



MIRIAM PERANDONES

Universidad de Oviedo

La canción de Enrique Granados: un microcosmos estilístico

El número de canciones del compositor Enrique Granados (1867-1916) es bajo en comparación con otros géneros que cultivó. Si descontamos las canciones individuales de sus ciclos y tenemos en cuenta las obras perdidas, Granados escribió 18 obras líricas para voz y piano completas. Algunas, como las *Canciones amatorias* y las *Tonadillas en estilo antiguo*, se han convertido en obras representativas del catálogo de este compositor, pero también del repertorio liederístico universal.

En el artículo se clasifica la división del estilo de Granados en tres líneas: modernista, historicista y españolista, siendo cada una un activo en la construcción de las identidades catalana y española: el estilo modernista puede ligarse al lenguaje contemporáneo francés, mientras el historicista y españolista se unen para construir un nacionalismo español basado en las teorías pedrellianas. Las canciones también muestran una enorme solidez compositiva desde el punto de vista formal, lo que contradice las valoraciones de los estudiosos de su obra a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: Enrique Granados, canción española, Lied catalán, nacionalismo.

*The number of songs composed by Enrique Granados (1867-1916) is low in comparison to other genres he pursued. Apart from the individual songs forming part of his song cycles and taking into account lost works, Granados completed 18 vocal works for voice and piano. Some, such as the *Canciones amatorias* and the *Tonadillas en estilo antiguo*, have become representative of the composer's output, as well as the international song repertory in general.*

In this article, Granados's songs are classified in three styles: modernist, historicist and pro-Spanish. Each of these is an ingredient in the construction of the Catalan and Spanish identities. The modernist style can be linked to the French contemporary language, while the other two were combined to form a Spanish national identity based on the theories of Pedrell. These songs are also very solid from a formal point of view, contradicting the opinions of Granados scholars throughout the twentieth century.

Keywords: Enrique Granados, Spanish song, Catalan Lied, nationalism.

Clasificación y catalogación

El corpus total de la obra de Granados alcanza las 160 obras, de las cuales 30 son sinfónicas y camerísticas, dieciséis pertenecen al teatro lírico en distintos géneros (ópera, música incidental, drama lírico y zarzuela), pocas son obras corales (entre las que destaca la recientemente recuperada *Cant de les estrelles*, editada en la editorial Boileau) y el resto, a excepción del género cancionístico, son obras pianísticas. La melodía es la base compo-

sitiva de gran parte de su catálogo, y, por esta razón, diferentes investigadores han considerado “natural” que Granados se haya dedicado a la composición para voz.

Sus primeras manifestaciones “líricas” aparecen en los álbumes, que reciben distintas efusiones creativas, tanto pictóricas como literarias o musicales. Incluso uno de ellos es mencionado por su amigo Ricardo Viñes al recordar su estancia en París¹, álbum que Douglas-Riva ha publicado casi en su totalidad en la *Integral para piano*². En este cuaderno, además de las breves obras para piano, existen pequeños esbozos para voz, a veces asociados a un texto, que son comentario de lecturas o textos literarios. Por otro lado, el epistolario familiar, que conserva cartas a su esposa Amparo Gal, es fuente de frecuentes expresiones musicales que ilustran los distintos estados de ánimo del compositor. En una de las cartas aparece una breve composición para voz y piano basada en un poema de Apeles Mestres titulado *La rosella* (“La amapola”), que Granados escribió a la que entonces era su prometida, Amparo Gal³.

Según diferentes testimonios⁴, la composición de canciones durante su juventud era un acto frecuente, pero algunas, debido a la finalidad para la que fueron escritas —entretenimiento familiar y social—, no se conservaron. Las que han llegado hasta nosotros han sido compuestas en su mayoría posiblemente antes de 1900.

La producción cancionística de Granados se clasifica en torno a dos parámetros: el primero es el idioma, y el segundo, la finalidad, pudiendo encontrar obras para concierto y obras de salón, para el entretenimiento familiar y social (ver cuadros en el Anexo final).

Las canciones que denominamos “canciones de salón y familiares” no tienen pretensiones concertísticas, y posiblemente fueron escritas en poco tiempo para diversión de familia y amigos. Son, en su mayoría, breves o muy breves, sin demasiadas dificultades técnicas en la voz para la que se utiliza un

¹ Ricardo Viñes pregunta en su artículo “Granados íntimo” de la *Revista Musical Hispano-Americana* del 31 de agosto de 1916: “¿No eran idilios también cuantos esbozos musicales había inscrito ‘en el album de la señorita X’ o ‘en el abanico de la señorita Z’ y aquéllos que estando en París diariamente, a nuestra vista, apuntaba en un antiguo cuaderno de papel pentagramado que había pertenecido a mi madre y yo le prestaba a Enrique [...]?”.

² Alicia de Larrocha, Xosé Aviñoa, y Douglas Riva: *Integral para piano de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2002.

³ En la misma carta, Granados pone música al hartazgo que siente por el estudio del piano de unos vecinos: “Ahora mismo acabo de comer y lo primero que puedo decirte es que todavía está esa asesina de mi lado tocando lo mismo, pero con la diferencia de que lo toca peor que cuando lo empezó [...] ‘¡Ay de mí! cuándo podré vivir’ —con música sobre la última frase—. [Abril] de 1892”.

⁴ Apeles Mestres, el polifacético artista catalán, afirma que Granados escribió su primera canción sobre un texto suyo: “Vaig entregar-li una balada —*El cavaller se’n va a la guerra*— i aquesta va ésser la primera lletra que va musicar. No l’ha publicat mai, ni crec que mai s’hagi cantat i aixís i tot juro que val a pena. [...] Moltes vegades es posava al davant un dibuix meu i el”. Apeles Mestres: “Enric Granados. Notes íntimes”, *El Teatre Català*, 15-IV-1916.

ámbito reducido, y la melodía carece de adornos vocales. En ellas coexisten estilos diferentes en años cercanos⁵. Entre las canciones de salón en castellano y catalán se encuentra una en francés, *Mignon*, de la que desconocemos la fecha de composición, pero debido a la lengua en que está escrita consideramos plausible la posibilidad de que la escribiera durante su estancia en Francia junto a la mucho más interesante *Por una mirada, un mundo*. La canción *Serenata* es de temática infantil y navideña, y está relacionada con la Epifanía, al igual que otras dos canciones en catalán, *Cansó del Janer* y *Cansonetta*, que clasificamos a su vez como “Infantiles”. Todas estas canciones se explican desde la tradición musical decimonónica del salón que perduró hasta bien entrado el siglo XX.

La clasificación realizada en función del idioma puede parecer simplista, y lo es si nos detenemos a ver algunas canciones de manera independiente, pero tras el análisis global del corpus es innegable que Granados utiliza distintos elementos del lenguaje musical según el idioma del texto escogido. Las canciones de concierto, escritas a partir de 1900, componen el repertorio más interesante de la producción por la propia calidad de las obras y porque en ellas se instauran unas características estilísticas que diferencian las canciones en castellano de las canciones en catalán (a excepción de *L'aucell profeta*), fronteras que se difuminan y no son tan claras en las canciones escritas para divertimentos familiares. En las canciones familiares Granados posiblemente se sintiera más libre a la hora de componer, pero las obras destinadas a conciertos son artísticamente mucho más interesantes porque tienen una base estética bien definida y están orientadas hacia un público concreto.

Estas canciones se pueden relacionar cronológicamente con la composición de teatro lírico, ya que existe una gran coincidencia entre los periodos biográficos en que Granados escribe *lied* catalán y la fecha en las que escribe obras lírico-dramáticas en la misma lengua, es decir, entre 1899 y 1911, aunque la composición de *lied* tiene lugar sólo al comienzo y final de este ámbito cronológico. A partir de 1911, Granados abandona el género dramático hasta la composición de la ópera *Goyescas*, que comienza alrededor de 1913, y es entonces cuando aborda la canción de concierto en castellano por primera vez en su carrera.

En su catálogo es notorio que el género cancionístico de concierto no gozaba de su predilección al comienzo de su vida profesional, influido por la práctica concertística general en España. Granados quiere triunfar,

⁵ Podría resultar extraña la inclusión de algunas canciones en esta lista. La canción *Yo no tengo quien me llore*, que tiene unos elementos musicales que la emparentan con algunas de las *Tonadillas*, pero por su brevedad la incluimos en este grupo. Otras, como *Canción del postillón* o *L'aucell profeta*, podrían también formar parte de este grupo.

lo dice reiteradamente en las cartas a su esposa Amparo Gal, y para ello estrena en Madrid dos obras de cámara y la ópera *María del Carmen* –también se había aventurado en la zarzuela–, todos ellos géneros consolidados o en alza. La canción por entonces apenas acababa de salir del salón y poco a poco entraba en las salas de conciertos.

Tras el éxito de sus *Tonadillas* en 1913 la canción formará parte de sus prioridades en la composición ya que, inmediatamente después, compone las *Canciones amatorias* y, según Mestres, tenía previsto hacer un ciclo de canciones basado en poemas suyos, para los que le escribió doce, aproximadamente⁶. En contraste con esto, la canción breve como manifestación espontánea y escrita para salón, desaparece de su producción.

Estilo

Los biógrafos de Granados tienden a definir al compositor como *romántico*, no sólo por su música en la que a veces el paralelismo con el pianismo romántico es evidente, sino también por su actitud sentimental y un tanto bohemia en su desordenada vida, y por el lirismo generalizado en su obra. En vida ya se le califica como *poeta* de la música y después de su muerte el propio Pedrell insistirá en el término. El mismo Walter Aaron Clark titula la última biografía, y única académica del compositor, *Enrique Granados. The Poet of the Piano*⁷.

Cuando Mark Larrad dedica su investigación a las obras de teatro catalán del compositor, evidencia que desde su punto de vista, estas obras tienen entidad propia dentro del catálogo general del compositor y constituyen un corpus en sí mismo que merece ser analizado desde una perspectiva del teatro catalán o modernista⁸. Ocurre algo similar con su canción en catalán. Además, Granados colaboró en la expansión de un repertorio

⁶ “Encare últimament va demanar-me una col·lecció de cançons –dotze, si mal no recordo, vaig entregar-n’hi –en les quals i malgrat i l’amor amb que acariciava la nova obra no crec que hi hagués treballat gaire. Aquesta ha sigut la meva darrera col·laboració amb en Granados...” Mestres: “Enric Granados. Notes íntimes”, *El Teatre Català...*

⁷ Walter Clark: *Enrique Granados. The poet of the piano*, New York, Oxford University Press, 2006.

⁸ Mark Larrad: *The Catalan Theatre Works of Enric Granados*, Tesis doctoral, University of Liverpool, 1991. Larrad analizó cuatro de las cinco obras dramáticas catalanas que se conservan: *Petrrarca*, *Picardol*, *Gaziel* y *Liliana*.

“moderno”⁹ en su ciudad de residencia participando activamente en la vida musical modernista y barcelonesa¹⁰ como apuntan Hess¹¹, Clark o Aviñoa, entre otros¹².

Pero, sin duda, el aspecto más reconocible de Granados es su españolis- mo ligado al mundo goyesco, aunque no sea éste el único tipo de naciona- lismo musical que trabaja.

Como señala Adolfo Salazar en el capítulo dedicado a Granados den- tro de su obra *La música contemporánea en España*¹³, en el compositor hay una asimilación del entorno musical en que vive. El crítico afirma: “Granados se contentó con seguir el camino normal de todo el mundo, y con coger aquí y allá las florecillas que nacían en su orilla (...) Su musa era mudable y él cedía a todos los encantos”¹⁴. En el ámbito lírico, teatral o no, es inne- gable que Granados escribe con un lenguaje u otro dependiendo del públi- co a quien se dirige, y esto es perfectamente tangible en el repertorio can- cionístico de concierto, en que se pueden distinguir claramente un estilo “español” y un estilo que podríamos denominar catalán –que no catala- nista–, o modernista.

Son cuatro los elementos que definen su lenguaje cancionístico gene- ral. En primer lugar, el lenguaje romántico que impregna su obra; en segun- do, una sofisticación del lenguaje que se caracteriza por el empleo de téc- nicas postrománticas que en ocasiones llevan la tonalidad al límite; en tercero, la combinación de escalas modales con la tonalidad, que usará de distinta forma según se trate de canción española o catalana; y en último lugar, la inteligibilidad, que Granados busca intencionadamente. Al igual que ocu- rre que en la música francesa, este suele ser uno de los rasgos más marca- dos –y buscados– del compositor, ya que sus canciones son silábicas en su inmensa mayoría, y el acompañamiento musical apoya la línea melódica de

⁹ Como “moderno” entendemos la inclusión de compositores franceses de la generación anterior a Granados en el repertorio de concierto, y la inclusión de géneros de concierto casi descono- cidos para la sociedad barcelonesa contemporánea como el sinfónico o camerístico, lo que incluye también la canción. Como intérprete colaboró en la modernización del repertorio concertístico bar- celonés con la introducción de Bach en las salas de conciertos, pero también Beethoven y música contemporánea francesa. En su repertorio era frecuente encontrar a Gabriel Fauré, Cesar Frank o Camille Saint-Saëns.

¹⁰ En Barcelona, Granados emprende varias empresas musicales sinfónicas (la Sociedad de Con- ciertos Clásicos en 1900 y en 1905 la Orquesta de Barcelona) además de participar en organiza- ción de conciertos de grandes pianistas internacionales, como Édouard Risler y otros, y participar de muy diferentes formas en otras modernas sociedades musicales, como el Orfeo Catalá o la Aso- ciación Wagneriana.

¹¹ Carol A. Hess: *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, Nueva York, Greenwood Press, 1991.

¹² Xosé Aviñoa: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985.

¹³ Adolfo Salazar: “Enrique Granados”, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930.

¹⁴ *Ibidem*, p. 202.

diferentes maneras, pero nunca la tapa o esconde, sino que, muy al contrario, la voz destaca por contraste y registro, o bien por otros medios: ya sea con un delicado contrapunto sobre el que se dibuja la melodía, un acompañamiento austero “alla Schubert”, o incluso a través de un pianismo romantizante.

El *lied* catalán

Existen características propias del *lied* de concierto catalán que podríamos designar como propio de este repertorio. Estas se explican en el marco artístico en que Granados escribe estas canciones de concierto, el Modernismo catalán (1886-1913), que tiene su centro en Barcelona. En Cataluña, la situación musical se asienta en el clima de estabilidad política de la Restauración y en un fantástico desarrollo económico que convirtió a su capital en una de las ciudades más importantes de Europa. En ella tiene lugar la corriente Modernista, relacionada con el *Art Nouveau* europeo, cuya base estética y características básicas son el nacionalismo catalán, la búsqueda de la modernidad y el neomedievalismo, que convergieron en el fervor de la sociedad barcelonesa por Richard Wagner en lo que al teatro lírico se refiere y en el modelo de lenguaje musical, tal como fue definido por Pedrell, la “música del porvenir”¹⁵. En este contexto, la poesía de Apeles Mestres (1854-1936) y Josep María Roviralta (1880-1960), ambos colaboradores de Granados en la canción, enmarcan el ideario literario-musical de lo que debía ser la nueva música en Cataluña, junto a un nuevo modelo de lenguaje musical que teóricamente se basaba en Wagner, y que en la práctica incluía también la música francesa contemporánea.

La estabilidad social favorece la aparición, al igual que en Madrid, de diferentes sociedades musicales que pretenden desarrollar los “nuevos” géneros musicales. En cuanto a la canción catalana, aunque existieron manifestaciones de índole folclorista como en otras regiones periféricas, a finales del siglo XIX aparece el llamado *lied catalán*. Este *lied* se desarrolla desde los últimos años del siglo XIX en el seno de diferentes sociedades, algunas de ellas encargadas de sustentar la expansión de nuevos géneros musicales, como el sinfónico.

Granados dedicó, cuando menos aparentemente, más esfuerzos al mundo lírico, teatral o cancionístico, escrito en catalán. Esto es debido a que pasó la mayor parte de su vida en la ciudad de Barcelona, ciudad a la que dedicó la mayor parte de sus esfuerzos; además, diferentes testimonios afirman

¹⁵ Felipe Pedrell: “La música del porvenir”, *La España Musical*, 25-XI/30-XII-1869.

la querencia y predisposición natural de Granados ya desde su juventud por la composición de canciones sobre textos en catalán y, en concreto, por la poesía de Apeles Mestres.

En el *lied* catalán de concierto Granados utiliza la temática simbolista sobre la naturaleza y el medievalismo, características de los textos utilizados y, por tanto, de los literatos con los que colabora, Apeles Mestres (*Elegía eterna*¹⁶ y *La boyra*), Roviralta (*Cansó d'amor*) y la Condesa del Castellá (*L'auzell profeta*). Roviralta fue un elemento activo del Modernismo y trabó amistad con literatos y artistas de la época. Su *Cansó d'amor* se concibió originalmente para formar parte de una obra que aspiraba a convertirse en obra de arte total simbolista propia del modernismo titulada *Boires baixes* ("Nieblas bajas"). El polifacético Mestres, cuyos tres rasgos más característicos están directamente ligados al modernismo catalán (la naturaleza, el medievalismo y el folclorismo), marcó de tal manera su obra lírica que la práctica totalidad de la canción y del teatro lírico catalán de Granados está escrita sobre sus textos. Sobre el trabajo de estos dos autores, Granados desarrolla un lenguaje característico para el *lied*, novedoso y atrevido para sus contemporáneos, que da importancia al color conseguido a través de la armonía, de la textura, y del uso de escalas modales.

Sin embargo, Isabel María del Carmen Castellví i Gordon, la Condesa del Castellá (1867-1949), poetisa *amateur* y amiga de Granados, plantea un poema distinto en estilo que no alcanza la calidad literaria de un Mestres, lo que tiene una repercusión inmediata en el estilo musical que emplea el compositor, mucho más conservador que en las canciones sobre textos de los otros dos poetas.

Ciclos de canciones en castellano

En las *Tonadillas* y *Amatorias*, si bien podemos encontrar algunas de las características mencionadas en torno al *lied* catalán, aparecen otros elementos que definen el estilo del compositor. En los dos ciclos de canciones el españolismo es la característica más definitoria de su lenguaje, que se plasma de dos maneras distintas: por medio del lenguaje musical asociado al andalucismo (escalas modales, cadencias, giros y floreos melódicos), y por medio del historicismo, que Granados utiliza desde el punto de vista clásico y renacentista, aunque de dos maneras distintas, como veremos.

¹⁶ Esta canción aparece bosquejada junto a la canción de cuna *Cansonetta* en el Museu de la Música de Barcelona (en adelante MMB), como si hubiera sido esbozado un ciclo de canciones que no se concretó, posiblemente antes de 1900.

La canción española había sido un género muy cultivado durante todo el siglo XIX, pero su interpretación se había mantenido relegada al ámbito del salón, con carácter lúdico y privado. Desde el momento en que se introduce la germanofilia en la intelectualidad española como alternativa renovadora, algunos compositores, como Gabriel Rodríguez y Felipe Pedrell, tratan de impulsar una nueva canción española intelectualizada, que mira hacia el Norte para buscar su modelo en el *lied* germano.

Sin embargo, y pese a sus esfuerzos, tal como relata Celsa Alonso¹⁷, la canción española sufriría cierta “esclerosis” desde finales del siglo XIX de la que no se recuperaría hasta 1910, ya que el interés creador se había volcado hacia la música sinfónica y de cámara, géneros que estaban en expansión, relegando a la canción, que aún no había logrado entrar en la sala de conciertos, a un segundo término. Granados, con sus ciclos de *lieder Tonadillas en estilo antiguo* y las *Canciones amorias*, contribuye a la revitalización del género en la segunda década del siglo, poniendo en práctica las teorías pedrellianas en lo que se refiere a la consecución de un *lied* nacional¹⁸ de tipo español que incluya el historicismo como una de las características principales de la creación, junto al folklorismo.

Colección de Tonadillas en estilo antiguo

Las *Tonadillas*, primer ciclo de canciones del compositor, seguramente fueron escritas a petición de Fernando Periquet en 1912, quizás a propósito de las *Goyescas* pianísticas, y sirvieron más tarde para la elaboración de la ópera. Desde el punto de vista pedrelliano, al elegir la tonadilla como fuente de inspiración, Granados está haciendo una interpretación y declaración de afiliación al pensamiento de su maestro Felipe Pedrell. Según el musicólogo tortosí, en su obra sobre el teatro lírico español, “la tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura y contra el italianismo de la música”¹⁹. En una carta del 3 de febrero de 1913 de Granados al pianista americano Ernest Schelling, el compositor denomina a sus *Tonadillas* “*lieder* españoles”²⁰, usando el término alemán que utiliza Pedrell para nombrar su ideal de canción.

¹⁷ Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

¹⁸ En el artículo titulado “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones amorias* (1914-1915) de Enrique Granados: la herencia de Pedrell en el camino de una nueva estética”, hemos realizado una revisión del pensamiento nacionalista pedrelliano en lo que se refiere a la composición del *lied*, explicando cómo Granados lo aplica en sus canciones en castellano. María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 507-528.

¹⁹ Felipe Pedrell: *Teatro lírico español antes del siglo XIX, documentos para la historia de la música española*, La Coruña, Canuto Berea, 1897-1898, vol I, p. XIII.

²⁰ “Je vous envoi de «Tonadillas Espagnoles», les *Lieders* [sic] de Espagne, inspirés des anciens chants classiques à nous, mais tout à fait à moi comme idée. C’est ce qu’on peut dire «essais pour

Las *Tonadillas* se escribieron y editaron en dos impulsos. El primero se realizó en colaboración directa con Fernando Periquet, funcionario de Aduanas y periodista, que estaba inmerso en el proceso de intelectualización del cuplé y que pretendía “desencanallar” a través de su vuelta a la tonadilla histórica del siglo XVIII. Granados se presta a esta colaboración y edita las primeras siete *Tonadillas* en 1912 (*La maja de Goya* –en título original, *La maja desnuda*, de reminiscencias sicalípticas–, *El majo discreto*, *El majo tímido*, *El tra la lá y el punteado*, *La maja dolorosa I, II y III*). En estas tonadillas predomina un estilo sencillo y clásico a todos los niveles: estructural, melódico y armónico, excepto las que tienen una fuerte carga dramática en *La maja dolorosa I y II*. Estas tonadillas tenían como destinatarias a las cupletistas, cantantes que no provenían del ámbito clásico, como Aurora Jauffrett *La Goya*, o Raquel Meller. El segundo grupo de canciones editadas en 1913 (*El mirar de la maja*, *Amor y odio*, *Callejeo* y *Las currutacas modestas*) fueron dedicadas a María Barrientos. En este caso Granados las dedica a una cantante que se encuentra en el cénit de su carrera artística internacional, una soprano clave del mundo lírico. Las canciones pierden un tanto la sencillez y transparencia del primer grupo y son más complejas a nivel estructural, armónico y melódico. *Las currutacas modestas* está escrita originalmente para dos mujeres aunque lo más frecuente es que sea interpretada por una sola sin menoscabo de la canción.

Las *Tonadillas* se estrenaron en el Ateneo madrileño, el 26 de mayo de 1913, con las conferencias previas de Linares Rivas y Fernando Periquet, siendo este último el letrista de las mismas. La tonadilla *El majo olvidado*, para barítono, fue dedicada al cantante Emilio de Gogorza, quien se había mostrado entusiasmado por las *Majas dolorosas*. Ernest Schelling en una carta escrita en el verano de 1913, señala:

Emilio de Gogorza, el barítono al cual había hablado de sus cantos está encantado con *La maja dolorosa*, aunque no es para su voz va a cantarlo en América en la gran gira que hace el invierno próximo. Me escribe al instante si usted tiene algunas otras canciones pero para voz de barítono o mezzo- voz de hombre. [...] Si usted tiene algunas cosas que proponerle envíelas en seguida.

El 26 de agosto de 1913 contesta Granados a ese respecto “Estoy viendo [de hacer] algo para el Sr. Gorgoza [sic]”²¹. Parece evidente que Granados escribió *El majo olvidado* como resultado del comentario favorable del

Goyescas». C'est de la musique de race”. Carta de Granados a Schelling. Barcelona, 3 de febrero de 1913. Miriam Perandones “La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario”, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2008, p. 298.

²¹ Granados conoció a Gogorza en el año 1914, pese a la referencia dada por el propio cantante. Se conocieron en 1914, tal como relata Emma Eanes en una entrevista a *Musical América* publicada en agosto de 1914.

barítono transmitido por Schelling en verano; de ahí que *El majo olvidado* no se estrenara en el Ateneo en mayo de ese mismo año y se publicase, en cambio, más tarde con el resto de *Tonadillas*²².

Cancionero: Colección de Canciones Amatorias con letra anterior al siglo XVIII

Este último ciclo responde al mismo impulso estético que guió la creación de las *Tonadillas*, ligado a la reconstrucción del *lied* español desde el estudio y profundización de la historia española de la música. Este conjunto de canciones no se tituló originariamente *Canciones amatorias* ni se representó nunca como un ciclo cerrado y ordenado hasta después de la muerte del compositor. Su primer título fue *Colección de Cantarcillos y Cantares amatorios con letras de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*²³, nombre que proviene de la obra literaria de donde fueron extraídos los textos, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*²⁴. El nombre fue variando ligeramente en los conciertos en que se interpretaron hasta la muerte del compositor, e incluso en los propios manuscritos autógrafos de estas canciones²⁵. En todos los casos el compositor hace hincapié en la antigüedad de los textos que usa e incluso en el manuscrito más temprano el compositor señala el origen literario y musical de algunos de los textos usados al hacer notar que usa “cantarcillos” y “cantares”, ya que en la obra recopilatoria se utiliza esta terminología. Al contrario de lo que se suele decir, el estreno de las *Amatorias* tuvo lugar en el Palau de la Música el 1 de marzo de 1915, y no el 5 de abril por Conchita Badía en la Sala Granados²⁶.

En su edición de la *Obra completa para voz y piano*²⁷, García Morante escoge los primeros versos de cada cantar para el título, pero las primeras copias manuscritas y primeros conciertos usaban otros versos diferentes, como el

²² La *Colección de Tonadillas en estilo antiguo* se editó por la UME en 1913.

²³ Es el título encontrado en el manuscrito autógrafo conservado en el Museo de la Música de Barcelona que incluye las canciones *Cantar I* (posteriormente reconvertida en obra para cello y piano) y *Mira que soy niña*.

²⁴ Agustín Durán: *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1849-1851.

²⁵ Se llamaron *Canciones con letras anteriores al siglo XVIII* en el concierto que ofrecieron Granados y Conchita Badía en el Casino de Masnou el 18 de septiembre de 1915, o incluso *Cancionero: Colección de canciones Amatorias con letra anterior al siglo XVIII*, tal como reza el manuscrito conservado en la Academia Granados-Marshall que incluye las canciones *Mira que soy niña* y *Descúbrase el pensamiento*.

²⁶ Clark en el borrador de su biografía repite este error. Según Fernández Cid (*Granados*, Madrid, Samarín ediciones, 1956) el estreno fue en la Sala Granados (p. 45).

²⁷ Manuel García Morante (ed.): *Integral de la obra per a veu i piano de Enrique Granados*, Barcelona, Tritó, 1996; reedición en 2007.

caso de *Gracia mía*, conocida por *En vuestros verdes ojuelos nos mostráis vuestro valor*; *Serranas de Cuenca* como *Iban al pinar* y finalmente *Lloraba la niña* por *Llorad corazón, que tenéis razón*²⁸.

En 1916, fecha de la muerte de Granados, aún no se habían interpretado las *Canciones amatorias* como un ciclo cerrado y establecido de canciones. La primera referencia que existe de las *Amatorias* como unidad y en la que se excluye el *Cantar I* es la que ofrece Jaime Pahissa en un artículo de *El Teatre Catalá*, del 16 de abril de 1916. Éste hace referencia a un *Cancionero* (como vemos, sin el título *Canciones amatorias*)²⁹. Por estas razones, nunca hubo un orden “original” del ciclo. Aunque evidentemente existió un orden de composición³⁰ no hay duda respecto a que se compusieron todas entre octubre de 1914 y marzo de 1915. Por tanto, Granados no estableció un orden concreto de las canciones, y en principio ni siquiera las vendió como un ciclo cerrado ya que Granados dio a publicar cuatro de ellas a la editorial americana Schirmer.

El caso del *Cantar I -Día y noche Diego ronda*, también dedicada a Gogorza, ofrece pocas dudas respecto a la intención primera de Granados acerca de comenzar el ciclo de canciones con esta obra, ya que el manuscrito original contiene a continuación una de las *Canciones amatorias*, *Mira que soy niña, amor déjame*, firmada y fechada “E. Granados, 11 Octubre, 1914”. El *Cantar I* responde al mismo estímulo estético que guió la composición del resto de las *Canciones amatorias* aunque ofrece una solución estilística diferente al resto, ya que podría decirse que sigue un estilo más arcaizante, aunque dentro de los parámetros modernos. Sin embargo, esta primera obra quedaría excluida del ciclo al ser reconvertida por el propio Granados en música instrumental de cámara y dedicársela a su íntimo amigo Pau Casals.

En el caso de estas *Canciones amatorias*, el aspecto musical a destacar que retrotrae a tiempos pasados es la utilización de la forma literaria del texto como base para su desarrollo formal. Granados hace en ellas una reinterpretación de los hechos musicales y literarios históricos españoles, usando

²⁸ Nosotros tomamos de la primera el título *Gracia mía*, puesto que en la primera edición en 1916 por la Schirmer el título elegido fue éste, aunque en su estreno que llevaron a cabo el propio Enrique Granados y Conchita Badía el 18 de septiembre de 1915, el programa señalaba *En vuestros verdes ojuelos*; del último preferimos *¡Llorad, corazón, que tenéis razón!* porque es el título que Granados dio a la canción según el manuscrito reproducido en facsímil en la biografía de Antonio Fernández-Cid (*Granados...*), y finalmente *Serranas de Cuenca* debido a que la primera referencia de un concierto señala este título, y porque no disponemos de una partitura autógrafa que desmienta esta opción.

²⁹ Cita en el ciclo: *Mañanica era, Mira que soy niña amor déjame, Descúbrase el pensamiento, No lloréis ojuelos, Serranas de Cuenca, En vuestros verdes ojuelos y ¡Llorad, corazón, que tenéis rejas [sic]!*.

³⁰ La primera *Amatoria* de que tenemos fecha es *Mira que soy niña*, del 11 de octubre de 1914 en el manuscrito autógrafa del MMB, mientras que la misma obra tiene una nueva fecha, el 21 de marzo de 1915, en el manuscrito de copista de la Academia Granados-Marshall (en adelante AGM).

libremente las formas profanas literarias de villancico, canción³¹ y romance. Sin embargo, estilísticamente las canciones están abordadas de muy diferentes maneras, de forma que cada una muestra un mundo musical distinto que ilustra la “atmósfera” de cada romance o villancico. Por ejemplo, en las *Serranas de Cuenca* destaca la rusticidad y el popularismo español “castellano”, sin relación con el andalucismo propio de las canciones españolas decimonónicas, a través del bordón de tónica sin tercera en la mano izquierda, el ritmo, que es una danza en compás ternario, y la melodía del primer compás del piano, que recuerda una melodía popular de tipo dulzaina. En otro ejemplo, *Mañanica era* es una descripción musical delicadísima de una imagen descrita por el romance. Se trata de un retrato idílico de Venus y su belleza, dibujada, en este caso, a través de la estabilidad tonal y el registro agudo que refleja la calma, claridad y “divinidad” de la atmósfera que se describe en los primeros versos.

Canciones familiares y de salón

Las canciones familiares están lejos de la sofisticación estética y estilística de las de concierto. Un lenguaje de tipo romántico o postromántico impregna cada una de ellas, aunque existan diferencias entre las canciones en catalán y en castellano.

La obra aparentemente más temprana es *Por una mirada, un mundo*, escrita sobre un texto de Bécquer. Entre los compositores decimonónicos que buscaban el *lied* hispano era frecuente la utilización de poesía becqueriana, que se había puesto de moda en los salones burgueses líricos en los años setenta y ochenta. Ricardo Viñes señala en su artículo “Granados íntimo...” que la canción *Por una mirada un mundo*, conocido poema de las *Rimas*³² —o una con el mismo título— fue escrita durante la estancia de Granados en París entre 1887 y 1889³³, fecha coincidente con la aparición en 1888 por

³¹ Aunque es difícil diferenciar canción de villancico, aquí tomamos como elemento diferenciador el estribillo, de cuatro o cinco versos en la canción, a diferencia del villancico, de dos o tres. Además la canción tiene la forma simétrica entre estrofa y estribillo con igual número de versos, con una única estrofa.

³² Las *Rimas* se publicaron en diferentes revistas y después fueron publicadas con el título definitivo de *Rimas* en una edición póstuma en 1871 por un grupo de amigos, agrupándolas por afinidades temáticas. El poema que toma Granados para componer esta brevísima obra es el número XXIII, dentro del grupo de temática sobre el amor triste o frustrado.

³³ Según la referencia encontrada en el MMB, esta canción podría formar parte de la ópera *María del Carmen*. “[versos] los de las imperecederas *Rimas* de Bécquer —nuestro poeta de predilección—, constituyeron, meses y meses, nuestro cotidiano espiritual alimento. Los recitábamos a coro a todas horas, y Granados, inspirándose en algunos de ellos, puso felizmente en música —cuyo manuscrito original poseo— aquella tan sencilla, pero vehemente cuarteta”. Viñes: “Granados íntimo o Recuerdos de su estancia...”.

la casa editorial Zozaya de las *Melodías con recitado* de las *Rimas de Bécquer* de un joven Albéniz de veinte años, o de la *Música de Salón. Seis poesías de G. A. Bécquer para voz y piano* que Tomás Bretón publica en 1887.

El *Canto gitano*, según García Morante –quien recoge la opinión de Natalia Granados–, fue escrito durante su estancia en París, ca. 1888, y cree como posible autor del texto al propio Granados³⁴. La canción es la expresión dolorosa y pasional de un hombre que se lamenta por la pérdida de su “gitana” (“me vuelvo loco/ y el corazón se me abrasa”). Musicalmente, la obra se caracteriza por la utilización del lenguaje españolista, en correspondencia con su texto.

La única canción de las familiares que fue publicada en vida del compositor es la *Canción*, que se incluyó como regalo en el *Álbum musical* del número II en Barcelona, 3 de enero de 1898³⁵. Está escrita sobre un texto “De un cuento de Fernán Caballero”, y se trata de una canción popular incluida dentro del cuento *El zurrón que cantaba* del libro *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*, de la sección “Cuentos de encantamiento”. La facilidad del lenguaje pianístico, así como la voz, que está exenta de toda dificultad, el registro central que utiliza, y el hecho de haber sido publicada en una revista nos indica que Granados la escribió para un cantante de salón aficionado. No persigue una relación texto-música sino que busca una obra agradable, de forma estrófica, que nos remite a la tradición popular del romance. La canción *Yo no tengo quien me llore*, que tiene elementos musicales que la emparentan con algunas de las *Tonadillas*, la incluimos en este grupo por su brevedad.

Las cuatro canciones familiares en catalán están basadas en textos de Apeles Mestres. El texto de *Lo rey y'l juglar* fue tomado por Granados de una de las *Baladas* del poeta³⁶. En la edición de *Baladas* publicada en Barcelona en 1889, con dibujos del propio autor, se señala que la obra fue escrita en 1881. Los personajes escogidos para esta poesía, un rey y su juglar, sitúan la acción en el medievo, época del gusto modernista; el texto y la música utilizan formas populares que tanto gustaban a Apeles Mestres.

De la *Cansó del Janer* Granados hizo dos versiones distintas, pero entre las que existen puntos en común. García Morante señala cada una con los títulos I y II (I para la editada ya en la edición de 1996 y II para la reciente de

³⁴ En la partitura manuscrita no hay referencias a ningún autor, y dada la fidelidad de Granados en estas cuestiones, el hecho de que en una partitura destinada a ser leída e interpretada por otros, como es este caso, no cite al autor del texto, da credibilidad a esta hipótesis.

³⁵ En el número anterior había anunciado la publicación de *¡Pobre niña!*, la misma canción pero con otro título.

³⁶ En la biografía de Antoni Carreras i Granados se recoge una dedicatoria de Mestres a Granados: “A n'en dallonsas, al'Enrique Granados per que m'ha fet sentir la música de *Lo Rey y'l Juglar* que vall més que la lletra. Barcelona, 14 de enero de 1890”.

2007)³⁷. La poesía, que fue publicada por primera vez el 31 de enero de 1884 en *L'Avens*, pertenece a una serie de poemas titulada *Els mesos* dedicados a cada uno de los meses del año. El propio Mestres las considera “más que escritas, improvisadas”³⁸ y habían sido incluidas en la primera edición de *Cants íntims* (1889) y en 1907 se publicaron dentro de *Pom de cançons*. Mestres considera que debido a que fueron escritas en su juventud estas pequeñas poesías no merecerían ser publicadas de nuevo, pero señala que cambia de idea al verlas editadas sin su autorización “en periódicos y revistas o en ediciones musicales, donde comienzo a creer que no hay ahora mismo músico catalán que no haya musicado alguna o algunas”³⁹.

La única canción en francés, *Mignon*, nos retrotrae a la obra de Goethe titulada *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (“El aprendizaje del maestro Wilhem”), adaptada a la ópera por Ambroise Thomas con el título de *Mignon* y que obtuvo un gran éxito en 1866 en París. *Mignon*, fue objeto de inspiración de grandes músicos como Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Tchaikovsky, etc, y en las últimas décadas del siglo XIX, quizá impulsados por la fama de la ópera, distintos compositores españoles tomaban el tema *Mignon* como título para sus composiciones, como, por ejemplo, Pedrell en 1884. La temática y la estructura literaria extremadamente sencilla se corresponde con una obra musical también sencilla y de lenguaje conservador “alla Schubert”, alejado del estilo general de Granados.

Características musicales

En este apartado se ejemplificarán las características globales definidas a través de las canciones de concierto, y se mostrará cómo se intercambian e interrelacionan en los distintos *lieder* y en las canciones familiares y de salón.

Características musicales nacionalistas españolas

1. Historicistas

El historicismo como elemento propio del nacionalismo musical basado en las teorías pedrellianas es empleado por Granados en las *Tonadillas* y

³⁷ Un manuscrito se conserva en el fondo Granados del MMB y el otro en el fondo Conchita Badía de la BNC. En el caso de la primera versión, se trata de una canción incompleta puesto que en el manuscrito está sin concluir. Granados termina la segunda parte de la canción (la parte pianística), escribe su habitual doble barra para separar diferentes partes de la canción y repite el primer compás de la obra, posiblemente haciendo alusión a que retomaría el comienzo de manera literal, sin añadir nada más. La poesía original tiene cuatro estrofas, y posiblemente su intención era por lo menos añadir alguna más, sino todas.

³⁸ Traducción a la introducción a *Els Mesos* del libro *Pom de cançons* editado en 1907 en Barcelona.

³⁹ *Ibidem*.

en las *Canciones amatorias*⁴⁰. Son *lieder* (término que el propio Pedrell introdujo en la península), como estilización del canto popular –histórico o folklórico– y las formas de la música culta.

El compositor las tituló *Tonadillas en estilo antiguo* haciendo referencia a la tonadilla contemporánea que en ese momento comenzaba a resurgir, y, por otro lado, al estilo musical en que están escritas. Esta tesis es corroborada por la libreta manuscrita autógrafa *Apuntes para mis obras*⁴¹, donde Granados en 1912 llama a este ciclo *Colección de Tonadillas escritas en modo clásico*. En referencia a este estilo clásico, que no neoclásico, Granados utiliza tonalidades que tienen pocas alteraciones, en su mayoría armaduras con sostenidos. En el primer grupo las texturas son muy ligeras, con acompañamientos austeros que se limitan a un dibujo esquemático de ritmo y acompañamiento armónico muy sencillo (Ej. 1). Apenas aparecen acordes de cuatría, con séptimas casi exclusivamente en la dominante con la excepción de *La maja de Goya*, que recurre a un lenguaje un poco más osado.

El tralalá y el punteado cc.13-14 *El majo tímido* cc.7-8

Soprano

Ejemplo 1: *El tralalá y el punteado* y *El majo tímido*

Existe una regularidad clásica en la disposición de las melodías y número de compases, pero además hay una estructura interna que evoca el clasicismo formal, algo que se muestra en el análisis de tipo schenkeriano realizado a las *Tonadillas*, “escritas al modo clásico”. Esta característica no aparece en otras canciones de lenguaje distinto, como las *Amatorias*.

⁴⁰ El historicismo se incluye dentro de las características nacionalistas porque Granados lo usa como elemento españolista partiendo de las teorías de su maestro Pedrell, articulado formal y doctrinalmente en su opúsculo *Por nuestra música* publicado en 1891, en el que, como él mismo señalará más adelante, da la “receta para hacer música nacional”. Esta receta se resume en la búsqueda del *germen esencial*, tanto en la canción popular por medio de trabajos de campo, como en el legado musical histórico de un pueblo, que para Pedrell están íntimamente relacionados.

⁴¹ Existe una copia en el fondo Enrique Granados del Museo de la Música de Barcelona, y el original se encuentra en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, en la Colección de Música de Mary Flagler Cary (G748.W919).

la forma hubiera podido ser ABA'BA' (estribillo–copla–estribillo), sin embargo Granados, con la repetición, hace ABA'ABA', a medio camino entre un *lied* y un villancico⁴².

El manuscrito autógrafo de *Cantar I* ofrece pocas dudas respecto a la intención primera de Granados acerca de comenzar con él este ciclo de canciones⁴³. La profusión de elementos arcaizantes que encontramos en esta canción nos reafirma en la hipótesis de que esta obra fue el comienzo de este cancionero, y que en principio trató de seguir una línea historicista, pero después evolucionó hacia un lenguaje moderno.

La melodía es el elemento más antiguo y/o historicista del *Cantar*. Está construida en combinación con elementos modales y tonales. La tonalidad sobre la que se gesta es La menor, pero al analizar las notas cadenciales de frases y semifrases y la utilización de determinadas alteraciones accidentales, vemos que Granados nos conduce por derroteros modales. Los modos que maneja son el Hipofrigio y el Mixolidio con sus tónicas (T), dominantes (D), dominantes secundarias (DS) y dominantes secundarias frecuentes (DSF):

Hipofrigio

DSF T DS D

Mixolidio

T DS D DST

Ejemplo 3: *Cantar I*. Escalas modales utilizadas

En las *Amatorias* Granados utiliza el contrapunto de manera arcaizante, como también se puede observar en *Descúbrase el pensamiento*, o *Gracia mía*. En esta última funciona como elemento contrastante la tercera sección del *lied*, sobre los versos “En vuestros verdes ojuelos/nos mostráis vuestro valor”. El ámbito restringido que se usa en la voz y el piano, unido al

⁴² Otro ejemplos aparecen en el artículo de nuestra autoría “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones amatorias* (1914-1915) de Enrique Granados...”

⁴³ Además, el texto del *Cantar I -Día y noche Diego ronda* no se encuentra en el *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, de Agustín Durán como las *Canciones Amatorias*. Consultamos también la obra de Margit Frenk: *Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Ed. Castalia, 1987, y la “Bibliográfica del Romancero pan-hispánica” <http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/biblio/index.php>. En cualquier caso, el texto pertenece a la tradición española de la poesía popular puesto que la estrofa responde a la forma métrica de redondilla.

contrapunto, choca con el lenguaje vocal y pianístico del siglo XIX utilizado hasta entonces en la canción, con un pianismo chopiniano con melodía expresiva doblada en octavas en la mano derecha, mientras la izquierda despliega los acordes (Ej. 4).

Ejemplo 4: *Gracia mía*

2. Lenguaje musical españolista

Alonso⁴⁴ señala algunos elementos de la estética populista en las canciones de salón que provenían de la tonadilla del siglo XVIII, de las cuales muchas aparecen en las canciones en castellano, y en gran parte de las *Tonadillas* de Granados.

2.1 Imitación del lenguaje guitarrístico

La imitación del lenguaje guitarrístico es una de las características españolistas que se encuentra en el repertorio en castellano, ya sea de salón o de concierto. Las notas picadas imitan el tañer de una guitarra en gran parte de las *Tonadillas*, en el *Canto gitano* o en la *Amatoria Descúbrase el pensamiento*. El

⁴⁴ Se refiere al ritmo ternario, prosodia silábica con ornamentación al final del verso, utilización de floreos superiores, mordentes y figuraciones de tresillos, segunda aumentada en el discurso melódico y empleo de tetracordos descendentes ligados con la cadencia andaluza. Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

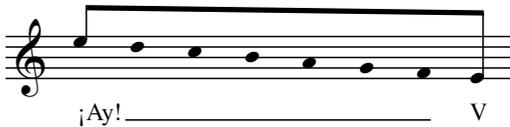
Cantar I incluye una introducción e interludio instrumental de tipo guitarrístico: las 5ª paralelas del comienzo, y los acordes necesariamente rasgueados sobre la escala frigia refuerzan esta impresión (Mi-Fa-Mi-Fa- Sol-La).



Ejemplo 5: *Cantar I*

2.2 *Estructuras modales procedentes del andalucismo: cadencias andaluzas, suspensiones en la dominante y diseños armónicos y melódicos emparentados con el flamenco.*

En la canción de salón *Canto gitano* Granados utiliza lo que Lola Fernández⁴⁵ denomina *modo frigio mayorizado*, es decir, el modo melódico con el que se califica a melodías en las que convive la tercera mayor con la tercera menor, dependiendo de la direccionalidad de la melodía, es decir, alterada ascendentemente, y en el descenso, natural. La melodía oscila entre el Mi central y la octava superior, y el Mi es la nota central hacia la cual concluyen todas las frases melódicas, en la cadencia andaluza⁴⁶. La escala frigia sobre Mi también aparece completa al final de la canción descendentemente en el ¡Ay! (cc. 34-39).



Ejemplo 6: *Canto gitano*, escala frigia

La cadencia andaluza aparece en toda la canción. Granados utiliza esta cadencia en diferentes obras, aunque pueden aparecer de forma sofisticada, como en *Descúbrase el pensamiento*, que sobre la tonalidad de Fa# menor termina la cadencia La-Sol-Fa#, cadencia sobre la tónica, en lugar de dominante.

⁴⁵ Lola Fernández: "El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz", *Música y educación*, nº 65.

⁴⁶ Cadencia andaluza: "sucesión de cuatro acordes: I VII VI y V del modo menor, que realizan un proceso cadencial que camina desde la tónica menor hacia su dominante [finalizado en acorde perfecto mayor], en forma de semicadencia", en Lola Fernández: *Teoría Musical del Flamenco*, Madrid, Acordes Concert, 2004, pág. 81.

En *El majo tímido* acaba sobre la dominante, pero armonizada de forma distinta:

cc. 13-16

Sib M: I - I⁷ - II - V
V/IV

Ejemplo 7

Otro efecto llamativo es la utilización de la V⁷ con el II grado rebajado. Según Fernández, el II grado rebajado en sus diferentes versiones es lo que llama la “dominante flamenca”. En *Yo no tengo quien me llore* Granados utiliza la tercera versión de este acorde que ofrece Fernández en su artículo, aunque de forma tonal, preparando una dominante secundaria al IV de Do M (Fa M). Cuando una de estas versiones incluye a la dominante de la tonalidad, y este V grado tiene sensible, se produce el acorde de *sexta aumentada*. Desde el punto de vista modal, es la tónica del modo frigio, sensibilizada.

Granados utiliza la sucesión de acordes V⁷-VI⁷ en tonalidades menores, acordes que guardan una distancia de segunda menor en todas las voces (a la manera de la dominante flamenca sobre la tónica del modo frigio mayorizado. Ej. 8). En los últimos compases de *Canto gitano* (cc. 41-43) esta fórmula armónica se realiza a la inversa (VI⁷-V⁷ = Fa-Mi), subrayando la cadencia andaluza, y además está enfatizada por la segunda menor de la melodía de la cantante (Fa-Mi). De una forma más estilizada, Granados usa el acorde de sexta aumentada sobre un II⁷ en *La maja dolorosa II*, algo muy similar al *Canto gitano*.

<i>Canto gitano</i>		<i>Por una mirada (...)</i>	<i>Amor y odio</i>
cc. 10-11, 39-40	cc. 40-41; 42-43	c. 7	cc. 14 y 15

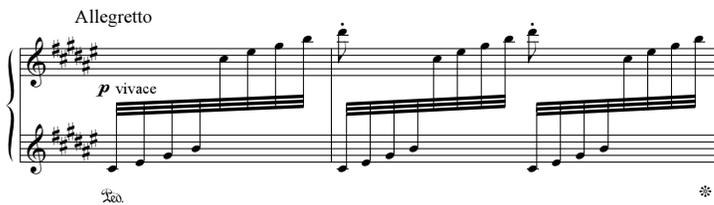
La m: V - VI VI - V Sol m: V - VI Sol m: V - VI

Ejemplo 8

del oyente a través del dibujo pianístico y de la armonía. Granados utiliza una figuración pianística rápida, descendente o ascendente y en cascada, que acompaña la voz del barítono (ej. 10a). Liszt en sus *Jeux d'eux à la Ville d'Este* (ej. 10b) o Ravel en sus *Jeux d'eaux* utilizan este tipo de figuración para evocar musicalmente el agua, pero aquí Granados pretende dibujar la niebla desdoblando acordes de 9ª o de 13ª sin un centro tonal definido⁴⁸.



Ejemplo 10a: *La boyra*



Ejemplo 10b : *Jeux d'eaux a la Ville d'Este*, de Liszt

De forma más sencilla, la *Cansonetta*, utiliza un dibujo melódico pianístico de floreos reiterados que puede sugerir un murmullo, o el balanceo de quien acuna a un niño.

La búsqueda del color por la falta de centro tonal o la indeterminación tonal también es notoria en *La boyra*. En A, armónicamente partimos de Mib Mayor, y, si analizamos la introducción pianística melódica y armónicamente, Granados mantiene una estructura armónica que utiliza la modalidad, evitando la resolución de la dominante en la tónica, salvo en la primera frase. La parte B, que pasa de una armadura de bemoles a sostenidos, no sigue una funcionalidad armónica, sino que despliega los acordes desde la nota Sol \sharp (ej. 11):

⁴⁸ Por si fuera poco, en esta parte sumamente evocadora Granados sugiere la utilización de la sordina Cateura al comienzo ("Es necessari l'empleo de la sordina Cateura"). Esta sordina era uno de los tres pedales del llamado piano-pedaliere Cateura, inventado por Baldomero Cateura (1856-1929) probablemente en los últimos años del siglo XIX

B

c 32-33 c 34 c 35 c 36 c 37 c 38

V I

Ejemplo 11

Encontramos una estructura acórdica similar en la *Amatoria No lloréis ojuelos*. Para diferenciar la parte A (“No lloréis ojuelos”) de la parte B (“Quien puede matar”) donde el motivo melódico es prácticamente igual, Granados pone el acento en la diferencia armónica: desde Fa Mayor (en A) modula hacia Reb Mayor repentinamente. El cambio funciona como “color” y la armonía, nada convencional, se construye a partir de la nota Mi. En el compás 19 incluso continúa con Re \sharp (enarmonía de Mib):

A **B**

c 15 16 17 18 19

mi b ————— mi \sharp —————

Ejemplo 12

En la Tonadilla *El mirar de la maja* la ambigüedad tonal se crea a partir de las alteraciones accidentales, puesto que la obra no tiene armadura. Debido a que utiliza una estructura circular –la “circulatio” barroca que comentamos anteriormente– la tonalidad se mantiene indefinida entre Lab menor y Reb menor, aunque la armonía y el bajo acaban conduciendo a Lab menor (ej. 13):

Reb: I - V - V7/II - II (V9/V) - V7
 Labm: IV - I - V7/V - V9 - I (V/IV)

Ejemplo 13

Granados utiliza la modalidad sobre la tonalidad con fines arcaizantes y coloristas. En *La boyra* la melodía vocal gira en torno a Sol y a Sib, tónica y dominante secundaria del modo frigio en Sol. Ésta es una práctica que

en *Lo rey y'l juglar*, lo hace sobre Do menor. Aquí también la melodía se mueve alrededor de la nota Sol, dominante de la tonalidad principal, pero también tónica del modo frigio de Sol (ej. 14).



Ejemplo 14

En la frase A'' de *Lo rey y'l juglar* (cuarta estrofa) Granados realiza una melodía tonal, donde el Do (I) es el protagonista junto al Sol (V), pero Granados no concluye en Do m, sino en Lab M. La modulación tiene lugar en la coda pianística (ej. 15):

A 1ª y 2ª estrofas

Do m ----- Sib Mi b Fa M Sib Mi b 7 La b Do m -----

A' 3ª estrofa

Do M ----- Si M Mi m Fa# M Si M Mi M La m Do M -----

A'' 4ª estrofa

Do m ----- Sib Mi b La b Mi b La b

Ejemplo 15

En la *Elegía eterna*, que armónicamente no presenta complejidad, Granados “juega” de nuevo con la indeterminación tonal⁴⁹. La menor es una tonalidad latente con la que Granados juega por tratarse de la dominante menor, pero cuando parece que resuelve en un V-I de La menor lo hace siempre sobre La Mayor, funcionando así como dominante de la tonalidad principal (Re m). Al mismo tiempo proporciona un cambio de color frente al acorde esperado. Esta técnica la emplea en distintas canciones como *Cansó d'amor*, *Por una mirada un mundo*, *Descúbrase el pensamiento* o *Mira que soy niña*.

⁴⁹ La tonalidad sobre la que se construye la *Elegía eterna* es Re menor y apenas tiene una brevísima modulación a Fa Mayor en los compases 19 y 20, en el compás 27, y en las respectivas repeticiones en A', pero que anticipan siempre La menor.

2. *El estilo arioso o recitativo*

En la voz, el recitativo es otra de las características más notorias de estas canciones. En la parte B de la *Cansó d'amor* (“Les flors qu’hi ha en el jardí/aviat esclatarán/ Els aucells les voltaran...”) la melodía vocal se construye prácticamente sobre si-do # -re # mi (en un estilo similar a un recitativo modal). La manera de construir la frase en breves secciones recuerdan en todo momento un recitado modal, sobre la escala de Do # menor, mientras el acompañamiento es una nota pedal sobre el acorde de la tónica de la tonalidad: Fa # menor. Ocurre algo similar con la melodía vocal de *La boyra*, que es un recitativo de tipo *arioso*, y en la *Elegia eterna*, un estilo recitativo de medida aparentemente libre –aunque medido en un compás de compasillo– con una perfecta conjunción entre los acentos textuales y musicales.

3. *Las texturas ligeras*

Los tres *lieder* catalanes tienen una textura sencilla, pero especialmente la *Elegia eterna* y la *Cansó d'amor*, de textura delicada y casi “vacía”, con una melodía acompañada por acordes en el piano que apenas la sostienen. Esta textura la vimos en las *Tonadillas*, pero con una finalidad historicista que aquí no existe.

La pequeña obra *La rosella*, a pesar de su evidente simplicidad, utiliza los elementos del *lied* catalán: lo más llamativo es el uso del recitativo, con una simple repetición de la nota Fa; el segundo aspecto, directamente relacionado con esta cuestión es el uso de la dominante como centro melódico, una constante en sus obras, catalanas o no; y para finalizar la búsqueda de color en el piano a través de la supresión de la tercera en el acorde de Sib Mayor en los primeros compases, el acompañamiento pianístico que genera un “colchón” de color sobre el que se desarrolla el recitativo, y los dos únicos acordes de la obra, I y VI⁷ (ej. 16).

Características propias del lenguaje liederístico de Granados

Además de los elementos que acabamos de citar, el compositor tiene unos rasgos característicos propios en el lenguaje liederístico, a nivel estilístico y estructural.

La obra de Granados se ha tachado sistemáticamente de falta de forma, aunque esta característica fue la que facilitó el concierto y consiguiente éxito en la Société Musicale Indépendante en la Salle Pleyel de París el 4 de abril de 1914. Sin embargo, Collet, Joaquín Turina –que provenía de una formación férrea ligada a la Schola Cantorum– y después Adolfo Salazar desde España repitieron este tópico que se convirtió en lugar común para cualquier historiador o biógrafo del compositor. La mayor parte de las biografías sobre Granados apenas analizaron alguna partitura, por lo que

Andante
La marinada

p La pri-ma-ve - ra pa - ssa Ja's va a cos - tant l'es -
tiu. Es - pi - gas, des - per

Ejemplo 16: *La rosella*

esta afirmación es cuestionable⁵⁰. Afortunadamente Walter Clark se desvincula de esta corriente y da una opinión distinta. A partir de nuestra investigación, creemos que Granados sigue un sistema de composición sólido, basado en muchas ocasiones en la repetición y elaboración temática. Sin embargo, aunque este sistema funciona perfectamente en obras breves, como las canciones, no podemos asegurar que sea válido para piezas de mayores dimensiones.

1. Sencillez en la forma externa

En las canciones familiares algunas son tan breves que no llega a establecerse una estructura más allá de una frase o período. En las demás, se trata de obras estróficas (*Canto gitano*, *Canción*, *Cansó del Janer*, *El rey y'l juglar*) o bien de estructura binaria (*Serenata*). En las canciones de concierto, la estructura siempre está perfectamente definida, y en muchos casos en correspondencia directa con el texto. Hay obras de tipo estrófico como *L'auzell profeta*, *Canción del postillón* o *Elegía eterna*, mientras que *Cantar I*, *La boyra* y *Cansó d'amor* tienen forma ternaria ABA. Las *Tonadillas* tienden a una forma binaria AB y pueden ser estróficas. En las *Amatorias*, la forma se corresponde con el texto, villancico, canción o romance, como se ha visto.

⁵⁰ En Salazar su punto de vista se entiende desde el momento en que se erige portavoz de los músicos vinculados a la Generación del 27, donde la exaltación de la forma es un parámetro neoclásico a seguir.

2. Sólida estructura interna

En lo que se refiere a la estructura interna, destaca la enorme solidez constructiva. Esto es más notorio en las obras de concierto, engarzadas por un encaje sólido de motivos melódicos y rítmicos que son los medios que dan unidad y coherencia a la canción. Debido al espacio de que disponemos en este artículo, es imposible explicar cada uno de los casos en cada canción, ya que Granados elige una característica motívica o de periodización distinta.

En las *Tonadillas* utiliza motivos para crear la estructura y las frases melódicas. Por ejemplo, *El majo discreto* presenta en la introducción pianística la célula melódica y la frase que será la base de la construcción de la obra; esto sucede también en *Las currutacas modestas*. La introducción pianística y la segunda frase de la voz es exactamente la misma frase (ej. 17):

Piano cc. 1-4

Soprano 1

Voz cc. 18-21

Soprano 2

que a - mor es de - se - o que cie - ga y ma - re - a

The image shows a musical score for two sopranos and piano. The piano part (cc. 1-4) is in G major and 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and quarter notes. The vocal parts (Soprano 1 and Soprano 2) enter at measure 18. Soprano 1 has a melodic line with eighth and quarter notes, while Soprano 2 has a simpler line with quarter and eighth notes. The lyrics are: 'que a - mor es de - se - o que cie - ga y ma - re - a'.

Ejemplo 17

El compás 2, reconvertido en el 18 y 12, se convierte en una célula melódica que se repite, desarrolla y transforma, creando gran parte de la melodía (ej. 18):

cc. 26-28 (Interludio pianístico)

que a - mor es

c. 18 c. 12 cc. 46-48

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part (cc. 26-28) is an interlude in G major and 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and quarter notes. The vocal part (cc. 18, 12, 46-48) has a melodic line with eighth and quarter notes. The lyrics are: 'que a - mor es'.

Ejemplo 18

La creación de una canción a partir de un motivo aparece también claramente en *Serranas de Cuenca*, pero es aún más llamativo en *Mañanica era*. Como vemos en los siguientes ejemplos, en la primera frase de *Mañanica era* (cc. 5-9) sobre los versos “Mañanica era/ mañana de San Juan”, se

Las majas dolorosas I, II y III son paradigmáticas en este sentido. Granados construye una unidad basada en el dolor de la maja ante la muerte de su majo (*maja I*), dolor que se va aligerando hacia el consuelo del recuerdo amable del majo en la tercera tonadilla⁵¹. Granados evoluciona desde el cromatismo y el uso de intervalos amplios, disminuidos y aumentados en la primera *dolorosa*, al mundo más amable donde el expresivo y *quasi* recitativo de la primera se convierte en una melodía melancólica y diatónica en la tercera. El acoplamiento de texto y música es perfecto. Además, el compositor introduce elementos de lenguaje musical que dan unidad a estas tres *Tonadillas*. El más evidente es la preparación de la tonadilla que sigue a continuación por medio de los postludios pianísticos, que anticipan lo que se escuchará en la siguiente. Por ejemplo, el paralelismo entre el final de la primera *maja* y el comienzo de la segunda en que, a pesar de que no se corresponden los compases y los intervalos no son exactos en la mano izquierda, sí existe una interrelación entre ambos, con los mismos intervalos en la mano derecha y el mismo ritmo ternario. Añadimos que ambas canciones comienzan con las notas Fa-Si becuadro-4ª aumentada (ej. 22).

Maja I **Maja II**
 c. 29-30 c. 1

3ª M 5ª dism. 3ª M 5ª dism.

♯ IV 7 II 7
 (Fa m) (La m)

Ejemplo 22

Tal como sugiere Douglas Riva⁵², en las *Canciones amorosas* la parte pianística tiene la misma importancia que la voz, en un concepto de canción ligado a la música de cámara. La interrelación temática y estructural entre piano y el canto hacen del piano mucho más que un soporte vocal. Por ejemplo, en *Mañanica era* la utilización de un motivo cadencial que aparece en el piano en el compás 19 lo retomará la voz en el compás 41 sobre

⁵¹ En palabras de Granados “La Maja Dolorosa représente trois sort de la douleur: la douleur immédiatement après la mort du Majo; la douleur des larmes; et celle de quelque temps après; les souvenirs douloureux, pour ainsi dire”. Carta del 3 de febrero de 1913 dirigida a E. Schelling.

⁵² Douglas Riva: “Granados Campiña, Enrique [Pantaleón Enrique Joaquín]” *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 5, Madrid, SGAE, 1999, p. 863.

el verso “(pa)-recía un rico cojín” para poner punto final a una parte en la que se utiliza de forma recurrente este motivo, e iniciar a continuación una nueva sección.

3. Romanticismo

El romanticismo es la columna vertebral de su lenguaje, que se caracteriza por una tendencia al posromanticismo, como wagnerista que era⁵³. En las canciones se basa en la utilización de una armonía cromática, que en ocasiones lleva al límite la tonalidad o el cromatismo⁵⁴.

L'auzell profeta es la canción en catalán que no entra en los presupuestos de lo que hemos llamado *lied* catalán precisamente por su fuerte estilo romántico. Es armónicamente sencilla comparada con los demás *lieder*, puesto que las relaciones tonales son claras, y el piano sigue un acompañamiento romantizante, por acordes. Estas cuestiones, unidas al *cantabile* lírico de la voz, la convierten en una canción conservadora. Estas características se encuentran también en *Mignon*⁵⁵, y en la canción de concierto publicada por Schirmer *Canción del postillón*.

4. Otras características

La utilización de la melodía basada en la dominante, el uso de acorde de 6ª aumentada, y las series de séptimas son características propias del compositor. La ambigüedad tonal es otra constante, que se puede encontrar en la utilización de la tercera de picardía al final de las canciones (*Cantar I-Día y noche, Elegía eterna*, etc., o la *Cansó d'amor*, aunque en este caso hacia un acorde menor, en lugar de mayor) y la huida de las cadencias auténticas en un entorno “cadencial”. Es frecuente el uso de tonalidades homónimas, como en la *Cansó del Janer II* (Mi m-Mi M, e, incluso, en relación con la primera versión, Mib Mayor), *Lo rey y'l juglar*, *El majo olvidado*, en *Amor y Odio*, *Cansó d'amor*, etc.

La utilización del bordón es frecuente en Granados, aunque lo usa con fines diferentes. En el caso de *Serranas de Cuenca* lo hace para recrear el ambiente pastoril y popular de las danzas de las serranas, pero en la versión

⁵³ En este sentido, la segunda parte de su poema sinfónico *Dante, Paolo e Francesca* acusa la influencia de Strauss la elección del género -poema sinfónico- y la influencia wagneriana, con momentos que recuerdan el *Tristán*, especialmente el *Liebestod*.

⁵⁴ Por ejemplo, las *Amatorias* se asientan plenamente en el lenguaje postromántico de finales del siglo XIX y principios del XX, pero también su lenguaje pianístico se mueve entre el virtuosismo pianístico romantizante de tipo chopiniano que se da en algunas canciones (*Gracia mía*) o schumanniano en *No llores ojos*, hasta la exigencia en la técnica mecánica de dedo -cercana al barroco o al clasicismo- que predomina en el resto de las canciones (*Mira que soy niña, Mañanica era, Serranas de Cuenca, Llorad, corazón, que tenéis razón* o *Descúbrase el pensamiento*).

⁵⁵ *Mignon* estilísticamente es una excepción en la producción de Granados porque su influencia proviene de un romanticismo temprano tanto en la voz como en el acompañamiento pianístico “schubertiano”, sin ambigüedades armónicas.

I de la *Cansó del Janer* aparece otro bordón de 5ª (Mib-Sib) sobre la tónica que no adquiere ese matiz popular, sino que da un “color” particular. En la segunda versión aparece una nota pedal tónica de Mi Mayor y Mi menor, tonalidades en que transcurre la obra, doblado a la octava, sobre el que se escribe la mayor parte de la canción (ej. 23):

Version I cc. 1-2 Bordón cc. 1-14

Version II cc. 1-9

Mib M: I

Mi m: I

II VII

Ejemplo 23

Douglas Riva señala que en la obra juvenil de Granados existen unas características repetidas: “una estructura formal poco destacada, una ambigüedad armónica marcada por un dominio todavía elemental de la modulación y por una tendencia a colocar la cadencia final en la dominante”⁵⁶. Sin embargo, estas características no parecen exclusivamente juveniles, sino que aparecen en su madurez de forma sofisticada, respondiendo a distintos motivos y estilos demandados por un público potencial determinado que habría de recibir las canciones, ya sea intérpretes *amateurs* o público de concierto, español o catalán.

⁵⁶ D. Riva: “Introducción a las obras...” en A. de Larrocha, X. Aviñoa, y D. Riva: *Integral para piano...* vol. 5, 6 y 7.

Anexo: Corpus cancionístico

Catalán					
Canciones de salón					
Fecha	Título	Autor	Anotaciones literario ⁵⁷	Ms y archivos	1ª Edición
Anterior a 1887	<i>El cavaller se'n va a la guerra</i>	Apeles Mestres	Única referencia Apeles Mestres en "Enric Granados. Notes íntimes", <i>El Teatre Catalá</i> , 15-IV- 1916.	Perdida	
1890	<i>Lo rey 'l juglar</i>	Apeles Mestres	Datada a partir de la dedicatoria a Granados de Apeles Mestres recogida en la biografía realizada por Antoni Carreras ⁵⁸ .	Ms au MMB	Tritó, 2007
ca. 1896/ 1900	<i>Cansonetta</i> (Infantil)	Apeles Mestres	Canción de cuna.		Tritó, 1996
S/d	<i>Cansó del Janer</i> (versión I) (Infantil)	Apeles Mestres	Texto de <i>Els Mesos</i> (1880-1885).	Ms au MMB	Tritó, 1996
s/d	<i>Cansó del Janer</i> (versión II) (Infantil)	Apeles Mestres	Texto de <i>Els Mesos</i> (1880-1885).	Ms BNC (Conchita Badía)	Tritó, 2007
Canción de concierto					
1900	<i>La boyra</i>	Apeles Mestres	<i>Barcelona, 1 de febrero de 1900</i> . Estreno: 13-II-1902 en Sala Chaisson.	Ms au MMB Ms CO BNC Ms CO MMB	Tritó, 1996
1902	<i>Cansó de amor</i>	J. M. Roviralta	<i>Boires baixes</i>	¿Ms au Ed. Salabert?	Vilanova i la Geltrú, 1902
1911	<i>L'auell profeta</i>	Condesa del Castellá	<i>Escrita para Carmen Bertrand</i> . Estreno: 22-VI-1911 Asociación Musical de Barcelona.	Ms au MMB Ms CO MMB, BNC (Fondo Granados y archivo Badía)	UME, 1972

⁵⁷ Granados siempre cita al autor en los manuscritos de las canciones que se publicaban o en las que iban a tener alguna difusión. Incluso el "álbum de París" citado por Viñes recoge los autores de los textos, aunque posiblemente lo haga como consecuencia del juego y del ambiente distendido en que esas pequeñas obras fueron creadas. Las canciones de las que no conocemos el autor son obras sin acabar, frecuentemente borradores, o apenas líneas esbozadas. Las obras breves sin autor posiblemente fuesen destinadas a la interpretación privada, sin difusión de ningún tipo como es el caso de *Yo no tengo quien me lllore*, que quizás provenga de la tradición popular, o, sin descartar ninguna posibilidad, pueden ser textos del propio Granados. *Por una mirada* es el ejemplo de pequeña obra para el uso personal del que conocemos el autor pero que no está señalado en la partitura. Algo parecido debe suceder con la *Canción*, que, al publicarse, sí señala de qué autor proviene el texto.

⁵⁸ Antoni Carreras i Granados: *Granados*, Barcelona, Litocub, 1988.

Fecha	Título	Autor	Anotaciones literario	Ms y archivos	1ª Edición
1912	<i>Elegía eterna</i>	Apeles Mestres	<i>Junio, 1912.</i> Estreno voz y piano 25-I-1914. Otras versiones: solista y coro; solista "Instrumentos de arco y clarinete" (Orfeo). Dedicada a María Barrientos.	Ms au Orfeo	C. Dotesio, 1915
Castellano					
Canciones de salón					
Fecha	Título	Autor literario	Anotaciones	Ms y archivos	1ª Edición
1888	<i>Por una mirada un mundo</i>	Gustavo A. Bécquer		Ms au MMB	Tritó, 1996
1887-8	<i>Canto gitano</i>	Granados(?)		Ms au MMB Ms CO BNC (Badía)	UME, 1966
1894	<i>Serenata de un muerto</i>		Referencia en <i>La Dinastía</i> , 10-VII-1894 "Músicos catalanes. Enrique Granados" "Cuadrillo musical para piano y canto"	Perdida	
1898	<i>Canción</i>	Fernán Caballero	Título previo según <i>Álbum salón: ¡Pobre niña!</i>	Ms au MMB	Publicado por <i>Álbum Salón</i> , Regalo del número II del año II, 3-I-1898
s/d	<i>Serenata (Infantil)</i>	Desconocido	Incompleta, casi borrador	Ms au en MMB	Tritó, 1996
s/d	<i>Yo no tengo quien me llore</i>	Desconocido		Ms en MMB	Tritó, 1996
Canciones de concierto					
1912	<i>Tonadillas en estilo antiguo</i>	Fernando Periquet y Zuaznábar			Colección: Casa Dotesio, 1913
1912	<i>La maja de Goya (La maja desnuda)</i>	Periquet	Dedicada a Aurora Jauffret <i>La Goya</i> . Abril, 1912.	MS BNC	Casa Dotesio, 1912
1912	<i>El majo discreto</i>	Periquet			Casa Dotesio, 1912
1912	<i>El tra la la y el punteado</i>	Periquet		Ms CO MMB	Casa Dotesio, 1912

Fecha	Título	Autor	Anotaciones literario	Ms y archivos	1ª Edición
1912	<i>La maja dolorosa I,II,III</i>	Periquet		Ms au en Orfeo de <i>La maja dolorosa II</i>	Casa Dotesio, 1912
1912	<i>El majo tímido</i>	Periquet		Ms au en Orfeo	Casa Dotesio, 1912
1913	<i>El mirar de la maja</i>	Periquet	Dedicada a María Barrientos.		Casa Dotesio, 1913
1913	<i>Amor y odio</i>	Periquet	Dedicada a María Barrientos.		Casa Dotesio, 1913
1913	<i>Callejeo</i>	Periquet	Dedicada a María Barrientos.		Casa Dotesio, 1913
1913	<i>Las currutacas modestas</i>	Periquet			Casa Dotesio, 1913
1913	<i>El majo olvidado</i>		(<i>Tonada o canción</i> ⁵⁹) Dedicado a Emilio de Gogorza	Ms au MMB Ms CO BNC	Casa Dotesio, 1913 ⁶⁰ UME, 1954
1914-1915	<i>Colección de Cantarcillos y Cantares amatorios...</i> ⁶¹	Romances	<i>Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII</i> , de Agustín Durán		UME, 1962 Revisada por Rafael Ferrer
1914	<i>Cantar I. Día y noche Diego ronda</i>	Desconocido	Versión para cello y piano <i>Madrigal 11 de octubre de 1914</i>	Ms au MMB	Tritó, 1996
1914	<i>Mira que soy niña, amor, dejamé</i>	Anónimo (Cantar)	Nº de Romance: 1.598 Doble fecha: 11 de octubre de 1914(MMB) 24 de marzo de 1915 (AGM)	Ms au y CO en MMB, BNC (Badía), AGM	
ca. 1914/5	<i>Mañanica era</i>	Anónimo	Nº de Romance: 1.460	Ms CO en MMB	Ed. Schirmer, 1916 <i>The Goddess in the garden.</i>
ca. 1914/5	<i>Gracia mía</i>	Anónimo (Canción)	Nº de Romance: 1.727 Dedicada a Conchita Badía. 6 de diciembre de 1914	Ms CO MMB, con fecha.	Ed. Schirmer, 1916 <i>Grace</i>

⁵⁹ En el borrador autógrafo del MMB Granados apunta: “Tonadilla dolorosa”

⁶⁰ Granados decidió incluir *El majo olvidado* dentro de su *Colección de Tonadillas* en la primera edición de la colección completa publicada por Unión Musical Española en 1913.

⁶¹ En la portada del manuscrito del AGM Granados señala: “Iª [sic] *Mañanica era*, IIª[sic] *Mira que soy niña*, IIIª[sic] *Descúbrase el pensamiento de mi secreto cuidado*”.

Fecha	Título	Autor	Anotaciones literario	Ms y archivos	1ª Edición
ca. 1914/5	<i>Llorad, corazón, que tenéis razón</i>	Luis de Góngora	Nº de Romance: 1.789 Dedicada a Conchita Badía en MMB	Ms CO MMB, BNC (Badía)	
ca. 1914/5	<i>No lloréis, ojuelos</i>	Lope de Vega (<i>Cantarillo</i>)	Nº de Romance: 1.579	Ms CO MMB, BNC (Badía)	Ed. Schirmer, 1916 <i>Tears Those Dear Eyes Sadden.</i>
ca. 1914/5	<i>Serranas de Cuenca</i>	Luis de Góngora (<i>Cantar</i>)	Nº de Romance: 1.581	Ms CO MMB	
1915	<i>Descúbrase el pensamiento</i>	Anónimo	Nº de Romance: 1.457 21 de marzo de 1915	Ms CO MMB, BNC (Badía) AGM	Ed. Schirmer, 1916 <i>Let the Whole World Know the Secret.</i>
1916	<i>Canción del Postillón</i>	Desconocido	Dedicada a Andrés de Seguro.		Ed. Schirmer, 1916 <i>The Song of the Postilion.</i>
Francés					
Fecha	Título	Autor literario	Anotaciones	Ms y archivos	1ª Edición
ca. 1888	<i>Mignon</i>	Desconocido		Ms au MMB	Tritó, 2007

En la segunda sección del anexo incluimos obras que no consideramos canciones completas. Algunas son canciones inconclusas que parece que no fueron revisadas por Granados, sino que únicamente escribió unos esbozos con una caligrafía rápida en la mayor parte de los casos, con tachones y sin completar. Algunas de estas obras han sido arregladas por García Morante e incluidas en la segunda edición de la *Integral de la obra per veu i piano de Enrique Granados*, y nosotros las incluimos en el apartado dedicado a los “Borradores”. La *Serenata* (infantil) es el único borrador que incorporamos a la serie de canciones.

El esbozo *Serenata*, dedicado a Albéniz, está fechado el 28 de octubre de 1894, dos días después del estreno de *San Antonio de la Florida* de Albéniz en el teatro Apolo, y está escrita sobre un papel sin pautar. Una hipótesis plausible es que esta *Serenata* sea parte de la zarzuela que está com-

poniendo Granados para el teatro Apolo⁶². Tampoco incluimos aquí *La rosella* ya que, aunque es una obra terminada, no consideramos que Granados la pensara como canción, sino como divertimento y, debido a la presencia de diferentes personajes, en realidad sería más cercana a una obra lírico-dramática.

Ejemplos musicales				
1913	<i>Si al Retiro me llevas</i>	Desconocido	Tonadilla que sirvió para ejemplificar una tonadilla del siglo XVIII en el estreno de las <i>Tonadillas</i> en el Ateneo ⁶³	Ms au MMB UME, 1971
Borradores				
1902	<i>Jo soch el temps</i>	Roviralta	De la obra <i>Boires baixes</i>	Ms au MMB Tritó, 2007
s/d	<i>Balada</i>	Desconocido		Ms au MMB Tritó, 2007
s/d	<i>A festa toquem ja</i>	Desconocido		Ms au MMB Tritó, 2007
s/d	<i>Escenas del destierro</i>	Desconocido		Ms au MMB Tritó, 2007
s/d	<i>No m'enterreu al cementeri</i>	Desconocido		Ms au MMB Tritó, 2007
Poema				
1892	<i>La rosella</i>	Apeles Mestres	Dedicado a su entonces prometida Amparo Gal.	Ms au en epístola. Fondo Granados, BNC
¿Zarzuela?				
1894	<i>Serenata</i>	Enrique Ayuso?	Dedicada a Albéniz. Posible aria de zarzuela. Fecha en la dedicatoria: 18-X-1894	Museu d'Art de Girona.

Abreviaturas: Ms: Manuscrito / Au: Autógrafo / CO: copista / MMB: Museu de la Música de Barcelona. / AGM: Archivo Granados-Marshall. / BNC: Biblioteca Nacional de Catalunya.

⁶² En una carta a Amparo Granados había comentado que le faltaba la *serenata* por abordar, de ahí que conozcamos que Granados pensase escribir una para su zarzuela: “Ya tengo instrumentado la introducción y primer coro de la obrita, tengo también un pedazo del 2º coro y otro del dúo, música acabada tengo “Introducción, 1º coro bailable, 2º coro, 3º coro, y medio dúo. Me falta la romanza y una serenata, y creo que en 8 días la acabaré”. Madrid, otoño de 1894. García Morante decidió no incluirla en su integral de la canción de Granados, pese a que está y no es necesario realizar ningún añadido, como sí hace con otras canciones catalanas. Quizá no lo hizo por su brevedad.

⁶³ *Si al Retiro me llevas* fue escrita para ilustrar una tonadilla del siglo XVIII en el estreno de las *Tonadillas* en el concierto del Ateneo de Madrid en mayo de 1913. Junto a ella interpretó la obra de Juan de Navas *Desde el tronco esquivo*, que se trata de una copia de una de las obras del *Teatro lírico español anterior al siglo XVIII* de Pedrell. *El Imparcial* del 28 de mayo de 1913 señala: “La notable tiple Lola Membrives cantó (...) dos tonadillas: una del siglo XVII, original de Gómez Navas, y otra del siglo XVIII, de autor anónimo”. Según el testimonio de Fernández Cid, Granados la compuso “horas antes de la sesión del Ateneo madrileño (...) porque no se encontraban ejemplares de dicho siglo”.