

EL LIED HISPANO: UNA HISTORIA APARTE

M<sup>a</sup> Dolores Moreno Guil

La canción solista con acompañamiento pianístico contribuyó al nacimiento de un “arte nacional” gracias a la depuración o elevación del germen popular y a la utilización de la lengua patria. Desde finales del XVIII, los condicionamientos históricos y socioculturales, tales como la coincidencia de grandes compositores y poetas, junto a la de un público receptivo y culto, determinaron la evolución de la canción culta hasta llegar a sus máximos exponentes: el *lied* germano y la *mélodie* francesa. Sin embargo, la evolución de la canción culta española se estancará a partir del s. XVII debido a la fuerte influencia de la música escénica y del italianismo. Con más de un siglo de retraso, la Generación de 27 logrará el verdadero *lied* de impronta hispana.

**Palabras clave:** canción española, tonadilla, populismo, zarzuela, nacionalismo musical, Pedrell, Falla, Generación del 27.

Trazar una panorámica de la canción culta española plantea un estudio no exento de dificultades, en un país como el nuestro que presenta una historia algo especial en el campo de la creación de este género vocal. Del mismo modo, la descripción de lo que ha sido este repertorio y su poética dentro del contexto global de la creación musical española supone manejar, no sólo parámetros estéticos muy diversos, así como otros de tipo geográfico y temporales, sino, igualmente, toda una serie de condicionamientos socioculturales que fueron cimentando un lenguaje musical autóctono y universal, y que llevaron a la consecución de un *lied hispano* o *canción patria* con más de un siglo de retraso, en comparación con Alemania y Francia, países de gran tradición en este género.

Y es que, a pesar de ser España un país prolífico en cantares, que la colocaron entre las principales naciones musicales del Renacimiento, con un fuerte arraigo popular, de riqueza y variedad impresionantes, no posee un repertorio típico de *canción de concierto* hasta los inicios del s. XX<sup>1</sup>. Serán los maestros del nacionalismo español, en especial, Granados, Turina y Falla, y finalmente, la Generación del 27, quienes practicarán este género con verdadera persona-

lidad e imaginación creadora hasta 1950, casi siempre dentro de los cánones nacionalistas, es decir, de aquellas corrientes estéticas que consideraron el *lied*<sup>2</sup> como una emanación culta de la canción popular<sup>3</sup>, en el que encontraron la posibilidad de la condensación dramática y la íntima unión de texto y música en un todo indisoluble<sup>4</sup>.

Ciertamente, como expone Gilbert Chase<sup>5</sup>, desde el s. XVII al XIX casi toda la música vocal española que se compuso fue de origen teatral<sup>6</sup>: se concentró en la ópera italianizante o en las formas populares del teatro lírico, la zarzuela y la tonadilla escénica. No obstante, estudios actuales realizados por Gómez Amat (1984) y, en especial, los realizados por Celsa Alonso (1995), coinciden en revalorizar el abundantísimo género cancionístico español del XIX, que según explica esta autora, fue malentendido y desprestigiado por los autores de principios del XX<sup>7</sup>, debido, por un lado, al agravio comparativo con el *lied* o *canción alemana*, y por otro, al rechazo al pintoresquismo y casticismo musical que llevó a tachar a la canción decimonónica de superficial y “folklorista”<sup>8</sup>. No podemos obviar que dentro de este repertorio se encuentran los primeros acercamientos al *lied hispano*.

2 *Lied* es un término aplicable a breves piezas musicales cantadas en lengua alemana, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media en ciertas canciones de los Minnesinger, guerreras y caballerescas, y los Meistersinger, cuyos postulados giraban en torno a la música, la poesía y el amor. De estos últimos ingredientes se valerá el “lied puro” cuando afirme su imperio ya en el s. XIX: la fusión de un poeta, un músico, una voz y el piano. Fue Schubert quien finalmente lo definió, y posteriormente Schumann, Brahms y Wolf. Debido a su sencillez y a veces claro origen popular, el *lied* fue adaptado pronto por los compositores de todos los países, acomodándolo a su estilo y características nacionales, resultando en variantes como la *chanson* en francés, la *song* en inglés o la *canción* en español. En países como Inglaterra, Italia y Francia, la canción de concierto siguió otra línea próxima a la música escénica. Mientras la canción francesa se consigue depurar hasta llegar a la *mélodie*, de nivel estético altísimo, la *romanza* sentimental italiana no evolucionaría.

3 FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *op. cit.*, p. 31.

4 GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española*, Alianza Música, Madrid, 1988, p. 93

5 GILBERT, Chase: La canción en España, en STEVENS, Denis: *Historia de la canción*, Taurus, Madrid 1990, p.195.

6 Celsa Alonso resalta que esta raíz teatral *también se evidencia en la canción* inglesa relacionada con la Ballad-ópera y la ópera italiana, y en Francia con el Vaudeville, el cual posteriormente evolucionó a la romance.

7 Autores como FERNÁNDEZ CID, SOPEÑA, SALAZAR y MITJANA.

8 ALONSO, C., “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, en CASARES RODICIO, Emilio: *La música española del s. XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 245.

1 FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Lieder y Canciones de España*, Editora Nacional, Madrid, 1963, p.25.

Sin duda, fue el Renacimiento la época dorada de nuestra canción, con autores como Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Miguel de Fuenllana y Esteban Daza quienes colocaron a España en posición de referencia en el panorama musical<sup>9</sup>, coincidiendo con el papel crucial de nuestro país en el mundo, personificado en el monarca Carlos I de España y V de Alemania. En sus importantes romances y villancicos para canto y vihuela<sup>10</sup> utilizaron la mejor lírica española de la época, siguiendo una refinada tradición vocal heredada de la época de los Reyes Católicos<sup>11</sup>. Tras la época renacentista, se continuaron escribiendo canciones para solista y bajo continuo, tonos y solos humanos del género profano, de calidad similar a las escritas en otros naciones punteras de la música del XVII como Francia e Italia, aunque se caracterizarán, según Mitjana<sup>12</sup>, por su sencillez y expresividad, escaso virtuosismo, poco abuso de la ornamentación, siendo el mordente el elemento más común. Generalmente, estas piezas presentan una estructura poética de alternancia de copla y estribillo, lo que inicia, para Celsa Alonso, una fecunda relación de la canción lírica con el canto popular que continuará en los s. XVIII y XIX<sup>13</sup>. Hay que destacar las colecciones: *El libro de los tonos Humanos* (Biblioteca Nacional de Madrid), *el Cancionero de Sablonara* (Staatsbibliothek de Munich) y *el de los Tonos de Castellanos* (Biblioteca de los duques de Medinaceli)<sup>14</sup>. Entre los autores de canciones más destacados se encuentran José Marín (1619-1699), Sebastián Durón (1660 -1716), Antonio Literes (1680-1755), Manuel de Villafior y José Navas.

En el s. XVII se inicia una “tradición dramático-musical de impronta hispana” que se proyectará hasta el s. XX<sup>15</sup>, y que explica las raíces teatrales de nuestra canción lírica acompañada. Celsa Alonso argumenta que con el auge de los géneros teatrales a los que comenzó a incorporarse la música con una función dramática específica, los solos humanos que antes eran interpretados en las cámaras nobiliarias, empezaron a formar parte del teatro, junto a otros aires de corte popular (canciones y bailes)<sup>16</sup>. Se cultivarán la *jácara*, el *sainete* y la *mojiganga*, como géneros teatrales menores, y la *zarzuela* será la estructura principal músico-dramática.

9 GILBERT, Chase: *op. cit.* p.193

10 Las canciones con vihuelas son las equivalentes a las de laúd del reinado de Isabel de Inglaterra. Destacados vihuelistas como Luis de Milán, Mudarra, Pisador y Daza enriquecieron el repertorio con sus libros de canciones, que contenían además de canciones originales, transcripciones de otros músicos. Destacan la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana, y la obra de Francisco Guerrero. Tomás Luis de Victoria, contemporáneo de Palestrina y Lassus, amigo de santa Teresa de Jesús, destacó por su polifonía sacra.

11 ALONSO, Celsa: *La canción Lírica española en el s. XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998, p. 17.

12 GILBERT, Chase: *op. cit.*, p. 194.

13 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 19.

14 GILBERT, Chase: *op. cit.*, p. 193.

15 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 18.

16 *Ibidem*, p. 17.

La música se incorporaba en forma de fandangos, canciones (tonadillas) y seguidillas, junto a “aires nacionales” (asociados a personajes de bajo estatus) o canciones de moda elegidas libremente por los actores. En el XVIII, destacan compositores como Ramón de la Cruz (1731-1794) y Antonio Rodríguez de Hita (1763-1800), cuyas *zarzuelas* y *sainetes* son cuadros costumbristas, de escenas pintoresquistas y con reflexión moralizante. La guitarra se convierte en el instrumento de acompañamiento por excelencia, desbancando a la vihuela y el laúd.

Como en otros países europeos, en el XVII, la ópera Italiana causa furor, y el nuevo estilo de Caccini y Monteverdi, recitativo y melodía con simple acompañamiento, influenciará a nuestra canción de finales del setecientos, reflejándose en “un fuerte protagonismo de la voz y un acompañamiento de personalidad armónica y rítmica, que soporta los adornos expresivos de la línea vocal”<sup>17</sup>. Aunque José de Nebra cultiva un nuevo tipo de villancico que rivaliza con la cantata italiana, la influencia del estilo italiano perdurará hasta 1760, cuando la *tonadilla escénica* comienza a emerger, para convertirse en el género dramático musical más importante de la segunda mitad del XVIII, compitiendo en los teatros con la ópera italiana. La *tonadilla* es un género único, una especie de intermezzo que se interpretaba entre los actos del teatro, acompañada por la guitarra. Posteriormente, creció en forma de miniatura de ópera con una duración alrededor de 20 minutos, y será muy similar al sainete, con el que compartía los temas y personajes, además de la influencia de la música de tradición oral<sup>18</sup>. Los temas reflejaban el ambiente castizo de los majos, retratados por Goya, y solían contar con pocos personajes, sólo tres o cuatro. Con el tiempo fue perdiendo el carácter español hacia la ópera cómica y el estilo italiano, iniciando así su declive. Hay que destacar que algunas canciones del repertorio de las tonadillas escénicas se volvieron muy populares<sup>19</sup>, y fueron desglosándose en forma de tonadillas a solo, para ser interpretadas en las representaciones caseras de la aristocracia española y en la corte<sup>20</sup>. En este hecho encuentran muchos autores el origen de la canción populista de salón.

Por consiguiente, desde finales del XVIII, el populismo es una constante en la canción lírica española, que con el tiempo desembocaría en “una rica tradición vocal de sello hispano que confirió al género un contenido vago o explícitamente español”<sup>21</sup>. No obstante, hay que considerar que el populismo fue una moda que también se puso de manifiesto en la literatura, el teatro y la pintura, y que continuó a lo largo del todo el XIX. Celsa Alonso explica este hecho teniendo en cuenta pautas de índole sociológica más que de corte ideológico, pues,

17 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 19.

18 *Ibidem*, p. 21.

19 Destaca *La Tirana del Trípoli* de Blas de Laserna.

20 Manuel García triunfó en Europa con sus tonadillas. Posteriormente, Granados recogerá su estilo, y Nin y Obradors utilizarán el estilo de éstas para el acompañamiento de sus canciones.

21 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 33.

como hemos dicho anteriormente, la canción en sus inicios iba dirigida a la aristocracia, muy aficionada también a la tonadilla y a los bailes nacionales, y en resumidas cuentas, a todo lo relacionado con los majos. Este intrusismo de la aristocracia en las costumbres de la plebe es una singularidad de la sociedad española, que se traduce en los gustos musicales de los saraos, tertulias y academias filarmónicas de la aristocracia, la burguesía ilustrada e incluso la corte: convivían el bolero y el fandango, la seguidilla-bolera y la tirana para voz e instrumento (la guitarra), o la costumbre de recitar y representar romances<sup>22</sup>.

El hecho de que la *sonoridad castiza* se convierta, de manera paulatina, en una fuente popular o nacional para los compositores del momento, explica que el casticismo fuera durante bastante tiempo confundándose con nacionalismo<sup>23</sup>. En este sentido, Gilbert Chase encuentra en la *tonadilla* el nacimiento definitivo y la razón del “idioma español” en música, que tanto interés y fascinación levantó en los compositores extranjeros como Glinka, Bizet, Debussy y Ravel, y cuyos rasgos característicos, heredados de la tonadilla, los resume Subirá en: el predominio del pie yámbico (breve-largo) en las notas finales, o lo que es lo mismo, la cadencia femenina; una estructura melódica con intervalos disjuntos, basados en la formación de acordes; y la transformación de notas melódicas en tresillos por medio de la ornamentación<sup>24</sup>.

Tras la Guerra de la Independencia, España exhausta y hundida en la miseria, inicia un período de declive económico y cultural, mientras que en el resto de Europa corrían los vientos nuevos del romanticismo. Durante el reinado de Fernando VII, la vida musical entra en crisis: ausencia de vida teatral, férrea censura de la prensa y el teatro, el declive de la tonadilla escénica, el triunfo de la ópera italiana y el exilio de los músicos relevantes<sup>25</sup>. La música vienesa y germana es una desconocida, y sólo llega la ópera italiana, en la que Rossini es un ídolo durante los años veinte<sup>26</sup>. Del mismo modo, el italianismo domina completamente la composición vocal como el estilo de canto español<sup>27</sup>. Contra lo foráneo, la *zarzuela*, con su mezcla de parte hablada y cantada, consigue una proyección multitudinaria, y se afirma a

22 *Ibidem*, p. 37.

23 *Ibidem*, p. 38.

24 GILBERT, Chase: *op. cit.*, p. 199.

25 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 75.

26 La música de Rossini fue introducida en los escenarios españoles por la esposa de Fernando VII, princesa de Nápoles.

27 En 1830 se fundó el Real Conservatorio de Madrid bajo el auspicio de la reina María Cristina, de origen italiano, bajo la dirección de Francesco Piermarini, también italiano. Todas las lecciones de canto y declamación se hacían en la lengua de Dante.

mediados del XIX<sup>28</sup>, gracias a su frescura y su simpleza musical y a la presencia del libreto, que hizo resurgir el espíritu de las *tonadillas escénicas*.

Mientras, en la música de salón, triunfa la música para guitarra y la canción lírica, que acompañada de uno o dos instrumentos (piano y guitarra generalmente)<sup>29</sup>, es cultivada de una manera especial, adaptándose a las necesidades sociales y culturales del momento. Como explica Celsa Alonso, la ausencia de vida teatral durante el período fernandino, lleva a los compositores a componer canciones para consumo de la aristocracia y la burguesía incipiente. Por ello, explica la autora, la *canción romántica española* parte de los aires de danza (seguidillas, boleros y fandangos) y canciones tonadilleras (la bolera y la tirana), junto a las *ariettas* de corte italiano, que también estaban muy de moda en las ciudades alemanas, París y Londres. Entre 1820 y 1840 destaca la producción cancionística de Ramón Carnicer (1789-1855), José Melchor Gomis (1791-1836) y Mariano Gómez de Ledesma (1779-1847), compositores que permitieron el paso del rococó a una música de talante romántico. Aunque el lenguaje seguía siendo clásico, iba consolidándose un estilo nacional a través de la mezcla de elementos italianistas y castizos junto a otros tradicionales como la bolera y la tirana. Muchas de estas canciones triunfaron en la música de salón de París y Londres.

Tras la muerte del monarca Fernando VII se inicia una era de mayor dinamismo cultural. Durante la regencia de M<sup>a</sup> Cristina se crean numerosas sociedades recreativas y liceos de carácter burgués, donde se celebran diferentes actos culturales como bailes, conciertos, lecturas de versos y representaciones teatrales<sup>30</sup>. El repertorio musical sigue estando dominado por la ópera italiana, y se ponen de moda las canciones españolas de corte andaluz. Hacia 1845, el reinado de Isabel II se caracterizará por la estabilidad política, el conservadurismo y el asentamiento del poder burgués. Éste estará aún influenciado por la aristocracia que seguirá marcando los dictados de la moda. En estos años, la cultura gala causa un verdadero impacto en nuestro país. La actividad teatral se revaloriza y en los salones isabelinos triunfan autores de canciones españoles y andaluzas como Soriano Fuertes (1817-1880), Sebastián de Iradier (1809-1865) y Manuel Sanz. Del mismo modo, la habanera irrumpe con gran fuerza de la mano de Iradier, e irá estilizándose al fusionarse con elementos de un andalucismo estereotipado<sup>31</sup>. Sin embargo, los condicionamientos sociales y culturales de esta época, muy ligados a la música escénica, no favorecieron el desarrollo del *lied hispano*.

A mediados del XIX, el pensamiento alemán (krausismo) entra en España, lo que propicia un mayor conocimiento de la cultura germana: su poesía, la música de cámara y el sinfonismo

28 A pesar de autores como Valverde, Barbieri, Caballero, Jiménez o Vives, la zarzuela ha quedado como un género de segundo orden comparado con el desarrollo de la música de este período en el resto de Europa.

29 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 75.

30 ALONSO, Celsa: *op. cit.*, p. 202.

31 Consultar ALONSO, Celsa: *op. cit.*, pp. 233-276.



austro-alemán. En un intento de renovación musical, músicos y poetas que rechazan el fácil populismo y andalucismo propios de la música de salón, tomando como referencia el *lied germano* y la *mélodie francesa*, buscan la creación de un *lied hispano* a partir de un material popular estilizado y la poesía becqueriana. Durante este período, Celsa Alonso destaca a los compositores Fermín María Álvarez (1833-1898) y Gabriel Rodríguez (1829-1901), cuyas canciones de gran calidad, aún lejos de ser el modelo de lied español, fueron de las pocas producciones elogiadas por Felipe Pedrell<sup>32</sup>. En los ensayos y artículos del maestro catalán sobre el estado de la canción lírica en España<sup>33</sup>, se expresa la necesidad de que España desarrollase un repertorio de canción culta acompañada, absorbiendo e interiorizando la esencia de las canciones populares, al igual que lo habían hecho los liederistas alemanes. Pedrell fue el primer músico español en usar el término alemán de *lieder*, para denominar a sus colecciones de canciones a partir de 1871<sup>34</sup>.

Hasta finales del XIX, la música de salón continuará debatiéndose entre la influencia francesa, los restos del furor italianista, ciertos ingredientes orientalizantes o arabizantes<sup>35</sup>, las canciones españolas (andaluzas, habaneras y aires americanos), y una abundancia de la *Romanza*, “una vulgarización del aria de ópera en lo brillante y en el sentimentalismo cursi”<sup>36</sup> y que también sufriría la zarzuela. El *lied* no se encuentra verdaderamente en el panorama musical español hasta los inicios del s. XX. Como explica Federico Sopena, éste ni aparece en los estudios de los tratadistas y escritores de de la Restauración, ni tampoco en los repertorios del aula de canto, veladas y concursos del Conservatorio de Música de Madrid<sup>37</sup>.

Hacia 1900, y con un siglo de retraso, inicia la canción culta española su época dorada, gracias al “renacimiento nacionalista” de Barbieri y Pedrell, fundamentado en los redescubrimientos de nuestro rico acervo musical, junto a la inspiración en nuestro folklore y canto popular como fuente para la creación musical<sup>38</sup>. Pues en la depuración o elevación del canto popular,

32 ALONSO, Celsa: “Pedrell y la canción culta en la España decimonónica” en *Revista de Musicología XI-XII*, 1991-1992, pp 305-328.

33 Consultar los trabajos de CELSA, Alonso:

- “Pedrell y la canción culta en la España decimonónica” en *Revista de Musicología XI-XII*, 1991-1992

- *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, pp. 435-444.

34 CELSA, Alonso: “Pedrell y la canción culta en la España decimonónica” en *Revista de Musicología XI-XII*, 1991-1992, p 30.

35 *Ibidem* p. 307.

36 SOPEÑA, Federico: *El lied Romántico*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1974, p.133.

37 *Ibidem*, pp. 133-134.

38 GILBERT, Chase: *op. cit.*, p. 201.

es donde radica el nacimiento del verdadero concepto de “nacionalismo musical”, a través del cual, según Sopena, también “el lied romántico adquiere una nueva dimensión” por su vinculación con la canción popular. Significativamente, en España, la gran riqueza en el canto popular (*volkslied*), que se caracteriza por ser una muestra heterogénea propia de un país que ha tenido acceso a múltiples civilizaciones a lo largo de su historia, supondrá un gran problema por la pobreza en la música culta. Esto explica que, mientras Alemania y Francia logran llevar a cabo un enorme proceso en la elaboración del “germen popular” que alcanza el fruto de un arte que podemos llamar nacional, nuestros músicos, como advierte Salazar<sup>39</sup>, sólo “manufacturan el producto sin más complicaciones”, y confunden hacer “nacionalismo” con folklorismo o populismo<sup>40</sup>. De ahí que hasta Manuel de Falla, la música española no consiga aunar definitivamente nacionalismo y universalidad, pues no supo “vencer esa resistencia y hacer del “dato” popular instrumento de confesión personal”<sup>41</sup>.

Por otro lado, con el crecimiento de las ciudades y de la nueva burguesía que surge de la industrialización, se produjo el nacimiento de más de 150 Sociedades Filarmónicas en España entre 1900 y 1930, que beneficiarán a la expansión del conocimiento de la canción culta con acompañamiento pianístico. En ellas se ofrecían recitales de artistas extranjeros, y fue donde los compositores empezaron a descubrir, a estimar y a recrearse en la verdadera canción, junto a los jóvenes músicos ya expertos en el género<sup>42</sup>. Para Federico Sopena, son determinantes los esfuerzos de la Sociedad Filarmónica de Madrid, que desde sus inicios luchó por introducir la música romántica alemana, gracias a lo cual el público comenzó a familiarizarse con el *lied*, en un principio cantados en francés, y paulatinamente en su lengua patria. En 1905, la Junta de Gobierno aprueba programar los ciclos de *lieder* en su idioma original, incluyendo en los programas el texto con su traducción al castellano.

“La Junta de Gobierno se cree en el deber de advertir a aquellos señores socios que pudieran haberse sorprendido con algunas de las notas y textos de los lieder de nuestros programas, que la organización, composición y presentación de los conciertos de la Filarmónica madrileña son iguales a los de los conciertos más seriamente artísticos del extranjero, y responden al propósito de cultivar nuestra erudición musical, la cual impone el deber artístico de dar en toda su integridad los textos de los lieder y sus traducciones.”<sup>43</sup>

39 *El Sol*, 7 de Noviembre de 1925.

40 SOPEÑA, Federico: *op. cit.*, p. 136.

41 SOPEÑA, Federico: *El nacionalismo en la música de estos años*, Separata de Arbor, Madrid, marzo de 1948, p.403.

42 FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *op. cit.*, p.46.

43 SOPEÑA, Federico: *El “lied” romántico*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid,

Paralelamente, en Barcelona, debido al influjo wagneriano, hubo un esfuerzo para introducir el *lied*, incluso traducido al catalán, y que según Fernández-Cid, tuvo como resultado un movimiento lírico mayor que en el resto de las provincias españolas, superando incluso a la capital española<sup>44</sup>. De ahí que sea muy palpable en la canción catalana la influencia de la canción de Schumann, Grieg, Fauré y Debussy. Hacia 1925, en los programas de concierto, se codeaban el lied universal y la canción catalana o de autor catalán, la cual era tratada: por unos, con espíritu folklorista, y por otros, con influencia del *lied* y de la *melodie*. Cataluña, a lo largo del s. XX, destaca entre todas las regiones españolas por el destacado e importante número de compositores que se dedicaron al género de la canción culta con piano<sup>45</sup>.

Y es que, después de Felipe Pedrell, los primeros compositores de canción culta que hay que destacar son los catalanes Isaac Albéniz (1860/1909), cuya pequeña producción liederística no puede compararse con su “maravilla” pianística, *Iberia*, y Enrique Granados (1867/1916), que según determina Federico Sopena, quiso hacer una música de salón para la burguesía barcelonesa: ligada al romanticismo alemán, y, a su vez, atraída por lo madrileño y lo flamenco<sup>46</sup>. Por ello, en su “*Colección de Tonadillas*” (1896/1900), con letras de Fernando Pericet, consigue una fusión entre el romanticismo sentimental y el madrileñismo divertido, creando una forma original de canción de extensión breve, de carácter espontáneo y un texto poético casticista<sup>47</sup>. La tonadilla para Granados sólo significaba un tipo de canción romántica o picaresca relacionada con el Madrid del XVIII, que se imaginaba acompañada por la guitarra, en vez de por una orquesta, como ocurría en el teatro.

Si con *El Retablo* y *El Concierto*, el maestro gaditano Manuel de Falla se erige como punto central para medir el progreso del nacionalismo musical español, y consigue abrir España al extranjero, anteriormente, con *Las siete canciones populares* de 1914, marca una nueva vía y “uno de los primeros capítulos del tránsito del s. XIX al XX, en el aspecto de tránsito sin intermediario del romanticismo a la modernidad”<sup>48</sup>. Sin duda, como resalta Sopena<sup>49</sup>, es la obra que Pedrell anhelaba en su *Cancionero*, y el modelo para los compositores contemporáneos, por su tratamiento del acompañamiento pianístico, totalmente innovador en las canciones

folklóricas escritas hasta entonces, y que revela “un sentido artístico de la invención y de la intuición totalmente indudables”<sup>50</sup>.

Entre 1918 y 1919, Felipe Pedrell compone el *Cancionero musical español*, en el que recoge un gran número de piezas vocales de siglos anteriores. Para Federico Sopena<sup>51</sup>, esta obra no consiste en una armonización sin más, pues destaca por su romanticismo que se observa a través del gusto por lo medieval, y por la modalidad a través de la canción popular y de la restauración del canto gregoriano. Entre las *Siete Canciones* de Falla y *El cancionero* de Pedrell, se creará una constante romántica que dará frutos como las “*Canciones Castellanas*” (1939) de Guridi, las “*Canciones playeras*” (1930) de Oscar Esplá, o la producción de Conrado del Campo. Sin embargo, la verdadera canción romántica española llegará con Turina, el único y último que evocará la poesía romántica de Bécquer (*Rima de 1911* y *Tres poemas de 1933*), y la posterior de Campoamor (*Poemas en forma de canciones de 1918*), a través de la cual el compositor sevillano da la gracia y la profundidad necesaria para hacer una canción española de altísimos vuelos: a través de una gran voz y de un gran piano expresa lo romántico en andaluz.

Por consiguiente, explica Celsa Alonso<sup>52</sup>, a partir de 1920 los compositores españoles, dentro de cierta unidad de criterio, van a encontrar tres propuestas de *canción culta* a seguir: la armonización de cantos populares (en su doble vertiente de nacionalismo retrógrado o regionalismo, y el nacionalismo universal), la estética romántica de Turina, y la canción dieciochesca de Granados. En cuanto a los críticos de la época, continuando con las ideas de Pedrell, siguen preocupados por la consecución de un *lied hispano*. Para Adolfo Salazar, nuestros jóvenes músicos, ante la falta de tradición en este género vocal, sólo tenían tres opciones: la primera era innovar o inventar un nuevo tipo de canción española (una tarea difícil, al alcance sólo de un genio), o como segunda vía podían escribir según el estilo del *lied* o *melodie* con textos en sus lenguas patrias, o, finalmente, utilizar la poesía española con música popular<sup>53</sup>. De esta manera, las dos últimas opciones eran las más viables. Debían seguir el ejemplo de Falla, quien se

1973, p. 134.

44 FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *op. cit.*, p. 45.

45 Destacan en la Generación del 98: Pedrell, Albéniz, y Granados. Dentro de la Generación del 27: Obradors, Toldrá, Blancaflor, Gerhard y Mompou. Posteriormente, Montsalvatge.

46 SOPEÑA, Federico: *El “lied” romántico*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973, p. 138.

47 *Ibidem*, 73, p. 138

48 *Ibidem*, p. 137.

49 SOPEÑA, Federico: *El nacionalismo en la música de estos años*, Separata de Arbor, Madrid, marzo de 1948, p.403.

50 SOPEÑA, Federico: *El “lied” romántico*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973, p. 137.

51 *Ibidem*, p. 138.

52 ALONSO, Celsa, “Pedrell y la canción culta en la España decimonónica” en *Revista de Musicología XI-XII*, 1991-1992, p.327.

53 “Primero, inventa ese arte de todas las piezas—¡un genio!—; o, segundo, trabaja dentro de los estilos europeos del momento, sobre textos de poetas extranjeros (Francia, en resumidas cuentas hoy, como antes Italia y nunca Alemania), o, tercero, procura tratar a los poetas nacionales con procedimientos derivados de la canción popular, lo más refinadamente posible. Lo regular es que se practiquen simultáneamente estos dos procedimientos últimos, descartado, por lo pronto lo primero”. (El Sol, 7 de Noviembre de 1925)

basaba en dos fuentes: o el canto popular o el tipo de canción francesa. No tenía sentido hacer un *lied* o una *melodie* con poesía española. A este respecto Salazar escribió:

“Toda música concebida según el espíritu del idioma que le da nacimiento; que haya de servir para expresar ese ‘algo más’ último que es peculiar al lenguaje poético, está de tal modo ligada a todo el linaje de sentimientos que modela un idioma, que, legalmente, honradamente no debe ser aplicada a ningún otro idioma” (*El Sol* 7/11/1925)

En este sentido, según afirma Roberto Halffter, gracias al estudio de la producción de Falla, la Generación del 27 descubre la importancia del canto popular como factor cultural, o lo que es lo mismo, descubre la tradición popular del arte, como precisa Juan Ramón Jiménez<sup>54</sup>. Así, estos músicos tratarán el dato popular desde un punto de vista intelectual y también irónico. Igualmente, es determinante para ellos que entre los años 20 y 30 se produzca un acercamiento intelectual a la música, y una intercomunicación entre músico y poeta, músico y pintor. Este hecho se tradujo en la producción de numerosas canciones que tomaron letras de los poetas de la Generación del 27. Curiosamente, al igual que ellos, regresarán al “siglo de Oro” de la poesía y la Música, para la elección tanto de sus letras como del estilo de sus canciones.

Como hemos referido anteriormente, la escuela catalana destaca en la producción cancionística de la primera mitad del s. XX, iniciada por los maestros nacionalistas Pedrell, Albéniz y Granados. La obra de Fernando J. Obradors (1897/1945), pianista y director de orquesta, es una de las más extensa e interpretadas fuera de España, quizás porque “resume el concepto popular que se tiene de la canción española en todos sus aspectos más tópicos”<sup>55</sup>. El compositor resurge la poesía y el espíritu de siglos pasados con una nueva vestidura. “*El cabello más sutil*” y “*El Vito*” son parte del ciclo *Canciones clásicas españolas*, quizás su obra más celebrada, que contiene ritmos de danza, lirismo y despliegue vocal. Del mismo modo, Eduardo Toldrá (1895/1962), muy influenciado por el modernismo, muestra en sus canciones una gran variedad de textos de distintos estilos poéticos. Delicioso es su ciclo de *Seis canciones castellanas* sobre textos de clásicos castellanos como Lope de Vega y Quevedo. Robert Gerhard (1896/1970), con quien se introduce en España el dodecafonismo, desde el exilio compuso lieder de armonía moderna al servicio de la melodía, como *L’infantament meravellos de Sherezade* y *Un crit de mercat*. Mientras, el ideal romántico pervive en la obra de Manuel Blancafort, para el que el arte ha de reflejar más la personalidad del artista que la época a la que pertenece, como demuestra en sus canción gallega de melancólica ternura *Ceiño da miña*, y en *Joc*, llena de sabor popular y encanto.

54 GARCÍA LABORDA, José M<sup>a</sup>: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Doble, 2004, p. 133.

55 GILBERT, Chase: *op. cit.*, p.208.

Sin lugar a dudas, es Federico Mompou (1893/1987) el compositor más destacado del panorama musical catalán y español, el músico más completo de España como lo definió Turina<sup>56</sup>. Su música para piano y sus canciones muestran el perfil más claro del músico: un arte íntimo, evocador y sencillo, en la línea de Chopin, Debussy y Mozart. Escribió más de veinte canciones en castellano, catalán y francés, de temas de color melancólicos, como su conocido ciclo con poesía de Janés, Combat del Somni, o también, *Comptines* y *Cançó de la fira*, de carácter popular. Entre los compositores más jóvenes dentro del género de la canción, se distingue Xavier Montsalvatge (1912/2002), cuyas *Cinco Canciones negras* de 1945, de carácter exótico y afrocubano, con letra de poetas contemporáneos, impera en el repertorio de todos los cantantes y en las grabaciones.

En el Levante, Manuel Palau (1893-1967) supo oponer al *lied* y la *melodie*, verdaderos ejemplos de canción culta española: en su ciclo de *Canciones de España*, el carácter popular es patente, no toma un solo compás de canción o danza popular; en sus *Seis lieder*, con poesías del XVI y XVII, no utiliza la música de los Cancioneros de la época. Otro exponente de la escuela valenciana, es el compositor de Sagunto, Joaquín Rodrigo (1901-1999). Su música para piano y canciones contienen, además de sus creaciones más representativas, la esencia de su arte: la búsqueda y conexión con el pasado, en un intento de establecer un renacimiento de la música española en pleno s. XX. En este sentido, destacan “*Coplas del pastor enamorado*” con letra de Lope de Vega, y “*Cántico de la esposa*”, con versos de San Juan de la Cruz, que está dedicada a su mujer Victoria Kamhi, gran colaboradora para los textos de sus canciones. Muy interpretadas son sus “*Cuatro madrigales amatorios*”, sobre piezas conocidas del s. XVI, mientras que sus “*Dos villancicos*” se encuentran entre lo mejor de su género.

Dentro del grupo de compositores de Madrid, Salvador Bacarisse (1898/1963) destaca por una gran producción vocal, con numerosas armonizaciones de canciones españolas, y Gustavo Pittaluga (1876/1954), que compone sus canciones en estrecha colaboración con Federico García Lorca para su teatro más representativo: *Los títeres de Cachiporra*, *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangre*, *Yerma*,... De los dos hermanos Halffter, es el mayor, Rodolfo (1900/1987), el que compuso menos para este género. Sin embargo, su ciclo de *Marinero en tierra* es el trabajo más cercano al espíritu del poeta Rafael Alberti y uno de los más representativos de la Generación del 27. Mientras, Ernesto Halffter (1905/1989) compone sus mejores canciones siendo muy joven. De 1927, también con poesía de Alberti, *La corza blanca* y *La niña que se va al mar* son verdaderos modelos de lied hispano, por el equilibrio entre la melodía de carácter español con acompañamiento de piano de corte clavecinístico, brillante y fluido. En su ciclo de *Canciones Portuguesas*, su genio armonizador da relieve a bellas melodías elaboradas a partir de textos populares portugueses. Con letras en francés, destacan dos canciones menores: *Le lit Laqué Blanc* y *La Chanteuse*. De generación posterior señalaremos a Cristóbal Halffter (1930), Ramón Barce (1928/1998) y Antón García Abril (1933).



Paralelamente a esta época dorada de la creación del lied hispano, hay que destacar toda una serie de cantantes españoles que ayudaron, desde los inicios de siglo, al conocimiento de la canción culta europea y española en nuestro país. En un principio, fueron las grandes voces de Miguel Fleta, Emilio Vendrell, Ofelia Nieto y Angeles Ottein. que incluirán lieder en su conciertos, aunque casi nunca en su lengua original. Sí lo hará la cantante alemana Carlota Dahmen, casada con un español y residente en Madrid, que triunfó en el Real con programas que recogieron, por primera vez en nuestro país, las canciones de Strauss y Mahler. Tampoco podemos olvidar a Conchita Supervía o Lola Rodríguez, quien antes de la guerra había estudiado con Elisabeth Schumann, lo que la convirtió en una especialista en el género del lied, y la ayudó, además, a crear un nuevo estilo dentro de la canción española, muy especialmente, a través de obra de Turina. Tras la Guerra Civil, España ya se había familiarizado con los grandes ciclos de Schubert y Schumann, Brahms y Wolf. A partir de entonces, también la canción española, en especial, Granados y Turina, se acogió de otra manera y se intentó ligar con la tradición europea.

Todo lo anterior desembocará a partir de 1940 en una gran saga de cantantes de la talla de María Morales, Isabel Penagos, Ana Higuera, formadas en el Aula de Canto del Conservatorio de Madrid, hoy "Escuela Superior de Canto", donde el lied romántico formaba ya parte de los repertorios de los alumnos, junto a la ópera Mozart y la ópera italiana de Monteverdi a Rossini. Sin duda, en la segunda mitad del s. XX, las grandes voces internacionales españolas, como Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Plácido Domingo y José Carreras, han contribuido a dar proyección a la canción española por todo el mundo.

## Bibliografía

- ALONSO, Celsa, "Pedrell y la canción culta en la España decimonónica", *Revista de Musicología XI-XII*, 1991-1992: 305-328.
- ALONSO, Celsa, "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina", Emilio CASARES, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.
- ALONSO, Celsa, *La canción Lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- CHASE, Gilbert, "La canción en España", Denis STEVENS, *Historia de la canción*, Madrid, Taurus, 1990.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Lieder y canciones de España*, Madrid, Editora Nacional, 1963.
- GARCÍA LABORDA, José M<sup>a</sup>, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla, Doble, 2004.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española*, Alianza Música, Madrid, 1988.
- SOPENA, Federico, *El nacionalismo en la música de estos años*, Separata de Arbor, Madrid, marzo de 1948.
- SOPENA, Federico, *EL Lied romántico*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1973.
- SOPENA, Federico, *El nacionalismo y el Lied*, Madrid, Real Musical, 1979.