

ENRIQUE GRANADOS Y EL ROMANTICISMO IDEALIZADO EN SU OBRA PARA PIANO

Ana Díaz Pomares

Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza, Madrid

Resumen

«Yo llegaré a ser algo, mujer de mis entrañas, lo veo venir. [...] Lo menos van a tomarme por un Schumann español» (Madrid, 24 de enero de 1895). Estas palabras de Enrique Granados a su esposa, Amparo Gal, reflejan el espíritu y afán del compositor catalán por desvincularse de la visión puramente nacionalista que se le pudiera atribuir en aquel momento a su obra. Acercándonos a su producción pianística y al entorno en el que se fraguó y vivió el compositor, observamos cómo el imaginario romántico ocupó un lugar primordial, también, en obras a menudo poco interpretadas. *Escenas románticas* es pieza cumbre de todo un área de la producción de Granados, constituyendo un referente en el pianismo español. Adentrarnos en las semejanzas existentes con la literatura pianística de grandes compositores románticos de la generación anterior nos crea un importante abanico de ideas y recursos para su interpretación.

Palabras clave: Enrique Granados, Romanticismo, piano, interpretación, *Escenas románticas*

Abstract

«I will become someone, my beloved woman, I foresee it. [...] At the very least, they will see me as a Spanish Schumann» (Madrid, January 24th 1895). These words from Enrique Granados to his wife, Amparo Gal, show the catalan composer's eagerness to detach himself from the purely nationalist label that could be put on his work at that time. Approaching his piano music and the environment around him, we can see how the romantic archetype played an essential role in some of his -seldom performed- pieces. *Escenas románticas* is a summit work from one of Granados' areas of composition, making it a reference in Spanish piano playing. Diving into the similarities between this work and the piano literature from the previous generation's romantic composers opens a wide variety of ideas and resources for its performance.

Keywords: Enrique Granados, Romanticism, piano, performance, *Escenas románticas*

Recepción: 11-02-2022

Aceptación: 11-04-2022

INTRODUCCIÓN

Ahondar en el contexto del que surgieron las obras de nuestro repertorio es siempre una experiencia sumamente inspiradora para el intérprete, como también lo es acercarnos a las circunstancias que pudieron rodear al compositor y que forjaron en mayor o menor medida su personalidad y, con ello, su manera de componer. Cuanto mayor sea el conocimiento que dispongamos sobre los factores y situaciones que convivieron e influyeron directamente en él y su creación, más elementos tendremos a nuestra disposición para tomar nuestras decisiones a la hora de interpretar.

A Enrique Granados (Lérida, 1867 - Canal de la Mancha, 1916), la tradicional etiqueta de músico «nacionalista» ha dejado a menudo en un segundo plano el llamativo vínculo que este tuvo con el imaginario romántico y, en concreto, con los compositores centroeuropeos pertenecientes a la generación anterior a él, de los que se nutrió y ayudaron a conformar su propio estilo. A lo largo de este artículo, elaborado a partir del Trabajo Fin de Máster «*Un Schumann español: Granados y el romanticismo idealizado en sus obras para piano a través del caso de las Escenas románticas*», presentado en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska (Madrid, 2017) por la autora del mismo, nos centraremos en conocer de cerca este rasgo distintivo del compositor y por ende, su literatura pianística, desde el punto de vista del intérprete; explorando más a fondo este área concreta de la obra para piano de Granados, a través de sus *Escenas románticas*, pudiendo ser de interés tanto para intérpretes como para todo aquel que quiera conocer historiográficamente la música del compositor reivindicando esta faceta romántica, a la par que personal del mismo.

EL ENTORNO DEL COMPOSITOR

Granados vivió en una época de profundos cambios en España: se sucedieron la etapa liberal (1868-1874), la Restauración borbónica y la pérdida de las colonias de 1898. Aparte de las cuestiones políticas, se dieron importantes debates estéticos y culturales, como fueron la fascinación por el mundo germánico y las teorías krausistas, en un ambiente de regeneracionismo que Granados vivió en la propia Barcelona. Una ciudad modernista, con la mirada puesta en Europa, convertida en una de las poblaciones más importantes de aquel momento, debido sobre todo al auge de la

industria y comercio que supusieron un enorme crecimiento económico. La burguesía también ocupó un importante papel de apoyo y sustento a los proyectos artísticos y culturales, dando lugar al comúnmente llamado «modernismo catalán», con el deseo de igualar al país al nivel cultural del resto de Europa, de adecuarse a los nuevos tiempos. Todo ello con una mayor libertad creativa, pero conservando en la medida de lo posible la identidad y la tradición, algo que influyó de manera directa en Granados, en el que el espíritu regeneracionista fue más que evidente.

Aunque es clara la vinculación de Granados con el período romántico como veremos a lo largo del artículo, su conexión con Barcelona, con el mundo catalán del que formaba parte, fue muy profunda y no la dejó de lado a la hora de componer sus obras. Aun así, el cosmopolitismo y aire centroeuropeo de las composiciones de Granados fue visto en ocasiones como gesto de deslealtad hacia su tierra y es interesante mencionar cómo sus *Doce danzas españolas* llegaron a ser tachadas de no ser suficientemente catalanas¹⁴⁹. Granados reaccionaba así a dichas críticas:

A mí me parece que el arte no tiene nada que ver con la política... ¡Esto me ha causado algunos disgustos, llegando a recibir desprecios y anónimos en que se me acusa de escribir danzas andaluzas!... Yo me considero tan catalán como el que más, pero en música quiero expresar lo que siento, lo que admiro y lo que me parezca bien, sea andaluz o chino¹⁵⁰.

INFLUENCIAS

El pianista, pedagogo y editor Joan Baptista Pujol fue uno de los impulsos decisivos en la formación del joven Granados y uno de los pilares fundamentales de la moderna escuela catalana de piano. En 1883 habiendo estado tres años dando clases con Pujol, Granados ganó el Primer Premio que organizaba la Academia Pujol, tocando una obra tan representativa como es la *Sonata op. 22* de Schumann. El jurado estuvo formado por Isaac Albéniz y Felipe Pedrell. Este último, en particular, quedó impresionado con su talento y se ofreció a darle clases de armonía y composición. Granados empezó a estudiar con él un año después, en 1884, y siguió hasta 1891,

¹⁴⁹ Carol A. Hess, «Enric Granados y el contexto pedrelliano», *Recerca Musicològica*, 14-15 (2004), pp. 47-56.

¹⁵⁰ Pablo Vila-San Juan, *Papeles íntimos de Enrique Granados*, Barcelona, Amigos de Granados, 1966, p. 78.

exceptuando su estancia en París entre septiembre de 1887 y julio de 1889¹⁵¹. El papel que tuvo Felipe Pedrell en la vida artística de Granados fue determinante. Le inculcó su gusto por Wagner, ya que fue un gran defensor de su música. El wagnerismo caló en España, al igual que en otros países europeos, siendo un movimiento apoyado por progresistas e intelectuales, fundamentalmente. Promover la música de Wagner representaba una apuesta por la música centroeuropea, por la vanguardia artística y a la vez un contacto con la tradición romántica de la que sus óperas eran, en muchos sentidos, la culminación. Durante la vida de Granados, el wagnerismo alcanzó una creciente popularidad en Barcelona: en 1901 se creó la Asociación Wagneriana, liderada por Joaquim Pena, donde se defendían las ideas del compositor alemán y se llevaban a cabo muchas actividades.

ESTANCIA EN PARÍS

Como ya hicieron otros intérpretes catalanes como Ricardo Viñes o Joaquín Malats, Granados se trasladó a París en 1887. Estudió con el pianista Charles de Bériot, centrándose sobre todo en la interpretación. Siguiendo los criterios de Bériot, y tal como confirma el testimonio de Ricardo Viñes, en esos años Granados tomó mayor conciencia del aspecto sonoro, la pulsación y la importancia de la utilización correcta del pedal, además de trabajar con especial cuidado la improvisación¹⁵².

Se sabe que tanto Viñes como Granados idolatraban a compositores como Chopin y Schumann, y que tocaban obras de sus contemporáneos como Bizet, Grieg y Albéniz. También adoraban la literatura y mostraron predilección por el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer, fuente de inspiración para ellos y muchos otros artistas de la época. Concretamente, Granados tuvo el gusto de poner música a estos famosos versos del autor:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... yo no sé
qué te diera por un beso¹⁵³.

¹⁵¹ Justo Romero, «El pianista y sus pianistas», en: *Scherzo*, 316 (marzo 2016), p. 76.

¹⁵² Walter Aaron Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, pp. 17-18.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18.

GRANADOS EN CONCIERTO

Fue el 20 de abril de 1890 cuando Granados tocó su primer concierto público (anteriormente ya había realizado recitales privados), presentándose en público en el Teatro Lírico de Barcelona. Este recital fue muy aplaudido por el público, con un gran éxito, y así hablaba el Diario de Barcelona de su interpretación:

Como pianista es el tipo de la elegancia y del sentimiento. Sin esfuerzos gimnásticos de esos que adoptan a menudo algunos concertistas para singularizarse, arranca del piano los sonidos que convienen a su antojo, sirviéndose de un mecanismo que se lo permite todo¹⁵⁴.

El 10 de abril de 1892 vuelve a aparecer en Barcelona en el mismo escenario, tocando el *Concierto en La menor* de Grieg, tres de sus *Danzas españolas* orquestadas, las *Variaciones Abegg* de Schumann y obras de Grieg, Mendelssohn y Scarlatti, interpretando un repertorio con el que la crítica lo comparó en alguna ocasión con Grieg¹⁵⁵. Su carrera concertística no cesó y en los primeros años del siglo, se hizo paulatinamente más intensa. Especialmente importante para su carrera posterior fue el concierto monográfico que ofreció el 17 de febrero de 1904 en la Asociación Wagneriana de Barcelona, entonces muy influyente, dedicado íntegramente a obras de Chopin¹⁵⁶.

Remarcable es el hecho de que en 1909 fuese invitado por Fauré a formar parte del jurado del prestigioso Premio Diémer. La muerte de Albéniz ese mismo año también hizo que el público se volcase más en Granados. En 1911 estrenó en la Sala Pleyel de París el primer cuaderno de *Goyescas* y un año antes participó como jurado del Doctorado de Piano del Conservatorio de París, junto a Dubois, Fauré, Paderewski, Planté, Pugno y Saint-Saëns¹⁵⁷.

¹⁵⁴ C. Cuspinera, «Enrique Granados», *Diario de Barcelona*, 22 (abril 1890), pp. 5075-76, citado por Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, p.19.

¹⁵⁵ Xosé Aviñoa, «Compendio histórico-biográfico (1867-1916)», en *Integral para piano de Enrique Granados*, Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico, vol. 18, Coords, Alicia de Larrocha, Douglas Riva y Xosé Aviñoa (Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2002), 24.

¹⁵⁶ Miriam Perandones, *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2016, p. 318

¹⁵⁷ Miriam Perandones, «Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional», Editorial Alpuerto (2010), pp. 14-15. <<https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/8808/10752.pdf?sequence=5>> (Consultado 6/05/ 2016).

GRANADOS, PEDAGOGO Y DIVULGADOR

La enseñanza musical ocupó un lugar clave en la vida de Granados. Fundó en 1901 la Academia Granados, con inquietud de acercar su escuela pianística a los estudiantes, de una forma innovadora en la pedagogía musical. Su afán de renovación hizo que incluyese en la programación académica la asignatura de Historia de la Música y Estética, donde el músico se formaba de manera completa, no solo atendiendo al apartado de la ejecución. Tal y como apoyaban los krausistas, defendió una educación musical donde la estética y la historia jugaban un papel importante, abogando por la formación integral del músico¹⁵⁸.

Granados recibió una fuerte influencia de su profesor Charles de Bériot, enmarcado en la tradición pianística francesa. Luca Chiantore en su libro *Historia de la técnica pianística* reflexiona así sobre la técnica y sonido que caracterizaba al compositor, basándose en sus grabaciones acústicas y relacionándolo una vez más con su cercanía al Romanticismo:

La sonoridad elegante y siempre transparente de Granados surgía, sin duda, de un ataque suelto y con poca profundidad; las octavas son agilísimas, realizadas evidentemente con la muñeca extremadamente elástica; las dobles notas, siempre ligeras, parecen concebidas como un ornamento al servicio de una pronunciación mesurada y elegante. La comparación con Chopin resulta inevitable. La elegancia, la finura con la que se distingue la línea melódica de la ornamentación, una extraordinaria flexibilidad que es a la vez musical y técnica, cierta indiferencia hacia las seducciones de la sonoridad: todo esto nos hace pensar en el pianismo del músico polaco¹⁵⁹.

Si el pianismo de Granados tenía mucho que ver con el de Chopin, su metodología era muy distinta de la del polaco, heredera de una atención al mecanismo en sí que Chopin siempre descartó. Granados creía en la pulcritud mecánica conseguida a través del estudio técnico diario. Aconsejaba practicar los ejercicios de cinco notas de su maestro Bériot, junto con la escala de do mayor y el arpeggio de la misma tonalidad, que consideraba que exigían una posición de la mano compleja y había que poner hincapié en ella¹⁶⁰.

¹⁵⁸ M. Perandones, *Correspondencia epistolar...*, p. 47.

¹⁵⁹ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 527.

¹⁶⁰ Alicia de Larrocha, Douglas Riva y Xosé Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados*, Pedagógicas 2, vol. 9, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2001, p. 18.

Apreciamos al Granados moderno en su faceta pedagógica ya en el modo en el que explicaba los elementos de la música y el afán que tenía por dar a conocer sus ideas. Si atendemos a las dos conferencias que Granados ofreció en 1913, y que conocemos hoy gracias a los escritos a mano sin fecha ni firma que dejó, se puede contemplar su modo de entender la enseñanza. Estas conferencias no se publicaron hasta el año 2001, cuando la editorial Boileau las decidió incluir en el volumen 9 (Pedagógicas 2) de la *Integral para piano de Enrique Granados* dirigida por Alicia de Larrocha¹⁶¹.

En la primera conferencia que otorgó en la Sala Granados el 30 de octubre de 1913, dio a conocer una serie de principios para ayudar a la «interpretación de las obras con sentimiento». En ella es interesante la forma en la que explica la producción del sonido del piano, haciendo uso de gráficos y apoyándose en la dimensión física¹⁶². La segunda conferencia, que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1913 y llevaba el título *Técnica de la expresión*, estuvo dedicada a las reglas para llevar a cabo una correcta expresión de las obras musicales. Estaba dirigida sobre todo a aquéllos que necesitaran ser guiados, ya fuese por su corta edad o menores «experiencias en la vida». Granados afirmaba al comienzo de su conferencia:

La interpretación de las obras musicales está en paralelo con la vida del artista; si éste ha vivido la sociedad y el medio ambiente que son causa de las producciones musicales, si conoce los sentimientos humanos, la expresión fluirá intuitivamente sin que tal vez se dé cuenta el mismo artista; pero si éste no los conoce no es probable que sin preparación lleve a cabo con éxito una tarea tan difícil¹⁶³.

En esta conferencia Granados hizo referencia al concepto de energía y dio explicaciones de tipo arquitectónico, cercanas al pensamiento positivista, entre otras, para explicar conceptos como el ritmo, el *staccato*, el ligado y, por supuesto, el uso del pedal, que lo relacionaba directamente con un principio arquitectónico, centrándose en su estudio y su manejo. El halo poético de todos sus argumentos, junto al gusto por el experimento físico y la ciencia experimental, hacían que en su pedagogía convivieran claramente elementos de la tradición pasada junto con el Modernismo de la época¹⁶⁴.

¹⁶¹ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados...*, p. 19.

¹⁶² Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poeta del piano: Biografía*, Trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2016, p. 82.

¹⁶³ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados...*, p. 63.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 63-71.

LA IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DEL PEDAL

«Los efectos deslumbrantes que logra con el teclado se deben al uso del pedal»¹⁶⁵. Ésas fueron las palabras que mencionó Ernest Schelling al escuchar a Granados interpretando su propia música.

Granados dedicó una especial atención al uso del pedal. Se basó en las anotaciones, recogidas cuando daba clase a sus propios alumnos, para escribir su *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano*, publicado en 1905, donde también mostró su propio sistema de notación para el pedal, un tratado que se convirtió en el primero de esa clase que se publicaba en España¹⁶⁶. Joseph Banowetz en su libro *El pedal pianístico* comenta esta interesante idea que nos ayuda a comprender mejor el concepto que tenía el compositor sobre el funcionamiento del pedal. El *Método teórico práctico* de Granados apunta tres funciones básicas del pedal: su uso con notas individuales para mantener una línea en *legato* o para realzar la calidad del sonido; su empleo como medio para conectar grupos de notas en sonoridades consonantes y/o disonantes; y su utilidad como mecanismo para dar color a las líneas melódicas mientras en otras voces se producen texturas contrastantes tanto de dinámica como de tacto¹⁶⁷.

Tras editar su *Método*, Granados continuó profundizando sobre la técnica del pedal y en 1913 escribió *Reglas para el uso de los pedales del piano*, un método más ampliado, con el que buscó una mayor concreción y claridad, aunque no llegó a ser editado¹⁶⁸.

GRANADOS, UN ALMA ROMÁNTICA

Los nombres de los compositores románticos más emblemáticos, como Chopin y Schumann, aparecen de manera reiterada e insistente, en el epistolario de Granados y en otras fuentes relacionadas directamente con el compositor. Es el propio Granados el que en ocasiones se autodefinía como tal, con una identificación que llega a ser personal, por ejemplo, cuando escribía desde Madrid a su mujer Amparo en 1895,

¹⁶⁵ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados...*, p. 19.

¹⁶⁶ W. A. Clark, *Enrique Granados...*, p. 81.

¹⁶⁷ Joseph Banowetz, *El pedal pianístico, técnicas y uso*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, pp. 255-256.

¹⁶⁸ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados...*, p. 104.

dedicándole palabras como estas: «[...] Te adoro, inmensidad de mi alma. Casi todas mis obras serán dedicadas a ti, por no decir todas. Serás la mujer de tu Schumann»¹⁶⁹.

La afinidad de Granados con los compositores románticos era algo que no solo él percibía. En una carta que data de 1912 y que se atribuye a su amigo el señor L. [sic] Benard, este expresaba su pensamiento así: «[...] Yo me he convertido en amigo íntimo de Granados, lo admiro como artista de sentimientos exquisitos. Es Schumann y Chopin trasladados a terreno español. Retenga estas palabras que son mías y dígame dentro de un año si tengo razón [...]»¹⁷⁰. No es de extrañar, que con el paso del tiempo esta percepción se haya trasladado a las recepciones posteriores. En su clásica monografía *Granados*, el musicólogo y crítico Antonio Fernández-Cid asume como obvia la relación existente entre la obra de Granados y la de los románticos:

Granados habla en voz alta como un continuador de aquellos músicos a los que tanto admira; de los grandes, los inmortales, los insuperados pilares del romanticismo pianístico: Chopin, Schumann, Liszt, y hasta de sus proyecciones no directas, al estilo de César Franck¹⁷¹.

Alicia de Larrocha también nos aportó testimonios en los que ensalzaba al Granados romántico, apasionado, que ella misma fue descubriendo con admiración a través de ahondar constantemente en la vida del compositor y el estudio de su obra. De Larrocha nos habla del que podemos considerar el estilo de Granados, así:

El espíritu de Granados enlaza con el romanticismo europeo más profundo, en su adoración por Schumann, y con el duende del folclore más arraigado de España que descubrieron los de su generación y que él supo transformar con su genio musical instintivo¹⁷².

La identificación con el Romanticismo fue un rasgo definitorio, asumida por el propio autor y por su entorno. La insistencia misma en presentar al compositor como «poeta del piano» tiene una evidente connotación romántica y la encontramos presente en multitud de fuentes bibliográficas que no dejan de lado el estrecho vínculo existente entre Granados y la poesía. Así es como contemporáneos suyos como Ricard Viñes o Felipe Pedrell, entre otros, coincidieron en ensalzar al Granados poético, donde el

¹⁶⁹ M. Perandones, *Correspondencia epistolar...*, p. 184.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 368.

¹⁷¹ Antonio Fernández-Cid, *Granados*, Madrid, Samarán ediciones, 1956, p. 178.

¹⁷² Alicia de Larrocha, «Prólogo». En *Enrique Granados: Poeta del piano: Biografía*, p. IX.

lirismo siempre ocupó un papel esencial en su obra, y es Walter Aaron Clark quien se apoya en esta idea para titular la biografía del compositor con el nombre: *Enrique Granados. Poet of the piano*¹⁷³. Alicia de Larrocha con gran estima dedicó unas emotivas palabras que hacen referencia a esta misma faceta del artista:

A un artista de su talento, que dibujaba y escribía poesías con la misma maestría que componía música, no se le puede hacer una semblanza desde el léxico cotidiano, hay que ser poeta. Habría que tener las palabras de un Miguel Hernández, para poder poner en letra algo que he sentido muchas veces que necesitaba hacer: dialogar con él... con el maestro...
A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero¹⁷⁴.

El aire romántico, centroeuropeo, de un modo muy explícito, está presente en la propia producción de Granados, incluso en las principales obras de madurez, sin por ello dejar de tener su sello propio. Granados bebía de las composiciones pasadas, aunando su pianismo a la tradición y, a la vez, al aire nacionalista de su tiempo, conformando un modo de componer propio. Los músicos contemporáneos a él lo sintieron así, y son interesantes las palabras que mencionó Manuel de Falla a la muerte del mismo:

Empiezo a escribir con emoción profunda. La música de Enrique Granados acaba de hablarme por él. Esa música que tantas veces ha evocado seres y cosas de tiempos pretéritos me ha servido ahora para evocar la presencia del gran artista que la creó. Y es que, cuantos hemos tenido la fortuna de oírle interpretar sus propias obras, guardaremos siempre el recuerdo de la fuerte impresión de arte que experimentamos¹⁷⁵.

El compositor y violinista barcelonés Juan Manén, con quien Granados también compartió dúo, le dedicó unas sentidas palabras en abril del 1916, tras la muerte de este:

Ha muerto nuestro artista del color y de la elegancia, del sentimiento y de la delicadeza, del deseo y de la morbidez... Fue en su arte, entero y compenetrado; dividió, homogénea, su doble personalidad y componiendo o tocando fue siempre él, siempre el exquisito, el delicado, el inspirado, poeta escogido de los sonidos...¹⁷⁶.

¹⁷³ Miriam Perandones, *Revisión biográfica y estética del compositor Enrique Granados y Campiña (1876-1916)*, Oviedo, SERVITEC, 2009, p. 150.

¹⁷⁴ Alicia de Larrocha, «Prólogo». En Antonio Iglesias, *Enrique Granados (su obra para piano)* vol. 1, Madrid, Editorial Alpuerto, 1985, p. 10.

¹⁷⁵ Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 23-25.

¹⁷⁶ Pablo Vila San-Juan, *Papeles íntimos de Enrique Granados...*, p. 107.

Los compositores y fundadores del Orfeón Catalán, Luis Millet y Amadeo Vives, también dedicaron emotivas palabras a su muerte, ensalzando la sensibilidad, el halo romántico que lo envolvía. Luis Millet decía así:

[...] La pérdida de Granados equivale a la pérdida de un tesoro, porque este artista era un elegido de la Belleza. Su arte era la expresión de un temperamento exquisito, de una fina sensibilidad, de una elegancia que cautivaba, que subyugaba con aquella gracia que solo tienen los elegidos de la Belleza. Si los elementos de su arte no eran de una originalidad de gran relieve, en cambio, la modalidad del temperamento del artista tenía tanta distinción, tanto encanto, un ambiente de poesía tan penetrante que su personalidad artística queda inconfundible entre todos los compositores modernos españoles [...]¹⁷⁷.

Amadeo Vives apuntaba:

A mi parecer, las obras de puro sentimiento, son las que con más fuerza resisten al paso del tiempo y a sus mudanzas, las que más fácilmente traspasan la moda y sus caprichos. A este género, pertenecen las obras del admirable artista Enrique Granados, las cuales, a la manera de las de Schubert, se conocen principalmente por el suave y delicadísimo perfume que exhalan [...]¹⁷⁸.

El haber crecido tocando la música de compositores centroeuropeos como Schumann, Chopin y Liszt, tuvo sin duda una gran repercusión a la hora de componer sus obras. En palabras de Walter Clark, «Granados también fue un ciudadano europeo que reclamó su herencia cultural como propia»¹⁷⁹.

GRANADOS Y EL TÉRMINO «ROMÁNTICO»

El término «romántico» ha sido usado de manera muy variada en la historia musical, sin existir a día de hoy un acuerdo exacto. Sabemos que la tradición historiográfico-musical ha tendido a identificar este término con un grupo de compositores, tales como Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt, Schumann, etc., que Charles Rosen definía como «generación romántica»¹⁸⁰. El Romanticismo, sin embargo, no nació como concepto asociado a la música. Aparecía ya en la literatura de finales del siglo XVIII, y cabe decir que hacia 1840 este término comienza a no verse tan claro. La historiografía musical, sin embargo, ha solido extender el término romántico como sinónimo de la música de todo el siglo XIX, llegando incluso hasta la Primera Guerra Mundial, sin que haya, por otra parte, una posición compartida por

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁹ W. A. Clark, *Enrique Granados: Poeta del piano...*, p. 8.

¹⁸⁰ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

todos. Por ejemplo, hay quien habla de música romántica incluyendo hasta Mahler, como es el caso de Leon Plantinga o vemos como aparecen a partir de ahí muy diversas posibilidades como son los términos tardo-romántico, postromántico o escuelas nacionalistas, conformando un marco muy complejo, lleno de aportaciones diferentes.

A pesar de esta fuerte tradición y la gran cantidad de usos de este término, la historiografía más reciente está siendo muy prudente, cuestionándose hasta qué punto podemos llegar a utilizar o no este término. En el caso de Enrique Granados, vemos que la propia edición Boileau usa la palabra romántico para asociarla no a toda la producción de Granados, sino a un tipo de lenguaje concreto. No pueden dejarse de lado tampoco títulos emblemáticos de reconocidos libros como son *Granados, el último romántico*, de Andrés Ruiz Tarazona, o autores de la talla de Clark que asume a lo largo de su libro *Granados. Poet of the piano*, el uso de la palabra romántico de manera muy natural, y observamos cómo también dio nombre a otro libro suyo con el título *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. En el caso de Antonio Iglesias pasa algo parecido, ya que en su libro *Enrique Granados (Su obra para piano)* hace constantes menciones al romanticismo presente en la obra de Granados y su acercamiento claro a la música de Schumann de manera constante. Como también vimos anteriormente, Antonio Fernández Cid sigue la misma línea en su libro *Granados*, confirmando de manera rotunda: «Granados, compositor romántico. Etiqueta fija. Romántico impenitente, sin remisión posible»¹⁸¹.

Sin embargo, es curioso añadir el caso de autores como Henri Collet y Ángel del Campo que nos ofrecieron una visión algo distinta. Collet en su libro *Albéniz y Granados*, contempla el romanticismo de Granados como personal, sin dejar de lado su también aire nacionalista¹⁸². Aun así, no deja de ser sorprendente el que titulase uno de sus capítulos como «El período romántico»¹⁸³. En el caso de Ángel del Campo, tampoco niega el lirismo y poesía en la música del compositor. Él acepta la influencia del piano romántico en Granados, pero no lo etiqueta como tal¹⁸⁴.

¹⁸¹ A. Fernández-Cid, *Granados...*, p. 177.

¹⁸² Henri Collet, *Albéniz y Granados*, Trad. Pedro E. F. Labrousse, Buenos Aires, Editorial TOR-S.R.L., 1943, pp. 153-155.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸⁴ Ángel del Campo, *Granados*, Madrid, Publicaciones españolas, 1966, pp. 28-30.

A su vez, recientemente Miriam Perandones se ha referido al estilo de Granados con los términos romántico y postromántico¹⁸⁵. En su *Revisión biográfica y estética del compositor Enrique Granados y Campiña*, Perandones dice estas curiosas palabras: «Tradicionalmente se ha venido considerando a Granados como romántico, no solo por su música en la que este paralelismo muchas veces es evidente, sino también por su actitud sentimental y un tanto bohemia de su existencia desordenada»¹⁸⁶.

Como conclusión, se puede afirmar que la música de Granados estuvo ligada a un claro espíritu de reconstrucción, de mirada al pasado, con una fascinación por lo histórico, por la búsqueda de inspiración en el repertorio de las generaciones anteriores, conformando así un «romanticismo» propio, totalmente personal. Resulta interesante añadir la completa reflexión que hace Perandones en relación con todo ello:

Independientemente de cómo etiquetemos su música, Granados utiliza una variedad estilística llamativa en su obra que va desde el más típico romanticismo de salón en sus líricos *Valses poéticos* al romanticismo tardío wagnerizante de su ópera *María del Carmen*; también desde la utilización del folclore español de las primerizas *Danzas españolas* y últimas *Goyescas* en las que utiliza melodías populares y elementos musicales de tradición española, al llamado modernismo catalán de su obra pianística el *Libro de las Horas* según la opinión del pianista Douglas-Riva, o de los diferentes dramas líricos catalanes en los que Granados explora diferentes tendencias estilísticas catalanas contemporáneas, desde el lenguaje tardorromántico wagnerista de *Follet* a la canción popular catalana de Blancaflor, cuya simplicidad de factura llegó a ser considerada «infantil» por sus contemporáneos¹⁸⁷.

EL ROMANTICISMO LATENTE EN SUS OBRAS

En la *Integral para piano de Enrique Granados* de la editorial Boileau, dirigida por Alicia de Larrocha y documentada por Douglas Riva, hay hasta tres volúmenes que se denominan: «Románticas 1», «Románticas 2» y «Románticas 3», en los que se catalogan las obras pertenecientes a este «período romántico» del compositor, llamado así por Riva y comprendido entre 1899 y 1909¹⁸⁸. Aun así, no resulta fácil delimitar la obra de Granados en períodos, ya que como apunta Clark en su biografía, «[...] se resisten a cualquier organización cronológica. Granados habitaba varios mundos musicales a la vez, y se movía entre ellos con facilidad y habilidad increíbles»¹⁸⁹.

¹⁸⁵ M. Perandones, *Correspondencia epistolar...*, p. 19.

¹⁸⁶ M. Perandones, *Revisión biográfica y estética...*, p. 150.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁸ Alicia de Larrocha, Douglas Riva y Xosé Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados*, Románticas 2, vol. 11, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2001, p. 18.

¹⁸⁹ W. A. Clark, *Enrique Granados: Poeta del piano...*, p. 60.

Las obras que más directamente podemos asociar a las grandes creaciones de los compositores de la primera mitad del siglo XIX convivían con la música de salón, tan propia de su tiempo, donde reinaba lo costumbrista; ejemplo de ello fueron obras tempranas como las mazurcas *Clotilde* y *Elvira*, el *Canto del pescador* y un largo etcétera, en oposición a las del «período romántico», que no se corresponden con ser piezas de juventud, ya que fueron escritas en una edad madura, siendo obras que muestran un peso importante y donde encontramos el corazón de su producción pianística.

Al no haber sido fechados la gran mayoría de manuscritos y primeras ediciones de estas obras románticas, la *Integral para piano* las ha ordenado cronológicamente a partir de los datos encontrados, considerando la primera como la más antigua en el tiempo: *Capricho español*, *Seis piezas sobre cantos populares españoles*, *Rapsodia aragonesa*, *Barcarola*, *L'himne dels morts*, *Tres impromptus*, *Escenas románticas*, *Allegro de concierto*, *Países soñados*, *Escenas poéticas*, *Fantasia*, *Libro de horas*, *Paisaje*, *A la cubana*¹⁹⁰.

Otras obras de mayor extensión que no aparecen entre los volúmenes de la *Integral* titulados «Románticas», debido a su carácter pedagógico o al ser recogidas en los volúmenes dedicados a los valeses son: *Cuentos de la juventud*, *Bocetos*, *Países soñados*, *Valses sentimentales* y *Cartas de amor*, *Valses poéticos*, *Escenas poéticas* y *Libro de horas*.

ESCENAS ROMÁNTICAS: OBRA CUMBRE EN LA PRODUCCIÓN ROMÁNTICA DE GRANADOS

Escenas románticas supone el «ejemplo de máxima elaboración romántica» de Granados, como bien apunta Miriam Perandones¹⁹¹. No se conoce el manuscrito de la obra, solo que fue estrenada en 1904 y no fue hasta 1930 cuando Unión Musical Española las publicó.

Esta suite la dedicó a su joven alumna, María Oliveró, y es curioso cómo su esposa, Amparo Gal, le llegó a prohibir que la continuara interpretando en público, debido a la fuerte carga emotiva, romántica, que encerraban las páginas dedicada a la joven¹⁹².

¹⁹⁰ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados*, Románticas 2..., p. 18.

¹⁹¹ M. Perandones, *Revisión biográfica y estética...*, p. 154.

¹⁹² Mònica Pagès, *Alicia de Larrocha: Notas para un genio*, Barcelona, Alba editorial, 2016, p. 91.

El más puro romanticismo lo encontramos presente en cada uno de sus movimientos y está explícito ya en el título. Si en obras anteriores se podía apreciar un claro espíritu romántico influenciado mayormente por grandes compositores como Chopin y Schumann, en este ciclo se ven reflejados sin ninguna duda, con alusiones a ellos de manera constante. Como bien se dice en su *Integral para piano*:

Se trata de una de las obras maestras de Granados y una de las páginas más destacadas del Romanticismo español. [...] Con su combinación de elegancia y pasión, esta obra da cuenta de la ya mencionada influencia de Chopin y Schumann: los títulos de cuatro de sus movimientos muestran su deuda con Chopin [...]¹⁹³.

EL INTÉRPRETE ANTE EL ROMANTICISMO DE GRANADOS

Es interesante y muy relevante para la interpretación de este ciclo, ahondar en cada uno de sus seis movimientos y descubrir esta relación. Antonio Iglesias describía de este modo la obra en rasgos generales:

Personalmente, no me parece nada aventurado afirmar que en esta suite se halla contenido lo mejor del poderoso aliento romántico de Granados, capaz por sí sola de constituirse en el más rico ejemplo de ese piano romántico español, tan carente de ejemplos realmente valiosos, con peso específico dentro de nuestra historia de la música. Estas *Escenas románticas* se escriben en un teclado espléndido, centran ese intimismo personalísimo de su autor y, al propio tiempo, despliegan el esplendor de un corte virtuoso [...]. Suponen la cima del gusto romántico de Enrique Granados, sin españolismo alguno, sin que tampoco anuncien ni nos anticipen en nada lo más genuino de sus excelsas *Goyescas*. Se trata de una colección que, por múltiples que nos resulten sus influencias –de Schumann, de Chopin, de Liszt, también de Fauré y de Debussy–, totalizan en definitiva unos pentagramas personales, de poderoso atractivo y muy singular seducción.

Al lado de una rica suma de motivos bellos, se deja admirar la propiedad de unas armonizaciones bien pensadas y, mejor aún, bien sentidas [...]¹⁹⁴.

Ese mismo intimismo, el esplendor del virtuosismo, la belleza de los motivos y las sutilezas tonales y modales que conforman su armonía, son todas características que para el intérprete no pueden quedarse en meras apreciaciones formales, ya que son retos en los cuales no es de extrañar, que, además, la propia tradición interpretativa, siempre haya sentido y expresado sobre esta obra, la estrecha relación que existe con los grandes compositores románticos y que se aprecia en cada uno de sus movimientos:

¹⁹³ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados*, Románticas 3, vol. 12, p. 19.

¹⁹⁴ A. Iglesias, *Enrique Granados...*, pp. 329-330.

«Lema»

Antes de dar comienzo al primer movimiento, «Mazurca», Granados propone todo un reto para el intérprete desde el principio, escribiendo de manera ambigua cuatro compases previos, apartados, bajo el nombre de «Lema», que aparentemente no guardan relación con la obra en sí misma y en los que se le plantea indudablemente a todo intérprete la posibilidad de ser tocados o no. Si no son tocados, como ocurre normalmente, surge la pregunta de a quién van dirigidos, pudiendo llegar a la conclusión de que Granados los compuso con la intención de que fuesen tenidos en cuenta por el pianista aunque no los tocara, convirtiéndose en un enigma para este. No es siquiera una introducción que pudiese servir de prelude a lo que viene después; es un elemento intrigante, ya que supone una información extra que en el caso de no interpretarse, solo contaría con ella el pianista. La decisión de tocar o no este comienzo, corre a cargo del intérprete.



Imagen 1: Granados: *Escenas románticas* «Lema»

Con esta desconexión entre lo escrito en la partitura y lo que termina tocando el intérprete, Granados nos recuerda a Schumann. Es claro ejemplo el segundo movimiento de la *Humoreske op. 20*, donde el compositor inserta una melodía intermedia en la que anota: *Innere Stimme* (voz interior), indicando al intérprete que esa melodía debe ser imaginada y no tocada.

Otro ejemplo de este tipo que encontramos en Schumann está en el *Carnaval op. 9*. Las tres famosas Esfinges forman un movimiento que no suele ser tocado, se omite en la mayoría de interpretaciones, sin embargo, contamos hoy día con importantes grabaciones de grandes intérpretes como Alfred Cortot o Rachmaninoff, que sí que decidieron tocarlas. El simbolismo de los números y el afán por descifrar y crear ese halo de misterio tan característico de Schumann lo apreciamos, por tanto, también en Granados.

Sphinxes.



Imagen 2. Schumann: «Esfinges», *Carnaval op. 9*

Estos ejemplos tan evidentes que enlazan a Schumann y Granados, donde ninguno de ellos da pauta alguna sobre cómo abordar estas misteriosas partes en sus obras, nos muestran el deseo de ambos de reanudarse con la literatura, que es realmente de donde procede el Lema: la frase suelta, aislada, que no es en sí el texto principal pero que sí ocupa obviamente un espacio importante, lo hemos encontrado ya en los libros. Tomar la inspiración de la literatura es un rasgo muy schumanniano.

I.- «Mazurca»

«Mazurca» es el movimiento inicial y ya el título nos evoca a Chopin, al que se puede considerar máximo representante de esta forma musical. Tras «Lema», el verdadero comienzo de «Mazurca», en Si bemol menor, encabezado con la expresión *Poco lento con abandono*, nos transporta mediante una melodía sencilla, a veces arrebatada, a cierta atmósfera de melancolía. Según Antonio Fernández-Cid, «al escucharla nos invade una sensación de nostalgia similar a la que tantas veces deriva la producción menuda, sentimental, desolada, en que Chopin alcanzó su plenitud de inspiración. Variedad afectiva, elasticidad y balanceo de frase, movilidad armónica [...]»¹⁹⁵.

El cambio de modo, al homónimo mayor (Si bemol mayor) en el *Poco meno* del compás 47 ha de tenerse en cuenta, recordándonos en este caso a sonoridades muy limpias y cristalinas, con una articulación muy ligera y clara, más cercana a Scarlatti, y pasajes con mayor flexibilidad y fantasía a partir del compás 59, arpegiando el acorde mediante fusas, dentro de la misma sonoridad mencionada.

A «Mazurca» le sigue un «Recitativo», cargado de indicaciones rítmicas y expresivas, según Iglesias «viene a resultar, algo así como una meditación»¹⁹⁶. Cambia radicalmente la textura, encontrándonos ahora con una melodía monofónica, desnuda

¹⁹⁵ A. Fernández-Cid, *Granados...*, p. 179.

¹⁹⁶ A. Iglesias, *Enrique Granados...*, p. 332.

en la mano derecha, danzable, expresiva, con mucha variedad rítmica que nos vuelve a recordar a los recitativos de las obras de Schumann o Liszt¹⁹⁷.

II.- «Berceuse»

El «Recitativo» da paso a «Berceuse», donde nuevamente encontramos la similitud con Chopin en el título y también en la tonalidad de la pieza, escrita en Do sostenido mayor, enarmónica de la *Berceuse op. 57* de Chopin, en Re bemol mayor¹⁹⁸.



Imagen 3. Granados: *Escenas románticas*, «Berceuse», cc. 1-4



Imagen 4. Chopin: *Berceuse op. 57*, cc. 1-5

Granados, al igual que Chopin, compone una Berceuse de carácter sosegado y dulce, con un continuo balanceo propiciado por la rítmica del bajo, haciendo de ella toda una canción de cuna, con un espíritu semejante a las *Kinderszenen op. 15* de Schumann. La armonización es muy sencilla, al igual que en el movimiento anterior, el juego dominante-tónica es una constante. El sosiego se ve interrumpido sorprendentemente en el compás 17, donde aparece una melodía nueva, intensa, declamada a modo de recitativo durante diez compases como si se tratase de una copla, en los cuales se respira el más puro aire español, pero que terminan esfumándose poco

¹⁹⁷ W.A.Clark, *Enrique Granados: Poeta del piano...*, p. 70.

¹⁹⁸ A. de Larrocha, D. Riva y X. Aviñoa, *Integral para piano de Enrique Granados...*, p. 19.

a poco para cerrar «Berceuse» del mismo modo tranquilo y sereno que comenzó, perdiéndose para dar paso al tercer movimiento.

III.- * * *

Granados utiliza únicamente tres asteriscos para dar título al tercer movimiento de esta suite. Como ocurre en uno de los números de *Cuentos de la juventud*, vuelve a repetir la idea con la que Schumann ya había titulado dos de sus piezas del *Album für die Jugend op. 68*. Tal y como se dice en la *Integral de Granados*: «Estos tres asteriscos [...] al parecer, reflejan una emoción tan poética e intensa que no es posible describir con palabras»¹⁹⁹. Se sabe que más tarde el compositor la llegó a designar como *El poeta y el ruiseñor*, y que muchos pensaron que este simbólico ruiseñor, que en tantas otras obras suyas apareció, hacía referencia realmente a una mujer, posiblemente la destinataria de esta obra, su alumna María Oliveró. Antonio Fernández-Cid decía sobre esto: «En efecto, hay mucho amor dentro. Y mucha música»²⁰⁰.

En cuanto al comienzo del movimiento, aparece la tonalidad de Mi menor en un *Lento con estasi* que rompe totalmente la placidez y sosiego de «Berceuse». Una vez más, Schumann se ve reflejado en la escritura: el ritmo sincopado, los comienzos anacrúsicos y sus contratiempos característicos.



Imagen 5. Granados: *Escenas románticas*, tercer movimiento, cc. 1-4

El motivo sincopado del comienzo se desarrolla y va cobrando intensidad tanto en el sonido como el tempo, hasta llegar a una nueva sección, al «Vivo» del compás 17, donde Granados simula el canto del ruiseñor a través de rápidos trinos y con el

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁰ A. Fernández-Cid, *Granados...*, p. 180.

carácter virtuosístico que suponen las terceras armónicas que van entrelazándose muy velozmente hasta deshacerse en un pasaje rápido mediante una progresión a base de terceras melódicas que culminan en unas octavas repetidas e incesantes en la dominante, muy lisztianas. A la hora de interpretar todo el pasaje, del compás 17 al 21, hay que tener en cuenta que se encuentra mucho más en la línea de Liszt que de Schumann en esta ocasión, recordándonos estas terceras tan brillantes al *Soneto 104 del Petrarca* de *Années de Pèlerinage II*²⁰¹.



Imagen 6. Granados: *Escenas románticas*, primeros compases que simulan el canto del ruiseñor, «Vivo», cc. 16-19

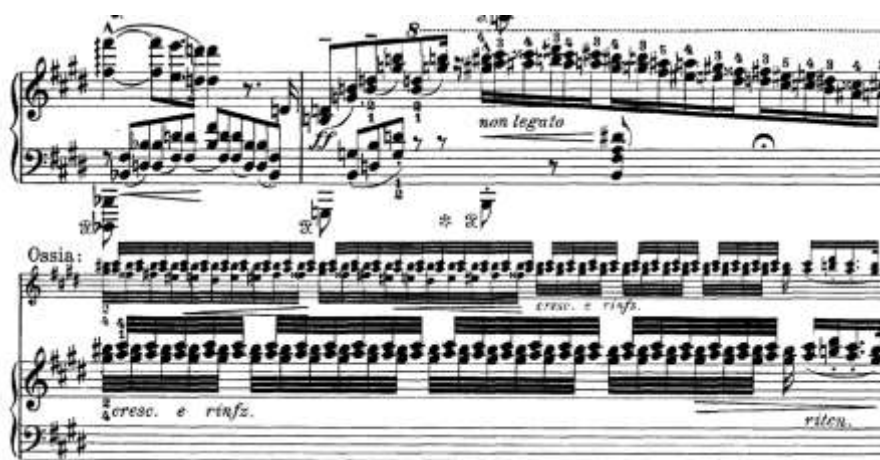


Imagen 7. Liszt: *Soneto 104 del Petrarca*, pasaje de terceras semejante, cc. 43-45

En el compás 26 aparece un nuevo material temático, en el que Granados indica al intérprete que toque *appassionatamente*. Se trata de una sección que cobra mucha

²⁰¹ W. A. Clark, *Enrique Granados: Poeta del piano...*, p. 72.

fuerza e intensidad, a pesar de la sencillez de la melodía de la derecha, el bajo sincopado perenne en la izquierda que lo acompaña es muy sugerente, tanto rítmica como armónicamente, tal y como afirma Collet, esta parte es «dramática, de majestuosa melodía, acompañada por un armónico diseño disonante y quebrado, del efecto más singular»²⁰². Tras este arrebatado de pasión, Granados vuelve a modo de recuerdo, a la misma forma que comenzó el movimiento, tornado ahora de un mayor optimismo, llegado a su fin en Sol mayor, tonalidad que da paso al «Allegretto».

IV.- «Allegretto».

«Allegretto», que conforma el cuarto movimiento, es nuevamente una mazurca. Es el número más breve y podemos decir que Granados utiliza esta pequeña danza como puente conector entre el tercer y quinto movimiento, que son los más largos y densos. De gran sencillez, en la tonalidad de Sol mayor, nos transporta, incluso más aún que en «Mazurca» del primer movimiento, al baile de salón, al vaivén de la danza romántica de la época. Curiosos son los adjetivos con los que lo define Fernández-Cid: «melancólico, de plácida sonrisa, es el Allegretto»²⁰³.

La interpretación de este movimiento, pese a su sencillez formal y su corta extensión, puede dar lugar a muchas variantes, como son, por ejemplo, el tipo de impulso que se dé a la parte débil del compás, más o menos exagerado, o incluso el tono virtuosístico que puede tomar, como apreciamos en las grabaciones de Alicia de Larrocha, frente a la mayoría, que lo interpretan de manera más pausada y tranquila. La pasión y el dramatismo carente en esta mazurca, escrita a tres voces, armónicamente bastante estática y formalmente muy sencilla, no tardan en aparecer poco después, en «Allegro Appassionato» del quinto movimiento, que rompe totalmente estos esquemas.

V.- «Allegro Appassionato»

«Un Schumann con gotas de César Franck e inspiración de Granados. Mundo cien por cien cantabile. El romanticismo triunfa y se desgrana sin prisas pero también

²⁰² H. Collet, *Albéniz y Granados...*, p.170.

²⁰³ A. Fernández-Cid, *Granados...*, p. 180.

sin interrupción: nota a nota»²⁰⁴. Así es como acierta Fernández-Cid en describir el penúltimo movimiento, «Allegro Appassionato», el más extenso y complejo de todos los números que componen la obra. Desde que da comienzo el movimiento podemos obviar su carácter apasionado, ya indicado por el compositor en el inicio, con tintes más dramáticos y un aire enteramente romántico. Iglesias comparte esta idea y comenta así este movimiento:

Es un fragmento de gran factura instrumental, poderoso, cuyo encendido espíritu llega a aparecer como desbordado por el más desenfrenado ímpetu; contenerlo, será una de las más importantes metas a perseguir en la más ideal traducción de este gran Allegro appassionato. [...] Es algo así como la culminación de su romanticismo, con sesgo de rapsodia grande, explicada desde un rico teclado de conseguido talante virtuoso, de subido dramatismo en una posible escena [...]. Cabe pensar, sí, en un indudable apunte hacia el sinfonismo, pero, personalmente, lo veo y estimo dentro de un piano romántico del que España, hasta aquí, se hallaba ausente. El nacionalismo no asoma siquiera durante su entero transcurso de soberbio y entero contenido románticista²⁰⁵.

Es interesante observar cómo el rapsódico comienzo del movimiento comparte una gran similitud con la *Rapsodia op. 79, n° 2* de Johannes Brahms, en la que coincide en carácter, compás y elaboración del material temático.



Imagen 8. Granados: *Escenas románticas*, «Allegro appassionato», cc. 1-3



Imagen 9. Brahms: *Rapsodia op. 79 n° 2*, cc. 1-3

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 180-181.

²⁰⁵ A. Iglesias, *Enrique Granados...*, p. 345.

En cuanto a Schumann, este movimiento podemos compararlo y hacer alusión a dos de sus grandes obras: el *Carnaval de Viena op. 26* y la *Romanza op. 28, n.º 2* en las que ya a simple vista parece que podría haberse inspirado.



Imagen 10. Schumann: «Intermezzo», *Carnaval de Viena op. 26*, cc. 1-2

Si ya observábamos semejanzas con Brahms, en el caso del Intermezzo del *Carnaval de Viena* de Schumann, el parecido es más que evidente. Ambos comparten la tonalidad de Mi bemol menor, el compás, el carácter y hasta el comienzo de la melodía de la mano derecha; el intervalo melódico de cuarta ascendente (dominante-tónica) de donde parte la melodía inicial es el mismo en ambos compositores y es decisivo en Granados, ya que lo desarrolla y va variando a lo largo de todo el movimiento. Aparece a modo de canon en la mano izquierda y lo convierte en un giro muy característico que evoluciona y da pie a nuevas secciones, muy expresivas, en las que aparecen indicaciones por primera vez en toda la suite, como *suspirante* o *intensamente appassionato*.

A nivel armónico, apreciamos una mayor inquietud e inestabilidad que en el resto de movimientos. Leves giros cromáticos y enfatizaciones a grados tonales o a la medianta, algo que reitera bastante, pero siempre en torno a la tonalidad principal, Mi bemol menor, y desembocando en ella, sin alejarse demasiado²⁰⁶. A medida que «Allegro Appassionato» va avanzando, llegamos a una sección de gran contraste con lo anterior. Tras una pausa, escrita literalmente por Granados junto a la indicación de tempo: *meno*, se abre una nueva sección que, aunque rítmicamente mantiene el motivo sincopado a modo de acompañamiento en la derecha en cada compás y la melodía también se parece a la que ya aparecía desde el comienzo, el carácter y el color cambian

²⁰⁶ W. A. Clark, *Enrique Granados...*, p. 72.

completamente, trasladándose y reposando por momentos en el relativo mayor, Sol bemol mayor, creando una atmósfera diferente, más dulce y con más calma. Sobre esta bella melodía, Iglesias expresa: «el perfume es el de una súplica lisztiana»²⁰⁷.

Y no solo es reflejo de Liszt, podemos seguir comparando. Si atendemos a la *Romanza op. 28, n.º 2* de Schumann, vemos la similitud existente en el carácter de la melodía y la manera de construir el tema. Rítmicamente juega con figuras de duración parecidas, creando motivos que se parecen. El efecto que crea Granados mediante la negra con puntillo corchea seguida de la redonda en la melodía (compases 57-60) se parece muchísimo al que vemos ya en el compás 2 de la *Romanza*. Por otro lado, la tonalidad en la que está escrita la romanza es Fa sostenido mayor, enarmónica de Sol bemol mayor, en la que incide Granados en este pasaje.



Imagen 11. Schumann: *Romanza op. 28 n.º 2*, cc. 1-4

Tras esta sección de mayor sosiego le siguen unos compases de variaciones sobre el material temático dado en todo el movimiento, desarrollándolo ahora de manera más virtuosística, donde las terceras armónicas que se suceden y los pasajes de figuraciones rápidas se asemejan una vez más a Liszt.

La velocidad va en aumento así como la intensidad de estos compases, más turbulentos y agitados, hasta llegar al *Lento* del compás 113. De nuevo la atmósfera cambia por completo. Aparece una sencilla y expresiva melodía en la derecha, a modo de queja, de lamento, como si se tratase de un recitativo, antes de comenzar el *Piu lento* unos compases más tarde.

A este pasaje le sigue un *Poco andantino* de aire muy impresionista que engancha con otro fragmento, *suspirante* escribe Granados, con ritmo de mazurca que nos hace

²⁰⁷ A. Iglesias, *Enrique Granados...*, p. 347.

recordar el comienzo que dio origen a estas *Escenas románticas*, un pasaje que va desinflándose poco a poco, cada vez más lento y piano hasta llegar al compás 151, donde Granados escribe *lentamente con molta fantasia*, un claro eco y recuerdo a la melodía que ya apareció en el tercer movimiento.

Los últimos diez compases con los que finaliza el movimiento están escritos a modo de recitativo, con la indicación *ad libitum recitativo*, una melodía en la derecha que reposa cada pequeña frase en acordes largos, de redonda, en la misma línea que ya hizo en «Berceuse». Todo este gran final que ya comenzaba en el *Lento* del compás 113 evoca a la sonoridad de César Franck que mencionábamos al principio, largos acordes sobre una pedal de tónica van *morendo* como expresa Granados en la partitura, en un *Molto lento* que concluye el movimiento y donde aparece por sorpresa un último acorde de tónica, pero en este caso mayor, Mi bemol mayor, que entrevé un atisbo de esperanza que da cierre a quinto número y es nexo de unión con el «Epílogo», también en Mi bemol mayor.

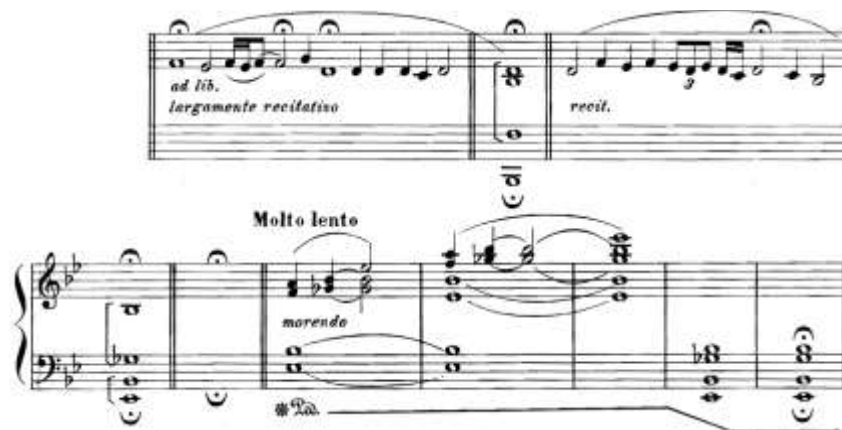


Imagen 12. Granados: *Escenas románticas*, final «Allegro appassionato», cc. 156-165



Imagen 13. C. Franck: *Ballade op. 9*, ejemplo comparativo; similitud entre este y Granados, cc. 383-394

VI.- «Epílogo»

El movimiento final, en Mi bemol mayor, como apuntábamos anteriormente, nace verdaderamente en el último acorde del «Allegro appassionato», con calderón y un pedal que expresamente solicita Granados que se prolongue hasta el inicio de este último movimiento, para que la armonía no se pierda y así iniciar la nueva melodía, sencilla, agradable, muy cantáble, sobre ella, en lugar de empezar de la nada, causando un efecto de unión diferente entre movimientos.

En estas páginas, el «Granados poeta» se refleja más que en ningún otro momento de la obra, tanto es así, que el propio compositor nos apunta al comienzo del movimiento: *con exaltación poética*, junto al característico *Andantino spianato*, que nos relaciona el movimiento directamente con Chopin, que fue quien utilizó el término, y concretamente con su *Andante spianato* y *Gran polonesa brillante op. 22*.



Imagen 14. Granados: *Escenas románticas*, «Epílogo», cc. 1-8



Imagen 15. Chopin: «Andante spianato» y *Gran polonesa brillante op. 22*, cc. 1-12

Como podemos apreciar, Granados sigue el ejemplo de Chopin y compone una sencilla melodía en la derecha en la que indica *marcato il canto*, acompañada de una izquierda que despliega la armonía a modo de arpeggio, sin alejarse del centro tonal. Si volvemos la vista atrás, vemos como Schumann también llevó a cabo algo parecido en el *Carnaval op. 9*, en el que dedicó un número del mismo a Chopin, titulándolo de manera literal con el nombre de este e incluso podemos asemejarlo a Fauré, debido a la proximidad de este número con el lied²⁰⁸.

En este sorprendente movimiento final, Granados nos muestra un lado más íntimo, cargado de romanticismo; como explica Iglesias, Granados cierra las *Escenas románticas* «con unos versos que nos dicen mucho acerca del amor, de un amor que es delicado y se apoya en lo inefable...»²⁰⁹.

CONCLUSIONES

La recepción de un compositor y de su música suele estar condicionada por estereotipos no siempre adecuadamente avalados por las fuentes históricas. En cuanto a Enrique Granados, ha sido, en el pasado, uno de esos casos. Granados fue uno de los pianistas y compositores más destacados del panorama musical español de mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX; sin embargo, el afán por encasillarlo como músico nacionalista ha condicionado durante generaciones la imagen de conjunto de su producción, fuera y dentro de España. Es la relación directa con España de sus *Danzas españolas* y de *Goyescas*, y el éxito de ambas colecciones, la causa (pero también efecto) de esa asociación de Granados con el nacionalismo. Aun así, su figura resulta mucho más articulada, tal y como la musicología reciente se ha esforzado en mostrar.

Comprobamos hasta qué punto el contexto en el que se movió el compositor influyó directamente en su obra. Un contexto en el que la primera mitad del siglo XIX, especialmente en Barcelona, se estaba convirtiendo en un horizonte casi mítico, que fusionaba nostalgia por un tiempo pasado con una mirada vuelta hacia el futuro, deseosa de dejar atrás la herencia del pasado inmediato. Sus partituras son el reflejo tangible de ese anhelo por una libertad y una riqueza compositiva que reunía explícitas

²⁰⁸ A. Iglesias, *Enrique Granados...*, p. 350.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 350.

referencias al lenguaje de los grandes compositores de la primera mitad del siglo XIX (y en particular a los amados Chopin y Schumann, con una especial predilección por este último) con un sello personal propio, influido por las teorías pedrellianas, estrechamente ligadas al regeneracionismo que se vivía a finales del siglo XIX en España y donde Granados se encontraba sumergido.

Aunque la actitud del compositor con respecto al terreno político era indiferente, se observa a través de su epistolario el vínculo tan estrecho que sentía con el modernismo catalán y su implicación tan directa. En su etapa en Madrid (1894-1896) sobre todo, sus cartas son reflejo del entorno regeneracionista y krausista en el que se movió, muchas veces gracias a los contactos de Pedrell, participando y promoviendo muy activamente en la modernización del panorama musical de la época.

De ese espíritu de renovación surgen no solo algunas de sus más conocidas obras maestras, sino también una cantidad ingente de obras para piano que no han sido escuchadas ni editadas o conocidas hasta hace relativamente poco que salieron a la luz, con *la Integral para piano de Enrique Granados* de la editorial Boileau, dirigida por Alicida de Larrocha y documentada por Douglas Riva y la grabación de toda ella por Douglas Riva con el sello discográfico Naxos a partir de 1999. El trabajo y observación sobre estos ciclos y obras de menor extensión tan poco conocidos, nos han hecho tener un conocimiento mayor sobre Granados y su modo de componer, en el que fusiona el espíritu regeneracionista y renovador de la España de la época con la tradición romántica pasada. Con *Escenas románticas*, obra en la que hemos centrado nuestro estudio, se encuentra la representación máxima del Romanticismo de Granados; escritas de una manera muy idiomática para el piano, son manifestaciones en las que observamos el claro reflejo de su vida interior y personalidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico, técnicas y uso*. Madrid: Ed. Pirámide, 1999.
- CAMPO, Ángel del. *Granados*. Madrid: Publicaciones españolas, 1966.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- CLARK, Walter A. *Enrique Granados. Poet of the Piano*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- _____. *Enrique Granados: Poeta del piano: Biografía*. Traducido por Patricia Caicedo. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016.
- _____. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- COLLET, Henri. *Albéniz y Granados*. Traducido por Pedro E. F. Labrousse. Buenos Aires: Editorial TOR-S.R.L., 1943.
- CUSPINERA, Clemente. «Enrique Granados», en: *Diario de Barcelona*, 22 (abril 1890), pp. 5075-76.
- DÍAZ POMARES, Ana. «Un Schumann español»: *Granados y el romanticismo idealizado en sus obras para piano a través del caso de las Escenas románticas*. Madrid: Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska, 2017.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Granados*. Madrid: Samarán ediciones, 1956.
- HESS, Carol A. «Enric Granados y el contexto pedrelliano», en: *Recerca Musicològica*, 14 -15 (2004), pp. 47-56.
<<http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39186/39048>> (Consultado: 6/05/2016).
- IGLESIAS, Antonio. *Enrique Granados (su obra para piano)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1985-1986.
- LARROCHA, Alicia de; RIVA, Douglas & AVIÑOS, Xosé. *Integral para piano de Enrique Granados*, Pedagógicas 2, vol. 9. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2001.
- _____. *Integral para piano de Enrique Granados*, Románticas 2-3, vols. 11-12. Barcelona: Editorial Boileau, 2001.
- _____. *Integral para piano de Enrique Granados*, Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico, vol. 18. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2002.
- PAGÈS, Mònica. *Alicia de Larrocha: Notas para un genio*. Barcelona: Alba ed., 2016.

- PERANDONES, Miriam. *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016.
- _____. *Revisión biográfica y estética del compositor Enrique Granados y Campiña (1876-1916)*. Oviedo: SERVITEC, 2009.
- _____. «Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional», en: *Revista de musicología* 34, 1 (2011), pp. 203-232.
<<https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/8808/10752.pdf?sequence=5> (Consultado: 6/05/2016).
- PLANTINGA, Leon. *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.
- ROMERO, Justo. «El pianista y sus pianistas», en: *Scherzo*, 316 (marzo 2016), pp. 76-81.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. *Enrique Granados, el último romántico*. Madrid: Real Musical, 1975.
- VILA SAN-JUAN, Pablo. *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados, 1966.