



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Máster en Música Hispana

EL PAISAJE LEVANTINO EN LA OBRA PIANÍSTICA DE ÓSCAR ESPLÁ

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

SANTIAGO PELÁEZ NOGUERA

Realizado bajo la dirección del /de la Prof./a Dr./a
Carlos Villar Taboada

CURSO ACADÉMICO 2020/2021

Junio 2021



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Máster en Música Hispana

EL PAISAJE LEVANTINO EN LA OBRA PIANÍSTICA DE ÓSCAR ESPLÁ

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

SANTIAGO PELÁEZ NOGUERA

Autor/a:

Vº Bº tutor/a:

CURSO ACADÉMICO 2020/2021

Junio 2021

Índice de contenidos

1. Introducción	1
1.1. Presentación y justificación del tema elegido.....	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Objetivos.....	4
1.4. Marco teórico.....	4
1.4.1. El paradigma de la logoestructura	5
1.4.2. El paisaje y su significado.....	6
1.4.3. Marco geográfico.....	7
1.5. Fuentes.....	10
1.6. Metodología y problemática de la investigación	11
1.6.1. Problemática de la investigación	11
1.6.2. Metodología.....	12
1.7. Estructura.....	16
2. Semioestructura.....	17
2.1. Construcción de la figura del compositor.....	17
2.1.1. Contexto extramusical	17
2.1.2. Contexto musical	20
2.2. Referentes creativos	26
2.2.1. Referentes extramusicales	27
2.2.2. Referentes musicales.....	31
2.3. Recepción en la crítica	33
2.3.1. Recepción en España	33
2.3.2. Recepción en el extranjero	36
3. Morfoestructura.....	37
3.1. <i>Cuaderno I: Bocetos levantinos (1952)</i>	37
3.1.1. I Evocación costeña	37
3.1.2. II Danza del valle.....	41
3.1.3. IV Paso de baile serrano.....	45
3.1.4. V Canto de la Umbría	49
3.1.5. VI Ritmos de la huerta	53
3.2. <i>Cuaderno II: Tonadas antiguas (1952). II Canto de trilla</i>	56
3.3. <i>Cuaderno V: Suite característica (1954)</i>	59

3.3.1. II Ronda Serrana.....	60
3.3.2. III Sonatina playera.....	63
4. Logoestructura.....	67
4.1. Tópicos relacionados con la melodía	67
4.1.1. El fraseo	67
4.1.2. La ornamentación	71
4.1.3. La cadencia andaluza.....	72
4.2. Tópicos relacionados con la ejecución polifónica	76
4.3. Tópicos relacionados con el ritmo	77
4.4. Tópicos relacionados con la ejecución instrumental.....	79
4.5. Valoración global sobre el uso de los tópicos	80
5. Conclusiones	81
Bibliografía	83
Webgrafía.....	86
Discografía.....	86

Índice de figuras

Figura 1: Mapa con las principales ciudades de la Comunidad Valenciana y el eje Alcoy-Alicante, destacado en blanco.....	9
Figura 2: Fotografía del joven Óscar Esplá	18
Figura 3: Benimantell actualmente, con la Sierra de Aitana al fondo.....	19
Figura 4: Pilar Bayona y Óscar Esplá en Alicante, en el estreno del Cuaderno Primero: Bocetos levantinos en 1952.....	24
Figura 5: Textos y dibujos dirigidos a Óscar Esplá por Rafael Alberti y Benjamín Palencia sobre La pájara pinta.....	26
Figura 6: Gerardo Diego, Óscar Esplá y Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes en Madrid, año 1932.....	27
Figura 7: Detalle de las comarcas en torno al eje Alcoy-Alicante	31
Figura 8: Escala de esencia mediterránea ideada por Esplá	33
Figura 9: «Evocación costeña», Cuaderno I (1952). Cc. 1-13.....	38
Figura 10: «Danza del valle», Cuaderno I (1952). Cc. 1-8.....	43
Figura 11: «Paso de baile serrano», Cuaderno I (1952). Cc. 73-80	47
Figura 12: «Canto de la umbría», Cuaderno I (1952). Cc. 1-8	50
Figura 13: «Ritmos de la huerta», Cuaderno I (1952). Cc. 13-20.....	55
Figura 14: «Canto de trilla», Cuaderno II (1952). Cc. 1-12	59
Figura 15: Óscar Esplá, Ronda serrana, 1952. Cc. 5-7.....	61
Figura 16: «Ronda serrana», Cuaderno V (1954). Cc. 43-45	61
Figura 17: «Sonatina playera», Cuaderno V (1954). Cc. 5-8	64
Figura 18: «Sonatina playera», Cuaderno V (1954). Cc. 14-16	64
Figura 19: «Evocación costeña», Cuaderno I (1952). Cc. 1-8.....	68
Figura 20: «Canto de la umbría», Cuaderno I (1952). Cc. 22-29	68
Figura 21: «Canto de trilla», Cuaderno II (1952). Cc. 1-7	69
Figura 22: «Ronda serrana», Cuaderno V (1954). Cc. 4-7	70
Figura 23: El meu xiquet és l'amo, La marina alta	70
Figura 24: «Ronda serrana», Cuaderno V (1954). Cc. 14-19	71
Figura 25: Més avall d'Atzeneta, Bocairent	72
Figura 26: «Evocación costeña», Cuaderno I (1952). Cc. 22-25	73
Figura 27: «Canto de trilla», Cuaderno II (1952). Cc. 5-8	73
Figura 28: «Ronda serrana», Cuaderno V (1954). Cc. 26-28	74

Figura 29: «Sonatina playera», Cuaderno V (1954). Cc. 57-63	74
Figura 30: No plantes vinya en costera, Bocairent.....	75
Figura 31: Escala de sonidos empleados en El meu xiquet és l'amo, La marina alta.....	75
Figura 32: «Canto de la umbría», Cuaderno I (1952). Cc. 5-8	76
Figura 33: Fragmento de La despertà, aurora, Bélgida	76
Figura 34: «Sonatina playera», Cuaderno V (1954). Cc. 1-4	77
Figura 35: «Danza del valle», Cuaderno I (1952). Cc. 58-64.....	77
Figura 36: «Paso de baile serrano», Cuaderno I (1952). Cc. 1-8.....	78
Figura 37: Adaptación de Danza, La Font Roja.....	78
Figura 38: «Ritmos de la huerta», Cuaderno I (1952). Cc. 1-8.....	79
Figura 39: Ejemplo de introducción instrumental de l'ú i dos.....	80

Índice de tablas

Tabla 1: Detalle de los aspectos examinados por cada parámetro	14
Tabla 2: Composición de los cuadernos de Lírca española	24

“Cierro los ojos para ver”

Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París* (1924)

“El artista rehace el mundo”

Albert Camus, *El hombre rebelde* (1951)

1. Introducción

1.1. Presentación y justificación del tema elegido

El presente Trabajo Final de Máster tiene por tema profundizar en los recursos compositivos de transmisión de significados en torno al paisaje en el contexto de la música española del siglo XX. En concreto, se estudian los recursos técnicos que el compositor alicantino Óscar Esplá (1886-1976) emplea para transmitir significados en torno al paisaje levantino. El alcance del trabajo queda delimitado mediante el repertorio de estudio, que está constituido por una selección de piezas pertenecientes a la colección *Lírica española*, compuesta alrededor de 1930. En concreto, del primer cuaderno (I Evocación costeña, II Danza del valle, IV Paso de baile serrano, V Canto de la Umbría, VI Ritmos de la huerta), del segundo (II Canto de trilla) y del quinto (II Ronda Serrana y III Sonatina playera).¹ La elección del tema, así como el alcance del trabajo, se justifican a través de los siguientes puntos clave:

- El análisis del repertorio de estudio permite profundizar en el conocimiento de las particularidades del folclore levantino y su tratamiento musical.
- El concepto de paisaje cultural no sólo es recurrente en la generación literaria del 98, sino que se manifiesta en compositores de la denominada «Generación de Maestros»,² como es el caso de Esplá. Como cita Alonso (1995, 80), Enrique Franco señala los ideales fundamentales de los compositores noventaiochistas y modernistas que permanecen en la Generación de Maestros:

Amor a los pueblos y al paisaje, expresión neorromántica unida a cierto realismo, supervaloración de las tradiciones populares o cultas, ánimo de situarse a la altura de los tiempos y de las circunstancias, exaltación y superación del casticismo, espíritu renovador y, en definitiva, todo cuanto contribuyera a dar con los signos precisos de nuestra identidad y posibilidades de proyección universal.

¹ Se excluye el cuarto cuaderno ya que los títulos de sus piezas explicitan que se basan en aires y cadencias de origen no levantino.

² Término difundido por Tomás Marco (1989), a partir del capítulo 3.

- En España, las investigaciones musicológicas más recientes³ han reformulado los enfoques de estudio, de manera que son cada vez más frecuentes las perspectivas multidisciplinares. En este sentido, la relación entre geografía y música se presenta como un enfoque con un potencial todavía a desarrollar.
- He hallado pocos trabajos académicos sobre la obra de Óscar Esplá, en comparación con otros compositores españoles de la misma época calificados en la bibliografía como nacionalistas.⁴
- He limitado el ámbito de estudio a la obra pianística, ya que, de la obra más voluminosa de Esplá, su música dedicada a la orquesta y al piano, es esta última la que más referencias explícitas incluye al paisaje levantino a través de sus títulos, lo que ocurre en más de un tercio de la obra pianística.⁵ He seleccionado el formato de colección de piezas por su paralelismo con otras obras célebres de la literatura pianística española, como la suite *Iberia* (1905-1909) de Isaac Albéniz, *Goyescas* (1911) de Granados o las *Cuatro piezas españolas* (1909) de Manuel de Falla, que constituyen retratos musicales de diferentes regiones de España.

1.2. Estado de la cuestión

En este apartado se abordan dos temáticas principales: por una parte, el folclore levantino (específicamente, el valenciano) y por otra, la música de Esplá. Posteriormente, en el marco teórico (apartado 1.4.) y en la metodología (apartado 1.6.2), se examina una bibliografía más amplia.⁶

María Teresa Oller, en sus *Cuadernos de música folklórica valenciana* (Oller 1951), recoge *in situ* músicas de danza tradicionales de distintas regiones de la Comunidad Valenciana, vinculadas a las tradiciones vocal e instrumental. Así, aborda la contextualización y

³ Algunas de estas investigaciones se presentan en el apartado 1.2., como es el caso de la aproximación etnomusicológica de la música tradicional valenciana (Reig 2011) o el estudio de los rasgos identitarios en la música a partir de las estrategias compositivas y tópicos (Villar-Taboada 2018a).

⁴ En los apartados 2.3.1 y 2.3.2 se hace referencia a bibliografía que trata sobre dichos compositores nacionalistas.

⁵ Esta contabilización se ha realizado contando cada uno de los cuadernos de *Lírica española* por separado.

⁶ Relativa al paradigma de la logoestructura, el paisaje y su significado y el marco geográfico, en el caso del marco teórico, y a la semioestructura, morfoestructura, logoestructura y el análisis musical, en el caso de la metodología.

transcripción de música correspondiente a la vertiente septentrional del ámbito geográfico de estudio, a través de registros de municipios como Bélgida, Aljorf, Carrícola, Adzaneta de Albaida y, en especial, Alcoy.

El escrito de Antonio Iglesias sobre la obra para piano de Esplá (Iglesias 1962)⁷ contextualiza las obras estudiadas explicando títulos y subtítulos, elementos de inspiración (con frecuencia paisajes específicos de la región levantina), origen y tratamiento del material temático (concretamente el relacionado con el folclore) e incluyendo críticas referidas a dichas obras. Se trata de un recorrido, en orden cronológico, por sus piezas con el objetivo pedagógico de aportar particularidades relevantes para intérpretes. Además, para cada pieza realiza una descripción superficial de los principales rasgos estilísticos, armónicos, contrapuntísticos y formales. Estos aspectos, si bien no son presentados por Iglesias de forma exhaustiva, suponen un punto de partida tanto para la contextualización del repertorio de estudio con relación a los objetivos del trabajo, como para el propio análisis paramétrico.

Asimismo, Antonio Iglesias editó los textos de Esplá⁸ distribuidos en tres volúmenes, incluyendo sus propios comentarios y traducciones (Iglesias 1977a, 1977b y 1986). Los escritos reflejan el pensamiento estético del compositor y, como tales, suponen una aproximación a su concepción sobre cuestiones relevantes en el presente trabajo como el arte y la musicalidad, la significación musical, el arte nacional, o la música y la cultura popular, entre otros.

El artículo de Ramón Sobrino (2005) contribuye a fijar un plano general de las metodologías de análisis, lo que permite articular los objetivos del trabajo a través de la elección de un marco teórico y metodología adecuadas.

La tesis publicada como *La música tradicional valenciana: una aproximación etnomusicológica* (Reig Bravo 2011), aporta, primeramente, un contexto geográfico para la música popular y folclórica valenciana (de la cual presuntamente se nutre Esplá). Además, aporta los elementos constitutivos del lenguaje musical que emplean dichas músicas, lo que puede ser útil en el análisis en la medida en que facilita la identificación de estrategias compositivas que conforman tópicos en cuanto al uso del folclore. Por otra parte, mediante el artículo *La música como objeto geográfico. Estado de la cuestión y perspectivas de tratamiento*

⁷ La publicación forma parte de una serie dedicada a la obra pianística de compositores españoles; otros títulos tratan las figuras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Mompou, Rodolfo Halffter y Rodrigo.

⁸ De forma análoga, publicó escritos de compositores como Julio Gómez, Conrado del Campo, Joaquín Turina y Joaquín Rodrigo.

(Canova 2015) se completa la metodología adaptándola al objeto de estudio: la construcción y la significación del lugar a través de la música.

El artículo de Carlos Villar-Taboada (2018a) aporta las bases generales tanto del marco teórico como de la metodología, ya que el análisis de la logoestructura se relaciona directamente con el objetivo principal del trabajo. En concreto, la metodología toma como referentes los estudios sobre el uso de tópicos en la obra de José Luis Turina (Villar-Taboada 2018a) y en la obra para guitarra sola de Claudio Prieto (Villar-Taboada 2018b).

1.3. Objetivos

Para acometer la investigación recurro a una hipótesis de trabajo, según la cual Esplá transmite significados relacionados con el paisaje levantino acudiendo al folclore con origen en el eje Alcoy-Alicante. No obstante, adopto un punto de vista neutro según la tripartición del hecho musical total de Nattiez, ya que, desde un punto de vista poiético, Esplá no se inspira en temas folclóricos en el proceso de composición de sus obras, tal y como queda reflejado en sus escritos (Iglesias 1977b, 154). Acudo a esta hipótesis ya que la crítica de la obra de Esplá a menudo lo ha vinculado con el folclore levantino (tal y como se examina en los apartados 2.3.1 y 2.3.2) y porque los títulos de las piezas que son objeto de análisis hacen referencias explícitas a lugares o tradiciones propias del entorno geográfico del autor.

Por ello, el objetivo principal del trabajo es identificar la articulación discursiva mediante la cual Esplá transmite significados relacionados con el paisaje levantino. De este objetivo se desprenden los siguientes secundarios:

- Realizar un análisis paramétrico del repertorio de estudio.
- Averiguar cómo Esplá asimila y emplea los elementos folclóricos en el repertorio de estudio.

1.4. Marco teórico

A continuación, se establece el marco teórico de distintos conceptos precisos para el desarrollo del presente trabajo (continuando, así, el examen de la bibliografía iniciado en el estado de la cuestión): el paradigma de la logoestructura, el paisaje y su significado, el marco geográfico y el análisis paramétrico.

1.4.1. El paradigma de la logoestructura

El objetivo principal implica la necesidad de establecer un adecuado marco teórico relativo a los mecanismos de transmisión de significados⁹ y, en particular, a aquellos que remiten al paisaje. Para ello recurro al paradigma de la logoestructura desarrollado por Villar-Taboada, según el cual las estrategias compositivas concretas proporcionan una explicación en clave identitaria del repertorio de estudio, por asociar (mediante los tópicos¹⁰) los elementos estructurales con referentes externos de cariz ideológico o cultural (Villar-Taboada 2018a). En el presente trabajo, esta clave identitaria se corresponde con el sentido, la construcción y la significación del lugar siguiendo la concepción de J. Smith (1994). Este marco teórico permite relacionar la dimensión formal con la contextual desde una perspectiva semiótica. Así, el mismo autor redefine las estrategias compositivas como «los conjuntos de decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música (los mecanismos de articulación entre estructura y significado)» (Villar-Taboada 2013, 196).

Dicha perspectiva semiótica actualiza la clásica tripartición de Nattiez, que distingue tres niveles en el análisis musical (Sobrino 2005): poiético (perspectiva relacionada con el compositor y la producción de la obra), neutro (perspectiva relacionada con la obra en sí) y estésico (perspectiva relacionada con la interpretación y percepción de la obra por el oyente). Tomando este punto de partida, el paradigma de la logoestructura actualiza el modelo de Nattiez a un ámbito contextualista, ya que, parafraseando a Villar-Taboada, la música se define «mediante la red de relaciones que establece con las diversas instancias del entorno cultural». (Villar-Taboada 2018a, 264). En el apartado 1.6.2. se definen los conceptos de semioestructura, morfoestructura y logoestructura, que completan el marco teórico. Asimismo, en la metodología se hace referencia a Jan LaRue (1969) y Clemens Kühn (2003), en la medida en que se adoptan determinados criterios para el análisis paramétrico de las piezas y, por tanto, para el análisis de la morfoestructura.

⁹ De esta manera, se pretende determinar aquellas estrategias compositivas (y en especial, la articulación discursiva) que permiten vincular la estructura con el potencial narrativo de la música.

¹⁰ En relación con los tópicos, el trabajo se centra en el uso del folclore como mecanismo de articulación entre estructura y significado. La teoría de tópicos fue formulada por Leonard Ratner a finales del siglo XX para explicar el uso de procedimientos técnicos heterogéneos en el lenguaje clásico (Villar-Taboada 2018a, 265).

1.4.2. El paisaje y su significado

Para examinar lo que se entiende por paisaje levantino, primeramente conviene definir el concepto de paisaje cultural. Acudiendo al *DRAE* como punto de partida (y no como autoridad académica) las dos primeras acepciones para la palabra «paisaje» son: «1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar» y «2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico».

Ya en 1925, Carl O. Sauer apunta que el paisaje cultural «se crea a partir de un paisaje natural por un grupo cultural. La cultura es el agente, la naturaleza es el medio, el paisaje cultural es el resultado». (Azcárate y Fernández 2017, 40). Según Smith (1994), la noción de paisaje cultural ha estado basada en gran medida en el componente visual. En este sentido, describe tres perspectivas musicales aplicadas al estudio del paisaje: la etnografía (por ende, la etnomusicología), la música como espectáculo y el sentido, la construcción y la significación del lugar a través de la música. Según esta última perspectiva, el estilo y la forma musical pueden reproducir, deliberadamente o no, significados identitarios. De hecho, la autora considera expresamente el fenómeno musical como integrante del imaginario geográfico.

Santos y Ganges (2003) consideran que hay un elemento común a todas las acepciones de paisaje: el espacio en el sentido clásico de *situs* o de *locus* (el territorio o una parte de él); sin embargo, proponen una doble visión del territorio: como un agregado de condiciones y circunstancias físicas (paisaje natural), o como una interpretación en clave histórica de la interrelación entre el ser humano y el medio físico (paisaje cultural).

Eduardo Martínez de Pisón (2017a) establece que la humanización o culturización del objeto geográfico, entendida como la conceptualización del mismo como forma de expresión cultural, da como resultado el paisaje cultural. Así, comparte en esencia las definiciones de Sauer, Smith, Santos y Ganges en cuanto a que el paisaje es una interpretación cultural del territorio y no sólo su decantación formal. No obstante, amplía y concreta el ámbito cultural en una doble representación científica y artística, atribuyendo al paisaje cultural las siguientes propiedades:

- La cultura puede asociarse a todas las modalidades paisajísticas: «en el mar, el río, el llano, el bosque, la montaña, la tundra, el hielo, el campo, la calle y la casa» (Martínez de Pisón 2017a, 48).

- Las cualidades del paisaje pueden ser recibidas a través de la percepción sensorial (tacto, olores, oído).¹¹
- La interpretación cultural del territorio es una actividad de naturaleza intelectual. Aprender a distinguirlo, verlo, conocerlo, comprenderlo y sentirlo requiere aptitud para la contemplación, esfuerzo, sensibilidad y cultura.
- La representación cultural guía en la percepción del paisaje real, aportándole valores y signos añadidos. Además, las representaciones culturales de los paisajes guían en la percepción.

1.4.3. Marco geográfico

El término «levante» aparece de manera explícita en títulos y subtítulos de las obras de Esplá¹². Según la tercera acepción del *DRAE*, «levante» es el «nombre genérico de las comarcas mediterráneas de España, y especialmente las correspondientes a los antiguos reinos de Valencia y Murcia». Sin embargo, el presente trabajo requiere contextualizar la figura de Esplá en un ámbito geográfico más concreto, a efectos de determinar en la medida de lo posible el origen del folclore que presuntamente Esplá emplea (de manera más o menos directa) en sus obras.

Jordi Reig, en su tesis publicada sobre la música tradicional valenciana (Reig Bravo 2011) cita a diversos autores que, en conjunto, establecen un marco geográfico para la música popular que abarca desde la gran escala (Occidente, Oriente) hasta divisiones territoriales de la Comunidad Valenciana. Reig (2011, 44) señala que Bruno Nettl realiza una división geográfica de la música popular a gran escala, distinguiendo entre Occidente (Europa, África subsahariana, Sudamérica, Norteamérica) y Oriente (zonas indostánicas, asiáticas, islas del Pacífico, Oriente Lejano). Reig también señala (2011, 45), que Alan Lomax identifica una región mediterránea,

¹¹ Martínez de Pisón, en *La montaña y el arte* (2017b), dedica un breve apartado a la representación musical de la naturaleza y, en particular, del paisaje montaños. Entre otros autores menciona a Liszt, quien, a través de sus *Années de Pèlerinage*, reconoce que sus recorridos por diversos lugares han conmovido su alma con hondas emociones”, por lo que ha tratado de poner en música algunas de sus más intensas percepciones.

¹² En el repertorio pianístico, el término aparece 4ª pieza de la Suite de pequeñas piezas, Levante, subtítulo del 1^{er} cuaderno de Lírica española, tercera pieza de la suite La Sierra. En orquesta, aparece en la Suite levantina en la bemol y en coro, en Dos tonadas levantinas.

y que Vicent Torrent divide en norte (Occitania, Cataluña, norte de Italia), sur (países árabes) y zona estándar (Andalucía, Valencia, Murcia, Nápoles, Grecia, Yugoslavia, Albania, Calabria e islas del mediterráneo como Creta, Chipre, Malta, Baleares, Córcega, Cerdeña).

Según Reig, el rasgo en común de la música del Mediterráneo es la ausencia de elementos unificadores. Considera la música del Mediterráneo un mosaico de culturas distintas que se cruzan, se mezclan y se influyen mutuamente sin perder la identidad propia, debido a una convivencia entre continentes, religiones, etnias, patrones de conducta, así como diferentes estructuras sociales y políticas. Al respecto Reig (2011, 46) recuerda cómo Bruno Nettl concreta algunas de las características de las músicas tradicionales y folclóricas de las culturas en torno al Mediterráneo. Así, la música en Europa generalmente se ajusta a la métrica, tiende a la melodía diatónica y al silabismo y prefiere la estructura estrófica, mientras que la música del África Subsahariana se caracteriza por la sofisticación del ritmo y el canto de conjuntos polifónicos y una influencia asiática se materializa a través del canto solista, melodías melismáticas y ornamentadas y la heterofonía.

Reig considera que las comarcas de la Comunidad Valenciana son un punto de confluencia entre las tradiciones sonoras del norte y del sur del mediterráneo, así como del este. Identifica rasgos adicionales puntuales en la música tradicional valenciana, como el canto modal con ritmo libre con acompañamiento instrumental medido (como es el caso del *cant d'estil*) y el uso de ritmos *aksak* con origen en los Balcanes.

Pardo y Jesús María (Reig 2011, 47) subrayan la relevancia del componente geográfico en la delimitación de zonas folclóricas de la Comunidad Valenciana:

[...] no descartamos que estas áreas folclóricas, determinadas por accidentes geográficos, estén superpuestas a unidades culturales primitivas que se han ido desdibujando con los movimientos demográficos ocurridos a lo largo de la historia, desde las repoblaciones medievales hasta las que se hicieron después de la expulsión de los moriscos. Fueron importantes, por lo que respecta a intercambios culturales, las migraciones temporales intercomarcales e interregionales debidas a trabajos agrícolas, como la siega de cereales de secano y las plantaciones y siegas del arroz, apicultura, ganadería, aprovechamiento de madera, etc.

Además, conciben la existencia de siete áreas microfolclóricas en la Comunidad Valenciana, establecidas en torno a ciudades importantes: Morella, Segorbe, Valencia,

Requena, Játiva, Alcoy-Alicante y Orihuela.¹³ Esta delimitación es de utilidad para el presente trabajo, en la medida en que la hipótesis puede concretarse en elementos folclóricos del eje Alcoy-Alicante.



Figura 1: Mapa con las principales ciudades de la Comunidad Valenciana y el eje Alcoy-Alicante, destacado en blanco (Fuente: Wikimedia commons, 2021)

¹³ Según Reig, para Pardo y Jesús María, dichas poblaciones han ejercido históricamente una atracción demográfica sobre las tierras que las rodean bajo influencias económicas, comerciales, religiosas y sociales. Por ello Reig considera que la cultura popular «tiene al mimetismo de las formas expresivas de las clases elevadas, siempre que estas formas puedan admitir la acomodación dentro de la manera de sentir y vivir de las clases populares» (Reig 2011, 32).

1.4.4. El análisis paramétrico

Del primer objetivo secundario, relativo al análisis paramétrico del repertorio de estudio, se desprende la necesidad un marco teórico que sustente dicho análisis. Bajo el paradigma de la logoestructura (Villar-Taboada 2013) se adopta la consideración de dicho análisis como una primera aproximación descriptiva o formalista, situada en el nivel neutro. Tal y como describe Ramón Sobrino (2005), se parte del nivel neutro para obtener conclusiones sobre el poiético; lo que Nattiez denomina poiético inductivo. Ramón Sobrino, además, indica que Nattiez considera que a partir del nivel neutro es posible proponer consideraciones de carácter estésico y poiético (Sobrino 2005). Asumiendo estos preceptos, se adopta también la redefinición que Villar-Taboada realiza del análisis musical como «la parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma y que tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural, mediante la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura» (Villar-Taboada 2018a, 270).

1.5. Fuentes

Las partituras de la *Lírica española* constituyen la principal fuente primaria, ya que son el soporte del repertorio de estudio. Son imprescindibles, tanto para la realización de un análisis descriptivo como para el estudio de los tópicos musicales en torno al paisaje, y se describen en el apartado 2.1.2.2.

Los escritos de Óscar Esplá (Iglesias 1977) aportan la perspectiva poiética (la relativa a los procesos compositivos, según Nattiez) que condiciona el conjunto de su creación musical. Para esta investigación resultan especialmente relevantes los escritos sobre estética en los que hace referencia a la imitación de la naturaleza, sobre la capacidad descriptiva de la música, sobre el uso de los cantos populares y sobre el nacionalismo y la escuela nacional. Estos textos suponen una fuente ineludible en el estudio de la semioestructura del repertorio de estudio (se abordará en el apartado 1.4.1).

Las fuentes fonográficas empleadas proceden, por una parte, de la *Fonoteca de materiales*, que consiste en un trabajo de campo recopilado y editado por la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana en el año 1986. Se trata de un fondo discográfico compuesto por treinta volúmenes en soporte LP, casete y CD, con muestras sonoras vinculadas a repertorios tradicionales, como cantos de trabajo, fiestas o celebraciones anuales. Las

muestras han sido grabadas directamente, sin someterse a reelaboraciones o adiciones. Estos materiales pueden resultar útiles en la identificación de los tópicos relacionados con el uso del folclore, ya que incluyen grabaciones de cantos populares propios de municipios pertenecientes al eje Alcoy-Alicante (por ejemplo Sella, Muchamiel, Alcoy o Bañeres, entre otros) incluyendo el propio Misterio de Elche.¹⁴ No obstante, conviene tener en cuenta que constituye una recopilación no exhaustiva de cantos populares y, aunque pueda resultar representativa del folclore que presuntamente inspira la obra de Esplá, no garantiza *a priori* una conexión entre dicho folclore y el repertorio de estudio. Por otra parte, las grabaciones de la *Lírica española* de Esplá tomadas como referencia corresponden a la grabación a cargo del pianista británico Martin Jones (2013).

Las consultas de fuentes se han realizado, principalmente, en la Biblioteca Municipal Lluís Fullana i Mira (partituras) y en el área de humanidades de la Biblioteca Central de la Universidad Politécnica de Valencia (escritos de Esplá). Además, el acceso a la Fonoteca de materiales ha sido facilitado por el Departamento de composición, canto, dirección y sonología del Conservatorio Superior de Música de Valencia; y el acceso a la grabación de *Lírica española* ha tenido lugar a través de la plataforma de audio Spotify.

1.6. Metodología y problemática de la investigación

Previamente a la exposición de la metodología empleada en la elaboración de la presente investigación, es preciso valorar la problemática acaecida durante la realización del mismo, a modo de definición del alcance del trabajo.

1.6.1. Problemática de la investigación

La situación sanitaria originada por la pandemia relacionada con el virus COVID-19 ha condicionado tanto la consulta de fuentes en distintos archivos, como de bibliografía especializada. En concreto, no ha sido posible visitar la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, que contiene los fondos personales de Esplá incluyendo su piano, su biblioteca, 65 partituras autógrafas (de las 103 que compuso), fotografías y un epistolario.

¹⁴ El Misterio de Elche fue revisado por el propio Esplá en la década de 1930.

En cuanto a la consulta de bibliografía, ha quedado limitada principalmente a la base de datos JSTOR, con la excepción de publicaciones como las de Oller (1951) y Reig (2011). No ha sido posible consultar monografías especializadas en música tradicional valenciana como *Músicos y festeros valencianos* (Cucó 1993) o cancioneros como *Canciones y danzas de Bocairente* (Olmos 1952), *Canciones y danzas de la Sierra de Mariola* (Oller 1960), *Canciones y danzas del valle de Albaida* (Oller 1967), o *Canciones y danzas del condado de Cocentaina* (Marcial 1968). Por ello, existe una disponibilidad limitada de fuentes sonoras y transcripciones de la música popular del ámbito geográfico de estudio (el eje Alcoy-Alicante). Sin embargo, este hecho no supone ningún inconveniente para que, con base en los *Cuadernos de música folklórica valenciana* (Oller 1951) y la *Fonoteca de materiales*, se haya podido llegar a una serie de conclusiones relativas a los objetivos del trabajo.

1.6.2. Metodología

La metodología que se propone a continuación ha constituido el plan de trabajo para el desarrollo de la presente investigación, y está destinada a cumplir el objetivo principal y los objetivos secundarios definidos. El sistema de citas empleado es Chicago en su decimosexta edición (según Deusto 2014) y, concretamente, de tipo autor-año. La metodología se toma del modelo establecido por Carlos Villar-Taboada (2018a y 2018b), completado por el análisis de Jan LaRue (1989) y con las particularidades de la construcción y la significación del lugar a través de la música que aporta Canova (2015).

Para cumplir los objetivos del trabajo tomando como referencia el paradigma de la logoestructura (Villar-Taboada 2018a y 2018b), se examinan los ámbitos de la semioestructura, la morfoestructura y la logoestructura que, si bien se presentan en este orden, conforman por igual una red de significados en torno a las piezas objeto de análisis.

1.6.2.1. Semioestructura

El estudio de la semioestructura permite averiguar las relaciones entre la música y la sociedad o la cultura durante el transcurso del tiempo. Por ello, en primer lugar, se describe la construcción de la figura del compositor, a través de una contextualización extramusical y musical a partir de la historiografía especializada. En la última, se trata el estilo compositivo

del autor y las características específicas de la obra objeto de análisis (Villar Taboada 2018b). Ello que implica la necesidad de contextualizar el repertorio de estudio tanto en el conjunto del catálogo como en el catálogo similar específico. Se examinan, así, las condiciones que envuelven la creación, realización y percepción de la obra (inspiración, vivencias, referentes literarios).

Por otra parte, se describen los referentes creativos tanto extramusicales (la literatura y paisaje suponen los principales referentes estéticos) como musicales (tales como géneros, compositores, escuelas y procedimientos técnicos). Asimismo, se describe su recepción entre la crítica especializada y no especializada, lo que se llevará a cabo a través del contraste de prensa y bibliografía y de la puesta en valor de encargos y premios relevantes.

1.6.2.2. Morfoestructura

El estudio de la morfoestructura permite identificar los elementos y las estrategias compositivas que explican la articulación discursiva global (Villar-Taboada 2018a y 2018b), revelando la manera en que se interrelacionan. En una fase inicial de la morfoestructura se realiza un análisis paramétrico, a través del cual se identifican los elementos singulares y recurrentes. Si bien la función estrictamente musical de estos elementos es la conducción de la articulación discursiva, pueden establecerse implicaciones extramusicales y, concretamente, de identidad paisajística.

El análisis paramétrico del repertorio de estudio tomará, parcialmente, la estructura para el análisis propuesta por LaRue (1989). El primero de los tres estadios principales en los que el autor divide su análisis (LaRue 1989, 2) se omite ya que, tratándose de la contextualización de la pieza objeto de análisis, se realiza anteriormente como parte de la semioestructura (apartado 2.1.2.2.).

El segundo de los estadios principales planteados por LaRue (1989, 2), está compuesto por cuatro elementos contributivos (sonido, armonía, melodía y ritmo) más el crecimiento, que es resultado de los anteriores. De este elemento se toma como referencia la articulación como fuente generadora de forma y, por ende, de significado. Así, este apartado pasa a denominarse articulación discursiva, en la medida en que constituye una formulación analítico-teórica consolidada para examinar la dualidad entre forma y expresión (Villar-Taboada 2013, 162).

Del tercero de los tres estadios principales (LaRue 1989, 2) se tomarán las consideraciones externas, que en este trabajo se equiparan a la propia logoestructura y por tanto coincidirá con el capítulo 4 del trabajo. Bajo estas consideraciones, el análisis de la morfoestructura se ordena como sigue:¹⁵

	Grandes dimensiones	Medias dimensiones	Pequeñas dimensiones
Sonido	Timbre, registro, ¹⁶ dinámica, textura		
Armonía	Etapas evolutivas de la tonalidad (bimodal, expandida, etc.)	Procedimientos sintácticos	Elementos morfológicos
Melodía	Carácter diatónico / cromático, <i>cantabile</i> / instrumental	Grados conjuntos / disjuntos, contorno ascendente / descendente / ondulante, repetición / variación / desarrollo / contraste, etc.	
Ritmo	Agógica, metro	Cambios agógicos y métricos	Motivos rítmicos, acentuación, polimetrías, polirritmias, hemiolias, sincopación, etc.
Articulación discursiva	Grupo de obras, obra, movimiento	Sección, período	Frase, semifrase, motivo

Tabla 1: Detalle de los aspectos examinados por cada parámetro (elaboración propia)

Como se observa en la tabla anterior, el análisis de la morfoestructura culmina con la articulación discursiva, mediante la cual se examina cuáles son los elementos paramétricos que contribuyen a articular la pieza. Así, la articulación discursiva puede presentarse en modo de forma, estructura o proceso, y se hará uso de la terminología estructural (sección, período, etc.)

¹⁵ De manera transversal, estos parámetros se estudian partiendo de las grandes dimensiones, pasando por las dimensiones medias para tratar, por último, las pequeñas dimensiones (Jan Larue 1989, 2). A cada dimensión y parámetro se asocia una terminología determinada (que se ha simplificado respecto a la aportada por LaRue), mostrada en la tabla.

¹⁶ La altura de las notas se expresa según el índice acústico franco-belga.

propuesta por LaRue (1989).¹⁷ Se analiza asimismo si dicha articulación se corresponde con modelos establecidos por la tradición o si es fruto de la inventiva del compositor. El concepto de crecimiento planteado por LaRue se integra en la articulación discursiva, valorando si la pieza se articula de forma continua y orgánica u organizada por secciones. El análisis se acompaña de extractos de la partitura que ejemplifican las partes del análisis que se han considerado más relevantes. Las transcripciones se han realizado a partir de partituras originales con el software *Sibelius*. Este apartado actúa al mismo tiempo como elemento de unión con el capítulo siguiente, ya que permite identificar las características paramétricas de los tópicos, cuya significación en torno al paisaje levantino es valorada a través de la logoestructura.

1.6.2.3. Logoestructura

El estudio de la logoestructura pretende explicar la razón del uso de los tópicos empleados y no otros, que se agrupan constituyendo las estrategias compositivas empleadas por Esplá. Siguiendo la hipótesis de trabajo, la estrategia compositiva principal es la utilización de elementos folclóricos para la construcción de significados que apelan al paisaje levantino. La búsqueda de la relación de la música con elementos folclóricos se apoya en los *Cuadernos de música folklórica valenciana* (Oller 1951) y en la *Fonoteca de materiales*, valorando el empleo de tópicos recurrentes con funciones determinadas en la articulación discursiva. La valoración de tópicos se basa en la propuesta de Smith (1994) para averiguar los mecanismos de la construcción y la significación del paisaje a través de la música. Así, Smith propone examinar la relación de la música con factores como el espacio metafísico, la territorialización o los movimientos regionalistas y nacionalistas y dualismos como localidad-universalidad, tradición-modernidad, individual-colectivo, pureza-autenticidad, tradición-modernidad, entre otros.

Tras el análisis de la logoestructura, se concluye reflexionando en qué medida se han alcanzado los objetivos del trabajo. Además, se valora la presunta relación de las piezas de Esplá que son objeto de análisis con el folclore del eje Alcoy-Alicante bajo las perspectivas del

¹⁷ Para aportar una mayor precisión formal, se describirá el funcionamiento interno de períodos y frases mediante terminología derivada del *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn (2003). En concreto, el carácter *cerrado* (conclusivo) o *abierto* (suspensivo) según Kühn (2003, 76-77), *paralelo* o *contrastante* para referirse respectivamente a la oposición entre variante y contraste (Kühn 2003, 17-18) la simetría o asimetría (Kühn 2003, 89) para expresar el equilibrio del número de compases y binario o ternario (Kühn 2003, 81) para referirse a las subdivisiones internas.

modelo de Nattiez. Por tanto, se examinará el nivel poiético (relaciones de la música con el compositor y la producción de la obra), neutro (concreción de la música en estrategias compositivas, microestructuralmente manifestadas en tópicos); y estésico (dificultades técnicas que la obra plantea al intérprete y diálogos que puede establecer la obra con diferentes tipos de oyentes).

1.7. Estructura

El trabajo se estructura, en correspondencia con la metodología adoptada, en tres grandes capítulos, dedicados a semioestructura, morfoestructura y logoestructura. A grandes rasgos, la semioestructura es un capítulo de contextualización de distintos aspectos en torno al autor y su obra, en el que prima el carácter descriptivo. En cambio, la morfoestructura y la logoestructura son capítulos en gran medida interrelacionados, ya que tratan directamente sobre la obra objeto de análisis, incluyendo ejemplos extraídos de la partitura. Posteriormente se finaliza el trabajo con las conclusiones, que se refieren al grado de consecución de los objetivos planteados. De manera adicional, el trabajo contiene un apartado de fuentes y bibliografía.

2. Semioestructura

Como expliqué en la metodología, Villar-Taboada propone la semioestructura como el primer ámbito del paradigma de la logoeestructura que estudia las relaciones entre la música y la sociedad o la cultura durante el transcurso del tiempo. Por ello se profundiza, contrastando la bibliografía consultada, en la construcción de la figura del compositor, los referentes creativos técnicos y estéticos del mismo y su recepción en la crítica.

2.1. Construcción de la figura del compositor

La construcción de la figura de Esplá se realiza a través de una contextualización tanto extramusical como estrictamente musical.

2.1.1. Contexto extramusical

Para describir la semioestructura en torno a la dimensión extramusical, conviene profundizar en el contexto histórico del compositor, haciendo referencia a los hechos que puedan condicionar en mayor medida su producción musical.

Óscar Esplá y Triay nació en Alicante el 5 de agosto de 1886 (Iglesias 1973)¹⁸. Realizó sus primeros estudios musicales en su ciudad natal: primero a cargo de su padre, don Trino Esplá, y Fernando Lloret, fallecido prematuramente. Recibió una sólida formación como pianista de Juan Latorre Baeza. Durante esta formación escribió pequeñas piezas (romanzas, pavana, mazurkas, valsos) y fue entonces cuando recibió sus primeras lecciones de armonía de Latorre,¹⁹ lo que compaginaba con sus estudios de Bachillerato en el Instituto de Alicante. En 1903, con diecisiete años, ingresó en la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, que interrumpió para realizar los de Filosofía y Letras. Finalizados los estudios de Filosofía y Letras volvió a la Escuela de Ingenieros y, alrededor de 1910, compuso la *Suite levantina en la bemol*,

¹⁸ Antonio Iglesias, en la publicación sobre Esplá de 1973, amplía y corrige el apunte biográfico que incluyó en su tomo sobre la obra para piano del autor (Iglesias 1962), en el que figuraba como fecha de nacimiento el año 1889.

¹⁹ Iglesias (1973) apunta que la holgada situación económica le permitió adquirir cuantos tratados o métodos necesitase.

obra que recibió el primer premio en el Concurso Internacional convocado por la National Gesellschaft «Die Musik» de Viena.²⁰ Este primer éxito llevó a Esplá a entregarse por entero a la música.



Figura 2: Fotografía del joven Óscar Esplá (Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021)

Los primeros años creativos de Esplá se enmarcan en la crisis de la Restauración. La derrota de 1898 provocó una crisis ideológica que puso en evidencia la débil relación entre el Estado y la cultura popular, en un contexto en el que el clima intelectual europeo estaba asimismo en crisis. En España, se desmoronaron las simbologías del imperio, la monarquía, la historia y la religión como entes unificadores e integradores. No obstante, el clima pesimista convivió con un imperativo de regeneración que se tradujo en una voluntad de profundizar en la esencia de lo español y de sus variantes regionales (Alonso 2010). Con la Generación del 14 culminaría la actitud positivista y modernizadora.²¹ Especialmente a partir de 1917, el intelectual no sólo se comprometía con los problemas contemporáneos, sino que se implicaba

²⁰ Pese a las lecciones de armonía recibidas, Iglesias lo considera un compositor fundamentalmente autodidacta, trabajando especialmente a partir del análisis de partituras pasadas.

²¹ La figura de Ortega y Gasset es fundamental en esta generación. Atacó el fanatismo religioso y casticista, porque los consideraba responsables de la marginalidad de España. Señaló que España como nación no existía y que el deber de los intelectuales era construirla, en un marco europeísta y esencialista (Alonso 2010). Es significativo que la obra *Don Quijote velando las armas* (1924) de Esplá está basada en *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset.

en la construcción de una nueva sociedad, mediante la intervención política y en la prensa; en este grupo procede situar a Esplá (Alonso 2010).

La llegada de la dictadura de Primo de Rivera en 1923 supuso un proyecto político autoritario que puso a la nación en el centro de su discurso, implicando un nuevo nacionalismo español caracterizado por una combinación de regeneracionismo, modernización y militarismo. En este contexto, aumentaron las tensiones entre nacionalismo, fascismo y modernidad, pues seguían progresando los nacionalismos históricos (Cataluña, País Vasco y Galicia), así como los movimientos regionalistas, donde puede inscribirse el nacionalismo levantino de Esplá. Simultáneamente, el Estado ejerció un control sobre los productos de la cultura popular, promoviendo aquellos que exaltaban las virtudes y tradiciones de la raza hispana como la zarzuela, el cuplé o la revista (Alonso 2010). Hacia el final de dicha dictadura en 1930, Esplá compone las suites para piano *La Sierra* y *Cantos de antaño*, que para Iglesias (1973) condensan el mejor y más personal pianismo del compositor.

En 1929 contrajo matrimonio con María Victoria Irizar y Góngora, fijando su residencia en la finca campesina de su padre, «El Paraíso», situada en las afueras de Alicante. Asimismo, la pareja realizó prolongadas estancias estivales en la masía «El Molí», en Benimantell,²² que durante años fue lugar de encuentros, creatividad, excursiones, actividades recreativas y de descanso.



Figura 3: Benimantell actualmente, con la Sierra de Aitana al fondo. Fuente: Serracanta (2021)

Durante la Segunda República Española, instaurada en 1931, los republicanos pretendían impulsar la cultura como expresión de una nueva España, con un proyecto nacionalizador de carácter ilustrado bajo criterios pedagógicos, pero con medios rudimentarios

²² Cercana al valle del Guadalest y la Sierra de Aitana, parte septentrional de la Cordillera Bética que dio nombre a su *Sinfonía Aitana*.

(Alonso 2010). El Conservatorio Nacional de Música y Declamación le nombró profesor de Folklore en la Composición. Residente en Madrid durante la Segunda República, fue elegido presidente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931 para llevar a cabo un programa de regeneracionismo musical (Casares 2002, 229).²³ Dimitió en 1934, en un contexto de falta de recursos económicos y la ausencia de una sólida base social. Según Alonso (2010), los republicanos ignoraron el potencial y la trascendencia de la cultura de masas emergente.

Desde el otoño de 1936 (tras ser nombrado director del Conservatorio Nacional) hasta el otoño de 1951 se exilió en Bélgica debido al estallido de la guerra civil y dada su orientación republicana (de Kloe 2008). Allí ejerció como crítico musical en *Le Soir*, escribió algunos artículos sobre música en revistas francesas y dirigió el Laboratorio Musical Científico del Instituto Internacional de Investigaciones Acústico-Psicológico musicales. Además, dirigió un trabajo sobre la adopción de un diapasón único, por solicitud de la UNESCO. Estos hechos, junto con su formación multidisciplinar, ponen en valor el alto bagaje estético y científico de Esplá, lo que puede implicar una clara predisposición del compositor por inspirarse en elementos extramusicales tales como el paisaje. Esto puede darse, por ejemplo, en obras destacadas compuestas en este período son *Sonata del Sur* (1945) y *Sonata Española, op. 53* (1949).

En los años siguientes al exilio tuvo lugar la publicación de la obra objeto de este trabajo (el primer cuaderno en 1952, y el resto, en 1954). En 1964 finaliza la *Sinfonía Aitana*,²⁴ posiblemente su obra más reconocida y fundamental en la interpretación musical del paisaje desde el ámbito sinfónico. Falleció en Madrid en 1976 con 89 años, y fue enterrado en el Monasterio de la Santa Faz de Alicante, su ciudad natal.

2.1.2. Contexto musical

A continuación, se contextualizan, separadamente, los rasgos estilísticos del autor, su posicionamiento en el panorama musical de su época y los rasgos particulares de las piezas objeto de análisis.

²³ Caracterizado por la proyección social e intelectual de la música, descentralización, estímulo de la musicología y la nueva creación y la reforma de las enseñanzas musicales (Alonso 2010). Según la autora, la elección de Esplá para su presidencia no fue caprichosa, sino que respondía a su aversión a los dogmatismos nacionalistas.

²⁴ Obra por la que le fue impuesta la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio (Iglesias 1973).

2.1.2.1. Contexto estilístico

Musicalmente, Celsa Alonso (1998) sitúa a Esplá en una generación de compositores nacidos entre 1876 y 1886, es decir, contemporáneos a la generación literaria del 98: son, entre otros, Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953) y Julio Gómez (1886-1973). Con el nuevo imperativo regeneracionista derivado de la crisis de la Restauración, los compositores pretendían impulsar la música nacional a través de la investigación musicológica, restauración de la música sacra, dignificación del teatro musical, construcción de la ópera nacional, consolidación del sinfonismo y *lied* españoles y reforma de las enseñanzas musicales y fortalecimiento de la infraestructura musical (en cuanto al público y las instituciones). Los regionalismos musicales fueron adoptados por los sectores intelectuales burgueses (entre los cuales puede situarse a Esplá), tanto por reafirmaciones krausistas como por el auge de los nacionalismos históricos. Según Alonso (2010), los regionalismos avanzaban hacia una unidad estética de naturaleza universal, en detrimento del casticismo propio del género chico (de gran éxito en las últimas décadas del siglo anterior), que ya no constituía una solución estética para los compositores más innovadores. La figura de Esplá parece integrarse totalmente en este contexto, en la medida en que se suma al grupo de compositores que, en rechazo del primitivismo y el pintoresquismo, desean profundizar en las esencias de lo identitario con pretensiones universalistas y, a menudo, modernistas. Este nacionalismo esencialista convivió con el reduccionismo andaluz y su poder nacionalizador, que tuvo una gran repercusión internacional a raíz del éxito de autores como Albéniz, Turina y Falla en París.

Por otra parte, Rosa Elia Castelló (2013) relaciona a Esplá con la Generación del 14 (al igual que a otros músicos, como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter) en la medida en que Esplá se sumó al grupo de intelectuales que participaron en la opinión pública, lo que contribuyó a dar una nueva proyección social a la música.

Iglesias (1973) divide la obra de Esplá en tres períodos estilísticos: el primero, impersonal y de múltiples influencias; el segundo, absolutamente personal y de nacionalismo esencialista, basado en el folclore levantino; y el tercero, caracterizado por un lenguaje de mayor contemporaneidad. Iglesias (1973) no especifica la cronología de dichas etapas ni señala obras concretas que la definan. Pese a que Esplá conoció el dodecafonismo y las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no se adhirió a dichas tendencias, sino que siguió sus propios preceptos estéticos. Ricardo Llorca (2004) sitúa a Esplá en una generación posterior a Falla; concretamente lo adscribe a una Escuela Levantina formada por compositores como

Joaquín Rodrigo (1901-1999), Federico Mompou (1893-1987), Xavier Montsalvatge (1912-2002) y el propio Esplá (1886-1976).

Iglesias (1962) describe el uso del folclore que realiza Esplá citando a Adolfo Salazar, quien decía del compositor que universaliza los elementos sobre los que se apoya el canto popular, basándose en ellos para crear un arte general. Por ello según Alonso (1998), el pensamiento de Esplá se caracteriza por su aversión a los dogmatismos nacionalistas. Profundizando en la posición de Esplá respecto al nacionalismo, Otaola (2008) señala que Esplá combina un afán por crear una música de estética universal (reflejando las nuevas corrientes estéticas europeas de principios del siglo XX) con la inspiración en el acervo popular levantino. Sin embargo, matiza, huye del nacionalismo o regionalismo superficial. La repetición de clichés o la copia literal de melodías ya existentes llevaría a un empobrecimiento del propio folclore, por lo que este último sirve como mera fuente de inspiración al compositor. Por ello, «la actitud de Esplá frente al folclorismo directo aparece claramente expresada por el mismo compositor en múltiples ocasiones, consciente de ir contra corriente de la moda musical imperante en ese momento en España». (Otaola 2008, 107).

Elena Torres (2012) vincula a Esplá con el nacionalismo de las esencias, en oposición al nacionalismo de las apariencias. El nacionalismo esencialista, vinculado al regeneracionismo europeísta de Felipe Pedrell, trasciende la mera cita, transcripción o armonización de los cantos populares para asimilar éstos y traducirlos en formas cultas. Según Torres (2012), para Pedrell el nacionalismo ha de consistir en captar el sustrato o sustancia vital de los cantos nacionales. Ello puede implicar, en la práctica, la necesidad de recurrir a cadencias, ritmos y modos extraídos de la canción popular. Concretamente, Torres (2012) sitúa a Óscar Esplá en una vertiente del nacionalismo de las esencias caracterizada por emplear modelos de inspiración alternativos a los de Pedrell (esto es, una continuación de la tradición española viva y no de la preservada en los archivos). Isaac Albéniz fue considerado por unanimidad el compositor que mejor representaba el nacionalismo de las esencias. Especialmente relevante fue su suite para piano *Iberia* (1905-1909), en la que el autor hizo un sofisticado uso de las formas, los giros, las cadencias y los ritmos andaluces no en estado puro, sino metabolizados o asimilados. Estas características, precisamente, como mostraré, permiten relacionar *Iberia* de Albéniz con *Lírica española* de Óscar Esplá.²⁵

²⁵ Conviene, no obstante, tener presente que la concepción de *Lírica española* tuvo lugar más de dos décadas después que *Iberia*.

2.1.2.2. Contextualización de Lírca española

El conjunto de piezas que son objeto de estudio de este trabajo pertenece a la serie de cinco cuadernos para piano (el tercero emplea voz y piano) titulado *Lírca española, op. 54*, con el subtítulo de *Impresiones musicales sobre cadencias populares*. Las piezas, dedicadas a su mujer, fueron publicadas entre 1952 y 1954, aunque abarcan páginas de distintas épocas de la vida de Esplá desde 1930. De hecho, Iglesias (1962) enmarca la obra, en cuanto a factura y carácter, en un momento compositivo situado alrededor de 1930.²⁶ Consta de un total de dieciocho números de duración breve (las piezas duran en torno a dos minutos excepto las pertenecientes al último cuaderno, que rondan los cuatro minutos). Todos los cuadernos, a excepción del cuarto, tienen un título propio (I.- Bocetos levantinos, II.- Tonadas antiguas, III.- Tres canciones y V.- Suite característica) y entre tres y seis piezas en cada uno; piezas que, a través de sus títulos individuales, hacen referencias explícitas a distintas regiones españolas, pero especialmente al Mediterráneo.²⁷

Cuaderno	Año de edición	Instrumentación	Piezas
<i>I.- Bocetos levantinos</i>	1952	Piano	I.- Evocación costeña
			II.- Danza del valle
			III.- Canción de cuna
			IV.- Paso de baile serrano
			V.- Canto de la umbría
			VI.- Ritmos de la huerta
<i>II.- Tonadas antiguas</i>	1952	Piano	Romance
			Canto de trilla
			Conseja
<i>III.- Tres canciones</i>	1952	Voz y piano	Mediterránea
			Castellana

²⁶ Si bien Iglesias (1962) no adscribe *Lírca española* a una fecha de composición concreta, la sitúa estilísticamente entre otros títulos pianísticos, como *Cantos de antaño* y *Tres movimientos*, piezas publicadas en 1930 y 1931 respectivamente.

²⁷ Según Iglesias (1962), Esplá tuvo el proyecto de elaborar un sexto cuaderno dedicado a Galicia.

			Aragonesa
IV.- [Sin título]	1953	Piano	Aire andaluz
			Cadencia balear
			Ritmo de bolero
V.- Suite característica	1954	Piano	Habanera
			Ronda serrana
			Sonatina playera

Tabla 2: Composición de los cuadernos de *Lírica española* (elaboración propia)

Iglesias (1962) destaca de *Lírica española* su afán por la superación de cualquier tipo de nacionalismo musical español y consiguiente valoración estética. El estreno del primer cuaderno tuvo lugar en 1952 (recién llegado a España), en un concierto-conferencia de homenaje a Gabriel Miró celebrado con motivo de la inauguración de la biblioteca que lleva su nombre, en Alicante. El programa era monográfico, con obras de Esplá, y la pianista Pilar Bayona ofreció un programa compuesto por *Sonata española* (1949), *Bocetos levantinos* (1930) y *Tres movimientos para piano* (1931).²⁸



Figura 4: Pilar Bayona y Óscar Esplá en Alicante, en el estreno del *Cuaderno Primero: Bocetos levantinos* en 1952 (Fuente: Monzó, 2008, 12)

²⁸ Otras versiones posteriores destacadas de la interpretación de *Lírica española*, son las de Pauline Marcelle (Sello Hispavox, 1976), Alicia de Larrocha (Sello Columna Musica, 2004), y Martin Jones (Sello Nimbus, 2013).

El *Cuaderno primero: bocetos levantinos* es de inspiración popular, tal y como avisa el subtítulo. No obstante, no hay nada tomado directamente del folclore, siendo la inspiración «eficaz estímulo para el artista, que le hace producir espontáneamente, como si lo que produce fuera cosa hallada de pronto y no buscada con esfuerzo» (Iglesias 1962, 143). Según Iglesias (1962), dicho estímulo parece tener su origen en el contacto del autor con ambientes naturales y con parajes determinados.²⁹ De las seis piezas que componen este primer cuaderno, se considera la «Canción de cuna» una excepción en cuanto a que, presuntamente, no recoge su inspiración del paisaje levantino sino de la música de tradición oral que anuncia su título (Iglesias 1962). «Evocación costeña (I)» refleja el mar levantino; según Iglesias (1962), la dulzura y serenidad del primer tema contrasta con la mayor luz que se proyecta del segundo, teniendo ambos igualmente cierto carácter popular. De «La danza del valle» (II), inspirada en el valle del Guadalest, destaca su carácter alegre. El tema del «Paso de baile serrano» (IV)³⁰ imita a otro popular de la Sierra de Aitana.³¹ Con el subtítulo de «Nocturno, el Canto de la umbría» (V) se inspira en la ladera Norte de la Sierra de Aitana. Por último, «Ritmos de la huerta» (VI) se apoya en la rítmica de la jota valenciana (el U y el Dos).

El *Cuaderno segundo: tonadas antiguas* refleja el afán de Esplá de quintaesenciar tres viejos aires populares, con su inherente arcaísmo y sobriedad. Iglesias (1962) hace referencia a la oposición de Esplá de acudir a fuentes históricas pues, en lugar de ello, emplea formas musicales primitivas utilizadas por trovadores que entonaban con sencillez sus estrofas. El «Canto de trilla (II)», con el subtítulo de «Levante», se basa en un tema popular alicantino y mallorquín, según Iglesias (1962) con origen en la polifonía española del siglo XVI. Dicho autor también señala que esta pieza puede ser resumida «en lo severo, arcaico y solemne»

²⁹ Iglesias (1962) cita a Salazar, quien hace referencia al retiro de Esplá en la sierra de Aitana (en las cercanías del valle de Guadalest) y califica al compositor como «el cantor de este rincón espléndido de la tierra alicantina».

³⁰ Puede ser significativo el hecho de que el *Paso de baile Serrano* (IV) se orquestara para *La pájara pinta* (estrenada en 1955) bajo el título de *Baile de Antón Pirulero*. De forma similar, el Canto de la umbría (V) se convertiría en *La viudita del Conde Laurel*, número perteneciente a la misma obra orquestal. *La pájara pinta* es una obra teatral para marionetas con música, baile, canciones (con texto del gaditano Rafael Alberti) y un riguroso diseño de indumentaria y decorado. Según Castelló (2016) *La pájara pinta* se inspira en canciones infantiles españolas y transporta «a tiempos pretéritos, una época en que todos conocíamos el olor y el sabor de lo nuestro, de lo alicantino; [...] la luminosidad de nuestra tierra, el olor a mar, la sombra y el oreo de los palmerales, los pequeños huertos (hoy desaparecidos) y sobre todo “AITANA”, su sagrado monte, nuestra montaña, la que preside desde lo alto casi toda la provincia, con sus pueblos pegados a sus faldas, pueblos hoy desconocidos [...]».

³¹ Iglesias (1962) no especifica cuál.

(1962, 68). En 1955 se publicaron las *Dos tonadas levantinas* para coro SATB, la primera de las cuales es este mismo «Canto de trilla». En esta ocasión, la primera de las tonadas se titula «De la Sierra» y «Canto de trilla» es su subtítulo.

El *Cuaderno quinto: suite característica* contiene tres piezas relacionadas entre sí (al contrario que los cuadernos anteriores, cuyas piezas son independientes), en la medida en que entre dos danzas se intercala un número contrastante. El pianismo de este cuaderno es de un lenguaje más avanzado en el marco del estilo esplasiano. La «Ronda serrana (II)» se inspira en trazos populares de la Sierra de Alcoy y alterna el canto y la danza, reflejando el rondar de los mozos en los pueblos. La «Sonatina playera (III)», última pieza de *Lírica española*, sería asimismo orquestada en *La pájara pinta* como *La pájara pinta en el verde limón*, bajo el subtítulo de *Danza-sonatina*. Musicalmente, su núcleo temático se relaciona con cierto aire de jota levantina (Iglesias 1962).



Figura 5: Textos y dibujos dirigidos a Óscar Esplá por Rafael Alberti y Benjamín Palencia sobre *La pájara pinta* (Fuente: Mateos Miera, 2008, 141)

2.2. Referentes creativos

Los referentes creativos de Esplá son tanto técnicos como estéticos, y pueden clasificarse en extramusicales y estrictamente musicales.

2.2.1. Referentes extramusicales

Los principales referentes extramusicales son, tal y como atestiguan las fuentes contrastadas, los literarios y los geográficos.

2.2.1.1. Referentes literarios

Paloma Otaola (2008) describe las afinidades estéticas de Esplá con la Generación literaria del 98: le une el esfuerzo de renovación del lenguaje musical (sobre todo en el ámbito sinfónico), la preocupación por hacer accesible la música y la cultura a todas las capas de la sociedad y por elevar el nivel intelectual de los centros de formación musical. Por otra parte, según Alonso (2010), la preocupación por España, la dramática oposición entre casticismo y europeísmo³² y la necesidad de interpretar poéticamente el paisaje de su región son aspectos comunes entre los literatos y los compositores, lo que se confirma en el caso de Esplá. Desde un punto de vista generacional, Esplá se sitúa entre los intelectuales españoles pertenecientes al novecentismo o Generación del 14 (Castelló 2013). En concreto, Sopena (1958) puso en valor la intelectualidad de Esplá, que destaca respecto de otros compositores españoles³³ y que ha recibido la influencia de Ortega y Gasset, lo que puede vincularse con las nociones paisajísticas descritas en el apartado 2.1.1.3. Al mismo tiempo, algunos aspectos lo vinculan asimismo con el posterior grupo poético del 27: su participación en el homenaje a Góngora en 1927, su amistad con poetas como Gerardo Diego y Jorge Guillén y la evocación de la realidad sentida propia de Juan Ramón Jiménez (Otaola 2007).

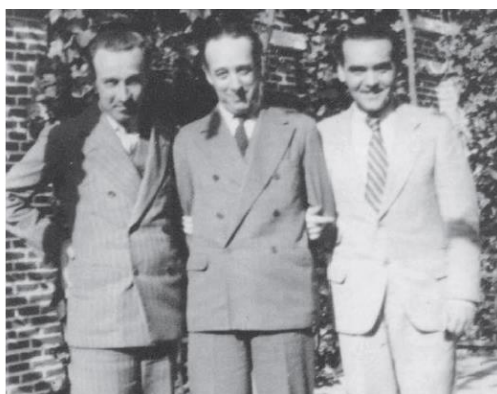


Figura 6: Gerardo Diego, Óscar Esplá y Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes en Madrid, año 1932 (Fuente: Díez Revenga, 2008, 165)

³² Entendiendo el término *casticismo* como una metonimia de españolidad, con connotaciones de autenticidad unidas a la exaltación de lo castellano (Alonso 2010).

³³ Celsa Alonso (1998) nombra a López-Chavarri, Villar y Joaquín Nin, además de Esplá, para referirse a aquellos compositores implicados en el debate intelectual que fueron contemporáneos a la generación literaria del 98.

Según Castelló (2013), la amistad de Esplá con escritores como Miró y Unamuno está documentada mediante un conjunto epistolar y fotográfico y va más allá afirmando que, con frecuencia, la música de Esplá no es comprensible en su totalidad sin considerar su inspiración literaria. Resulta clarificadora la comparación entre dos textos de Miguel de Unamuno y el propio Esplá. A continuación, se muestra el último párrafo de *En torno al casticismo* de Unamuno (2005, 283):

¡Ojalá una verdadera juventud, animosa y libre, rompiendo la malla que nos ahoga y la monotonía uniforme en que estamos alineados, se vuelva con amor a estudiar el pueblo que nos sustenta a todos, y abriendo el pecho y los ojos a las corrientes todas ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas, jugo seco y muerto del gusano histórico, ni en diferenciaciones nacionales excluyentes, avive con la ducha reconfortante de los jóvenes ideales cosmopolitas el espíritu colectivo intracastizo que duerme esperando un redentor!

Y, a continuación, un fragmento de Esplá extraído de una publicación en *Le Soir* en 1940 (Otaola 2008, 108):

El folklore español, como el de todos los países del mundo, viene de las profundidades del espíritu de la raza. En lo que concierne a España, podemos decir que la mayoría de las obras maestras, plásticas, literarias y musicales, aquéllas en las que el sentido de universalidad es más llamativo, tienen su origen en esta fuente folklórica, a menudo lejana y difícil de descubrir. Pero este sentido íntimo y primordial del folklore no es siempre captado ni por los artistas españoles mismos, que permanecen muchas veces en la superficie de un regionalismo estrictamente local. Es a partir de estos errores de donde han comenzado todos los autores extranjeros que han hecho, incluso con buena intención, la caricatura de la parodia, más o menos grotesca, de lo pintoresco español, por exageración o deformación, es decir la españolada.

Los textos, escritos con cuarenta y cinco años de diferencia, comparten su criterio estético respecto al nacionalismo. Unamuno reclama, frente al ensimismamiento en el capullo casticista (asimilable al folclore pintoresco que critica Esplá), el pueblo o lo eterno (asimilable a la esencia folklórica de Esplá) y, al mismo tiempo, seguir las corrientes europeas (lo que se relaciona con la universalidad buscada por el compositor). Además, las diferenciaciones nacionales excluyentes a las que se refiere Unamuno se pueden relacionar con la permanencia en un regionalismo estrictamente local que critica Esplá.

Por otra parte, según Lozano Marco (2008), las ideas de Esplá resultan necesarias para entender la obra de su amigo Gabriel Miró. De hecho, ambos autores comparten la noción de

verdad estética; esto sucede, según Esplá, cuando Miró crea con el lenguaje un poema cuyo asunto son las emociones que, tiempo atrás, recibiera al vivir una experiencia estética ante ese paisaje. La obra de arte sería, pues, la transformación mediante la técnica de lo experimentado ante la realidad inmediata. En concreto, según Esplá, la trama de los asuntos tratados por Miró se diluye en lo total de su obra, que es su paisaje.

2.2.1.2. Referentes geográficos

Dada la vinculación de Esplá con los literatos de su época, procede revisar la función del paisaje en la generación literaria del 98. Martínez de Pisón (1997) caracterizó el uso del paisaje por dicha generación: reciprocidad entre paisaje y cultura e historia y entre paisaje y persona; distinción entre territorio y paisaje; encuentro de la identidad cultural en paisajes variopintos; el carácter bienhechor de la relación directa con el paisaje. En un artículo, dos décadas después, Martínez de Pisón matizaba la concepción paisajística de autores concretos: en Baroja el paisaje se manifiesta en «la lucha por la vida en el barrio urbano» y en «el desánimo en las tierras muertas» y en Azorín «el estilo es un paisaje y el paisaje es un estilo» (Martínez de Pisón 2017a, 41). En Unamuno, el paisaje es estado de conciencia.³⁴ Además, el paisaje puede relacionarse con la circunstancia orteguiana en la medida en que aparece como condición y como referencia vital, más allá del medio o de cualquier vínculo meramente productivo o de supervivencia. También se relaciona con el bosque alegórico orteguiano, en la medida en que la sustancia cultural del paisaje se mantiene oculta, latente o sugerida (Martínez de Pisón 2017a).

El propio Esplá declara que el paisaje y la sustancia española originan su sistema expresivo: «Llevo en mí mismo la luz, el paisaje, la historia o la savia vital de mi país. De este complejo espiritual deben brotar mis expresiones sonoras. Si son sinceras revelarán el españolismo que es sustancia de mi alma» (Iglesias 1977a, 209). En una conferencia pronunciada en Santiago de Compostela en 1958, especifica que se refiere al paisaje levantino.

³⁴ Martínez de Pisón realiza un breve recorrido (2017b) por las representaciones musicales del paisaje, aportando algunos ejemplos representativos como el *Valle de Obermann* de Liszt, las *Escenas del bosque* de Schumann, la *Sinfonía alpina* de Strauss, o la *Sinfonía pirenaica* de Guridi. En esta lista, aunque meramente selectiva, sería ineludible mencionar la *Sinfonía Aitana* de Óscar Esplá. Castelló realiza (2020) un estudio de esta última pieza desde un punto de vista de su estética ligada al Levante, siendo una referencia en la elaboración del presente trabajo.

Sin embargo, matiza que, si bien el folclore conforma uno de los sustratos de su música, no constituye su inspiración primigenia: «Yo [...] he pensado que siendo español, pensando en nuestra historia, mis montañas levantinas, mi sol mediterráneo, [...] en medio del incendio rojo de las sierras de mi país y del azul tranquilo del mar, pensando y sintiendo en español, no tenía para qué preocuparme del folclore [...]. Si mis obras tenían, como tienen, un sabor levantino, es porque el canto popular de mi país entra como uno de los componentes de mi alma de músico, junto a todos los demás elementos de mi historia, pero no está tomado por mí como base de inspiración» (Iglesias 1977b, 154).

Autores como Bonet (2008) y García Alcázar (2008) confirman que, tanto en su obra sinfónica como pianística, Óscar Esplá se inspiró en situaciones contemplativas del paisaje mediterráneo. Luis García-Abrines, humanista de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribió metafóricamente, en 1951:

En realidad, la música de Esplá es como esos paisajes españoles abruptos, pero abiertos a los largos horizontes plásticos y dinámicos a la vez, donde parecen vibrar las inquietudes humanas. Los contornos son ásperos, violentos a veces, pero el conjunto es suavizado por un fondo donde la calidad musical evoca los azules luminosos y claros del cielo y el mar mediterráneos [...] (García Alcázar 2008, 60).

Díez de Revenga indica que Gerardo Diego es más específico en cuanto al ámbito geográfico se refiere, pues dice de Esplá que crea una música

toda impregnada de aromas levantinos, arraigada como los pinos, olivos y algarrobos y también como las esbeltas palmas, las frondosas moreras y los perfumados naranjos, en el suelo y subsuelo de la comarca, entre Orihuela y Elche, por un lado, y la playa de Calpe o las cimas altaneras de Alicante, reina de la orografía valenciana (Díez de Revenga 2008, 174).

Con base en los datos biográficos aportados, junto con valoraciones de especialistas como Iglesias,³⁵ considero razonable concretar el anteriormente referido eje Alcoy-Alicante en las comarcas colindantes: Condado de Cocentaina (Comtat), Marina Alta, Marina Baja (Marina Baixa), La Hoya de Alcoy (L'Alcoià) y el Campo de Alicante (L'Alacantí). Por estas razones, considero razonable, asimismo, que el trabajo abarque dichas cinco comarcas como contexto

³⁵ Iglesias (1962) apunta recurrentemente a geografías (valle del Guadalest, Sierra de Aitana, Sierra de Alcoy) y aires concretos (jota levantina, tema popular alicantino, el U y el Dos) para describir el origen de determinados materiales temáticos.

geográfico en cuyo folclore puedan hallarse sinergias que potencialmente definan el paisaje levantino como principal rasgo identitario.



Figura 7: Detalle de las comarcas en torno al eje Alcoy-Alicante (Fuente: Bc Maps, 2021)

2.2.2. Referentes musicales

Desde muy joven siente una vocación musical despertada inicialmente, según Iglesias (1973), por las músicas de salón de fin de siglo, los valeses de Strauss y por las melodías de zarzuela.³⁶ Asimismo Iglesias considera que Esplá experimentó «una verdadera compenetración emotiva con los cantos de la aurora» (Iglesias 1973, 10).³⁷ Esplá tuvo un primer acercamiento a la composición musical de naturaleza autodidacta, a partir del estudio de tratados de armonía y el análisis de diversas obras con «con la mente abierta hacia los más vastos horizontes estéticos» (Iglesias 1973, 14).

³⁶ En concreto, melodías de Barbieri, Arrieta y Gaztambide, escuchadas en un heterofón en la casa de don Manuel, su abuelo paterno.

³⁷ Estos corales levantinos se escuchaban en los oficios religiosos de una iglesia cercana a Sarrió (la finca de la madre de Óscar, Francisca Triay, donde veraneaban) cercana a El Campello.

Respecto a su lenguaje musical, durante sus comienzos,³⁸ el compositor se aproxima al postromanticismo germánico (y, en particular, a la obra de Richard Strauss) en cuanto a las concepciones formales y armónicas, lo que se refleja en obras como *El sueño de Eros* (Casares 2002, 330). Por otra parte, el mismo autor hace referencia a la influencia de la música francesa; primeramente, influido por autores continuadores de César Frank (lo que se manifiesta en obras como la Sonata para violín y piano) y posteriormente, por el impresionismo (Casares 2002, 330). Castelló (2013) matiza que la influencia de la escuela impresionista francesa se reflejó especialmente en su obra pianística. 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, 149-150). Concretamente, según Otaola (2007, 286), Esplá toma como referencia de Debussy los agregados armónicos³⁹ y la voluntad de evitar la descripción directa de la realidad.

Por otra parte, Otaola (2007, 286) señala que, aunque no se puede afirmar que tenga influencia de Bartók, Esplá admiraba la manera que tenía de impregnar sus obras del folclore rumano y húngaro sin tomar préstamos directos de melodías populares, de un modo que él mismo buscaría aplicar. Haciendo referencia a esta cuestión, la autora afirma lo siguiente: «Aunque ajeno voluntaria y conscientemente al movimiento de la música nacionalista o folklorista a la moda en ese momento, las obras de Esplá están impregnadas del sabor local de su Alicante natal, del color y la luz del Mediterráneo sin ser una copia directa de canciones populares» (Otaola 2007, 288). En este sentido, según muestra Iglesias (1962, 12), el propio Esplá muestra predilección por el material melódico-armónico derivado de la siguiente escala, que según el compositor contiene la esencia identitaria del paisaje mediterráneo:⁴⁰

³⁸ Casares (2002, 330) considera a Esplá como un autor avanzado en su juventud, pero con tendencia conservadora en sus últimos años.

³⁹ Casares (2002, 330) destaca el refinamiento armónico del lenguaje de Esplá frente otros parámetros menos elaborados, como la orquestación.

⁴⁰ Casares (2002, 330) corrobora el uso de esta escala, y la describe como un rasgo de creación personal que empleó en sustitución de un uso directo del folclore.



Figura 8: Escala de esencia mediterránea ideada por Esplá (Fuente: Iglesias, 1962, 12)

El mismo Iglesias, en otra publicación (Iglesias 1977a), señala que sus melodías tratan de extraer la esencia armónica y modal levantina. No obstante, Esplá, en sus escritos (Iglesias 1986), matiza que la universalidad de una obra musical es consecuencia de asimilaciones diversas, negando la existencia de un arte absolutamente autóctono (Iglesias 1986). Profundizando en la dimensión semiótica paisajística del objeto de análisis, suscribo la importancia que para Otaola (2007, 287) tienen, en la obra de Esplá, la estructura formal, los procedimientos sintácticos, la armonía y la melodía para articular el discurso musical y proveerlo de significado.

2.3. Recepción en la crítica

La última parte de la semioestructura está orientada a examinar la recepción de la figura de Esplá en la crítica; por una parte, en España y por otra, en el extranjero.

2.3.1. Recepción en España

Su recepción en España puede examinarse contrastando críticas en fuentes tanto especializadas como no especializadas. Además, resulta ilustrativo mencionar hitos como encargos de obras y el posicionamiento de Esplá con las instituciones artísticas del país. En España, en el ámbito de la música académica ha tenido lugar un debate crítico sobre si el compositor de la antaño denominada Generación de los Maestros que, enmarcado en el nacionalismo esencialista, ha universalizado definitivamente la música española (situándola en un nivel comparable a otros compositores de renombre internacional) es Óscar Esplá o Manuel Falla. Respecto a esta cuestión, hay críticas neutrales que elogian su figura sin confrontarla con la de otros compositores (simplemente destacando sus atributos creativos), como la que cita Iglesias (1973, 53-54) del musicólogo Antonio Fernández-Cid, aparecida en *La música y los músicos españoles en el siglo XX* (1963):

[...] una obra muy rica y personal. Continuador de las tendencias marcadas por Albéniz y Granados en pro de la universalización de nuestra música... hemos de admirarle por la firmeza de su pulso, el dominio, la seguridad y el criterio consciente, que le hace huir de filias absolutas, prescindir de los

excesivos retornos, repudiar con razones apasionadamente planteadas el dodecafonismo como principio que ya no se considera actual...

Otras críticas comparan directamente a Esplá con Falla. Es el caso de Adolfo Salazar, según el cual nadie mejor que Esplá habría sabido impregnar la música de la esencia popular. Sin embargo, con el estreno de *El sombrero de tres picos* en 1919, Salazar rectificó y presentó a Manuel de Falla como el verdadero artista de las esencias, por ser el compositor que definitivamente universalizó la música española (Torres 2012).⁴¹ Torres explica este hecho como sigue: Esplá, aún compartiendo el afán de universalización, discrepó de Falla porque se centró en folclores de regiones concretas (en especial Levante) en lugar de buscar un iberismo de alcance universal (Alonso 2010). También hubo críticas, en cambio, que valoraron la figura de Esplá sobre la de Falla, como la que cita Iglesias (1973, 54) de Tomás Marco aparecida en *La música de la España contemporánea* (1970):

Con todo, el autor más interesante de esta generación –la generación de maestros– es Óscar Esplá. Y es más importante no sólo por la proyección general de la música, sino porque es un autor desligado de la servidumbre de un nacionalismo, que ya Manuel de Falla había sublimado... Su *Sonata del Sur* es un hito a señalar. Con ella el autor se despoja de todo localismo para profundizar en las raíces de lo español y lo mediterráneo, sin necesidad de un pintoresquismo panderetero.

Como puede observarse, Tomás Marco ensalzó a Esplá sobre Falla considerando que la música del primero alcanza una mayor universalidad, al despojarse de lo estrictamente local y pintoresco.

Las críticas aparecidas en prensa, con frecuencia valoran la acogida de la obra de Esplá en España. Alguna, como la de Juan del Brezo (1920, 3), alababa la música de Esplá, pero explicaba que no era popular en España (a pesar de haber estrenado obras orquestales en el Teatro Real de Madrid) debido precisamente a su refinamiento y a su carácter innovador:⁴²

⁴¹ En 1927, Stravinski consideró a *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla como una liberación del ambiente folclorista. Otro aspecto que puede explicar el posicionamiento de Falla en la crítica es su adopción del lenguaje neoclásico, el cual Esplá no consideraba una solución a la música española. El neoclasicismo proporciona algunas ventajas a las pretensiones nacionalistas: el empleo metafórico de elementos dieciochescos, la reinterpretación del legado histórico (lo que reconecta con la concepción de Pedrell), la economía de medios y, en definitiva, una nueva objetividad antirromántica que permitía mezclar europeísmo y reivindicar, al mismo tiempo, latinidad (Alonso 2010).

⁴² Rogelio del Villar había atribuido cuatro años antes el desconocimiento de Esplá por parte del gran público a la escasez de conciertos de cámara y sinfónicos (del Villar 1916, 11).

[...] nada me choca que el nombre de Esplá no sea muy conocido entre nosotros; su música, sabiamente pensada, le quita popularidad [...] elemento popular [...] depurado por una inteligencia que sabe aprovechar los elementos característicos y desdeñar lo superfino y chabacano. [...] los hombres más representativos de una época y de un país son los que más tardan en influir en el ánimo de su pueblo, frecuentemente cuando sus ideas carecen de un interés que podríamos llamar actual. El temor de ser demasiado nuevo es más fuerte que el de ser demasiado viejo [...]

Esta situación se prolongaría durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República. Como apunta Alonso (2010), el gobierno y los intelectuales republicanos quizá no fueran conscientes de la importancia de la demanda social de la zarzuela y sus posibilidades propagandísticas, ya que a través de la Junta Nacional de Música priorizaron la música sinfónica sobre la música lírica.

No faltan críticas contrarias que afirman la popularidad de la música de Esplá en España, poniendo en valor la acogida de la música académica en el panorama nacional. Es el caso de la motivada por un Festival del Palacio de la Música, según la cual «Óscar Esplá tiene entre nosotros un renombre envidiable» y no es necesario que su obra se promoció primeramente en el extranjero «porque nuestro ambiente musical es hoy de primer rango», calificando el festival al que se refiere como un «gran éxito» y una «buena jornada para la música española» (Singerman 1928, 6).

La percepción de su obra cambia con la vuelta de su exilio en Bélgica, que estuvo marcada por la interpretación de *La Nochebuena del Diablo* en 1950. Según García Martínez (2008), la buena acogida tanto del público como de la crítica simbolizó una bienvenida al compositor por parte de los organismos oficiales (su obra había estado fuera de los programas oficiales españoles durante quince años), le brindó nuevas oportunidades y dio comienzo al período durante el que sucedieron la mayoría de las interpretaciones públicas de composiciones de Esplá (1950-1958). En este sentido, puede ser representativo su nombramiento en 1954 como académico de la Real Académica de Bellas Artes de San Fernando, así como la realización de numerosos encargos.⁴³ Estos años (1952-1954) coinciden con las fechas de publicación de las piezas objeto de análisis.

⁴³ Algunos de los más relevantes son *Psalmo 129, De Profundis* para la V Semana de Música Religiosa de Cuenca, la *Cantata sobre los Derechos Humanos* (texto de Gerardo Diego) para la Delegación Nacional de Juventudes y *Llama de amor viva* (texto de San Juan de la Cruz) para el Ministerio de Información y Turismo.

2.3.2. Recepción en el extranjero

A continuación, se ponen en valor, brevemente, algunos juicios críticos sobre la obra de Esplá en el extranjero que reflejan cómo su posicionamiento fuera de España está en gran medida condicionado por su uso del folclore. Así, varias fuentes nacionales situadas temporalmente en distintos períodos de la vida del compositor sostienen que la valoración de su obra fuera de España es positiva y, con frecuencia, mejor. Es el caso de Juan del Brezo (1920, 3), según quien Esplá cuenta con una sólida reputación en el extranjero; del director de orquesta Ataúlfo Argenta, que en 1954 señaló que la presencia ultrapirenaica de la producción musical española de los años de posguerra era prácticamente nula a excepción de la obra del alicantino (García Martínez 2008); o del musicólogo Antonio Fernández-Cid, que en 1963 otorgaba a Esplá una maestría espiritual con origen en su prestigio exterior (Iglesias 1973).

Iglesias (1973) aporta algunos juicios críticos extranjeros que alaban la obra de Esplá (a la que especialmente caracterizan por su uso del folclore mediterráneo): músicos y críticos como: Claude Rostand (*Le Figaro Littéraire*, París); Paul Tinel, Paul de Man y Jacques Stechmann (*Le Soir*, Bruselas); Karel Willems (*Allgemeine Musikgeschichte*, Utrecht) o Alexander Fried (*San Francisco Examiner*, California) Destaco el juicio de Florent Schmitt (*Le Temps*, París), según el cual Esplá fue el inventor del folclore musical levantino. Otaola (2008) menciona la crítica de Jacques Stehman, para el periódico *La Lanterne*, sobre el estreno de la *Sonata del Sur* en Bruselas (1947), que, si bien dedica grandes elogios al compositor, resulta peculiar porque exalta específicamente el acento español y el carácter ibérico de la obra, subrayando que Esplá hunde sus raíces en lo nacional con un lenguaje universal. Ello implica una visión de Esplá no como representante del nacionalismo levantino, sino de un iberismo universal, valoración más comúnmente aplicada a Falla.

Celsa Alonso (2010) apunta precisamente en el sentido contrario, indicando que el abandono de toda huella de pintoresquismo o sentimentalismo en la obra de Esplá quizá explique el hecho de que su obra no fuera tan apreciada en el extranjero, en comparación con compositores calificados de nacionalistas, como Albéniz, Granados o Falla.

3. Morfoestructura

A continuación, se estudia la morfoestructura de las diferentes piezas objeto de análisis, con el objetivo de determinar las conexiones entre sus parámetros musicales. Si bien se define paramétricamente la obra a partir del sonido, la armonía, la melodía y el ritmo, en la articulación discursiva se trata de extraer una conclusión parcial para cada pieza sobre cuáles son los elementos estructurales recurrentes, que se concretan en tópicos. De esta manera, podrá determinarse la función de dichos tópicos en la estructura.

3.1. Cuaderno I: Bocetos levantinos (1952)

Del primer cuaderno se analizan «I Evocación costeña», «II Danza del valle», «IV Paso de baile serrano», «V Canto de la Umbría» y «VI Ritmos de la huerta».

3.1.1. I Evocación costeña

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de mediana extensión, con casi cuatro octavas (si^b_{-1} - la_4). La escritura es idiomática en base a los acompañamientos propios del piano y el movimiento equilibrado, casi polifónico, de todas las voces.

El rango dinámico abarca desde *pianissimo* hasta *mezzoforte* (compases 10 y 15), si bien predominan las dinámicas suaves durante toda la pieza. La dinámica discurre en pendiente continua, debido a las frecuentes indicaciones de cambio de dinámica y reguladores. A nivel fraseológico, las frases comienzan y acaban con dinámicas más suaves, mientras que en el centro son algo más fuertes (el *diminuendo* que cierra las frases coincide con las disminuciones de agógica), lo que será un factor contribuyente a la articulación discursiva.

La textura oscila entre una polarización de la melodía y el bajo en el principio y final de la pieza (cc. 1-8 y 28-35), y una melodía acompañada en la parte comprendida entre los segmentos mencionados, debido a que el resto de voces ajenas a la melodía conforman un acompañamiento más prototípico de acordes desplegados (compás 9) y acordes placados (compás 10). En el extracto siguiente se aprecia dicho contraste:

CALMO (♩ = 69) *dimin e rit.* *molto ten.*

p *poco cresc.* *pp*

TEMPO *dimin e rit.* *molto ten.* *Meno lento e poco rubato*

p *poco cresc.* *pp* *p*

mf dimin. *allargando assai* *sostenuto e perdendosi*

pp

Figura 9: «Evocación costeña», Cuaderno I (1952). Cc. 1-13

- Armonía

A grande y media escala, la pieza se organiza armónicamente según una tonalidad extendida con elementos modales.⁴⁴ Así, el tema A que abre y cierra la pieza se centra en *la*, sugiriendo los modos dórico y jónico, si bien las cadencias que articulan las semifrases pueden interpretarse en un contexto tonal. No obstante, el tema B emplea distintos centros tonales con

⁴⁴ Son frecuentes los cambios de modalidad, de tonalidad o ambas provocando efectos de color (especialmente cuando se suceden dos triadas lejanas en el círculo de 5^{as}, como es el caso de los compases 8-9, 13-14 o 17-18), así como préstamos modales (compases 10 y 15).

efectos contrastantes y colorísticos (sin procesos modulantes). Si bien sugiere las sonoridades de *do* lidio (semifrase b_1) y *mi* lidio (b_2), puede interpretarse como *si* frigio y *re* frigio respectivamente, atendiendo al bajo de las parejas de compases 9 y 13, y 14 y 18. Esta segunda interpretación vincularía el tema B con el puente, ya que en este último se aprecian cadencias andaluzas en los compases 20-21 (*re* frigio) y 24-25 (*fa*# frigio). Tras el acorde de *fa* mayor del compás 27, se reexpone el tema A nuevamente centrado en *la*. Si bien la pieza oscila entre distintos centros tonales y modales, la semifrase b_2 tiende hacia los bemoles en el círculo de quintas (hasta *dob* en el compás 15), aportando un sonido más oscuro. La retransición, al contrario, tiende hacia los sostenidos, aportando un sonido más brillante y mayor tensión tonal respecto al inicio de la reexposición, en *la* dórico. Por ello, el acorde de *fa* mayor del compás 27 puede interpretarse como una neutralización de esa tensión armónica, además de tener un efecto de cambio de color.

En cuanto a los elementos morfológicos de la armonía, predominan los acordes tríada y cuatríada. Se observan novenas que añaden tensión a la armonía (novenas mayores en los compases 9 y 14) o color (compases 11 y 16). Destacan los acordes de los compases 3 y 11, que pueden derivarse de acordes de sexta aumentada. Así, en el compás 3 puede distinguirse el acorde *si-re #-[fa]-la-do*,⁴⁵ y en el compás 11, *si-re #-fa-la*, acorde que se calificaría como de sexta aumentada francesa si, por su disposición, apareciera este intervalo. Las cuatríadas disminuídas de los compases 10 y 15 aportan cierta sonoridad romántica. Los acordes de los compases 19 y 24 pueden considerarse poliacordes, y se aproximan al clúster, ya que se caracterizan por los intervalos de segunda. En el compás 22 se produce una disonancia entre las terceras mayor y menor, que suenan simultáneamente (*la*# y *la*). En general, la disposición de acordes dista de la práctica común, como lo atestiguan la tercera inversión del compás 20, o las frecuentes segundas inversiones. Con frecuencia estas disposiciones se deben a un lenguaje que cuida el movimiento polifónico de las voces interiores, recordando a compositores románticos como Schumann.

⁴⁵ Tratamiento poco habitual, pues se omite la quinta (por tanto, no aparece la sexta aumentada) y se sitúa la novena en el bajo.

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía) lo que, junto al predominio de los grados conjuntos, implican una naturaleza *cantabile*. El tema A oscila en torno a la nota *la*, caracterizándose por las repeticiones de nota al inicio (lo que le confiere un carácter vocal casi estático). El tema B tiene una melodía más elaborada, por su mayor extensión, mayor variedad de intervalos y el carácter oscilante de su curva melódica, que generalmente es descendente. También son frecuentes las notas de adorno, que recuerdan a las inflexiones melódicas propias de lo que Reig (2011) denomina el *pathos* mediterráneo. La melodía fluctúa según procesos de repetición (literal en los compases 1-8 y 28-35, literal con transposición en los compases 9-18) y variación (compases 19-27).

- Ritmo

La pieza indica una agógica de negra = 69 M.M., junto con la indicación «calmo». Dicha agógica es predominante a excepción de la sección central (compases 19-27), donde figura la indicación «*moderato e ten.*». No obstante, la agógica es flexibilizada durante toda la pieza mediante expresiones como «*meno lento e poco rubato*» (compás 9), «*rubato*» (compases 9 y 14), «*poco più lento*» (compás 22). Además, en coherencia con la estructura fraseológica, figura una disminución del tiempo hacia el final de cada frase (para restituirlo en la frase siguiente con la indicación recurrente «*tempo*», lo que contribuirá a la articulación discursiva junto a las cadencias armónicas. Ello se realiza mediante diversas expresiones como «*rit.*» (compases 3, 7, 30 y 34), «*ritard. ma poco*» (compás 11) y «*poco rit.*» (compás 16).

En cuanto a la métrica, hay una alternancia entre compases binario (2/4) y ternario (3/4), atendiendo a la estructura interna de las frases. Las figuras rítmicas son negras, corcheas y tresillos de corchea, con valores más largos sólo en los reposos y además de las notas de adorno (mordentes). Los tresillos de corchea funcionan como un *accelerando* escrito, en coherencia con la flexibilidad rítmica de la pieza. Esta sencillez rítmica subraya el carácter *cantabile* de la melodía.

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una pequeña forma ternaria ABA, con una retransición al periodo A. Puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-8) binario, simétrico, paralelo y cerrado

Periodo B (compases 9-18) binario, simétrico, paralelo y cerrado

Retransición (compases 19-27). 3 (con material de B) + 6 (con material de A)

Periodo A (compases 28-35) binario, simétrico, paralelo y cerrado

Como se ha visto, la flexibilización del tempo mediante las frecuentes indicaciones de agógica dota a la pieza de un carácter contemplativo y casi rapsódico, ya que la disminución del tempo al final de cada frase contribuye a una mayor separación entre las mismas. Además, la melodía, que actúa como hilo conductor, se caracteriza por el reposo en las notas que separan las frases. Este paradigma estructural se considera, pues, el elemento constructivo recurrente que sintetiza la armonía, melodía y ritmo en una articulación discursiva concreta.

3.1.2. II Danza del valle

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de extensión relativamente amplia, con cuatro octavas y media (*reb*₁ – *sol*₅). La escritura es idiomática en cuanto a que la función de cada mano está perfectamente definida: la mano derecha realiza la melodía mientras la izquierda acompaña mediante el despliegue de acordes, con saltos frecuentes, pero sin alcanzar una dificultad excesiva.

El rango dinámico abarca desde *molto pianissimo* hasta *forte*. Se distinguen claramente distintas terrazas de dinámica, pero las transiciones son continuas. Predominan las dinámicas suaves, y el *forte* proporciona un marcado contraste (compases 65, 68 y 79).

Se presentan dos tipos de textura, asociadas a los dos grandes grupos temáticos. Por una parte, la textura propia del periodo A (compases 1-23 y 46-68) emplea una melodía más un acompañamiento consistente en el despliegue arpegiado de la armonía según distintos diseños. Además, dicha melodía es enriquecida por otras notas para conformar acordes en puntos singulares (compases primer tiempo del compás 1, segundo tiempo del compás 2) o por diseños

polifónicos (compases 7 y 8). Por otra parte, la textura propia del periodo B (compases 24-41 y 69-80) es de carácter más homofónico (acordes placados), o bien usa un diseño melódico doblado a la octava.

- Armonía

La pieza se fluctúa entre diversos centros tonales y distintos modos, que guardan relaciones variadas: grados tonales I – V – IV (*re m – la M – sol* lidio); cambio de modo (en los compases 81-92 se pasa por *fa* mixolidio, lidio y jónico); regiones tonales lejanas para causar sorpresa (en los compases 23-33 se pasa por *fa M - reb* lidio – *la* lidio); ambigüedad tonal (en los compases 13-19, 46-49 y 58-64, hacia el final, la armonía se mueve hacia la región de los sostenidos, en consonancia con la intensificación del discurso).

En cuanto a los elementos morfológicos de la armonía, cabe destacar los acordes de séptima diatónicos (primer tiempo del compás 1), armonía alterada (el primer tiempo del 2. se puede interpretar como un acorde de novena de dominante, V/IV, con quinta rebajada), acordes de novena diatónicos (primer tiempo del compás 3) y algún acorde de sobretónica (también interpretable como doble apoyatura) en los compases 2 y 4. Estas morfologías acordales, junto al préstamo intermodal y el uso indiscriminado de inversiones, implican una concepción de armonía no funcional.

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía) y presenta frecuentes grados disjuntos. Los saltos, aunque no exceden la tercera, en conjunción con las características rítmicas, de articulación y de ornamentación implican una naturaleza más bien instrumental. Es remarcable la precisión del carácter de la melodía, a través de la articulación y de indicaciones como el «*poco scherzando*» (compás 1).

Melódicamente, el grupo temático A (compases 1-23) oscila entre las notas *re* y *la*: hasta el compás 6 en forma de descenso y en los compases 9-19, de manera más estable. En el grupo temático B también se observa, más vagamente, un descenso entre el punto más alto del diseño melódico (desde el compás 25 hasta las negras con puntillo del compás 27). Esta convergencia hacia el estatismo melódico (y rítmico) es propia de B, y culmina con una *codetta* (compases

42-45 y 81-83). Se observan procesos de variación (compases 9-10 y 10-12) y transposición (compases 7 y 8).

ALLEGRETTO ANIMATO (♩. = 76)

Figura 10: «Danza del valle», *Cuaderno I* (1952). Cc. 1-8

- Ritmo

La pieza indica una agógica de negra con puntillo = 76 M.M., junto con la indicación «*allegretto animato*». Dicha agógica es predominante a excepción de dos pasajes con la indicación de «*moderato*» (compases 38 y 87). No obstante, la agógica es flexibilizada durante toda la pieza mediante expresiones como «*ritard. poco a poco*» (compás 32), «*tempo 1º subito e allargando di nuovo, ma non tanto*» (compás 42), «*allargando*» (compás 81). La métrica empleada es 6/8, compás binario y compuesto.

Especial relevancia tienen, en la articulación discursiva, los compases en los que un «*accelerando*», seguido de «*a tempo*», provocan un repentino impulso hacia delante, en consonancia con la intensificación dinámica. Es el caso de los compases 14, 18, 47, 59, 62 (vinculados siempre al grupo temático A). En algunos puntos es posible distinguir un ritmo de petenera (6/8 + 3/4), y en algunos casos, coincidiendo con la intensificación agógica y dinámica recién descrita. Algunos pares de compases que sugieren este ritmo son: 11-12, 15-16 y 46-47. Los compases 46-47 son representativos de una intensificación métrica en los compases pares (en el contexto fraseológico), mientras que en los compases 56-64 el ritmo de petenera se presenta de manera más insistente. A pequeña escala, la intensificación rítmica también puede observarse en el ritmo yámbico (en oposición al troqueo), como es el caso del segundo tiempo del compás 2 ó del compás 6. El cambio en la acentuación otorga interés y direccionalidad al discurso.

A nivel rítmico se produce un marcado contraste entre los grupos temáticos A y B: en el segundo, se produce una disminución en la agógica mediante el uso de figuras más largas (negras con puntillo, espondeo) e indicaciones como «*ritard.*» y «*allargando*». Este proceso de ralentización se observa con claridad en los compases 24-45 y 69-83.

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una pequeña forma binaria ABA´B´, y puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-23). Internamente, se aproxima a un rondó

Frase a1 (compases 1-4) binaria, simétrica y paralela

Frase a2 (compases 5-8) tipo *satz*⁴⁶

Frase a1´ (compases 9-12) binaria, simétrica y paralela

Frase a3 (compases 13-19) ternaria, simétrica y paralela

Frase a1 (compases 20-23) binaria, simétrica y paralela

Periodo B (compases 24-45). Monotemático

Frase b (compases 24-31)

⁴⁶ La segunda mitad del subperiodo contrasta con la primera por la repetición a la tercera m superior del compás 7, lo que genera un impulso hacia delante.

Frase b´ (compases 32-35)
 Frase b´´ (compases 36-41)
 Codetta de B (compases 42-45)
 Periodo A´ (compases 46-68). Como A, pero con elisión del primer SP
 Frase a2 (compases 46-53)
 Frase a1´ (compases 54-57)
 Frase a3 (compases 58-64)
 Frase a1 (compases 65-68)
 Periodo B´ (compases 69-83). Monotemático
 Frase b (compases 69-78)
 Frase b´ (compases 79-80)
 Codetta de B´ (compases 81-83)
 Coda (compases 83-92)

Como se ha visto, el elemento constructivo recurrente que caracteriza a esta pieza es el ritmo (ya patente en su título) puesto que se trata de una pieza de carácter danzable. Por otra parte, a nivel estructural cabe destacar el contraste binario, que más allá de tener lugar sólo a nivel temático, tiene gran relación con el movimiento y la dinámica. Así, el impulso agógico y rítmico es propio del grupo temático A, mientras el grupo temático B tiene la función deliberada de ralentizar y liberar la tensión del discurso anterior.

3.1.3. IV Paso de baile serrano

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de mediana extensión, con cuatro octavas ($la_1 - la_5$). La escritura es idiomática en la medida en que cada mano tiene una función constante a lo largo de toda la pieza: la mano derecha ejecuta la melodía, mientras la izquierda ejecuta un diseño de acompañamiento de fuerte carácter rítmico (caracterizado por un gran salto hacia el registro agudo hacia el tercer tiempo de cada compás.

El rango dinámico abarca desde *molto pianissimo* hasta *forte*. La dinámica *molto pianissimo* se reserva para el final en el contexto de la indicación «*morendo*», originando el mayor contraste posible con el *sforzando* del último acorde de la pieza. Por su parte, la dinámica

forte se reserva para el material temático A (compases 1 y 49), subrayando así su carácter enérgico y articulado.

La textura es de melodía acompañada. Como elementos singulares, cabe mencionar el uso de pedales; en la mano derecha, son la nota *si* (compases 33-48), *mib* (compases 65-70 y 73-78). En la mano izquierda, el acompañamiento se compone de una parte fija (*ostinato* que armónicamente funciona como pedal); por ejemplo, el acorde *do-re-sol* ocupando el primer y segundo pulsos. El diseño de la mano izquierda situado en el tercer pulso se compone de dos voces: la inferior permanece fija y la superior sigue un movimiento cromático en el caso del grupo temático A. En el resto de la pieza se observa una mecánica muy similar.

- Armonía

A lo largo de la pieza predomina un sistema modal con centro en *do*, pasando por distintos modos. En concreto, es posible hacer una asociación entre el uso de *do* lidio (compases 1-32) con el material temático A, puesto que reaparece en los compases 49-64 y 81-89. Los compases 33-48 (grupo temático B) se asocian a *si* frigio. Los compases 65-80 apuntan, ambiguamente, a *do* frigio o *do* locrio; en cualquier caso, el discurso se desenvuelve en torno a la escala de esencia mediterránea ideada por el propio Esplá (*do-reb-mib-fab-solb-sol-lab-sib*). Esta organización armónica es relevante en la articulación discursiva ya que hay una dualidad entre las regiones armónicas más brillantes (*do* lidio, que tiene a los sostenidos) y más oscuras (*do* con tendencia a los bemoles conforme a la escala mediterránea descrita).

Los cambios de región armónica se producen sin procesos modulatorios, más que manteniendo un bajo *ostinato* a modo de bordón (lo que también subraya la centralidad en *do*, y al mismo tiempo, la sonoridad modal).

En cuanto a los elementos morfológicos de la armonía, a nivel vertical los sonidos no siguen una construcción interválica concreta, ya que el acompañamiento hace un uso percusivo de la armonía y el bajo, en particular, sigue un patrón *ostinato* que redundante en el centro tonal. Suponen una excepción los acordes de séptima de dominante en los últimos tiempos de los compases 24, 56 y el último acorde de la pieza, de séptima mayor. Los compases 76-83 son representativos de los elementos morfológicos, conteniendo los modelos acórdicos más empleados.

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía). El grupo temático A (compases 1-32 y 49-64) tiene un carácter *cantabile*, mientras que B (compases 33-48 y 65-80) se aproxima más a una noción instrumental (si bien los adornos parecen imitar las flexiones naturales de la voz). En ambos casos la melodía discurre por grados conjuntos, conteniendo el grupo temático B el mayor salto (quinta). lo que, junto al predominio de los grados conjuntos, implican una naturaleza *cantabile*. Otra diferenciación de ambos grupos temáticos⁴⁷ es que el perfil melódico de A es más ondulante, mientras que B presenta una mayor tendencia descendente en el contexto de una sonoridad fría vinculada a la cadencia andaluza.

Figura 11: «Paso de baile serrano», Cuaderno I (1952). Cc. 73-80

A lo largo de la pieza se observan procesos melódicos de repetición (compases 1-8 y 9-16), transposición a la octava (compases 1-16 y 17-32) y variación (compases 33-48 y 65-80). Un detalle melódico remarcable consiste en el movimiento cromático descendente que realizan las notas situadas en el tercer pulso del acompañamiento.

⁴⁷ Véase la segunda figura del apartado 4.3. para comparar el grupo temático A con el grupo temático B.

- Ritmo

La pieza indica una agógica de blanca con puntillo = 60 M.M., junto con la indicación «*allegretto comodo*». Dicha agógica es constante, aunque es flexibilizada sutilmente a lo largo de la pieza mediante expresiones como «*rit. appena*» (compases 8 y 24), en sendas cadencias. Dicha constancia rítmica es coherente con el título de la pieza, ya que es música que puede ser bailada en compás ternario. De ahí se desprende la importancia de la constancia rítmica del acompañamiento. El uso percusivo de la armonía en los dos registros separados, remite al acompañamiento de una línea melódica que pueden realizar dos instrumentos de percusión (por ejemplo, parches grave y agudo). En base a la articulación empleada, podrían ser bombo y caja, instrumentos de arraigo popular.

A nivel fraseológico, mientras que el grupo temático B se caracteriza por un claro énfasis en la acentuación natural del compás, el grupo temático A sugiere cierta hemiolia. Por ejemplo, en los compases 1 y 2, el motivo formado por *do* (tiempo y medio) y *re* (corchea) reaparece inmediatamente atravesando la barra divisoria de compás.

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una forma binaria ABA´B´. Puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-32)

Frase a (compases 1-8) binaria, simétrica, contrastante

Frase a (compases 9-16)

Frase a´ (compases 17-24)

Frase a´ (compases 25-32)

Periodo B (compases 33-48)

Frase b (compases 33-40)

Frase b´ (compases 41-48)

Periodo A´ (compases 49-64)

Frase a (compases 49-56)

Frase a (compases 57-64)

Periodo B´ (compases 65-80)

Frase b (compases 65-7)

Frase b' (compases 73-80)

Coda (compases 81-89)

Como puede observarse, la estructura interna de los periodos consta de frases de 8 compases y se sirve de numerosas repeticiones (la frase a' supone, simplemente, la repetición de la frase a en octava alta). En esta pieza, el ritmo de un paso de baile se traduce en la constancia rítmica a nivel textural y fraseológico. Este elemento recurrente se complementa con la contraposición de áreas armónicas lejanas: por una parte, la convergencia a los sostenidos (de carácter más articulado) y por otra, a los bemoles (de carácter más ornamentado). Por ello esta pieza es representativa de la importancia del contraste en la música de Esplá: dada la monotonía de un parámetro (en este caso, el rítmico) se busca el dramatismo u oposición en otros (en este otro, la armonía y la articulación).

3.1.4. V Canto de la Umbría

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de mediana extensión, con cuatro octavas y media ($do_1 - fa_5$). La escritura es idiomática en la medida en que abarca diversas posibilidades texturales del piano, sin alcanzar una dificultad excesiva. El rango dinámico es estrecho, ya que abarca desde *pianissimo* hasta *molto pianissimo*. Sin embargo, la pieza explora al máximo este ámbito de dinámicas mediante frecuentes reguladores.

La textura, aunque variada, tiende a una sonoridad impresionista, en la medida en que, a lo largo del discurso, el movimiento de las voces (en un ritmo constante de corcheas) genera una gran variedad de morfologías de acordes. En particular, el movimiento paralelo de los acordes da lugar a mixturas en los compases 5-8, 13, 17, 20, 33 y 34. El uso del fabordón en dichos compases (cuartas y sextas paralelas) remite a la polifonía renacentista. Otras texturas secundarias destacables son de carácter polifónico (compases 14, 15, 18, 19), homofónico o casi homofónico (compases 16, 21, 29, 30) y monódico con doblamiento a la octava como efecto tímbrico (compases 22-28). No obstante, en todos los casos la melodía (voz superior) actúa como hilo conductor.

LENTO ASSAI (♩ = 56)

poco

ppp espressione di notturno

rit. pochissimo

TEMPO

sempre *ppp* e molto calmo

pp

ten. pochiss.

Figura 12: «Canto de la umbría», *Cuaderno I* (1952). Cc. 1-8

- Armonía

A grande y media escala, la pieza se organiza armónicamente según una tonalidad extendida con préstamos modales y escalas sintéticas. Como residuo de la tonalidad funcional se conservan mecanismos V-I que articulan la pieza en los compases 8-9, 12-13, 15-16, 30-31 y 38-39. El centro tonal de la pieza es *reb*. Mientras que en el compás 1 la modalidad corresponde a *reb* lidio, en el compás 2 dicha sonoridad queda neutralizada por el movimiento paralelo de 3^{as} mayores, que remite a una escala simétrica (de tonos enteros). Los compases 5-8 desplazan momentáneamente el centro tonal a *mi*. En este caso la modalidad se desenvuelve

en continuo cambio: *mi* lidio (compás 5), *mi* M con IV- (compás 6), *mi* mixolidio (compás 7) y *mi* dórico (compás 8). En los compases 21-29, la tríada de *mi* M se vincula a la escala mediterránea propia de Esplá (*sol#-la-si-do-re-re#-mi-fa#*), de esencia frigia. Como procedimiento sintáctico de cambio entre las regiones armónicas, ocasionalmente se advierte el uso de enarmonías: en los *compases* 29-30, *sol# = lab*; en el compás 38, *fa# = solb*. Los pasajes armónicamente más ambiguos son los compases 13-20 y 33-42.

En cuanto a los elementos morfológicos de la armonía, a continuación, se enumeran algunos ejemplos representativos de su variedad. En la primera corchea del compás 1, el acorde que inicia la pieza es una séptima mayor sobre *reb*. La segunda, cuarta y octava corcheas del mismo compás conforman un clúster de *mib* a *sib*. El primer acorde del compás 2 es una oncena sobre *mib*. El primer acorde del compás 4 es una morfología no clasificable construida por el movimiento horizontal de las voces. El último tempo del compás 12 lo constituye una novena de dominante sobre *si*. En los compases 33 y 34 se suceden paralelamente tríadas de distintos tipos, sin evitarse esta vez las quintas paralelas. La independencia armónica de las voces queda patente especialmente en el compás 15; pudiera parecer que *do* es una apoyatura de *si*, pero elude la conducción típica de la práctica común.

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía) lo que, junto al predominio de los grados conjuntos, implican una naturaleza *cantabile* (en coherencia con la referencia, en el título, al canto). Pueden diferenciarse dos grupos temáticos correspondientes, respectivamente, a los periodos A (compases 1-4) y B (compases 5-8). El primero sigue una curva ascendente y descendente, mientras el segundo consta de floreos en torno a cuatro notas (una por compás): *mi – si – re – la*.

La melodía propia de B es sometida a un notable desarrollo en los compases 13-20, conservando tan sólo en los compases 13, 17 y 20 el motivo originario en forma de fabordón, así como las notas tenidas. En este desarrollo, la melodía sufre una notable diversificación interválica, alcanzando intervalos hasta de cuarta. Lo mismo sucede en los compases 22-28 con la melodía propia de A: al margen del cambio textural, realiza la curva ascendente-descendente de forma más amplia y elaborada, empleando saltos interválicos hasta de cuarta.

- Ritmo

La pieza indica una agógica de negra = 56 M.M., junto con la indicación «*lento assai*». Dicha agógica es predominante hasta llegar a la coda final (compás 33) donde figuran las indicaciones «*allargando gradatamente*» y «*adagio*». La agógica es sutilmente ralentizada en los puntos singulares de la estructura (cambios de sección, compases 4-5, 8-9, 12-13 y 30-31).

La métrica varía a lo largo de la pieza (entre 3/4, 4/4, 5/4) adaptándose al discurso melódico. En los compases 13-20 y 23-30 se observa una mayor regularidad respecto a la acentuación natural del compás. Rítmicamente, el compás 21 supone un punto de inflexión, ya que, hasta ese momento, se ha mantenido un movimiento constante de corcheas (que se retomará en el compás 31). El desarrollo de A en los compases 22-30 ocupa una posición destacada en la pieza debido, además de su textura diferenciada, al uso de notas largas. Esto le otorga un carácter singular y espontáneo, remitiendo a la naturalidad de una improvisación vocal. Un detalle rítmico a pequeña escala es que las notas largas de los compases 5-8 y 14-20 actúan como elemento unificador del periodo B y su desarrollo, B´.

- Articulación discursiva

La estructura se origina a partir de dos grupos temáticos y se caracteriza por un notable desarrollo de ambos, dando lugar a A´ y B´. Puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-4) binario, asimétrico, paralelo y abierto
Periodo B (compases 5-8) binario, asimétrico, paralelo y abierto
Periodo A (compases 9-12)
Periodo B´ (compases 13-21) binario, simétrico, paralelo y abierto
Periodo A´ (compases 22-30)
Periodo A (compases 31-32)
Coda (compases 33-41)

El periodo A´ no presenta una organización interna clara, dado su carácter espontáneo, lo que lo aproxima a la noción de prosa musical. El elemento constructivo recurrente que constituye el paradigma estructural de la pieza consiste en el desarrollo melódico de los grupos temáticos A y B, que implica cambios en la textura, melodía y en la organización fraseológica.

Este proceso hace referencia al título de la pieza, puesto que el desarrollo de A' especialmente, se despoja de la textura pianística anterior para presentar un canto de naturaleza vocal en estado primigenio.

3.1.5. VI Ritmos de la huerta

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de mediana extensión, con cuatro octavas y media ($si_{-1} - fa\#_4$). La escritura es idiomática en la medida en que se explotan diversas posibilidades técnicas del piano. En este sentido, el subperiodo que abarca los compases 13-29 es representativo de las exigencias de ejecución, ya que incluye movimientos paralelos, acordes de hasta cuatro notas por mano, arpeggios o la inclusión de material temático en voces intermedias (compases 25-29).

El rango dinámico abarca desde *molto pianissimo* hasta *forte*. La dinámica *forte* se reserva para las cadencias que articulan las secciones (compases 12-13, 19-20, 62-63) y sus anticipaciones (acordes paralelos de los compases 32-35 y 49-50), las entradas del material temático A (1-7, 51-56) y la reexposición de los materiales temáticos hacia el final de la pieza (compases 93-103). Un rasgo a destacar del uso de las dinámicas, es el interés por provocar notables contrastes mediante expresiones como «*sfz*» y «*subito*».

La textura predominante es la de melodía acompañada con acordes, especialmente en el material temático A (compases 1-12). La melodía aparece doblada en ocasiones: a la cuarta (compases 63-69) y a la octava (compases 71-77). De manera puntual, en episodios o pasajes de ampliación o transición se hace uso de texturas homofónica (compases 32-35) o arpegiada (compases 44-46).

- Armonía

Por una parte, el discurso se apoya en la tonalidad tradicional; esto sucede en el ámbito temático A (compases 1-12), donde aparecen dos frases de seis compases. Cada frase consta de una semifrase (antecedente) en el ámbito de la tónica ($Mi M$) y una semifrase (consecuente) en el ámbito de la dominante ($Si M$), a modo de respuesta.

Por otra parte, el ámbito temático B se relaciona con un lenguaje de corte impresionista, ya que utiliza construcciones de acordes (compases 13-15) al margen de la tonalidad funcional; asimismo sonoridades modales: *re* frigio con tercera de picardía (compases 16-19, 24, 41-46), *mi* lidio (compases 35-37, 39-40), *re* lidio (compases 47-49). De manera puntual se observan también cadencias auténticas de *sol* M (compases 12-13, 19-20). La nota *sol* se consolida como centro tonal secundario y complementario al principal (como es frecuente en Esplá, guardando una relación mediántica); ello puede observarse a través de la insistencia en su dominante (*re*) y posteriormente en los compases 63-82 (aparición de *sol* como pedal).

Las morfologías acordales son muy variadas. Por mostrar algunos ejemplos, cabe mencionar la construcción por terceras (primer acorde de la pieza), por cuartas (tercer tiempo del compás¹), tipologías originadas por movimientos polifónicos (compás 8), poliacordes (primer tiempo del compás 16) y formaciones de sonoridad impresionista, que pueden interpretarse como tríadas con notas añadidas. En este último caso se encuentran tríadas con novena (segundo tiempo del compás 13), séptima (tercer tiempo del mismo compás), sexta (primer tiempo del compás 50).

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía). La gran presencia de grados disjuntos (aunque con saltos no amplios) sumado al tempo de la pieza, sugieren una naturaleza melódica instrumental. La curvatura melódica en torno al tema A sigue una dirección ascendente y descendente en torno a las notas *si* y *mi* (compases 1-12). En cambio, el tema B presenta una curvatura inicialmente constante (floreos sobre una nota), y seguidamente toma una dirección descendente, siguiendo el movimiento melódico que sugiere la cadencia andaluza. A lo largo de la pieza se observan procesos melódicos de repetición con diversas transposiciones, variación (compases 2-3 y 8-9) y transposición (compases 13-15 y 21-23), por citar algunos ejemplos. En la siguiente figura se aprecia el contraste entre semifrases que caracteriza la primera frase del tema B; empleándose las cadencias con una función articuladora (frigia en el compás 16 y auténtica perfecta en los compases 19-20).



Figura 13: «Ritmos de la huerta», *Cuaderno I* (1952). Cc. 13-20

Por otra parte, a pequeña escala se observa un motivo melódico recurrente que, por tanto, tiene carácter unificador en los procesos cadenciales: consta de una segunda ascendente y una tercera descendente, y aparece en los compases 1-7, 32-35, 40, 49-50, 67, 75-76, 86.

- Ritmo

La pieza indica una agógica de negra = 160 M.M., junto con la indicación «*allegro brillante*». Dicha agógica se mantiene constante a lo largo de la pieza, aunque es flexibilizada en torno a los cambios estructurales con indicaciones como «*accel.*», «*rit.*» o «*allargando*», seguidas de la indicación «*tempo*». A nivel general, la articulación fraseológica respeta siempre la acentuación natural del compás (3/4), en coherencia con el título, que ya sugiere una importancia capital del ritmo.

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una pequeña forma ternaria ABA'B', y puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-12)
 SP 1 (compases 1-6) binario, simétrico y paralelo
 SP 2 (compases 7-12) binario, simétrico y paralelo

Periodo B (compases 13-50)
 SP 1 (compases 13-29)
 Frase 1 (compases 13-20)
 Frase 2 (compases 21-29)
 Episodio (compases 30-35)
 SP 2 (compases 35-46)
 Codetta (compases 47-50)

Periodo A' (compases 51-62)
 SP 1 (compases 51-56)
 SP 2 (compases 57-62)

Periodo B' (compases 63-96)
 SP 1 (compases 63-74) ternario
 Episodio (compases 74-82)
 SP 2 (compases 83-89)
 Codetta (compases 90-96)

Coda (compases 97-103)

Como se ha visto, el tópic que manifiesta esta pieza es simplemente la imitación de un ritmo de baile que, como apunta Iglesias (1962), se trata de una jota valenciana. Como se verá en la logoeestructura, en estas piezas de Esplá son frecuentes las referencias a usos concretos (en particular, los ritmos de danza).

3.2. Cuaderno II: Tonadas antiguas (1952). II Canto de trilla

- Sonido

La pieza abarca un registro de pequeña extensión, con casi dos octavas y media ($fa_1 - do_4$). La escritura es propia de la música vocal, debido al uso de una textural coral a cuatro voces en la que se armoniza una melodía (voz superior) en un estilo polifónico.

El rango dinámico se restringe a las dinámicas suaves, ya que abarca desde *molto pianissimo* hasta *piano*. El uso de la dinámica *molto pianissimo* responde a un cénit expresivo, en la medida en que el discurso comienza en piano (compases 1 y 20) y gradualmente converge a *pianissimo* (compases 16 y 22). Además, dicha dinámica es sutilmente regulada con fines expresivos (compases 2-3, 4 y siguientes).

- Armonía

A grande y media escala, la pieza se organiza armónicamente según sistema tonal complementado con préstamos modales puntuales, que sigue una conducción de voces alejada de la práctica tradicional. Así, la tonalidad de la pieza es *la m*, que con frecuencia recae en semicadencia siguiendo una sonoridad próxima a la cadencia andaluza (compases 3, 7, 19 y 22). El reposo sobre el IV grado mayor remite a una sonoridad algo más brillante (*la dórico*). El acorde final hace uso de la tercera de picardía. Algunas conducciones que se alejan de un uso tradicional son: el ataque de la novena por salto en el compás 1 (nota *si*, en la voz tenor) o la resolución irregular del acorde de sexta aumentada alemana (compases 2, 21). Otros elementos armónicos destacables son el uso de acordes de séptima (tercer tiempo del compás 1, primer tiempo del compás 6, primer tiempo del compás 14), acorde construido por 5as (primer tiempo del compás 11), formaciones ambiguas originadas por el movimiento polifónico de las voces (compás 8) y apoyaturas (compases 3, 16).

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico, en correspondencia con la armonía. El predominio de los grados conjuntos sumado al tempo de la pieza implica una naturaleza absolutamente vocal en todas las voces. La cadencia andaluza se presenta como elemento sustancial en la melodía, ya que condiciona la curvatura ascendente (de *la* a *mi*) en los compases 1-3, 4-7, 12-19 y 20-23. En el centro de la pieza también se aprecia una curvatura oscilante en torno a la (compases 8-9 y 10-12). La melodía es sometida a pequeñas variaciones, como puede observarse en el paralelismo entre los compases 1-3 y 4-7. Dicha variación tiene lugar de manera no sistemática requiriendo cambios de compás), lo que le confiere un carácter espontáneo y una irregularidad más propia de la música popular que la académica.

- Ritmo

La pieza indica una agógica de blanca = 50 M.M., junto con la indicación «*lento*». Dicha agógica es sutilmente flexibilizada mediante la indicación «*rit.*» seguida de «*tempo*», con la función de articulación fraseológica. En cuanto a la métrica, la unidad de tiempo empleada es la blanca, y los compases varían entre 2/2 y 3/2 para adaptarse a la melodía, que actúa como hilo conductor. Si bien la melodía discurre a través de, principalmente, redondas blancas y negras, el uso de algún grupo irregular (compases 2, 5 y 21) junto con algún mordente (compases 2 y 21) aproximan la melodía, rítmicamente, a la naturalidad del canto popular.

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una pequeña forma ternaria ABA. Puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-7)

Frase A1 (compases 1-3) ternaria

Frase A2 (compases 4-7) ternaria

Periodo B (compases 8-19)

Frase B1 (compases 8-12) binaria asimétrica 2+3

Frase B2 (compases 13-19) binaria asimétrica 3+4

Periodo A' (compases 20-23) coincide con frase A1

Como se ha visto, el discurso musical se desarrolla en coherencia con el título, pues toma como referencia el carácter espontáneo del canto popular para establecer un paradigma organizativo. A pesar de la estructura ternaria de la pieza, las frases discurren de forma casi rapsódica, empleando las pausas y el silencio (especialmente en el compás 19) como puntos de articulación formal, imitando al mismo tiempo la respiración de la voz. Los siguientes compases ilustran dicho paradigma fraseológico:

LENTO (♩ = 50) *poco cresc.* *dimin.*

p *rit. pochiss.*

TEMPO *dimin.* *rit.*

TEMPO *poco rit.*

TEMPO *dim. molto* *poco rit.* *tenuto*

pp

Figura 14: «Canto de trilla», *Cuaderno II* (1952). Cc. 1-12

3.3. Cuaderno V: Suite característica (1954)

Del quinto cuaderno se analizan II Ronda Serrana (apartado 3.3.1.) y III Sonatina playera (apartado 3.3.2.).

3.3.1. II Ronda Serrana

- Sonido

La pieza está escrita en un lenguaje para piano propio de la práctica común y abarca un registro de mediana extensión, con cuatro octavas y cuarto ($do_1 - mi_b5$). La escritura se sitúa entre dos dimensiones: la vocal y la instrumental. Los compases 4-7, 11-13, 41-48 y 54-59 se identifican con una técnica vocal, puesto que el predominio de los grados conjuntos (excepto el característico salto de cuarta) junto con un tempo más contenido revelan un carácter más *cantabile*. En cambio, los compases 1-3, 8-10, 14-40 y 49-83 se identifican con una escritura guitarrística, debido a la insistencia regular en notas y acordes (re_1 y re_3 en el compás 1 o los acordes de los primeros tiempos de los compases 14-17) y la textura arpegiada que imita al característico toque guitarrístico. Al mismo tiempo, el sutil acompañamiento a la voz de los compases 4-7 podría considerarse también guitarrístico.

El rango dinámico es amplio, pues abarca desde *molto pianissimo* hasta *fortissimo*. Las dinámicas suaves son las más frecuentes, reservándose las fuertes para pasajes de mayor recreación instrumental (compases 15-19 y 31-35). La dinámica es rigurosamente regulada en los fragmentos referidos como vocales, otorgándole mayor valor expresivo a los pasajes líricos.

- Armonía

A grande y media escala, los sonidos se ordenan bajo un sistema modal extendido con escalas sintéticas. La nota *re* es el centro sonoro durante la pieza, y aunque generalmente se asocia a la modalidad frigia, ésta no es invariable. Mientras algunas intervenciones de naturaleza guitarrística mantienen una sonoridad mixolidia (compases 1-3 y 8-10), otras adoptan una orientación frigia gracias a la aparición del *mi_b* en el contexto de uso de la escala mediterránea propia de Esplá (*la-sib-do-reb-mi_b-mi_fa-sol*) en los compases 14-17. Los siguientes pasajes combinan ambas sonoridades, proporcionando una armonía más ambigua, pero, al mismo tiempo, más rica (compases 18-40).

La parte correspondiente a la voz emplea armonías algo más dispersas, aunque vinculadas a una melodía que sugiere la cadencia andaluza. Así, se perciben trazos de *do* frigio (compás 5), *re* frigio (compases 7 y 11-13), *fa#* frigio (compás 43) y giros melódicos frigios

que se armonizan de forma ajena a la cadencia andaluza (compás 44). La insistencia en estos giros melódicos queda patente en compases como los que siguen:

Figura 15: Óscar Esplá, *Ronda serrana*, 1952. Cc. 5-7

Figura 16: «Ronda serrana», *Cuaderno V* (1954). Cc. 43-45

- Melodía

Como ya se ha referido en la textura, las partes vocales exponen una melodía diatónica, modal y en correspondencia con la escala mediterránea propia de Esplá. En ocasiones, la sonoridad fría induce la aparición de intervalos de segunda aumentada (compases 12, 30, 54, 57). Las partes vocales siguen una curvatura ascendente y descendente, lo que evidencia una intencionalidad de imitar una ornamentación melismática de la voz, haciendo referencia a la influencia oriental del pathos mediterráneo. Si bien la parte instrumental tiende a realizar, por imitación, el mismo modelo (compases 20-22), lo desarrolla poniendo en valor las distintas posibilidades instrumentales (compases 23-25, 29-37).

- Ritmo

La agógica ocupa una posición esencial en la articulación discursiva puesto que es distintiva de las partes vocal ó instrumental. Así, las partes vocales se asocian a un ritmo moderado (negra = 104 M.M.), el cual se indica cada vez que aparece esta textura vocal (compases 4, 11, 41, 54). En cambio, las partes instrumentales se asocian a un movimiento más rápido (blanca con puntillo = 52 con la indicación «*allegro*») al inicio de la partitura. Dicho tempo reaparece en el compás 8; se alcanza un tempo algo más rápido en el compás 20 y, excepcionalmente, aparece ralentizado en los compases 49-53, dando paso a un final exclusivamente vocal. La métrica varía entre 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4 y 12/4 atendiendo a las necesidades de escritura melódica, puesto que ésta actúa como hilo conductor. De esta manera la partitura parece aproximarse a la transcripción de un canto popular, difícilmente encajable, de manera rigurosa, en un compás constante.

- Articulación discursiva

La estructura es compleja puesto que el desarrollo del discurso musical tiene un componente esencial de espontaneidad. Puede representarse mediante el siguiente esquema (A se relaciona con las partes instrumentales y B con las vocales):

Frase A1 (compases 1-3)

Frase B1 (compases 4-7)

Frase A1 (compases 8-10)

Frase B2 (compases 11-13)

Frase A2 (compases 14-19)

Frase A1 (compases 20-23)

Frase A3 (compases 24-25)

Frase A1 (compases 26-28)

Frase A3 (compases 29-37)

Frase A1 (compases 38-40)

Frase B1 (compases 41-48)

Frase A1 (compases 49-53)

Frase B2 (compases 54-59)

Como se ha visto, la estructura surge de la concatenación de cuatro partes instrumentales con cuatro partes vocales. El tópico lo constituye precisamente la explícita caracterización de las nociones vocal e instrumental, en presunta imitación de un modelo de ejecución del rondar de los pueblos de la sierra, en consonancia con el título.

3.3.2. III Sonatina playera

- Sonido

La pieza abarca un registro de amplia extensión, con casi seis octavas ($mib_{-1} - re_6$). La escritura es idiomática en la medida en que explora diversas posibilidades técnicas del piano: melodía doblada por terceras, diseños de acompañamiento con grandes saltos en la mano izquierda (compases 1-11), diversas articulaciones, complejidades polifónicas en una sola mano (compás 37), texturas con varias capas (compases 49-84) y algún diseño arpegiado (compás 143). En este sentido, la textura predominante es la de melodía acompañada, más allá de las elaboraciones contrapuntísticas.

El rango dinámico abarca desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. Las dinámicas fuertes se reservan para subrayar motivos cadenciales (compases 34, 38, 42, 127, 131, 135, 144-147) y partes de transición (compases 101-105). Con frecuencia, las dinámicas son moduladas con fines expresivos. Destaca el uso de *sfz* en el inicio de nuevos pasajes (compases 85, 93, 106, 108).

- Armonía

A grande y media escala, la pieza combina los sistemas tonal y modal, junto con pasajes de cierta ambigüedad armónica (por ejemplos, los compases 43-48). La sucesión de tonalidades durante la primera mitad de la pieza resulta representativa de los procesos sintácticos de la armonía: *sib* lidio (compases 1-4), *Fa#* M mixta⁴⁸ (compases 5-8), *Do* M (cc, 9-13), *La* M mixta (compases 14-16), *sib* m (compases 17-30), *sib* lidio (compases 31-42), *sol#* frigio, aunque con armonía alterada (compases 49-92). El uso de centros tonales distantes responde al efecto de sorpresa que producen los cambios súbitos de regiones armónicas lejanas. En este sentido, cabe destacar el paradigma de la oposición sistemática de tonalidades convergentes a los sostenidos

⁴⁸ Primer tetracordo mayor y segundo tetracordo menor.

(brillantes) y las convergentes a los bemoles (oscuras), como reflejan los contrastes comprendidos entre los compases 136-147). Dichos cambios se producen en ausencia de procesos modulatorios; en cambio, se emplean acordes ambiguos (como el que aparece en el segundo tiempo del compás 16) ó silencios (compás 42). En los extractos siguientes se ejemplifica el uso de las escalas mixtas (*Fa# M mixta* en los cc. 5-8 y *La M mixta* en los compases 14-16), que cuentan con el primer tetracordo mayor y el segundo tetracordo menor.

Figura 17: «Sonatina playera», *Cuaderno V* (1954). Cc. 5-8

Figura 18: «Sonatina playera», *Cuaderno V* (1954). Cc. 14-16

Pese a que se encuentran morfologías tradicionales en puntos singulares (como la séptima mayor del primer acorde de la pieza, la novena de dominante en la última corchea del compás 146 o las tríadas mayores de los compases 34 y 147), a lo largo de la pieza son frecuentes las construcciones interválicas justificables sólo por el movimiento horizontal de las voces. Por citar algunos ejemplos, destaca el primer tiempo del compás 23 o el primer tiempo del compás 43. El uso de notas extrañas es, por tanto, muy frecuente y refleja la armonía propia de un lenguaje neoclásico propio del siglo XX. Otras armonías concretas tienen un origen escalístico, como el despliegue del compás 143, que deriva de la escala mediterránea propia de Esplá (*fa#-sol-la-sib-do-reb-re-mi*).

- Melodía

La melodía es de carácter diatónico y modal (en correspondencia con la armonía) lo que, junto al uso de frecuentes grados disjuntos (a partir del compás 19) y unido al tempo y a la articulación, presenta una marcada naturaleza instrumental. La melodía asociada al ámbito temático A1 (compases 1-16) primero gira en torno a una nota y posteriormente presenta un diseño escalístico descendente. A2 (compases 17-30) se caracteriza por intercalar saltos entre grados disjuntos, y A3 se caracteriza por los frecuentes saltos de tercera y su carácter anacrúsico. La melodía asociada a B (compases 49-92) contiene numerosos giros melódicos que convergen a *sol#*, tomando una sonoridad propia de la cadencia andaluza, si bien los compases 85-92 presentan una textura dominada por las escalas.

- Ritmo

La pieza indica una agógica de negra con puntillo = 76 M.M., junto con la indicación «*allegretto*» y se mantiene constante, con la excepción de los numerosos cambios con fines expresivos y el «*accelerando*» del final (compás 139). La métrica también es constante (compás 6/8) y toda la pieza mantiene un característico motor de corcheas. En este contexto destacan las menos frecuentes semicorcheas, empleadas en los compases 35-41, 85-92, 127-134 y 143. El discurso generalmente respeta la acentuación natural del compás, aunque no faltan los acentos desplazados (compases 1 y 2, tras el silencio de corchea) o la escritura adaptada parcialmente a un 3/4 (compases 51-54, 106, 107, 142).

- Articulación discursiva

La estructura consiste en una forma ternaria ABA. Puede representarse mediante el siguiente esquema:

Periodo A (compases 1-48)

SP A1 (compases 1-16)

Frase A11 (compases 1-8) binaria, simétrica, paralela y abierta

Frase A12 (compases 9-16) binaria, simétrica, contrastante y abierta

SP A2 (compases 17-30)

Frase A21 (compases 17-22) binaria, simétrica, contrastante y abierta

- Frase A22 (compases 23-30) binaria, simétrica, paralela y cerrada
- SP A3 (compases 31-42) simétrico y cerrado. *Bar form*
- SP A1' (compases 43-48) coincide con frase A12'
- Periodo B (compases 49-92) *bar form*
 - SP B1 (compases 49-67) *bar form* 6+8+5
 - SP B1' (compases 68-84)
 - SP B2 (compases 85-92) binario, asimétrico y contrastante
- Periodo A' (compases 93-147)
 - SP A1 (compases 93-100)
 - Episodio (compases 101-109)
 - SP A2' (compases 110-123)
 - SP A3' (compases 124-135)
 - SP A1'' (compases 136-147) 5+4

Como se ha visto, la pieza no presenta explícitamente elementos que remitan a usos o prácticas musicales propias del área levantina. Este hecho es coherente con el título: el término «sonatina» vincula la pieza con la música pura, lo que resulta paradójico ya que el adjetivo «playera» alude a un programa, como si Esplá tratase de legitimar la presencia de significados relacionados con la costa levantina en música aparentemente no programática. Sin embargo, en la logoestructura se tratará de profundizar en el marcado lenguaje instrumental de esta pieza, que posiblemente pueda relacionarse con la música folclórica valenciana.

4. Logoestructura

Una vez determinados las estrategias compositivas que se presuponen relevantes en la articulación discursiva de las piezas objeto de análisis, se pretende explicar la razón del uso de las mismas en relación con distintos elementos definitorios de la música folclórica valenciana. Para ello, se han agrupado en tópicos las estrategias compositivas que han registrado un uso transversal a través de una o varias piezas analizadas. A continuación, se examinan los tópicos relacionados con la melodía, con la ejecución polifónica, con el ritmo y con la ejecución instrumental.

4.1. Tópicos relacionados con la melodía

La dimensión horizontal de los sonidos se presenta como el rasgo identitario más característico de la música folclórica valenciana, por lo que se estudia a partir de tres dimensiones: el fraseo, la ornamentación y el giro melódico vinculado a la cadencia andaluza.

4.1.1. El fraseo

A nivel fraseológico, algunos pasajes se caracterizan por el reposo melódico en ciertas notas de la melodía, lo que articula el discurso musical y al mismo tiempo le confiere un carácter rapsódico, pues en ocasiones se perciben frases independientes. A continuación, se muestran algunos ejemplos seleccionados. El primero comienza con notas repetidas, lo que según Reig (2011, 247) es común en el *cant d'estil*, género vocal individual con acompañamiento instrumental.⁴⁹

⁴⁹ El *cant d'estil* se caracteriza por la improvisación melódica que promueve una expresividad vocal virtuosística, donde intervienen la expresión emocional y el goce estético (Reig 2011, 243).

CALMO (♩ = 69)

TEMPO

Figura 19: «Evocación costeña», *Cuaderno I* (1952). Cc. 1-8

El ejemplo siguiente es un pasaje de carácter vocal cuya textura contrasta con la del resto de la pieza. Su melodía se caracteriza, asimismo, por el reposo en puntos determinados.

Poco meno piano

Reposo

Reposo

Reposo

Reposo

dimin.

tenendo

p

Figura 20: «Canto de la umbría», *Cuaderno I* (1952). Cc. 22-29

En la primera parte del *Canto de trilla*,⁵⁰ los reposos sobre la nota *mi* junto a las indicaciones de agógica contribuyen a separar las frases.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'LENTO (♩ = 50)' and includes dynamic markings 'poco cresc.' and 'dimin.'. It features a triplet of eighth notes and a 'Reposo (Mi frigio)' indicated by a blue dashed line. The second system is marked 'TEMPO' and includes 'dimin' and 'Reposo (Mi frigio)'. It also features a triplet and a 'rit.' marking. Both systems show a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature.

Figura 21: «Canto de trilla», *Cuaderno II* (1952). Cc. 1-7

En la *Ronda serrana*⁵¹ la separación es mayor, puesto que cada compás se percibe de manera independiente. La melodía siguiente consiste en un desarrollo melismático en torno a las notas *sol*, *do* y *la*.

⁵⁰ Canción de trilla era aquella que se cantaba no sólo durante la actividad de la que recibe el nombre, sino también durante otras como labrar y segar. Tiene muchas similitudes con la canción de cuna, ya que tiene en común los rasgos expresivos derivados del uso del modo de *mi*.

⁵¹ La función primigenia del *cant d'estil* era la de rondar: un intérprete (profesional ó semiprofesional) ofrece música itinerante con la intención de obtener favores amorosos, personales u otros. La ronda no tenía asignado un género propio, sino que se tomaban prestados géneros de situaciones concretas para el lucimiento vocal en fiestas, danzas u otras situaciones (Reig 2011, 185).

Reposo
PIÙ MODERATO (♩ = 104) **(Do frigio)** *ten.* TEMPO **Reposo**
(Do frigio) *ten.*

p *dimin. e poco rit.* *p* *dimin. e poco rit.*

Reposo TEMPO e molto rit. **Reposo**
ten. **(Re frigio)**

p *poco cresc. e accell.* *dimin.* *pp*

Figura 22: «Ronda serrana», Cuaderno V (1954). Cc. 4-7

Los extractos de las piezas de Esplá mantienen algunos paralelismos con la canción de cuna siguiente, transcrita a partir de la Fonoteca de materiales.

Reposo

el meu xi - quet és el a - mo
la me - ua xi que ta es l'a - ma

Reposo (Sol# frigio)

del co - rral i del ca - rrer,
sa ma - re no ne té més,

Reposo

de la fu - lla i de la pa - tra
se n'a - ni - rem a la fi - ra

Reposo
(Sol# frigio)

de la flor del ta - ron - ger
i en com - pra - rem dos o tres

Reposo (Sol# frigio)

na na fine na na

Figura 23: El meu xiquet és l'amo, La marina alta (Fuente: transcripción propia a partir de la Fonoteca de materiales)

La canción de cuna es musicalmente muy similar al *cant d'estil* y al canto de trilla y en ella se destacan su dramatismo y su gestualidad. Como se observa en ejemplo anterior, el ritmo es libre por falta de sometimiento al compás y el despliegue melódico se produce sobre frases musicalmente independientes. Las vocalizaciones escritas como tresillos en *El meu xiquet és l'amo* son muy similares a las que aparecen al final del fragmento aportado de la *Ronda serrana*. Otro rasgo común en los fragmentos precedentes es un ámbito melódico estrecho (de cuarta y, en algunos casos, de sexta).

4.1.2. La ornamentación

En el extracto siguiente de la *Ronda serrana* se aprecia un desarrollo de la melodía presentada ya en el ejemplo de los compases 4-7, también de carácter melismático.

Tempo, poco più e animando poco a poco

mp

p *mf* *sfz*

f *sempre cresc.*

VIVO *tenendo ma poco*

Figura 24: «Ronda serrana», *Cuaderno V* (1954). Cc. 14-19

Las elaboraciones anteriores guardan parentesco con el canto de trilla que se presenta a continuación. El canto de *Més avall d'Atzeneta* se divide en frases independientes que, hacia el final de las mismas, adoptan un diseño oscilante y melismático. Según Reig (2011, 247), es frecuente en el *cant d'estil* (y, por tanto, en los géneros de los que se nutre, como es el caso del canto de trilla) que en la última sílaba se realicen ornamentaciones melismáticas, finalizando la frase con un conjunto de floreos; es lo que Reig (Ibídem 2011) denomina requintos.

Fa frigio

Més a - vall d'At - ze ne - ta

més a - vall d'At - ze - ne - ta

tinc u - na re lla,

i per por a cre - mar - me,

i per por a cre - mar me, i

per por a cre - mar me

no vaig per e lla, a

Figura 25: *Més avall d'Atzeneta*, Bocairent (Fuente: transcripción propia a partir de la *Fonoteca de materiales*)

4.1.3. La cadencia andaluza

En los siguientes compases de *Evocación costeña* se observa la sucesión de tríadas mayores *sol – fa#*, que forman parte de la cadencia andaluza en *si m* (I – VII – VI – V). La melodía sigue una dirección descendente (*do# - si - la#*) por la atracción que ejerce la tríada sobre *fa#*.

Tempo, poco più lento

pp

6

ten. molto

Fa# frigio

The image shows a musical score for 'Evocación costeña' in 2/4 time. The tempo is 'Tempo, poco più lento'. The score is in F# minor (Fa# frigio). It features a piano (pp) dynamic and a sixteenth-note melody in the right hand. The bass line consists of quarter notes. A 'ten. molto' (tension) marking is present in the second system. A box labeled 'Fa# frigio' is in the top right.

Figura 26: «Evocación costeña», Cuaderno I (1952). Cc. 22-25

La atracción melódica del fragmento anterior se observa, asimismo, en *Canto de trilla* y *Ronda serrana* (la melodía converge a las notas *mi* y *re*, respectivamente):

TEMPO

p

3

dimin.

rit.

The image shows a musical score for 'Canto de trilla' in 2/4 time. It starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking 'TEMPO'. The melody features a triplet of eighth notes. The score includes markings for 'dimin.' (diminuendo) and 'rit.' (ritardando). The key signature changes from F# minor to D minor.

Figura 27: «Canto de trilla», Cuaderno II (1952). Cc. 5-8

3

p

3

3

3

3

The image shows two systems of a musical score for 'Ronda serrana' in 6/4 time. The first system starts with a piano (p) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second system starts with a piano (p) dynamic and also features a triplet of eighth notes. The key signature changes from F# minor to D minor. Blue dashed circles and arrows highlight specific melodic patterns in both systems.



Figura 28: «Ronda serrana», *Cuaderno V* (1954). Cc. 26-28

En la *Sonatina playera* también aparece una melodía con tendencia descendente hacia sol#, si bien la armonía es ajena a la cadencia andaluza.

Figura 29: «Sonatina playera», *Cuaderno V* (1954). Cc. 57-63

Con respecto al uso del modo frigio o, de manera inequívoca, el modo de *mi*, Reig (2011, 73) apunta que es el más abundante de los modos que sustentan las melodías vocales de la música tradicional y folclórica valenciana.⁵² Como se ha visto, se asocia a un perfil melódico descendente, ejerciendo el centro sonoro una fuerza de atracción. Las interpretaciones vocales basadas en modo de *mi* están vinculadas a los elementos expresivos propios del ya referido

⁵² Según el mismo autor, también se ha constatado el uso de modo de *mi* en otras regiones españolas, especialmente en los Andalucía (palos del flamenco), Baleares, Murcia y Castilla la Mancha (fandangos).

pathos mediterráneo, ya que «las estrategias expresivas que lleva asociadas [el modo de *mi*] han quedado implementadas en las estructuras mentales de nuestros mayores y condicionan todas sus maneras de cantar» (Reig 2011, 73). La curva melódica derivada del modo de *mi* puede observarse tanto en el ejemplo que se muestra a continuación, como en *Més avall d'Atzaneta* (transcripción con la que finaliza el apartado anterior).

No plan-tes vin-ya en cos te-ra no plan-tes vin - ya en cos te. ra
ni sem - bres blat en ba - rranc
ni et ca - ses en fo-ras-te-ra ni et ca - ses en fo-ras-te. ra
mi - ra que t'en-gan-ya- ran a

Figura 30: *No plantes vinya en costera*, Bocairent (Fuente: transcripción propia a partir de la Fonoteca de materiales)

En el análisis de la morfoestructura se ha puesto en valor el uso, por parte de Esplá, de una escala a la que se atribuye su invención al compositor; se trata de una escala que trata la esencia melódica del Mediterráneo y que es mencionada por Iglesias (1962, 12). Dicha escala tiene una gran afinidad con las armonías derivadas del modo de *mi*, como puede comprobarse en los compases 22-29 de *Canto de la umbría*. La escala empleada en dichos compases (que consta de las notas *sol#-la-si-do-re-re#-mi-fa#*) mantiene cierta similitud con la siguiente, empleada en una transcripción anterior y asociada a *sol#* en modo de *mi*.⁵³

Figura 31: Escala de sonidos empleados en *El meu xiquet és l'amo*, La marina alta (elaboración propia)

⁵³ Las flechas ponen de relieve que la afinación del canto no es temperada, lo que dificulta si su exacta transcripción.

4.2. Tópicos relacionados con la ejecución polifónica

En el siguiente pasaje de *Canto de la umbría* se observa una textura de fabordón en la que las voces conforman un movimiento paralelo de tríadas en primera inversión:

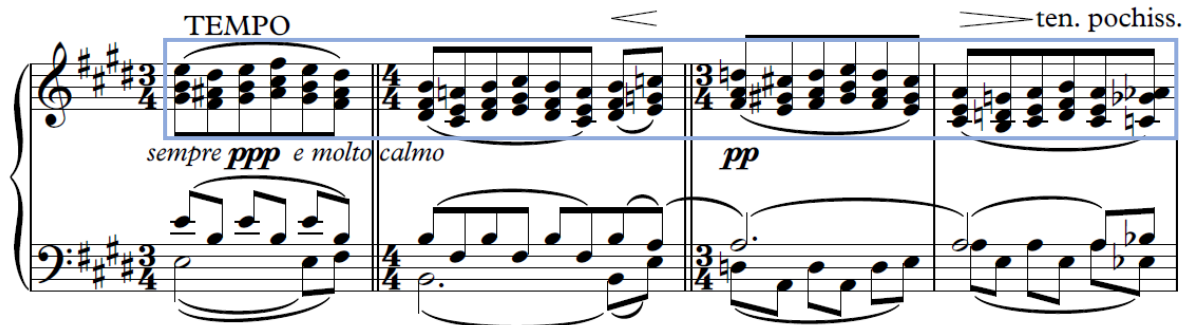


Figura 32: «Canto de la umbría», *Cuaderno I* (1952). Cc. 5-8

Reig (2011, 160) identifica como polifonía mediterránea (aunque está presente, en general, en el suroeste europeo) aquella que, de textura homofónica, discurre por terceras paralelas y por grados conjuntos. Esta textura, propia de cantos religiosos tradicionales, produce un movimiento paralelo de tríadas al ejecutarse a tres voces. A continuación, se ejemplifica este movimiento de voces con un fragmento de canto de aurora:



Figura 33: Fragmento de *La despertà, aurora*, Bèlgida (Fuente: transcripción propia a partir de la *Fonoteca de materiales*)

El mismo autor indica que, en el repertorio tradicional para dulzaina y tabal, generalmente las melodías con más de una voz están construidas asimismo por terceras paralelas. En estos casos el intérprete desarrolla una intuición para acompañar por terceras. A este respecto, cabe destacar la elaboración melódica de la *Sonatina playera*, de un marcado carácter instrumental:

ALLEGRETTO (♩. = 76)

Figura 34: «Sonatina playera», Cuaderno V (1954). Cc. 1-4

4.3. Tópicos relacionados con el ritmo

En el siguiente ejemplo de Danza del valle se observa cómo, en algunos compases, se producen divergencias rítmicas, alterando la subdivisión del compás (2+2+2 en lugar de 3+3).

Figura 35: «Danza del valle», Cuaderno I (1952). Cc. 58-64

Dichas divergencias son más notables en el siguiente ejemplo de *Paso de baile serrano*, ya que la parte superior se inscribe más fácilmente en un compás 2/4. En cambio, el acompañamiento respeta de manera exacta la acentuación natural del compás.

ALLEGRETTO comodo (♩. = 60)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The tempo is marked 'ALLEGRETTO comodo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first system includes the dynamic marking 'f giocoso' and 'poco dim. ancora'. The second system continues the melody and accompaniment, ending with the marking 'rit. appena'. Vertical blue lines are drawn through the score to indicate specific rhythmic divisions.

Figura 36: «Paso de baile serrano», *Cuaderno I* (1952). Cc. 1-8

Según Reig (2011, 149) en las danzas propias del folclore valenciano, con frecuencia se superponen elementos de procedencia diversa, debido a que los diferentes colectivos implicados en la interpretación o en el baile miden la misma música con diferentes combinaciones de pulsos (pero siempre sumando 6). En este sentido, con frecuencia las intervenciones melódicas (dulzaina, instrumentos de viento) miden 2+2+2 mientras que los bailadores y el bajo se adaptan a la subdivisión 3+3. Por tanto, los ejemplos precedentes guardan una clara relación con el fragmento siguiente, que evidencia una divergencia métrica entre las partes de dulzaina (2+2+2, compás 2/4) y tabal (3+3, compás 3/4).

♩ = 168

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff for Dulzaina and a bass clef staff for Tabal. The tempo is marked '♩ = 168'. The time signature is 3/4. The Dulzaina part has a melody with vertical blue lines indicating a 2+2+2 subdivision. The Tabal part has a rhythmic pattern with vertical blue lines indicating a 3+3 subdivision. The second system continues the Dulzaina and Tabal parts, with a triplet of eighth notes in the Dulzaina part and a triplet of eighth notes in the Tabal part. Vertical blue lines are drawn through the score to indicate specific rhythmic divisions.

Figura 37: Adaptación de *Danza, La Font Roja* (Fuente: Oller, 1951, 20)

4.4. Tópicos relacionados con la ejecución instrumental

El guitarrón es, en el *cant d'estil*, el único instrumento que entra en diálogo con la voz. Sus intervenciones se caracterizan, según Reig (2011, 185), por la improvisación de desplazamientos melódicos (los permitidos por el desplazamiento de los acordes). En el ejemplo presentado anteriormente de la Ronda serrana (compases 26-28) se aprecia una aproximación del lenguaje al idiomatismo del instrumento de cuerda pulsada. Además, en los compases 26-28 de la misma pieza se observa el ataque de acordes al inicio de cada compás, también en coherencia con la técnica guitarrística.

Por otra parte, *Ritmos de la huerta* está presuntamente inspirado en *l'ú i dos* (género propio del *cant d'estil*), según Iglesias (1962, 157). Aunque dicho autor no especifica qué aspectos de *l'ú i dos* afloran en la pieza de Esplá, más allá del componente rítmico, posiblemente *Ritmos de la huerta* haya adquirido rasgos del lenguaje propio de los instrumentos que acompañan este tipo de canto. Las canciones que siguen el estilo de *l'ú y dos* se caracterizan por una introducción instrumental formada por frases simétricas con armonía de tónica seguida de dominante (rasgo que mantiene en común con la jota). Además, si el cantante demora su entrada, los músicos realizan una repetición ornamentada (Reig 2011, 262). Por ello, quizás los primeros compases imiten el lenguaje propio de las partes instrumentales que acompañan esta modalidad del *cant d'estil*. Nótese, además, la fácil asociación del acompañamiento con una sección de percusión grave y aguda (esto mismo se observa en el ejemplo de la Figura 17).

ALLEGRO BRILLANTE (♩ = 160)

f

sfz p cresc.

dismin.

Figura 38: «Ritmos de la huerta», *Cuaderno I* (1952). Cc. 1-8

A continuación, se muestra un ejemplo que, si bien no pertenece al ámbito geográfico de Alcoy-Alicante sino al municipio de Mislata, puede servir para representar a grandes rasgos el modelo fraseológico de la introducción instrumental descrita:



Figura 39: Ejemplo de introducción instrumental de *L'uidos* (Fuente: adaptación de Reig, 2011, 262)

4.5. Valoración global sobre el uso de los tópicos

Como se ha expuesto en la semioestructura, el propio Esplá advierte que su obra no toma directamente elementos del folclore levantino, a excepción de las referencias al uso de una escala de cuño personal de inspiración mediterránea. Ciertamente, el uso de dicha escala tiene importantes implicaciones en la expresión, puesto que se relaciona con el modo de *mi* y por tanto con determinadas sucesiones de acordes (cadencia andaluza) y giros melódicos. A nivel neutro y estésico es notable el hecho de que las líneas melódicas tratan de imitar, tanto por textura y ámbito como a nivel fraseológico, el canto monódico propio de algunos géneros del folclore. De hecho, en todas las piezas de Esplá hay un claro predominio de la melodía (en la voz superior) sobre el resto de voces. La influencia del lenguaje instrumental, por su parte, tiene un gran peso en el nivel estésico, ya que el oyente reconoce con facilidad los modos de ejecución de la cuerda pulsada o de la percusión en determinados pasajes, como se ha visto y ejemplificado en la logoeestructura.

Asimismo, la influencia del ritmo de danza es clara en la articulación discursiva de determinadas piezas, ya que se percibe una estratificación de materiales (melodía y acompañamiento) de diversas procedencias. También se han encontrado algunos rasgos del lenguaje polifónico propio de los cantos de aurora en algunos pasajes analizados, aunque de forma menos significativa.

5. Conclusiones

La hipótesis de trabajo ha resultado ser veraz, pues la presente investigación ha revelado cómo la obra de Esplá manifiesta la esencia del folclore levantino a través de elementos con origen en géneros como el *cant d'estil* (ámbito melódico), danzas (ámbito rítmico) y en menor medida los cantos de aurora (ámbito polifónico). Así, la conexión de la música de Esplá con el paisaje levantino tiene lugar a través de manifestaciones musicales que cumplen una importante función social en el marco geográfico del eje Alcoy-Alicante. El título de las piezas revela algunos de los elementos significativos a nivel musical y a nivel social: la danza («Danza del valle», «Paso de baile serrano», «Ritmos de la huerta»), el canto («Canto de trilla», «Canto de la umbría») y la ronda («Ronda serrana»). Ésta última acción de rondar está estrechamente relacionada con el *cant d'estil*, forma de canto de la que se desprende, como se ha visto, una serie de rasgos identitarios de la música folclórica valenciana.

De lo anterior se desprende que se han alcanzado tanto el objetivo principal del trabajo (identificar la articulación discursiva mediante la cual Esplá transmite significados relacionados con el paisaje levantino) como los secundarios. Esto es así en la medida en que haber realizado un análisis paramétrico del repertorio de estudio ha permitido, posteriormente, examinar el modo en el que Esplá asimila y emplea los elementos folclóricos. En cierto modo se han superado las expectativas de los objetivos, ya que a priori pudiera parecer que el repertorio se limita a asumir características formales y melódico-armónicas; sin embargo, Esplá va más allá al profundizar en los idiomatismos vocal e instrumental y en manifestaciones musicales concretas. Por ello, si bien la metodología se considera adecuada, el marco teórico podría haber estado más enfocado a conocer los elementos propios del *cant d'estil* y subgéneros como *l'u*, *l'u i dos* y *l'u i dotze*, ya que presentan un alcance estilístico muy amplio y su influencia en el repertorio de estudio se ha hecho evidente.

En definitiva, el trabajo supone la incorporación al estado de la cuestión previo, de una serie de argumentos que fortalecen el vínculo entre la música de Esplá y la música tradicional valenciana. A modo de autocrítica, el trabajo podría haber incorporado referencias bibliográficas fundamentales en este tipo de estudios. Además, algunas referencias bibliográficas resultan imprecisas por considerar que las ideas extraídas no pertenecen a una página concreta, sino que se desarrollan a lo largo de varias páginas. Estos aspectos son, pues, susceptibles de ser corregidos; en cualquier caso, la investigación queda abierta a posibles investigaciones futuras en torno a otra selección de repertorio de Esplá (para comprobar si las

conclusiones son extrapolables) o en torno a otros compositores. Ello permitiría profundizar en el conocimiento de manifestaciones musicales de otros paisajes, ya que la importancia de los mismos radica, más allá de la procedencia exacta de los rasgos identitarios (que con frecuencia excede el marco geográfico exacto), los usos y la significación social de la música en un lugar y tiempo determinado.

Bibliografía

- Alonso, Celsa, coord. 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Alonso, Celsa. 1995. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 5: 79-108.
- Canova, Nicolas. 2015. «La música como objeto geográfico. Estado de la cuestión y perspectivas de tratamiento». *Revista de Antropología Experimental*, n.º 15: 465-482.
- Casares, Emilio. 2002. «Esplá, Óscar». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Castelló Gómara, Rosa Elia. 2008. «Don Quijote velando las armas». *Canelobre*, n.º 53: 176-189.
- Castelló Gómara, Rosa Elia. 2013. «La obra de Oscar Esplá: Música, literatura y pensamiento estético». Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Crivillé i Bargalló, Josep. 2007. *El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- De Kloe, Jan. 2008. «Los años belgas». *Canelobre*, n.º 53: 20-35.
- de Unamuno, Miguel. 2005. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.
- del Brezo, Juan. 1920. «Música y músicos. Un músico alicantino: Óscar Esplá». *La voz*: 3.
- Díaz Cruz, Julio Antonio. 2015. *Poniendo la música en su lugar: apuntes para una geografía de la música*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2008. «Gerardo Diego y Óscar Esplá: la amistad y la música». *Canelobre*, n.º 53: 163-175.
- Flores Linares, A. M. 1969. «Óscar Esplá mantiene todo su rigor artístico a los 83 años». *Las provincias*, 14 de marzo.
- García Alcázar, Emiliano. 2008. «Proyección de la obra y figura del compositor Óscar Esplá en París». *Canelobre*, n.º 53: 50-56.
- García Martínez, M^a Victoria. 2008. «Óscar Esplá y la vida musical española en los años 50». *Canelobre*, n.º 53: 36-49.

- Gutián Pedrosa, Carmen Dyna. 2007. «*Aproximación al Concepto de Paisaje Cultural*». Ponencia presentada en Tercera Jornada de Arquitectura Paisajista en Caracas, Venezuela, 1 de marzo.
- Iglesias, Antonio. 1962. *Óscar Esplá: (su obra para piano)*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- Iglesias, Antonio. 1973. *Escritos de Óscar Esplá: 3*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, Antonio. 1977a. *Escritos de Óscar Esplá: 1*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, Antonio. 1977b. *Escritos de Óscar Esplá: 2*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, Antonio. 1986. *Escritos de Óscar Esplá: 3*. Madrid: Alpuerto.
- Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books.
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis sobre el estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Llorca, Ricardo. 2004. Folleto de notas a *Óscar Esplá: Sonata del Sur*. Con Alicia De Larrocha, Orquesta Nacional De España y Rafael Frühbeck De Burgos. Columna Musica 1CM0128, CD.
- López de Arenosa, E. 2004. *Apuntes sobre didáctica musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. 2008. «Óscar Esplá, tratadista de estética: sus ensayos sobre Gabriel Miró». *Canelobre*, n.º 53: 126-135.
- Manuel Bonet, Juan. 2008. «Óscar Esplá / Emilio Varela: un diálogo (con Valery Larbaud al fondo)». *Canelobre*, n.º 53: 190-199.
- Marco, Tomás. 1989. *Historia de la música española: 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Martínez de Pisón, Eduardo. 1997. «Imágenes del paisaje en la Generación del 98». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, n.º 46: 197-217.
- Martínez de Pisón, Eduardo. 2017a. «El puesto de la cultura en el paisaje». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, n.º 84: 37-49.
- Martínez de Pisón, Eduardo. 2017b. *La montaña y el arte: miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Madrid: Fórcola.
- Mateos Miera, Eladio. 2008. «Las relaciones Alberti-Esplá: en torno a *La pájara pinta*». *Canelobre*, n.º 53: 98-113.
- Monzó, Rosa María. 2008. «Aproximación a Óscar Esplá». *Canelobre*, n.º 53: 9-18.

- Nattiez, Jean-Jacques. 1991. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Otaola González, Paloma. 2007. «Poetas y músicos en torno a la 1927: la inspiración literaria en la obra de Óscar Esplá». Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, p. 284.
- Otaola González, Paloma. 2008. «Óscar Esplá: música levantina de alcance universal». *Canelobre*, n.º 53: 98-113.
- 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, Jordi. 2011. *La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- Santos y Ganges, Luis. 2003. «Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación». *Ciudades*, n.º 7: 41-68.
- Santos y Ganges, Luis. 2003. «Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación». *Ciudades*, n.º 7: 41-68.
- Singerman, Berta. 1928. «Un festival Óscar Esplá en El Palacio de la Música». *El Sol*: 6.
- Sobrino, Ramón. 2005. «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías». *Revista de Musicología*, Vol. 28: 667-696.
- Sopeña Ibáñez, Federico. 1958. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Torres, Elena. 2012. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos, 27-51. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Villar, Rogelio. 1916. «La hispanización de los poemas sinfónicos. Músicos españoles: Óscar Esplá». *La ilustración española y americana*: 11.
- Villar-Taboada, Carlos. 2013. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En: *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, eds.). Madrid: Comunidad de Madrid - Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, colección “Música y Musicología”, 1, pp. 161-205.

Villar-Taboada, Carlos. 2018a. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (Victoria Eli y Elena Torres, eds.): 261-281. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Villar-Taboada, Carlos. 2018b. «Canto humano a media voz: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». En *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la guitarra*, n.º 13: 52-83.

Webgrafía

Castelló, 2016. «Los Genios de la Música». Acceso el 19 de enero.

<https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/colaboraciones/5892-los-genios-de-la-musica-un-articulo-de-manuel-castello.html>.

Ministerio de Cultura y Deporte, 2021. «Portal de Archivos Españoles». Acceso el 2 de febrero. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/142541>

Wikimedia commons, 2021. «Mapa polític del País Valencià». Acceso el 19 de enero.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mapa_pol%C3%ADtic_del_Pa%C3%ADs_Valenci%C3%A0.svg

Serracanta, 2021. «Esplá». Acceso el 25 de enero.

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

Bc Maps, 2021. «Municipios Alicante mapa vectorial provincia». Acceso el 3 de febrero.

<http://www.bc-maps.com/mapa-vectorial-eps/provincia-alicante-municipios-illustrator/>

Discografía

Jones, Martin. *Óscar Esplá: Music for Piano*. Martin Jones, piano. CD. Ganarew, Nimbus, NI588990, 2013.