplea hasta 8 veces en una misma pieza enfatizando en los cambios armónicos, pasajes que sirven de puente para pasar a otra sección o en cambios de tempo y dinámicas importantes. En el siguiente ejemplo el autor utiliza la doble barra para enfatizar en un cambio de tempo de la sección B a la sección A´ a través de 8 compases que modulan a la nueva tonalidad.

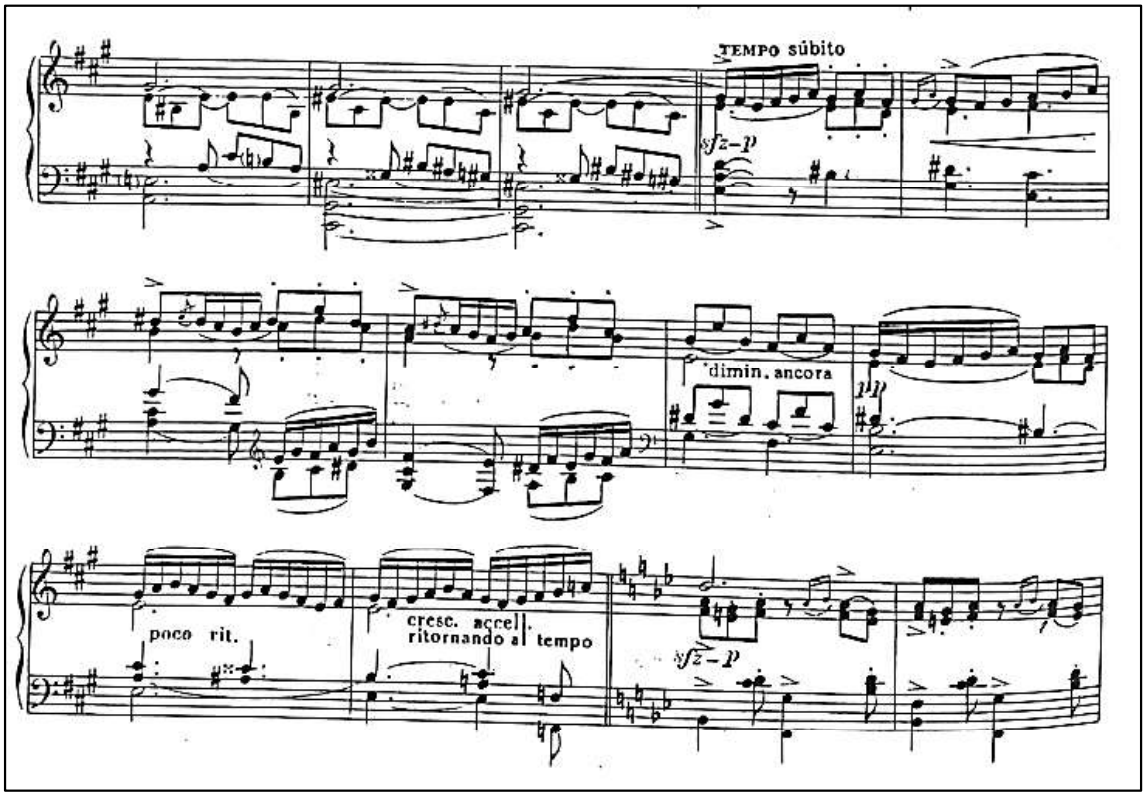


Figura 13, *Sonatina Playera*, compases 85-92, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

En sus partituras no hay indicaciones de pedal por lo que esto ofrece total libertad al intérprete de hacer uso del pedal de resonancia de acuerdo con el estilo de la época y la escritura propia del texto. En sus armonías hace uso del modo frigio, las cadencias andaluzas, cromatismos y modulaciones a tonalidades vecinas.

5. Propuesta interpretativa

Para poder interpretar correctamente la obra para piano de Esplá es necesario conocer el contexto estilístico, su pensamiento, escuchar su música para orquesta, la música de cámara y sin duda alguna, sus canciones compuestas para distintos formatos de acompañamiento. En su música para piano hay una gran variedad de indicaciones: acentos, *stacatto, legato, sforzando, piano súbito*, cambios de agógica constantes, que constituyen un aspecto significativo en su lenguaje y un vínculo directo de expresión con el intérprete.

5.1 Sección A

Para la primera lectura fue necesario hacerla con manos separadas, ya que un dato importante para el pianista es que las partituras de Esplá no tienen digitaciones, por lo que eso dificulta la lectura. Además, la densidad en la textura implica un detallado y pormenorizado estudio de la partitura. El inicio en la mano derecha con una melodía por terceras adornada con mordentes y una articulación perfectamente detallada, hace que esta primera parte sea esencial.

5.1.1 Digitación y articulación

Las manos al tener articulaciones completamente distintas es necesario hacer un estudio exhaustivo manos separadas, para automatizar los cambios de posiciones y movimientos necesarios para la ejecución. También se debe tener en cuenta que en este tipo de música los adornos se hacen de forma anticipada imitando el *cante,* por lo que al tocarse manos juntas la nota de la mano izquierda debe coincidir con la nota real de la melodía. Se recomienda en la medida de lo posible, utilizar los dedos 2-4-3 en los mordentes para lograr una mayor limpieza y claridad ya que en algunas ocasiones suele resultar incómodo para la mano. Según Nieto (1988) es necesario prevenir la llegada de un mordente pues al intérprete le interesa abordarlo con una digitación particular teniendo en cuenta si entran juego teclas blancas o negras.

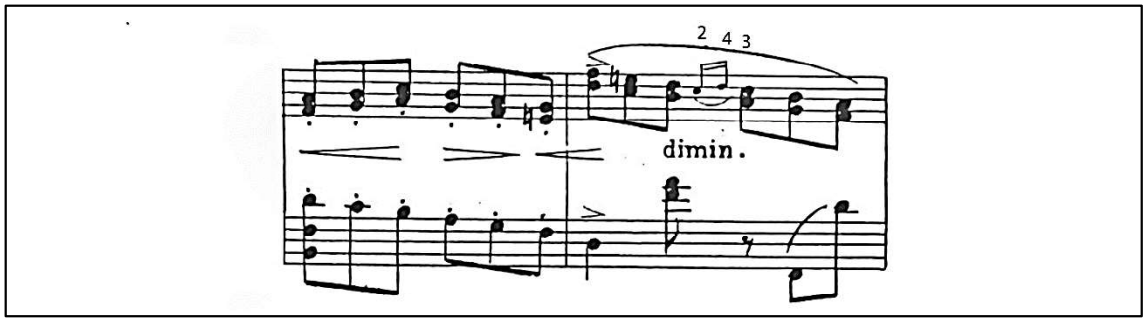


Figura 14, *Sonatina playera* compases 3-4, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

En las partes de aire danzable con muchas indicaciones de *stacatto*, ligaduras de dos notas, acentos y mordentes en la melodía se debe pensar en una técnica más digital, para tener un control más preciso de los dedos y los ataques. En los compases 1 y 2 la voz del bajo la desarrolla con un intervalo de novena, por lo que es un aspecto a trabajar ya que hay que preparar el salto y la amplitud de la mano con un movimiento circular con la muñeca para hacer énfasis en este intervalo resaltado en la partitura con un acento.

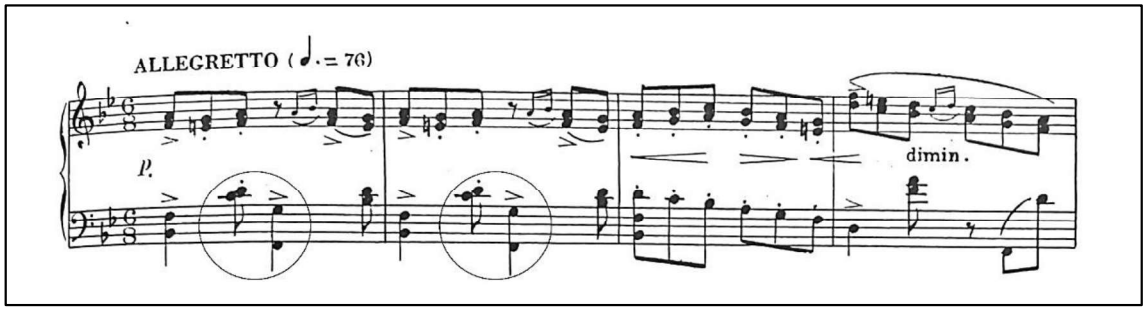


Imagen 15, *Sonatina playera* compases 1-4, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

En los compases 4 y 8 el acompañamiento hace una variación rítmica a contratiempo con un salto de treceava ascendente y descendente exigiendo mayor habilidad en los cambios de posiciones que debe estudiarse anticipando el movimiento con gran flexibilidad en la muñeca y pensándolo no como dos movimientos separados, sino como uno solo. Es importante en este pasaje mantener la coordinación en ambas manos por la complejidad que puede requerir el salto, el contratiempo y ello unido a la indicación de *dim* en la melodía.

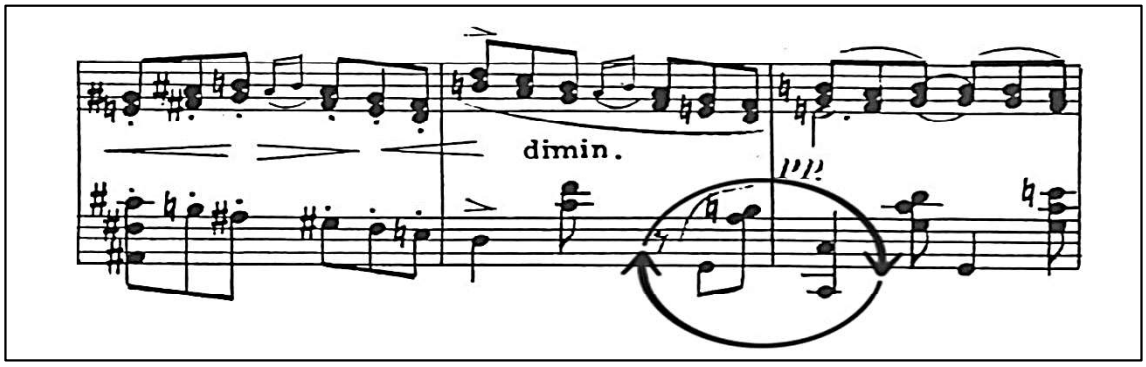


Figura 16, *Sonatina playera* compases 7-9, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

La textura es homofónica hasta el compás 34, la mano izquierda desarrolla el acompañamiento con negras y corcheas abarcando gran registro de la parte grave del teclado.

5.1.2 Dinámicas y aspectos sonoros

En cuanto a las dinámicas la obra comienza en *piano* con pequeños reguladores acompañando el desarrollo temático melódico prácticamente en cada compás. En este punto es necesario hacer un estudio solo de la mano derecha teniendo en cuenta el fraseo y su relación con las dinámicas expuestas en la partitura. Toda la primera hoja se mueve en sonoridades que abarcan el *p, pp, cresc* y *dim*. En el compás 10 y 11 se puede apreciar el utilizado efecto de *cresc a piano*, que encontraremos a lo largo de la pieza.

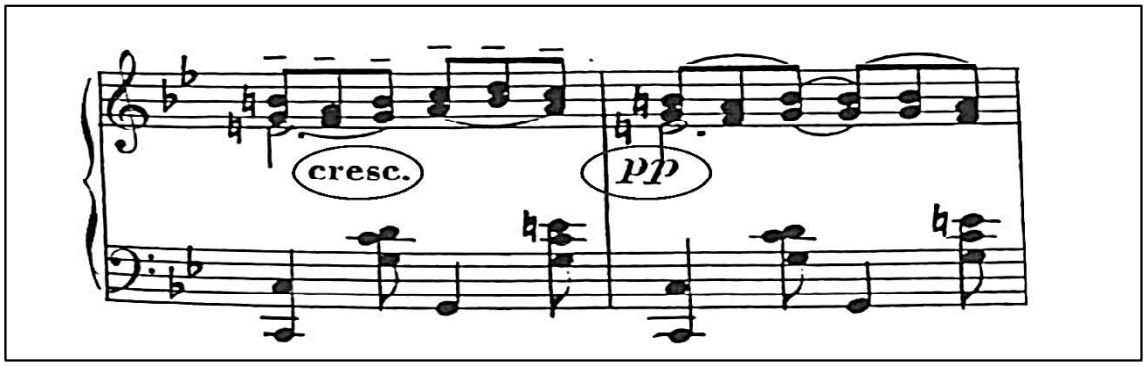


Figura 17, *Sonatina playera* compases 10-11, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

El balance sonoro es un aspecto a destacar en este apartado, ya que hay tendencia a hacer una acentuación cuando hay saltos por el movimiento rápido que este conlleva, es importante destacar que los saltos en el acompañamiento de la mano izquierda no deben entorpecer la melodía en *piano* que hace la mano derecha; tomando como ejemplo los compases del inicio de la pieza es importante tener el control de los planos sonoros.

5.1.3 Tempo

La indicación de tempo *allegretto* marcará el carácter jocoso y alegre de la obra. En el compás 16, apoyando el final de toda la gran primera frase y la modulación de *sib mayor* a *sib menor* aparece la indicación de poco *rit*. que da paso a otro tema más lírico pero de carácter *grazioso.*

El compás 30 abre paso a un tema danzable esta vez con textura polifónica que va moviéndose entre ambas manos. Una de sus dificultades técnicas es la polifonía en la mano derecha donde las voces tienen distinta articulación. En el compás 31 el tipo de toque de la voz superior es con *stacatto* y *non legato*, mientras que la segunda voz desarrolla una melodía en *legato*. El tipo de articulación en la mano izquierda también alterna por lo que se aconseja estudiar cada una de las voces por separado con la misma digitación que se emplearía al tocar todas las voces juntas.

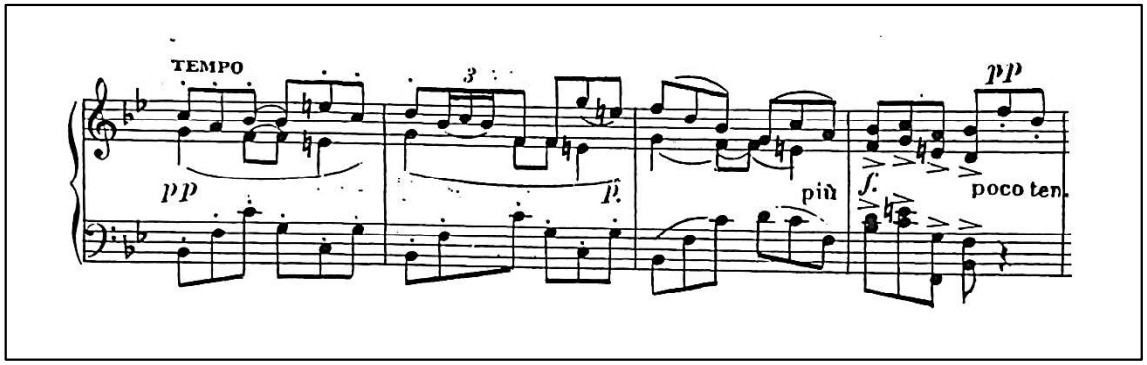


Figura 18, *Sonatina playera* compases 31-34, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

El *poco tenuto* indicado en los compases 30 y 34 provocan en la anacruza una cierta ansiedad por lo que sigue a continuación y el compositor lo especifica las dos veces que se expone este tema. En el compás 35 se desarrolla el mismo tema pero añadiendo una cuarta voz que se mueve entre las manos por semicorcheas. En el compás 36 la nota *mi4* que aparece en la segunda voz escrita en el pentagrama de la mano derecha, se recomienda hacerla con la mano izquierda para evitar el salto de décima en la melodía. Todo este pasaje polifónico debe estudiarse manos separadas, primero cada voz y luego uniéndolas poco a poco, es decir, primera voz y cuarta, segunda voz y tercera, primera voz con segunda, etc. Así se ganará en independencia y es un buen estudio para aprender a escuchar cada voz por separado.

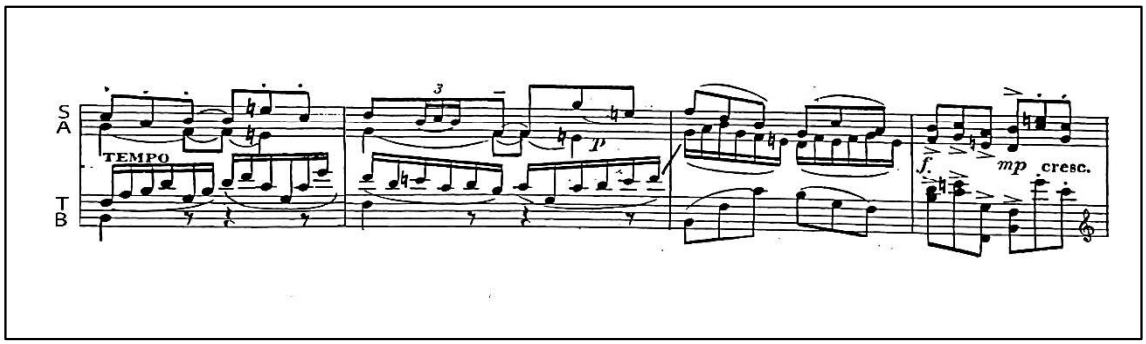


Figura 19, *Sonatina playera* compases 35-38, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

5.1.4 Pedalización

Del pedal es una parte muy personal de la interpretación pianística y no hay dos ejecutantes que lo empleen exactamente igual (...) Con frecuencia dos artistas diferentes utilizan una técnica de pedal distinta para el mismo pasaje y cada una de ellas puede resultar convincente en un momento dado (...) Elementos tan variados y variables como el tempo, la dinámica, la sonoridad, la articulación, el equilibrio entre las partes, el estilo y periodo de la obra, el local, el instrumento, e incluso el humor del ejecutante influyen constantemente en la elección (...) Es el oído exclusivamente, y no una serie de instrucciones impresas, quien debe ser siempre la l guía última para toda interpretación artística. (Banowetz, 1999).

En cuanto a la pedalización tampoco está escrita ninguna indicación, esto no quiere decir que no deba usarse el pedal, sino que va sujeto a las indicaciones de articulación y fraseo. *El pedal deberá, en principio, respetar las articulaciones y respiraciones entre frases.* (A. Nieto, 2001). Toda la sección A como antes se había explicado está desarrollada por notas cortas como corcheas y semicorcheas y ligaduras de 2 y 3 notas, el uso excesivo del pedal podría poner en riesgo estas indicaciones, por lo que se aconseja hacer mayormente un uso del pedal rítmico, apoyando los acentos en el bajo indicados en la partitura y el primer y segundo tiempo de cada compás. Así explica A. Nieto acerca del pedal este tipo de pedal:

El pedal rítmico o de acentuación es el que resulta de accionarlo coincidentemente con la pulsación de una nota o acorde (...) Generalmente se utiliza para resaltar el carácter rítmico. No es necesario emplear todo el recorrido, sino es aconsejable emplear ¼ o ½ pues se irá más desahogado en los cambios de pedal a pesar del aumento de su frecuencia.

En los compases 9-11donde la melodía está ligada evocando cierto aire impresionista se debe utilizar el pedal para unir las notas del acompañamiento formado por saltos. En los compases 35-37 no se recomienda utilizar el pedal de resonancia ya que la textura es muy cargada y pueden mezclarse los sonidos con mucha facilidad. Según Nieto hay que distinguir entre el diseño melódico y armónico para saber el tipo de penalización a emplear. *No obstante, un diseño melódico podrá soportar más cantidad del pedal dependiendo de otros parámetros, con o son el registro y la dinámica.* (Nieto, 2001).

En sitios cadenciales como los compases 37 y 42 se puede utilizar el pedal rítmico para cada acorde y darle resonancia y grandeza a los finales de frase. Los compases 43-48 son un puente modulante que lleva a la sección B. Es una frase de 6 compases que el intérprete debe pensar a 3 por la construcción fraseológica del pasaje que hace una secuencia descendente de distancia de un tono que termina en una cadencia modulante a *la mayor*. Los constantes cambios de tempo en estos compases, el carácter más tranquilo, el ritmo-armónico más calmado, la melodía formada por tonos enteros evocando una atmósfera contrastante apoyada por el uso del pedal de resonancia en cada tiempo del compás marcando los cambios armónicos, hacen preludio de la melodía protagonista de los siguientes pentagramas.

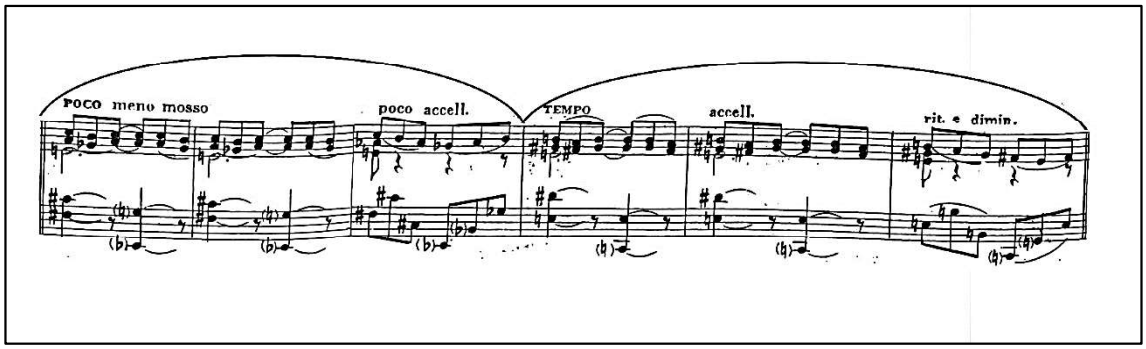


Figura 20, *Sonatina playera* compases 43-48, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

5.2 Sección B

La segunda sección de la obra se abre paso con una copla, con dos primeros compases donde se establece la nueva tonalidad, *la mayor*. Contrasta en carácter con la primera parte, evocando atmósferas impresionistas desarrollada con una melodía simple que se mueve mayormente por grados conjuntos y saltos de tercera y cuarta.

5.2.1 Digitación y articulación

Para la digitalización según A. Nieto (1988) es la propia escritura la que dará la pista para conseguir una digitación fácil así como conocer los diseños posteriores. En este caso la articulación es *legato,* la melodía comienza en el compás 51, se extiende por 4 compases y luego los desarrolla ampliando la frase a 6 compases (compases 57-62).

En los compases 49 y 50 la mano izquierda tiene un salto de treceava y se recomienda que el *do#* lo haga la mano derecha para evitar desfases innecesarios en el bajo, así la mano derecha tocaría la tríada de *do# mayor* con los dedos 2, 3 y 5. Se recomienda en el compás 57 en la nota *do#* de la melodía hacer una sustitución del quinto dedo por el cuarto para ligar el siguiente *re#.* Según Nieto (1988) la sustitución nos permite preparar los dedos hacia la posición que interesa en cada momento. En este caso la prioridad es ligar la voz de la

melodía. *De esta manera es como podemos conseguir las mejores garantías de un legato (...) y salvar las demandas de la escritura polifónica*. (Nieto, 1988).

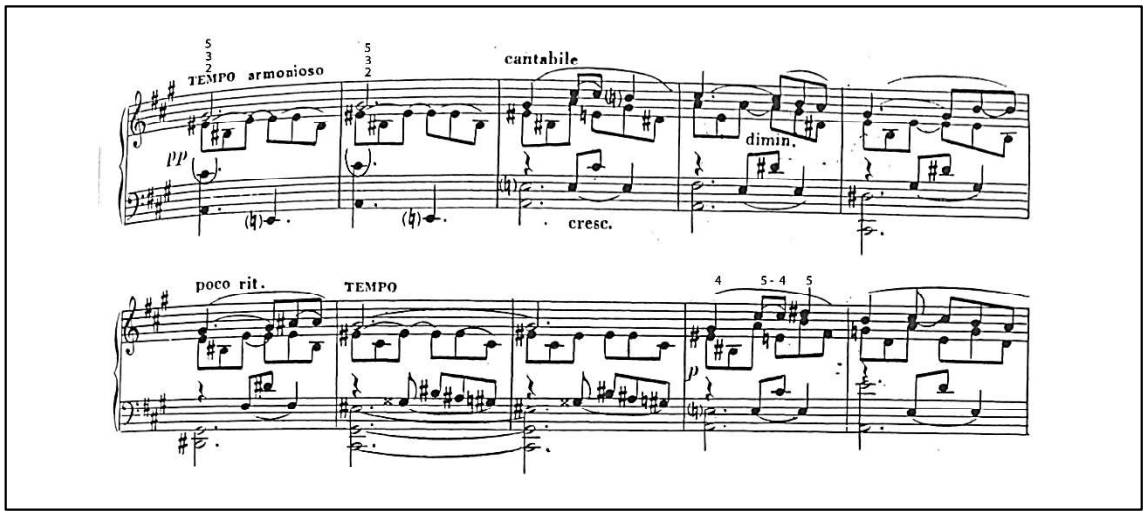


Figura 21, *Sonatina playera* compases 49-58, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

La melodía expuesta en el compás 51 se reexpone en todo su esplendor con *octavas* en la mano derecha a partir del compás 68. Se utilizarán los dedos 3, 4 y 5 para hacer las octavas ligadas en la medida de lo posible ya que esto lo dificulta el acompañamiento que tiene la mano derecha que aparece desde el inicio de la sección B y acaba en el compás 84 sirviendo como motor impulsor de toda esta parte lírica. Es importante tener en cuenta la relajación y flexibilidad en la muñeca para lograr un mejor sonido y no contraer la mano en las amplitudes de octavas con acompañamiento.

El acompañamiento de la mano izquierda se divide en dos voces, el bajo en blancas con puntillo y un acompañamiento movido por corcheas y negras. En el compás 68 y apoyando la melodía desarrollada en la mano derecha, la izquierda amplía el registro del acompañamiento a saltos de sextas, octavas, séptimas y novenas. Es importante utilizar el quinto dedo en la primera corchea de los compases 68-70 y del 74-79 para ligar el acompañamiento y unir con un movimiento circular en enlace del bajo-acompañamiento

para facilitar la movilidad y flexibilidad de la mano logrando una gestualidad elegante y armoniosa.

5.2.2 Dinámicas y aspectos sonoros

Esta sección comienza con la indicación de *pianissimo,* el fraseo, la dinámica y el tempo van estrechamente vinculados. Con el desarrollo de la melodía aparecen indicaciones de *cresc*. y *dim.* como por ejemplo ejemplo los compases 59 y 61, sin especificar la llegada de algún *forte* o punto culminante. Esplá se apoya en el desarrollo textural y la ampliación del registro del piano para crear nuevos colores, sin embargo, toda esta sección se crea desde el *piano* a excepción del compás 85 donde aparece un *sforzando* que marca el inicio de otro puente conector que da paso a la sección A'.

Con una textura polifónica, en este caso 4 voces, el balance sonoro es un aspecto importante a trabajar. Se recomienda tocar las voces por separado y luego hacer combinaciones entre ellas. La coordinación y los tipos de movimientos en cada mano también debe estudiarse por separado, concienciando cada movimiento y con el fin de memorizar e independizar cada mano. En compases como el 55 y 72 donde el bajo tiene un acorde de treceava es importante prestar atención porque con el movimiento de salida de la nota se puede acentuar el dedo pulgar estropeando el fraseo de la mano derecha. También es importante aclarar las jerarquías de las voces y sus correspondientes planos sonoros, donde en ningún caso ni el bajo ni el acompañamiento debe superponerse a la melodía.

5.2.3 Tempo

En el compás 49 aparece la indicación de *tempo armonioso y cantabile*. Cada terminación de frase, compases 54 y 62, tienen un *rit.* dando sensación de pausa y reposo, aunque seguidamente el compositor indica *tempo*, compás 63, para darle continuidad y movimiento a la obra. Es un estilo de música muy libre, donde el compositor constantemente escribe indicaciones de cambios de tempo asociados al fraseo y el intérprete debe dejarlo plasmado

en la ejecución. En el compás 85 comienza una sucesión de 8 compases con un aire contrastante y la indicación de *tempo súbito*, con una articulación rítmica alternando entre *stacatto* y *legato* y una armonía que desemboca en la tonalidad de *sib mayor.*

5.2.4 Pedalización

Según Nieto (1988) el principal factor que nos induce a la renovación del pedal es el cambio de armonía, a no ser que explícitamente el compositor lo indique de otra manera. En la sección B los cambios de pedales se harán con el bajo en el primer tiempo de cada compás, a excepción de los compases 55-56, 63-64, 66-67 y 72-73 donde el bajo está ligado de un compás a otro, aquí se hará un cambio parcial de pedal para no perder la línea de la voz grave y al mismo tiempo quitar resonancia de las voces intermedias. Según Nieto (1988), este tipo de pedal debe emplearse cuando se necesita mantener un bajo de importancia armónica burlando las disonancias que se crean en las otras voces o la superposición armónica, al ser la cuerda más larga en los graves es más difícil de amortiguar el sonido al tener una vibración más larga y amplia, por lo que con un cambio parcial de pedal se pueden eliminar las disonancias en el registro agudo respetando la armonía. *En la técnica del pedal legato tal y como se practica hoy en día, el pedal es liberado con, y presionado inmediatamente después de, cada nueva armonía.* (Banowetz, 1999).

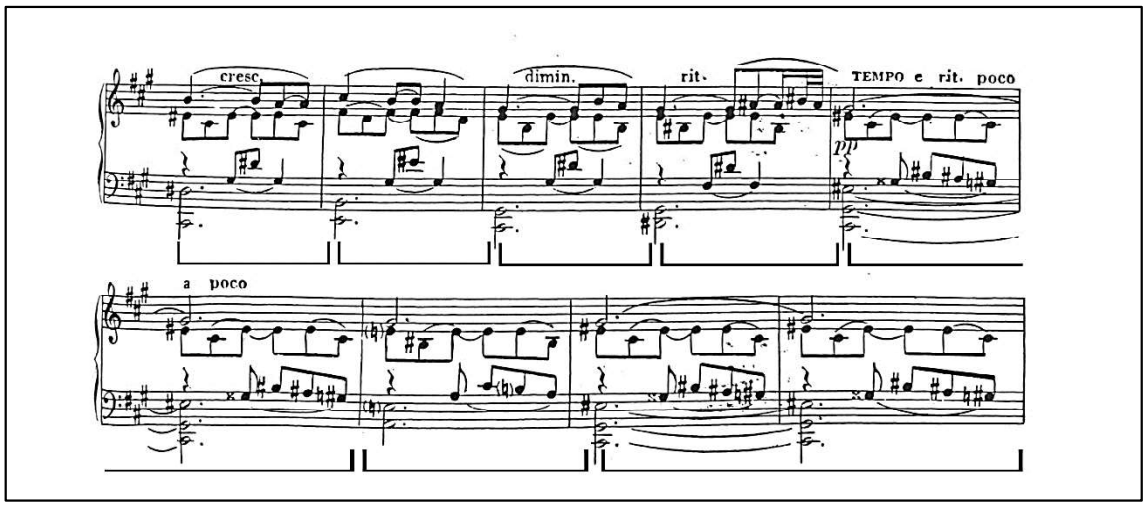


Figura 22, *Sonatina playera* compases 59-67, editorial Unión Musical Ediciones S.L (1954)

5.3.1 Sección A'

La reexposición se hace de extactísima manera igual que la sección A en la tonalidad de *sib mayor* a excepción de los compases 101-109 donde los modifica haciendo alusión al tema de la sección B que sirve de enlace modulante para seguir con la frase lírica de la primera parte, antes en *sib menor* y ahora en *re menor* repetida con la mayor exactitud.

5.3.2 Coda

Con indicación de tempo *poco piú mosso e restringendo* comienza la coda de 12 compases basado en el acorde del sexto grado descendido, *solb mayor* evocando el color de una cadencia rota que desemboca en el acorde de la tónica y va alternando la melodía y la armonía con las notas de los acordes *doM (dominante de la dominante)* y *sib Mayor.*

El tiempo se va acelerando, las indicaciones continuas de dinámica *cresc. ancora* y *cresc. molto* y los tipos de toque con acentos y *tenuto* le dan brillantez y un carácter vivo al final. Los compases 139-142 tienen articulación distinta en ambas manos creando movimientos a contratiempo que pueden causar problemas en la coordinación. Es necesario estudiar este pasaje despacio controlando los movimientos de muñeca necesarios para respetar las indicaciones de ligaduras de dos y tres notas y no golpear la última nota de cada arco.

Para Nieto (1988) uno de los principales usos del pedal es la incrementación de la dinámica, adquiriendo su máxima expresión en el *f* y el *ff.* Teniendo en cuenta esta referencia en la coda se aconseja utilizar el pedal sincopado para realizar un mejor *crescendo* de forma progresiva, sobretodo del compás 143-144 que va repentinamente de *piano* a *ff*. A excepción de los últimos dos compases, que aparece un silencio de negra que corta la armonía en seco y con la indicación de *tempo* abre paso la cadencia final con acentos en las dos manos, (I6-DD13-V79-I).

Es importante aclarar que los últimos acordes deben hacerse marcados y con un poco de *ritardando* para dar sensación de final, ya que el *accelerando* y *restringendo* de los compases anteriores alteran considerablemente el tempo de la coda.

6. Conclusiones

Esta investigación ha servido para comprender el lenguaje pianístico de Óscar Esplá, la esencia del folclor levantino en su obra, su estrecha relación con el marco geográfico del mediterráneo y su modo de asimilar y emplear estos elementos folclóricos.

Se ha realizado un método de análisis formal y armónico que sirve de ayuda para la correcta interpretación de la *Sonatina playera Op.54*. La comprensión de cada parte de la pieza y el carácter marcado por un sinfín de indicaciones en la partitura, cadencias y momentos de mayor y menor tensión, nos ayuda a identificar elementos esenciales para su comprensión y ejecución. Todo esto ha sido útil para poder realizar una interpretación lo más acorde a las ideas del compositor.

El estudio de la obra para piano en general de Esplá nos ha servido para conocer como es su lenguaje compositivo, el tratamiento del instrumento en sus partituras, los colores que evoca y las influencias que tuvo a lo largo de su vida. Fue necesario comprender su línea de pensamiento con respecto a la música nacionalista, donde afirmaba de su propia estética que su línea no era nacionalista ni los cantos levantinos fueron tomados como fuente de inspiración, sino que eran parte de su alma de músico. Tras esta investigación podemos decir que su lenguaje era universal. Como diría Peris, (1996) *El propósito de Esplá es introducir lo español en las formas universales ya existentes*. En su personalidad se plasma la influencia del postromanticismo germánico, la estética francesa con un colorido levantino y una evocación poética y descriptiva.

De forma general esta obra va marcada por secciones muy bien delimitadas con distintas indicaciones de tempo y articulación que marcan el carácter de cada parte, como son el *stacatto* y ligaduras de dos y tres notas en la sección A y frases largas en *legato* en la sección B, haciéndose un uso del pedal de acuerdo con las articulaciones. En cuanto a la agógica, ésta debe basarse en los cambios de tempo que emplea Esplá a lo largo de la pieza. El

carácter, el tempo y la articulación están estrechamente vinculados en la pieza. Las indicaciones como *A tempo* o *tempo súbito* se harán con carácter marcado y rítmico mientras que las indicaciones como *tempo armonioso y cantabile* se vinculan con una agógica más libre y expresiva.

El análisis de algunos fragmentos de otras obras escritas para piano ha resultado útil para conocer la relación emergente entre el título de las obras y el carácter de estas, así como los distintos ataques y su articulación.

Se espera que este trabajo sirva como fuente de inspiración al alumnado y el profesorado de las enseñanzas artísticas. Considero que hay mucho que investigar y un largo trabajo que hacer para promover la música de este compositor. Con el análisis realizado de esta pieza de la *Suite Característica* se ha llegado a una vía de acercamiento al lenguaje y escritura del compositor más familiar y eficiente poniendo en práctica todos los detalles interpretativos y técnicos abordados en este trabajo.

Es necesario escuchar las *Canciones playeras* y su obra orquestal, así como conocer la obra de los pianistas contemporáneos con el compositor alicantino para comprender su estilo, el tratamiento del timbre y la textura, así como su genialidad a la hora de mezclar rasgos nacionalistas en sus líneas. Existen muchas obras escritas para piano que aún están en manuscritos y nunca han sido editadas y considero que estas partituras deberían ser rescatadas, editadas y publicadas para honrar la memoria del compositor y atesorarlas como parte de su legado.

7. Bibliografía

Autores varios. (2018). Diccionario de la música valenciana. SGAE

Aguilar Gómez, J. D. (1970). *Historia de la música en la provincia de Alicante*, segunda edición. Instituto de estudios alicantinos, Diputación provincial de Alicante.

Alonso, Celsa. (1995). *La música española y el espíritu del 98*. Cuadernos de música iberoamericana, Vol. 5.

Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico. Técnicas y uso.* Ediciones Pirámide, S.A.

Casares Rodicio, E. (2006). *Diccionario de la música valenciana*, tomo I. Fundación Autor.

Chiantore, Luca. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Música.

García Alcázar, E. (1993). *Estudio monográfico documental*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

García Alcázar, E. (2008). *Proyección de la obra y figura del compositor Óscar Esplá en París.* Canelobre, 53: 50-56

García Gallardo C.L., Martínez González F., Ruiz Hilillo M. (2010) *Los músicos del 27*. Editorial Universidad de Granada.

García Martínez, M.V. (2010). *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Iglesias, Antonio. (1962). *Óscar Esplá: (su obra para piano).* Madrid, Dirección general de relaciones culturales.

Iglesias, Antonio. (1973). *Escritos de Óscar Esplá: 3*. Alpuerto.

Iglesias, Antonio. (1986). *Escritos de Óscar Esplá: 3*. Alpuerto.

Marco, Tomás. (1989). *Historia de la música española: 6. Siglo XX.* Alianza Música.

Monzó, Rosa María. (2008). *Aproximación a Óscar Esplá*. Canelobre, 53: 9-18.

Nehaus, H. (2006). *El arte del piano,* traducción de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet. Real Música.

Nieto, A. (1988). *La digitación pianística*. Fundación Banco Exterior, Colección Investigaciones.

Nieto, A. (2001). *El pedal de resonancia: el alma del piano.* Editorial Boileau.

Otaola, Paloma. (2019). Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid. *A la conquista de Madrid. Recepción del joven Óscar Esplá,* 26. https://www.academia.edu/89330942/_A_la_conquista_de_Madrid_Recepci%C3%B3n_del_joven_Oscar_Espl%C3%A1_1913_1917_?f_ri=2580924

Otaola, Paloma. (2004). *La inspiración literaria en la obra de Óscar Esplá*. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Monterrey, México, p. 284.

Otaola, Paloma. (2008). Canelobre, *Óscar Esplá: música levantina de alcance universal.* 53: 98-113.

Otaola, Paloma. (2010). *Óscar Esplá y la restauración musical española en el siglo XX.* Editions Pubibook Université.

Otaola, Paloma. (2010). *La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá.* Cuadernos de música iberoamericana, 19.

Peláez Noguera, Santiago. (2021). *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/52429

Peris, José. (1996). *Breves consideraciones sobre el sinfonismo en Óscar Esplá*. Sociedad arte y cultura en la obra de Óscar Esplá: 149-150.

Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica.* Valencia, Institut Valencià de la Música.

Ruiz Tarazona, Andrés. (1991). *Historia de la música, El siglo XX*, primera parte. Ediciones Turner.

Sholes Percy, A. (1984). *Diccionario Oxford de la música*, tomo 2. Edhasa.

Sopeña Ibáñez, F. (1958). *Historia de la música española contemporánea.* Rialp.

7.1 Webgrafía

Centro Virtual Cervantes (10 de marzo de 2024) https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_21/07042021_01.htm

Clàssiques (5 de marzo de 2024). https://www.lasbandasdemusica.com/?s=espl%C3%A1

Historia de la sinfonía (10 de abril de 2024).

http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-espana/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/espla/

Otaola, Paloma. (2017). Quadrivium. *Los homenajes en la ciudad de Alicante al joven Óscar Esplá*, 8, 71-78. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6481644

Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica. *Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá*, 2: 61-73. (20 de febrero de 2024) https://doi.org/10.14198/pangeas2020.2.05

7.2 Discografía

Carboné, P. (1998). Óscar Esplá: *Complete Works for piano*. Carboné, P., piano. CD. Spanish Music Collection, DDD 8.225045

De Larrocha,A. (1962). *Spanish Piano Music*, De Larroche, A. Deca, LP, 33 1/3 RPM.

García Chornet, P. (1987). *Historia de la música valenciana.* García Chornet, P., piano. Vinyl, LP, Álbum. EGT-508 LP.

Jones, M. (2013). Óscar Esplá: *Music for piano*. Martin J., piano. CD. Ganarew, Nimbus, NI588990.

8. Índice de tablas e ilustraciones

8.1 Índice de ilustraciones

Figura 1: Sierra Aitana …….. 17

Figura 2: Escala mediterránea ideada por Esplá …… 23

Figura 3 Albéniz: *El puerto, Suite Iberia,* cc.11-15 …….. 26

Figura 4 Granados: *El pelele, Suite Goyescas,* cc.9-11 ……..27

Figura 5 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.1-4 …… 30

Figura 6 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.17-18……. 30

Figura 7 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.49-58 …… 31

Figura 8 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.85-92 …… 32

Figura 9 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.110-113 …… 32

Figura 10 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.142-147 …….. 33

Figura 11 Esplá*: Ronda serrana Op.54,* cc.1 …… 34

Figura 12 Esplá*: Canto de vendimia Op.54,* cc.1-2 …….. 35

Figura 13 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.85-92 …….. 36

Figura 14 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.3-4 …….. 38

Figura 15 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.1-4 ……. 38

Figura 16 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.7-9 …….. 39

Figura 17 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.10-11 …….. 39

Figura 18 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.31-34 …… 40

Figura 19 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.35-38 …….. 41

Figura 20 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.43-48 …….. 43

Figura 21 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.49-58 ……. 44

Figura 22 Esplá*: Sonatina playera Op.54,* cc.59-67 …….. 46

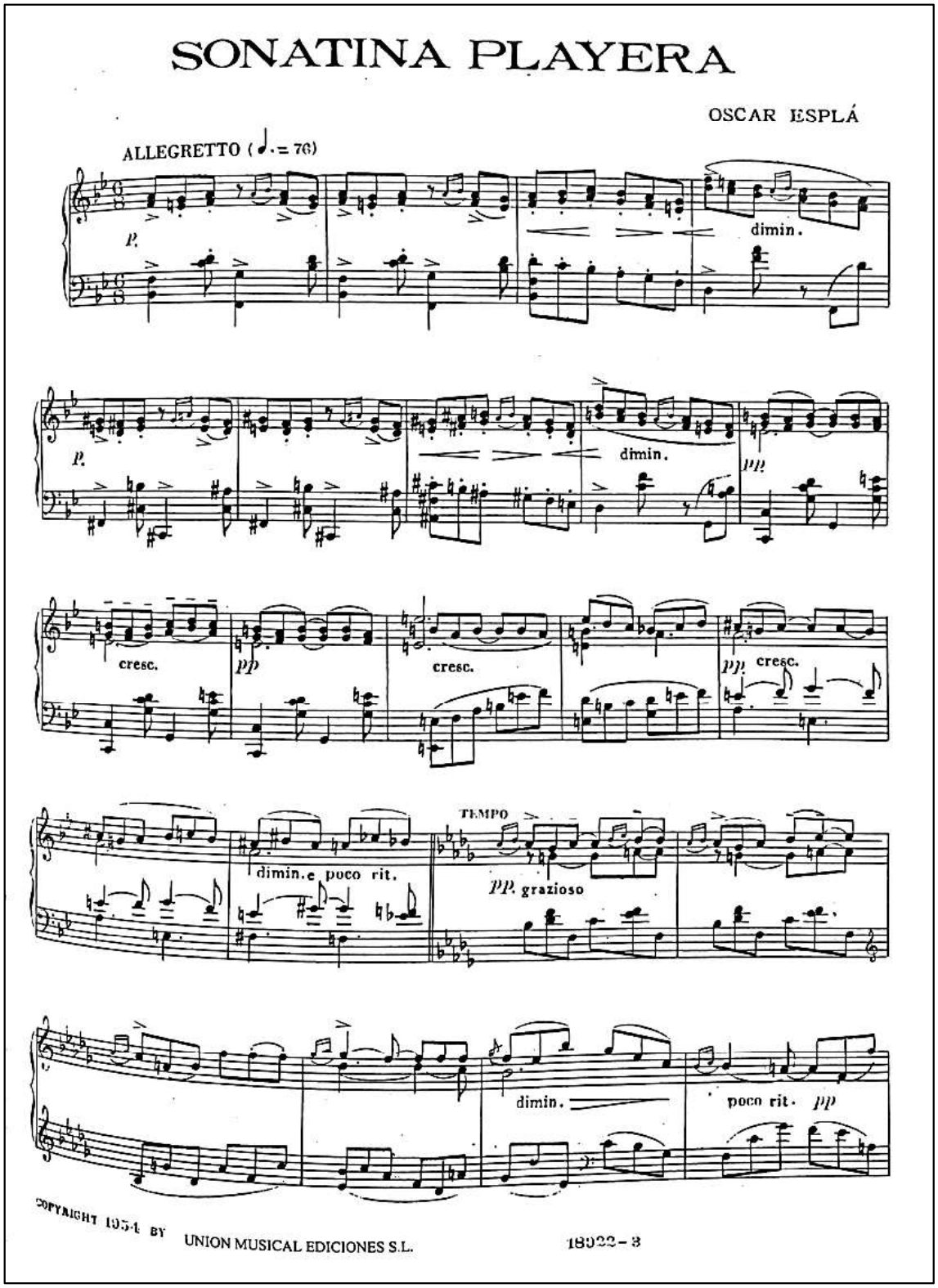
8.2 Índice de tablas

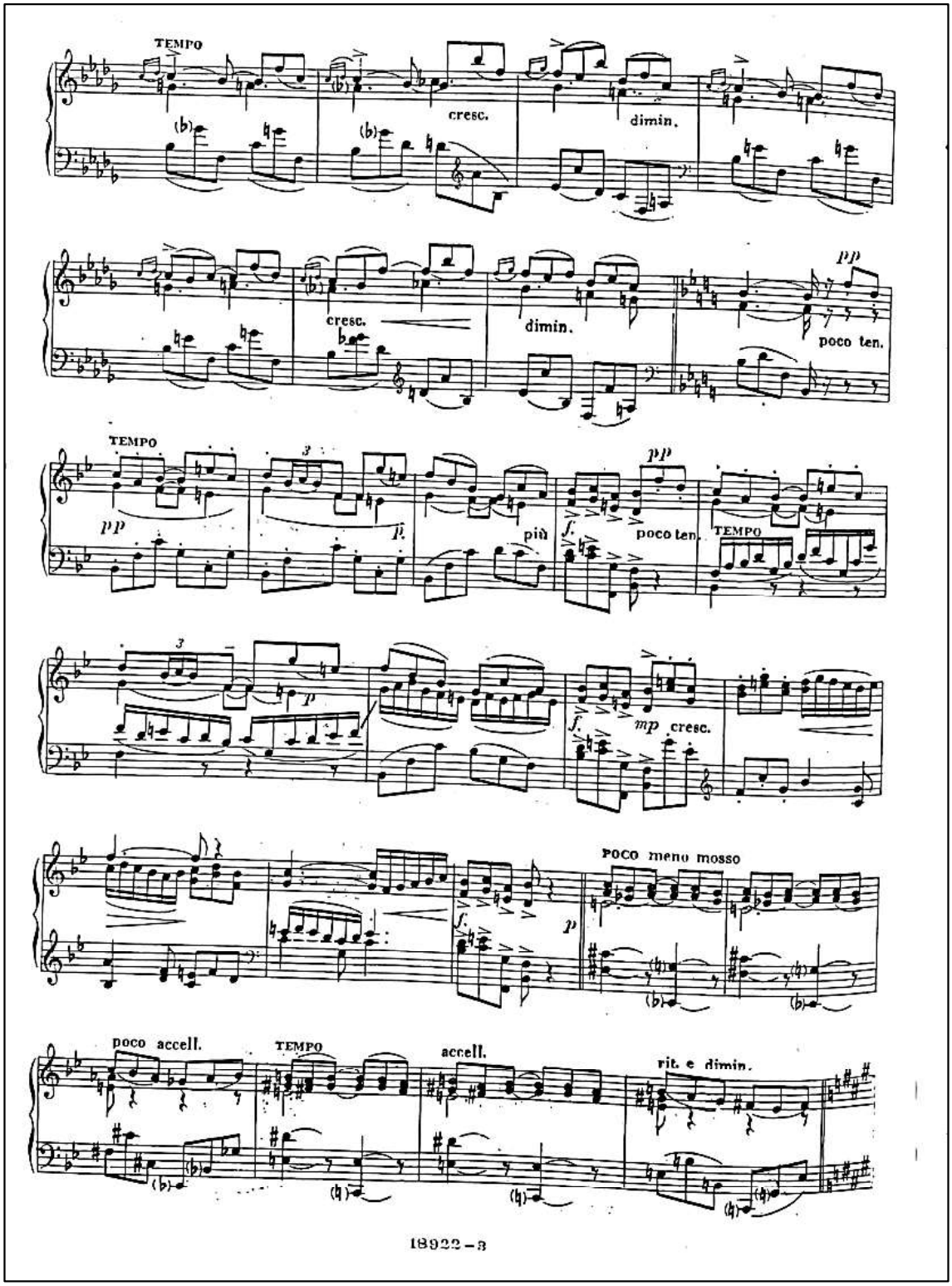
Tabla 1. Catálogo de obras para piano incluyendo manuscritos …… 24

Tabla 2. *Lírica española*. Seis cuadernos ……25

9. Anexos

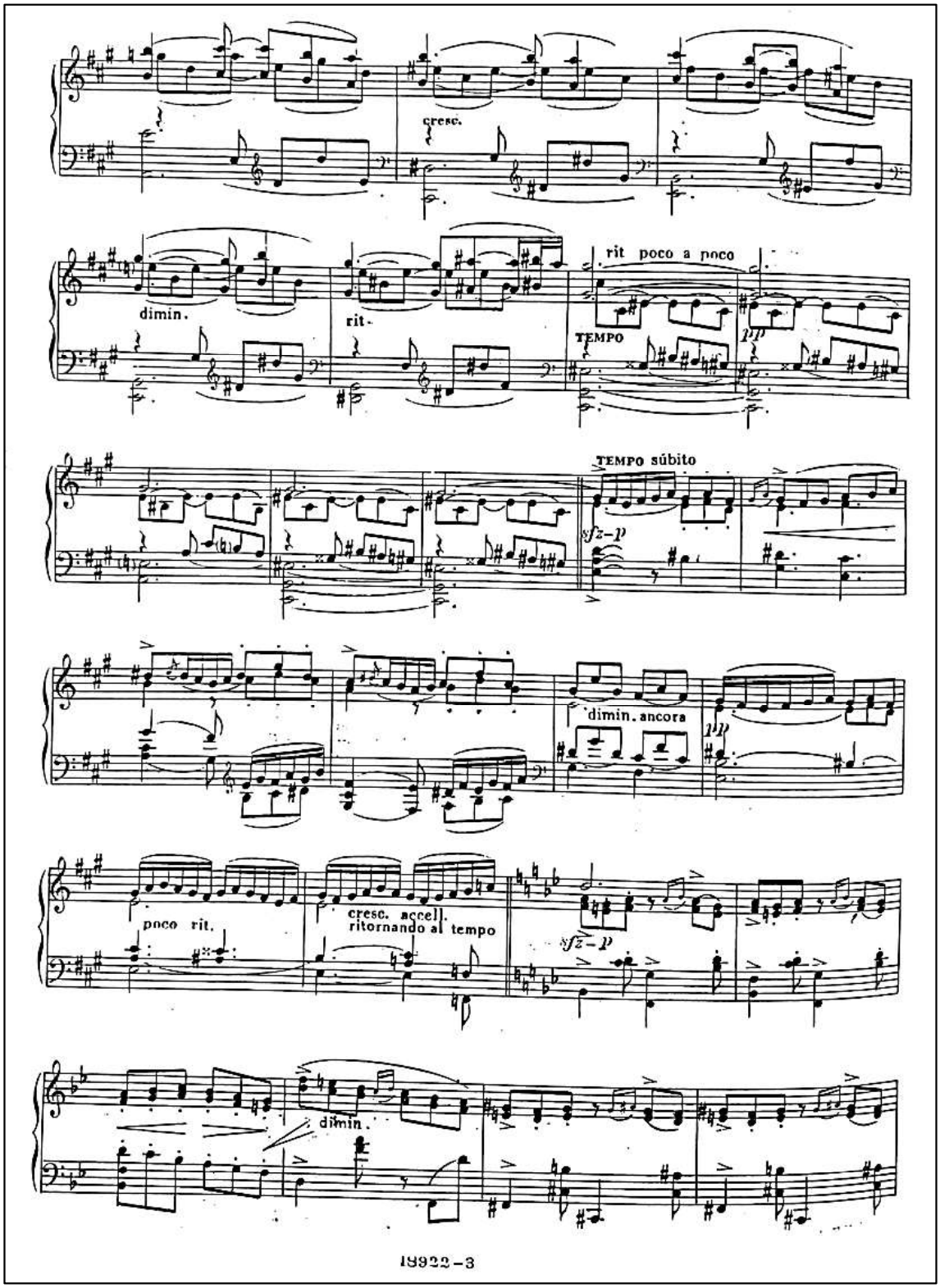
9.1 Anexo 1: Partitura de la *Sonatina Playera Op.54* de Óscar Esplá

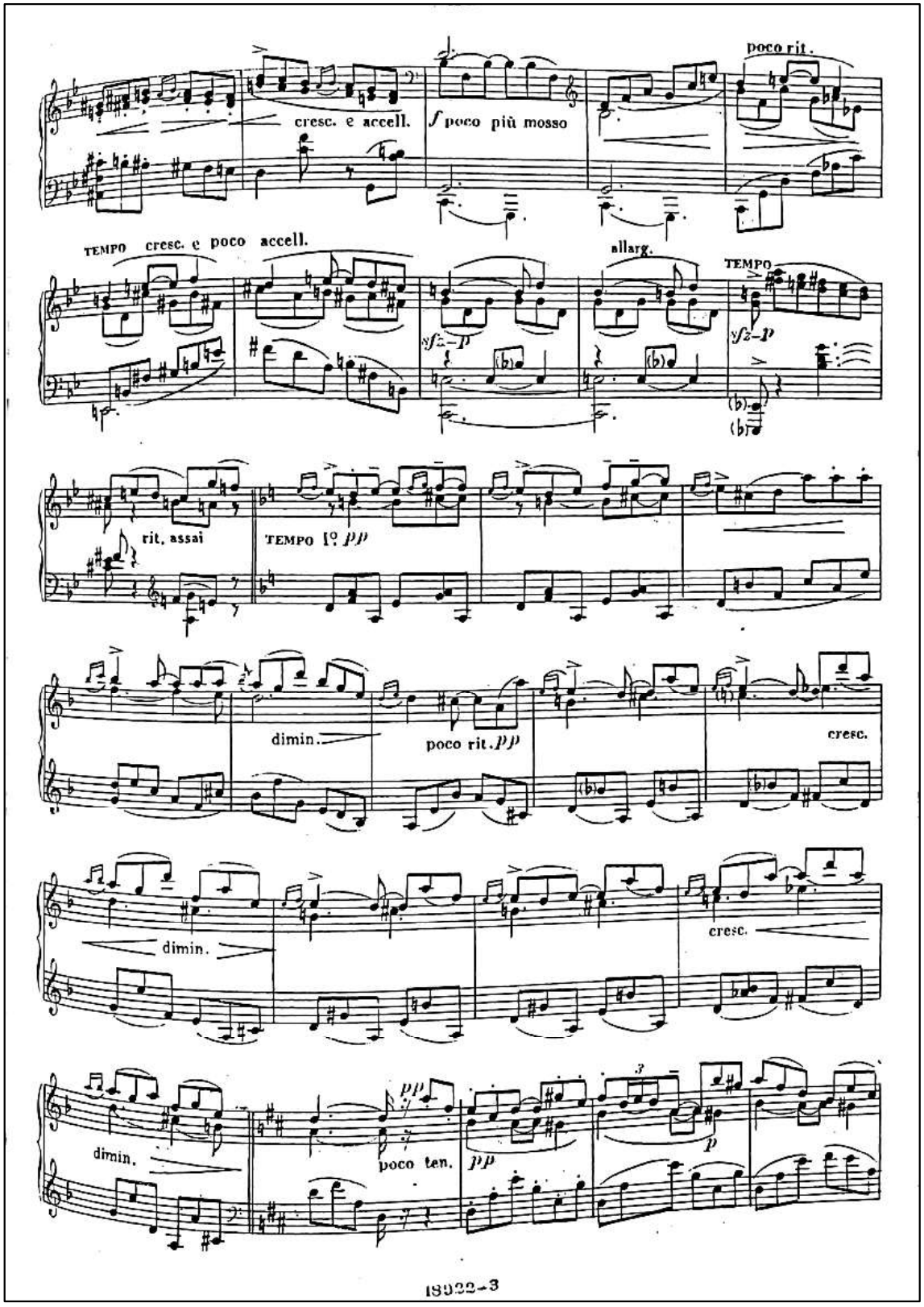

SONATINA PLAYERA
OSCAR ESPLÁ
ALLEGRETTO (♩. = 76)
p.
dimin.
p.
dimin.
pp
cresc.
pp
cresc.
pp
cresc.
dimin. e poco rit.
TEMPO
pp grazioso
dimin.
poco rit.
pp
COPYRIGHT 1954 BY UNION MUSICAL EDICIONES S.L.
18922-3

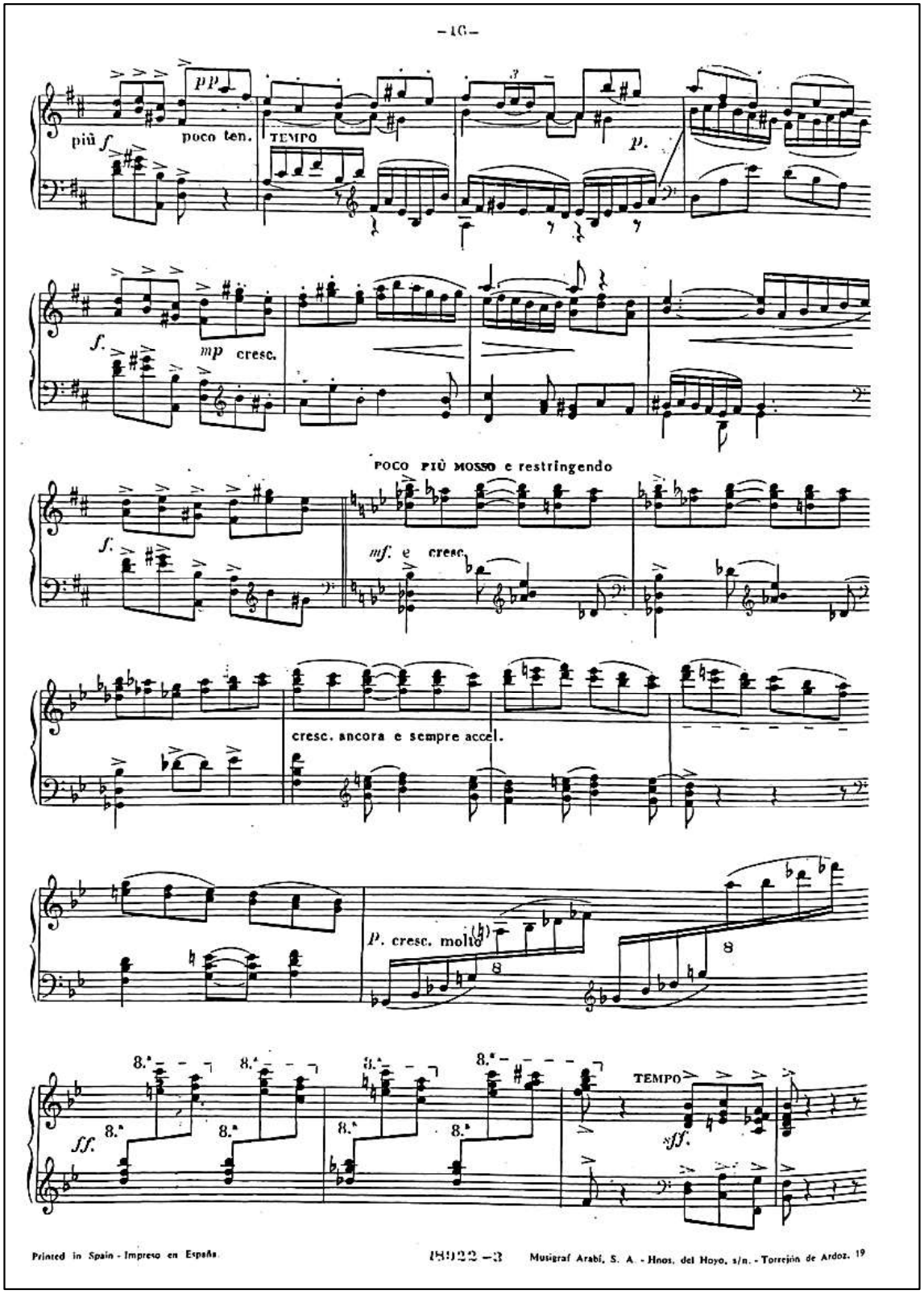

TEMPO
cresc.
dimin.
cresc.
dimin.
pp
poco ten.
TEMPO
pp
p
più
f.
pp
poco ten.
TEMPO
p
f.
mp
cresc.
f.
p
POCO meno mosso
poco accell.
TEMPO
accell.
rit. e dimin.
18922-3

TEMPO armonioso
cantabile
pp
cresc.
dimin.
poco rit.
TEMPO
p
cresc.
dimin.
rit.
TEMPO e rit. poco
pp
a poco
p.
cresc.
dimin.
poco rit.
pp

18922 – 3


cresc.
dimin.
rit.
rit poco a poco
TEMPO
pp
TEMPO súbito
sfz-p
dimin. ancora
pp
poco rit.
cresc. accell.
ritornando al tempo
sfz-p
dimin.
18922-3


cresc. e accell.
f poco più mosso
poco rit.
TEMPO
cresc. e poco accell.
allarg.
TEMPO
sfz-p
sfz-p
rit. assai
TEMPO I° pp
dimin.
poco rit. pp
cresc.
dimin.
cresc.
dimin.
pp
poco ten.
pp
p
18922-3


-16-
più f
pp
poco ten.
TEMPO
p.
f.
mp cresc.
POCO PIÙ MOSSO e restringendo
f.
mf. e cresc.
cresc. ancora e sempre accel.
p. cresc. molto
TEMPO
ff.
sff.
Printed in Spain - Impreso en España.
18922 -3
Musigraf Arabí, S. A. - Hnos. del Hoyo, s/n. - Torrejón de Ardoz. 19

Anexo 2: Video de sección estudio. (10 de mayo 2024).

https://youtu.be/zGdm8lUAtjM

Anexo 3: Video Audición de Música Contemporánea SEU. (20 de mayo 2024).

https://youtu.be/6xnKuzpb8A4

Anexo 4: Programa Audición de Música Contemporánea. (20 de mayo 2024) .

MÚSICA CLÁSICA EN LA SEU - 2024
CICLO DE CONCIERTOS
EN LA SALA RAFAEL ALTAMIRA
ALUMNOS DEL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ DE ALICANTE
Departamento de Instrumentos Polifónicos-Piano
Piano Contemporáneo
20 de mayo. 17:00 hrs.
CIUTAT D'ALACANT
GENERALITAT VALENCIANA
iseacv
CSMA
Erasmus+

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CIUTAT D'ALACANT

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA ÓSCAR ESPLÁ DE ALICANTE

DEPARTAMENTO DE INTRUMENTOS POLIFÓNICOS-PIANO

PIANO CONTEMPORÁNEO

20 DE MAYO DE 2024,17:00 h. SEU UNIVERSITÀRIA CIUTAT D'ALACANT

PROGRAMA

Sonata V	J. CAGE

Pablo Martí Catalá, piano

VIII Vivace Energico de Musica Ricercata	G. LIGETI
Aeolian Harp	H. COWELL
Notation IV	P. BOULEZ

Rosi del Cerro, piano

El silencio Transcurre	A. BOFILL

Carmen Lloret, piano

II Mesto, Rigido e Cerimoniale de Musica Ricercata	G. LIGETI
Harmonics de Mikrokosmos nº 102 (vol. 4)	B. BARTOK
Preludes	O. MESSIEN
La colombe	
The Tydes of Manaunaun	H. COWELL

Inés Mira, piano

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV | CSMA Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá Alicante Erasmus+

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CIUTAT D'ALACANT

PROGRAMA

Estudio Techno vol I nº 2	K. TANAKA

Mario García Ramos, piano

V Rubato Lamentoso de Musica Ricercata	G. LIGETI
Preludes	O. MESSIEN
Plainte Calme	
The banshee	H. COWELL

Hildana Aparcana, piano

Estudio nº 6	P. GLASS

Nicolás John López van Dooren, piano

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV | CSMA CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ ALICANTE Erasmus+

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CIUTAT D'ALACANT

PROGRAMA

I Sostenuto de Musica Ricercata — G. LIGETI

Study in Sounds op 95 — J. TAKACS
- 11 Echo
- 13 Chinese Chimes

Sechs Kleine Klavierstücke op 19 — A. SCHOENBERG
- Leicht, zart
- langsam
- Sehr langsame
- Rach, aber leicht
- Etwas rasch
- Serh langsam

Abel Figueredo, piano

Estudio nº 2 — P. GLASS

Lírica Española, Cuaderno V. Suite Característica opus 54
Sonatina Playera — O. ESPLÁ

Adis Galán, piano

Prop a Vicmar — J. DARIAS

Adis Galán, teclado
Carmen Lloret, caja armónica

Profesores: Filipp Moskalenko
Silvia Gómez Maestro

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV CSMA CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ ALICANTE Erasmus+

Anexo 5: Programa Recital de Graduación. (27 de mayo 2024) .

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV | CSMA Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante — CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "ÓSCAR ESPLÁ" ALICANTE

Lunes 27 de mayo de 2024. Salón de actos del CSMA 8'30h

Recitales finales de Grado de estudiantes de piano del CSMA

PROGRAMA

Images (1er Cahier) .....Claude Debussy

- Reflets dans l'eau
- Hommage à Rameau
- Mouvement

Barcarolle op. 60.....Fredèric Chopin

***Lírica Española* op.54 Cuaderno V** ……...……..……Óscar Esplá

- Habanera
- Ronda serrana
- Sonatina playera

Adis Galán Leyva (4º)

Profesor: Jesús Gómez

Anexo 6: Audición Centro Cultural Las Clarisas, Elche. (30 de mayo 2024).

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV | CSMA CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "ÓSCAR ESPLÁ" ALICANTE

I CICLO DE CONCIERTOS

"PRIMAVERA MUSICAL EN LAS CLARISAS"

ELCHE- PATIO DE LAS CLARISAS

Jueves 30 de mayo de 2024. 20'00h

Recital de estudiantes de piano del CSMA

PROGRAMA

Variaciones en fa menor.....Franz Joseph Haydn

Carlos Daniel López

Fantasías op.116.....Johannes Bramhs

Sonata nº 7 op. 83.....Serguei Prokofiev

Abel Figueredo

***Lírica Española* Cuaderno V** .....Óscar Esplá

- Habanera
- Ronda serrana
- Sonatina playera

Adis Galán

Profesor: Jesús Gómez