



**Universidad  
Internacional  
de Valencia**

# **Cassadó y la guitarra: un repertorio por conocer**

**Titulación:**  
Máster Universitario en  
Interpretación e  
Investigación Musical

**Curso académico**  
2021 – 2022

**Alumno:** Hernández del Río,  
Aitor  
D.N.I: 11847335N

**Director/a de TFM:** Dr.  
Javier Jurado Luque

**Convocatoria:**  
Primera

## Índice

Índice de figuras .....	I
Índice de tablas .....	III
Resumen. ....	IV
Introducción .....	V
Objeto de estudio .....	V
Justificación .....	V
Estado de la cuestión .....	VI
Objetivos.....	IX
Metodología.....	X
Fuentes.....	XI
1.    La relación personal entre Cassadó y Segovia.....	1
1.1. Encuentros .....	2
1.2. Dedicatorias.....	4
1.3. Obras estrenadas .....	6
1.4. Registros encontrados .....	7
1.5. Comparación interpretativa .....	9
1.5.1. <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	9
1.5.2. <i>Sardana Chigiana</i> .....	12
2.    Análisis del estilo de Gaspar Cassadó en su composición para violonchelo .....	15
2.1. Folclorismo .....	16
2.2. Impresionismo .....	17
2.3. Neoclasicismo .....	19
2.4. Posibles referencias guitarrísticas de Gaspar Cassadó.....	19
2.4.1. Transcripciones y compositores segovianos .....	19
2.4.2. Joaquín Cassadó y su <i>Allegretto appassionato</i> .....	22

3.	Análisis del estilo en las obras de Cassadó para guitarra solista .....	23
3.1.	Forma .....	24
3.2.	Tonalidades y procesos cadenciales .....	25
3.3.	Modulación y transporte .....	27
3.4.	Modalidad .....	29
3.5.	Tratamiento interválico y de la disonancia.....	30
3.5.1.	Empleo del pedal.....	30
3.5.2.	Acordes incompletos .....	31
3.5.3.	Sensibles que no resuelven .....	32
3.5.4.	Empleo de la interválica y la disonancia como entidad sonora.....	32
3.5.5.	Empleo de la cuarta justa.....	33
3.5.6.	Fraseo característico .....	34
3.6.	Partituras autógrafas .....	35
3.6.1.	<i>Catalanesca</i> .....	35
3.6.2.	Canción de Leonardo .....	37
3.6.3.	Sardana Chigiana.....	38
3.6.4.	<i>Preámbulo y Sardana</i> .....	40
3.6.5.	<i>Leyenda Catalana</i> .....	41
3.6.6.	Dos Cantos Populares Finlandeses.....	42
4.	Estéticas. Analogías y divergencias .....	43
4.1.	Analogías de las composiciones para violonchelo de Cassadó con su obra para guitarra .....	43
4.2.	Analogías con la estética de Andrés Segovia .....	45
4.2.1.	El uso de la tonalidad .....	48
4.3.	Análisis comparativo de las obras autógrafas y la interpretación de Segovia	49
4.3.1.	La interpretación de Segovia y las partituras autógrafas de <i>Sardana Chigiana</i> .....	49
4.3.2.	La interpretación de Segovia y las partituras autógrafas de <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	51

4.4. Confluencias y divergencias entre las correcciones de los manuscritos y las obras no interpretadas .....	53
4.4.1. Valores de larga duración en los puntos de reposo .....	53
4.4.2. Armónicos.....	54
4.4.3. Tonalidades y modalidades empleadas .....	54
4.4.4. Formas. La importancia del desarrollo.....	55
4.4.5. La tesitura en la guitarra.....	55
4.4.6. Articulación empleada .....	56
4.4.7. Empleo de la dinámica .....	57
4.4.8. El recurso de la reiteración temática.....	57
4.4.9. Tratamiento de la disonancia y los acordes coloristas .....	58
4.4.10. Compases finales y el empleo de los acordes .....	59
Conclusiones .....	61
Bibliografía .....	66
Discos.....	67
Vídeos.....	67

## Índice de figuras

Fig. 1. Acorde de entrada omitido en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	9
Fig. 2. Staccato no escrito en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	10
Fig. 3. Staccato de Segovia en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	10
Fig. 4. Variante rítmica de las corcheas en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	11
Fig. 5. Digitación de Gilardino en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	11
Fig. 6. Digitación de Segovia para interpretar el bajo en la misma cuerda en <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	11
Fig. 7. Notas armónicas añadidas en <i>Sardana Chigiana</i> .....	12
Fig. 8. Realización original en <i>Sardana Chigiana</i> .....	12
Fig. 9. Dos compases añadidos por Segovia en <i>Sardana Chigiana</i> .....	13
Fig. 10. Transporte de melodía en <i>Leyenda Catalana</i> .....	28
Fig. 11. Pedal en <i>Catalanesca</i> .....	30
Fig. 12. Omisión de la tercera en el acorde de <i>Dos cantos populares finlandeses</i> .....	31
Fig. 13. Omisión de la tercera en <i>Leyenda Catalana</i> .....	32
Fig. 14. Enarmonías en la sardana de <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	32
Fig. 15. Disonancia como sonoridad en <i>Canción de Leonardo</i> .....	33
Fig. 16. Intervalo de cuarta. Empleo del intervalo de cuarta para doblar una melodía en <i>Canción de Leonardo</i> .....	33
Fig. 17. Movimiento melódico por cuartas en <i>Leyenda Catalana</i> .....	33
Fig. 18. Final de la <i>Sarabande</i> de Poulenc como similitud al movimiento por cuartas.	34
Fig. 19. Acordes mixtura en <i>Canción de Leonardo</i> .....	34
Fig. 20. Indicación a lápiz en <i>Catalanesca</i> .....	36
Fig. 21. Duraciones diferentes en <i>Catalanesca</i> .....	36
Fig. 22. Do escrito negra en la partitura autógrafa de <i>Catalanesca</i> .....	36
Fig. 23. Indicación de los armónicos en <i>Catalanesca</i> .....	37
Fig. 24. Nota prolongada por Gilardino en <i>Catalanesca</i> .....	38
Fig. 25. Sol y fa sostenidos tachado en <i>Sardana Chigiana</i> .....	38

Fig. 26. Notas do sostenido tachadas en <i>Sardana Chigiana</i> .....	39
Fig. 27. Tercera mayor tachada en <i>Sardana Chigiana</i> .....	39
Fig. 28. Digitación en tinta roja en la partitura autógrafa de <i>Sardana Chigiana</i> .....	40
Fig. 29. Pasaje con golpes escrito en la partitura autógrafa de <i>Sardana Chigiana</i> .....	40
Fig. 30. Pasaje al que remite el asterisco observado en la partitura autógrafa de <i>Sardana Chigiana</i> .....	40
Fig. 31. Pasaje desconocido a lápiz que se observó en la partitura autógrafa de <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	41
Fig. 32. Cambio de octava en el acorde de <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	41
Fig. 33. Articulación en cuatro pulsos señalada en toda la partitura de <i>Leyenda Catalana</i> .....	41
Fig. 34. Acorde corregido a lápiz en <i>Leyenda Catalana</i> .....	42
Fig. 35. Modificación de acorde en <i>Dos Cantos Populares Finlandeses</i> .....	43
Fig. 36. Elemento de dos corcheas <i>staccato</i> seguidos de corchea <i>staccato</i> . Relación entre <i>Preámbulo y Sardana</i> y <i>Quatre Piéces Spagnoles</i> .....	44
Fig. 37. Armónicos especificados por Gilardino .....	44
Fig. 38. Final de <i>Introduzione e allegro</i> .....	45
Fig. 39. Final de <i>Canción de Leonardo</i> .....	45
Fig. 40. Diferencia de la realización de armónicos entre la partitura y la interpretación de Segovia de <i>Sardana Chigiana</i> .....	50
Fig. 41. Diferencia entre la interpretación del acorde de Segovia y la partitura autógrafa de <i>Preámbulo y Sardana</i> .....	51
Fig. 42. Articulación <i>staccato</i> en la partitura e interpretación <i>legato</i> de Segovia .....	52
Fig. 43. Modificación de Segovia cambiando do del acorde para realizar un ritmo concreto en el bajo.....	52
Fig. 44. Modificación de Segovia donde cambia los armónicos para hacer una interpretación con ecos.....	53

## Índice de tablas

Tab. 1. Registros sonoros .....	8
Tab. 2. Relación de obras según fecha y el período compositivo de Cassadó .....	16
Tab. 3. Transcripciones por Gaspar Cassadó para violonchelo del repertorio guitarrístico y los compositores segovianos.....	20
Tab. 4. Obras de compositores «segovianos» dedicadas a Cassadó .....	21
Tab. 5. Transcripciones a la guitarra de obras originales para violonchelo.....	21
Tab. 6. Obras que comprenden la comparativa .....	24
Tab. 7. Forma de las obras de Cassadó dedicadas a Segovia.....	25
Tab.8. Tonalidades, flexiones y modulaciones en las obras para guitarra .....	26
Tab. 9. Rasgos significativos en las cadencias de las obras para guitarra .....	27
Tab. 10. Tratamiento de la modalidad en las obras para guitarra .....	30
Tab. 11. Finales de las obras en las partituras autógrafas .....	59

## Resumen

En este trabajo se aborda el repertorio que Gaspar Cassadó dedicó a la guitarra y a la figura de Andrés Segovia. A pesar de la amistad que unía a ambos intérpretes, no se conocen las razones por las que Segovia no estrenó todas estas obras. El presente estudio parte del estilo del compositor confrontándolo con el estilo del guitarrista, estableciendo una comparación interpretativa entre las versiones de Segovia y el análisis de las partituras autógrafas de Cassadó localizadas en la Fundación Casa Museo Andrés Segovia. Se muestra así una perspectiva entre todas las obras compuestas por Cassadó y las que Segovia optó por interpretar. Por otro lado, se contrastan aquellos elementos encontrados en las partituras, como correcciones, fragmentos eliminados o pasajes totalmente cambiados, estableciendo así una diferencia entre las interpretaciones de Segovia y la obra original. Este material relaciona las obras interpretadas por Segovia con las no interpretadas, tratando así de identificar los posibles motivos que pudieron determinar las decisiones de Segovia para no grabarlas ni interpretarlas.

Palabras clave: Gaspar Cassadó, Andrés Segovia, repertorio para guitarra, guitarra catalana.



## Introducción

### Objeto de estudio

Gaspar Cassadó (Mataró 1897-Barcelona 1966) es más conocido como intérprete que como compositor. Esta actividad como compositor la desarrolló de manera intermitente a lo largo de su carrera, en ocasiones compaginándola con la de intérprete y, en otros momentos, pasando a un segundo plano. Debido a esta intermitencia en su actividad como compositor, encontramos diversas estéticas y estilos practicados en sus obras. Dentro de esta faceta, este trabajo se centra en su obra para guitarra solista, que comprende todas las obras dedicadas a Andrés Segovia (Linares 1893-Madrid 1987). El interés de Cassadó por la guitarra se desarrolló en varias direcciones: Por un lado, compuso música para guitarra solista dedicada a Segovia y transcribió el *Concierto n.º 6* (1967) para guitarra y orquesta de Luigi Boccherini (Luca 1743-Madrid 1805). Por otro lado, se encuentran las transcripciones de música de guitarra para violonchelo, como es el caso del Fandanguillo de la *Suite Castellana* (1937) de Federico Moreno Torroba (Madrid 1891-1982).

Es innegable el interés que los archivos de Segovia han despertado en los últimos años. Pese a estos trabajos he observado que, tanto las grabaciones como las interpretaciones de esta música no son muy abundantes. Por ello, este trabajo presenta como objeto de estudio la música para guitarra solista compuesta por Cassadó, que comprende: *Canción de Leonardo para guitarra* (1957), *Catalanesca para guitarra* (1922), *Dos cantos populares finlandeses/ armonizados y transcritos por G. Cassadó*, *Leyenda Catalana para guitarra*, *Preámbulo y Sardana para guitarra* (1965) y *Sardana Chigiana para guitarra* (1951). Estas investigaciones sobre el archivo de Segovia han tenido sus frutos en el campo de la recuperación de repertorio inédito, pero en el caso de la música de Cassadó, pese haber sido rescatada, no toda su música ha tenido la misma repercusión en el campo de la interpretación hoy en día. Por estas razones, este trabajo se plantea como pregunta principal: ¿qué responsabilidad pudo tener Andrés Segovia en la repercusión de la obra de Cassadó para guitarra?

### Justificación

He considerado oportuna la elección de este objeto de estudio por el número tan bajo de interpretaciones registradas que se han encontrado de la música para guitarra de Gaspar Cassadó. Se ha comprobado que, al igual que lo hiciera Segovia, los

registros sonoros de sus obras para guitarra hoy en día se limitan a dos o tres obras por cada intérprete.

Este hecho ha suscitado la duda de si Segovia impulsó la música de Cassadó o sus decisiones sobre aquellas obras que no interpretó son el motivo por el cual no se ha registrado esta música en mayor medida hoy en día.

Estas obras son, en estilo, muy cercanas al repertorio para guitarra del siglo XX. Como ejemplo se pueden nombrar las armonizaciones de *Canciones populares catalanas* de Miguel Llobet, la música de Joaquín Turina o el propio repertorio creado por los compositores afines a Segovia. Lo primero que se planteó este trabajo es conocer los estilos compositivos de Cassadó, tanto de su obra para cello como para guitarra. De esta manera se ha podido establecer un marco que aporte una correspondencia musical y cronológica.

A diferencia de la música de Cassadó, el número de grabaciones de otras obras recuperadas del archivo de Segovia, como *Quatre pièces breves* (1933) de Frank Martin, sí han sido interpretadas y registradas un mayor número de veces. En este ejemplo contamos con varios manuscritos y también con el testimonio de su mujer, María Martin, del poco interés mostrado por Segovia hacia esta obra. En otras ocasiones, la dificultad técnica de llevar la música de compositores no guitarristas al instrumento fue para el guitarrista de Linares el impedimento para no añadirles a su repertorio.

En el caso de la música de Cassadó se ha planteado la incógnita de que, a pesar de la amistad que ambos tenían, Segovia no le aconsejara sobre la adaptación de su música al instrumento. Este tipo de consejos sí lo encontramos por parte de Segovia a otros compositores como Manuel María Ponce, Alexander Tansman o Federico Moreno Torroba. Por todo esto, se han comparado las interpretaciones con las partituras con el fin de comprobar cuál pudo ser la influencia de Segovia en la creación y difusión de este repertorio.

Debido a estas dudas y el vacío que existe sobre el estudio de la música de Cassadó, se ha considerado de gran importancia la realización de este trabajo, para tratar de ofrecer una visión más completa de estas obras.

### **Estado de la cuestión**

Las dos personalidades de especial relevancia que sustentan este trabajo cuentan con estudios y biografías sobre ellos. Por ello, se han buscado nexos y/o puntos de

confrontación, tanto en lo personal como en lo artístico, entre ambos intérpretes. Por otro lado, se ha recurrido a trabajos similares sobre el repertorio del archivo de Andrés Segovia que no fue interpretado, así como sobre su relación con otros compositores que le dedicaron su música.

Con el fin de realizar un acercamiento global a la figura de Gaspar Cassadó se recurrió a la biografía realizada por Pagés, *Gaspar Cassadó. La voz del violonchelo* (2000). La bibliografía nos presenta al músico desde su niñez, donde se narran sus inicios como estudiante, su carrera profesional como intérprete y también su faceta como compositor. Además, cuenta con una catalogación de sus obras compuestas y también de sus transcripciones; finalmente, se exponen testimonios de músicos, compositores y amigos de Cassadó. Esta fuente aporta a este trabajo una perspectiva general de la figura de Cassadó e informa de su faceta como compositor, tanto de su práctica compositiva en el tiempo como de los estilos que en ella desarrolló.

La otra fuente más completa sobre la vida de Cassadó encontrada es la tesis de Gabrielle Kaufman, *Gaspar Cassadó: A study of Catalan Cello Arrangements and Cello Performance Style* (2013). Esta tesis, frente a la publicación de Pagés, aporta una visión más amplia de Cassadó como intérprete y compositor. Los trabajos de catalogación que presenta esta tesis son de mayor envergadura y su investigación es más exhaustiva. Aunque se centra en sus interpretaciones y transcripciones para violonchelo, Kaufman aporta una visión de los estilos que interesaron a Cassadó en la conformación de su estética interpretativa.

Para esta investigación, se han utilizado estas dos fuentes por ser dos de los trabajos más actuales que se han encontrado, donde se analiza su faceta como compositor y se relaciona la música para violonchelo de Cassadó con la guitarra. Ambas fuentes han sido empleadas para recabar la información que permitió establecer esos cánones estéticos perseguidos por Cassadó, tanto en su faceta interpretativa como compositiva. Se ha podido así relacionar esa estética con sus obras para guitarra y confrontarla con la estética interpretativa de Segovia.

De la misma autora de esta tesis, se ha tomado el artículo de Gabrielle Kaufman, *Impresionismo, Folklore y Neoclasicismo: amalgama de corrientes estilísticas en la obra temprana de Gaspar Cassadó* (2017). Este trabajo de investigación completa la información que Kaufman expone en su tesis unos años antes y se ha confrontado con el artículo de Herrador (2008) *Gaspar Cassadó. Vida y obra para el violonchelo*. Este segundo trabajo es de menor envergadura, pero ha servido para corroborar las hipótesis de Kaufman y poner en duda algunas de ellas. En el caso de Kaufman, los datos que

se aportan sobre su estilo son expuestos con ejemplos concretos. De esta manera, su trabajo aporta una visión de esos pilares e influencias que sustentan el estilo de Cassadó.

De los pocos trabajos en los que se confronta a un compositor que dedicó su música a Segovia, sin este estrenarla parcial o totalmente, destaca el realizado por Gimeno (2010), *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el concierto de Aranjuez*. Este trabajo presenta varios enfoques sobre esta relación, que son extrapolables a la presente investigación. Gimeno expone la relación entre Joaquín Rodrigo y Segovia, fundamentándose en aquellos encuentros y correspondencias mantenidas entre ambos. Por otro lado, se presentan los perfiles estéticos de ambos y cómo, en ocasiones, las obras de Rodrigo no eran del gusto de Segovia. De esta manera se trazan esas líneas que pudieron ser las posibles causas para no interpretar esas obras, como pudieron ser: exceso de efectos, sonoridades, dificultades técnicas o amplitud del registro.

Esta manera de trazar la investigación entre la relación de Rodrigo y Segovia en el trabajo de Gimeno ha servido para determinar ciertos enfoques de este trabajo, que facilitaron la consecución de sus objetivos. Gimeno expone la manera de obrar que tenía Segovia frente a los compositores que trabajaron para él y que, quizás, también utilizó con Cassadó. La relación profesional entre Rodrigo y Segovia es de una gran similitud a la que el guitarrista tuvo con Cassadó. En ambos casos, Segovia interpretó algunas de las obras que le dedicaron, mientras que otras nunca las ejecutó.

De los trabajos de recuperación realizados por Luigi Attademo junto con su profesor Angelo Gilardino, se destaca *El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo* (2003). Esta investigación no se centra en la personalidad de Cassadó, pero sí ha sido fundamental para exponer, no solo las obras encontradas de Cassadó en el archivo de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia sino todo ese repertorio *a priori* dado por desaparecido. Debido a su importancia, se decidió contactar con Attademo para poder conocer cómo fue el proceso de recuperación y catalogación realizado. Como se comprobó, y tal como lo expone Attademo en su artículo, debido a la cantidad de material encontrado en el archivo, esta catalogación solo se realizó con aquellas obras que ellos consideraron más importantes. Estas investigaciones dieron como resultado la publicación de las obras encontradas reeditadas en diferentes colecciones bajo el título de *The Andrés Segovia Archives*. Para este trabajo, se tomaron, en un primer momento, las partituras de las obras que son objeto de estudio, *Gaspar Cassadó. Works for guitar*, y posteriormente se consultaron las partituras autógrafas. La

aportación de estos trabajos facilitó el desarrollo de las posibles modificaciones, aportaciones y/o elementos con los que Segovia pudo estar o no de acuerdo.

Otro trabajo que presenta las relaciones entre Segovia y los compositores es, *Andrés Segovia y la guitarra: el paradigma de una identidad* (Gilardino, 2015). Este trabajo presenta varias aportaciones de gran interés: la primera trata de la relación que tuvo con compositores que fueron de su gusto desde su llegada a París, la segunda aportación es la visión que Gilardino proporciona de la estética buscada por Segovia y que este trabajo trata de comparar con la perseguida por Cassadó. Por último, ofrece una visión de la relación entre los compositores que dedicaron música a Segovia y cuyas obras nunca fueron estrenadas por él. Sin ser un trabajo de investigación centrado en la figura de Cassadó, sí aporta información relevante para el desarrollo de la presente investigación.

Uno de los casos en los que la obra dedicada a Segovia no fue estrenada y se cuenta con investigaciones sobre ello es *A performer's guide new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"* (Poe, 2000). Este trabajo narra las intenciones de Frank Martin para que Segovia interpretara su obra *Quatre Pièces Brèves* (1933). La tesis analiza la obra, la compara con el estilo de la obra de Martin y también con sus diferentes manuscritos. De esta forma, al mostrar un caso similar al tratado en este trabajo, ha servido para la estructuración de este. Junto esta tesis, se encuentran las entrevistas que Kloe (1998) realizó a la mujer del compositor, María Martin. No ha sido la única entrevista en este caso que se ha consultado, ya que se contó también con la realizada por Somoza (2013) a María y Teresa Martin. Ambas fuentes aportan información sobre la manera que Segovia tenía de actuar frente al estreno de aquellas obras procedentes, de los que se han denominado, compositores no segovianos.

## Objetivos

La obra para guitarra solista de Cassadó está dedica en su totalidad a la figura de Segovia, a excepción de una obra que está dedicada al hijo de éste. Sabemos que Segovia fue el destinatario de multitud de obras para guitarra, siendo él mismo el que aconsejaba y corregía a los compositores; quizás esta fue una de las razones por las que no interpretó todas las obras de Cassadó. Otra razón posible pudo ser la dificultad de llevar esa música a la guitarra o, simplemente, que no se encuadraran con su estética. Para poder llegar a las conclusiones sobre la posible influencia ejercida por Segovia sobre la composición de este repertorio se ha partido de las siguientes

subpreguntas: 1) ¿cuáles fueron los estilos empleados en la obra de Cassadó?, 2) ¿cuál es la correspondencia estilística, entre su obra para cello y su obra para guitarra?, 3) ¿qué referencias sobre la composición para guitarra pudo tener Gaspar Cassadó a la hora de componer?, 4) ¿qué relación estética existió entre Cassadó y Segovia?

Partiendo de esas subpreguntas se proponen los objetivos siguientes. El objetivo principal de esta investigación es intentar esclarecer los motivos por los que Segovia solo interpretó algunas de esas obras. Para llegar alcanzar ese objetivo general se proponen los siguientes objetivos específicos: 1) definir la relación entre los estilos compositivos cultivados en su obra para guitarra con los empleados en su obra para violonchelo, 2) averiguar si Cassadó tuvo alguna influencia, referencia o recomendación a la hora de componer para guitarra, 3) determinar qué elementos interpretativos y modificaciones del texto fueron añadidos a las obras por Segovia 4) averiguar la relación entre las obras que Segovia interpretó y las que no interpretó.

### **Metodología**

Este trabajo está estructurado en cuatro capítulos. En el primero se ha utilizado la investigación documental para averiguar la relación personal y profesional que Cassadó y Segovia tuvieron. De esta manera se obtuvo información sobre los intereses musicales de ambos, extrayendo esas similitudes y diferencias en torno a sus preferencias musicales, estéticas e interpretativas. También, en este capítulo, se ha utilizado el análisis interpretativo entre las grabaciones de Segovia y las de los guitarristas Morón y Grondona. Este análisis se ha centrado en parámetros y aspectos como timbre, articulación, dinámica y ritmo. Se identificaron aquellos añadidos o modificaciones que pudo hacer Segovia, de forma que se obtuvo su visión de las obras más subjetiva y participativa, puesto que fueron dedicadas a él y las interpretaciones de dos guitarristas actuales tras la recuperación de estas obras.

Por medio de la investigación documental, se concretó, en el capítulo dos, las líneas estilísticas que Cassadó utilizó en su música para violonchelo. De esta manera, confrontándolo con el capítulo siguiente, se establecieron esos paralelismos y diferencias con el estilo empleado en su música para guitarra. Con el fin de conocer la visión que pudo tener Cassadó de la guitarra como instrumento, se realizó una investigación documental de: los manuscritos de la obra que Joaquín Cassadó dedicó a Segovia, la investigación de las propias transcripciones de Cassadó sobre música para guitarra y su relación con los compositores segovianos.

En el tercer capítulo se han analizado todas las obras de Cassadó dedicadas a Segovia. El análisis empleado ha sido el convencional, en el que se tuvo en cuenta la armonía, los principales procesos cadenciales, modalidad empleada, tratamiento temático, texturas, flexiones y modulaciones. De esta manera, se elaboró una comparativa entre sus obras y dichos elementos, hecho que facilitó la investigación sobre las relaciones entre su música interpretada y la no interpretada por Segovia. Por otra parte, en este capítulo se analizaron los añadidos o modificaciones que presentaron las partituras de Cassadó. Este trabajo se realizó a través de la consulta documental de las partituras autógrafas que, ante la imposibilidad de ser reproducidas, se tuvieron que comprobar en la propia fundación.

En el último capítulo, se abordan las analogías y divergencias entre las obras de Cassadó en diferentes sentidos. En primer lugar, se han podido establecer esas relaciones estilísticas entre su obra para violonchelo y su obra para guitarra. En segundo lugar, se relacionaron las obras con la estética segoviana, identificando qué añadidos o modificaciones se hicieron en los textos. Por último, se han confrontado las obras interpretadas y las no interpretadas para encontrar los motivos por los que Segovia decidió no interpretar esas obras.

Todas las tablas y figuras de este trabajo son de elaboración propia, debido a la imposibilidad de obtener los permisos necesarios para su reproducción, tanto de los ejemplos desde las partituras de la editorial Bérben como de las partituras autógrafas de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia.

## **Fuentes**

Las fuentes primarias directas empleadas han sido las partituras autógrafas de las obras de Cassadó citadas anteriormente. Estas se han contrastado con las interpretaciones de Segovia y la publicación de Gilardino (2003) de esas obras. Las fuentes primarias indirectas utilizadas han sido biografías y cartas del propio Segovia a Ponce y Falla. Respecto a las fuentes secundarias directas, se han empleado principalmente la tesis y trabajos de investigación realizados sobre Cassadó, de Kaufman (2013 y 2017) y la biografía sobre el compositor de la periodista Pagés (2000). Como fuentes secundarias también se ha empleado las grabaciones de diversos guitarristas profesionales y las propias de Segovia interpretando la música de Cassadó.

Se ha contado con los registros digitales del alumno de Segovia, Stefano Grondona, *Stefano Grondona plays Mazurkas y Sardanias Alexander Tansman- Gaspar Cassadó*

(2014), por ser el único registro que contiene la obra íntegra de Cassadó dedicada a la guitarra solista, junto con el trabajo del guitarrista Roberto Morón *Andrés Segovia Archive: spanish composers* (2013).

La consulta de los manuscritos se ha realizado bajo la supervisión de María José Tirado, actual encargada del archivo de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia. Previamente se consultó la catalogación que Luigi Attademo realizó junto con Angelo Gilardino en el año 2003. Alberto López, miembro de la junta de dicha fundación e hijo de Alberto López Poveda, precursor de la fundación, aseguró que el catálogo de Attademo no es un catálogo como tal, y que el trabajo de catalogación se realizó durante un mes. Como se pudo comprobar, existe una gran cantidad de documentos que siguen, hoy en día, sin catalogar. La relación de Andrés López Poveda con Segovia fue una relación de amistad y gracias a Poveda se ha podido conservar todo este material.

Además del testimonio recogido de su hijo Alberto López, nos remitimos a las alusiones que el propio Segovia hizo sobre su persona en una entrevista (Iglesias, 1973). Estas fueron las palabras que Segovia pronunció cuando se le habló de Linares, su ciudad natal.

Pero, sobre todo, tengo allí un amigo, que eso sí que quiero de verdad que lo digas, que es Alberto López Poveda. Nunca ha salido de Linares, como no sea algún desplazamiento a Madrid, pero sus cartas dirigidas a mí han viajado por todo el mundo y él tiene el archivo completo, abrumadoramente impresionante, sobre mi vida profesional desde que inicié mi carrera. (p. 173)

Se ha comprobado, por palabras de su hijo, Alberto López, la cantidad de material conservado que corre el peligro de desaparecer debido a la falta de apoyo de las instituciones para conservar la fundación. En este caso, los documentos consultados: tanto las obras de Gaspar Cassadó para guitarra, como la obra de su padre Joaquín, se conservan en buenas condiciones de mantenimiento.

Se ha recurrido a una fuente secundaria, como son las cartas correspondidas entre Segovia y Ponce, de las cuales se obtuvo información en diferentes sentidos. En la publicación de *The Segovia Ponce Letters*, (Alcázar, 1989) se ha podido comprobar el tipo de consejos que Segovia daba a los compositores que le dedicaban sus obras. Esta fuente nos aporta, no solo aquellos consejos que él recomendó a Ponce, sino también a otros compositores, compartiéndolo después con él. La complicidad que existía entre Ponce y Segovia y el volumen de cartas que contempla hacen de esta fuente un pilar importante para este trabajo. De otro modo, esta amistad con Ponce solo puede ser comparable a la que el propio Segovia mantuvo con Cassadó.



Esta relación entre los dos intérpretes también se ha documentado a través de la fuente secundaria *Segovia an autobiography of the years 1893-1920*, (Segovia, 1976). Este tomo es el único de los cuatro tomos de la autobiografía que se publicó. Esta fuente, junto con las entrevistas, han sido las principales para documentar el estilo y la estética de Segovia.

En el caso de la documentación sobre Cassadó, las principales fuentes bibliográficas consultadas han sido los trabajos de Kaufman (2013 y 2017) y la publicación de Pagés (2000).

Para la comprobación de los estrenos de las obras y los encuentros entre ambos músicos se ha recurrido a los programas de concierto a los que se ha tenido acceso.

## 1. La relación personal entre Cassadó y Segovia

En primer lugar, se consideró relevante investigar sobre sus encuentros personales y laborales para conocer la relación que ambos mantuvieron durante tantos años. Así se pudo conocer tanto su relación personal como sus preferencias estéticas musicales. Se trató de investigar si estos gustos estéticos fueron un factor determinante para que Segovia no grabara o interpretara en concierto todas estas obras, así como determinar hasta qué punto su amistad influyó en la composición de estas obras.

Por un lado, se han analizado los periodos donde mayor tiempo coincidieron para conocer el tipo de relación que mantuvieron. Por lo que se observa, esta relación fue una relación de amistad que fue más allá de lo profesional llegando a mantener su amistad hasta la muerte de Cassadó.

A pesar de haber coincidido en otros lugares como Madrid o Granada, se han establecido principalmente los siguientes períodos que se han considerado de relevancia: Barcelona y sus períodos como profesores en los cursos de Música en Compostela y la Academia Chigiana de Siena. Además de su amistad, su relación también fue profesional, coincidiendo en varios ciclos de conciertos e incluso sobre el mismo escenario.

Debido a que todas las piezas en su totalidad están dedicadas a Segovia, se ha tratado de dar respuesta a la duda del tipo de influencia que Segovia pudo tener en la composición de estas. Para ello, se han tenido en cuenta otras relaciones profesionales y de amistad como las que mantuvo, por ejemplo, con el compositor Manuel María Ponce.

En este tipo de relaciones con otros compositores Segovia aconsejaba o recomendaba sobre la propia música e incluso se encargaba de arreglarla él para interpretarla en la guitarra. No se pudo constatar que existiera alguna correspondencia a través de cartas o comentarios en documentos de Segovia sobre este aspecto, tampoco que realizara algún comentario al respecto en entrevistas o artículos. Por esta razón, este tipo de consejos, más allá de las anotaciones encontradas en las partituras autógrafas, todavía están por conocer.

Segovia fue el destinatario de casi todas las obras compuestas para guitarra a principios del s. XX. En el caso de Cassadó, según las palabras de Xavier Montsalvatge (1912-2002) sobre él, se deduce que sucedió algo parecido: «Se ha dicho, y no está muy lejos de estar en lo cierto, que no había ningún compositor español que no estuviera escribiendo un concierto de violoncelo para Cassadó». (Pagés, 2000, p. 85). Este

testimonio da muestra de que la visión de Cassadó como intérprete, dentro del círculo español de compositores, era similar a la que se tenía de Segovia.

### 1.1. Encuentros

El primer encuentro entre Cassadó y Segovia que se conoce se produjo en Barcelona cuando Segovia se trasladó allí desde Linares para desarrollar su carrera profesional. Este encuentro sucedió cuando Miguel Llobet (1878-1938) invitó al propio Segovia a una reunión en casa de León Ferré (1867-1932), un pastor aficionado a la guitarra que cedía su granero para que se reunieran a tocar los alumnos de Francisco Tárrega (1852-1909). En una de esas reuniones el hijo de Ferré, violinista, invitó a Segovia para que conociera a la familia Cassadó y Segovia aceptó esa invitación. Las propias palabras de Segovia (1976) en su autobiografía, parcialmente publicada, no sólo demuestran la admiración que sintió por Cassadó y su familia, sino también al instrumento de Cassadó, el violonchelo.

Había elegido el violonchelo, que para mí es el más noble de los instrumentos después de la guitarra; puede producir tonos hermosos y varoniles, y si sus notas más altas no siempre suenan verdaderas, en los registros medios e inferiores puede expresar pasión con más profundidad y elocuencia que cualquier otro instrumento. (p. 109)

Con estas palabras Segovia elogiaba al violonchelo como instrumento, haciendo ya referencia a su interés por el timbre. Este hecho le llevaría a uno de sus concepciones interpretativas más conocidas, que fue la de entender la guitarra como si se tratara de una pequeña orquesta.

Gracias a la amistad con Cassadó, Segovia pudo conocer a promotores, escritores y compositores del círculo catalán, como el caso de Jaume Pahissa (1980-1969) quien compondría después *Cançó en el mar* (1919) para él. Por lo que se ha comprobado, «Esta fue la primera obra dedicada a Andrés Segovia», (Tomás, 2014, p. 61). Este caso resulta llamativo, ya que la obra se compuso antes de *Danza Castellana* de Federico Moreno Torroba, cuya fecha Gimeno (2013) sitúa en torno a 1920 o 1921, aunque fue el propio Pahissa quien afirmó que era anterior a su propia obra. En palabras de Gimeno, el mismo Pahissa reconoció, sin ser cierto, que el primer compositor moderno que compuso para guitarra fue Manuel de Falla con su *Homenaje. Piéce de guitare écrite pour «Le tombeau de Claude Debussy»* (1920). La obra de Pahissa para guitarra se compone de *Cançó en el mar*, *Tres temas de recuerdos* (1938) y *Obra para guitarra* (s.d.) ninguna de ellas fue estrenada por Segovia (Tomás, 2014, p. 61). Este es uno de

esos casos en los que la obra dedicada a Segovia ha quedado en el olvido hasta nuestros días.

A lo largo de estos años Segovia y Cassadó coincidieron en varios conciertos. Esto lo corrobora la carta fechada en 1918 que Manuel de Falla escribió a Llobet: en ella el compositor describe el concierto que tuvo lugar en el Teatro Alhambra – Palace- Hotel de Granada. En ese concierto coincidieron Cassadó, Segovia y el pianista Gabriel Abreu (1892-1952). Fue aquí donde los dos intérpretes, además de compartir escenario, interpretaron juntos *Granada* (1886-1887), Isaac Albéniz (1860-1909). De esta manera lo narró la Crónica Granadina en el diario La Alhambra (1918).

En el concierto del 28 en el Palace- Hotel, fuera de programa, Segovia y Cassadó nos proporcionaron una agradable sorpresa: la interpretación admirable de la bellísima obra del inolvidable Albéniz, Granada. La adaptación de esa melodía inspirada y deliciosa para violonchelo y guitarra es de singular mérito y acierto, e interpretada por ellos causa un efecto que no se borra fácilmente. (p. 192)

No se ha encontrado dicha versión de la obra, por lo que se desconoce si la adaptación la realizó alguno de los intérpretes.

Todo este período se ha considerado importante porque fue cuando Segovia entró en contacto con un gran número de compositores, comenzando así lo que se consideró el nuevo repertorio de la guitarra del s. xx. Se ha creído en la posibilidad de que Cassadó tomara como referencia a estos compositores, ya fueran o no del gusto estético de Segovia, por lo que se debe diferenciar entre los compositores que sí lo fueron, denominados segovianos, y los que no.

Ambos músicos coincidieron en Siena como profesores de la Academia Chigiana. Cassadó se incorporó a la Academia en 1946 (Pagés 2000, p. 115) y Segovia en 1950 (Jiménez, s.f.). Este encuentro queda reflejado a modo de título en una de las obras recogidas en este trabajo, *Sardana Chigiana para Guitarra* (1951), fechada justo un año después de la incorporación de Segovia a la academia.

El otro punto de encuentro donde los dos músicos coincidieron como profesores fueron los cursos de Música en Compostela, creados por Segovia y que tuvieron como cofundador a Cassadó. Estos cursos fueron constituidos con el fin de difundir la música española entre los jóvenes estudiantes y desarrollar la percepción que los profesores que conformaban los cursos tenían de esta.

En la conferencia que Clemente Terni (1918-2004) ofreció el 7 de septiembre de 1967 en el salón Fonseca de la Universidad de Santiago, Andrés Segovia abrió la sesión aludiendo al propio Cassadó:

Alguien, sin duda, muy semejante a nuestro gran artista español Gaspar Cassadó, debió sugerir a Emerson esta bella definición: "Poeta es quien en los ojos del hombre conserva la mirada del niño". Era el alma de Cassadó transparente como la de un chiquillo, sin que la vida hubiera depositado en ella, al correr de los años y desengaños, ni amarguras, ni rencores que la enturbiasen. Y su arte, limpio de impurezas bastardas, podría servir a todos nosotros de paradigma de nobleza estética, por su rica intuición y vigor reflexivo. Niño y hombre se juntaban, pues, en él. Nunca su llorada ausencia será completa: la luz de su recuerdo perdurará en el corazón de quienes nos hemos enriquecido espiritual y humanamente con su amistad. (Pagés, 2000, p. 99)

Estas palabras fueron pronunciadas por Segovia el año después de la muerte de Cassadó, de las que se deducen que ambos conservaron esa amistad a lo largo de sus vidas.

De estos encuentros se observó que la amistad entre Cassadó y Segovia fue constante y duradera. Desde el punto de vista musical, puede ser comparable a la amistad que Segovia mantuvo con el compositor mexicano Manuel María Ponce. De esta manera, Cassadó no fue un compositor que dedicara su obra a Segovia buscando el éxito de su música, ni que existiera una relación de interés comercial por parte del propio guitarrista. Ambos eran dos instrumentistas consagrados para cuando Cassadó compuso el total de sus obras, por lo que la relación de amistad fue más determinante para la composición de esta música que algún interés comercial por parte de alguno de ellos.

## 1.2. Dedicatorias

Toda la obra para guitarra solista que compuso Cassadó está dedicada al guitarrista Andrés Segovia, excepto *Canción de Leonardo para guitarra* (1951). Esta obra se la dedicó Cassadó a la memoria de Leonardo Segovia, hijo de Andrés, que murió prematuramente. Así lo narraba en una entrevista realizada por Maria Antonia Iglesias al propio Segovia:

Mi segundo hijo, Leonardo, nació a los tres años de mi matrimonio. Estaba yo en Munich para dar un concierto y cuando llegué a la estación el cónsul, que vino a esperar, me dijo: ¡Bueno otro! Leonardo...por mi pasión por Leonardo da Vinci...,

pobrecito mío, pobrecito. Tenía trece años, sabes tú...tocó un cable de alta tensión durante una excursión del colegio. (Gimeno, 2015)

Lógicamente como se desprende de estas palabras y por las razones de la muerte prematura de un hijo en esas circunstancias, se comprende que tuvo que ser un hecho traumático para el guitarrista, por el que su amigo considero dedicarle esa obra.

Estas dedicatorias se consultaron en las propias partituras autógrafas. Para la consulta de las partituras se ha recurrido a la ayuda del guitarrista Luigi Attademo que, junto a Angelo Gilardino, fueron los encargados de catalogar el archivo de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia de Linares. Ambos guitarristas y musicólogos, junto con la editorial Bérben, han ido publicando una colección bajo el nombre *The Andrés Segovia Archive*, donde se recogen las obras pertenecientes a este archivo que nunca fueron estrenadas por Segovia. Esta catalogación, además de ser a la que remite la propia Fundación, se publicó en la Revista Roseta n.º 1.

Las dedicatorias se han comprobado con las partituras facilitadas por la Fundación Casa Museo de Andrés Segovia, todas ellas bajo el sello y firma de su mujer Emilia Magdalena del Corral Sancho. Junto a la firma de Emilia (firmado como Emilia Segovia) se aprecia el sello con la letra (E). Las dedicatorias, por lo tanto, aparecen en los de la siguiente manera:

- *Catalanesca para guitarra*. Manuscrito del compositor/ presenta en la primera página, bajo el título, la frase «si en Segovia no mana lo contrari».
- *Sardana Chigiana para guitarra*. Manuscrito del compositor con dedicatoria «a Andrés Segovia/ Profesor de guitarra en la Academia Musical Chigiana / de Siena».
- *Canción de Leonardo para guitarra*. Manuscrito del compositor con dedicatoria en la primera página «a la memoria de Leonardo Segovia» / presenta una anotación a tinta de Emilia Segovia con explicación.
- *Preámbulo y Sardana para guitarra*. Manuscrito del compositor con dedicatoria en la portada «a Andrés Segovia» / presenta en la página 8 un apunte a lápiz y en la portada una anotación a tinta de Emilia Segovia.
- *Leyenda catalana para guitarra*. Manuscrito del compositor con dedicatoria en la primera página «a Andrés Segovia».
- *Dos cantos populares finlandeses* armonizados y transcritos por G. Cassadó. Manuscrito del compositor con dedicatoria «Para Andrés»

En algunos casos se reescriben las dedicatorias de Cassadó, a bolígrafo azul, de mano de la mujer de Segovia, Emilia.

### 1.3. Obras estrenadas

Uno de los objetivos principales de este trabajo ha sido tratar de entender cuáles fueron las razones por las que Segovia no interpretó algunas de las obras de Cassadó, o las interpretó poco, como *Leyenda Catalana*. Para ello se ha buscado información sobre otros casos similares de compositores que dedicaron su música a Segovia. Uno de esos casos es el de Albert Roussel (1869-1937), en el que se comprobó que la obra *Segovia* (1925), según Gardiner (2006), «Guarda una similitud con la *Sonatina* de Torroba» (p. 9). Este hecho implica tener que reflexionar sobre dos hipótesis: por un lado, está la idea de que esta obra no se estrenara debido a su gran parecido y por otro que el propio Segovia le proporcionara una copia de la *Sonatina* de Torroba a Roussel, con el fin de que éste tuviera una referencia del propio gusto de Segovia a la hora de componer para la guitarra (p. 9). En este caso se entiende que Torroba sería todo un referente para Segovia a la hora de componer, sirviendo de ejemplo perfecto de ello. Como se pudo comprobar, no fue la única vez que Segovia recurrió a un compositor para recomendar a un tercero que estuviera trabajando para él.

Las obras de Cassadó de las que se han encontrado registro sonoro o figuran en programa de concierto de Segovia son las siguientes:

- *Preámbulo y Sardana* (1965) (Nueva York 1967 DECCA DL-710140). El programa con en el que presenta esta obra está compuesto también por *English Suite* op. 31, John Duarte (1919-2004) siendo estas dos obras las únicas obras no barrocas de la grabación.
- *Leyenda Catalana y Sardana* (s.f.). Fueron interpretadas en el Palau el 14 de diciembre de 1952 (Mangado, 2015), concierto que fue organizado por Conciertos Daniel. Las obras se encuadran en la tercera parte del concierto donde figuran como «Composiciones dedicadas a Segovia o inspiradas en ritmos o giros melódicos andaluces».
- *De Sardana Chigiana* (1951). Solo se han encontrado grabaciones reeditadas en 2009.

Este trabajo tuvo en cuenta las grabaciones que se conservan de *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana* para las comparaciones con las partituras consultadas en

la Fundación Casa Museo Andrés Segovia y la comparación interpretativa realizada con dos interpretaciones actuales.

#### **1.4. Registros encontrados**

A continuación, se muestran los registros actualmente encontrados de las obras de Cassadó en las principales plataformas digitales. Cada ejemplo redirecciona a la grabación, ya sea de vídeo o de audio. El único registro encontrado que contempla la obra completa de Cassadó para guitarra es exclusivamente la del guitarrista Stefano Grondona. Como se puede observar los registros de las obras de Cassadó se suelen limitar a dos o tres piezas por intérprete.

Se debe diferenciar que las grabaciones de vídeo se tratan de interpretaciones de concierto profesionales. El volumen de interpretaciones como se observa es bastante escaso en todas las piezas. Cabe destacar que apenas se han encontrado grabaciones no profesionales de estas piezas. Sin ser este un hecho científico ha resultado llamativo frente incluso a otras piezas rescatadas del archivo Andrés Segovia que sí han contado con más éxito.

La disparidad en la elección de las piezas escogidas para ser grabadas por parte de los intérpretes es totalmente aleatoria, ya que no existe una correlación de las obras escogidas entre ellos mismos. Debido al escaso número de registros, no se consideró que este hecho tuviera mayor relevancia, ya que simplemente puede responder al gusto de los propios intérpretes. Sin embargo, sí ha llamado la atención que solo exista una grabación completa de todas las obras.

De estas grabaciones se han escogido dos versiones para realizar la comparación interpretativa de las obras: *Sardana Chigiana* y *Preámbulo y Sardana*. La elección de la versión de Grondona ha sido elegida por ser el único trabajo que presenta las obras completas de Cassadó en su grabación. Este guitarrista, además, fue alumno de Segovia por lo que su relación en las interpretaciones se consideró oportuna. Por otro lado, se escogió la versión de Roberto Morón porque, además de esta grabación basada en la música rescatada del archivo, ha realizado más trabajos sobre el propio archivo Andrés Segovia, recuperando este tipo de repertorio especialmente no interpretado de Segovia.

A continuación, se muestran los registros audiovisuales encontrados para su consulta.



GRABACIONES		
<i>Catalanesca</i>	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
	<a href="#">Javier Riba</a>	Vídeo
	<a href="#">Roberto Morón</a>	CD
	<a href="#">Pablo Márquez</a>	CD
	<a href="#">Zoran Dukic</a>	Vídeo
<i>Preámbulo y Sardana</i>	<a href="#">Roberto Morón</a>	CD
	<a href="#">Andrés Segovia</a>	CD
	<a href="#">Giacomo Palazzesi</a>	CD
	<a href="#">Ermano Brignolo</a>	CD
	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
<i>Sardana Chigiana</i>	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
	<a href="#">Roberto Morón</a>	CD
	<a href="#">Andrés Segovia</a>	CD
	<a href="#">Erling Møldrup</a>	CD
	<a href="#">Giacomo Palazzesi</a>	CD
<i>Leyenda Catalana</i>	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
	<a href="#">Roberto Morón</a>	CD
	<a href="#">Pablo Márquez</a>	CD
	<a href="#">Ermano Brignolo</a>	CD
	<a href="#">Zoran Dukic</a>	Vídeo
<i>Canción de Leonardo</i>	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
	<a href="#">Roberto Morón</a>	CD
	<a href="#">Pablo Márquez</a>	CD
	<a href="#">Ermano Brignolo</a>	CD
<i>Dos cantos populares finlandeses</i>	<a href="#">Stefano Grondona</a>	CD
	<a href="#">Ermano Brignolo</a>	CD
	<a href="#">Giacomo Palazzesi</a>	CD
	<a href="#">Yite Chang</a>	Vídeo

Tab. 1. Registros sonoros

## 1.5. Comparación interpretativa

Se ha realizado una comparación interpretativa de estas obras, en la que se contrastan las versiones de Segovia con las del guitarrista Stéfano Grondona y la versión de Roberto Morón. Para esta comparativa se tuvo en cuenta la fidelidad con el texto, tempo, fraseo, afinación y timbre empleado. Se han tenido en cuenta que todas las versiones han tenido acceso tanto a la reedición de Gilardino (2003) como a las partituras autógrafas del archivo.

De esta manera, se obtuvieron datos de dos visiones posteriores a Segovia, desde las que poder confrontar las ideas del compositor sobre estas dos piezas y esas dos visiones actuales de ellas.

Además, la comparativa aporta la visión de Segovia, permitiendo trazar la posible imagen que pudo tener de la música de Cassadó. De esta manera, esta visión personal se pudo confrontar en los siguientes capítulos con el resto de obras para determinar las posibles decisiones que le pudieran llevar a no interpretar esas piezas, ya fuera por confrontar con su estilo, estética o por la imposibilidad de llevarlas al instrumento.

### 1.5.1. *Preámbulo y Sardana*

Lo primero que se apreció en la interpretación de Segovia fue la omisión que hace del acorde de entrada, formado por la fundamental y su quinta. En el caso de Grondona y Morón sus interpretaciones sí respetan ese acorde de entrada.

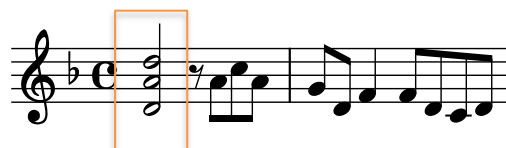


Fig. 1. Acorde de entrada omitido en *Preámbulo y Sardana*

En lo que respecta al fraseo, una de las principales diferencias entre la versión de Segovia y las versiones de Grondona y Morón es que Segovia no mantiene el valor escrito en los puntos de reposo. Es decir, los puntos de reposo entre frases y semifrases ven recortados su valor en la totalidad de los casos en los que estos están escritos sobre blancas ligadas a otros valores, o redondas.

De esta manera, al provocar que esos puntos de reposo tengan una menor duración, Segovia requiere de la realización de un fraseo más exagerado que el de los otros dos guitarristas para que la pieza no pierda su carácter. De esta manera, su

interpretación tiene un tratamiento más libre del fraseo y la medida, dotando a la pieza de un *rubato* melódico y en ocasiones rítmico donde incluso los valores de las figuras se ven modificados.

La interpretación de Segovia, por lo tanto, es más subjetiva si se tiene en cuenta la medida rítmica. Esto puede venir justificado por la indicación inicial que sugiere *improvisado, con moto*. Quizás, por ese motivo, Segovia se tomó la libertad de interpretarlo de esa manera.

Respecto a la articulación, se observó que tanto Grondona como Morón son fieles al texto. En el caso de Segovia, especialmente las articulaciones que realiza staccato, en ocasiones no están escritas. Véase como ejemplo el c. 81 en su escritura manuscrita y la interpretación realizada por Segovia, donde todos los acordes son interpretados *staccato*.

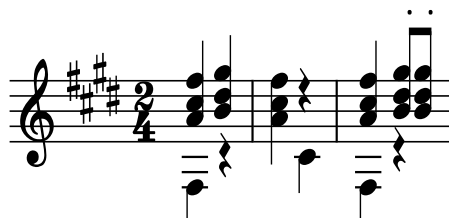


Fig. 2. Staccato no escrito en *Preámbulo y Sardana*

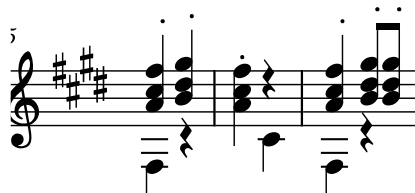


Fig. 3. Staccato de Segovia en *Preámbulo y Sardana*

La dinámica que emplea Segovia a lo largo de la pieza se mueve en rangos más pequeños. Esto se ha creído que pudo ser debido a la antigüedad de la grabación y la calidad de esta. No es el caso de Grondona y Morón, donde los rangos dinámicos se aprecian más contrastados.

Respecto al tempo, se apreció una similitud en el *allegro moderato* entre las tres grabaciones. Sin embargo, tanto Segovia como Grondona escogen un tempo más rápido que el empleado por Morón. De esta forma, este tempo contrasta más con el *improvisado con moto* en el caso de Segovia y Grondona y no es tan contrastado en la versión de Morón.

La afinación empleada por Grondona se apreció más grave que en las otras dos versiones, lo que probablemente se deba al empleo de un instrumento antiguo, que requiere menos tensión en sus cuerdas.

Se han encontrado dos variantes en la interpretación de Segovia, una rítmica y otra respecto a la digitación. Por un lado, en el c. 15 sustituye las dos corcheas por corchea con puntillo y semicorchea.

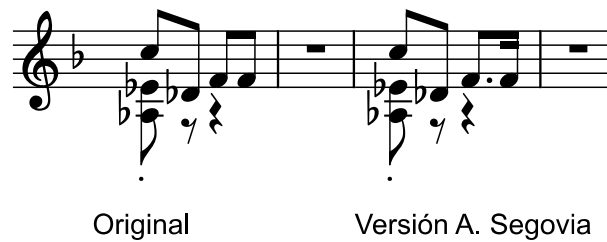


Fig. 4. Variante rítmica de las corcheas en *Preámbulo y Sardana*

La otra modificación que se ha encontrado es la de la digitación que realiza Segovia en el c. 51, donde toca en cuarta cuerda en vez de en tercera cuerda como lo hacen los otros dos intérpretes. En el capítulo cuatro se volverá a este aspecto, ya que se comprobó en las partituras autógrafas que dicha digitación no aparece en ellas, sino que es añadida por Gilardino.

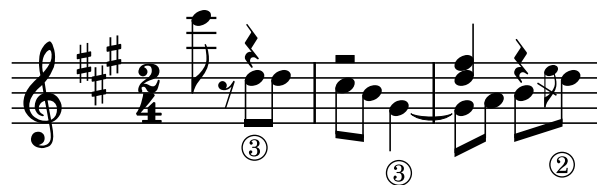


Fig. 5. Digitación de Gilardino en *Preámbulo y Sardana*

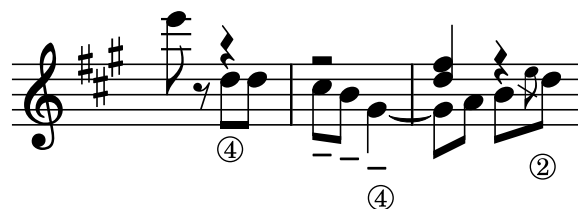


Fig. 6. Digitación de Segovia para interpretar el bajo en la misma cuerda en *Preámbulo y Sardana*

### 1.5.2. *Sardana Chigiana*

A diferencia de la realización de *Preámbulo y Sardana*, en este caso, la interpretación de Segovia es bastante estricta respecto a la medida del ritmo y la articulación que presenta la partitura. Sin embargo, la medida de Morón es todavía más exacta, siendo una interpretación más académica, aunque ambas interpretaciones han sido consideradas objetivas.

De la misma forma que ocurrió en *Preámbulo y Sardana*, el tempo *meno mosso* resulta menos contrastado en la versión de Morón que en las versiones de Segovia y Grondona.

También destaca un añadido que realizan tanto Grondona como Segovia en el c. 60, donde ambos tocan las notas mi y re realizando armónicos. No es el caso de la interpretación de Morón, donde esas notas las podemos apreciar tocadas pulsadas.



Fig. 7. Notas armónicas añadidas en *Sardana Chigiana*

Otra modificación que se encontró es la que tanto Segovia como Grondona realizan en el siguiente pasaje. En los cc. 78-79 se apreció un compás añadido donde se realizan acordes mixtura, comenzando el bajo una séptima por encima. Aquí se muestra la realización original, la cual no presenta ninguna dificultad para ser interpretada en la guitarra.



Fig. 8. Realización original en *Sardana Chigiana*.

Sin embargo, la interpretación de Segovia y Grondona es como se muestra en la Fig. 9. En el caso de Segovia, además, se añaden dos compases más tras el c. 79.



Fig. 9. Dos compases añadidos por Segovia en *Sardana Chigiana*

De las obras de Cassadó de las que se cuenta con la interpretación de Segovia, se concreta lo siguiente:

- Se apreció que uno de los aspectos que más pudieron preocupar al guitarrista fueron la duración de los sonidos. Esto se comprobó especialmente en *Preámbulo* y *Sardana*, donde toda duración superior a la blanca se omite o se recorta su valor. La aplicación de estos valores quizás pudo deberse a la visión que Cassadó pudiera tener sobre la posibilidad de mantener en un instrumento de cuerda frotada el sonido en un *tempo* lento frente a la visión de Segovia en la guitarra. Esta consideración pudo ser que Cassadó no la tuviera en cuenta a la hora de componer para la guitarra. De la interpretación de Segovia se dedujo, por tanto, que los valores largos eran un inconveniente para él a la hora de interpretarlos y poder mantener con exactitud sus duraciones.
- Respecto a la variación rítmica, que solo Segovia realiza en el c. 15 de *Preámbulo* y *Sardana*, no se ha encontrado una razón justificable. El patrón rítmico que precede y continúa después del pasaje no corresponde con la variación realizada por Segovia, por lo que no se ha entendido como una intención de continuidad rítmica.
- Atendiendo a la digitación que Segovia realizó en el c. 50, la voz del bajo se interpreta en la cuarta cuerda en vez de en la tercera, como es el caso de Grondona y Morón. Este rasgo se comprobó con las digitaciones de Segovia en obras de otros compositores y en sus propias obras. De ellas se extrajo que, en gran cantidad de ocasiones, estos bajos sin acompañamiento los realizaba preferiblemente en los bordones (cuarta, quinta y sexta cuerdas). Esta práctica permite la realización del vibrato de forma más sencilla y el sonido se mantiene de manera más prolongada. Además, en múltiples ocasiones, los tocaba en la misma cuerda, aunque tuviera que realizar varios cambios de posición. De esta forma daba una prevalencia al timbre frente a la digitación.

- La variación de la medida rítmica que realiza Segovia, junto con el poco rigor de las indicaciones como *semplice* y a *tempo*, se cree que pudo ser debido a la indicación previa de *improvisando, con moto*. En este caso, el intérprete varía la duración, sobre todo de las corcheas, hasta el punto de doblar el valor de algunas de ellas.
- Un caso especial es la sección que comienza en fa# menor y finaliza en si mayor en el c. 81 de *Preámbulo y sardana*. En la partitura encontramos las indicaciones de *staccato* solamente en corcheas. Esta articulación es la que se ha apreciado en las interpretaciones de Grondona y Morón. No se apreció lo mismo en la interpretación de Segovia, donde la sección es interpretada al completo con una articulación *staccato*. Esto se ha entendido como una manera de contrastar una sección con otra. El mismo contraste ocurre entre *Preámbulo y Sardana*.
- En el caso del *Preámbulo* el estilo es rapsódico e improvisado mientras que *Sardana* responde a un perfil de danza, es decir, rítmico y muy marcado. Esta es una manera de contrastar dos movimientos lento y rápido. Este aspecto se contempla en otras interpretaciones de Segovia, ya que la grabación de *Sardana Chigiana* presenta exactamente el mismo rasgo.
- Los cambios que aporta Segovia a la partitura son: modificar mi y re del c. 60 por armónicos y añadir compases. Respecto a los armónicos se puede considerar como una alteración del factor sorpresa, ya que en la partitura autógrafa es perfectamente ejecutable.
- En lo que se refiere al cambio de octava en los bajos del c. 78, no se ha encontrado explicación técnica, el único motivo en relación con la estética «segoviana» es la de introducir elementos que asemejen otros instrumentos.
- Se ha tenido en cuenta que, uno de los factores que resaltó Segovia y que se ha apreciado en su interpretación es el de entender a la guitarra como una pequeña orquesta. Esta perspectiva se plasmó en sus interpretaciones relacionada con el tratamiento de las voces y del timbre. Este concepto de imitación de otros instrumentos ya lo encontramos en la música de Fernando Sor (1778-1839) cuando imita los instrumentos de viento anulando los armónicos impares; de esta manera se asemejaba la sonoridad de la guitarra a la de los instrumentos de tubo.
- Respecto a la modificación de los bajos en *Preámbulo y Sardana*, estos se encontraban solos sin un acompañamiento armónico. En el caso de *Sardana*

*Chigiana* no es así, ya que cuentan con un acompañamiento. Segovia, sin embargo, continúa dos compases más que él añade con una secuencia del bajo a negras por grados conjuntos, lo que nos da a entender no solo que no estaba conforme con ese pasaje, si no que se tomaba la libertad de modificar la obra que se le había dedicado.

Como se ha podido observar, la libertad tomada en la interpretación por Segovia es mucho mayor que la de los guitarristas Morón y Grondona. Por todo ello se han definido diferentes pasajes que son variados e interpretados de manera dispar, no por una imposibilidad de hacerlo como está escrito, sino por voluntad del propio Segovia. Estas modificaciones aportan la información de la perspectiva que Segovia pudo tener frente al estilo de estas piezas.

Todos estos ejemplos se tuvieron en cuenta, puesto que es la visión que se tiene más fidedigna de las obras de Cassadó por parte de Segovia. De esta manera se confrontaron en el capítulo cuatro para determinar si estos elementos están presentes en esas obras no interpretadas.

## 2. Análisis del estilo de Gaspar Cassadó en su composición para violonchelo

Este capítulo trata de dar a conocer el estilo de la obra de Cassadó para violonchelo. De esta manera, junto al capítulo tres, se establecieron esos paralelismos entre los estilos de Cassadó en su obra para violonchelo y los estilos empleados en su obras para guitarra que se analizaron en el capítulo tres. Además, se ha investigado sobre las posibles referencias que Cassadó pudo tener sobre la guitarra a la hora de componer, más allá de la referencias que le pudo aportar Segovia.

Según Pagés (2000), existen tres elementos esenciales en la música de Cassadó: «la música popular española y catalana, el impresionismo francés y la liberación de la armonía tonal» (p. 45). Kaufman (2017), por otro lado, confronta con la afirmación de Tomás Marco (1998) que lo identifica como *casticista* (p. 56). La autora de esta tesis, sin embargo, engloba a Cassadó dentro de la Generación del 27 basándose en la amistad de Cassadó con Ernesto Halffter, Manuel Blancafort y Frederic Mompou.

Apelando a la separación que el propio Cassadó ofrece de su carrera como compositor, Kaufman (2017) la divide en dos épocas: «una primera que abarca desde



sus primeras obras desde 1918 hasta bien entrado el 1930, y una segunda desde aproximadamente el año 1935 hasta su muerte en 1966» (p. 56). Esta primera época se muestra como la de mayor elaboración ya que Cassadó, en la segunda etapa, relega su labor como compositor a un segundo plano centrándose en la interpretación. Por lo tanto, si atendemos a la clasificación de Kaufman, las obras que comprenden este trabajo quedarían como se presentan en la siguiente figura.

PERIODOS COMPOSITIVOS	
Primer periodo (1918-1930).	<i>Catalanesca para guitarra</i> (1922)
Segundo periodo (1935-1966)	<i>Sardana Chigiana para guitarra</i> (1951)
	<i>Leyenda catalana</i> (antes de 1952)
	<i>Canción de Leonardo para guitarra</i> (1957)
	<i>Preámbulo y Sardana para guitarra</i> (1965)

Tab. 2. Relación de obras según fecha y el período compositivo de Cassadó

De la única obra que no se tiene ninguna referencia respecto a su fecha es de *Dos cantos populares finlandeses*. Según esta clasificación, las interpretaciones de Segovia son de obras pertenecientes a esta segunda etapa. No se ha podido concretar que Segovia tuviera predilección por esta etapa, pero sí indica que estas obras se encontraban en ese contexto compositivo.

Su estilo, según Kaufman (2017), es el de un compositor no vanguardista. «Cassadó toma elementos del folklorismo, el impresionismo francés y el neoclasicismo» (pp. 59-61). A continuación, se detallan estos elementos descritos en su música para violonchelo.

## 2.1. Folclorismo

Algunos de los elementos folclóricos empleados por Cassadó vienen ya determinados por los propios títulos evocativos de las obras, por ejemplo: *Suite para cello solo* (1926), (Preludio y fantasía, Sardana, Intermezzo e Danza Finale). Este folclorismo está influenciado, mayoritariamente, por el folclore catalán.

En otras ocasiones, muestra también la influencia de la música popular española. Un ejemplo de ello lo indica Seward (2009) donde, refiriéndose al último movimiento de la *Suite para cello solo* (1926), afirma que esta Danza Finale se basa en el fandango (p.10). En este movimiento se han encontrado elementos como: acordes paralelos o el uso del modo frigio (p. 17-19). Estos mismos rasgos también se han encontrado en *Quatre Pièces Espagnoles* (Alhambra, Aragonesa, Habanera y Sardana) y *Sonata Española* (rapsodia, aragonesa, saeta).

Estas tres obras fueron compuestas entre 1925 y 1926. En ellas se han observado esos elementos tomados del folclore, aunque no siempre se pueden percibir con la misma facilidad. Se investigó si esto mismo ocurre en las obras en las que se basa este trabajo. El ejemplo más claro se encontró en *Leyenda Catalana*, donde el tema, en ocasiones, es casi secundario frente al color de los acordes que lo acompañan. Esta pieza, en comparación con las armonizaciones que Llobet realizó sobre ellas, es mucho más densa. En el caso de Llobet, el color y la variedad de la pieza se basa en el cambio de registro y el timbre. Quizás, esta visión de Llobet era más próxima a la estética interpretativa de Segovia.

Kaufman (2017) menciona otro elemento de la música de Cassadó que se considera muy relevante para esta investigación: «...utiliza las mismas melodías y ritmos folclóricos de ciertas danzas repetidas veces, vistiéndolos de armonías y contextos musicales distintos» (p. 65). Esto se ha comprobado que se produce en mayor medida en las obras de Cassadó que Segovia no estrenó como son *Leyenda Catalana*, de la que solo se tiene constancia de que se programó una vez, y *Dos cantos populares finlandeses*. Este elemento pudo ser determinante para Segovia a la hora de interpretar estas dos obras.

La autora de este trabajo también destaca ciertos elementos en las composiciones para violonchelo de Cassadó como son «notas de apoyo, la segunda menor de la cadencia flamenca, gestos guitarrísticos, gestos vocales como melismas o notas repetidas, y el uso del trino» (p. 66). Estos elementos pueden resultar poco concretos a la hora de asociarlos con la guitarra ya que a veces eran considerados como tópicos de la música considerada «españolista» por parte de los intérpretes.

## 2.2. Impresionismo

La introducción en los círculos parisinos musicales de Cassadó sucedió de la mano de su profesor Pau Casals (1876-1973). Según Kaufman (2017), no se pueden

confirmar las declaraciones de algunos discípulos de Cassadó que aseguraron que éste estudió con Ravel. Por otro lado, Kaufman (2003), según Jorge de Persia, afirma que Cassadó estuvo en contacto con compositores españoles en París como Albéniz, Falla, Turina o Mompou. Los contactos entre estos compositores españoles y otros compositores franceses eran constantes. No solo se ha observado que el estilo parisino de aquel momento fuera del gusto de Cassadó, también Segovia cita a algunos de estos compositores, como es el caso de Maurice Ravel (1875-1937). Así se recoge en la correspondencia de Segovia a Manuel María Ponce, datada en París 1923. (Alcázar, 1989)

Quiero también decirle mi alegría al ver que los más interesantes compositores de este viejo mundo, están colaborando a mi afán reivindicativo de la guitarra. Tengo ya una obrita preciosa de Albert Roussel, promesas en vías de cumplirse de Ravel y páginas felicísimas de Volmar Andreas, Suter, Schoenberg, Weles, Grovlez, Turina, Torroba, Falla, etc., etc. [...]

Esta carta da muestra de los compositores, no solo parisinos, que componían para Segovia, y de las diferentes corrientes de las que se rodeó.

No todos estos compositores fueron de su gusto por lo que, en ocasiones, su música no fue estrenada por él. Algunas de estas obras se dan por desaparecidas y otras no se sabe si llegaron a ser compuestas o revisadas por el propio guitarrista.

Otro compositor que fue del gusto de Cassadó y de Segovia fue Paul Dukas (1865-1935). Así nos lo indica Gilardino (2008) refiriéndose al propio Segovia y su relación con los compositores franceses: «...no ejerce ninguna presión sobre un Ravel o un Dukas, que le admiran» (p. 62). De la misma forma Gilardino aporta dos datos que se han considerado interesantes: Por un lado, remarca las obras que según él fueron más significativas de las que se compusieron para Segovia, donde curiosamente se encuentra el díptico de Cassadó *Preámbulo* y *Sardana*. Por otro lado, nos describe la grabación de un disco en el que Segovia trata de recuperar piezas como, *Sérénade* (1925) de Gustave Samazeuilh (1877-1967), tratando así de regresar a tiempos donde las obras que le dedicaron sí eran de su gusto. De todo esto se confirma que esta obra de Cassadó, a pesar de las fechas, sí fue de la estética y del gusto de Segovia. Sin embargo, no sabemos si *Catalanesca*, pese a pertenecer a esa supuesta mejor época compositiva de Cassadó, fue de su agrado.

Los elementos más destacables que se extraen de la obra para violonchelo de Cassadó que nos describe Kaufman (2017) son: «[...] momentos de pentatonismo, armónicos en cuartas justas, acordes *arpeggiatos* y sonoridades flotantes y coloristas

[...] notas pedales y largos *sostenutos* [...], color modal, acompañamientos de segundas repetidas y el uso del pizzicato». (p. 62)

### 2.3. Neoclasicismo

El elemento más notorio del neoclasicismo en la obra para violonchelo de Cassadó lo encontramos en la adaptación de formas antiguas. Se han observado ejemplos en su *Allegretto Grazioso* (1925), *Toccata* (1925) o la *Sonata nello stile antico spagnolo* (1924), donde se alternan movimientos lentos y rápidos. Otros elementos propios del neoclasicismo que Cassadó toma para sus obras, según Kaufman (2017), son «combinación de modulaciones armónicas poco lógicas, incluyendo algunas disonancias y el tradicionalismo de las melodías y figuras rítmicas». (p. 64)

### 2.4. Posibles referencias guitarrísticas de Gaspar Cassadó

#### 2.4.1. Transcripciones y compositores segovianos

La guitarra en la vida compositiva de Cassadó se mostró en varias direcciones. Por un lado, se han englobado las obras que se abordan en este trabajo, junto con su transcripción del *Concierto n.º 6* para violonchelo y orquesta de Luigi Boccherini, dedicado también a Segovia. Por otro lado, se han encontrado las obras para guitarra que él adaptó y transcribió al violonchelo. Lo primero que llamó la atención de estas obras son los compositores en que se basó Cassadó para hacer estas transcripciones. Por lo que se vio, muchos de estos compositores, además de estar ligados a Segovia fueron también del gusto de Cassadó, no por ello se quiere afirmar que Cassadó solo transcribiera música de estos compositores, ya que transcribió música de muchos otros.

Estos compositores tan cercanos a Segovia, a su vez, también compusieron para Cassadó. Se cita como ejemplo la *Partita para violonchelo y piano* (1955), que Tansman (1897-1986) dedicó a Cassadó.

Otro ejemplo es el de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Este autor, hoy en día, es considerado como uno de los compositores denominados «segovianos» y su música también despertó el interés en Cassadó, ya que transcribió su *Canción Hebrea* (1930).

Otra de las obras para guitarra que se dedicó a Segovia, y Cassadó transcribió para el violonchelo, fue *Guitarreo* de Carlos Pedrell (1878-1941). Estos ejemplos muestran el vínculo entre Cassadó, Segovia y los compositores denominados «segovianos».

En el caso de Ponce se ha constatado que, además de la dedicación que tuvo al componer para Segovia, también confluyó con la figura de Cassadó. Una muestra de ello es la propia transcripción que el violonchelista realizó de la canción de Ponce, *Estrellita* (1912). Por otro lado, Segovia instó a Ponce para que compusiera una obra para el propio Cassadó. En una de las múltiples cartas que el compositor mexicano y Segovia se correspondieron se refleja de la siguiente manera (Alcázar, 1931)

Cassadó ha pasado por aquí...sin Mme Mendelsohn. Esto quiere decir que nuestra amistad ha triunfado de su encono por las punzadas que yo le había dado y de mi disgusto de verlo unido a esa paleontológica señora y hemos estado juntos tres o cuatro días como cuando éramos solteros. Le he hablado abundantemente de ti, le he enseñado tus obras para guitarra, le he dado tus preludios para cello, y comparte vivamente mi entusiasmo. Hasta el punto que, te pide, por mediación mía, que le hagas algo importante para cello a fin de estrenarlo en sus conciertos de primavera. Tú tienes ahora la palabra. (p. 100)

Esta carta, de 1931, es posterior a la obra *Catalanesca* de Cassadó, por lo que si existió alguna influencia entre los preludios de Ponce y las composiciones para guitarra de Cassadó tuvo que ser de las obras posteriores a esta fecha, ya que estos preludios fueron publicados en París en el año 1930.

El interés de Cassadó por la guitarra fue más allá de su relación con Segovia. Estos ejemplos demuestran que, la música para guitarra fue un aliciente para Cassadó a la hora de transcribirla al violonchelo, así como su relación con estos compositores. Como ejemplo podemos observar las cartas de Segovia instando a Ponce para que compusiera para el propio violonchelista.

Por todo lo expuesto, se presentan, a excepción de las obras contempladas en este trabajo, la relación de obras y transcripciones relacionadas con la guitarra y los compositores ligados a Segovia en la música de Cassadó.

**TRANSCRIPCIONES PARA VIOLONCHELO DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO**

Torroba, F. M.	<i>Fandanguillo</i>
Ponce, M. M.	<i>Estrellita</i>
Pedrell, Carlos	<i>Guitarreo</i>
Castelnuovo- Tedesco, Mario	<i>Canción Hebrea</i>

Tab. 3. Transcripciones por Gaspar Cassadó para violonchelo del repertorio guitarrístico y los compositores segovianos

OBRAS DEDICADAS A G. CASSADÓ	
Tansman, A.	<i>Partita para violonchelo y piano</i>
Ponce, M. M.	<i>Preludios</i>

Tab. 4. Obras de compositores «segovianos» dedicadas a Cassadó

TRANSCRIPCIONES PARA GUITARRA	
Boccherini	<i>Concierto n.º 6 para violonchelo y orquesta</i>

Tab. 5. Transcripciones a la guitarra de obras originales para violonchelo

Ambos intérpretes mantuvieron un interés por engrosar el repertorio de su instrumento. En ambos casos, la práctica de la transcripción era habitual en los intérpretes del s. XIX pero no tanto en el s. XX. Por un lado, era común la práctica de la transcripción en el violonchelo para adaptar repertorio reconocido por el público para ser interpretado en concierto. En el caso de la guitarra, la transcripción de música generaba un engrose del repertorio que existía hasta el momento. Por otra parte, con ese repertorio se trataba de atraer al público a través de la interpretación de obras más reconocibles, como fue el caso de las transcripciones de obras de Mozart, Schubert, Chopin o Mendelssohn.

Se han nombrado varios ejemplos en ambas direcciones, de la guitarra al violonchelo y viceversa. El caso de Cassadó ha resultado más llamativo por ser de los pocos intérpretes no guitarristas que han llevado obras de guitarra a otro instrumento, como es el caso de la obra *Guitarreo*, (1928) de Carlos Pedrell (1878-1941) pieza que forma parte del tríptico *Guitarreo, Lamento y Página romántica*, que a su vez, fue dedicada también a Segovia.

Esta obra se basa en un preludeo virtuosístico donde se intercalan acordes con escalas y puntos de reposo precedidos por octavas paralelas. Como recursos utiliza armónicos y *pizzicati*. Por el tipo de textura que se emplea en la obra original, en la que prevalecen la melodía y los acordes forman parte de los puntos de reposo, parece una pieza apta para ser transcrita al violonchelo.

#### 2.4.2. Joaquín Cassadó y su *Allegretto appassionatto*

No solo Gaspar fue el único miembro de la familia Cassadó que dedicó una pieza al guitarrista Andrés Segovia. También su padre Joaquín dedicó este *Allegretto Appassionato* (1924) al guitarrista de Linares. Se ha tomado como fuente la partitura autógrafa de la pieza que se encuentra en el archivo de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia de Linares. No se ha encontrado a día de hoy ninguna edición de esta partitura.

Se estudió esta obra porque se planteó en primer lugar la hipótesis de que, en su momento, pudiera haber servido como referencia a Cassadó a la hora de componer sus obras para guitarra.

Antes de consultar la partitura autógrafa se ha sabido que esta pieza no fue del agrado de Segovia, a pesar de estar dedicada a él. Por esta razón, se analizó por si esta pieza pudiera guardar relación con alguna de esas obras de Cassadó que Segovia no estrenó.

El padre de Gaspar, Joaquín Cassadó, también compuso para su hijo. Como se pudo apreciar, por las propias palabras del guitarrista, la música de Joaquín no era de su gusto. Segovia hace referencia a la pieza *Los Titi*, (Pagés, 2000), pieza que formaba parte del tríptico *El titit, el flaviol i l'escarabat* (s.f.), como del *Allegro Appassionato*. Así lo expresó Segovia después de comentar el caso de *Los Titi*: «Yo también fui adornado por Cassadó con una composición para la guitarra, un *Allegro Appassionato* que no se adaptaba ni a mi instrumento ni a mi gusto. Todavía está en mi estantería de música olvidada» (Segovia, 1976).

Esta autobiografía fue publicada diez años después de la muerte de Cassadó, por lo que se desconoce si en vida pudo saber lo que Segovia opinaba sobre esta pieza y sobre la música de su padre. Igualmente, se consideró que, fuera o no del gusto de Segovia, Cassadó pudo haber tomado como referencia esta pieza a la hora de componer para guitarra.

El manuscrito se encuentra en dos caras de una hoja. Presenta una anotación de Emilia Segovia donde indica lo siguiente: «Manuscrito de la obra que le envié a A. S. Cassadó hermano de G. C.» (1924). No se comprende la indicación puesto que el hermano de Cassadó se llamaba Agustín. Se ha pensado en la posibilidad de que hubiera una confusión entre los nombres por parte de Emilia Segovia.

En la partitura se contempla una textura de melodía acompañada con abundancia de arpeggios. La pieza consta de dos secciones, señaladas en la partitura por las letras

A y B. La sección A se encuentra en la tonalidad en mi menor y la sección B en mi mayor. Según la partitura, ambas secciones se repiten para llegar a una sección final. El registro sobrepasa la nota si sobreaguda y por tempo y registro se observó que la interpretación de la pieza requiere de múltiples arreglos para hacer posible su ejecución. Se encontró un pasaje donde se corrigen cinco compases bajo la indicación «igual que los anteriores numerados». Es decir, estos números remiten a esas posibles correcciones.

Los arpeggios y pasajes escritos en el registro sobreagudo sobrepasan los límites para que esta obra pueda ser ejecutada. Este hecho difiere de las composiciones de Cassadó, donde prácticamente toda su obra es ejecutable. No se ha descartado que la composición *Allegretto Apassionatto* de Joaquín Cassadó pudiera ser, por otros motivos, una referencia para su hijo Gaspar a la hora de componer para este instrumento. Sí se ha contemplado la idea de que, la propia negativa por parte de Segovia a no interpretar esta obra fuera considerada por Gaspar Cassadó.

Segovia tuvo razones técnicas, aunque no se descartan otros motivos, para no interpretar esta obra. Se comprobó con esta pieza que Joaquín Cassadó no poseía en ese momento un amplio conocimiento organológico e interpretativo de la guitarra.

Por todo esto, la obra de Joaquín Cassadó no guarda relación con las obras no estrenadas de Cassadó y por tanto no se cree posible que fuera una referencia para Cassadó. Tampoco se han encontrado relaciones entre la música estrenada por Segovia y esta obra, coincidencias en el tipo de escritura y mucho menos estéticas ni compositivas.

### **3. Análisis del estilo en las obras de Cassadó para guitarra solista**

El tercer capítulo de este trabajo se centra en el análisis de las obras de Cassadó para guitarra, gracias a lo cual se han podido establecer relaciones entre su obra para violonchelo y para guitarra. Para la realización de este capítulo se han tomado las partituras autógrafas y la transcripción de Gilardino (2003) de las obras. Los resultados obtenidos se compararon con las correcciones en las partituras autógrafas y las interpretaciones de las obras estrenadas por Segovia en el capítulo siguiente.

A continuación, se muestra el análisis de todas las obras para guitarra de Cassadó con el fin de comprender su estilo y poder confrontarlo en el capítulo cuatro con la



música del propio Cassadó, las interpretaciones de Segovia, Grondona, Morón y las partituras autógrafas.

OBRAS QUE COMPRENDEN LA COMPARATIVA	
<i>Catalanesca para guitarra</i>	(Barcelona 29- 12- 1922)
<i>Sardana Chigiana para guitarra</i>	(Lisboa 1951)
<i>Canción de Leonardo para guitarra</i>	(Lisboa 1, octubre 1957)
<i>Preámbulo y Sardana para guitarra</i>	(Florenca 24, abril, 1965)
<i>Leyenda catalana para guitarra</i>	(sin año) Según Mangado (2015), antes de 1952
<i>Dos cantos populares finlandeses harmonizados y transcritos por G. Cassadó</i>	(s. f.)

Tab. 6. Obras que comprenden la comparativa

### 3.1. Forma

Respecto a las formas empleadas, se ha comprobado que casi todas son binarias. En algunos casos, como *Catalanesca* y *Preámbulo y Sardana*, cuentan con desarrollos amplios de los temas. En otros casos, se vio que esos temas son variados armónicamente, como son los casos de *Leyenda Catalana*, *Dos Cantos Populares* y *Canción de Leonardo*. Estas variaciones se han comprendido como una modificación o transformación temática y no como un tema con variaciones. Este aspecto se entendió así porque se muestra una insistencia temática, donde el propio tema se reelabora. Esta reelaboración es la que da continuidad a la forma de la pieza a través de una insistencia en el. Se relacionó este tratamiento con la danza y la música popular, en algunos casos con la Sardana.

FORMA		
<i>Catalanesca</i>	A-DESARROLLO, A-CODA	Tema desarrollado
<i>Canción de Leonardo</i>	A-A'-A-CODA	Tema variado
<i>Sardana Chigiana</i>	FANTASÍA.	Desarrollo sobre un mismo tema que es breve.
<i>Preámbulo y Sardana</i>	PRELUDIO	A modo de fantasía
	SARDANA: A-B-CODA	A, pequeño desarrollo, B y desarrollo extenso.
<i>Leyenda catalana</i>	A- B1-A- B2	Binaria, variación temática
<i>Dos cantos populares finlandeses</i>	A-B	Temas variados
	a1, a2, a2', a1'. b1, b1', b1'	

Tab. 7. Forma de las obras de Cassadó dedicadas a Segovia

### 3.2. Tonalidades y procesos cadenciales

Respecto a las tonalidades empleadas y armaduras, como se ha corroborado, existe un gran uso de la modalidad. De todo ello se comprobó lo siguiente:

- Las tonalidades empleadas por Cassadó son, casi siempre, las mismas.
- El uso de tonalidades como re mayor, re menor, sol mayor y menor son las tonalidades principalmente utilizadas en todas las piezas. Estas tonalidades pudieron ser recomendadas por el propio Segovia u otro guitarrista quizás, ya que son tonalidades que se adaptan muy bien a la afinación del instrumento.
- Estas tonalidades nos permiten hacer un uso más sencillo de la quinta y sexta cuerda para la realización de los bajos. Además, con la afinación de la sexta cuerda en re, como es el caso de *Catalanesca*, se facilita ese proceso ya que se obtiene la fundamental y la dominante del acorde con las cuerdas al aire.

- Las modulaciones y las flexiones se limitan a los tonos homónimos, a la dominante y a la subdominante como se muestra a continuación.

	TONALIDADES	FLEXIONES	MODULACIONES
<i>Catalanesca</i>		re mayor	la mayor
			sol mayor
			sol menor
<i>Canción de Leonardo</i>		re menor	sol mayor
		re mayor	si menor
<i>Sardana Chigiana</i>		sol mayor	sol menor
			la menor
			do mayor
<i>Preámbulo y Sardana</i>			fa mayor
		re menor	la bemol mayor
<i>Leyenda catalana</i>	(modal)		
<i>Dos cantos populares finlandeses</i>	(alusión a re mayor y si menor. Prevalencia modal)		

Tab.8. Tonalidades, flexiones y modulaciones en las obras para guitarra

Respecto a los procesos cadenciales existe una prevalencia de cadencias imperfectas. En estas cadencias, a menudo, se omite la tercera y en ocasiones también la quinta. No es el caso de *Catalanesca*, su primera obra con fecha, donde se observan cadencias auténticas perfectas.

Al existir una abundancia modal donde Cassadó juega con la tonalidad y la modalidad, se evita que las cadencias lleguen a ser conclusivas. Además de existir un gran número de semicadencias, la llegada a la fundamental se hace más por polaridad de esa supuesta fundamental que por la funcionalidad de la armonía. En estos casos se pudo observar como el compositor realiza las cadencias a través de los giros de la melodía, haciendo insistencia sobre una nota y el cromatismo, rasgo este característico del impresionismo francés.

RASGOS MÁS SIGNIFICATIVOS DE LAS CADENCIAS	
<i>Catalanesca</i>	Cadencias perfectas
<i>Canción de Leonardo</i>	Ausencia de tercera en la fundamental y dominantes con novenas y cuartas.
<i>Sardana Chigiana</i>	Dominante con ausencia de tercera. Cadencia auténtica imperfecta. Llegada a los modos a través del cuarto grado.
<i>Preámbulo y Sardana</i>	Cadencia a la dominante a través del segundo grado rebajado. Movimiento paralelo. Uso de enarmonías y llegada a la nota fundamental o al modo a través de la melodía.
<i>Leyenda catalana</i>	Llegada a la tónica o a la nota principal del modo por movimiento cromático.
<i>Dos cantos populares finlandeses</i>	Cadencias auténticas con movimientos paralelos. Cadencias melódicas con ausencia de tercera y quinta de los acordes de dominante y tónica. Cadencias auténticas perfectas.

Tab. 9. Rasgos significativos en las cadencias de las obras para guitarra

### 3.3. Modulación y transporte

Respecto a la modulación y el transporte, en ocasiones la modulación se realiza por medio de una flexión a la dominante del nuevo tono o cromáticamente. Este es un factor que influye, sobre todo, en las piezas en las que se trata de transformar un tema sin intención de convertir la pieza en un tema con variaciones. La modulación, como se muestra en la Tabla 7, no suele ser a tonos lejanos.

Un caso especial es el que se ha apreciado en *Leyenda Catalana*. En este caso se usa la melodía de la canción popular catalana *El noi de la mare* (s. f.). Lo curioso es que aquí se repite esa melodía, transportada a la segunda mayor como muestra la Fig. 10, y después a la quinta disminuida. Esto puede hacer referencia a esas modulaciones

«poco lógicas» referenciadas en el capítulo dos en la descripción que Kaufman (2013) hace de la tendencia neoclasicista de Cassadó en sus composiciones.



Fig. 10. Transporte de melodía en *Leyenda Catalana*

Esta versión de Cassadó del *El noi de la mare*, difiere mucho de la versión creada por Llobet y que sí quiso estrenar Segovia. Se ha documentado la intención que Segovia tuvo de estrenar las *Canciones populares catalanas* armonizadas por Llobet en un concierto que organizó el propio Llobet en el Club de Bellas Artes de Barcelona. Estas fueron las palabras de la esposa de Llobet cuando supo que Segovia iba a estrenar esas piezas. (Segovia, 1976): «Las piezas no serán interpretadas en público hasta que mi marido las estrene primero» (p. 111)

Llobet fue quien le facilitó las partituras al propio Segovia, quien, sin embargo, ante la negativa de la esposa de Llobet, decidió no tocarlas en público hasta que el propio Llobet las estrenara. Este hecho, junto con el interés por las piezas de Llobet que narra el propio Segovia, hace pensar que él mismo comparara la composición de estas piezas con *Leyenda Catalana* de Cassadó.

En el programa de concierto del 9 de octubre de 1915 de un concierto en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, Segovia ya programó *El Testament d'Amelia* armonizada por Llobet. A los dos años siguientes también se programó, el 28 de enero en Galeries

Laietanes, *El Mestre*, por lo que se puede saber sobre en qué años pudo introducir estas piezas en sus programas.

El hecho de que Segovia sí programara la versión de Cassadó de *El noi de la mare* (*Leyenda Catalana*) es relevante, ya que no se ha encontrado registro sonoro de esa pieza. No se ha conseguido concretar si esa obra fue interpretada más veces, ni las razones que pudo tener para no hacerlo.

Según la catalogación de los programas de concierto de Segovia en Barcelona entre 1915 y 1965, *Leyenda catalana* fue programada junto con *Sardana* (Mangado, 2015). El programa para el concierto que ofreció el día 11 de enero de 1952 en el Palau de la Música es el siguiente:

1ª. *Romanesca* (Mudarra), *Suite en Re* (Allemande, Bourrée, Sarabande, Gigue, Menueto, Courante) (R. de Visée), *Andantino variado* (Paganini), *Andante y Allegro* (Sor). 2ª *Aria con variazioni* (Frescobaldi), *Allegretto* (Rameau), *Gavotta* (A. Scarlatti), Bourrée (Bach). 3ª. *Cavatina* (Prelude, Sarabande, Scherzino, Barcarolle) (Tansman), *Tarantella* (Castelnuovo- Tedesco), *Leyenda catalana y Sardana* (Cassadó), *Torre Bermeja* (Albéniz). (p. 89)

### 3.4. Modalidad

Las piezas de Cassadó contienen una gran carga modal, lo que se ha considerado una influencia de ese impresionismo francés al que se hace mención en el capítulo dos.

El juego que se produce entre la modalidad y la tonalidad es permanente en estas obras. En ocasiones se resalta la modalidad evitando procesos cadenciales conclusivos y en otros se evita la sensible de la tonalidad correspondiente.

MODALIDAD		
<i>Catalanesca</i>	Sonoridad lidia (la)	c. 1-13
<i>Canción de Leonardo</i>	Sonoridad eólica (re)	c. 1-15
<i>Sardana Chigiana</i>	Sonoridad lidia (re)	c. 1-15
	Sonoridad eólica (sol)	Coda
<i>Preámbulo y Sardana</i>	Sonoridad mixolidia (sol)	c. 1-13
	Sonoridad jónica (la)	c. 35-43
	Sonoridad eólica (re).	c. 1-3

<i>Leyenda catalana</i>	Sonoridad frigia	Tema principal
Dos cantos populares finlandeses	Sonoridad eólica (si)	c. 1-2
	Sonoridad frigia (si)	c. 3

Tab. 10. Tratamiento de la modalidad en las obras para guitarra

Respecto a los modos empleados por Cassadó, predominan tanto aquellos modos que parten de la escala menor como mayor. Esta modalidad, abunda más en las piezas posteriores a los años cincuenta que en *Catalanesca*, es decir, en su segundo período compositivo. Este uso de la variedad modal y tonal recuerda, en cierto modo, al empleo de los tonos que realizaban los vihuelistas españoles.

Se concluye que, la variedad modal en las piezas suele ser mayor que en *Catalanesca*. Del mismo modo, el uso de la tonalidad se emplea en alternancia con las partes modales, evitando en muchas ocasiones, realizar esos procesos cadenciales conclusivos. Por esa razón, en ocasiones, se omite la tercera del acorde principal.

### 3.5. Tratamiento interválico y de la disonancia

Existe un empleo de la disonancia que se repite en casi todas las obras para guitarra de Cassadó. A continuación, se describen varias de estas técnicas para su posterior comprobación con el estilo del compositor y su correspondencia con la estética de Segovia en el capítulo siguiente.

#### 3.5.1. Empleo del pedal

Una de las técnicas que se repiten es el uso del pedal. El primer ejemplo de pedal lo encontramos en *Catalanesca* (cc. 38- 46).

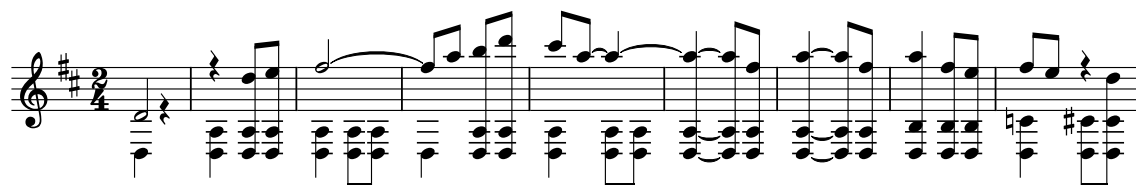


Fig. 11. Pedal en *Catalanesca*

En este caso, el pedal lo forman la fundamental y la quinta del acorde de tónica. Este ejemplo muestra la posibilidad de interpretarse con la quinta y la sexta cuerda, afinada en re, al aire. De esta manera, el dedo pulgar puede emplearse para hacer este doble pedal.

Este tipo de tratamiento de las voces y la afinación de la guitarra debieron ser recomendados o aconsejados por alguien. A partir del c. 44 ese intervalo se va ampliando hasta alcanzar la sensible cromáticamente.

Otro ejemplo de pedal se puede observar en *Sardana Chigiana* (cc. 43-50). En este caso el pedal se fundamenta en el sexto grado de sol mayor.



Fig. 12. Pedal en *Sardana Chigiana*

Una vez más se comprueba con en el uso del pedal, la afinación y las tonalidades empleadas idóneas para la guitarra el conocimiento que Cassadó tenía de la guitarra. En este caso el pedal se realiza con la cuerda sexta al aire, lo que facilita la ejecución del resto de voces.

### 3.5.2. Acordes incompletos

Son varios los ejemplos de acordes incompletos o en vacío que aparecen en las obras. Estos se pueden entender como herencia de los procesos cadenciales de la guitarra barroca y la vihuela renacentista. Como ejemplo, se muestra el c. 21 de *Dos cantos populares finlandeses* donde se omite la tercera del acorde de si menor.

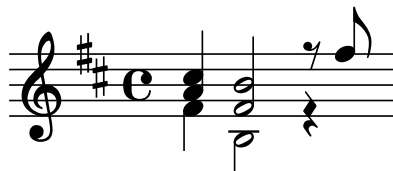


Fig. 12. Omisión de la tercera en el acorde de *Dos cantos populares finlandeses*

Otro ejemplo es el del final de *Leyenda Catalana* del c. 92. Sobre este mismo ejemplo volveremos en el capítulo cuatro, donde se comentan las partituras autógrafas.



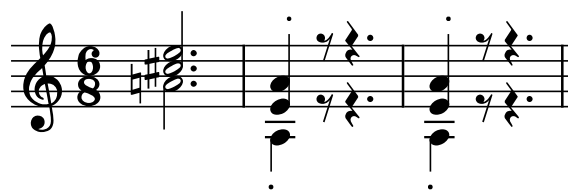


Fig. 13. Omisión de la tercera en *Leyenda Catalana*

### 3.5.3. Sensibles que no resuelven

Las obras presentan ejemplos de supuestas sensibles que no resuelven, en donde estas notas se presentan como enarmonías. De esta forma, se realiza un movimiento descendente más acorde con el discurso melódico que con el armónico. Esto, de algún modo, era una práctica habitual en cierta música española. En el repertorio para guitarra se pueden encontrar ejemplos en composiciones de Turina o Torroba.

Este tipo de escritura resalta el modo en esos pasajes donde la modalidad y la tonalidad juegan entre sí. Como ejemplo se muestra el fragmento de Sardana de *Preámbulo y Sardana* (cc. 1-5).



Fig. 14. Enarmonías en la sardana de *Preámbulo y Sardana*

Estas notas enarmonizadas resultarían ser do sostenido, si y la. En este caso la sensible, do sostenido, se enarmoniza para evitar un movimiento de resolución ascendente. Además, en ese compás se realiza una flexión hacia el quinto grado de menor o hacia el quinto grado del modo eólico de re.

### 3.5.4. Empleo de la interválica y la disonancia como entidad sonora

En ocasiones, la disonancia se emplea buscando una sonoridad propia. Este recurso se encuentra como ejemplo en la *Canción de Leonardo* (cc. 22-23). Este empleo de la sonoridad propia de un intervalo está asociado también a ese impresionismo francés de principios del siglo xx.

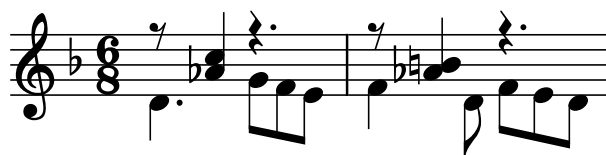


Fig. 15. Disonancia como sonoridad en *Canción de Leonardo*

### 3.5.5. Empleo de la cuarta justa

Como peculiaridad, se aprecia el empleo del intervalo de cuarta justa en la búsqueda de esa sonoridad específica en sí misma. Un ejemplo de ello es el comienzo de *Canción de Leonardo*, donde se resalta ese intervalo de cuarta justa que dobla la melodía, desde la anacrusa hasta el c. 3. Este elemento se entiende como el uso de la sonoridad como entidad y se asocia con la música de la primera mitad del s. xx. Este empleo de la cuarta se asemeja al apreciado en la *Fantasía* para guitarra (1957) de Gerhard, siendo este un repertorio de menor gusto para Segovia.

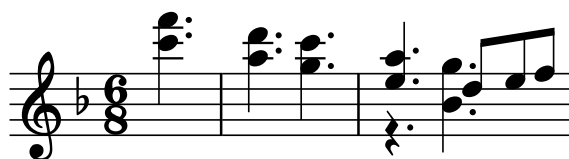


Fig. 16. Intervalo de cuarta. Empleo del intervalo de cuarta para doblar una melodía en *Canción de Leonardo*

El intervalo de cuarta cobra importancia en la obra de Cassadó, no solo en el ejemplo mostrado anteriormente, también en el comienzo de *Leyenda Catalana* (cc.1-3), en el que hay un movimiento melódico ascendente realizado por intervalos de cuarta justa.



Fig. 17. Movimiento melódico por cuartas en *Leyenda Catalana*

Este movimiento de las voces, a menudo se ha relacionado con la guitarra por ser un instrumento que afina sus cuerdas guardando una relación de cuarta justa, a

excepción de la tercera y segunda cuerda que tienen una relación de tercera mayor. Este mismo ejemplo se contempla en otras obras ligeramente posteriores a las de Cassadó. Así es el caso de *Sarabande* (1961), la única pieza que Francis Poulenc (1899-1963) compuso para guitarra dedicada a la guitarrista Ida Presti (1924-1967). Aquí se ha observado precisamente el mismo giro melódico que en *Leyenda Catalana*.

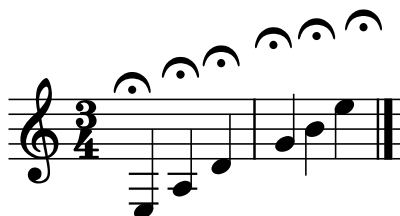


Fig. 18. Final de la *Sarabande* de Poulenc como similitud al movimiento por cuartas

Otro elemento que Cassadó emplea en *Canción de Leonardo* son los acordes mixtura (cc. 45-48). Este elemento es propio de la guitarra y de la música nacionalista de principios de siglo. Su facilidad para ser interpretados en la guitarra lo convierten en una práctica habitual a partir de esta época precisamente.



Fig. 19. Acordes mixtura en *Canción de Leonardo*

### 3.5.6. Fraseo característico

Respecto al análisis del tratamiento melódico al que Cassadó recurre en su obra para guitarra, hay varios aspectos que se han considerado de importancia en su relación con la música popular.

Se otorga mayor importancia al tratamiento melódico que a la funcionalidad de la armonía. Los acordes y sonoridades que acompañan a las melodías tienen, en ocasiones, una función colorista más que funcional y buscan sonoridades y colores que acompañan, varían y transforman la melodía.

Respecto a los temas, en muchas ocasiones son rearmonizados, como en el caso de *Leyenda Catalana*, repetidos y variados. No se ha entendido esto como una forma de tema con variaciones sino como una reelaboración temática. Este aspecto responde

más a una intención o influencia de la música popular. Como ejemplo se señala el caso de los *Dos cantos populares finlandeses*, como se muestra en el epígrafe 3.1.

La articulación responde, por lo general, a una mayor abundancia de pasajes *staccato* que dotan a las piezas de un carácter más rítmico. Sobre este aspecto se volverá en el capítulo siguiente.

Las indicaciones de carácter abundan en las obras, siendo esto una herencia del romanticismo, a pesar de ser piezas relativamente cortas. Sobre todo, se ha podido observar en: *Canción de Leonardo y Preámbulo y Sardana*. Estos son algunos de esos ejemplos de indicaciones: *misterioso, quasi misterioso, semplice o sentito*.

### 3.6. Partituras autógrafas

Para la comprobación entre la edición publicada de las obras que comprenden este trabajo, *Gaspar Cassadó. Works for guitar (2003)* y las partituras autógrafas de Cassadó, se ha recurrido al archivo de la Fundación Casa Museo Andrés Segovia de Linares. A continuación, se expone en cada obra esas comprobaciones, anotaciones o datos encontrados. Estos datos se confrontan en el último apartado con las interpretaciones de las obras que Segovia grabó y también con su estética. De esta manera se ha buscado una relación entre dichas obras y la estética de Segovia.

Todas las partituras se encuentran firmadas y selladas con la letra e, y el nombre de Emilia Segovia que corresponde a su mujer Emila Magdalena Corral Sancho. En ellas se pudo observar la casi total ausencia de digitaciones. Los datos que obtenidos se detallan obra por obra a continuación.

#### 3.6.1. *Catalanesca*

Lo primero que se apreció en la obra fue su escritura en dos claves. Este no es un hecho aislado en la música para guitarra, ya que podemos encontrarlo en multitud de obras del siglo XX. Las claves empleadas son clave de sol y de fa. Por idiomática, la guitarra suena una octava grave de su escritura natural en clave de sol. Por lo tanto, los sonidos escritos en clave de sol son los sonidos reales, es decir, la guitarra lo interpretaría tal cual se encuentra escrito.

Otro aspecto que se observó y que no aparece en la transcripción de Gilardino, son los signos de repetición. Después de la anacrusa aparece una indicación de *segno* y en el c. 21 un signo de *coda*. En el c. 98 está indicada la vuelta al *segno* y después se pasa a la *coda*. Dicha *coda* se escribe en el c. 99.

Todas estas anotaciones se encuentran manuscritas con la misma letra. Por otro lado, y a lápiz, encontramos la indicación siguiente en el c. 25. Esto se ha entendido como una posible recapitulación de ese pasaje.

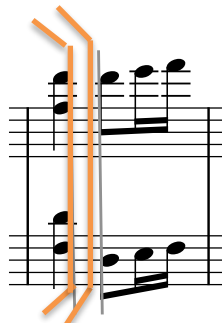


Fig. 20. Indicación a lápiz en *Catalanesca*

Algunas duraciones son diferentes a las de la publicación de Gilardino. Como ejemplo, se indica el c. 22, donde el primer re de la voz intermedia es una negra y no una corchea.



Fig. 21. Duraciones diferentes en *Catalanesca*

Este mismo ejemplo lo encontramos en el c. 16, en el que el do del bajo en el manuscrito está escrito negra.

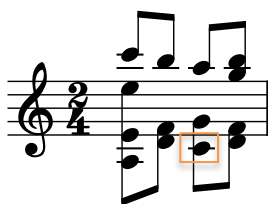


Fig. 22. Do escrito negra en la partitura autógrafa de *Catalanesca*

En este ejemplo no es posible su realización, ya que es imposible mantener el valor de todas las voces para ejecutar ese pasaje en la guitarra. Este aspecto ha llamado la atención, ya que hay otros lugares donde los valores sí se pueden mantener y se han escrito más cortos. Este es el caso del c. 38.

En este pasaje la nota re puede tocarse al aire, ya que el resto de notas que realizan ese pedal también van al aire; sin embargo, está escrito negra en vez de blanca. El caso contrario lo encontramos en el c. 51, en el que el mi bemol es indicado por Cassadó como blanca y Gilardino lo escribe como negra con puntillo.

De todo esto deduce que, en ocasiones, pudo ser el propio desconocimiento de Cassadó para digitar esos pasajes en la guitarra lo que le llevó a escribir esos valores, posteriormente corregidos por Segovia. La transcripción de Gilardino corresponde a una corrección idiomática en relación con el instrumento, ya que trata esos pasajes como lo haría un intérprete y no un compositor. Esto puede llevar a confusiones sobre la obra porque se pierde la intencionalidad del propio compositor.

### 3.6.2. Canción de Leonardo

En esta pieza, lo primero que se pudo observar, especificado a bolígrafo, es la dedicatoria al hijo de Segovia, Leonardo. Respecto a la música, el manuscrito señala un compás de 6/4 lo que sería, por la escritura de sus figuras, imposible. Por esa razón se ha considerado como una errata. Pudo existir la posibilidad de que hubiera sido un compás de 3/4, ya que esto es propio de la música popular donde hay alternancia entre el 3/4 y 6/8, pero debido a que no se observa que exista esta alternancia en la música se ha determinado que se trata de una errata.

Este manuscrito revela como Cassadó indica los armónicos, que son señalados en la partitura con ceros y no con notas cuadradas o en rombo. Como ejemplo se ha tomado el c. 4 en la Fig. 23. Esta manera de indicar los armónicos se presenta en todas las obras de Cassadó.

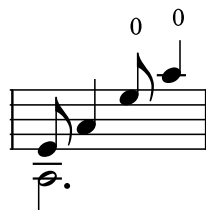


Fig. 23. Indicación de los armónicos en *Catalanesca*

Se ha considerado importante, por las veces que se da este hecho, señalar las indicaciones que Cassadó hace de notas becuadro. Su uso sobre la nota do constantemente denota la importancia de resaltar el modo. De esta manera se evita la

confusión con el do sostenido que sí actuaría como sensible. Esta forma de escribir se ha aprecia en todas las obras.

Al igual que en *Catalanesca*, en esta obra también hay variaciones de duración. En el c. 44, por ejemplo, encontramos dos de estas variaciones.



Fig. 24. Nota prolongada por Gilardino en *Catalanesca*

En la partitura existe una doble barra que aparece a mitad del c. 34, por lo que la armadura de re mayor Cassadó la indicó también a mitad de compás; sin embargo, Gilardino indica esa armadura en el siguiente compás. La partitura presenta una marca manchada de tinta en el c. 27. Se comprobó, contrastando con las otras partituras, que esta marca es una marca de tinta y no un intento de corrección, por la manera en que se apreciaron este tipo de correcciones.

### 3.6.3. Sardana Chigiana

En esta partitura se vieron varias correcciones. La primera en cc. 7-8, en los que aparecen tachados sol sostenido y fa sostenido.

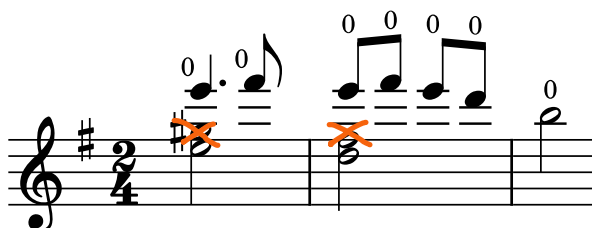


Fig. 25. Sol y fa sostenidos tachado en *Sardana Chigiana*

Como se indica, este pasaje en las partituras autógrafas muestra las indicaciones de armónicos con un cero, en vez con rombos o números romanos, mientras que en la partitura de Gilardino no aparecen como armónicos.

Otra corrección que se ha encontrado en las partituras originales es la que presentan los cc 11-13. En estos compases aparecen eliminadas las dos notas do

sostenido. Por la limpieza con que se ha hecho se ha determinado que esto se realizó intencionadamente. La partitura de Gilardino sí los presenta.

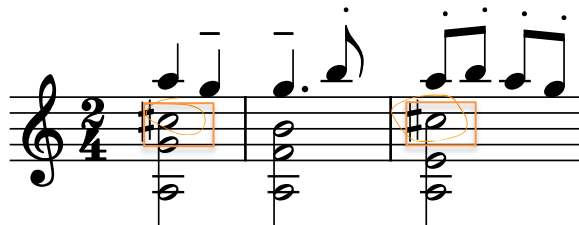


Fig. 26. Notas do sostenido tachadas en *Sardana Chigiana*

También se han encontrado tachadas, de la siguiente manera, en las dos notas del c. 39.

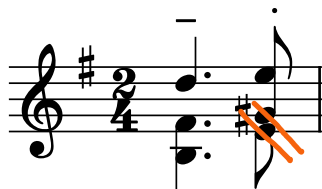


Fig. 27. Tercera mayor tachada en *Sardana Chigiana*

En este sentido, se ha tratado de mostrar las diferentes maneras de tachar, eliminar o borrar notas para poder identificar las diferentes formas empleadas a la hora de corregir las partituras. Con estos datos se han contrastado dichas correcciones para poder identificar si fueron realizadas por Cassadó o por Segovia.

Como se comentó con anterioridad, los becuadros son empleados para recordar la modalidad frente a cualquier intención de utilizar esas notas como sensibles.

*En el meno mosso* se han encontrado digitaciones en tinta roja. Como el pasaje cuenta con sonidos al aire, como se muestra en la Fig. 28, se comprobó a través de la audición de la grabación de Segovia si él realizó esta digitación. En la figura se ha respetado el lugar de colocación de la digitación así como las indicaciones y alteraciones en la copia.



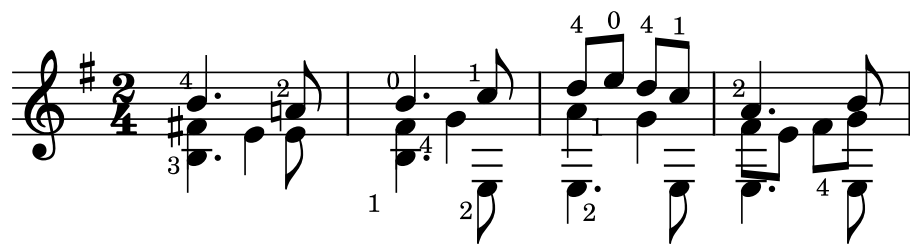


Fig. 28. Digitación en tinta roja en la partitura autógrafa de *Sardana Chigiana*

Pocos compases después encontramos un *diminuendo* (c. 57) tachado a lápiz y dos reguladores (cc. 54 y 58), también tachados, lo que podría ser una corrección de Segovia o del propio Cassadó. Al ser un hecho que se reitera, se ha tenido en consideración a la hora de comprobarlo con las tres interpretaciones.

En el c. 61 se encuentra un asterisco que nos remite a un pasaje escrito a lápiz a modo de corrección o sugerencia. A continuación, se muestra ese pasaje como se encuentra en la partitura autógrafa Fig. 29 y la sugerencia a lápiz en la Fig. 30.



Fig. 29. Pasaje con golpes escrito en la partitura autógrafa de *Sardana Chigiana*



Fig. 30. Pasaje al que remite el asterisco observado en la partitura autógrafa de *Sardana Chigiana*

### 3.6.4. Preámbulo y *Sardana*

En este documento, exclusivamente, se ha visto que las indicaciones de dinámica y tempo están escritas a tinta roja. Por la escritura de las dedicatorias se comprueba que el tipo de letra coincide, por lo que se concluyó que pertenecen a Cassadó.

En el dorso de la partitura encontramos, escrito por su mujer, E. Segovia: “apunte manuscrito a lápiz por Segovia”. El pasaje aparece tal cual se ha transcrito en la Fig. 31.



Fig. 31. Pasaje desconocido a lápiz que se observó en la partitura autógrafa de *Preámbulo y Sardana*

No se ha podido determinar a qué pieza pertenece este fragmento o corrección. La única pieza en la que coinciden el compás de 2/4 con la armadura de dos sostenidos es en *Dos cantos populares finlandeses*, con la que no parece coincidir el pasaje musicalmente. Esto puede ser una especie de codeta, aunque no se ha podido comprobar tampoco que coincida con las grabaciones.

En el c. 16 se ha localizado un cambio de octava en la tercera del acorde.

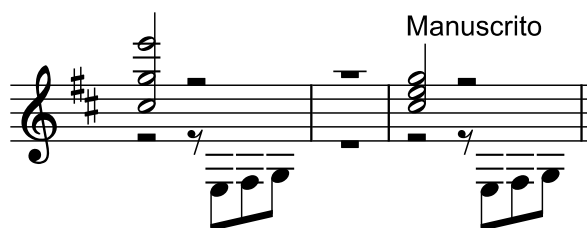


Fig. 32. Cambio de octava en el acorde de *Preámbulo y Sardana*

De manera parecida se observa un do agudo entre paréntesis y a su vez el acorde contiene la nota do, dos octavas más graves en el c. 57.

### 3.6.5. *Leyenda Catalana*

En esta pieza se ha observado que, en el original, toda la obra se articula de cuatro en cuatro pulsos de negra con puntillo, desde la anacrusa. Esta articulación está señalada así en toda la partitura.



Fig. 33. Articulación en cuatro pulsos señalada en toda la partitura de *Leyenda Catalana*

Como indica Gilardino (2003), el final de la partitura muestra tachados a lápiz los cc. 80-84, se cree que con intención de acortar la pieza. Tras los compases tachados de la Fig. 34 que fueron tachados, encontramos la corrección a lápiz del siguiente acorde.

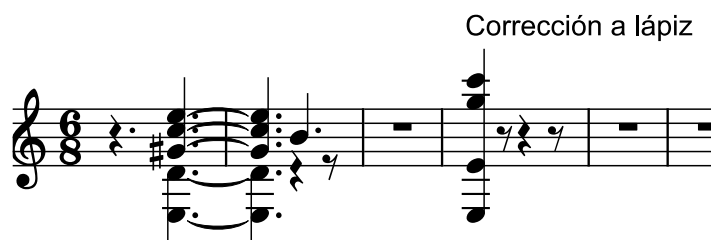


Fig. 34. Acorde corregido a lápiz en *Leyenda Catalana*

Este acorde deja de tener la nota sol sostenido, que pasa a ser sol natural y el acorde se convierte en la primera inversión del acorde de do mayor. Se creyó que, por sonoridad, es más conclusivo y por tanto formaría parte de esa intención de acortar el final. La última muestra que se ha asociado a esa posible intención de acortar el final es que los dos últimos compases con el acorde de la, puesto que cuenta solo con las notas la y mi, han sido también tachados.

El resto de indicaciones que aparecen son de tempo y no se ha considerado importantes ya que no varían el texto. Una vez más, aparecen becuadros que no cumplen la función de anular sostenidos ni bemoles, sino que recuerdan la modalidad.

### 3.6.6. Dos Cantos Populares Finlandeses

En esta pieza encontramos reguladores que se han obviado en la partitura de Gilardino puesto que se sitúan en puntos cadenciales que reposan sobre una blanca. En la sonoridad de la guitarra estos sonidos se atenúan por sí solos, ya que son continuados por un silencio.

La partitura presenta un borrón de tinta sobre los cc. 22 y 27. Se ha identificado una corrección a la que no se ha encontrado razón a su modificación en el c. 42.

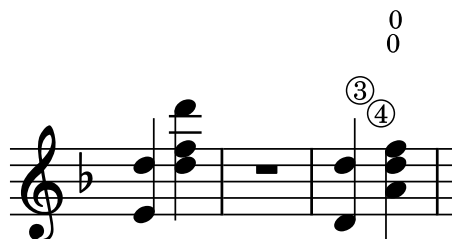


Fig. 35. Modificación de acorde en *Dos Cantos Populares Finlandeses*

No se ha encontrado razón más allá de la propia intencionalidad del compositor ya que ambos pasajes son ejecutables en la guitarra.

## 4. Estéticas. Analogías y divergencias

Este capítulo muestra las relaciones encontradas entre los manuscritos y las obras que conforman el objeto de estudio de este trabajo, en varias direcciones. Por un lado, se ha relacionado los manuscritos con la música del propio Cassadó. En otro sentido se han relacionado los manuscritos con las interpretaciones que se han analizado de las dos obras grabadas por Segovia, que son *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana*.

Por otro lado, se investigaron las correcciones presentadas en los manuscritos de las obras que nunca fueron interpretadas o pudieron ser poco interpretadas. Desde los resultados obtenidos, se trató de trazar las líneas estéticas entre los dos músicos. Con esos datos se buscaron las relaciones entre esos dos grupos de obras, las interpretadas y las menos interpretadas o no estrenadas por Segovia.

### 4.1. Analogías de las composiciones para violonchelo de Cassadó con su obra para guitarra

Una de las relaciones con el folclore que se ha podido observar ha sido la de su música y la sardana. Kaufman (2013) nos remite a esta característica que podemos observar también en la obra para guitarra de Cassadó. En *Preámbulo y Sardana*, se relaciona a esta con el último movimiento, *Sardana*, de *Quatre Pièces Espagnoles* para piano (1946). Kaufman destaca dos elementos fundamentales: «el ritmo omnipresente de la dos corcheas y corchea *staccato* y el uso de los armónicos como imitación del flabiol catalán» (p. 61). Este elemento se ha comprobado que también está presente en la música para guitarra de Cassadó (c. 5-8).

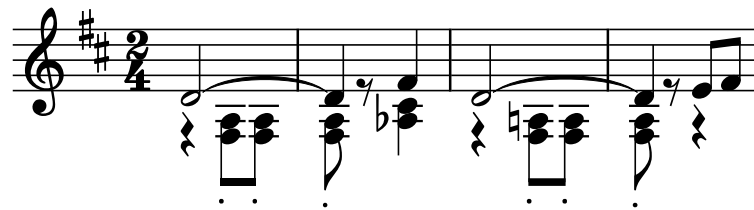


Fig. 36. Elemento de dos corcheas *staccato* seguidos de corchea *staccato*. Relación entre *Preámbulo* y *Sardana* y *Quatre Pièces Spagnoles*

En esta figura se encuentra ese ritmo característico que nos señala Kaufman. En este caso en concreto, la articulación *staccato* nos sugiere un carácter rítmico frente a los valores largos que presenta la melodía. Como se mostró en el capítulo anterior, la imitación del flabiol se realiza a través de los armónicos, en el caso de las partituras manuscritas se escribe con ceros sobre las notas. En las transcripciones de Gilardino, él especifica los armónicos, como se muestra en la siguiente figura.

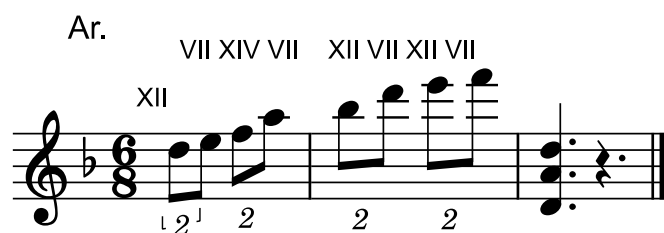


Fig. 37. Armónicos especificados por Gilardino

Otro rasgo llamativo encontrado en *Sardana Chigiana* es el empleo de golpes. Esta técnica se indica como *golpeando*, y puede que se deba a algún tipo de imitación del tamboril relacionado con la sardana.

Se han encontrado también analogías en la otra dirección, de la guitarra hacia sus composiciones para violonchelo. La relación se puede encontrar en el último movimiento de la *Sonata Nello Stilo Antico Spagnuolo* (1924). En este sentido Pagés (2000) hace referencia a un posible recuerdo de la guitarra en la cuarta variación de su último movimiento (p. 80). Pagés no aporta ningún dato más al respecto, por lo que se consideró que la alusión es un tanto confusa, ya que la única referencia a la guitarra a la que pudiera referirse es a la de la interpretación de la cuarta variación con la mano derecha, sin arco. Del mismo modo, Morón alude a la evocación a la guitarra en sus movimientos sin justificar este hecho. No se han encontrado rasgos significativos que

justifiquen tal comparación en ambos casos más allá del uso de la modalidad, quizás por la asociación de la música española a la guitarra.

Se apreció que el uso del *pizzicato* es abundante tanto en la música para violonchelo como en la música para guitarra. Este uso colorista también ha podido escucharse en las interpretaciones de Segovia.

Hay varias similitudes en la manera de concluir las secciones y las obras. A menudo encontramos pasajes donde se concluye con una tercera o una quinta, quizás una herencia del violonchelo hacia la guitarra. Como ejemplo se muestra la comparación entre el final de *Introduzione e allegro* de *Sonata Nello Stilo Antico Spagnuolo* y el final de *Canción de Leonardo*. En el primer ejemplo se concluye con la fundamental y su tercera y en el segundo con la fundamental y su quinta.

#### Introduzione e allegro

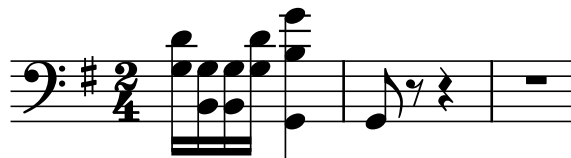


Fig. 38. Final de *Introduzione e allegro*

#### Canción de Leonardo

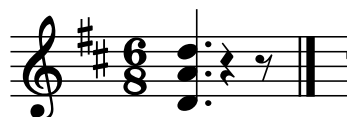


Fig. 39. Final de *Canción de Leonardo*

## 4.2. Analogías con la estética de Andrés Segovia

Cassadó recurrió a los compositores, llamados Segovianos, para transcribir su música al violonchelo. Estos son los casos ya citados, que a su vez son dos pilares fundamentales en la música dedica a Segovia: Federico Moreno Torroba y Manuel María Ponce. Se ha tomado como referencia sobre su estética el discurso ofrecido por Segovia (1974) en su investidura como Doctor *Honoris Causa* en la Universidad Autónoma de Madrid. En este discurso Segovia recordó cuales fueron los pilares fundamentales en su vida:

- 1) A redimir la guitarra del bullicioso recreo tabernario del flamenco.
- 2) A crearle un repertorio de obras escritas por compositores no guitarristas, ya que éstos, con

excepción de Sor u Giuliani, no han sido nunca interesantes. 3) A dar a conocer, mundo adelante, las bellezas de la guitarra. 4) A influir en las autoridades y Conservatorios [...] (p. 3)

De ello se extrae que Segovia era reacio a esos convencionalismos de la guitarra asociada a lo popular y que entendían la música como un entretenimiento, no siendo esto de su agrado. Además, se ha dado muestra del interés de Segovia de que los compositores que compusieran para él no fueran guitarristas. Este aspecto obligaba a estos compositores a conocer la idiomática del instrumento, aunque, en ocasiones, era el propio Segovia quién les aconsejaba sobre la textura empleada, digitación e incluso el estilo.

Esta razón se ha tenido en cuenta en este trabajo por el hecho de que las propias obras pudieran presentar los siguientes inconvenientes para ser interpretadas:

- Problemas de digitación.
- Exceso de rango en la tesitura.
- Imposibilidad de mantener los valores rítmicos.
- Conducción de las voces.

No se han referenciado aquellos tópicos españolistas de los que la estética musical contemporánea a Cassadó y Segovia renegaba. Este hecho no era una identidad exclusiva del propio Segovia si no que se había convertido prácticamente en una corriente. Como ejemplo de ello, se muestra la manera en que quedó reflejado este aspecto en las conferencias leídas en el Ateneo de Madrid por Villar (1911).

Es lamentable que en el extranjero no se conozca ni se entienda por música española más que la que está inspirada en cantos, ritmos y giros andaluces, no siendo estos más que una de las frases de nuestros cantos populares, que por cierto, degeneran muchas veces en un *andalucismo* adulterado, cuando la región central tiene una riqueza folclórica extraordinaria, de un encanto grande, distinguiéndose por su austeridad y rudeza, no exenta de sana poesía. (p. 28)

Las palabras de Villar nos dan una muestra de esa corriente musical que trataba de separarse de esos tópicos tan arraigados que parecían no dejar crecer artísticamente a esos compositores e intérpretes españoles. Se extrae de las palabras de Villar ese afán por resaltar a aquellos compositores e intérpretes españoles que se englobaban en esa corriente. Es por eso que, en esas mismas conferencias Villar nombra a intérpretes como Emilio Pujol, Llobet y Segovia entre los guitarristas y también a Cassadó, junto a otros instrumentistas.

Ese paradigma musical de Segovia frente a un exceso de nacionalismo español sin fundamento y su convivencia con las vanguardias determinaron su estilo como intérprete. Diana (2012), en su ensayo sobre la labor que Gilardino realizó en el archivo Fundación Casa Museo Andrés Segovia, define tres pilares musicales en la estética de Segovia: «el neoclasicismo de Castelnuovo-Tedesco, el impresionismo de Ponce y la tradición popular de Rodrigo», (p. 6). Como se ha podido comprobar, estos pilares coinciden con los que se han definido respecto al estilo de Cassadó en su composición para violonchelo.

Se conoce la influencia que Segovia llegó a tener sobre los compositores que querían dedicarle obras y los que, de alguna manera, se asociaron con él. Algunos de estos compositores también se sirvieron de los conciertos del propio Segovia con el fin de que sus obras vieran la luz frente al público. En algunos casos, era él quien trataba de encauzar a los compositores el estilo y la manera en que tenían que componer, no solo para él, sino sobre la propia música del compositor.

Se ha recogido de una de las múltiples correspondencias que mantuvo con Ponce el siguiente testimonio donde se observa un ejemplo de ello. Se trata de una carta de Segovia a Ponce, datada en París 20, febrero, 1930 (Alcázar, 1989)

No seas testarudo, pásate unas semanas estudiando a Albéniz, Falla, impregnándote del carácter de las canciones antiguas de Andalucía y de Castilla, como has hecho con Schubert, y escribe una colección de canciones para canto y piano y verás como palidecen Nin, Pedrell y te conviertes en un igual de Falla, ante el público. (p. 67)

Este testimonio recoge una de las líneas estéticas que tanto Segovia como Cassadó compartieron, el folclore, sin excluir muchas otras. Este no es el único testimonio que se ha encontrado sobre los consejos que Segovia daba a los compositores.

En esta carta que escribió a Falla en 1925 lo expresa de la siguiente manera. (Gimeno y Neri 2015).

Querido Falla: He conseguido de Daniel que, a mi próximo regreso de París, pueda quedarme una semana entera en Granada, que emplearía encantado, si V. no está entonces absorbido en otras ocupaciones más importantes, en darle todo un curso completo de posibilidades guitarrísticas que, de seguro, no encontrará V. en el método de Aguado. (p. 127)

De esta manera, Segovia expone cómo los compositores de la época, en este caso Manuel de Falla, pudieron tener como referencia guitarrística el *Método para guitarra* (1843) de Dionisio Aguado. No se ha interpretado esta carta como una crítica, puesto



que el propio Segovia interpretó la música de Aguado y expresó en ocasiones su admiración, pero sí se comprende con esta carta cómo él era consciente de que la música para guitarra estaba cambiando.

En el caso de Torroba, Segovia, según sus palabras, fue más allá. De la entrevista de Iglesias (2015) se desprende esta afirmación.

¿Desaliento? No, no, nunca. Yo me di cuenta enseguida de dónde estaba el problema, el problema era el escaso repertorio para la guitarra. Y entonces hablé con Torroba, que fue el primero que me escuchó y le dije esto: ¿Por qué no compones una cosa para guitarra?, yo te ayudo te digo cómo es la técnica y tú componlo como si fuera un violín de seis cuerdas, como si fuera un piano de una sola mano, y después yo lo adapto. (p. 168- 189)

Se ha observado, por tanto, que no solo aconsejaba, sino que él directamente se encargaba de adaptar la música al instrumento. No se sabe si las piezas de Cassadó corrieron la misma suerte.

En otra ocasión se ha comprobado que el mismo Segovia solicitó el consejo de Cassadó. Este curioso caso muestra cómo Segovia contó a Ponce las recomendaciones que el propio Cassadó le hizo sobre la música de Ponce. Segovia a Ponce. Génova 11, enero, 1932 (Alcázar, 1989)

Estoy dejando para lo último una cosas que quiero decirte desde el principio, y que me fue sugerida por Gaspar Cassadó, al escuchar el Andante de tu Sonatina. La progresión que empieza en el compás número 9 y que termina en el número 13- ambos inclusive- no crees que sería mejor sustituirla por otra más dentro del Andante. (p. 107)

Esta carta no solo demuestra el hecho de que Cassadó y Segovia compartieran sus inquietudes musicales y sus obras dedicadas, también demuestra la confianza que debido a su amistad, como se narró en el apartado uno, ambos mantuvieron.

#### **4.2.1. El uso de la tonalidad**

Las obras que Segovia estrenó eran en su totalidad tonales o modales. No existe constancia de que Segovia interpretara o grabara una obra atonal. Se debe recordar que, según el propio Segovia, Arnold Schoenberg (1874-1951) compuso para él, aunque no se tienen más testimonios de ello ni se conservan manuscritos. Se ha recurrido a un caso llamativo del que sí se tienen testimonios, por asemejarse a lo ocurrido con las obras del presente trabajo. Este caso es el de Frank Martin (1890- 1974) y su obra

*Quatre Piéces Brèves* (1933). Estas piezas surgieron de la idea de Martin tras un concierto ofrecido por Segovia en Ginebra.

De la entrevista realizada a Maite y Teresa Martin se extrae el desconocimiento que Martin tenía de la guitarra, así como el hecho de que Segovia no quisiera tocar su música (Somoza, 2013). Respecto a la ausencia de articulaciones e indicaciones en *Quatre Piéces Brèves* M. Martin afirmó lo siguiente:

Hay que decir que, hasta que escuchó a Segovia, él no conocía para nada la guitarra- muy al contrario que todos los demás instrumentos, que dominaba perfectamente-. Puede ser que por ello falten en los manuscritos ideas de articulación y que dudara de si la obra estaba bien escrita para la guitarra. (p. 125)

Estas dudas que pudo presentar Martin pudieron ser debidas a un respeto hacia la personalidad de Segovia, del mismo modo que Segovia lo tuvo hacia otros compositores. Se ha extraído este testimonio como una posible hipótesis de por qué Segovia no estrenó en su totalidad las obras de Cassadó y si pudo ser por razones similares a estas.

### **4.3. Análisis comparativo de las obras autógrafas y la interpretación de Segovia**

Las piezas de las que se conserva grabación del propio Segovia son *Sardana Chigiana* y *Preámbulo y Sardana*. Tras la consulta de las partituras se realizó un análisis de la interpretación del guitarrista respecto a los manuscritos consultados. Se trató de determinar qué anotaciones, cambios u otras modificaciones pudo realizar Segovia frente a las partituras autógrafas consultadas.

#### **4.3.1. La interpretación de Segovia y las partituras autógrafas de *Sardana Chigiana***

La interpretación de Segovia de *Sardana Chigiana*, tal cual muestra el manuscrito en el c. 5, se indican una serie de armónicos realizados por la melodía con dos terceras que completan el acorde. En la versión de Segovia no se aprecia esta realización de dichos armónicos. Sin embargo, finaliza realizando la nota si en armónico y lo que resulta escrito un mi en el manuscrito lo realiza armónico. A continuación se muestra según la partitura y según la realización de Segovia.

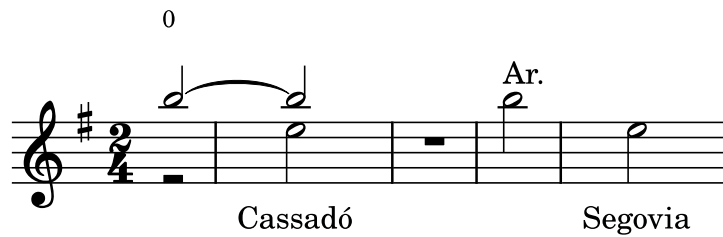


Fig. 40. Diferencia de la realización de armónicos entre la partitura y la interpretación de Segovia de *Sardana Chigiana*

La siguiente modificación que se ha observado afecta al c. 22, donde la partitura presenta una articulación *staccato*. En este caso Segovia precisamente hace lo contrario ya que articula *legato*. Esto puede no tener mayor importancia si no se hubiera apreciado un mi borrado en la partitura autógrafa, ya fuera una sugerencia o una corrección del propio Segovia para que le permitiera realizar ese ligado técnico en la guitarra.

El siguiente ejemplo se contempla de la misma manera. En el c. 39 encontramos un acorde tachado a lápiz, y en la interpretación de Segovia ese acorde no se toca.

Puesto que la partitura presenta señalada la dinámica, se observó que en el c. 54 existe un *diminuendo* pero este también está tachado a lápiz. Al analizar la interpretación de Segovia podemos escuchar que precisamente él, desde ese punto, realiza un *crescendo* hasta el c. 58. En ese mismo fragmento encontramos tres reguladores tachados y también la palabra *dolce*. Este pasaje parece presentar dos ideas totalmente confrontadas entre el intérprete y el compositor, ya que la interpretación de Segovia no corresponde a la especificidad de las indicaciones de Cassadó.

En el c.7 nos encontramos el pasaje en armónicos de la Fig. 25. Como se indicó, existía un asterisco que nos llevaba a una corrección hecha a lápiz. En las grabaciones se puede escuchar que Segovia toma la música escrita por Cassadó y realiza los golpes que indican la corrección y además añade un compás más. Es evidente que, fuera o no escrita esta corrección por el propio Segovia, contaba con su aprobación. Por último, el pasaje comprendido cc. 78-90 ha sido modificado por él ya que se aprecia en su interpretación y no en las partituras autógrafas. Además de presentar la manera que se expuso en la Fig. 9 la partitura tiene varias notas que cuya tinta ha sido borrada expresa y cuidadosamente.

#### 4.3.2. La interpretación de Segovia y las partituras autógrafas de *Preámbulo y Sardana*

Lo primero que se comprueba de la interpretación de Segovia de esta obra es la omisión del acorde inicial. Además de las variaciones de tempo que se indicaron en el epígrafe 1.4 sobre las comparaciones interpretativas, se han encontrado otras variantes de la interpretación frente a la partitura.

En el c. 16 existe la corrección de un acorde. A continuación, se muestra la escritura de la interpretación de Segovia y como aparece en el manuscrito.

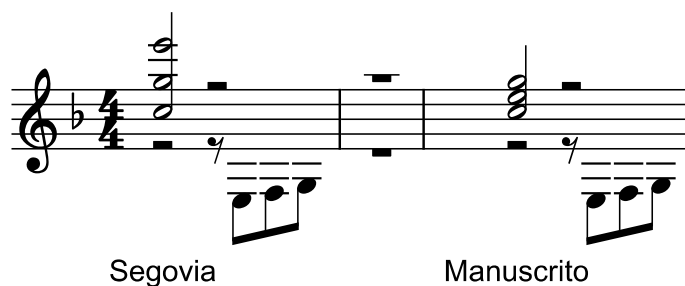


Fig. 41. Diferencia entre la interpretación del acorde de Segovia y la partitura autógrafa de *Preámbulo y Sardana*

Si esta corrección que se encuentra en la partitura fuera de mano de Segovia en la interpretación no realiza ese pasaje de esa manera.

Se apreció que el *pizzicato* que comprende los compases desde la segunda mitad del c. 16 hasta el c. 18, no se realiza.

La interpretación de Segovia realiza un cambio de timbre atendiendo a la indicación de *quasi misterioso*. Lo mismo se observa en la articulación *staccato* señalada en cc. 19- 20 y cc. 25- 28, que sí está señalada en la partitura.

Otra modificación que se señaló anteriormente en la Fig. 4 es la modificación del ritmo de corcheas, que Segovia interpreta corchea con puntillo semicorcheas. Se ha visto que, solo en esta obra, todas las indicaciones están en tinta azul. En el caso de los reguladores, no son realizados en la interpretación de Segovia.

En el *piú deciso*, Segovia comienza con cuatro compases *staccato*, pero en los manuscritos solo se indican dos corcheas del tercer compás articuladas de esa manera. Por otro lado, existen pasajes donde el manuscrito lo señala todo *staccato* y Segovia lo realiza *legato*. En este ejemplo, además, el guitarrista añade la última nota realizando un armónico que no está señalado.



Fig. 42. Articulación *staccato* en la partitura e interpretación *legato* de Segovia

No es la primera vez que se aprecia una modificación en la articulación en las dos obras analizadas y comparadas. En este caso concreto, se finaliza con ese armónico que resulta ser añadido.

De la misma manera que en las anteriores correcciones, encontramos el c. 56. En este caso aparece como corrección un do de la quinta cuerda que, a su vez, se acompaña de un do agudo entre paréntesis.



Fig. 43. Modificación de Segovia cambiando do del acorde para realizar un ritmo concreto en el bajo

Se puede escuchar que, la realización de Segovia responde a una lógica de motivo rítmico en el bajo que, como se observa más adelante en la obra, se repite. Otra supresión que se encontró es la del mordente del c. 62. A diferencia de otros adornos, este no es ejecutado. Sin embargo, Segovia sí realiza la apoyatura breve que se contempla en el c. 53 y la del c. 68.

Uno de los fragmentos donde existe una modificación notoria es el que comprende los cc. 64- 67. Este tipo de ejecución responde a un perfil de ecos propio de las interpretaciones de Segovia donde, en ocasiones, prefiere realizar la repetición con alguna modificación del timbre.

Por último, en la interpretación de Segovia la repetición del *piú mosso* de la Sardana no se realiza, como indican las barras de repetición del manuscrito.

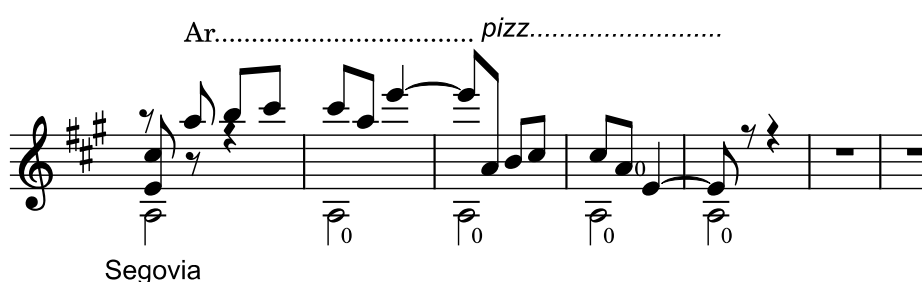
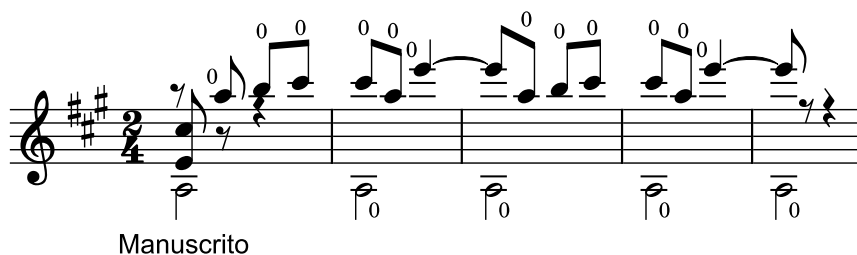


Fig. 44. Modificación de Segovia donde cambia los armónicos para hacer una interpretación con ecos

#### 4.4. Confluencias y divergencias entre las correcciones de los manuscritos y las obras no interpretadas

A continuación, se han presentado aquellos rasgos más significativos que han sido encontradas en las partituras y la relación que pudieron tener con esas obras menos interpretadas o que nunca fueron interpretadas. Se ha tenido en cuenta que las correcciones, fueran o no de Segovia, pudieron ser recomendadas por él. No obstante, esa es la razón por la que se han comparado las partituras autógrafas con las interpretaciones de Segovia.

##### 4.4.1. Valores de larga duración en los puntos de reposo

El primer elemento que se ha comprobado han sido los valores largos. Este elemento se ha considerado importante debido a las modificaciones y supresiones que se observaron en las interpretaciones. Un caso curioso ha sido que no se han encontrado valores largos en ninguna de las obras que conforman este capítulo, por lo que esto pudo ser recomendado por Segovia.

Los *tempi* empleados permiten mantener los valores largos que, por otro lado, no superan la negra con puntillo en los compases de subdivisión ternaria, ni la blanca en los de subdivisión binaria.

#### 4.4.2. Armónicos

El empleo de armónicos es prácticamente esporádico, a excepción del último compás de *Dos cantos populares finlandes*. El pasaje más largo que se ha encontrado son los dos compases antes del compás final de *Canción de Leonardo*. Teniendo en cuenta las múltiples correcciones que se han encontrado, tanto en las partituras como en las interpretaciones del propio Segovia, se ha considerado que este uso colorista del timbre no fuera de su gusto.

Como ya se indicó en el epígrafe 4.2 la concepción de la guitarra que promovió Segovia como una pequeña orquesta implicaba la realización de este tipo de cambios de timbre que le servían para dar variedad a las repeticiones motivicas y temáticas. Este uso de armónicos, si comparamos *Leyenda catalana* con *El noi de la mare* de Llobet, se puede apreciar que la versión de Llobet tiene una mayor presencia de ellos, de hecho se observa no solo en esta pieza, sino en todas las armonizaciones de las *Canciones populares catalanas*.

No se ha podido concretar si las pocas interpretaciones de esta pieza fueron debidas a la predilección por parte de Segovia de las piezas de Llobet. Sin embargo, sí se ha podido constatar, por los programas de conciertos en el Palau de la Música de Barcelona, que Segovia sí interpretó la música de Llobet en más ocasiones, mucho antes de interpretar *Leyenda Catalana*.

#### 4.4.3. Tonalidades y modalidades empleadas

Respecto a las tonalidades empleadas, existe una correspondencia entre las obras más interpretadas y las que menos o nunca fueron interpretadas. Respecto a las tonalidades elegidas existe una predilección por re mayor y menor y sol mayor.

En las obras *Sardana Chigiana* y *Preámbulo y Sardana* se han encontrado modulaciones a fa mayor, si mayor e incluso la bemol mayor. Sin embargo, en las piezas menos interpretadas o no interpretadas, a pesar de encontrarse flexiones, no se dan modulaciones en periodos o secciones.

Respecto a la modalidad, esta se encuentra presente en toda la obra. Un hecho llamativo es que, a excepción de *Catalanesca*, el resto de obras menos interpretadas o

que nunca fueron interpretadas, se basaron en modos de procedencia menor. En el caso de *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana* la prevalencia modal procede de la escala mayor, a excepción del modo eolio. Cabe la posibilidad de que estos modos no fueran del gusto de Segovia por estar asociados a lo que en ocasiones se denominaba peyorativamente música andalucista.

Resulta llamativo los becuadros encontrados que resaltan el modo en las partituras. Estos becuadros tienen la intención de recordar que esa nota no actúa como sensible. Este aspecto se da más en *Leyenda Catalana* y *Canción de Leonardo*. Quizás la intención del compositor fue esa, que no se modificaran esos pasajes donde se juega entre el modo y la tonalidad.

#### **4.4.4. Formas. La importancia del desarrollo**

Las formas que en mayor medida se han encontrado son las formas binarias. Existe una gran variedad entre las obras interpretadas y el resto. Por un lado, las obras interpretadas cuentan con desarrollos mayores que los que se pueden encontrar en el resto de piezas. De hecho, no se han considerado desarrollos en estas piezas sino transformaciones temáticas.

Se comprobó que, las obras que en mayor medida están corregidas respecto a la forma en los manuscritos, ya sean: barras de repetición, fragmentos tachados o contengan la posibilidad de dividir secciones son *Leyenda Catalana* y *Catalanesca*. Incluso en *Dos Cantos Populares* no se encuentra el último compás que finaliza la obra, como en el caso de la transcripción editada por Gilardino (2003). De esta manera la pieza se convierte en una especie de música popular donde se improvisa una y otra vez el tema, en función de la danza o el gusto de los intérpretes.

Lo mismo se ha encontrado en el final de *Canción de Leonardo*, donde los dos compases finales están suprimidos. También se ha visto que el *segno al coda* que aparece en *Catalanesca* no se transcribió en la edición de Gilardino.

Como se dijo con anterioridad, la presencia de desarrollo en las obras se encuentra precisamente en las obras que sí grabó Segovia. Esto corrobora una preferencia por parte del guitarrista de las obras con temas que posteriormente son desarrollados. El mismo caso lo encontramos con el uso de la *coda*

#### **4.4.5. La tesitura en la guitarra**

Las tesituras que presentan estas cuatro obras en las que se centra este epígrafe son totalmente practicables en la guitarra. Este ha sido uno de los primeros factores en



que primero se pensó, ya que la imposibilidad de llevar las obras a la guitarra, hubiera impulsado a Segovia a no querer interpretarlas.

Si se compara estas obras con la obra que Joaquín Cassadó dedicó a Segovia, *Allegretto Apassionatto*, las obras de Gaspar no necesitan ser modificadas más que algún valor que, por posición, no se puede mantener. Como se ha expuesto anteriormente, Segovia se comprometía a arreglar él mismo las obras cuando eran de su interés, como le propuso a Falla, Torroba o Ponce. Por esa razón, y por la confianza que por su amistad se cree que pudo existir, sorprende que Segovia no modificara o propusiera el arreglo de estas piezas. Como esto no se ha podido comprobar a través de correspondencias postales, entrevistas o declaraciones, se tuvo que recurrir a las partituras autógrafas para esclarecerlo.

Respecto a la afinación en *Catalanesca*, la sexta cuerda requiere de afinación en re en vez de en mi. Esto se ha entendido que tuvo que ser aconsejado por Segovia o por algún otro guitarrista, ya que es un recurso bastante común entre las diferentes afinaciones de la guitarra.

Sí se han encontrado, aunque solo en dos ocasiones, acordes corregidos donde se ha bajado alguna voz de altura. Estos acordes pueden ser tocados, por lo que se deduce que han sido modificados más por una razón de estilo compositivo o gusto musical, que técnico.

#### 4.4.6. Articulación empleada

En lo que se refiere a la articulación, existe una total ausencia del *staccato* en las obras no interpretadas. Si se comparan las obras no estrenadas o menos interpretadas con *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana* podemos ver que en estas obras existen muchos pasajes señalados con *staccato*. Además, en las obras que Segovia estrenó se comprobó, en el análisis interpretativo y comparativo con las partituras originales, que incluso él añadió más pasajes *staccato*. De esta manera se concluye que Segovia tuvo una preferencia por esos pasajes rítmicos con carácter de danza en las obras de Cassadó.

No se quiere afirmar que las obras que no interpretó Segovia requieran más de una articulación *legato*. Esto sí puede ocurrir en *Leyenda Catalana* y *Canción de Leonardo*, pero no es el caso de *Catalanesca* ni de *Dos cantos populares finlandeses*. Estas piezas, precisamente, presentan como uno de sus rasgos más significativos su carácter rítmico y de danza. Por lo tanto, se ha considerado que no tiene por qué ser una razón

que Segovia no encontrara ese carácter rítmico en las piezas porque esas dos lo contemplaban.

#### 4.4.7. Empleo de la dinámica

La obra que más ha llamado la atención respecto a la dinámica ha sido *Catalanesca*. La única señal que hace alusión a la dinámica ha sido un *forte*. Si se compara esto con el resto de obras, no solo con las interpretadas sino también con las no interpretadas, es bastante sorprendente.

No solo las indicaciones dinámicas están presentes en las partituras de Cassadó sino también las que se refieren al carácter y la agógica. Se pensó en su momento en el hecho de que Cassadó dejara esta labor al intérprete, debido a las múltiples tachaduras que presentan los reguladores en *Sardana Chigiana*. Además de encontrarse en las partituras dicha supresión de reguladores, la interpretación de Segovia realiza la dinámica inversa a la marcada por Cassadó.

#### 4.4.8. El recurso de la reiteración temática

Existe una gran diferencia entre el tratamiento temático, como se expuso en la Fig. 10. Mientras que en las obras de Cassadó interpretadas por Segovia los temas son más largos y presentan algún tipo de desarrollo, en el caso de las piezas menos interpretadas, no es así. De nuevo la excepción se encontró en *Catalanesca*, ya que aquí se encuentra un único tema que sí está desarrollado.

En las otras tres piezas, los temas son de menor dimensión. El tratamiento puede asemejarse a un tema con variaciones, pero no se ha considerado formalmente así. La prevalencia de una variedad a través de acordes coloristas o la modalidad, sin modificar la rítmica o la interválica del tema, ha hecho que se considere este tratamiento como una transformación temática.

En el caso de *Leyenda Catalana* se señala una articulación marcada en toda la partitura. Esta articulación consiste en un comienzo sobre el segundo pulso de un compás de 6/8 más un compás y la mitad del siguiente. Es decir, se articulan de cuatro en cuatro pulsos con comienzo anacrúsico; sorprende que el manuscrito presente a lápiz esta articulación a lo largo de toda la partitura, con una escritura más propia de los instrumentos de cuerda frotada que de la guitarra.

En el caso de los *Dos cantos populares finlandeses* encontramos dos temas. El primero consta de cuatro compases, comienzo anacrúsico y se basa principalmente en el ritmo de corcheas, siendo algo más melódico que el siguiente que solo presenta algún

regulador en el acorde final, hecho obviado en la edición de Gilardino, puesto que esa realización es más propia de un instrumento de cuerda frotada. En la guitarra, en el caso de un *diminuendo* sobre un acorde, solo se puede realizar dejando que el sonido se atenúe por sí mismo ya que no se cuenta con el apoyo del arco.

Respecto al tema de esta pieza, se le superponen acordes rasgueados en su transformación o se recurre al cambio de tesitura una y otra vez haciendo de él una reiteración continua. En el caso del tema B sucede lo mismo ya que este tema posee un carácter rítmico por lo que se reitera también y se reelabora.

#### 4.4.9. Tratamiento de la disonancia y los acordes coloristas

Respecto al tratamiento de la disonancia de las cuatro piezas en las que se centra este capítulo, la que más llama la atención es *Canción de Leonardo*. Esta obra presenta una sonoridad más vanguardista que el resto de piezas de Cassadó, aunque no muestra correcciones en esos pasajes disonantes. Se ha pensado en que esta obra pudiera ser la última que compuso, aunque las dedicatorias y fechas mostradas en los manuscritos demuestran que fue *Preámbulo y Sardana*.

Cuando se habló del estilo de Cassadó en el capítulo dos, haciendo alusión a las palabras de Kaufman, su estética no mantuvo una continuidad estilística ni con su obra ni con su contemporaneidad. Sí se han señalado tres pilares fundamentales en ella: el folclore, la influencia de los compositores parisinos y el neoclasicismo. A pesar de ello, se puede apreciar en estas obras que el tratamiento de la disonancia hace discretos «guiños» a la música de Debussy y Stravinski.

En *Canción de Leonardo* aparecen elementos como los acordes formados por cuartas que se mueven en paralelo en su inicio. Este tratamiento de la disonancia se utiliza como un elemento colorista que añade esa sonoridad sin buscar una resolución funcional. En el caso del final de esta obra llama la atención el uso de la mixtura modal empleada, recurso que a su vez facilita su ejecución en la guitarra. *Leyenda Catalana* también presenta un tratamiento de la disonancia similar a *Canción de Leonardo*, donde destaca el hecho de transportar el tema principal a la segunda o a la quinta disminuida.

De las comparaciones de las cuatro obras: *Catalanesca*, *Leyenda Catalana*, *Canción de Leonardo* y *Dos cantos populares finlandeses* se ha comprobado que el número de correcciones es muy inferior a las que presentan *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana*. A pesar de esto, las obras tienen correcciones que pueden ser o no de Segovia, siendo *Catalanesca* la que más correcciones presenta. Si además se tienen

en cuenta los aspectos que ya se nombraron en los capítulos anteriores respecto al análisis de estas obras, se puede situar a *Catalanesca* como la obra más cercana al estilo de Segovia. Estas correcciones principalmente se deben a aspectos relacionados con la interpretación más que con la composición; ejemplo de ello son el empleo de la variedad tímbrica a través de los *pizzicati* o los armónicos, la variedad o modificación de las indicaciones de dinámica, especialmente reguladores y la modificación o añadido de las indicaciones que afectan a la forma, repetición o finales.

#### 4.4.10. Compases finales y el empleo de los acordes

Un rasgo muy importante fue el encontrado en la manera en que se escriben los finales de las obras. En ocasiones, los finales, tanto en la música de guitarra como de violonchelo de Cassadó presentan la fundamental del acorde o la nota principal del modo acompañada por su quinta o por su tercera.

Debido a esta peculiaridad se ha comparado cómo son esos finales en las partituras tanto de las obras estrenadas como en las que fueron poco interpretadas o nunca interpretadas. A continuación, se muestra esa relación en los manuscritos.

FINALES DE LAS OBRAS INTERPRETADAS EN LOS MANUSCRITOS	
<i>Preámbulo y Sardana</i>	Acorde completo con duplicación de la fundamental y la quinta.
<i>Sardana Chigiana</i>	Acorde completo con duplicación de la fundamental y la quinta.
FINALES DE LAS OBRAS MENOS O NUNCA INTERPRETADAS	
<i>Catalanesca</i>	Acorde completo con duplicación de la fundamental y la tercera.
<i>Canción de Leonardo</i>	Fundamental y quinta.
<i>Leyenda catalana</i>	Fundamental y quinta. Esos compases aparecen tachados para concluir en un acorde perfecto mayor.
<i>Dos cantos populares finlandeses</i>	No concluye. Se queda abierto a lo que se cree más repeticiones o improvisaciones del tema.

Tab. 11. Finales de las obras en las partituras autógrafas

Se comprobó así que solo las obras estrenadas por Segovia y *Catalanesca* concluyen en un acorde triada. Debido a esta singularidad se ha llegado a pensar que estos finales pudieron ser recomendados por el propio Segovia.

El resto de obras presentan en las partituras autógrafas finales modificados, tachados o directamente las piezas no concluyen quedando ese final abierto, lo cual puede deberse a varias razones: la primera, que esa realización se relacione con la interpretación similar a la de un violonchelo trazando el acorde final, aspecto este que se descartó puesto que igualmente se puede realizar la tríada. La segunda razón es que se trate de distraer al oyente para que no se considere una cadencia tonal y se recurra auditivamente a referenciar el modo. Como se ha comprobado, esto es más factible que fuera la razón de Cassadó para hacer este tipo de finales ya que se comprobó que era una elemento recurrente en sus obras.

## Conclusiones

Este trabajo se ha centrado en la investigación del repertorio para guitarra solista que Cassadó dedicó, en su totalidad, a Segovia. Partiendo de la amistad que ambos mantuvieron, este repertorio se ha abordado desde varios ámbitos. Estas líneas de investigación se definieron con la intención de dar respuesta a las posibles razones por las que Segovia no interpretó o grabó en mayor o menor medida todas estas piezas.

La visión de esta música que pudo tener Segovia puede ser extrapolable a otro repertorio dedicado a él que permanece prácticamente en el olvido. Por estos motivos, el presente trabajo no solo trata de plasmar las ideas de Segovia en lo que se refiere a estas obras, sino de dar una visión analítica que sirva para el presente.

Se comprobó que la relación entre Cassadó y Segovia, más allá de compartir una larga amistad, sirvió también para compartir una concepción estética común en determinados momentos de sus carreras.

No se ha conseguido comprobar que Segovia, como ocurrió en otros casos similares, solicitara a Cassadó la composición de las obras. Por la amistad que tuvieron y su relación duradera, se ha considerado la posibilidad de que esta música fuera compuesta por voluntad del propio Cassadó.

Se ha podido comprobar que el perfil estético de ambos compositores fue similar en las obras estrenadas por Segovia y dispar en las no estrenadas. Como se ha señalado, los gustos compositivos de Cassadó fueron más cambiantes que los de Segovia. De esta forma, se ha conseguido relacionar el estilo musical que Cassadó empleó en sus composiciones para violonchelo con el estilo de las obras para guitarra que comprenden este trabajo. Esta comparación no solo sirvió para trazar esas líneas de correspondencia entre una música y otra sino para comprobar si esos gustos fueron compartidos por Segovia. Los datos de esta comparación han demostrado que, dicho estilo no se regía por una evolución constante acorde con la estética del momento, sino por el propio gusto del compositor.

La consulta bibliográfica, documental de las partituras y de correspondencias han permitido comprender cuales fueron las influencias guitarrísticas de Cassadó. Se comprobó, a través de la fuente de las partituras de su padre, que su música no guarda una relación con la obra de Cassadó; además, los propios testimonios de Segovia desvelan su desacuerdo con esta música. La comparación observada, en relación al estilo y la escritura, no guarda similitud con las obras de Cassadó, que presentan un mayor conocimiento de la guitarra.

Se ha llegado a la conclusión de que este conocimiento de la guitarra vino por la propia personalidad de Segovia. Las partituras autógrafas muestran que esta influencia se da en dos vertientes: por un lado, los conocimientos organológicos de digitación y afinación tuvieron que ser recomendados por algún guitarrista. No se ha podido determinar quién fue esa persona, aunque se cree que esta recomendación viniera de mano del propio Segovia. Por otro lado, se comprobó que su estilo en sus composiciones para guitarra procede de los propios compositores considerados «segovianos» como fueron Mario Castelnuovo-Tedesco, Federico Moreno Torroba o Manuel María Ponce. Por esta razón se creyó imprescindible establecer esas líneas de investigación sobre su amistad.

A través del análisis de las obras se han obtenido datos en diferentes direcciones que han servido para la consecución de los objetivos de esta investigación. Los análisis han servido para relacionar las piezas de guitarra con la obra para violonchelo de Cassadó. De esta forma, se ha establecido esa relación estilística donde prevalece la influencia del impresionismo francés, el folclore y el neoclasicismo. Por otro lado, se ha relacionado ese estilo entre las propias obras para guitarra para, así, poder compararlo con las obras interpretadas por Segovia y las que poco o nunca interpretó. Se apreciaron rasgos estilísticos dispares entre las obras que interpretó Segovia y las que no interpretó.

Gracias a la comparación interpretativa entre las versiones de Segovia, Morón y Grondona se ha aportado la visión personal que Segovia tuvo de las obras de Cassadó que él interpretó y la visión actual que se tiene de ellas. Esta idea de Segovia se ha comparado con la fuente primaria, que son las partituras autógrafas de todas las obras para guitarra de Cassadó. A través de esta comparación, se han determinado qué modificaciones y añadidos se hicieron por parte de la mano de Segovia y cuáles por parte de Cassadó: las digitaciones a lápiz, los pasajes escritos fuera de la partitura y las digitaciones en tinta roja son atribuibles a Segovia. Sin embargo, en algunos casos no se ha podido concretar quién realizó esas modificaciones y pasajes escritos sobre las partituras.

El volumen de correcciones encontradas ha sido mayor en las dos piezas que Segovia grabó, *Sardana Chigiana* y *Preámbulo y Sardana*. Después de estas dos obras, la que mayor número de modificaciones ha presentado es el manuscrito de *Catalanesca*. Curiosamente, *Catalanesca* presenta rasgos similares en estilo con *Preámbulo y Sardana* y *Sardana Chigiana*, como son tonalidad, modulaciones,

desarrollo temático, empleo de *coda* y preferencia por los modos procedentes de la escala mayor.

La consulta de las partituras también ha servido para comprobar qué obras fueron de mayor interés para el guitarrista. Se concluyó que, después de las obras interpretadas, *Catalanesca* es la que mayor interés despertó en él debido al número de correcciones y digitaciones que presentan las partituras. El estilo de estas obras menos interpretadas pertenecía a una estética diferente a la perseguida por Segovia. Esta estética es más próxima a la música de influencia folclórica, con un tratamiento modal cercano a lo popular y a su vez de un despojo de la tonalidad propio de los tiempos en los que se compusieron. Sin embargo, los datos encontrados han demostrado que la obra *Catalanesca* sí lo fue. Este dato ha sido fundamental para corroborar ciertas hipótesis en referencia al objetivo principal de esta investigación.

El objetivo principal era esclarecer los motivos por los que Segovia solo interpretó algunas de las obras que su amigo Cassadó compuso para él y si esas razones llegan a nuestros días. Aunque el presente trabajo no ha podido demostrar que no se interpretaran en alguna ocasión, tampoco se han encontrado datos de ello, excepto en el caso de *Leyenda Catalana*, que solo se ha encontrado programada en un concierto en el Palau de la Música de Barcelona. De todo el trabajo recopilado se ha concluido que las obras de mayor interés y que sí fueron interpretadas por él, *Sardana Chigiana* y *Preámbulo y Sardana*, guardan una mayor relación con *Catalanesca*. Uno de los elementos en común que tienen estas obras es que cuentan con un desarrollo de sus temas y una forma más elaborada.

En el caso del resto de piezas prevalece la reiteración temática influenciada por el folclore, que no fue del gusto de Segovia. Este elemento lo presentan *Dos cantos populares finlandeses* y *Leyenda Catalana*. Aquí los temas son cortos y ausentes de desarrollo, elementos más propios de la influencia folclórica.

El tratamiento modal está presente tanto en las obras interpretadas como en las que no interpretó, existiendo una predilección por los modos que se relacionan con la escala mayor en las obras interpretadas.

Las obras interpretadas cuentan con modulaciones de mayor extensión y no tan lejanas al tono principal. Las modulaciones que presentan las obras menos interpretadas, como es el caso de *Leyenda Catalana*, son procesos modulantes que no se realizan a través de la armonía funcional.



Respecto al tratamiento de la disonancia, se ha concluido que es más discreto que el que presentan las obras menos interpretadas. Las obras no interpretadas por Segovia muestran una tendencia hacia el tratamiento de la disonancia más libre que lo que podía presentar el repertorio segoviano. Este rasgo parece definir un estilo más propio del neoclasicismo y el impresionismo francés por parte de Cassadó y no tan del gusto de Segovia.

Respecto al tratamiento temático existen diferencias entre unas piezas y otras. Mientras que en las piezas más interpretadas los temas son más extensos, en las piezas menos interpretadas los temas son cortos y no se desarrollan, sino que se transforman. Este tratamiento no se encuadra dentro de la estética de Segovia, ni en estas obras ni en su repertorio y sí se encuadra más en esa visión folclórica de la música que tenía Cassadó.

Las obras menos interpretadas tienen una prevalencia de modos derivados de la escala menor, más asociados al «andalucismo», que como se demostró no fueron del gusto de Segovia.

Se ha descartado que la razón de Segovia para no interpretar estas obras fuera la imposibilidad de llevarlas al instrumento: no se han encontrado pasajes que no correspondan con una escritura guitarrística ni se salgan del rango para una interpretación solvente.

Los finales que presentan las obras no interpretadas están eliminados o modificados. Estas modificaciones pueden responder a una intención del propio compositor para prolongarlas. Sin embargo, sí se ha podido comprobar una correspondencia entre las dinámicas tachadas en las obras interpretadas por Segovia y sus interpretaciones.

Este trabajo ha tratado de aportar más luz a este repertorio tan poco interpretado hoy día para, así, poder servir como modelo para futuras investigaciones sobre las obras para guitarra del siglo XX. Estas obras guardan un perfil estético muy parecido al que tuvieron muchos compositores «segovianos». Sin embargo, la sombra de Segovia parece que, hoy en día, sigue influyendo en si se interpreta o no este repertorio. Esta investigación se creyó necesaria ya que, como se pudo comprobar, todavía existe una gran cantidad de material inédito en el archivo de Segovia. Como afirmó la Fundación Casa Museo Andrés Segovia, el material que se catalogó en su momento es una

pequeña parte del contenido. El propio Attademo asegura que esa catalogación se realizó del material que se consideró para ellos importante.

Por todo ello, este trabajo plantea las siguientes futuras líneas de investigación: revisión de las obras que, hoy en día, no están catalogadas en el Archivo de Segovia; investigación sobre la relación de Cassadó con los compositores Segovianos, sus encargos e influencias. En el caso de las obras de Cassadó para guitarra, tratar de conocer si su música pasó antes o después de Segovia por manos de otros guitarristas.

## Bibliografía

- Alcázar, M. (1989). *The Segovia Ponce Letters*. Orphée.
- Attademo, L. (2003). El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta*, n.º1, 69-102.
- Diana, R. (2012). Andrés Segovia: l'uomo, l'artista. *Cultura Latinoamericana*, n.º 16, (2), 173-179.
- Gardiner, D.R. (2006) *The classical guitar in Paris: composers and performers 1920-1960*. (Tesis doctoral, Edith Cowan University).  
[https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1269](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1269)
- Gilardino, A. (2015). Andrés Segovia y la guitarra: el paradigma de una identidad. *Roseta* n.º 9-10, 9-17.
- Gilardino, A. (2008). Andrés Segovia y el repertorio de la guitarra del siglo XX. *Roseta* n.º 1, 58-68.
- Gilardino, A. (2003). *Gaspar Cassadó. Work's for guitar*. Bérbén.
- Gimeno, J. y Neri, L. (2015). El epistolario entre Manuel de Falla y Andrés Segovia. Una amistad en torno a la guitarra. *Roseta* n.º 9-10, 114-120.
- Gimeno, J. (2013). Andrés Segovia y la Danza Castellana de Federico Torroba. *Cronopia*, n.º 44, <https://cdmyd.bage.es/bib/93156>
- Gimeno, J. (2010). Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el concierto de Aranjuez. *Joaquín Rodrigo: Nombres propios de la guitarra*, n.º 2.
- Herrador, F. (2008). Gaspar Cassadó. Vida y obra para el violonchelo (II). *Temas para la educación*, n.º 32, <https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=12630&s=>
- Iglesias, M. A. (2015). Entrevista a Andrés Segovia. *Roseta* n.º 9-10, 168-188.
- Jiménez, M. A. (s.f.) Andrés Segovia Torres. <https://dbe.rah.es/biografias/7864/andres-segovia-torres>
- Kloe, Jan. (1998). Frank Martin y la guitarra. *Archivo de guitarra digital*.  
<https://digitalguitararchive.com/2022/03/frank-martin-y-la-guitarra-v2-0/>
- Kaufman, G. (2013). *Gaspar Cassadó: A study of Catalan Cello Arrangements and Cello Performance Style* (Tesis doctoral, Birmingham Conservatoire).
- Kaufman, G. (2017). Impresionismo, Folklore y Neoclasicismo: amalgama de corrientes estilísticas en la obra temprana de Gaspar Cassadó. *Quodlibet*, n.º 58, 57-70.

- Marco, T. (1998). *Historia de la música española.6. Siglo XX*. Alianza.
- Pagés, M. (2000). *Gaspar Cassadó. La voz del violonchelo*. Amalgama Edicions.
- Poe, B. (2000) *A performer's guide new critical edition of Frank Martin's "Quatre pieces breves"* (Tesis doctoral, The University of Arizona).  
<http://hdl.handle.net/10150/298797>
- Segovia, A. (1974). Andrés Segovia: Doctor *Honoris Causa*. *Boletín informativo de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º 11.
- Segovia, A. (1976). *Segovia an autobiography of the years 1893-1920*. Macmillan. (30/4/1918).Crónica granadina. *La Alhambra*.
- Seward, D. (2009). *Gaspar Cassadó: Suite for solo cello*. (Tesis doctoral, California State University, Long Beach.
- Tomás, G. (2019). Jaume Pahissa la guitarra olvidada de un compositor sinfónico. *Roseta* n.º 14, 52-71.Villar, R. (1911). *La música española y los músicos españoles contemporáneos*. Erviti.

## Discos

- Grondona *Stefano Grondona plays Mazurkas y Sardanas Alexander Tansman- Gaspar Cassadó* [CD], (2014)
- Roberto Morón *Andrés Segovia Archive: spanish composers* [CD], Reference Recordings, (2013)

## Vídeos

- Sardana Chigiana. Andrés Segovia*. Reproducción de la obra perteneciente al LP Andrés Segovia plays: El Mestre y otros. (5 de Mayo 2009).  
<https://youtu.be/8pSqxMSw3zc>
- Preámbulo y Sardana. Andrés Segovia. Reproducción de la obra grabada en marzo de 1967. New York. <https://youtu.be/xlCds10UUqI>

