



La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá

Entre los nombres más relevantes de la música española del siglo XX figura el de Oscar Esplá. El músico alicantino presenta la particularidad de reunir varias facetas ligadas entre sí: compositor, en primer lugar, pero también crítico, musicólogo, pedagogo y pensador, aspectos que se reflejan en sus escritos y en sus obras, todo ello acompañado de una gran cultura y erudición. Al hilo de su creación musical Esplá desarrolla un pensamiento que madurará en una serie de consideraciones estéticas sobre el artista y el intérprete, la obra de arte y su receptor: el público. El propósito de estas páginas es mostrar la concepción de Esplá sobre el rol del intérprete y su incidencia en la vida musical.

Palabras clave: Oscar Esplá, música española s. xx, crítica musical, público, obra de arte, artista, intérprete.

Among the most important figures in twentieth-century Spanish music is Oscar Esplá. The unique personality of the musician from Alicante combined various inter-related facets: he was primarily a composer, but also worked as a critic, musicologist, teacher and thinker. All of these aspects are reflected in his writings and his works, which were backed up by his extensive cultural knowledge and erudition. In the context of his musical compositions, Esplá would develop a current of thought that would mature into a series of aesthetic considerations about the artist and the performer, the work of art and its receiver: the audience. The objective of this article is to explain Esplá's idea of the role of the performer and his/her impact on musical life.

Keywords: Oscar Esplá, twentieth-century Spanish music, music criticism, audiences, artists, performers, works of art.

Oscar Esplá es una de las figuras más relevantes de la música española del siglo XX. Su larga vida (1886-1976), que se extiende desde finales del siglo XIX hasta el último cuarto del siglo XX, le permitirá ser observador y actor de las diferentes tendencias artísticas que se suceden a lo largo de este periodo, desde la estética modernista hasta la música atonal contemporánea¹.

Además, su estancia prolongada en el extranjero (Bélgica y Francia) de 1936 a 1950, le proporciona un conocimiento directo de las tendencias artísticas europeas, facilitándole el contacto con los compositores más destacados del momento y activos en la vida musical belga y francesa, como

¹ Una versión más breve de este texto, con el título de "Consideraciones de Oscar Esplá sobre el artista como intérprete", fue presentada en el Coloquio Internacional *O artista como intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, Coimbra 26-29 de abril de 2006.

Marcel Poot, Jean Absil, André Souris, Frank Martin, el Grupo de los Seis, Florent Schmitt, Bela Bartok, Emile Désiré Inghelbrecht, etc².

También debemos destacar su participación en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, como representante de la Sección española³. Residiendo en Bélgica, Esplá participó en varios congresos de la SIMC, ejerciendo la función de coordinador de los compositores españoles en el exilio, como muestra una carta dirigida por el compositor Fernando Lopes Graça, presidente de la sección portuguesa de la SIMC. La misiva está fechada en Lisboa el 15 de noviembre de 1947. El compositor portugués le comunica su intención de organizar un concierto del grupo *Sonata* con obras españolas para instrumento solista y música de cámara (piano, violín, canto, cuarteto, pequeñas formaciones instrumentales, etc.). Se dirige a él por indicación de Roberto Gerhard. Los términos de la carta son sumamente cordiales ya que se dirige a Esplá llamándole “ilustre maestro y muy apreciado colega”⁴. A su regreso a España el compositor alicantino fue nombrado presidente de la Sección española de la SIMC en 1956.

Su dinamismo y sus deseos de trabajar al servicio de la música son manifiestos también en su participación a título personal en el Consejo Internacional de la Música, organismo creado bajo los auspicios de la UNESCO, antes de que España tuviera una representación en dicha organización.

Su labor no sólo como creador sino como promotor de la cultura y la educación musical fue reconocida ya en vida del compositor por una serie de honores y distinciones bien conocidos: miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1953), miembro extranjero del Institut de France (1956), Comendador de la Orden de las Artes y de las Letras de Francia (1960), Gran Cruz de Alfonso X el sabio (1964) y medalla de oro de la orden del mérito de Bellas Artes (1973).

El artista, el intelectual y el crítico musical

Esplá no sólo era un compositor abierto a las tendencias de su época y conocedor de la historia de la música; era también un hombre cultivado, amigo de poetas y escritores como Gabriel Miró, Claudio de la Torre o Gerardo Diego por no citar más que algunos nombres; de pintores como Benjamín Palencia y Vázquez Díaz; gran conocedor de la literatura de todos

² Véase Paloma Otaola González: *Correspondencia de Oscar Esplá a Eduardo del Pueyo. Perfil de una amistad*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2001, pp. 15-23 y Jan de Kloe: *Oscar Esplá in Belgium (1936-1949)*, Columbus (Ohio), Orphée, 2001.

³ Esplá fue nombrado vicepresidente de la Sección Española en 1938.

⁴ Catálogo de la Exposición *Oscar Esplá y la música de su tiempo*, Alicante, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1993, s. p.

los tiempos. Entre los libros de su biblioteca, conservados actualmente en la Biblioteca Gabriel Miró de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Alicante, se encuentran los clásicos de la literatura universal.

Antonio Fernández-Cid en sus recuerdos de Esplá cuenta que “hablar con Esplá era enriquecedor. Lo vasto de su cultura, la suma de conocimientos y experiencia, la firmeza del propio criterio hacían de él un ejemplo vivo del músico, sin horizontes cerrados por desinterés ante lo que no fuese el propio yo humano y artístico”⁵.

Manifestación de su apertura a las nuevas tendencias europeas como compositor es el lenguaje armónico y orquestal utilizado por Esplá en sus primeras composiciones como el *Scherzo* para piano (1909), la *Suite en la bemol* (1910) y *El sueño de Eros* (1912), obras alejadas de la vena folklórica y nacionalista, lo que hará decir a Enrique Fernández Arbós en una carta fechada en Londres el 17 de marzo de 1913: “ahora solamente amigo Esplá empezamos a hablar el lenguaje europeo...”⁶. El estreno en 1915 de la *Sonata para violín y piano* a cargo de Eduardo Toldrá y Francisco Fuster en la Sociedad Nacional de Música obtiene un gran éxito y marca, según Federico Sopena, una nueva línea en la composición nacional⁷. Su defensa constante de la música moderna hasta la aparición del dodecafonismo atonal es uno de los rasgos más sobresalientes de su posición estética⁸.

El interés por la filosofía también es manifiesto en su conocimiento de las obras de Platón y Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Nietzsche y otros, a quienes cita en sus ensayos de carácter estético⁹.

Si el artista cuidó su preparación intelectual a lo largo de su vida, el intelectual puso por escrito sus ideas y reflexiones sobre el arte, la música y lo musical, el artista, la historia de la música, la pedagogía, la difusión del arte y de la cultura, en una serie de conferencias, ensayos y artículos, la mayoría de los cuales han sido publicados entre los años 1977 y 1986 por Antonio Iglesias, en los tres volúmenes de escritos del compositor. Ya en los pri-

⁵ Antonio Fernández-Cid: “Oscar Esplá en el recuerdo”, *Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Oscar Esplá*, Madrid, INAEM, 1996, p. 24.

⁶ Publicado en el catálogo de la Exposición, *Oscar Esplá y la música...*

⁷ Federico Sopena: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1976, p. 141. Véase también Lourdes González Arráez: “Ernesto Halffter y Oscar Esplá a través de la correspondencia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 11, 2006, p. 111.

⁸ Paloma Otaola González: “L'esthétique musicale d'Oscar Esplá: de la défense de la musique moderne à la résistance tonale”, *Les Arts dans le monde hispanique*, Actas del XXXIII Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses, Angers, 10-13 de mayo de 2007, ed. Antoine Fraile, Presses de l'Université d'Angers, 2008, pp. 69-78.

⁹ Paloma Otaola González: “Oscar Esplá, un pionero en la reflexión sobre la creación musical”, *Nassarre*, XIX, 2003, p. 443.

meros años de dedicación exclusiva a la música Esplá escribió, aunque esporádicamente, algunas críticas en el *Diario de Alicante*¹⁰.

A lo largo de su vida Esplá combinará la composición con la reflexión intelectual y la crítica musical, lo que no es fruto de un azar de circunstancias sino que responde bien al talante intelectual de nuestro hombre, como podemos leer en este texto de 1941:

Hace treinta años [1911] que di a conocer mi primer cuaderno de música para piano y mi primera obra sinfónica en Alemania. Mis primeras crónicas musicales datan de esta misma época y poco tiempo después publiqué mis primeros trabajos de acústica y mi primer ensayo de estética. Desde entonces, no he interrumpido mi contacto con el público, contacto mantenido por la audición de mis obras musicales o por mis publicaciones de carácter científico¹¹.

Desde el comienzo el compositor alicantino adopta una actitud “científica” hacia el quehacer musical. En una carta de Felipe Pedrell, fechada en Barcelona el 17 de octubre de 1910, el compositor y musicólogo catalán le agradece de antemano “el libro que está escribiendo y todo cuanto Vd. publique, pues me interesa sobremanera cuanto me avanza”¹². No sabemos de qué libro se trata. Probablemente, Esplá no tuvo tiempo de dar forma definitiva al libro que prometía, a no ser que se trate de su obra *Las aportaciones armónicas de Grieg*, publicado según Guy Bourlignoux en Alicante en 1915, pero del que no se han encontrado huellas¹³.

Entre sus ensayos de carácter estético podemos citar: “La música y su aspecto moderno” (1913); “El arte y la musicalidad” (1919); “Principales tendencias actuales de la música” (1950); “En torno al arte” (1953); “Arte y realidad”; “Función musical y música contemporánea” (1955); “Disertación sobre las formas” (1959) y “El fundamento estético de las actividades del espíritu” (s.f., original en francés).

“La música en su aspecto moderno” es uno de sus primeros escritos, publicado en la *Revista musical* de Bilbao en 1913¹⁴. Como han mostrado estudios recientes, las revistas especializadas y los artículos de carácter musi-

¹⁰ Emiliano García Alcázar: *Oscar Esplá y Triay. Estudio monográfico documental*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1993, p. 215. Quedan aún por publicar la totalidad de sus crónicas musicales en *Le Soir*, de 1940 a 1943, en las que estoy trabajando actualmente. Se encuentran en formato pdf en el sitio web de obras sociales de la CAM Legado Oscar Esplá: http://www.obrasocial.cam.es/legado_oscar_espla/articulos/

¹¹ *Le Soir*, 16-V-1941. Traducción personal del original francés.

¹² Publicado en el catálogo de la Exposición, *Oscar Esplá y la música...*

¹³ *New Grove Dictionary*, Londres, McMillan, 1980, 251a. García Alcázar, quien no ha encontrado ningún ejemplar del citado escrito, sugiere que quizá fue publicado en el *Diario de Alicante*.

¹⁴ *Revista musical*, V/11 y 12, 1913, pp. 241-248 y pp. 262-266. Reproducido en *Diario de Alicante*, enero 1914 y en *Escritos de Oscar Esplá*, reunidos y editados por Antonio Iglesias, vol. II, Madrid, Alpuerto, 1977, pp. 11-33.

cal serán las mejores armas para la defensa de la música moderna, armas que Esplá utilizó desde el primer momento de su carrera artística¹⁵.

Otro de sus primeros escritos, “El arte y la musicalidad”, texto de una conferencia pronunciada en 1919, constituye una reflexión sobre lo esencial del hecho musical. De la lectura de este texto se desprende la preocupación intelectual de Esplá por encontrar el verdadero estatus de la música, despojándola de la ganga más o menos filosófica que a lo largo de la historia nos ha podido ocultar su verdadera naturaleza. Esplá manifiesta también un amplio conocimiento de la historia de la filosofía así como de la historia de la teoría musical¹⁶.

Su trabajo como crítico musical constituye otro medio excelente para conocer sus ideas sobre la historia de la música y la evolución de la estética musical a través de los compositores y sus obras. En sus críticas de conciertos, Esplá no desaprovecha la ocasión de expresar sus reflexiones y de hacernos partícipes de sus comentarios a la estética de Rousseau o de otros filósofos que se hayan preocupado por la música o el arte en general. Todo ello constituye un abundante material para conocer sus opiniones sobre la vida musical contemporánea así como consideraciones diversas sobre la función de la obra musical, la programación de conciertos, el artista y el público.

Su inclinación a la crítica musical se manifiesta, como hemos mencionado, desde los primeros años, pues sus primeros artículos datan de 1910, cuando aún era un compositor joven, poco conocido¹⁷. Además, Esplá tenía un elevado concepto de la crítica musical como actividad seria y científica cuya misión consiste en hacer accesible las intenciones estéticas de la obra, como revelan estas palabras de uno de sus artículos: “Este peculiar y genuino sentido de la obra artística es lo que la crítica debe descubrir cuidadosamente, ponderándolo bien antes de tasar su significación”¹⁸.

La crítica musical contribuye al progreso de la vida musical de un pueblo y a elevar el nivel de las manifestaciones musicales. En este sentido declara: “La crítica debe orientar no sólo al público sino también a los autores y a los ejecutantes”¹⁹. Esplá participa por tanto plenamente de los ideales de la nueva generación de músicos, Grupo de Madrid, apoyados intelectualmente por Adolfo Salazar entre cuyos objetivos figuraba el de dar a la música una proyección social²⁰.

¹⁵ Véase Consuelo Carredano: “Adolfo Salazar en España, Primeras incursiones en la crítica musical: La Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 84, 2004, p. 119.

¹⁶ Conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Alicante el 9 de febrero de 1919.

¹⁷ Las primeras crónicas musicales aparecen en el *Diario de Alicante*, 29-XII-1910 y 2-V-1911.

¹⁸ “La crítica musical en España. Adolfo Salazar, compositor y crítico”, *El Sol*, 19-VII-1924.

¹⁹ *Le Soir*, 27-XI-1941.

²⁰ Emilio Casares Rodicio: “Música y Músicos de la Generación del 27”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1919-1939)*, Exposición, Granada, 1986, ed. Emilio Casares Rodicio, Oviedo, INAEM, 1986, p. 20 y p. 22.

Aunque desempeñó un papel importante en el panorama musical español durante la II República, fue sólo en Bélgica donde ejerció de manera regular y profesional la crítica musical²¹. Son ya conocidas las circunstancias que le llevaron a tomar la pluma para encargarse de la crítica a los conciertos semanales, organizados en Bruselas a partir de agosto de 1940 y hasta septiembre del 1943 (el primer artículo firmado por nuestro autor es del 4 de agosto de 1940). Oscar Esplá utilizará el seudónimo de Auguste de Triay para firmar la mayor parte de las crónicas musicales. Suponemos que lo hizo porque es un procedimiento habitual y no con la intención de ocultar su verdadera identidad. En realidad este seudónimo es la traducción de su tercer nombre de pila y su segundo apellido: Oscar Emilio Augusto Esplá y Triay²². Por otro lado, en determinadas ocasiones: homenajes a músicos célebres o cuando quiere dejar claro de que se trata de su opinión como compositor, firma con su verdadero nombre: Oscar Esplá.

De no ser por la situación delicada, debida a la ocupación alemana con el consiguiente control de los medios de comunicación, podemos afirmar que Esplá acogió con entusiasmo la tarea de crítico musical ya que le permitía expresar sus opiniones sobre los más variados aspectos de la vida musical. Su intención era simplemente estética o intelectual, al tiempo que constituía un medio para aliviar su apurada situación económica. Además se ocupó de esta tarea con auténtica conciencia profesional y con un sentido de misión al servicio del arte y de la cultura.

Esplá no sólo asegura las críticas a los conciertos semanales en Bruselas sino también, a partir de 1941, los comentarios a las publicaciones recientes de tema musical, lo que es una manifestación más de su vasta cultura y de su talante filosófico.

En sus reflexiones utiliza frecuentemente ejemplos y metáforas para hacer más comprensible su pensamiento y ponerse al nivel del lector medio, quizá no muy experto en temas filosóficos ni musicales. En muchas ocasiones, sus comentarios adquieren un carácter pedagógico, explicando las diferencias entre un compositor u otro, una época determinada de la historia de la música, las distintas maneras de abordar una obra de arte, etc. Los ejemplos utilizados muestran el realismo y la objetividad de nuestro autor, ajeno a las brumas metafísicas que critica habitualmente. Podemos hablar de un cierto prurito de objetividad basada en la observación y en la experiencia personal como una de las características de la crítica de Esplá.

La situación en el periódico se enrarece conforme avanza la guerra y nuestro autor se encuentra en una posición cada vez más incómoda. Recibe amo-

²¹ Utilizamos el término 'profesional' en el sentido de 'actividad remunerada'.

²² Luis Español Bouché: "Oscar Esplá: la música en el exilio", *Ateneístas ilustres*, Madrid, Ateneo de Madrid, 2004, n. 10.

nestaciones cuando sus críticas no son suficientemente elogiosas de los conciertos, obras e intérpretes organizados por el ocupante. Al mismo tiempo, se ve con malos ojos su entusiasmo por aquellos artistas no gratos al régimen. También recibe las críticas de quienes ven en sus crónicas musicales una colaboración con el enemigo. La exasperación de Esplá trasciende cada vez más en sus crónicas, como en este epílogo del 21 de octubre de 1942:

Cada año, al principio de la temporada y a propósito de los conciertos o del teatro de *La Monnaie*, soy molestado por cartas impertinentes que llueven sobre mí. Estos corresponsales ignoran pues todavía que he aceptado esta función crítica, no para servir los intereses particulares de nadie, sino para servir al arte y a los artistas; el verdadero arte y los verdaderos artistas; sobre todo, que no soy, gracias a Dios, un aficionado a la música, sino un profesional con una conciencia y una responsabilidad. Detesto el alma de borrego en los hombres. Por lo tanto, no admito que nadie me fije la norma de mi conducta, pues ya sé fijármela yo mismo²³.

Esta situación incómoda le llevará a presentar la dimisión aunque sus apuros económicos no se hayan resuelto de momento²⁴. El 8 de septiembre de 1943 publica su último artículo explicando los motivos que le llevaron a aceptar este trabajo así como las razones para su dimisión.

A pesar de las circunstancias históricas que convirtieron este trabajo en una fuente de conflicto y preocupación, los artículos publicados son de un gran interés para la musicología actual, deseosa de conocer el pensamiento de Esplá y la vida musical de los años 40. En ellos encontramos toda una información interesante sobre la organización de conciertos en tiempos de guerra. Los programas permiten analizar qué tipo de repertorio y cuáles eran los autores preferidos por el público o por los organizadores. Es también interesante ver el equilibrio de fuerzas entre los “clásicos” y los “modernos”, a partir de Debussy. La presencia de la música española y su recepción resulta también un indicador del reconocimiento en el extranjero de los valores musicales nacionales.

A partir de las críticas musicales publicadas en *Le Soir*, vamos a presentar algunas reflexiones de Esplá sobre el intérprete, su impacto en la vida musical a través del público y por tanto su responsabilidad artística en la transmisión del mensaje estético de las obras y de los compositores, así como su contribución al enriquecimiento espiritual de la sociedad a través de la música.

²³ En la traducción he cambiado el plural mayestático por la primera persona del singular. *Le Soir*, 21-X-1942.

²⁴ A partir de abril de 1943 la columna musical aparece firmada por *interim*.

El artista y el intérprete

Una de las primeras ideas de Esplá al abordar el tema del arte es la distinción entre el artista y el intérprete. En sus escritos de los primeros años esta distinción se expresa de manera tajante. Por un lado, el artista es el creador de la obra de arte mientras que el intérprete únicamente desempeña un oficio técnico como ejecutante. Esta oposición, sin embargo, desaparece progresivamente en sus escritos posteriores, debido sin duda a la presión del lenguaje común, que utiliza la palabra artista tanto para el que crea – compositor, pintor, escritor–, como para el que interpreta –actor, director de orquesta o instrumentista en general. A este propósito es muy reveladora una carta dirigida a Gabriel Miró en la que comenta algunas reacciones del público a sus palabras, pronunciadas en este sentido en una conferencia en el Círculo de Bellas Artes:

De esto hablé también aunque más directamente referido a la música, en el Círculo de Bellas Artes de Costa. Pero se me ofendieron los músicos porque dije que tocar el piano, u otro instrumento, no constituía un arte sino una técnica u oficio, pues el hecho de que un ejecutante comprenda y sienta perfectamente al autor que interpreta no le da patente de artista. Del mismo modo que ese ejecutante, o mejor que él todavía, puede comprender y sentir al autor cualquier oyente humilde desde su butaca de concierto, sin que por ello se convierta en artista, pues en realidad no se trata sino de comprender y de sentir y de ningún modo crear. El que interpreta bien es un comprensivo que posee una técnica mediante la cual expresa lo que comprende y siente pero no crea nada. [...] En el mismo caso que los tañedores y cantantes, se incluyen también los lectores de poesías y los actores, los cuales poseen sus particulares técnicas y valiéndose de ellas interpretan las verdaderas creaciones artísticas. Sólo el autor de tales creaciones ha realizado el acto artístico, es decir, ha elaborado una forma expresiva objetivando la impresión estética de la realidad, pero los intérpretes, no. Los intérpretes son reflectores más o menos fieles pero nada más²⁵.

En este texto, un poco radical, el intérprete aparece casi al mismo nivel que el público entendido y con la suficiente sensibilidad para captar el mensaje estético de la obra de arte. No pasa de ser un mero ejecutante cuyo único mérito es el de reflejar fielmente la intención estética del autor de la obra de arte.

En sus crónicas posteriores, sin embargo, Esplá admite la palabra artista referida también al intérprete, ya que las exigencias de sensibilidad artística, de la técnica propia del oficio, de la cultura y la propia formación intelectual, necesarias para una adecuada interpretación, hacen del intérprete un artista, aunque en distinto sentido que el creador de una obra de arte. Ade-

²⁵ Carta de Esplá a Gabriel Miró del 19 de junio de 1919, publicada por Edmund King: "Oscar Esplá y Gabriel Miró: dos documentos", *Sociedad, Arte y Cultura...*, p. 83.

más, en la interpretación, el intérprete nos da también algo de sí mismo que se añade y facilita al mismo tiempo la comprensión de la obra, por lo que no puede ser equiparado al público, por muy entendido y sensible que sea.

Esta distinción, o más bien esta distanciaci3n, introducida entre el intérprete y el público le llevará a establecer una cierta jerarquía entre los artistas, en los que incluye a los intérpretes, según la incidencia de su actuaci3n en el mundo del arte en general y de la música en particular. En primer lugar aparece el compositor, pues al crear las obras de arte tiene la capacidad de hacer evolucionar la historia de la música provocando cambios en las corrientes estéticas. En segundo lugar, los directores de orquesta, ya que a ellos corresponde la comprensión de las obras, desde el momento en que varios instrumentos entran en juego y por último, el solista a quien compete la mejor formaci3n posible en su instrumento. La exigencia del público y de los expertos está también en consonancia con el impacto de cada artista en el medio en que se desenvuelve, como podemos ver en este texto:

Somos más severos con los compositores que con los intérpretes, pues son los autores los que hacen, en definitiva, la historia de la música, marcando para siempre las rutas estéticas que hay que seguir. Entre los intérpretes, son los directores de orquesta los que tienen un radio de acci3n más amplio, lo que quiere decir, que además de a los compositores, es a ellos a quienes pedimos las mejores cualidades, y en esta jerarquía, nuestras exigencias aumentan en raz3n directa a la importancia del plan estético ocupado por los interesados²⁶.

Cuando un artista goza del favor del público adquiere carácter de autoridad en la materia, sobre todo los directores de orquesta, por lo que se espera más de ellos. En cambio, es lógico ser más benévolo con un artista joven que comienza y que apenas es conocido del público²⁷.

Formaci3n intelectual

Uno de los primeros requisitos del artista, tanto como creador o como intérprete, es la formaci3n intelectual²⁸. La importancia que da Esplá a la formaci3n intelectual del artista es patente en su conferencia *El arte y la musicalidad*. El artista debe estar abierto a todo lo que puede ayudarle a comprender el mundo en el que vive, y las tendencias artísticas del momento, manteniendo una relaci3n científica e intelectual con la propia actividad artística. Estas ideas son afines a la de otros compositores de la misma época, como podemos ver en estas palabras de Rodolfo Halffter referidas a los músicos de la Generaci3n del 27:

²⁶ *Le Soir*, 24-II-1941.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ P. Otaola González, "Oscar Esplá, un pionero ...", p. 431-452.

Una característica fue el acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no sólo musicales. Para nosotros el compositor era también un intelectual que debía como tal, interesarse al lado de otros intelectuales por ocupar un primer plano en la vida cultural española durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir²⁹.

Para Esplá la obra de arte responde a una inspiración o intuición original, pero después debe ser construida sólidamente con sus propios materiales³⁰. Esta preocupación científica por la obra de arte debe estar también presente en el trabajo de los intérpretes. Esplá aprecia la racionalidad en la interpretación de las obras tanto por parte de los solistas como del director de orquesta, con mayor razón. La primera tarea del intérprete es comprender el sentido profundo o el sentido estético de la obra que va a interpretar.

La necesidad de formación seria responde a una convicción que Esplá manifiesta desde el principio y que mantendrá a lo largo de su vida, como podemos observar en esta afirmación: “Al artista se debe y se puede pedir la honestidad profesional de poner todos los medios para formarse lo mejor que pueda en su instrumento”³¹. Así, entre los elogios que dirige a los directores de orquesta figura el de dar una versión inteligente de las obras³². La propia cultura es un bagaje indispensable del director de orquesta, como podemos ver en el elogio a un conocido compositor y director de orquesta belga, André Souris (1899-1970), de quien nos dice que “el talento de director de orquesta se une al del músico de cultura”³³.

El trabajo serio y científico, por tanto, de la obra que se va a interpretar, sobre todo si se trata de directores de orquesta, es lo que da valor a los conciertos. Este trabajo serio se mide por el cuidado hasta en los más mínimos detalles. El estudio concienzudo de las obras es lo que contribuye a dar un máximo de dignidad artística a los conciertos³⁴.

Hemos mencionado un poco más arriba la importancia de la fidelidad a la *intención estética* de la obra o a la *intención estética* del autor. Esplá no explica en qué consiste esta intención estética pero es una expresión recurrente en sus críticas. En algunos textos la intención estética es equiparada al *sentido de la obra*, *sentido artístico* se entiende, que depende en primer lugar de la obra en sí misma, del modo en que está construida melódica y armónicamente. Pero este sentido es también inseparable de la atmósfera estética en la que se mueve el compositor y que se refleja también en sus otras

²⁹ Rodolfo Halffter, “Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27”, *La música en la Generación del 27...*, p. 38.

³⁰ “El arte y la musicalidad”, *Escritos I*, pp. 13-14.

³¹ “Principales tendencias actuales de la música”, *Escritos I*, 41.

³² *Le Soir*, 16-X-1941.

³³ Ídem, 24-IV-1942.

³⁴ Ídem, 8-IV-1941.

obras. Esta es la razón por la que el estudio de la obra debe realizarse en su contexto histórico, de manera que se pueda captar el ambiente estético que la envuelve. Esplá anima a los intérpretes, sobre todo a los jóvenes, a estudiar las obras en este sentido³⁵.

Dada la importancia de la fidelidad a la obra y a las intenciones artísticas del compositor, es natural que no sean del agrado de nuestro autor la búsqueda de interpretaciones “originales”, destinadas a resaltar al intérprete, más que a la obra. Todo lo que desvía la atención de la obra musical hacia el intérprete, es, para Esplá, un defecto que hay que evitar. Esta tentación de originalidad suele presentarse cuando se dan en concierto obras muy conocidas del público, hasta el punto de que se vuelven banales. Una manera de atraer la atención es alterar algunos pasajes dándoles una interpretación personal, que no siempre coincide con lo que está escrito, como es el caso de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven que Esplá comenta en una de sus crónicas:

La *Quinta Sinfonía* es sin duda una de las obras de arte más geniales; pero tiene el inconveniente de su popularidad. Es evidente que la fórmula ‘buenos días’, para desear la felicidad al prójimo, es tan bella y simple como llena de sentido. Sin embargo, ahora decimos ‘buenos días’ maquinalmente. La *Quinta Sinfonía* nos habla de cosas, que a pesar de su profundidad, se han vuelto tan corrientes como los buenos días. Los intérpretes, para atraer la atención sobre el contenido transcendente de estas cosas, son a menudo proclives a pronunciarlas de una manera original. Pienso, no obstante, que es preferible decir buenos días como todo el mundo, sin salir de lo natural y sin perjuicio de decirlo con una hermosa voz y con la mayor prestancia posible. Por esto no he apreciado la versión de la Quinta ni la de la obra de Roussel. La Sinfonía de Beethoven ha sido dirigida, en general, demasiado rápida y de manera exagerada en algunos contrastes³⁶.

El mismo criterio se aplica a los cantantes y actores de teatro lírico. Una buena actuación consiste en representar fielmente lo que el autor ha dejado escrito sin hacer adaptaciones originales y personales que no se acomodan a la intención del autor. En general critica las exageraciones, que son una desviación de la obra para atraer la atención del público. Estas exageraciones son en el fondo una manifestación de mal gusto³⁷.

Esplá compara repetidas veces la creación musical con la arquitectura. La obra musical suele aparecer definida como arquitectura en movimiento. El trabajo del artista, tanto del compositor como del intérprete, es un trabajo de construcción. El intérprete debe unir a la intuición del artista el trabajo intelectual para comprender la estructura formal de la obra, sus líneas de construcción.

³⁵ *Le Soir*, 5-XII-1941.

³⁶ *Ídem*, 30-I-1942.

³⁷ *Ídem*, 31-VII-1942.

Cualidades del intérprete

Además de la formación intelectual y de la cultura de la que depende en parte la fidelidad al sentido estético de las obras, Esplá hace observaciones sobre las cualidades que debe poseer un buen intérprete. Algunas de estas cualidades son de carácter técnico, específicamente ligadas al instrumento y al arte de la interpretación. Otras sin embargo son de tipo moral, pero que inciden finalmente en la labor del artista.

Cualidades técnicas

Entre las cualidades técnicas que debe poseer un intérprete, director de orquesta o solista, Esplá menciona repetidas veces la sinceridad, la sensibilidad y el temperamento, el sentido musical y una buena técnica. La sensibilidad y el temperamento son cualidades en cierto sentido naturales que vienen dadas al músico. Al mismo tiempo, esta sensibilidad y temperamento deben estar sometidos al uso de la razón, al estudio de la obra y al trabajo técnico.

El buen intérprete, al margen de su propia sensibilidad que le puede inclinar hacia una época más que otra o hacia un compositor más que otro, debe tener la flexibilidad necesaria para adaptarse a las diferentes épocas y saber destacar las cualidades artísticas de cada obra³⁸. Aunque Esplá es exigente en el tema de la interpretación no deja de reconocer estas cualidades que para él son esenciales, cuando se dan reunidas en un intérprete, como en el caso del pianista alemán Gerhart Münch (1907-1988):

Este joven artista tiene mucho talento. En primer lugar, posee una sensibilidad excelente, mucho temperamento. Tiene también el sentido de la forma musical, lo que le permite construir perfectamente las obras y su técnica amplia y segura, capaz de dominar toda clase de rasgos de escritura con la misma soltura. Estas cualidades dan al toque del sr. Münch una amplitud y una riqueza de color poco comunes. El talento interpretativo del pianista es también digno de elogio³⁹.

La sinceridad del intérprete, a la que hace referencia frecuentemente en sus crónicas, es también otra noción clave en su concepción de la interpretación. Puesto que nuestro autor no nos dice explícitamente lo que entiende por *sinceridad artística*, podemos deducir, según el contexto, que se trata de una cierta honestidad por parte del artista, destinada a darnos lo mejor de sí mismo, sin hacer alardes de virtuosismo amparados en la facilidad. La sinceridad evita la exageración y el amaneramiento y tiende a la sobriedad de expresión, a la profundidad, cualidades que sólo se adquieren

³⁸ *Le Soir*, 13-XI-1941.

³⁹ Ídem, 5-VI-1942.

como consecuencia de un trabajo serio, entregado al arte y no al lucimiento personal. En este sentido la sinceridad es lo contrario de la vanidad de la que hablaremos más adelante.

Como mencionábamos antes, la exageración, la afectación y el amañamiento son contrarios a una buena interpretación. Son como la hojarasca superficial que a veces encubre la falta de un trabajo serio y profundo. Son muy elocuentes, en este sentido, sus observaciones sobre Monique de la Bruchollerie (1915-1972), en las que hace notar sus cualidades positivas, deplorando al mismo tiempo la exageración y el manierismo:

Monique de la Bruchollerie es una pianista que posee todas las virtudes indispensables para ser una artista de categoría. Ha presentado un programa considerable compuesto de cuatro sonatas [...]. La ejecución de estas obras nos ha revelado un temperamento extraordinario, así como una riqueza poco común en recursos técnicos. Además, la pianista capta perfectamente la intención de las obras y sabe crear en torno a ellas un ambiente estético idóneo, aspecto descuidado a menudo por los virtuosos. Sin embargo, tenemos que hacer a Monique de la Bruchollerie esta observación: los arrebatos y los hundimientos, el claroscuro dinámico de las obras nunca obligan a exagerar gratuitamente los contrastes en detrimento de la línea general de las frases y de los periodos que se hacen así recortados y demasiado irregulares, dando lugar a una serie de sobresaltos desagradables porque injustificados. No quiero decir que la pianista haya caído por completo en el manierismo, pero tiende a él⁴⁰.

La sensibilidad del intérprete debe guiarle para captar y poder expresar el sentido estético de la obra. Es el artista el que debe hacerse a la obra y no la obra al artista.

Desde el punto de vista técnico, Esplá distingue dos tipos de intérpretes: los analíticos y los sintéticos. Los intérpretes analíticos son los que se limitan a los autores de su preferencia, según su sensibilidad y siempre los mismos. Se pasan la vida descubriendo los detalles más minuciosos y las intenciones más escondidas de las obras. Para Esplá este tipo de trabajo es meritorio pero unilateral. En el otro extremo se encuentran los intérpretes sintéticos. Aunque estos presentan las obras sin el rigor de detalles de los anteriores, tienen el mérito de una intuición más general, animada por una fuerza más comunicativa y su capacidad de emoción es más amplia⁴¹.

En otro lugar compara la técnica de los intérpretes sintéticos, cuando esta tendencia es llevada al exceso, al impresionismo, en el sentido en que la espontaneidad o incluso la improvisación del momento están por encima del trabajo intelectual. Esto tiene el inconveniente de interpretar las obras según la emoción o el sentimiento del momento, alterando la auténtica expresión de las obras y de los autores. Cuando las obras de Bach sue-

⁴⁰ *Le Soir*, 14-II-1942.

⁴¹ *Ídem*, 17-XI-1941.

nan tan románticas como las de Schumann o Schubert, quiere decir que el intérprete se ha dejado guiar por su propia sensibilidad sin el estudio atento y minucioso que requiere una adecuada interpretación⁴².

Lo ideal, por supuesto, es combinar los dos aspectos, el analítico y el sintético, saber analizar las obras hasta en los mínimos detalles sin perjuicio de su construcción total, combinando el carácter analítico con una técnica seria y con una sensibilidad rica en matices expresivos⁴³.

Esplá observa que es en la interpretación de las obras de compositores clásicos como Beethoven y otros anteriores en donde mejor se puede apreciar la sensibilidad o la personalidad del intérprete, ya que en estas obras las variaciones de *tempo* y de expresión apenas aparecen indicadas. Ello deja la personalidad del intérprete al descubierto. En este sentido declara: “Los clásicos, incluido Beethoven, son la piedra de toque de los ejecutantes; dan un margen de iniciativa al intérprete que no se encuentra en las obras modernas, en las que todo está cuidadosamente indicado y previsto por el autor”⁴⁴.

Para Esplá, el pianista aragonés Eduardo del Pueyo (1905-1986) constituye un modelo de interpretación. En sus comentarios a los conciertos dados por del Pueyo, se deshace en elogios, sobre todo porque el aragonés une el trabajo serio y científico del análisis de las obras a la sensibilidad artística. Del Pueyo posee las cualidades de un pianista analítico que examina las obras en sus más mínimos detalles para captar su profundo sentido musical. Al mismo tiempo su exquisita sensibilidad da una gran riqueza expresiva a sus interpretaciones que son fieles a la obra y al compositor, sin que la personalidad del pianista interfiera en la interpretación, pero dándole al mismo tiempo un carácter personal y genuino:

La serie de recitales de piano de la Filarmónica acaba de ser inaugurada triunfalmente por Eduardo del Pueyo. Este pianista es, desde muchos puntos de vista, uno de los mejores de Europa. Su capacidad analítica es, ya lo hemos dicho repetidas veces, inaudita; su sensibilidad, de una riqueza fuera de serie, y su concepto de la verdad expresiva, tan profundo que va todo derecho a buscar la intención de los autores con un estudio a fondo de la partitura, sin tener en cuenta la tradición impuesta por los virtuosos del pasado. Las interpretaciones de del Pueyo están de este modo impregnadas de un sello totalmente personal⁴⁵.

Además, Esplá pone de relieve la concentración, la profundidad, la sobriedad en la interpretación de las obras y como un desprendimiento interior de todo lo que es exterior y superficial⁴⁶. Nuestro autor admira la con-

⁴² *Le Soir*, 8-V-1941.

⁴³ *Ídem*, 19-V-1941.

⁴⁴ *Ídem*, 23-X-1941.

⁴⁵ *Ídem*, 11-IX-1942.

⁴⁶ *Ídem*, 16-II-1941.

ciencia profesional del pianista y el hecho de no buscar el éxito de manera fácil sino de realmente intentar profundizar en el sentido estético de la obra para darnos su mensaje. Por ello, utiliza para del Pueyo la expresión “artista excepcional”, mucho más rica de significado que la de simplemente intérprete o virtuoso:

El estilo de del Pueyo se hace cada vez más concentrado, cada vez más sobrio, despojado de todo lo que es superfluo. El artista se acerca al piano con una actitud de recogimiento casi religioso; se consagra por completo a las obras, tal como él las comprende y se limita a transmitir devotamente el mensaje estético que los autores le han confiado. Esta actitud, que es la auténtica actitud artística de los intérpretes de gran categoría, no siempre es bien entendida porque suprime, de golpe, los efectos fáciles que determinan a menudo el éxito de los virtuosos de una psicología más exterior que la de del Pueyo. Pero nada es más agradable, para los músicos, que esta comunicación directa con las obras de arte, tal como son vistas por un temperamento sincero. Si se añade además que este temperamento es servido por la técnica más completa y más depurada, se comprenderá fácilmente que las interpretaciones de del Pueyo alcancen un valor extraordinario⁴⁷.

Cualidades morales

Otras cualidades puestas de relieve por Esplá conciernen más bien el carácter del intérprete, como el dominio de sí mismo y la modestia.

El artista, al transmitir el sentimiento de la obra al público, debe controlar al mismo tiempo sus propias emociones y en cualquier caso, el temperamento nunca substituye a la técnica adecuada. En una de las críticas al pianista Walter Rummel (1887-1953) le reprocha la falta de control de sus propias emociones; dicho de otro modo, Esplá deplora el exceso de temperamento que ahoga la auténtica expresión de la obra:

Si la técnica del sr. Rummel fuera un poco más igual en ciertos pasajes rápidos y de escritura apretada, sus interpretaciones serían perfectas pues posee una sensibilidad notable. Se ha dicho a menudo que la música es un lenguaje. En este sentido la función del concertista es idéntica a la de un declamador de poesías. Lo que es ley para uno, lo es también para otro. El declamador debe estar siempre en estado de controlar sus emociones. Si se deja llevar por la pasión de tal manera que precipita las palabras en una confusión ininteligible, no expresa otra cosa que la falta de dominio de sí mismo. Cuando se trata de música, esos pasajes confusos en los que falta el ritmo, adquieren el aspecto de una masa sonora informe, de un organismo invertebrado⁴⁸.

En otra ocasión vuelve a criticar el exceso de sentimentalismo en las interpretaciones, que se alejan de las intenciones artísticas del autor. Esplá

⁴⁷ *Le Soir*, 4-XI-1942.

⁴⁸ *Ídem*, 13-XI-1941.

define como “emocionismo” la tendencia a cargar de emoción intensa algunos pasajes que precisamente han sido concebidos por los compositores como remansos sentimentales, “oasis” emocionales para descansar el ánimo. En este sentido es muy importante la articulación clara de las notas para evitar que estos pasajes adquieran “un sentido romántico en los clásicos y un sentido llorón en los románticos, alejado en los dos casos de las intenciones que los autores han puesto en las obras”⁴⁹.

Para Esplá, la música y todas las manifestaciones artísticas, conciertos, exposiciones, etc., deben estar al servicio de la sociedad y contribuir a su enriquecimiento espiritual. Esta idea de servicio debe estar presente a todos los niveles, lo que a sus ojos hace injustificable la vanidad de los artistas y la excesiva preocupación por la gloria personal. Nuestro autor denuncia, siempre que la ocasión se presenta, la vanidad de los artistas, lamentando que el deseo de vanagloria sea un obstáculo al desarrollo del arte y de la cultura. El trabajo del intérprete debe someterse al servicio de la música y de su función en la sociedad. El mérito reconocido justamente por el público es una consecuencia a la probidad de su trabajo, pero no debe ser un fin que se busque por sí mismo.

El concierto, lo mismo que el teatro lírico, no tiene por lo tanto, como fin, el éxito de los artistas, sino la cultura estética del público. El éxito no es más que el premio moral otorgado a los artistas, por su buena contribución al acto artístico general, en el que el oyente es factor igualmente activo y esencial [...]. Desgraciadamente el éxito se interpreta demasiado corrientemente como un fin en sí mismo, como la razón de ser de las manifestaciones musicales, lo que conduce a la fatuidad insoportable de no pocos artistas⁵⁰.

El intérprete tiene la responsabilidad de transmitir el mensaje del compositor y de la obra musical, sin intentar acaparar todo el valor de la obra artística, desviando la atención del público únicamente hacia su persona. En este sentido, a propósito de los conciertos, afirma: “No es una manifestación dedicada a la gloria de los intérpretes”⁵¹.

Estas palabras no dejaban indiferentes a los lectores que no comprendían la actitud de Esplá ni su exigencia de que la finalidad del concierto es poner de relieve la obra musical y no el éxito del artista⁵². En otra ocasión se expresa en este mismo sentido a propósito de la finalidad de los conciertos de enriquecer la cultura de los pueblos y no de servir de trampolín para la gloria personal de los artistas:

⁴⁹ *Le Soir*, 22-V-1942.

⁵⁰ “Sobre la función de la crítica”, *Escritos III*, p. 147.

⁵¹ “Conmemoración de un centenario”, *Escritos III*, p. 140.

⁵² *Le Soir*, 30-I-1942.

No quiero apoyar el error que consiste en creer que un concierto público es una manifestación dedicada a la gloria de los intérpretes. Un concierto público es un acto destinado a la difusión de la música para la cultura del pueblo, al que se debe enriquecer el espíritu, haciéndole sentir las emociones que emanan de todas las obras bellas escritas hasta nuestros días. Cualquier otra concepción de los conciertos está absolutamente equivocada⁵³.

Esta importancia dada al intérprete que lo convierte en estrella, en el auténtico protagonista del evento musical por encima de la obra musical o del compositor, genera una carrera desenfrenada hacia el éxito que contribuye a la vanidad desmesurada de algunos artistas.

Para Esplá, el único fin legítimo del virtuosismo consiste en presentar las obras con la mayor perfección posible, expresando lo más exactamente posible el pensamiento de los autores. Esta es la mejor manera de servir a la música y a la cultura⁵⁴. Por ello, cuando en algún solista se aprecian signos de modestia, simplicidad o de falta de pretensiones, Esplá no deja de señalarlo, apuntándolo como un mérito más que se añade al del arte⁵⁵.

Al mismo tiempo que denuncia la vanidad y la envidia de algunos artistas, es interesante destacar que manifiesta públicamente su respeto por la vida privada, distinguiendo el hombre del artista, como podemos leer en este texto:

Agradezco a todos aquellos que de buena fe intentan darme a conocer la vida privada de los demás denunciándome sus tendencias políticas, confesionales, etc. Desde el momento en que un artista actúa en público, tengo el derecho y el deber de hablar de él, y es como artista exclusivamente que debo juzgarlo⁵⁶.

Podemos concluir que para Esplá la música desempeña un importante papel en el desarrollo espiritual de los pueblos y contribuye en gran manera a darles su identidad. El lenguaje de la música y del arte es universal por lo que es uno de los factores de cohesión y de unión de los pueblos entre sí. Sin embargo, hace falta una cierta preparación para captar la belleza y el mensaje espiritual de la música. Por ello, los estados deben promover y poner los medios para desarrollar una auténtica cultura musical, signo del nivel cultural e intelectual de un pueblo.

Este elevado concepto del arte y de la música conlleva también una gran exigencia y sentido de responsabilidad para todos aquellos que se relacionan con las manifestaciones musicales. Comenzando por los compositores y siguiendo por los directores de orquesta, solistas, organizadores de conciertos y público, todos deben ser conscientes de la función social de la

⁵³ *Le Soir*, 16-V-1941.

⁵⁴ *Ídem*, 17-I-1941.

⁵⁵ *Ídem*, 5-XII-1941.

⁵⁶ *Ídem*, 16-V-1941.

música. El artista, cualquiera que sea su categoría, compositor o intérprete, tiene una misión que cumplir: contribuir al enriquecimiento espiritual de los pueblos por medio de la belleza y de la grandeza de las obras artísticas. Esta misión implica la idea de servicio, por la que el artista se consagra con sentido de responsabilidad, poniendo el talento natural y el esfuerzo de su trabajo intelectual para transmitir, lo más fielmente posible, el mensaje estético de la obra musical, del compositor y de la atmósfera estética que los envuelve en cada época.