

Tópicos en el pensamiento estético de Óscar Esplá y su vinculación a los *Tres movimientos para piano*

Jorge Burillo Ferrer

Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en Interpretación de Piano
por el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante

ORCID: 0009-0007-8895-419X

jorgeburilloferrer@gmail.com

Fecha de recepción: diciembre 2025 · Fecha de aceptación: abril 2026

Resumen:

Este trabajo explora la relación entre el pensamiento estético de Óscar Esplá y su aplicación en la interpretación de Tres movimientos para piano. A través del análisis de su obra, sus escritos teóricos y su biografía, se examina cómo sus ideas musicales reflejan una tensión entre la modernización y la preservación de la tradición. Se destacan aspectos clave como el uso del ritmo, la armonía modal y la influencia de la infancia en su identidad artística. Además, se analizan la recepción crítica de la obra y su importancia en el repertorio pianístico del siglo XX. Se concluye que Tres movimientos para piano representa un punto de inflexión en la evolución estilística de Esplá y que su estudio permite una comprensión más profunda de su lenguaje musical y su impacto en la interpretación pianística.

Palabras clave: Óscar Esplá, Estética musical, Tres movimientos para piano, Interpretación pianística, Música española del siglo XX

Resum:

Aquest treball explora la relació entre el pensament estètic d'Óscar Esplá i la seua aplicació en la interpretació de Tres moviments per a piano. A través de l'anàlisi de la seua obra, els seus escrits teòrics i la seua biografia, s'examina com les seues idees musicals reflecteixen una tensió entre la modernització i la preservació de la tradició. Es destaquen aspectes clau com l'ús del ritme, l'harmonia modal i la influència de la infantesa en la seua identitat artística. A més, s'analitzen la recepció crítica de l'obra i la seua importància en el repertori pianístic del segle XX. Es conclou que Tres moviments per a piano representa un punt d'inflexió en l'evolució estilística d'Esplá i que el seu estudi permet una comprensió més profunda del seu llenguatge musical i el seu impacte en la interpretació pianística.

Paraules clau: Óscar Esplá, Estètica musical, Tres moviments para piano, Interpretació pianística, Música espanyola del segle XX

Abstract:

This study examines the relationship between Óscar Esplá's aesthetic thought and its application to the interpretation of Tres movimientos para piano. Through an analysis of his works, theoretical writings, and biography, it explores how his musical ideas reflect a tension between modernization and the preservation of tradition. Key aspects such as the use of rhythm, modal harmony, and the influence of childhood on his artistic identity are highlighted. In addition, the critical reception of the work and its significance within the twentieth-century piano repertoire are analyzed. In conclusion Tres movimientos para piano represents a turning point in Esplá's stylistic evolution, furthermore its study enables a deeper understanding of his musical language and its impact on

pianistic interpretation.

Keywords: Óscar Esplá; Musical aesthetics; Tres movimientos para piano; Pianistic interpretation; Twentieth-century Spanish music

Introducción

Este trabajo se centra en la relación entre el pensamiento estético de Óscar Esplá y su aplicación a la interpretación de su obra *Tres movimientos para piano*. Más allá del análisis técnico de la obra, que puede consultarse en detalle en el Trabajo de Fin de Grado *Arquitectura en movimiento: Tres movimientos de Óscar Esplá a través de su pensamiento estético*, nuestro objetivo es examinar cómo sus ideas estéticas, su biografía y su música se entrelazan, proporcionando una visión más profunda de su lenguaje compositivo.

Para ello, tomamos tres ejes de análisis: la música en sí misma, los textos teóricos y ensayísticos del propio Esplá y su biografía. No partimos de su vida como fuente principal, sino que la utilizamos como un tercer foco de comprensión, especialmente en lo que respecta a su carácter privado. Junto a su trayectoria pública como compositor, intelectual y figura pública, nos interesa cómo su mundo personal —y en particular su infancia— influyó en su pensamiento musical. Sin embargo, el estudio biográfico de Esplá presenta notables dificultades, ya señaladas por diversos autores. En especial, el Trabajo de Fin de Grado *Óscar Esplá y la Orquesta* de Héctor Hurtado Salazar, citado en la bibliografía, ha resaltado los problemas de constatación en muchos datos de su vida y obra, lo que nos obliga a tratar estas fuentes con precaución.

Los tres movimientos para piano en su contexto histórico

La principal fuente que tenemos para el estudio de nuestra obra es el libro de Antonio Iglesias, *Óscar Esplá, Su obra para piano*, publicado en 1962. Iglesias sitúa el año de composición en 1921, aunque el propio Esplá en carta a Eduardo del Pueyo dice haberla compuesto en 1929. (González, 2001) Sería en 1931 cuando se publique por Max Eschig. La obra habría sido compuesta a continuación de *La pájara pinta*, e Iglesias señala que “los *Tres movimientos para piano* representan el primer paso dado por el compositor, en su obra pianística, hacia su segura incorporación a la música contemporánea, mediante la aportación de elementos compositivos de indudable actualidad, no adscritos a ‘ismo’ concreto alguno, que no reniegan del mundo de la tonalidad, pero sí lo agrandan dentro de unos horizontes estéticos similares a los de Honegger, Martinu o Hindemith”. (Iglesias, 1962)¹

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

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

Recepción crítica, intérpretes destacados y grabaciones

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

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

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

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

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

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

Características generales del pensamiento esplasiano

Óscar Esplá aspiró a modernizar la música española integrándola en la tradición europea, pero sin abandonar la tonalidad. Rechazó con firmeza las corrientes vanguardistas como el dodecafonismo, el serialismo y la música electrónica, considerándolas ajenas a su concepción estética. Su pensamiento revela una constante tensión entre innovación y tradición, en la que su infancia y las pérdidas familiares desempeñaron un papel crucial. Esta dualidad se refleja en su música, donde conviven estructuras clásicas con una sensibilidad propia, a la vez luminosa y melancólica.

Sus escritos permiten comprender mejor su obra, pues muestran cómo su visión musical se articulaba en torno a la preservación de ciertos valores frente a la experimentación radical. Para

Esplá, la modernidad debía partir de un arraigo en la tradición, lo que se traduce en una música que combina elementos formales rigurosos con una profunda carga expresiva. Así, su producción representa un equilibrio entre razón y emoción, entre pasado y presente. Aunque no ha sido raíz de nuestra hipótesis, es muy interesante el testimonio de primera mano de su hija Amparo para refrendar ese vínculo:

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

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

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

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

Y más adelante:

Según lo que he dicho, una emoción nace del ejercicio mismo de la función musical. El músico nato siente el placer específico de su arte, sin necesidad de asociarlo a nada vital. Le basta con organizar los elementos constitutivos de la forma para sentirse satisfecho. No es un placer puramente sensorial, es sobre todo un sentimiento en el que la inteligencia toma una parte activa. Sin comprender lo que se oye no puede sentirse ninguna emoción, La música pasa por la inteligencia para llegar al corazón. Por eso no se entienden muchas obras en la primera audición. Hace falta establecer un orden en los sonidos y en los ritmos y encontrar sus funciones mutuas y sus relaciones, para descubrir la intención genuina de las obras. El arte

tiene una lógica interior, una lógica, si se me permite la expresión intuitiva que nace de las necesidades orgánicas de las formas. El compositor no sabe muchas veces como realiza lo que presiente, porque la forma y la emoción que ella implica vienen juntas de lo subconsciente. La única cosa que le guía es una intención informulada de carácter afectivo, que quiere satisfacerse en la música que se espera, que aún no está en la conciencia. Pues bien, lo que a mi juicio falta en la mayor parte de las tendencias actuales de la música es esta intención afectiva informulada. (Esplá, 1977, pág. 56)

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

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

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

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

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

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

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

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

Por otro lado, con relación al desarrollo de las vanguardias en Europa, Esplá ejerce como árbitro de tendencias, y mucho de su pensamiento está dedicado a polemizar con las corrientes europeas de la época, generalmente para desacreditarlas. Es preciso aclarar que ese pensamiento no se queda estático a lo largo de su vida, y su posición se irá flexibilizando con el paso de los años. Complementario a ese qué es la música, encontramos aquí qué debe ser el arte musical, como la otra gran parte de su trabajo.

Tópicos melódicos

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

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

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

elemento de pertenencia nacional:

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

En el texto del que extraemos este pasaje, *La música y el canto popular*, publicado en *Le soir* en 1941, encontramos muchas de las ideas sobre la naturaleza melódica de sus obras. Allí nos habla de la figura de Pedrell como impulsor de la escuela nacional a la que él se adscribe, y que tuvo como resultado, en sus propias palabras, que “dos peligros desaparecían de golpe: el de transformarse en satélite del arte extranjero, y el otro, no menos desagradable, de girar siempre alrededor de un localismo estrecho y sin salida.” (Esplá, 1986 pág. 208).

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

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

Allegretto più mosso che sopra ♩ = 104

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



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

La escala a la que nos referimos es la siguiente:

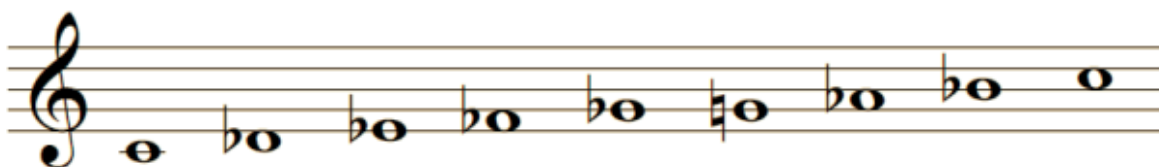


Figura 17. Escala modal levantina

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

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

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



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

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

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

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

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

Es decir, la música es en último grado afectiva, y esa afectividad depende del sistema tonal, y está sujeta a él. La naturaleza de esa afectividad es, en Esplá, difícil de situar, pero no es desde luego la afectividad de la vida ordinaria o la de las pasiones, sino la del mundo estético. En ese sentido ha expuesto antes en el mismo texto que “una sucesión sonora carece de sentido melódico si no sabemos de dónde viene ni adónde va, si no la significa ningún polo de referencia, ya se manifieste por la vía modal o por la vía tonal”. Pero aclara que, en nuestra conciencia de occidentales, la evolución histórica “ha trasfundido el sentimiento de la tonalidad en la naturaleza misma de la música, y no podemos sustraernos a su imperio ni aun cuando coloreamos nuestro arte con los matices de oro viejo que destellan los modos arcaicos, encastrados, a menudo en la producción actual.” (Esplá, 1978)

Tópicos armónicos

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

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

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

1. Distinción entre consonancia/disonancia y estabilidad/inestabilidad armónica. Fundamentación histórica genealógica de su desarrollo.

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

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

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

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

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

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

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

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

La inteligencia musical afectiva no sabe nada de resonancias naturales, de sonidos sinusoidales ni de armónicos. Sin duda existe una oculta correlación entre el proceso musical subjetivo y el fenómeno acústico, pero a la conciencia del músico no la estimula sino la necesidad de expresión. [...] Que esta expresión evolucione por un camino que tiene una formulación científico-acústica, es una cosa; y que esa formulación constituya la base del proceso psicológico musical, es muy otra. Los dodecafonistas lo ignoran al parecer, pues no se explica de otro modo, las puerilidades teóricas que escriben para defender un sistema absolutamente contrario a la naturaleza del arte. (Esplá, 1978)

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

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

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

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

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

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

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

Ejemplos: 1er movimiento, cadencia final:

The image shows a musical score for the final cadence of the first movement. It consists of two staves, likely piano and violin parts. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The score features complex harmonic structures, including 9th chords and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'sec.' (secco). The tempo is marked 'Tempo'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 24. Cadencia final movimiento I

Aquí vemos claramente la oposición entre cadencia tonal y cadencia modal. Al mismo tiempo vemos el contraste entre modo mayor y modo menor y la utilización de 9as mayores como forma de color, de disonancia estable sobre los acordes tonales.

También encontramos esa oposición de manera más violenta en la armonización del segundo tema. (Figura 3, compás 16), donde de manera recursiva utiliza una oposición vertical entre sol y sol # como formas de armonía de tónica y de dominante, lo que da lugar a una inestabilidad modal, que nos suena a ambigüedad entre los modos mayor y lidio.

Otro ejemplo lo tenemos en la presentación del tema principal en el II movimiento:

Allegretto moderato ♩ = 80

Figura 25. Tema principal movimiento II

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

Figura 26. Final 1er episodio movimiento III

Tópicos rítmicos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

concreción del acto musical, quedan sin sentido:

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

Y más adelante:

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

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

Bibliografía

- Arráez, Luis G. “La creación musical de Óscar Esplá.” *Revista de Musicología* 28, no. 2 (2005): 1623–1631..
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Canelobre 53 (primavera-verano 2008): Óscar Esplá: Músico, humanista*. Dirigido por Rosalía Mayor Rodríguez y coordinado por Rosa María Monzó Seva..
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Canelobre 63 (verano 2014): Germán Bernácer y la Edad de Plata en Alicante*. 2014..
- Esplá, Óscar. *Exposición crítica de la música actual en España*. ICH, 1964.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 1. Alpuerto, 1977.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 2. Alpuerto, 1978.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 3. Alpuerto, 1986.
- Esteve-Faubel, José Manuel. *Óscar Esplá y el Misterio de Elche*. Verbum, 2005..
- Forcada Bagant, T. *La recepción del impresionismo francés en España y la difusión de la música española a través del pianismo de Pilar Bayona (1897–1979): Debussy, Ravel y el protagonismo de Óscar Esplá*. 2013..
- Gómara, C., and R. Elia. “Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá.” *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* 2 (2020): 61..

- González, P. O. *Correspondencia de Óscar Esplá a Eduardo del Pueyo: Perfil de una amistad*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2001..
- González, P. O. “Poetas y músicos en torno a 1927: La inspiración literaria en las obras de Óscar Esplá (1886–1976).” 2004..
- González, P. O. “Óscar Esplá y el nacionalismo musical.” *Revista de Musicología* 31, no. 2 (2008): 453–497..
- Hurtado, H. J. *Óscar Esplá y la orquesta*. 2017.
- Iglesias, Antonio. *Óscar Esplá (su obra para piano)*. Dirección General de Relaciones Culturales, 1962.
- Iglesias, Antonio. *Monografías: Óscar Esplá*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 2008..
- Marco, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Alianza Música, 1998.
- Moya, Antonio. *La sonata española de Óscar Esplá*. 2017.
- Otaola González, P. “La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 19 (2010): 185–202.
- Peláez Noguera, S. *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá*. 2021.
- Pérez Comendador, Enrique, and Regino Sáinz de la Maza. *Recordando a don Óscar Esplá Triay*. 1976.

¹ Es interesante que Esplá añadiera la Danza Antigua de los tres movimientos cuando orquestó en 1956 La pájara Pinta

² Amparo Esplá en la Introducción al Catálogo de la exposición Óscar Esplá y la música de su tiempo, editado por la Diputación de Alicante en 1993. El texto extractado omite frases de relleno, pero no hemos utilizado signos de puntuación de estos cortes para facilitar la lectura. Las frases recortadas no cambien el sentido de la lectura, sino que abundan en descripciones de la vida familiar. Nos parecía importante tener las palabras de su hija de primera mano, pero no queríamos extendernos con un texto demasiado largo para este trabajo.