

LA TRADICIÓN POPULAR EN LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA PIANO

Juan Miguel Moreno Calderón

Académico Numerario

Discurso de ingreso como Académico Numerario, pronunciado en la sesión del día 13 de octubre de 2016.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Piano.
Música popular.
Nacionalismo musical.
Regionalismo.
Literatura pianística.

La presencia de elementos de la música popular y tradicional ha sido significativa en el pianismo español desde el último tercio del siglo XIX hasta la irrupción de las vanguardias en España con la Generación del 51. Diversas formas de un nacionalismo musical que abarca de Isaac Albéniz a Joaquín Rodrigo; en suma, numerosos compositores en cuya obra abundan las referencias a datos populares, reales o imaginarios, así como una estilización de lo que se considera propio del pueblo. Todo lo cual nos hace notar sobre cómo los conceptos de música popular y música culta no deben entenderse como opuestos, sino complementarios. En definitiva, un canto a la riqueza y diversidad etnomusical de España y su plasmación en la música dedicada al piano.

ABSTRACT

KEYWORDS

Piano.
Popular music.
Musical nationalism.
Regionalism.
Piano literature.

The presence of elements from popular traditional music has been significant in the Spanish piano compositions from the last third of 19th century until the emergence of the avant-gardes in Spain with the so-called musical movement *Generación del 51*. This movement included several forms of musical nationalism, from Isaac Albéniz to Joaquín Rodrigo and, more generally, many composers whose work include numerous references to popular data (real or fictive), as well as a style considered typical of the common people. Bearing this in mind, we must acknowledge that the concepts of popular music and art music should not be understood as opposed, but complementary. All in all, it is a tribute to the richness and regional musical diversity in Spain and its realization into piano music.

Excmo. Sr. Director.

Sres. Académicos.

Autoridades.

Sras. y Sres.

Comparezco hoy ante este pleno, en solemne sesión pública, para la lectura de mi discurso de ingreso como Académico Numerario de esta ilustre Corporación.

Quisiera que mis primeras palabras fueran para expresar mi honda gratitud a los señores académicos que

**Boletín de la Real Academia
de Córdoba.**

BRAC, 165 (2016)
95-116

tuvieron a bien proponerme para tan alto honor: Don Luis Bedmar Encinas, Doña Mercedes Valverde Candil y Don Joaquín Criado Costa. A ellos, y al pleno de la Academia, por apoyar la propuesta, mi más sincero agradecimiento, con el firme propósito de ofrecer trabajo y entrega en el quehacer académico.

Por otra parte, deseo dejar público testimonio del honor que supone para mí ocupar la vacante dejada por nuestro apreciado compañero Don Pablo Moyano Llamas, quien compaginó su dedicación al sacerdocio con una intensa labor en los campos de la arqueología, el patrimonio y la historia. Sus numerosas publicaciones y las múltiples iniciativas promovidas en varias localidades de la provincia son buena prueba de ello. Quede hoy, pues, nuestro sentido recuerdo a tan preclaro humanista.

En el presente discurso trataré de poner de manifiesto la imbricación de lo que comúnmente entendemos como popular (en su más amplia acepción) en la música española para piano. Debo aclarar que no hay pretensiones etnomusicológicas de ningún tipo, sino el vivo interés por conocer el grado de presencia que diversos elementos de carácter popular han tenido en nuestra música pianística¹.

Para ello, se antoja necesario abordar, a modo de punto de partida, el controvertido tema del siglo XIX musical español, pues es con dicho siglo, y con autores como Nicolás Ledesma, Pedro Albéniz o Santiago de Masarnau, cuando comienza en España una literatura pianística propiamente dicha, toda vez que la música para teclado inmediatamente anterior (es decir, la de Scarlatti, Soler y sus contemporáneos) no estuvo concebida específicamente para el piano, sino para el clave; o, en el mejor de los casos, para ambos indistintamente, cosa lógica en una época de clara coexistencia de dichos instrumentos de teclado en toda Europa.

Pese a los encomiables esfuerzos acometidos en los últimos decenios por la musicología española² para reivindicar nuestra música del XIX o, cuando menos, sacarla del relativo ostracismo al que estaba sometida por mor de una escasa consideración o del menor interés que suscitaba con respecto a la música de épocas más pretéritas, lo cierto es que no deja de ser una realidad casi indiscutible que la producción musical española surgida en el siglo XIX no es parangonable en modo alguno a la que florece en los principales centros musicales europeos. De ahí que, a diferencia de lo que sucede con la música española de otras épocas, la del XIX apenas tenga cabida en los grandes estudios historiográficos y musicológicos que se han hecho sobre dicho período y, ni tan siquiera, en ciertos ámbitos académicos españoles.

Esta relativa ausencia de España en el romanticismo musical europeo no deja de sorprender, dada la enorme atracción que nuestro país ejerció en los viajeros

¹ Sobre las relaciones entre la música popular y la culta en siglos anteriores al romanticismo, y las posibles prestaciones habidas, es de obligada lectura el interesantísimo artículo de REY GARCÍA, E.: "La música popular y tradicional en España hasta finales del siglo XVIII", en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (Madrid), 3 (1996), pp. 61-108.

² Entre los estudios globales sobre el tema, hemos de subrayar el interés de las obras de GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1984, y CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C.: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995. Igualmente, son de notable valor las Actas del III Congreso Nacional de Musicología, *La música en la España del siglo XIX* (Granada, 1990), en *Revista de Musicología* (Madrid), XIV (1991).

románticos (Gautier, Byron, Musset, Chateaubriand, Dumas, Ford, Merimée, Irving...) y, concretamente, en no pocos compositores decimonónicos. Una atracción nacida de la identificación de España con lo exótico (puerta hacia el mito de Oriente), y en la que mucho tuvo que ver la difusión en el extranjero (en París, sobre todo) de las canciones de Manuel García, y sus hijas Paulina Viardot y María Malibrán, así como las de Sebastián Yradier, la guitarra de Fernando Sors o, andando el tiempo, las obras de virtuosos célebres como Pablo Sarasate o Francisco Tárrega.

España se convirtió en lugar de destino de destacados músicos foráneos, como Glinka, Chopin, Liszt, Thalberg, Gottschalk, Verdi, Rimski-Korsakov o Chabrier y, como consecuencia de ello, en fuente de inspiración de un considerable número de composiciones de temática hispanizante. Aunque bien es verdad que dichas composiciones, generalmente inspiradas en elementos de nuestra música tradicional, en raras ocasiones superaron lo meramente pintoresquista o lograron despegarse del documento popular³. A lo que alude Falla en sus escritos sobre Debussy y Ravel⁴, mientras subraya la diferencia entre el fino y estilizado hispanismo de éstos, forjado allende nuestras fronteras, y “esas *Sérénades*, *Madridleños* y *Boleros* que nos regalaban antaño los fabricantes de música española”⁵.

Curiosa paradoja, pues, la de un país con una vida musical no demasiado boyante mientras es polo de atracción para músicos de fuera, la cual muestra una decadencia artística a la que, como es lógico, no fue ajena la propia situación política y social de España, caracterizada, a lo largo de buena parte del siglo, por un clima de notable inestabilidad; sin duda, un mal caldo de cultivo para el florecimiento de la cultura y las artes. Una inestabilidad político-social que hundía sus raíces en los últimos compases del reinado de Carlos IV, pero que se acrecentó sobremanera con la abyecta capitulación de la monarquía española ante Napoleón, las guerras contra el invasor francés y durante el turbulento reinado de Fernando VII, con importantes consecuencias en todos los órdenes: fuerte emigración, graves crisis sociales y económicas, y una decadencia cultural más que notable.

En lo musical es notoria tal decadencia, efectivamente, sobre todo en la primera mitad del siglo, dado que, junto a las mencionadas razones de índole política, hubo otras de naturaleza puramente musical. Por un lado, la tremenda crisis de las capillas catedralicias, como consecuencia del empobrecimiento de la Iglesia a raíz de los procesos desamortizadores de sus bienes; lo que repercutiría en la difusión y la enseñanza musicales, al menos hasta la efectiva consolidación de las diversas instituciones civiles (sociedades filarmónicas, liceos, conservatorios...) que fueron asumiendo tales funciones. Y por otro, el italianismo imperan-

³ Un buen ejemplo de lo primero podría ser la lisztiana *Rapsodia española*, compuesta en 1863; virtuosística obra basada en el tema de la folía, a la que sigue un bolero a modo de transición, el cual da lugar a unas brillantes variaciones sobre un tema de jota aragonesa. Mientras de lo segundo, el *Capricho español* de Rimski-Korsakov, con temas tomados de los cuadernos de Inzenga.

⁴ *Escritos sobre música y músicos* (Introducción y notas de Federico Sopena). Madrid, Alianza, 1988. Véanse “Claude Debussy y España”, p.72 y ss., y “Notas sobre Ravel”, p.150 y ss.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

te en la vida musical⁶, apreciable desde el Teatro Real y los más humildes coliseos de provincias, hasta el Conservatorio de Madrid, fundado en 1830 por la reina María Cristina⁷; hecho éste amplificado, más si cabe, por la ausencia de liderazgos en nuestra música, toda vez que fueron muchos los que abandonaron España: en unos casos, por razones políticas (afrancesados, liberales...), y en otros, por la simple aspiración de encontrar fuera esa formación que aquí no podían recibir⁸.

No obstante, tras la muerte de Fernando VII, en 1833, y como consecuencia de la amnistía promulgada por María Cristina, muchos músicos regresaron, de suerte que el importante bagaje técnico-estilístico adquirido y el conocimiento de lo que se hacía en Europa pudo ser transmitido a las nuevas generaciones mediante la docencia y la propia música de estos compositores. Un verdadero soplo de aire fresco y de renovación que pronto se dejaría sentir en la vida musical española, como lo prueba la creación en 1863 de la Sociedad de Cuartetos, para la difusión de la música de cámara, o, tres años después, la de la Sociedad de Conciertos, importante revulsivo en el sinfonismo.

Por otra parte, también mediado el siglo, la zarzuela comienza a convertirse en una válvula de escape para creadores y público, en una afirmación de lo español y de nuestras costumbres y realidades. Por lo que serían los géneros zarzuelísticos, expresiones genuinamente españolas (aunque no exentas de la influencia italiana), los principales destinatarios del genio creador de muchos de los compositores españoles de la época, dado que era ahí donde mejor podían encontrar éstos el reconocimiento y favor del público. Una actitud comprensible, pero que repercutiría en el desarrollo de otras manifestaciones, desde la creación de una ópera nacional, hasta un mayor cultivo de las principales formas y géneros que se producen en la música europea⁹.

Dicha expresión lírica de un sentir nacionalista, latente desde el siglo XVIII en la tonadilla escénica, y luego, al entrar ésta en declive y posterior desaparición, en la canción salonesca, no dejaría de crecer junto a toda una serie de acciones de análogo cuño que tienen lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y que abarcan desde la creación musical hasta la actividad musicográfica, con figuras como Monasterio, Gaztambide, Eslava y, muy especialmente, Francisco

⁶ Italianismo al que se refiere con gracia, calificándolo de “furor filarmónico”, el costumbrista madrileño de la época Ramón de Mesonero Romanos, en su célebre artículo “La filarmonía”, en *Escenas matritenses* (Ed. Facsímil de la de 1851). Madrid, Fernando Plaza del Amo, 1991.

⁷ Véase SOPENA IBÁÑEZ, E: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

⁸ Entre otros, Manuel García, Fernando Sors, Juan Crisóstomo de Arriaga, Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Mariano Rodríguez de Ledesma, José Miró, Eduardo Ocón, Santiago de Masarnau, Teobaldo Power, Marcial del Adalid, Miquel Capllonch... La nómina es amplísima.

⁹ Sobre esta cuestión, Adolfo Salazar hizo el siguiente balance: “La generación propiamente romántica, la de los músicos contemporáneos de los *liberales* repatriados, es la que se enlaza con aquella otra y tiene dos aspectos: el de los músicos para teatro y el de los músicos que sienten el más alto prestigio de la música instrumental, no siempre confundidas ambas cosas en un mismo músico. El éxito brillante es para los primeros; pero su influencia se ejerce en un plano inclinado, en decadencia constante. La de estos otros es mucho más profunda y es la que conduce a nuestro florecimiento moderno. Su resonancia fue mucho menos acusada en su momento que la de los anteriores, aunque su influjo en los espíritus más finos fuese más duradero”. En *La música española. Desde el siglo XVI hasta Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p.143.

Asenjo Barbieri¹⁰. Ciertamente, no podemos olvidar que, además de la zarzuela (cuya naturaleza en sí está vertebrada a partir de esa idea de lo autóctono frente a lo extranjerizante), músicas de los más diversos géneros responden, desde mediados del siglo, a un arte con contenido nacional, en línea con ese flujo nacionalista que irrumpe en Europa con las revoluciones de 1848 y que en España alcanza su mayor expresión en torno al 98.

Así, en el campo sinfónico se cultivan las composiciones sobre aires nacionales españoles, y lo mismo ocurre en la música para piano, o en la de guitarra y la de violín, instrumentos éstos en los que, para mayor abundamiento, nos encontramos con solistas del calibre de los mencionados Tárrega o Sarasate, quienes, al calor de su labor concertística, componen obras de temática española que luego difunden por toda Europa; aunque bien sea cierto que dichas obras proyecten una visión de España y de su música muy apegada a clichés pintoresquistas de diverso origen, en lo que no pasa de ser, si acaso, un nacionalismo todavía incipiente.

Por otra parte, tampoco podemos soslayar la creciente importancia que, a lo largo del siglo, irá teniendo la recopilación de música popular y tradicional, y su publicación en cancioneros, lo que se traduce en un mayor interés por los documentos populares como fuentes temáticas, máxime en quienes, como Marcial del Adalid, Eduardo Ocón, Antonio Noguera o José Inzenga, tienen la doble cualidad de músicos y folcloristas¹¹.

En cuanto a la música para piano, uno de los mejores hilos conductores del siglo XIX musical español¹², resulta difícil comprender por qué fue tan pobre en realizaciones de interés, máxime teniendo como precedente la excelsa obra de Domenico Scarlatti, una de las cimas de la música instrumental dieciochesca, y comienzo de una auténtica escuela española de tecla¹³ (si exceptuamos la tradición organística encarnada por Cabezón, Cabanilles y Correa de Arauxo), la cual tendría continuidad en las figuras de Antonio Soler, Sebastián de Albero, Manuel Blasco de Nebra y tantos otros. Y es que, ciertamente, tan escasa fue la relevancia, que no la cantidad, del repertorio posterior a esas formidables generaciones de clavecinistas del siglo XVIII (en cuya música nos encontramos, dicho sea de paso, con abundantes materiales inspirados en el folclore patrio; esquemas rítmicos y armónicos de carácter popular, surgidos más desde la intuición que a partir de citas literales¹⁴), que, para buena parte del público musical, es creencia que no hay

¹⁰ En realidad, reivindicaciones de lo nacional frente a lo extranjero (el operismo italiano y el afrancesamiento burgués) las encontramos en pleno siglo XVIII, no ya sólo en la tonadilla escénica u otras expresiones hispanizantes presentes en la música de cámara (Boccherini) y de tecla (Scarlatti, Soler...), sino en obras teóricas del Padre Feijóo, Antonio Eximeno o Don Preciso (seudónimo de Juan Antonio Iza Zamácola Ocerín).

¹¹ Véase la excelente obra de REY GARCÍA, E.: *Los libros de música tradicional en España*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2001.

¹² El hecho de que el pianismo español decimonónico no aportara luminarias de la talla de los grandes pianistas-compositores europeos, no quita para que a lo largo de toda la centuria el piano tuviera un claro protagonismo social en nuestra vida musical y que, por tanto, acaparara una voluminosa producción.

¹³ Opinión que sostiene Linton E. Powell en su espléndido trabajo sobre el pianismo español: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

¹⁴ Véase LE BORDAYS, Ch.: *La música española*. Madrid, Edaf, 1978, p.136 y ss. Es muy interesante también el artículo de la clavecinista Genoveva Gálvez, "Incógnitas scarlattianas (desde otra

nada en el teclado español que merezca la pena entre éstos y los compositores de la llamada escuela nacionalista surgida en torno a Felipe Pedrell¹⁵.

Supuesto vacío que no existe, verdaderamente, aunque la abundante música española para piano decimonónica ofrezca un balance en el que, salvo contadísimas excepciones, apenas sea posible comparación alguna con el pianismo generado por Chopin, Liszt y otros ilustres pianistas-compositores románticos. De hecho, salvo puntuales incursiones en este repertorio, las más de las veces sugeridas por un motivo concreto (efemérides, recuperaciones historiográficas, grabaciones de discos...), éste apenas tiene cabida en el repertorio habitual de los intérpretes.

No obstante lo anterior, sería un error pretender englobar todo este pianismo en un corpus unitario, por el mero hecho de pertenecer a un mismo siglo¹⁶. Hay una evolución de los medios idiomáticos, en la que mucho tiene que ver, como se ha dicho antes, el regreso de los pianistas españoles que perfeccionaron sus estudios en el extranjero, en París y Londres, principalmente. En realidad, ya en las obras surgidas en los primeros decenios del siglo encontramos, por un lado, el estilo brillante que caracteriza las composiciones de los virtuosos europeos de la época (Thalberg, Hummel, Kalkbrenner...), como sucede en Pedro Albéniz o Pedro Tintorer; y por otro, música de claro aliento romántico, con un lenguaje sustentado en la tradición clásico-romántica y con estructuras mejor acomodadas a las formas breves, las cuales se presentan agrupadas con frecuencia en ciclos o cuadernos. Es decir, unos parámetros similares a los del pianismo centroeuropeo.

Y tanto en géneros característicos del romanticismo continental (danzas como el vals, la mazurca o la polca, y formas libres como la romanza, la balada, el nocturno o la rapsodia), como en composiciones inspiradas en motivos y ritmos populares españoles: canciones andaluzas, fandangos, habaneras, jotas, malagueñas, pasodobles, peteneras, seguidillas, sevillanas, serenatas, tangos, zapateados, zortzicos y otros aires de danza. En definitiva, una veta popularista que está en conexión con lo que sucede en el repertorio cancionístico de la época¹⁷, en tanto que tales aires de danzas y canciones populares proceden en su mayoría del teatro musical autóctono y, más concretamente, de géneros desgajados de la tonadilla escénica dieciochesca. El hecho de que piezas de ese jaez, provenientes de los estratos populares de la sociedad, conquistaran los salones aristocráticos y burgueses, propició que los compositores buscaran en ocasiones el éxito fácil con tales mimbres, satisfaciendo al tiempo las necesidades de un cada vez mayor contingente de intérpretes aficionados.

perspectiva)”, en *Scherzo* (Madrid), 116 (1997), pp.114-117.

¹⁵ RUIZ TARAZONA, A.: “El piano romántico español”, introducción al ciclo que sobre dicho tema se celebró en la Fundación Juan March de Madrid en abril-mayo de 1981.

¹⁶ Como muy bien pone de manifiesto la pianista y musicóloga Ana Benavides en su edición, en varios volúmenes, de *Piano inédito español del siglo XIX*. Madrid, Piles, 2007-2008. Véase también VÁZQUEZ TUR, M.: “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”, en *Revista de Musicología* (Madrid), XIV (1991), pp.225-248. Y EMPARÁN, G.: “El piano y su música en el siglo XIX español”, en *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español* (Madrid), 2 (1982), pp.59-70.

¹⁷ Magistralmente tratado en ALONSO, C.: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998. Excelente monografía, documentadísima en cuanto al tema abordado, y obra imprescindible para una mejor comprensión del XIX musical español.

En este punto, cabe subrayar que esa mirada a las raíces irá adquiriendo desde mediados del siglo un tono nacionalista o regionalista, cuya mejor expresión son las composiciones sobre aires nacionales, con utilización casi literal de los temas, y profusión de jotas, habaneras, canciones populares y popurrís. Muchas de estas piezas, breves por lo general, presentan una estructura de copla-estribillo. A menudo, están agrupadas en cuadernos, siendo en ocasiones el género o tipo formal el que da naturaleza a la colección (tanda de valeses, álbum de habaneras, danzas españolas...), mientras en otras se reúnen aires populares nacionales o de una región determinada. Es el caso de obras como *Brisas de España* de Oscar de la Cinna, *Escenas andaluzas* de Tomás Bretón, *Cantos canarios* de Teobaldo Power, *Cantos de mi tierra* de Martínez Rucker, *Alma andaluza* de Luis Leandro Mariani, *Danzas sobre aires populares de la Isla de Mallorca* de Antonio Noguera, *Danzas españolas* de Granados, *Cantos de España* de Albéniz, o, ya entrado el siglo XX, los deliciosos *Preludios vascos* del Padre Donostia.

Dentro del conjunto, Andalucía y la música andaluza adquieren un claro protagonismo: no en vano, lo andaluz es sinónimo con frecuencia de lo español. Andalucismo musical en el que hay una serie de elementos que se nos muestran de forma recurrente y que son expresados mediante una síntesis de lo puramente andaluz con el pasado árabe medieval, aspecto éste que entronca con la moda orientalista vigente en la música¹⁸ y la cultura europeas¹⁹. Así, se generaliza la utilización de la llamada cadencia andaluza, el empleo de intervalos entendidos como característicos de la música árabe (tal es el caso del de segunda aumentada), el adorno de las melodías con numerosos giros al modo de los melismas vocales tan típicos de nuestra música popular, el empleo de escalas exóticas o la imitación de la guitarra. Precisamente, en dicho contexto cabe situar esa corriente, típica del último tercio del siglo XIX, denominada alhambrista: una mixtificación de lo andaluz (toreros, gitanos, bandoleros, las serenatas, la reja...) y el pasado árabe (Boabdil, el rey moro, el harén, Granada, los Abencerrajes...); corriente de la que surgen numerosas composiciones²⁰.

Sin embargo, el gran salto cualitativo con respecto a la asunción de la tradición popular como fuente de inspiración en la creación de música culta no se da con plenitud hasta la llamada escuela nacionalista española surgida en torno a la egregia figura del compositor, musicólogo y folclorista Felipe Pedrell²¹. No

¹⁸ FERNÁNDEZ MANZANO, R.: "El orientalismo en la música europea", en *Revista de Musicología* (Madrid), XIV (1991), pp.423-427.

¹⁹ Baste recordar *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, *Orientales* de Victor Hugo, *Granada* de José Zorrilla o *La azucena milagrosa* del Duque de Rivas, entre otras muchas referencias.

²⁰ Véase SOBRINO, R.: "La música sinfónica en el siglo XIX", en CASARES, E. y ALONSO, C.: o.c., pp.279-323.

²¹ En un ensayo publicado en la *Revue Musicale* (París, febrero de 1923), Falla lo calificaba como "maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios del último siglo se creía cerrado sin esperanza". Para comentar a continuación, la esencia de las enseñanzas de Pedrell, expuestas en el manifiesto *Por nuestra música; enseñanza pedrelliana* que se condensa en el principio de que "el carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte". Recogido en *Escritos sobre música...*, o.c., p. 84 y ss.

cabe duda de que su impronta y erudición serían decisivos no sólo para impulsar esa ambición de otorgar universalidad a nuestra música, sino también en el regeneracionismo que, iniciado en los últimos decenios de la centuria, se verá espoleado, aún más, por el desastre del 98, detonante último de una importante crisis de identidad nacional y punto de partida para el definitivo renacimiento de la cultura española.

Pero al hablar del tarraconense, y en relación con su concepción del canto popular, obligada es la mención de su *Cancionero musical popular español*. No ya por tratarse de una obra de referencia en la historia de la musicología española, sino por lo que representó en cuanto a la forma de entender el folclore, censurando viejas prácticas en la armonización de la melodía popular y sentando las bases de la moderna etnomusicología.

Serán tres discípulos de Pedrell, dos catalanes y un andaluz, quienes cojan primero el testigo del maestro y el objetivo de universalizar la música española a partir de sus raíces populares y del patrimonio musical histórico.

En primer lugar, Isaac Albéniz, la mayor figura del pianismo decimonónico español. Fue una celebridad en vida y como compositor representó tanto el final de una época, ese romanticismo tardío que acontece en España en las últimas décadas del XIX, como el comienzo de la modernidad, que apunta con su formidable *Iberia*²², ya en los albores del nuevo siglo. Gracias a esa “maravilla del piano”, como la calificó Olivier Messiaen, el autor de Camprodón tiene un lugar de privilegio en la historia de la música, y en la del piano en particular. De hecho, y a pesar de que siempre disfrutó de la atención de historiadores de la música y musicólogos²³, lo cierto es que en las últimas décadas se está produciendo un creciente interés por su vida y su obra; lo cual puede constatarse en los numerosos estudios que han visto la luz en España y fuera de ella²⁴, o en las innumerables versiones que *Iberia* está generando con pianistas del mundo entero.

Gracias a lo primero, conocemos mejor la biografía del músico y podemos situarlo con mayor precisión en la escena musical de su época, en la que fue muy apreciado como virtuoso del piano y como autor de abundante música para este instrumento: tanto sonatas y otras obras de cierta envergadura formal, como piezas de salón (mazurcas, valeses, caprichos...). Aunque con el tiempo se convirtiera en el primer exponente, con verdadera dimensión internacional, de esa escuela nacionalista española, que tiene continuidad luego en la obra de Falla, Turina, Esplá, Rodrigo...

²² A esta obra dediqué mi trabajo de presentación como académico correspondiente en Córdoba. Véase MORENO CALDERÓN, J.M.: “Cien años de *Iberia*, maravilla del piano”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (Córdoba), 150 (enero-junio 2006), pp. 201-209.

²³ Como Henri Collet, Gabriel Laplane y André Gauthier, cuyas respectivas biografías de Albéniz, de 1926, 1956 y 1978, respectivamente, deben ser conocidas por cualquier estudioso del compositor, pues durante largo tiempo fueron consideradas como los mejores testimonios sobre la vida y la obra del músico catalán. También interesante es la de Víctor Ruíz Albéniz, editada en Madrid (Comisaría de la Música) en 1948.

²⁴ Entre las publicadas en España, me refiero especialmente a las obras de TORRES, J.: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001; CLARK, W.A.: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, y ROMERO, J.: *Albéniz*. Madrid, Ediciones Península, 2002. De interés es también la obra de Antonio Iglesias, *Isaac Albéniz. Su obra para piano*. Madrid, Alpuerto, 1987.

Porque, efectivamente, esas *Doce nuevas impresiones para piano*²⁵ son el colofón de una trayectoria vital y artística labrada con innumerables experiencias. Pues estamos hablando del mismo Albéniz que había comenzado su carrera como concertista de piano y como autor de abundante música de salón, así como del Albéniz que, a raíz de su encuentro con Pedrell en 1883, decide imprimir un giro sustancial a su arte creador, en la dirección de adoptar una expresión musical más genuinamente española, al tomar la tradición popular como fuente de inspiración. Gracias a lo cual surgen obras tan importantes como la primera *Suite española*, *Cantos de España* o *La Véga*, expresiones verdaderamente hermosas de un sentido españolismo, forjado a través de un pianismo soberbio, pletórico de sonoridades, colores y ritmos, y cada vez más alejado de esa visión postalera de la España decimonónica tan del gusto de los viajeros románticos.

Desde luego, el sugerente pórtico a la referida *Iberia*, cumbre de toda la música española para teclado y uno de los hitos del pianismo contemporáneo. En ella encontramos el mayor virtuosismo trascendente imaginable, al servicio de una música española con auténtica vocación universalista, que trasciende definitivamente el mero localismo y los repetidos clichés pintoresquistas del repertorio salonesco, para situarse en el marco de las estilísticas emergentes en la música europea de entresiglos.

Por otra parte, *Iberia* es esencialmente un maravilloso homenaje musical a España a través de Andalucía, en el que se aprecia de inmediato la relación existente entre la inspiración albeniciana y la música de tradición popular. Pero aunque podamos encontrar algún tema popular en estas páginas (tal es el caso de *La tarara* en *El Corpus en Sevilla* o, más discutiblemente, el villancico andaluz *Campana sobre campana* en *Lavapiés*), por lo general en Albéniz el elemento popular está estilizado hasta un punto en el que es tarea inútil el tratar de concretar una posible filiación de una determinada pieza o pasaje a tal o cual cante o baile popular, como con toda razón sostiene Jacinto Torres (una de las máximas autoridades en la obra de Albéniz), pues obstinarse en tal proceder “sólo nos conduce a esa maraña de interpretaciones y atribuciones contradictorias, en las que uno ve un fandanguillo donde otro una guajira y el de más allá una taranta”²⁶.

Por tanto, diríamos que se trata más una cuestión de absorción natural de lo vivido, que de transacciones reales llevadas directamente a la partitura²⁷. Cabe pensar, en buena lógica, que Albéniz se empapara de esos cantos y bailes que escuchaba en las tabernas, tertulias y, sobre todo, en los café cantantes, recintos éstos en los que, precisamente en el último tercio del siglo XIX, fue donde comenzó la difusión pública del flamenco.

Por ello, hay que quedarse con lo fundamental: la recreación de lo andaluz mediante la utilización de tres elementos característicos de su música popular: la falseta de la guitarra, que sirve de preludio a muchas de las piezas y es además interludio entre danzas y coplas; la copla central, exaltación del canto popular, y

²⁵ El título de *Iberia* no se decidió hasta la composición de *Triana*, a finales de enero de 1906. TORRES, J.: o.c., p. 411.

²⁶ TORRES, J.: *Iberia al través de sus manuscritos*. Madrid, Emec, 1998, p. XIV.

²⁷ Son una excepción las *Malagueñas* de Juan Brea: “En la Caleta, niña/canta Juan Brea/en la Caleta, niña/llora su pena”, y la petenera de Mariani, de la *Rapsodia española*. También puede considerarse como tal la falseta guitarrística de *El Albaicín* (LE BORDAYS, Ch.: o.c., p. 154).

la danza, en una panoplia de ritmos entre los que podemos adivinar la presencia de guajiras, zapateados, seguidillas...

Coetáneo de Albéniz, catalán como él y de quien en este año conmemoramos el centenario de su trágica muerte, Enrique Granados es otra figura importante en este recorrido por nuestra música pianística con influencias de lo popular. Y como aquél, también Granados fue un reputado pianista que dedicó a su instrumento lo mejor de su obra. Sin embargo, y por encima de dichas similitudes²⁸, son varias las diferencias entre ambos compositores. En el aspecto puramente pianístico es fácil constatar que, mientras en el último Albéniz son evidentes las influencias del impresionismo francés, en el pianismo del ilerdense hay una constante conexión con el mundo romántico²⁹.

Por otra parte, en lo concerniente a la asunción de la tradición española, ya sean las expresiones autóctonas o la música culta de épocas pasadas, el modo de acercarse a aquélla es diferente. Frente a la intuición de Albéniz, genial desde luego, Granados se interesa vivamente por la música del siglo XVIII: transcribe para piano 26 sonatas de Scarlatti y hace suyo el legado de la tonadilla escénica, lo que, de alguna forma, le acerca más a expresiones propias de un folclore urbano, que a un sustrato netamente popular.

Por ello, aunque en ambos autores encontremos colecciones de piezas cuyo rasgo en común es la estilización del folclore nacional, lo cierto es que Albéniz y Granados tienen fuentes de inspiración distintas, y que sus respectivas obras maestras, *Iberia* y *Goyescas*, miran hacia dos realidades diferentes: Andalucía, preferentemente, en Albéniz, y el Madrid dieciochesco y el majismo, en el caso de Granados. Aunque, en ambos, tales creaciones supremas hayan sido el resultado final de un proceso amasado desde épocas pretéritas de sus respectivas vidas creadoras.

En cuanto a Granados, particular relevancia tienen en ese particular *camino de perfección*, las doce *Danzas españolas*, surgidas durante las dos últimas décadas del siglo XIX y que pronto dieron popularidad y prestigio al compositor catalán; músicas inspiradas en elementos populares (aunque más en la esencia que en citas literales), que José Subirá considera “valiosísimas, merced a la riqueza de panoramas geográficos y etnográficos que despliegan”³⁰. Y emparentadas con éstas, las *Seis piezas sobre cantos populares españoles*, buenas muestras también de esa estilización del folclore musical español, multiforme y diverso, y que “admite sonoridades tan variadas como lo son las de la guitarra, con sus rasgueados voluptuosos y sus punteados nostálgicos; la gaita, con sus asuntos pastoriles, y la tenora, con su pastosa y vibrante sonoridad”³¹.

Por fin, *Goyescas*, cumbre de su producción. El colosal homenaje a su admirado Francisco de Goya, al Madrid de los reinados de Carlos III y Carlos IV, y a ese madrileñismo popular captado por el genial sordo de Fuendetodos e immortalizado igualmente en los sabrosos sainetes de Don Ramón de la Cruz.

²⁸Y de otras, como el magisterio de Pedrell o la influencia del París musical de entresiglos, aunque esto en menor medida que en Albéniz.

²⁹Pensemos en los *Valses poéticos*, las *Escenas románticas* o incluso el brillante *Allegro de concierto*.

³⁰SUBIRÁ, J.: *Enrique Granados*. Madrid, Imprenta de Zoila Ascasíbar, 1926, p. 10.

³¹*Ibid.*, p. 12.

Es el Madrid de las tonadillas, de majos y majas, de sus amores y desdenes, de seguidillas, tiranas, fandangos y boleros, de guitarras, de serenatas en el balcón... Pero si en las *Tonadillas* compuestas con textos de Fernando Periquet, Granados rinde homenaje a aquellas piezas de clara impronta hispana (exponentes de una emergente música popular urbana) que se abrían campo en determinados teatros y corrales madrileños, en medio de un operismo italiano con influencia hasta en los géneros zarzuelísticos, en *Goyescas* el mundo de las tonadillas está amplificado, de manera que éstas se convierten no en un fin, como es el caso de las páginas vocales, sino en un elemento más de esa evocación y exaltación del majismo³². Así, en *Requiebros* utiliza Granados, como base del material temático de la obra, la célebre tonadilla *La tirana del Trípoli*, de Blas de Laserna, muy popular en el siglo XVIII. En *El fandango de candil*, “escena cantada y bailada lentamente y con ritmo”, como reza el subtítulo, alude a los bailes de candil (apuntados con anterioridad en su tonadilla *Las currutacas modestas*). Mientras en *Quejas o la maja y el ruiseñor*, busca la inspiración Granados en una canción popular titulada *Una tarde que me hallaba en mi jardín divertida*³³.

El tercer pianista al que me refería antes es Manuel de Falla, pianista en sus comienzos y pianista por obligación, aunque compositor por encima de todo. Lo que ya, de entrada, nos sugiere una primera diferencia, con respecto a Albéniz y Granados, en el tratamiento del instrumento y en la escritura. Y es que mientras los dos ilustres catalanes construyen su música desde y para el piano (en parte, porque la propia creación está ligada a su actividad concertística), en el caso de Falla, el instrumento actúa como medio fónico para transmitir su pensamiento musical, más abstracto que el de los anteriores.

Dejando a un lado tales cuestiones instrumentales, lo que nos interesa resaltar ahora es que el compositor gaditano logra las más altas cotas en esa tarea de su maestro Pedrell, de hacer música española con verdadera vocación universalista; y lo consigue, entre otras razones, porque supo asumir las corrientes estéticas de su época (el impresionismo francés y los neoclasicismos de entreguerras) y adaptar su personal lenguaje a un marco universal.

Aunque, a diferencia de Albéniz, Falla no sólo trata de estilizar y elaborar adecuadamente materiales melódicos y rítmicos de procedencia popular, sino que da un paso más al adentrarse en la sustancia de éstos, interiorizarla y hacerla propia. Lo que es igualmente de aplicación en lo concerniente a su acercamiento al flamenco, arte que siente de veras y que le interesa desde de un punto de vista intelectual, aunque a la hora de incorporarlo a su música, lo haga con los procedimientos constructivos y la técnica de composición del siglo XX. Porque Falla, lejos de utilizar el folclore, el canto popular o el flamenco, de una manera textual, se embebe de él, pero más de su espíritu que de la letra (como gustaba

³² Se entiende por majismo el movimiento popular madrileño que, en la segunda mitad del siglo XVIII, representa la reacción contra las modas ilustradas extranjerizantes, mediante la reivindicación de lo español y el casticismo del pueblo. Véase el interesante trabajo de HUERTAS, E: *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid, Editorial El Avapiés, 1989.

³³ La aportación bibliográfica más completa sobre el pianismo de Granados la encontramos en los dos documentados volúmenes que Antonio Iglesias le dedicó (Madrid, Editorial Alpuerto, 1986). Y extraordinaria es la edición de la obra para piano acometida por Alicia de Larrocha y Douglas Riva (Barcelona, Boileau, 2001).

de repetir), para, con eso, crear música absolutamente original pero de inconfundible sabor hispano.

Por ello, su folclorismo entronca más con el de Kodály y Bartók respecto de la música húngara, que con el de los nacionalistas decimonónicos de carácter posromántico. Ciertamente, tiene esa misma orientación de búsqueda de la esencialidad, a pesar de las abundantes alusiones literales que quieran encontrarse en toda su música; literalidad que, explícitamente, sí existe en las *Siete canciones populares españolas*, excepción en su modo de proceder en cuanto a una utilización directa y explícita del folclore³⁴, la cual queda explicada por sí misma en la propia génesis de la obra (fruto de un encargo) y en su título. Dicho esto, son, sin duda, las páginas donde mejor podemos apreciar el tratamiento que da el compositor a materiales populares concretos³⁵, revistiendo los procesos melódico, rítmico y armónico de estas melodías con un acento personal pleno de exquisitez y refinamiento. He ahí la clave: el acento personal por encima de citas literales del folclore.

Ciñéndonos al piano, interesante es también ver la evolución de Falla en su acercamiento al instrumento, aun a pesar de que su contribución al pianismo del siglo XX es exigua. Se concreta en unas cuantas piezas de carácter salonesco escritas en sus años jóvenes (y hoy prácticamente ausentes en el repertorio de los pianistas), los postreros homenajes a Debussy y Dukas³⁶, de tampoco muy frecuente audición, y, sobre todo, las *Cuatro piezas españolas* y la *Fantasia bética*, las cuales, junto a las *Noches en los jardines de España*, para piano y orquesta, le han hecho estar presente en el corazón de muchos de los grandes pianistas, de ayer y de hoy.

En las *Cuatro piezas españolas*³⁷, y al igual que ocurre con las obras de Albéniz, Falla utiliza la estructura de danza y copla, aunque, en clara diferencia con las de *Iberia*, evite toda concreción localista. Diferencia a la que sumamos la que nos presenta la escritura: frente a la exuberancia albeciniana, la escritura de Falla muestra una absoluta economía de medios. Concisión y esencialidad.

En relación a esos posibles temas populares que algunos estudiosos han querido ver en ellas³⁸, resulta muy esclarecedor el testimonio del propio Falla, según el cual, “salvo excepciones, más que utilizar los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas, sus motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes (...), evocar el alma del pueblo que canta

³⁴ Sobre este particular se ha escrito mucho y en ocasiones con conclusiones contradictorias. Resulta muy clarificador el enfoque que nos ofrece el folclorista Manuel García Matos en los artículos dedicados al folclore en Falla en la revista *Música* (Madrid), 3-4 y 6 (1953).

³⁵ De los cancioneros de Izenga, Ocón y Hernández, en su mayoría.

³⁶ *Homenaje pour 'Le Tombeau de Claude Debussy' y Pour le Tombeau de Paul Dukas*.

³⁷ Su primera obra pianística de importancia, cuya publicación en París se debió en buena medida al interés mostrado hacia la obra de Falla por los grandes músicos franceses de su tiempo, con Debussy, Ravel y Dukas a la cabeza.

³⁸ Por ejemplo, Tomás Andrade de Silva, quien asevera que la *Aragonesa* está construida sobre la melodía y el acompañamiento de una jota popular, o que la *Andaluza* contiene una auténtica bulería. En “El piano de Manuel de Falla”, en *Música* (Madrid), 3-4 (1953), p. 76 y ss.

o danza”³⁹. Tan sólo en el caso de la *Montañesa* son reconocibles los dos temas de la obra en sendas canciones populares, tomadas de la colección *Cantos de la montaña*, recopilada por Rafael Calleja⁴⁰. Y en cuanto a las otras tres piezas, parece claro que se trata de sendas estilizaciones imaginadas de la jota, en la *Aragonesa*, y de la guajira y el zapateado, en la *Cubana*; mientras la *Andaluza*, última de la serie, es la que ofrece una escritura más libre, con suaves ecos del polo y el fandango.

Sin ser propiamente un concierto para piano y orquesta, *Noches en los jardines de España* ocupa un lugar destacado en el pianismo concertante del siglo XX, siendo, además, la primera obra española que alcanza tal distinción en el género. Pero, a diferencia de los conciertos para piano de Rachmaninov, Prokofiev o Ravel, las *Noches* presentan un tipo de relación, entre el piano y la orquesta, mucho más cercana, casi de total imbricación de aquél en el tejido sinfónico, como si de un instrumento más se tratase; razón por la cual no hay lugar para excesos virtuosísticos (quizás porque la obra fue concebida inicialmente como una serie de nocturnos) y, ni tan siquiera, para una escritura solística al uso.

En efecto, en estas tres *Impresiones sinfónicas* (así las subtitula el autor), el instrumento solista participa de ese clima general impresionista en el que el sentido del color es el rasgo más expresivo, hasta el punto de que casi puede hablarse de cuadros sonoros. Con todo, lo verdaderamente sobresaliente es que se trata de una obra de extraordinaria belleza, plena de matices impresionistas y con una intensa esencia andalucista, pese a las escasas alusiones directas al folclore; aunque sí, a una *soleá* de Juan Breva en el tercer cuadro, titulado *En los jardines de la Sierra de Córdoba*.

Muy alejada de este ambiente impresionista, es la posterior *Fantasia bética*, auténtica esencialización de lo *jondo* y una obra con un imponente grado de abstracción. Aparecen de forma descarnada la copla, dibujada con unas disonancias que se acercan milagrosamente al más puro y desgarrado canto primitivo andaluz, como gustaba decir a Falla; la falseta brillante de la guitarra flamenca, el duende del baile... Precisamente, en la danza está, para el siempre recordado Federico Sopena, el punto de partida de esta obra, “porque en la inexorable primacía del ritmo se logra un carácter mágico de encantamiento”⁴¹. Y resulta admirable que ese carácter telúrico, unas sonoridades tan agrestes o ese primitivismo que roza lo ancestral, puedan conseguirse a través del piano. ¡Qué maravillosa adaptación a éste de un mundo tan distante como el del cante jondo, con sus quejíos e inflexiones de la voz, la guitarra flamenca...!

Después de la *Fantasia bética*, el estilo de Falla se tornaría más arcaizante, sobrio y conciso, en una suerte de neoclasicismo de raíces castellanas, deudor de su interés por la música antigua española; en suma, un mundo muy diferente del de la gitanería, el cante jondo y Andalucía. Y paradigmático de ese Falla es el *Concierto para clave (o piano) y cinco instrumentos*, una de las cumbres del neoclasicismo

³⁹ Comentarios hechos a Cecilio de Roda para las notas al programa del estreno de las *Cuatro piezas españolas*; notas citadas por Mariano Pérez Gutiérrez en “La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla”, en *Música y Educación* (Madrid), 25 (1996), p. 20.

⁴⁰ Si bien Mariano Pérez, en el artículo citado (pp. 21-24), los relaciona con sendas melodías incluidas en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner.

⁴¹ SOPENA, F.: *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner, 1988, p. 113. Magnífica obra, al final de la cual hallamos una amplísima selección bibliográfica sobre Falla, hasta el año 1988.

que preside la música europea de los años veinte⁴². En el programa de mano del estreno, el autor no sólo dejaba constancia de su motivación al escribirlo, sino también del material temático, al manifestar que “tanto por su estilo como por su carácter, la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares”. De todas esas melodías, la más conocida es la del villancico popular renacentista *De los álamos vengo*, célula esencial del primero de los tres movimientos que integran la obra.

De perfil diferente al de Falla es el andalucismo de Joaquín Turina, un excelente músico (pianista, director de orquesta, crítico musical y ensayista, además de catedrático de Composición del Real Conservatorio de Madrid) al que, lamentablemente, se le ha minusvalorado con frecuencia; o, al menos, subrayado más sus posibles defectos (recurrencia temática y de procesos armónicos, uso de clichés pintoresquistas...), que sus indudables cualidades y el ser una referencia indiscutible del más genuino andalucismo musical.

En su obra creadora lo comúnmente entendido como popular y lo costumbrista adquieren una enorme relevancia, produciéndose por lo general de un modo muy original, pero con un poder de evocación y sugerencia extraordinario. ¡Qué andaluz no siente en la música turiniana el alma de esta tierra, con el uso sentidamente libre de saetas, soleares, farrucas o garrotines! Ya sea en la *Sinfonía sevillana*, una de sus obras maestras y cumbre del sevillanismo que le caracterizó, y en *La procesión del Rocío*, de rica paleta orquestal y simbiosis de lo popular con el sentimiento religioso. O en sus espléndidas páginas guitarrísticas, donde el compositor más se acerca al flamenco. También en sus obras para voz y piano, como el *Poema en forma de canciones*; el formidable *Canto a Sevilla*, con las saetas de *Semana Santa* y la petenera de *El fantasma*, y la bellísima *Saeta en forma de salve*, de proverbial hondura. O cómo no, en esa joya que es *La oración del torero* (compuesta inicialmente para cuarteto de laudes), pequeño cuadro pleno de descriptivismo, que integra uno de los pasodobles más refinados jamás escritos, el cual se funde magistralmente con la plegaria del torero en la capilla de la plaza.

¿Y qué decir del pianismo, voluminoso corpus que se halla entre lo mejor del músico sevillano y que posee una permanente impregnación de elementos costumbristas y de la música popular?⁴³ Recordemos la colosal sonata *Sanlúcar de Barrameda*, expresiva de su cariño a esta localidad gaditana. Y las *Danzas fantásticas*, tres piezas brillantes que culminan con *Orgía*, “una farruca andaluza, con adornos y dibujos flamencos, falsetas de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los jipíos del cante jondo”, en descripción del propio Turina⁴⁴. O las *Danzas gitanas*, cinco estampas granadinas, concisas y sin nada de retórica, en las que puede

⁴² Propiciado en buena medida por la gran clavecinista Wanda Landowska (artífice del renacimiento del clave en el siglo XX y animadora de la creación de obras nuevas para este instrumento por los compositores más renombrados), Falla lo compuso en Granada entre 1923 y 1926, estrenándolo la propia intérprete polaca en un concierto de la Asociación de Música de Cámara de Barcelona, el 5 de noviembre de 1926, con ocasión de un homenaje al compositor con motivo de su quincuagésimo aniversario.

⁴³ El más completo estudio sobre el particular corresponde al incansable Antonio Iglesias (como ocurre con otros compositores españoles), en su obra en tres volúmenes *Joaquín Turina. Su obra para piano*. Madrid, Alpuerto, 1989-1990.

⁴⁴ Contrariamente a lo que suele ser habitual, la versión original fue para orquesta, aunque de inmediato hizo una para piano, muy divulgada igualmente.

apreciarse con notable colorido sonoro el embrujo del baile gitano, el agua de las fuentes del Generalife como telón de fondo de un polo que nos transporta a *El amor brujo*, o el tipismo del popular barrio del Sacromonte⁴⁵.

Y, cómo no, su devoción por Sevilla, a la que tantas páginas dedicó: *Rincones sevillanos*, *Mujeres de Sevilla*, *El barrio de Santa Cruz*, *Por las calles de Sevilla...* Y, sobre todas, la suite *Sevilla*, en la que resulta evidente la utilización de elementos populares y pintoresquistas como sustento de la obra. De hecho, el propio autor se refiere a la copla de soleares que, recordada de sus años infantiles, aparece en *Bajo los naranjos*, o a esa pieza de imponente capacidad descriptiva que es *Jueves Santo a medianoche*, espléndida evocación de la tradicional *madrugá* sevillana (sentimos aproximarse la procesión, con sus cornetas y tambores, y nos emocionamos con una sentida saeta) y “la expresión de sentimiento de un sevillano nato que no conoció Sevilla hasta que se marchó de ella”, según confesión del compositor⁴⁶.

También heredero de los ideales nacionalistas, aunque encasillado más, como Turina, en lo que podríamos considerar un nacionalismo de corte regionalista⁴⁷ (notorio en los primeros decenios del siglo XX y al que se adscriben otros maestros como Conrado del Campo o Julio Gómez), es el vasco Jesús Guridi, músico de excelente formación, amplia producción y un lenguaje muy influido por el romanticismo tardío. Ciñéndonos a su vocación folclorista, hay que destacar no sólo el conocimiento y uso de diversos cancioneros (sobre todo, el *Cancionero popular vasco* de Resurrección María de Azcue), sino también su propio, aunque esporádico, trabajo de campo, luego utilizado en obras suyas, como las *Seis canciones castellanas*.

De su interés y preocupación por el tema, da fe su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1947, el cual versó sobre *El canto popular como materia de composición musical*⁴⁸. Y de su homenaje a la tierra vasca, son buena muestra composiciones en los más diversos géneros, desde el teatro lírico a la música sinfónica. Para el piano, algunas tan representativas de su vasquismo como *Ocho cantos populares vascos*, *Vasconia*, *Danzas viejas* o esas imponentes *Diez melodías vascas*, nacidas en el teclado antes de consagrarse como la suite orquestal que todos admiramos y en las que el material popular es utilizado por Guridi sin transformaciones sustanciales, pero con una sugerente armonía y una colorista orquestación⁴⁹.

Y presencia viva del folclore encontramos igualmente en la música del alcantino Oscar Esplá (también coetáneo de Falla y perteneciente a esa llamada

⁴⁵ Turina escribió un segundo cuaderno de *Danzas gitanas*, la *op.84*, aunque menos logrado que el comentado.

⁴⁶ GARCÍA DEL BUSTO, J.: *Turina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 34.

⁴⁷ Véase MARCO, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1989.

⁴⁸ Véase AROZAMENA, J. M. de: *Jesús Guridi, inventario de su vida y de su música*. Madrid, Editorial Nacional, 1967, p. 315 y ss.

⁴⁹ Los temas proceden en su mayoría del mencionado *Cancionero popular vasco* de Azcue. Véase PLIEGO DE ANDRÉS, V.: *Catálogo de obras de Jesús Guridi*. Madrid, Fundación Juan March, 1989.

Generación de los Maestros⁵⁰), más innovador que Guridi y quien, con citas literales o sin ellas, acierta a crear una música de suave ambiente folclórico levantino, utilizando un lenguaje moderno y refinado, en consonancia con las corrientes europeas⁵¹. Temperamento mediterráneo que percibimos en las deliciosas *Canciones playeras* o en los *Cantos de antaño* para piano. En definitiva, muestras de un hispanismo de honda raíz que se nos aparece también en *Don Quijote velando las armas* y que abarca a otras zonas de España en los cinco cuadernos de *Lírica española* o en *La pájara pinta*⁵².

La generación que sigue a la de Falla, Turina, Guridi y Esplá, es decir, la de los compositores nacidos en los años de entresiglos, mostrará una cierta conexión con el mundo del gaditano. Sobre todo, porque mantiene, al menos en sus comienzos (años veinte y treinta), la preocupación por hacer una música que supere la dialéctica entre nacionalismo y europeización; lo que se traduce, por un lado, en el mantenimiento asimismo de las tradiciones culta y popular como referentes en la creación, y por otro, en que tal asimilación se realice con lenguajes homologables a los que se dan en la música europea, aunque con una general aceptación del sistema tonal⁵³. De alguna manera, constituyen el colofón en lo musical de esa auténtica edad de plata⁵⁴ que vive la cultura española desde principios de siglo⁵⁵.

Llamada Generación musical del 27 por paralelismo con la generación poética del mismo nombre y por la intensa comunión de músicos y poetas (lo que la distingue de la del 98), o también de la República, por estar integrada mayoritariamente por autores vinculados ideológicamente al nuevo régimen sobrevenido en abril de 1931, una de las principales labores de estos músicos, además de la creadora, fue concienciar a las autoridades acerca de la importancia social de la

⁵⁰ Muchos autores lo ubican con la posterior Generación del 27 o de la República, sin duda por existir claras afinidades vitales y estéticas. Pero, por nacimiento y magisterio, pertenece a la Generación de los Maestros, como los ya abordados Falla, Turina y Guridi, y otros de tendencias muy diversas, tal es el caso de Conrado del Campo, Julio Gómez, Benito García de la Parra, Facundo de la Viña, Rogelio del Villar, Joaquín Nin, José María Usandizaga, José Antonio Donostia, Jaime Pahissa o Manuel Infante, entre otros muchos. En todos ellos está más o menos presente el reto de buscar nuestra identidad nacional a través de la música. Véase MARCO, T.: o.c., p. 43 y ss. En este punto, no puedo dejar de reseñar algunas obras significativas destinadas al piano, como la *Fantasia castellana* para piano y orquesta de Conrado del Campo, las *Tres danzas andaluzas* para dos pianos de Infante, los ya citados *Preludios vascos* de Donostia y las varias contribuciones de Nin, en especial la *Danza ibérica*.

⁵¹ Resulta de indudable valor para acercarse a la figura de Esplá el multidisciplinar estudio *Sociedad, arte y cultura en la obra de Óscar Esplá*. Madrid, INAEM, 1996.

⁵² También notables en el ámbito del piano son la *Sonata española* y la *Sonata del Sur*, para piano y orquesta.

⁵³ Admiradores de Ravel y Strawinski, estuvieron cercanos al lenguaje neoclásico del período de entreguerras y en algunos casos transitaron por estéticas más innovadoras (surrealismo, dodecafonismo...), sin por ello desdeñar experiencias nacionalistas.

⁵⁴ MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra, Madrid, 1986.

⁵⁵ CASARES RODICIO, E.: "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en Actas del Congreso Internacional *España en la música de Occidente* (Salamanca, 1985). Vol.2. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 261-322. Y del mismo autor, véase también "La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española", introducción al ciclo *Música española de la Generación de la República*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

educación y la cultura musicales. De lo que saldría, en efecto, un compromiso firme del gobierno republicano, aunque más a nivel teórico que con resultados prácticos; entre otras cosas, porque la República duró escasamente ocho años, y tres de ellos en guerra. Fue un esperanzador período de nuestra música, el cual se vería interrumpido por el estallido de la Guerra Civil y el posterior exilio de la mayoría de estos compositores⁵⁶.

Por otra parte, entre las preocupaciones de los músicos de esta generación, variopinta y dispersa, estaba, junto a la renovación de la enseñanza musical y la internacionalización de la música española, el fomento de la investigación musicológica y folclórica; contexto en el que cabe situar las actividades de Antonio José Martínez Palacios y también de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay. Y relevante sería, además, la confesada influencia, no sólo de Falla, sino también de Scarlatti y Soler, particularmente evidente en varias obras de Ernesto y Rodolfo Halffter: desde la *Sinfonietta* del primero, a las *Dos sonatas de El Escorial* del segundo.

Dentro de la amplísima nómina de músicos que podrían adscribirse a esta generación por razones de nacimiento, los cuales representan tendencias estéticas muy distintas, especial significación tuvo en su tiempo el llamado Grupo de Madrid, constituido en 1930 e integrado por los mencionados hermanos Halffter, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. Es en ellos en quienes más se aprecia la influencia del Falla de madurez, tal como reconoció Rodolfo Halffter, al afirmar que “la lección sustancial que ofrecen las últimas obras de Falla fue el norte del camino que emprendimos”, añadiendo que, por encima de diferencias de temperamento y de formación técnica, y de que cada cual siguiese su propio camino en la búsqueda de ese punto que marcan el *Retablo* y el *Concierto para clave*, tenían ante sí la tarea común de “conferir una continuidad al empeño renovador y universalista realizado por Falla”⁵⁷.

Influencia de éste, apreciable también en la ya aludida intensa comunión poético-musical de la generación, en la que juega un importante papel, además, la doble vocación de dos de sus miembros poetas, Lorca y Gerardo Diego, así como la literaria de varios músicos, como Adolfo Salazar, crítico y musicólogo que desempeñó una labor dinamizadora primordial. Son los años en que la Residencia de Estudiantes es punto de encuentro y amistad de los hermanos Halffter, Dalí, Moreno Villa, Pepín Bello, Gerardo Diego, Aleixandre, Buñuel, Lorca... Y al hilo del poeta granadino, cómo no recordar su interés por el canto popular, organizando con Falla en Granada el I Concurso de Cante Jondo, en 1922, o recopilando y armonizando canciones antiguas españolas, que luego graba con *La Argentinita* en 1931.

Aparte de los componentes del Grupo de Madrid, en Barcelona germina igualmente la labor de varios compositores, entre los cuales encontramos a Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort y, sobre todo, Roberto Gerhard, una de las

⁵⁶ Para una visión de conjunto del período de referencia, véase MARCO, T.: *Historia de la música española...*, o.c., pp.21-149. Y del mismo autor: “Los años cuarenta”, en *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Vol. 2, o.c., pp. 399-411.

⁵⁷ “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, lección magistral dictada en el acto inaugural del VII Curso Manuel de Falla., en julio de 1976. Recogida por Antonio Iglesias en *Rodolfo Halffter (Su obra para piano)*. Madrid, Alpuerto, 1979.

figuras capitales de toda esta generación y en cuya obra puede apreciarse la tradición nacionalista y neoclásica española, así como la adopción del dodecafonismo como técnica compositiva, aunque utilizado de forma muy personal y carente de todo dogmatismo. Buen ejemplo es el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas*, su más ambiciosa aportación a este instrumento⁵⁸.

De todos estos compositores pertenecientes a la Generación del 27, poco es el pianismo vigente hoy en el repertorio habitual de los intérpretes (con la excepción de Rodolfo Halffter) y, menos aún, el orientado hacia una estética nacionalista. No obstante, son de interés en este sentido algunas páginas de Ernesto Halffter (tanto originales para piano como transcripciones), así como las *Seis danzas españolas en suite* de Pittaluga, *Preludio y danza* de Bautista, y las *Danzas burgalesas* y la *Sonata gallega* de Antonio José⁵⁹.

Otra cala obligada en este recorrido por las músicas hispanas en las que el elemento popular adquiere caracteres reseñables, es la obra de Federico Mompou, el compositor español que más ha aportado al piano en todo el siglo XX. A pesar de ser contemporáneo de los músicos de la Generación del 27, no puede ser considerado miembro de ésta; entre otras razones, porque en esa época vivía en París y, por tanto, no pudo participar en la génesis del movimiento, ni en su ulterior evolución. Y ello, aparte de que el músico catalán fue siempre un creador independiente de cualquier tendencia o escuela, y poseedor de un lenguaje muy característico; de ahí, que sea tan difícil acertar con su ubicación en el panorama de la música española del siglo pasado. Dificultad que no impide a Xavier Montsalvatge relacionar al autor de *Música callada* con Albéniz y Granados, atendiendo a que los tres son catalanes y todos ellos volcaron su arte compositivo en el piano. Y lo más importante: “Ellos representan la sublimación de la escuela nacionalista, y aunque los autores de *Iberia* y *Goyescas* se inclinaron con preferencia por la vertiente andalucista o la gracia castellana del siglo XVIII, en el caso de Mompou la esencia catalana está presente en el vértice de toda su producción”⁶⁰. Por tanto, más que de adscripción al movimiento nacionalista, quizás debamos hablar mejor de un aroma regionalista (el de su querida Cataluña, mediterránea y soleada), pero con una proyección universal, dado el marco estilístico de referencia en el que se desenvuelve la obra del barcelonés, en conexión con el impresionismo francés (especialmente Debussy y Satie) y el pianismo moderno.

Las *Canciones y danzas* constituyen la mejor expresión de la catalanidad de Mompou⁶¹. Con pocas excepciones, todas estas páginas tienen un claro parentesco con la música tradicional catalana. En ellas nos encontramos con bellísimas melodías populares, enriquecidas con unas armonizaciones tan sencillas como exquisitas. En verdad, un esplendoroso homenaje a su tierra, que, aunque menos explícito en muchas ocasiones, se halla también en la mayor parte del resto de la obra de Mompou, quien gustaba de recalcar esa cualidad, afirmando que toda su música está impregnada del espíritu catalán por medio de acordes o resonancias

⁵⁸ Muy interesantes son también los *Tres impromptus*.

⁵⁹ Podrían añadirse igualmente varias composiciones de Manuel Blancafort, Manuel Martínez Chumillas, Jaime Pahissa, Manuel Palau, José Muñoz Molleda o José Moreno Gans.

⁶⁰ “Frederic Mompou: una personalidad solitaria, admirable, imposible de clasificar”, en AA.VV.: *Frederic Mompou*. Barcelona, Electa, 1987, p. 32.

⁶¹ Son quince en total, aunque la decimotercera es para guitarra y la última para órgano. Abarcan un período de más de cinco décadas: entre 1921 y 1973.

características, más que por el uso de determinadas melodías. Y efectivamente, así lo percibimos en obras como *Suburbis* o *Escenas de niños*, por citar sólo dos ejemplos de su formidable corpus pianístico. En ambas surge la inspiración a través de los paseos del compositor por Barcelona, paseos en los que las impresiones recibidas le llevan a un estado de ensoñación, con recuerdos de su propia infancia y reminiscencias de canciones populares (en *Suburbis* recupera incluso el arístón, instrumento popular ya desaparecido). Aun así, bien es verdad que en estas obras la presencia del folclore está “bastante transfigurada”, en certera calificación de Tomás Marco⁶². Ciertamente, la universalidad de la música de Mompou se impone sobre cualquier otra consideración.

Al igual que en otros ámbitos de la cultura, también en la música fue teniendo el impacto de la Guerra Civil: no sólo se alteró la vida musical de las instituciones (conservatorios, orquestas, bandas, sociedades filarmónicas...), sino también la creación, al tomar el camino del exilio figuras del calibre de Manuel de Falla o el musicólogo Adolfo Salazar, y buena parte de los compositores jóvenes. Destacadas ausencias, en verdad, aunque compensadas en parte con la presencia de los que se quedaron, como Turina, Conrado del Campo, Guridi, Gerardo Gombau, Ernesto Halffter o los catalanes Mompou y Montsalvatge, entre otros. Compositores, todos, de alta graduación, sin duda, pero que difícilmente podían constituir una escuela propiamente dicha, dado que sus respectivos lenguajes les diferenciaban sensiblemente entre sí, al compartir unos una cierta inquietud renovadora, mientras en otros prevalecían tendencias estéticas de corte nacionalista o regionalista.

Y es en tal contexto, en el de aquella España musical de la posguerra, con Falla ausente y Turina en el dintel de su carrera, cuando irrumpe con fuerza el valenciano Joaquín Rodrigo, luego de cosechar un importante éxito con el estreno en Barcelona, en 1940, del *Concierto de Aranjuez*, composición llamada a convertirse en una de las obras españolas de mayor celebridad y popularidad de todos los tiempos. Y una composición que prefigura en buena medida el estilo rodriguiano posterior, caracterizado por un lenguaje con abundantes referencias casticistas y el empleo de formas neoclásicas.

La obra creadora de Rodrigo es un permanente homenaje a la cultura hispánica, con títulos imprescindibles en el repertorio vocal, sinfónico y guitarrístico. En su música nos encontramos con múltiples referencias a la tradición popular, así como relaciones con figuras universales de nuestra cultura, tal es el caso de San Juan de la Cruz, Cervantes o Lope, y músicos señeros de épocas pasadas, como Juan Vásquez, Antonio de Cabezón, Gaspar Sanz, Scarlatti o Soler. No muy difundido es su catálogo pianístico, por lo general de factura neoclasicista e impregnado de un atractivo perfume españolista, con piezas como la *Serenata española*, *Tres danzas de España*, *Cuatro estampas andaluzas*, *Tres evocaciones*, *A l'ombre de Torre Bermeja* o las *Cinco sonatas de Castilla con toccata a modo de pregón*⁶³.

De estética muy diferente a la de Rodrigo, en el caso de Xavier Montsalvatge puede hablarse de una figura independiente de toda escuela, al tiempo que exponente, y continuador a su modo, de ese espíritu de renovación existente antes

⁶² MARCO, T.: *Historia de la música española...*, o.c., p. 84.

⁶³ KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

de la contienda. Pero, a pesar de su permanente inquietud estética renovadora, y en cierto modo refractaria a cualquier tipo de nacionalismo, no podemos olvidar que el compositor gerundense saltó a la primera fila de la escena musical española ligado a una tendencia muy singular: el antillanismo, una especie de música de ida y vuelta inspirada en ritmos y cadencias americanas, y en la que se encuadran las *Canciones negras* o el *Cuarteto indiano*. Veta antillanista que entronca, en cierto modo, con el nacionalismo en boga (expresión más específicamente presente en la luego descatalogada por el autor *Sinfonía mediterránea*). Con todo, y dada la posterior evolución del compositor catalán, sería inadecuado tratar de caracterizar a éste como un músico especialmente preocupado por integrar en su música elementos provenientes del ámbito popular, como en el caso de su admirado Mompou. Curiosamente, puestos a hallar alguna cita de ese tenor en su obra pianística, apenas nos encontraríamos con una popular tonada francesa como material temático del último movimiento de la *Sonatina para Yvette*⁶⁴. Y poco más.

Con los compositores de la llamada Generación del 51 (nacidos en torno a 1930), la situación cambia por completo: no es ya sólo que intenten asumir los planteamientos de una vanguardia en auge (formas abstractas, ausencia de tonalidad...), sino que el asunto de lo nacional (empleo de materiales folclóricos e incluso cultos) ni siquiera constituye un problema a discutir. Según Ramón Barce, uno de los más interesantes exponentes de aquel grupo, en el que también estaban Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Manuel Carra, entre otros, “el problema de la *música nacional* lo considerábamos inexistente, artificial, superfluo; más bien como un estadio primitivo que había que superar”⁶⁵. Sencillamente, se trataba de dar una nueva dirección a la música española, acercándola a las principales tendencias vanguardistas de la época: serialismo integral, aleatoriedad...

No obstante lo anterior, dentro de esa generación hubo algunos compositores que optaron por caminos menos vanguardistas, como es el caso de Antón García Abril y Manuel Castillo; por cierto, los dos autores más importantes en cuanto respecta al pianismo español de la segunda mitad del siglo XX. Y los dos compositores en los que todavía podemos percibir determinados signos de esa estética nacionalista claramente en declive en los años cincuenta.

García Abril, músico de grandes dotes naturales, trabajado oficio y técnica muy completa, posee un lenguaje propio, en el que no faltan referencias inequívocas de su hispanismo, ya sea el españolismo de Scarlatti y Soler, presente en la juvenil *Sonatina*; el homenaje a Turina en la más audaz *Sonatina del Guadalquivir* y, sobre todo, su veneración por Falla, de la que está impregnada la *Balada de los Arrayanes*, en la cual, sin citas literales, nos envuelve en el encanto morisco de la Alhambra y en embellecidos jardines de arrayanes, a través de un mosaico de ritmos de guajiras, peteneras, melodías modales, el cante jondo con sus jipíos y melismas...⁶⁶.

⁶⁴ Canción popular que utilizó Mozart en sus deliciosas variaciones *Ah, Je vous dirai mamam*, K.272.

⁶⁵ BARCE, R.: “El rechazo de una generación”, en *Scherzo* (Madrid), 110 (1996), p. 133.

⁶⁶ Sobre el tema específico del pianismo de García Abril, véase el documentado trabajo de CORONAS, P.: *La obra pianística de Antón García Abril. Enfoque estético y comunicativo de su mensaje*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

Como decía, la otra aportación importante al pianismo español más reciente la debemos al sevillano Manuel Castillo, músico de doble vocación: la interpretativa y la creadora. Vinculado a la llamada Generación del 51 por razones de cronología, dicha adscripción queda desmentida por su propia obra compositiva, habida cuenta el eclecticismo de su autor, lo personal de sus medios idiomáticos y la adopción de una postura pretendidamente independiente. De hecho, mientras que en las primeras obras de Castillo se aprecian un estilo y caracteres próximos a los lenguajes nacionalistas (singularmente, en la *Sonatina*, obra neoclasicista con resonancias andalucistas)⁶⁷, pronto se produce una evolución hacia una estética de tintes y medios netamente vanguardistas, aunque sin renunciar nunca a un mundo sonoro muy personal y característico, como apreciamos en la monumental *Sonata*. En fin, un catálogo pianístico, tan amplio como interesante (posiblemente el mejor pianismo surgido desde Mompou y Rodolfo Halffter), del que recordamos igualmente la brillantez del *Preludio, diferencias y toccata* (obra que le valió el Premio Nacional de Música en 1959), o el encanto de piezas de menor formato, como la muy interpretada *Toccata* o el *Nocturno en Sanlúcar*⁶⁸.

Con todo, ni en el caso de García Abril ni en el de Castillo puede hablarse de una estética ligada al folclorismo. Aun siendo más eclécticos que sus compañeros de generación, instalados en la vanguardia más radical, tanto el turolense como el sevillano nos hacen notar que la música española camina, desde los años cincuenta, por derroteros muy diferentes a los del inmediato pasado. A lo que debe añadirse que es la propia música para piano, en general, la que, salvo en el caso de estos compositores, sufre un claro retroceso cuantitativo, motivado por la necesidad de explorar nuevos lenguajes y formas, que llevó aparejada dicha vanguardia.

Dejando a un lado dicha cuestión, será en las últimas décadas del siglo XX, y al calor de la estética de la posmodernidad, cuando se produzca una cierta reutilización del folclore, más ocasional que a modo de escuela. El fenómeno música sobre músicas, la síntesis de tradición y vanguardia, los procedimientos de fusión, la interculturalidad y una nueva mirada a las fuentes populares propiciarían que dicha reutilización del material folclórico, real o imaginario, constituyese una opción compositiva⁶⁹. Obras pianísticas como *Jondo* de Joan Guinjoan o *Soleá* de Tomás Marco⁷⁰ son exponentes de esa mixtificación de vanguardia y, en este caso, el flamenco, camino por el que actualmente transita con frecuencia Mauricio Sotelo, aunque no específicamente a través del piano (salvo en *Jerez desde el aire*), instrumento que, como decía antes, ha visto disminuir ostensiblemente su

⁶⁷ Según el propio Castillo, “mis primeras obras tienen mucho de andaluzas por la fuerza que sobre mi generación tuvieron figuras como las de Albéniz, Falla o Turina. Luego creo que me liberé de esta escuela”. Entrevista con Ángel Pérez Guerra en *ABC* (edición de Sevilla), 28-II-1989.

⁶⁸ Y los tres conciertos para piano y orquesta, que él mismo estrenó, dando prueba de su alta categoría como pianista.

⁶⁹ Véase la excelente obra de MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 445 y ss.

⁷⁰ En el caso del compositor madrileño no se trata de una incursión puntual, sino que es una muestra más de su constante preocupación por la cultura hispana. Concretándolo en el ámbito del piano, a solo o concertante, creo que los conciertos barrocos *Autodafé* y *Tauromaquia*, así como la *Sonata de Vesperia* son buenos ejemplos de ese hispanismo cultural, más ideológico que descriptivo.

preeminencia como destinatario de obras a solo, en favor de otras formulaciones instrumentales de lo más diverso.

En definitiva, el recorrido que acabamos de realizar nos muestra cómo entre mediados del siglo XIX y hasta la irrupción de las vanguardias en España con la Generación del 51, la cuestión de la identidad nacional ha estado muy presente en los compositores españoles y, concretamente, en la literatura pianística generada por éstos. Distintas caras de un nacionalismo musical que, de Albéniz a Rodrigo, trajo consigo una atención significativa a la tradición musical de carácter popular, entendiéndolo dicho concepto de manera amplia y sin entrar en disquisiciones etnomusicológicas, las cuales nos harían sobrepasar con mucho los límites de este trabajo. Aparte de que en un contexto de dispersión estilística como el del siglo XX, en el que se rompe el subsuelo sobre el que se había desarrollado la música culta desde el siglo XVII, y en el que se producen numerosos procesos de hibridación y fusión de culturas (en las últimas décadas, sobre todo), se considerase necesario propiciar una revisión de ciertos conceptos. Lo cual dará pie para futuros trabajos.

Y concluyo, deseando fervientemente que el recuerdo de estos españoles ilustres, que hicieron a España más universal a través de la música, nos sirva de reflexión para apreciar mejor la grandeza cultural de nuestra nación y su rica diversidad.

Muchas gracias.