
IMPRESIONISMO, FOLKLORE Y NEOCLASICISMO: AMALGAMA DE CORRIENTES ESTILÍSTICAS EN LA OBRA TEMPRANA DE GASPAR CASSADÓ

IMPRESSIONISM, FOLKLORE AND NEOCLASSICISM: THE COMBINATION OF MUSICAL STYLES IN THE EARLY WORKS BY GASPAR CASSADÓ

Gabrielle Kaufman*

RESUMEN

El barcelonés Gaspar Cassadó es conocido por un par de obras populares para violonchelo, sobre todo *Requiebros* y la *Suite per violoncello solo*, pero dejó un legado considerable de composiciones, transcripciones y grabaciones prácticamente ignorado por la falta de acceso a partituras y manuscritos, lo cual ha impedido una visión global de su música hasta el momento. En este artículo analizamos la etapa temprana de Cassadó y descubrimos un conjunto heterogéneo de obras para diversas formaciones y géneros que muestran una sorprendente variedad estilística. Las influencias de seis años de estudios en París y su identidad cultural se plasman en elementos de impresionismo, folklorismo y neoclasicismo, que se combinan de diferentes maneras en su lenguaje y evidencian un trabajo compositivo mucho más ambicioso de lo ya conocido.

Palabras clave: Gaspar Cassadó; Música española; Siglo xx; Música inédita.

ABSTRACT

The Barcelonian composer Gaspar Cassadó is well-known today for a couple of popular works for the cello; especially *Requiebros* and *Suite per violoncello solo*, but he left a considerable legacy of compositions, transcriptions and recordings that are practically unknown due to inaccessible scores and manuscripts, which also has made a global vision of his oeuvre impossible until now. This article analyses the early works by Cassadó, bringing forward a heterogeneous group of works for different instrumentations and of different genres with a surprising variety in musical style. The influence of his six years in Paris and his cultural heritage are expressed by impressionistic, folkloric and neoclassic elements, which are combined in diverse manners in his compositional language, showing a much more ambitious and conscious creative craft than expected.

Keywords: Gaspar Cassadó; Spanish music; Twentieth century; Inedit music.

*Doctora en Filosofía por la Birmingham City University en Teorías de la interpretación musical.
Recepción del artículo: 15-III-2017. Aceptación de su publicación: 14-VII-2017.

Se conoce muy poco del catálogo completo de composiciones, transcripciones y grabaciones que dejó el barcelonés Gaspar Cassadó en el momento de su fallecimiento en Madrid, en 1966. Cassadó fue conocido como uno de los mayores virtuosos del violonchelo del siglo xx y ha pasado a la historia como el compositor de *Requiebros* y la *Suite per violoncello solo*—dos obras inmensamente populares— pero en cuanto al resto de su legado han ido transcurriendo las décadas sin intentar situarlo en el mapa de la música española así como sin recuperar la interpretación de sus creaciones.

No nos debe sorprender, siendo las cosas así, que musicólogos e historiadores españoles lo hayan relegado a un puesto de irrelevancia. Tomas Marco, por ejemplo, en su *Música Española en el siglo xx*¹, dedica solo ocho líneas a Cassadó, a quien considera un compositor *casticista* menor. Ya he apuntado en otros trabajos que la conclusión de Marco no es infundada, pero que se basa en una visión muy parcial de su obra debido a la falta de divulgación de la misma².

Como intentaré exponer en el presente artículo, el término *casticista* utilizado por Marco, que significa “un neoclasicismo visto a través de una aristocracia y majeza”³, no es el adecuado para describir la variedad estilística, estructural y conceptual de la música de Cassadó, especialmente si nos fijamos en sus obras tempranas. Gracias a material manuscrito redescubierto durante mi investigación doctoral —en el que destacan los documentos del archivo Cassadó en la Universidad de Tamagawa, Tokyo— no solo hemos podido confeccionar un primer listado de sus obras, sino que tenemos material suficiente como para poder intentar presentar, de forma cautelosa, una visión global de las características de Cassadó en su faceta de compositor. En estos momentos nos encontramos con sesenta obras originales y al menos ochenta y cuatro transcripciones, incluidos tres cuartetos de cuerda, un trío para piano y cuerdas, sonatas para varios instrumentos y siete obras orquestales, muchas de ellas inéditas y pendientes de estrenar.

Si nos centramos en el tema presente, la obra temprana, podemos utilizar la separación que Cassadó mismo ofrece de su carrera en dos épocas: una primera que abarca desde sus primeras obras en 1918 hasta bien entrado en 1930, y una segunda desde aproximadamente 1935 hasta su muerte en 1966.

La razón de esta distinción la encontramos en su biografía. En sus inicios, se dedicaba con la misma intensidad a la composición y transcripción como a la interpretación del violonchelo, no solo durante sus estudios en París (1908-1914) sino también durante sus primeros años de madurez musical. Tanto es así que entrevistas contemporáneas recogen testimonios en los que Cassadó se identifica claramente como compositor⁴. Según una entrevista realizada hacia 1950 recogida por Mònica Pagès,

¹ Marco, Tomás, *Spanish Music in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

² Kaufman, Gabrielle, *The Lost String Quartets by Gaspar Cassadó*, Berna, Peter Lang, 2016.

³ Marco, Tomás, p. 129.

⁴ Villar, Rogelio, *Músicos Españoles II: compositores, directores, concertistas, críticos*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, [1929?], pp. 192–193.

no sería hasta alrededor de 1932, durante un viaje a Viena, cuando decidió concentrar sus esfuerzos en la interpretación, debido a que su talento y habilidad eran mayores en ese campo⁵.

Sin lugar a dudas, ese replanteamiento profesional se ve reflejado en su obra, ya que el primer grupo de partituras (1918-1935) muestra a un compositor distinto en varios sentidos al que presentarán sus obras tardías. En las tempranas vemos a un joven compositor ambicioso, en proceso de concretar y pulir su lenguaje musical, el uso de formas y estructuras de composición.

Como se puede apreciar en la Tabla 1, durante esta primera etapa de expansión profesional la intensidad de composición y transcripción llega a sus máximos. Cassadó publica más obras en tres años (1924-1926) que en todos los siguientes juntos. El número total de partituras originales escritas antes de cumplir los treinta y nueve, asciende al menos a veintisiete, y a estas habría que añadir otras doce transcripciones escritas durante el mismo período, siempre teniendo en cuenta que hay bastantes composiciones y transcripciones sin fecha.

Desafortunadamente, muchas de las obras aquí expuestas están aún sin editar, descatalogadas o simplemente desconocidas para el público, por lo que la influencia que ejercen dentro de la obra de Cassadó y de la música española se ha minimizado. Por la misma razón, tenemos que lamentar la actual ausencia de las partituras completas de *La Corrida*, *La Rapsodia Catalana*, *Les Tentacions de Saint Antoine*, *Nocturno* y *Variaciones Concertantes*.

OBRAS ORIGINALES DE CASSADÓ ESCRITAS Y/O PUBLICADAS ANTES DE 1936

TÍTULO	INSTRUMENTACIÓN	FECHA DE COMPOSICIÓN	FECHA DE PUBLICACIÓN
<i>Nocturno</i>	Vcl. y pno.	1918?	
<i>Catalanesca</i>	Guit.	Prob.1922	2003
<i>Sonata Nello Stile Antico Spagnuolo</i>	Vcl. y pno.		1924
<i>Allegretto Grazioso</i>	Vcl. y pno.		1925
<i>La Pendule, La fileuse et le galant</i>	Vcl. y pno.		1925
<i>Pastoral</i>	Vcl. y pno.		1925
<i>Quatre Pièces Espagnoles</i>	Pno.		1925
<i>Serenade</i>	Vcl. y pno.		1925
<i>Sonata Española</i>	Pno. y vcl.		1925
<i>Toccata</i>	Vcl. y pno.		1925

⁵ Pagès, Mónica, *Gaspar Cassadó: la veu del violoncel*, Barcelona, Tritó, 2000, p. 67.

<i>Dance de Diable Vert</i>	Vcl. y pno.		1926
<i>Concerto pour violoncelle</i>	Vcl. y orch.		1926
<i>Piano Trio</i>	Pno., vln. y vcl.		1926
<i>Rapsodia Catalana</i>	Orch.	1926	
<i>Sonata</i>	Vln. y pno.		1926
<i>Suite per violoncello solo</i>	Vcl.		1926
<i>String Quartet n.º 1, F minor</i>	Vln I, Vln II, Vla. y Vcl.	1927	
<i>Variationes Concertantes</i>	Pno. y Orch.	1928	
<i>String Quartet n.º 2, G major</i>	Vln I, Vln II, Vla. y Vcl.	1929	
<i>La Corrida</i>	Orch.	1931	
<i>Lamento de Boabdil</i>	Vcl. y pno.		1931
<i>Sonata Breve</i>	Pno.		1931
<i>Sonata</i>	Vcl., pno.	1931	
<i>Nocturnes Portugais</i>	Vcl. y Orch.	1932	
<i>Les Tentations de Saint Antoine</i>	Orch.	1932	
<i>String Quartet n.º 3, C minor</i>	Vln I, Vln II, Vla. y Vcl.	1933	
<i>Partita</i>	Vcl. y pno.		1935

Tabla 1.

Elaboración propia.

Aparte del considerable número de obras producidas en pocos años, habría que destacar en ellas una variedad de género poco reconocida y menos dominada por el violonchelo de lo esperado. El hecho de enfrentarse a géneros clásicos de amplia envergadura como el piano trío, el solo concierto, la sonata y de componer nada menos que tres cuartetos de cuerda evidencia la considerable ambición creativa de Cassadó en la primera etapa de su carrera musical.

EL CONTEXTO BIOGRÁFICO DE LAS OBRAS

En 1918, al principio de la época que nos ocupa, Cassadó había cumplido 21 años y se estaba abriendo camino como intérprete virtuoso a nivel mundial después de hacerse un nombre en Barcelona. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, Cassadó dedica cada vez más tiempo a sus conciertos fuera de España y alrededor del 1922 se muda definitivamente a Florencia, donde cuenta con varios mecenas que ayudan a situarlo en la escena europea. La década siguiente, hasta bien entrados los años de 1930, es una época de frenética actividad para Cassadó como intérprete, compositor y transcriptor. Entre los acontecimientos más destacables encontramos el estreno de su *Concerto pour violoncelle* en el 1926 con la orquesta de Pau Casals en Barcelona, el estreno de su *Rapsodia Catalana* en Nueva York en el 1928,

grabaciones con Deutsche Grammophon, Columbia y Polydor (1927-1929), además de giras en una multitud de países.

A pesar de su exilio temprano y el amor por su nueva ciudad, Florencia, tenemos que concluir que las obras escritas y publicadas en este periodo muestran las influencias de sus estudios en Barcelona y París, así como las experiencias musicales de su niñez y adolescencia, más que sus vivencias en Italia. En realidad, aunque su país adoptivo se ve aludido en el título de algunas obras tardías, incluidas *Abbazzia Abbandonata* y *Sonata Fiorentina*, el idioma musical de Cassadó no absorbió de forma perceptible elementos de la música italiana contemporánea o tradicional, sino siguió firmemente anclado en el París de su adolescencia y cercano a la música española contemporánea.

EL CONTEXTO FRANCÉS

En cuanto a la época en París (1908-1914), además de marcar de forma indiscutible su estilo interpretativo y lenguaje musical, podemos añadir que fue la única etapa de formación continuada no protagonizada por su padre y mentor, el respetado compositor Joaquim Cassadó. Gaspar Cassadó llega a París con once años junto a su padre y su hermano Augustí para estudiar con Pau Casals y abandona la ciudad con diecisiete, preparado para empezar su carrera profesional como violonchelista y compositor. Sabemos que Casals, denominado por Cassadó como su “padre espiritual”, fue el nexo central de esta transformación del joven estudiante; sin embargo, tenemos pocos datos sobre su formación teórica y de composición en la capital francesa. Varios discípulos afirman que estudió con Ravel, quien indudablemente tuvo una gran influencia en muchas de sus obras tempranas, pero no tenemos más datos sobre estos supuestos estudios, ni sobre su relación con Ravel u otros compositores franceses contemporáneos⁶.

Sí podemos situar a Cassadó como integrante del grupo de músicos españoles residentes en París en los años anteriores de la Primera Guerra Mundial, incluyendo compositores como Albéniz, Falla, Turina o Mompou. Cassadó se introduce en estos círculos de la mano de Casals, tocando en casa de Ricard Viñes –el gran pianista y embajador de artistas españoles en París– y sabemos que posteriormente continúa su amistad con Mompou, Turina y Granados⁷.

Las conexiones entre compositores franceses como Ravel, Debussy, Satie o Saint-Saëns y los españoles eran constantes en un París que, como apunta Jorge de Persia, se nutría de “tres aportaciones culturales: la española, la rusa y la francesa, inspirada por las experiencias de Debussy frente a la tradición alemana”⁸. Las exposiciones generales de 1889 y 1900 habían presentado música

⁶ Conversación privada mantenida con Marçal Cervera el 15 de junio de 2102.

⁷ Villar, Rogelio, p. 192.

⁸ Persia, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo xx*, Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 64.

tradicional española al público francés, aumentando todavía más el ya presente interés por el exotismo a la española en la sociedad francesa.

Las numerosas obras francesas de esta época con títulos o elementos del folklore español muestran lo importante que llegó a ser esta influencia, si bien había sentimientos ambivalentes sobre la apropiación de lo español por parte de los franceses, como apunta Samuel Llano: “aunque daban señales claras de estar abiertos a la contribución de los músicos franceses a la hora de formular la ‘música español’, los compositores españoles exigían su espacio propio cuando les parecía amenazada.”⁹ Por otro lado, el exotismo francés también se veía seducido por la música rusa, después de la aparición de los ballets rusos de Diaghilev en 1909 y los estrenos de obras de Stravinski, Rimsky-Korsakov, Glinka y otros en las primeras décadas del siglo. Como muestra de esta polinización cruzada podemos tomar el hecho de que Falla viera a Stravinski y no a Debussy como el modelo para la música española en los 1920 o el interés por España que a llevó Borodin a escribir la *Serenata alla Spagnola*¹⁰.

En el idioma compositivo de Cassadó encontramos indicios de todos los mencionados aspectos del ambiente musical Parísino, como detallaremos más adelante, y como prueba adicional de su asimilación de la música francesa tenemos las cuatro obras para piano de Debussy, *L'apprenti sorcier* de Dukas, *Le petit âne blanc* de Ibert y las dos obras de Fauré que figuran entre sus transcripciones para violonchelo. Podemos añadir, asimismo, que su primera publicación musical es una transcripción para violonchelo solo de *Bourrée* de Six *Études*, op. 135, para mano izquierda, de Saint-Saëns, editada por Duran en París en 1912.

EL CONTEXTO ESPAÑOL

En este apartado debemos valorar el papel de Cassadó en la música española de su generación y el de la identidad cultural, que son aspectos claves de su obra temprana aún poco estudiados. El folklore de su Cataluña natal y el de otras partes de España es uno de los elementos más recurrentes en las obras de Cassadó, junto con la influencia de compositores nacionalistas como Falla, Turina y Granados, como veremos más adelante.

He argumentado en trabajos previos que se puede relacionar a Gaspar Cassadó con sus contemporáneos de la Generación del 27, no solo por ser amigo de varios compositores que se suelen identificar como parte de esta generación, como Ernesto Halffter, Manuel Blancafort o Frederic Mompou¹¹. Como indica Suárez-Pajares, la mencionada generación es un grupo altamente heterogéneo y “asistimos en términos musicales a una España convulsa donde el gran tema de

⁹ Llano, Samuel, *Whose Spain?*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 157.

¹⁰ Hess, Carol A., *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 101.

¹¹ Kaufman, Gabrielle, *op. cit.*

discusión era entonces el de la tradición o europeización de nuestra música, respuesta a esa dialéctica que vivía España entre la renovación estética y científica y la defensa de la tradición y las culturas patrias”¹². Considero que se puede apreciar este conflicto en la obra de Cassadó, la cual se mueve entre planteamientos románticos más propios del siglo XIX y elementos de exotismo o neoclasicismo, entre su identidad cosmopolita (con influencias francesas y alemanas) y la música tradicional española. Incluso podríamos aventurarnos a decir que su identidad personal también contuvo ese conflicto entre reaccionario y progresista, sin llegar a resolverlo del todo.

EL IDIOMA MUSICAL DE LAS OBRAS TEMPRANAS DE CASSADÓ

Tomás Marco escribe sobre la Generación del 27 que “en esta generación pueden convivir neoclasicismo, intentos atonales, dodecafonia y casticismo en una amalgama que, después de todo, no es tan incoherente y que refleja a las mil maravillas las convivencias folklóricas, neoclásicas, vanguardistas y surrealistas de los poetas del 27”¹³. Siguiendo la senda de estas palabras podemos identificar varias corrientes estilísticas en las obras tempranas de Cassadó que merecen un tratamiento en más profundidad; impresionismo, neoclasicismo y folklorismo.

A modo de planteamiento inicial, podemos clasificar a Cassadó como un compositor posromántico, situándolo naturalmente más cerca de Rachmaninov que de Strauss. Tanto armónica como estructuralmente, su lenguaje surge de la música decimonónica y sigue el patrón de muchos compositores de su época no-vanguardistas de utilizar elementos del impresionismo, neoclasicismo –con sus momentos de disonancias– y folklorismo como manera de evolucionar o incluso reaccionar contra el mundo romántico del siglo anterior, pero sin separarse del todo de él. Además, podemos afirmar que el estilo compositivo de Cassadó en varios aspectos dejó de evolucionar estilísticamente a mitades de los años 30, cuando el compositor decidió concentrarse en su carrera como violonchelista, y la línea de experimentos de estilos y trabajo armónico y rítmico que escuchamos en obras como los *Cuartetos de Cuerda* o el *Trío* se ve interrumpida casi por completo. Las obras tardías presentan menos complejidad armónica, diversidad de formas y un tamaño más reducido.

El carácter anacrónico del legado de Cassadó, más destacable desde una perspectiva europea que desde la española, se ve reforzado por el tradicionalismo de sus obras tardías. Tanto es así que tenemos que afirmar que las obras del 1918-1933 muestran un potencial compositivo sin realizar, interrumpido, y nos deja con poco más que adivinanzas sobre las obras que hubiera escrito de haber continuado, por ejemplo, la evolución visible en sus tres *Cuartetos de Cuerda*. En el legado creativo de Cassadó que tenemos hoy se aprecian tres corrientes posrománticas –el impresionismo, neoclasicismo y folklorismo– que definen, con considerable variedad, la identidad musical de cada obra. De estas

¹² Suárez-Pajares, Javier, *Música española entre dos guerras 1914-1945*, Sevilla, Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 29.

¹³ Marco, Tomás, p. 103.

tres, el folklorismo es sin duda la más significativa y la que marca con más fuerza sus características compositivas.

ELEMENTOS IMPRESIONISTAS EN LAS OBRAS TEMPRANAS DE CASSADÓ

El impacto de los años en París en el lenguaje de Cassadó se plasma, por un lado en la exploración general de diferentes aspectos del impresionismo, y por otro en una fuerte inspiración raveliana así como, en menor medida, en la inclusión de elementos neoclásicos en sus obras. Entre las obras que exponen una mayor presencia de impresionismo podemos nominar los tres *Cuartetos de Cuerda* (1927-1933), el *Piano Trío* (1926-1929), la *Suite per violoncello solo* (1926) y el *Concerto pour violoncelle* (1926), todas ellas obras de géneros clásicos y de considerable formato.

Los tres cuartetos, por desgracia extremadamente difíciles de encontrar en partitura, son tres grandes adiciones a un reducido repertorio de cuartetos españoles —aquí Cassadó se ensancha en experimentos estilísticos, de formatos y diferentes sonoridades. Igualmente, el *Trío* y la *Suite* son trabajos que muestran una madurez tanto estilística como conceptual. En el *Concerto*, tan poco conocido como los cuartetos, se aprecia un posromanticismo y lirismo al estilo de los conciertos para violonchelo de Delius y Elgar, además de influencias de Mahler y Ravel en la orquestación. Todo este conjunto de obras se caracteriza también por su buena escritura instrumental y equilibrio de voces.

En las obras de Cassadó, el impresionismo suele aparecer en simbiosis con el folklore español y se aprecia a través de momentos de pentatonismo, armónicos en cuartas justas, acordes *arpeggiatos* y sonoridades flotantes y coloristas. Encontramos momentos de ambientes contemplativos o de expectación con notas pedales, largos *sostenutos* y armonías puras que parecen expresar imágenes. La marca que dejó Ravel seguramente sea la más identificable y profunda que recibiera el estilo compositivo de Cassadó durante sus años de formación. Esto es particularmente obvio en los *Cuartetos de Cuerda* y el *Piano Trío* donde se ven varios paralelismos con el *Cuarteto de Cuerda* (1903) y *Piano Trío* (1914) de Ravel, por ejemplo, en cuanto a la estructura cíclica que Cassadó adapta en su primer cuarteto de cuerda. Hay al menos una cita directa de Ravel en la obra temprana de Cassadó —en la *Suite per violoncello solo* se utiliza una melodía de *Daphnis et Chloé*, visible abajo en el ejemplo 1. —y se pueden identificar elementos comunes en la obra de Ravel como el color modal, acompañamientos de segundas repetitivas y el uso orquestal del *pizzicato* y el *tremolo* en varias obras, por ejemplo, en el primer cuarteto, presente en el mismo ejemplo.

Suite, cc. 11–13

Cuarteto no. 1, cc. 42–45

Ejemplo 1. Cassadó, muestras de la influencia raveliana en el Cuarteto de cuerda n.º 1 y en la Suite per violoncello solo.

Otros compositores españoles de la época, como primero Albéniz y después Falla, Turina y Mompou, también adaptaban aspectos impresionistas a sus idiomas musicales –cada uno con resultados sonoros distintos, desde el impresionismo intimista y meditativo de Mompou hasta las evocaciones coloristas más programáticas de Turina. El hecho de que el punto de partida para Cassadó fuera el violonchelo en vez del piano y la fuerte inclinación por Ravel dentro del impresionismo eran dos aspectos que ayudaban a definir su manera personal de integrar los elementos franceses. Finalmente, podemos añadir que, en el caso de los cuartetos de cuerda, la utilización de elementos impresionistas contribuye en no poca medida a que sean unas de las obras más logradas y cohesionadas dentro de *l'oeuvre* de Cassadó.

ELEMENTOS NEOCLÁSICOS EN LAS OBRAS TEMPRANAS DE CASSADÓ

El interés por el neoclasicismo que vemos en el legado de Cassadó, compartido por muchos en las primeras décadas del siglo, tiene una relación íntima con la influencia rusa en la música francesa y española a través del papel protagonista de Stravinski en esta corriente estilística. Varias obras tempranas de Cassadó exponen un lenguaje musical anacrónico, dejando de lado el impresionismo y folklorismo habitual de su estilo. Algunas introducen elementos claramente neoclásicos, especialmente la *Sonata nello stile antico spagnolo* (1924). Hay algunos instantes donde Cassadó se acerca parcialmente

al neoclasicismo stravinskiano donde, en palabras de Adorno, “actúan elementos en parte de la emancipación de la tonalidad y de la armonía disonante, en parte del Impresionismo”¹⁴. La combinación de las modulaciones armónicas poco lógicas, incluyendo algunas disonancias y el tradicionalismo de las melodías y figuras rítmicas, son ejemplos de la adaptación por parte de Cassadó de ideas neoclásicas en su sentido más habitual, y se pueden encontrar en el primer movimiento de la mencionada *Sonata* (podemos verlo en el ej. 2), el cuarto movimiento de la *Sonata Española* (1925) y grandes secciones de la *Partita* (1935).



Ej. 2. Cassadó, *Sonata nello stile antico spagnuolo*, cv. 1-4 del I movimiento.

Ahora bien, el interés de Cassadó por estilos musicales antiguos también se ve reflejado en obras de corte neorromántico como el *Allegretto Grazioso* (1925), *Serenade* (1925) o en el neobarroco algo romántico de la *Toccata* (1925). Su emulación completa y sin ironías de estéticas románticas en estas últimas obras choca frontalmente con el antirromanticismo del neoclasicismo habitual y, seguramente, era vista como una manera retrógrada de escribir música por muchos de sus contemporáneos. Podemos imaginar que influyeron los ideales estéticos modernos en la decisión de Cassadó de ‘engañar’ a su público y editar el *Allegretto Grazioso* y la *Toccata* como transcripciones de obras originales de Schubert y Frescobaldi, respectivamente, en 1925. Cassadó ocultó la procedencia de sus obras en cuatro ocasiones y, aunque hoy nos pueda sorprender, pasaron varias décadas e incluso hasta medio siglo sin que nadie lo cuestionara.

¹⁴ Adorno, Theodor, *Escritos musicales V*, Madrid, Akal, 2011, p. 89.

Debemos, por tanto, identificar tres vertientes neoclásicas (entendido en sentido muy amplio) en la obra temprana de Cassadó: un neorromanticismo que toma la forma de composición pastiche de compositores concretos; un neorromanticismo utilizado como recurso estilístico, por ejemplo, en la *Serenade*; y un neoclasicismo más cercano al concepto neoclásico stravinskiano, tomado como recurso expresivo o idioma preferente en la *Sonata nello stile antico spagnuolo*. Dentro del conjunto de sus obras con recursos neorrománticos, también entrarían sus obras galantes para el violonchelo: *Dance de Diable Vert* y *Le Pendule, La fileuse et le Galant*, que utilizan recursos típicos del virtuosismo decimonónico, incluyendo subidas por el instrumento en armónicos, octavas consecutivas y pasajes rapidísimos en *staccato* y *spiccato*.

ELEMENTOS FOLKLORISTAS O NACIONALISTAS EN LAS OBRAS TEMPRANAS DE CASSADÓ

La presencia de elementos musicales con procedencia de la música tradicional es una constante en la producción de Cassadó durante toda su carrera creativa. Tanto es así que, al no ser por sus incursiones neoclásicas, consideraríamos el folklorismo como la indiscutible base de su identidad compositiva. En las obras tempranas nos encontramos ya con diferentes maneras de acercarse al material folclórico por parte de Cassadó, y evidencias claras de cómo se inspiraba en compositores contemporáneos folkloristas: Falla, Granados, Mompou o Turina.

Unas cuantas obras aspiran a emular ciertos aspectos de música tradicional de forma más programática, siendo regiones, danzas o melodías, y aquí los géneros y, por consiguiente, los títulos de las obras constituyen la aproximación primordial al ideal folklórico. A este efecto encontramos los tres movimientos de la *Suite per violoncello solo* (“Preludio y fantasía”, “Sardana”, “Intermezzo e Danza Finale”), los *Quatre Pièces Espagnoles* para piano (“Alhambra”, “Aragonesa”, “Habanera” y “Sardana”) o los movimientos de la *Sonata Española* para piano y violonchelo (“Rapsodia”, “Aragonesa”, “Saeta” y “Pasodoble”). Hemos de añadir que Cassadó utiliza las mismas melodías y ritmos folclóricos de ciertas danzas repetidas veces, vistiéndolos de armonías y contextos musicales distintos. Hay clarísimos paralelos de este tipo entre las tres obras mencionadas, que además fueron publicadas en el mismo periodo, de 1925 a 1926. En las tres obras usa títulos evocativos con inspiración nacionalista para explicar sus planteamientos estilísticos, con acercamientos a danzas populares y lugares que se solapan entre las tres obras. Tanto las dos aragonesas (de *Quatre Pièces Espagnoles* y *Sonata Española*) como las dos sardanas (de la *Suite* y *Quatre Pièces Espagnoles*) se parecen en estructura, ritmo e incluso comparten algunos de los motivos melódicos, por ejemplo, la melodía que emula el *flabiol* en las dos sardanas.

El empleo de géneros folklóricos no siempre refleja un acercamiento profundo a la tradición popular: a veces corresponde a una integración muy trabajada de elementos folclóricos dentro del lenguaje posromántico de Cassadó; en ocasiones solo significa adoptar un color particular o un marco conceptual. En la *Sonata Española*, *Quatre pieces* y la *Suite* vemos cómo va variando la perspectiva creativa y la relación con los géneros folklóricos. Algunos movimientos, *Alhambra* y el *Pasodoble*, son fruto de

una visión muy libre sobre el tema folklórico. En ellos sería difícil adivinar los títulos sin conocimiento previo. En el caso de las dos *Aragonesas* y la *Saeta* tampoco se acercan demasiado a sus respectivos géneros tradicionales, pero parece haber más trabajo conceptual sobre el material para reflejar su carácter, como indica la solitaria e intensa línea cantada por el violonchelo en la *Saeta*, o el ligero y rápido *staccato* en tiempo ternario en las *Aragonesas*. En cambio, las dos *Sardanas* exponen tanto los elementos rítmicos típicos como la estructura de la danza tradicional, e incluso intentan imitar los cambios entre diferentes instrumentos de la banda popular catalana, *la cobla*.

En aquellas de sus obras en las que la integración del folklorismo está más trabajada y aparece en combinación con otros recursos, se suele expresar el carácter español con elementos más pequeños como notas de apoyo, la segunda menor de la cadencia flamenca, gestos guitarrísticos, gestos vocales como melismas o notas repetidas, y el uso del trino y la nota con puntillo. En el *Trío*, la *Sonata breve*, *Requiebros*, *Sonata para violín* y el lírico *Concerto pour violoncelle* (véase el ej. 3) vemos utilizados estos recursos en mayor o menor grado, casi siempre en combinación con elementos impresionistas ya indicados.



Ej. 3. *Cassadó*, *Concerto pour violoncelle*, muestras de integración de elementos folklóricos.

AMALGAMA DE CORRIENTES ESTILÍSTICAS

En algunas de sus obras tempranas vemos cómo todos los recursos estilísticos mencionados hasta ahora son explorados para integrarse en su idioma musical. Esto ocurre sobre todo en obras de larga envergadura y ambición, en las que se aprecia un mayor trabajo y dedicación a la estructura y desarrollo de la obra.

Como ejemplo podemos tomar el *Trío* (1926-1929), una obra de diecisiete minutos con tres movimientos, cada uno con un carácter distinto, titulados *Allegro risoluto*, *Tempo moderato e pesante* – *Allegro giusto* y *Recitativo: Moderato ed appassionato*. El folklorismo domina la paleta de colores del *Trío*, sobre todo en el primer tiempo, donde el lenguaje musical gira alrededor de la cadencia andaluza con el segundo grado bajado y una constante fluctuación entre la tercera mayor y la tercera menor. También destacan elementos rítmicos –incluidos largos melismas afluencados– y elementos ya comentados como notas de ornamentación y gestos guitarrísticos. La combinación de temas con color folclórico

repetidos en crecimiento dinámico lento y largas notas de pedal crea un aire misterioso que recuerda a Turina, donde el impresionismo acentúa y da un ambiente casi cinematográfico al folklorismo, visible en el tema lento del primer movimiento, expuesto en el ej. 4. Este paisaje sonoro se mantiene en buena parte en el segundo movimiento en el que el componente exótico se llega a acentuar más con las quintas paralelas consecutivas del primer tema al final del movimiento, visible en el mismo ejemplo.

Piano Trío, mov. 1, cc. 172–180

Piano Trío, mov. 2, cc. 81–84

Ej. 4. Cassadó, Piano Trío, sistemas con elementos folklóricos.

En el segundo movimiento también es donde más notamos la influencia raveliana, ya que Cassadó expone aquí una escritura más entrecortada con exclamaciones en *glissandi* de quintas paralelas, acordes en *pizzicato* muy gestuales, armónicos coloristas, tresillos repetidos y otros recursos que asociamos con el compositor francés, expuestos en el ej. 5. El *Piano Trío* de Ravel parece haber sido una obra de referencia para el barcelonés y esta condición se hace visible en el equilibrio de las tres voces y la tendencia a escribir largas melodías octavadas en el violonchelo y el violín con dos octavas de distancia por medio (consúltese ej. 4). En este movimiento Cassadó reitera su uso de pasajes de cuartas y quintas perfectas paralelas para colorear su lenguaje musical.

Piano Trío, mov. 2, cc. 57–60

Ej. 5. Cassadó, *Piano Trío*, II movimiento, muestras de la influencia impresionista.

El primer movimiento presenta algunos momentos aislados de estructuras y armonías neoclásicas, pero —al igual que en la *Sonata Española*— es en el último movimiento donde el lenguaje de Cassadó gira de forma definitiva hacia el mundo de Stravinski. El apasionado y folklórico recitativo inicial da lugar a un *rondó* ligero y humorístico con unos virajes melódicos y cambios extremos de matices que no solo nos recuerdan a Stravinski sino también a la música de cámara de Shostakovich, con el tema presentado a continuación.

Piano Trío, mov. 3, cc. 91–96

The musical score for the Piano Trío, movement 3, measures 91–96, is presented in three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Piano. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *p subito* (piano subito), and *p sempre* (piano sempre). There is also a *pizz* (pizzicato) marking for the Viola. A tempo marking of *grazioso* is indicated above the Violin staff. The score shows complex harmonic textures with frequent dissonances and changes in character and hardness in the harmonic lines.

Ej. 6. Cassadó, Piano Trío, III movimiento: tema neoclásico del Rondó.

El *Trío* muestra una cohesión de diferentes influencias dentro del estilo de Cassadó y parece explorar un lenguaje musical más amplio, personal y característico del siglo xx. Las disonancias frecuentes y exclamadas en los acordes, cambios bruscos de carácter y dureza en las líneas armónicas hacen que se pueda considerar como un punto aparte en la evolución de Cassadó como compositor.

CONCLUSIONES

Hemos seguido los pasos de Gaspar Cassadó hasta sus primeros años de madurez y descubierto un conjunto de obras que evidencia una variedad de estilos y géneros que no se suele asociar a este compositor, en gran parte debido a la falta de publicación e interpretación de las obras de más envergadura, como los cuartetos y las obras orquestales. Las partituras escritas antes de 1936 no solo muestran más ambición creativa que las tardías sino que, en general, parecen ser el resultado de un trabajo más consciente y con una mayor riqueza de recursos musicales. Son obras que acercan a Cassadó a la generación del 27, a los nacionalistas de su época y al impresionismo de corte raveliano.

Hemos repasado las diferentes agrupaciones dentro del conjunto de piezas, incluyendo las más cercanas al neoclasicismo o neorromanticismo, aquellas con géneros y estructuras folklóricas y otras con mayor inspiración francesa. Podemos concluir que, aunque se trata de un conjunto algo ecléctico en cuanto a estilo, las obras tempranas de Cassadó mantienen una identidad cultural visible y un anclaje en la música romántica, si bien en menor medida de lo esperado. Las obras, por ejemplo *Piano Trío*, en las que la integración de las diferentes corrientes estilísticas presenta menos dificultades, en general son obras que se desarrollan dentro de géneros clásicos y con extensiones mayores.

Si analizamos sus composiciones de forma cronológica, podemos trazar una evolución desde formatos más pequeños hacia una frecuencia de obras de gran envergadura, como el *Trío* (1926-1929), los *Cuartetos* (1927-1933), *Nocturnes Portugais* (1932), *Les Tentations de Saint Antoine* (1933) y la *Partita* (1935).

Igualmente se aprecia una evolución en el lenguaje que, aunque no podemos valorar todas las obras por falta de partituras, parece ir hacia una mayor integración de elementos folclóricos pequeños y moldeables dentro un idioma menos lírico y más rítmico, con más presencia de neoclasicismo y con una sonoridad más densa y con disonancias. Esta evolución, como hemos ido avanzando, se ve truncada a partir de la decisión de Cassadó de dedicarse casi exclusivamente a la interpretación.

A partir de 1935, sus obras cuentan con estructuras menos extensas y un lenguaje musical más tradicional. La variedad de género también disminuye radicalmente, exponiendo un conjunto de obras tardías que parece creado, sobre todo, para formar parte de su repertorio personal de intérprete. La obra completa de Cassadó se puede considerar ecléctica y de calidad variable, especialmente si se agrupan todos los cambios del lenguaje musical y actitud creativa. El estudio de sus obras tempranas nos permite concluir que Cassadó fue un compositor e intérprete mucho más significativo dentro de su generación musical en España que lo que su legado disperso nos haría sospechar. ■