



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Proyecto educativo para el patrimonio musical murciano a través del estudio de superposiciones tonales de Manuel de Falla en dos de las Siete canciones populares españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana

D.^a Inés González González
2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Proyecto educativo para el patrimonio musical murciano a través del estudio de superposiciones tonales de Manuel de Falla en dos de las Siete canciones populares españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana

Autor: D.^a Inés González González

Director/es: D. Enrique Encabo Fernández



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Inés González González

doctorando del Programa de Doctorado en

Educación

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Proyecto educativo para el patrimonio musical murciano a través del estudio de superposiciones tonales de Manuel de Falla en dos de las Siete canciones populares españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana

y dirigida por,

D./Dña. Enrique Encabo Fernández

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 12 de mayo de 2023

Fdo.: Inés González González

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

A mis padres, que se merecen toda satisfacción

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, en mis primeras líneas, dar las gracias a mi tutor y director de tesis el Dr. Enrique Encabo Fernández por devolverme la ilusión y fuerzas para acabar esta tesis, mostrándome en todo momento su predisposición. No tengo palabras para describir y agradecer su fantástica labor de tutorización y sus incansables ganas de trabajar. Le agradezco enormemente su dedicación y supervisión constantes durante el desarrollo de todo el trabajo, así como el haber compartido conmigo el entusiasmo por el mismo.

Una ayuda importantísima fue la brindada por el personal del Archivo Manuel de Falla de Granada, especialmente a Concha Chinchilla y Elena García de Paredes por su cordial recibimiento y su predisposición para proporcionarme las fuentes necesarias de mi investigación.

He de agradecer, de la misma manera, la amable y desinteresada ayuda recibida hace ya algunos años y al inicio de este proyecto por parte del Dr. Antonio Narejos, ya que todos sus consejos constituyen varios de los pilares de mi trabajo.

Por supuesto, dar las gracias al cuerpo del alumnado de 2º y 3º E.S.O del centro *Azaraque* de Alhama de Murcia, donde actualmente llevo a cabo mi labor docente; porque, con mucha ilusión y ganas de aprender, me han permitido poner en práctica todas las actividades didácticas experimentales desarrolladas en esta tesis.

Sobra decir que nadie como la familia aporta el auténtico impulso. A todos, gracias.

RESUMEN

Dentro de la producción musical de Manuel de Falla ocupa un lugar singular su obra *Siete canciones populares españolas*, en la que el músico da muestra de su estilo compositivo a partir del folklore de diferentes regiones españolas. En esta Tesis Doctoral nos centramos en el análisis armónico de las dos inspiradas en el folklore de la Región de Murcia, *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*, en las que observamos el método de composición basado en el sistema armónico de *Superposiciones Toniales*.

El gran legado documental del que se dispone en la actualidad en torno a Manuel de Falla permite desarrollar un estudio paralelo en la versión orquestal que realiza Ernesto Halffter. Dicho estudio persigue explicar el proceso de realización y resultado final de dicha adaptación instrumental. El mismo análisis realizado sobre la versión para voz y piano y las versiones orquestales que realiza Ernesto Halffter, y tras la lectura de la correspondencia entre ambos músicos, muestra que el discípulo mantiene las mismas ideas musicales del maestro Manuel de Falla.

A partir de estos hallazgos, y ante la realidad vivida en la práctica docente de la Educación Secundaria Obligatoria, donde se viene observando una débil cultura musical respecto al patrimonio de la Región de Murcia, proponemos un proyecto educativo con una metodología de trabajo estructurada para dicha etapa que pueda paliar el problema detectado en la práctica escolar.

En este proyecto se trabajará con un repertorio fuera del habitual dentro del aula de Educación Secundaria y que supondrá para el alumnado una iniciación a la investigación, haciéndole protagonista de su aprendizaje y motivándolo a analizar, comprender y valorar el legado artístico musical de la tradición española y, especialmente, murciana.

ABSTRACT

Within the musical production of Manuel de Falla, his work *Siete spanish popular songs* occupies a singular place, in which the musician shows his compositional style based on the folklore of different Spanish regions. In this Doctoral Thesis we focus on the harmonic analysis of the two inspired by the folklore of the Region of Murcia, *El Paño Moruno* and *Seguidilla Murciana*, in which we observe the composition method based on the harmonic system of *Tonal Superpositions*.

The great documentary legacy currently available on Manuel de Falla allows a parallel study to be developed in the orchestral version performed by Ernesto Halffter. This study aims to explain the process of realization and final result of said instrumental adaptation. The same analysis carried out on the version for voice and piano and the orchestral versions carried out by Ernesto Halffter, and after reading the correspondence between both musicians, shows that the disciple maintains the same musical ideas as master Manuel de Falla.

Based on these findings, and given the reality experienced in the teaching practice of Compulsory Secondary Education, where a weak musical culture has been observed with respect to the heritage of the Region of Murcia, we propose an educational project with a structured work methodology for said stage that can mitigate the problem detected in school practice.

In this project, we will work with a repertoire that is out of the ordinary in the Secondary Education classroom and that will mean an initiation to research for the students, making them the protagonist of their learning and motivating them to analyze, understand and value the musical artistic legacy of the Spanish tradition and, especially, Murcia.

Índice

INTRODUCCIÓN	21
<i>Objetivos</i>	25
Parte I	25
Parte II	26
<i>Fuentes, metodología y otras teorías relacionadas con la temática del proyecto.</i>	29
<i>Estructura</i>	33
PARTE I	37
1. CIRCUNSTANCIAS QUE CONDUCE A FALLA A LA COMPOSICIÓN DE SUS SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS Y OTRAS OBRAS	37
1.1. DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX HASTA COMIENZOS DEL SIGLO XX	41
1.2. DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA 1914	47
1.3. A PARTIR DE 1914 HASTA MITAD DEL SIGLO XX	61
2. COLECCIONES DE CANTOS POPULARES A LOS QUE PUDO HABER TENIDO ACCESO FALLA	80
3. VÍNCULOS	88
3.1. MANUEL DE FALLA Y FELIPE PEDRELL	88
3.2. MANUEL DE FALLA Y JOSÉ INZENGA	100
4. MURCIA EN LAS SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS	104
5. LA ARMONÍA EN FALLA: SUPERPOSICIONES TONALES	112
5.1. ANÁLISIS DE <i>EL PAÑO MORUNO</i>	125
5.1.1. Análisis de <i>El Paño Moruno</i> en la versión orquestal de Ernesto Halffter	137
5.2. ANÁLISIS DE SEGUIDILLA MURCIANA	141
5.2.1. Análisis de <i>Seguidilla Murciana</i> en la versión orquestal de Ernesto Halffter	155
5.3. EXPLICACIÓN A LOS ANÁLISIS DE LAS PIEZAS	158
6. RELACIÓN MANUEL DE FALLA - ERNESTO HALFFTER	164

7. ESTUDIO CONTRASTANTE DEL LENGUAJE COMPOSITIVO DE MANUEL DE FALLA ENTRE: SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS Y ORACIÓN DE LAS MADRES QUE TIENEN A SUS HIJOS EN BRAZOS.	172
PARTE II	176
MARCO TEÓRICO	176
<i>Importancia de la música popular en la educación de los alumnos</i>	176
<i>La asignatura de Música</i>	178
<i>Implantación del proyecto educativo en el centro.</i>	180
ACTIVIDADES PARA EL ALUMNADO	186
<i>Descripción y elaboración del trabajo de campo</i>	196
<i>Resultados cuestionario inicial:</i>	200
Curso 2º E.S.O:	200
Curso 3º E.S.O:	204
<i>Percepciones respuestas en actividades</i>	208
<i>Resultados cuestionario final</i>	212
CONCLUSIONES	218
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
ANEXOS	242

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Inicio de El Paño, versión de Inzenga, con anotaciones de Manuel de Falla.....	103
Ilustración 2. <i>El Paño moruno</i> , compases 1-5.....	118
Ilustración 3. <i>El Paño moruno</i> , compases 13-16.....	118
Ilustración 4. <i>El paño moruno</i> , compás 16 con quinta disminuida.	125
Ilustración 5. <i>El paño moruno</i> , compás 20 con quinta disminuida.	125
Ilustración 6. <i>El paño moruno</i> , compás 23 con quinta disminuida.	126
Ilustración 7. <i>El paño moruno</i> , compás 25 con quinta disminuida.	126
Ilustración 8. <i>El paño moruno</i> , compás 45 con quinta disminuida.	127
Ilustración 9. <i>El paño moruno</i> , compás 48 con quinta disminuida.	127
Ilustración 10. <i>El paño moruno</i> , compás 54 con quinta disminuida.	128
Ilustración 11. <i>El paño moruno</i> , compás 55 con quinta disminuida.	128
Ilustración 12. <i>El paño moruno</i> , compás 20 con quinta justa.	129
Ilustración 13. <i>El paño moruno</i> , compás 24 con quinta justa.	129
Ilustración 14. <i>El paño moruno</i> , compás 26 con quinta justa.	129
Ilustración 15. <i>El paño moruno</i> , compás 33 con quinta justa.	130
Ilustración 16. <i>El paño moruno</i> , compás 34 con quinta justa.	130
Ilustración 17. <i>El paño moruno</i> , compás 36 con quinta justa.	131
Ilustración 18. <i>El paño moruno</i> , compás 47 con quinta justa.	131
Ilustración 19. <i>El paño moruno</i> , compás 48 con quinta justa.	132
Ilustración 20. <i>El paño moruno</i> , compás 50 con quinta justa.	132
Ilustración 21. <i>El paño moruno</i> , compás 53 con quinta justa.	132
Ilustración 22. <i>El paño moruno</i> , compás 56 con quinta justa.	133
Ilustración 23. <i>El paño moruno</i> , compás 58 con quinta justa.	133
Ilustración 24. <i>El paño moruno</i> , compás 59 con quinta justa.	134
Ilustración 25. <i>El paño moruno</i> , compás 68 con quinta justa.	134
Ilustración 26. <i>El paño moruno</i> , compás 23 con quinta aumentada.....	135
Ilustración 27. <i>El paño moruno</i> , compás 57 con quinta aumentada.....	135
Ilustración 28. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 4 con quinta disminuida.....	141
Ilustración 29. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 12 con quinta disminuida.....	141
Ilustración 30. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 14 con quinta disminuida.....	142
Ilustración 31. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 18 con quinta disminuida.....	142
Ilustración 32. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 25 con quinta disminuida.....	143
Ilustración 33. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 27 con quinta disminuida.....	143
Ilustración 34. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 29 con quinta disminuida.....	144

Ilustración 35. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 6 con quinta justa.....	144
Ilustración 36. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 7 con quinta justa.....	145
Ilustración 37. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 9 con quinta justa.....	145
Ilustración 38. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 11 con quinta justa.....	145
Ilustración 39. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 13 con quinta justa.....	146
Ilustración 40. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 15 con quinta justa.....	146
Ilustración 41. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 16 con quinta justa.....	147
Ilustración 42. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 17 con quinta justa.....	147
Ilustración 43. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 19 con quinta justa.....	147
Ilustración 44. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 23 con quinta justa.....	148
Ilustración 45. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 24 con quinta justa.....	148
Ilustración 46. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 25 con quinta justa.....	149
Ilustración 47. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 26 con quinta justa.....	149
Ilustración 48. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 27 con quinta justa.....	149
Ilustración 49. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 28 con quinta justa.....	150
Ilustración 50. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 63 con quinta justa.....	150
Ilustración 51. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 69 con quinta justa.....	151
Ilustración 52. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 5 con quinta aumentada.	151
Ilustración 53. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 8 con quinta aumentada.	152
Ilustración 54. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 26 con quinta aumentada.	152
Ilustración 55. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 30 con quinta aumentada.	152
Ilustración 56. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 36 con quinta aumentada.	153
Ilustración 57. <i>Seguidilla murciana</i> , compás 67 con quinta aumentada.	153
Ilustración 58. Ej. 1: <i>El Paño Moruno</i> (cc.1-5), comparación entre la parte de piano y del arpa.	163
Ilustración 59. Ej. 2: <i>Seguidilla Murciana</i> (cc.1-5), comparación entre la parte de piano y del arpa.....	163
Ilustración 60. <i>Oración de las madres...</i> , compás 1.....	174
Ilustración 61. <i>Oración de las madres...</i> , compás 10.....	174
Ilustración 62. <i>Oración de las madres...</i> , compás 13.....	175

Índice de Tablas

Tabla 1: Número de compases con cada tipo de quinta	158
Tabla 2: <i>El Paño Moruno</i> . Forma en la que se ha añadido la quinta a la nota del acorde.	158
Tabla 3: <i>Seguidilla Murciana</i> . Forma en la que se ha añadido la quinta a la nota del acorde. .	158
Tabla 4: <i>El Paño Moruno</i> . Instrumento que forma la quinta superpuesta.....	159
Tabla 5: <i>Seguidilla Murciana</i> . Instrumento que forma la quinta superpuesta.	161
Tabla 6: <i>El Paño Moruno</i> . Instrumento usado con más frecuencia para formar la quinta superpuesta.	161
Tabla 7: <i>Seguidilla Murciana</i> . Instrumento usado con más frecuencia para formar la quinta superpuesta.	162
Tabla 8: Prueba para evaluar al profesor.....	185
Tabla 9: Resultados cuestionario inicial 2º E.S.O.....	200
Tabla 10: Resultados agrupados cuestionario inicial 2º E.S.O.	202
Tabla 11: Resultados cuestionario inicial 3º E.S.O.....	204
Tabla 12: Resultados agrupados cuestionario inicial 3º E.S.O.	206
Tabla 13: Resultados cuestionario final 2º E.S.O.....	212
Tabla 14: Resultados agrupados cuestionario final 2º E.S.O.	212
Tabla 15: Resultados cuestionario final 3º E.S.O.....	213
Tabla 16: Resultados agrupados cuestionario final 3º E.S.O.	213

Introducción

Las ideas estéticas desarrolladas en las artes a partir de la segunda mitad del siglo XIX sostienen que el artista de este siglo se siente en la obligación de ser un creador, de buscar una esencia propia. Este camino hacia la individualidad, presente desde el comienzo del siglo romántico, se acentúa con las revoluciones liberales de mediados de siglo, que van acompañadas también por el despertar del sentimiento nacionalista a lo largo de Europa. Simultáneamente, aparece, frente al pensamiento burgués, el mundo de la bohemia, que en sus sucesivas oleadas llevará al arte hacia la experimentación y la vanguardia. A comienzos del siglo XX ya es un hecho constatado la búsqueda de nuevas vías de expresión: son claros los ejemplos en el campo de la pintura, desde el principio de “necesidad interior” de Kandinsky, pasando por el cubismo de Picasso, la revolución del color en Matisse o el surrealismo de Dalí y Miró.

Al igual que sucede con otras épocas, cuando musicalmente tratamos este siglo reconocemos diferentes caracteres y personalidades en cada uno de los compositores, en su diversidad, lo integran. Todos ellos consideran que la música es un arte capaz de adquirir multitud de formas y a través del cual poder expresar distintas ideas y condiciones e incluso de elevar el espíritu y la imaginación. Asimismo, nuestro compositor Manuel de Falla, como figura clave en los primeros años de esta centuria, confecciona una nueva música española que reúne cualidades como ese espíritu individualista y que muestra un nacionalismo musical capaz de evocar el sentimiento y la esencia, convenientemente reformulados, del folklore del pueblo.

Por fortuna, y gracias a la meticulosidad del compositor y a los esfuerzos por preservar su legado, contamos con multitud de escritos, cartas y documentos originales que nos permiten conocer la figura de Manuel de Falla y algunos de sus pensamientos. Hombre perfeccionista, con un carácter muy particular y de profunda creencia religiosa, involucrado en las corrientes culturales de la época, entre sus principales aportaciones a la historia artística de nuestro país podemos destacar su afán de regeneración del lenguaje musical y su defensa decidida de la música española en el ámbito internacional.

A la hora de plantearnos la realización de una Tesis Doctoral, dada su importancia y relevancia, y a pesar de los numerosos estudios, muy valiosos, ya existentes sobre el compositor, teníamos claro que queríamos profundizar en su labor compositiva. Así, a la hora de decidir el tema, fue clave el manuscrito, de tan sólo cuatro páginas, titulado

*Superposiciones*¹, que ofrece una representación de dicho sistema. Desconocemos el origen de este documento, y cabe la posibilidad que este fuera de carácter eminentemente pragmático: explicar ese sistema armónico a algunos de sus alumnos. Dentro de estas páginas, llenas de arquetipos de acordes mayores y menores y realizaciones armónicas, las dos últimas se componen de ejemplos musicales de obras del propio Falla, concretamente de *El Amor Brujo*, *El Sombrero de Tres Picos*, *El Retablo de Maese Pedro*, *La Fantasía Bética*, así como de las *Siete canciones populares españolas* y, dentro de estas, exactamente de *El Paño Moruno*, *Jota y Asturiana*. De ahí, y pareciendo evidente el uso de este sistema armónico a partir de las *Siete canciones Populares Españolas*, el propósito de esta Tesis Doctoral quedó determinado en estudiar con exactitud la aplicación de las superposiciones tonales en las obras *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*.

La elección de estas dos piezas dentro del amplio catálogo de obras de Falla no es casual, puesto que las dos partituras se basan en elementos del folklore murciano. Quedando un poco oscurecida por el protagonismo en la época (sobre todo en el teatro comercial) de lo andaluz, lo madrileño o lo aragonés, una rápida mirada sobre esta época nos ofrece numerosos testimonios artísticos que muestran el interés que la región murciana ofrecía a los creadores a finales del siglo XIX. Desde el punto de vista de la zarzuela, conocemos *La alegría de la huerta* (1900), libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Pas y música de Federico Chueca y, naturalmente, *La Parranda* (1928), libreto de Luis Fernández Ardavín, música de Francisco Alonso, cuya popularidad ha convertido al “Canto a Murcia” en himno oficioso de la Región. Curiosamente, el compositor murciano más popular del momento, Manuel Fernández Caballero, no tomaría los aires de su tierra natal como base para sus composiciones, a excepción de la muy tardía, en colaboración con Mariano Hermoso, *Los huertanos* (1905).

No solo en la zarzuela encontramos estos ejemplos: Granados escogió la huerta murciana para la ambientación de su ópera *María del Carmen* (1898) y Bartolomé Pérez Casas, insigne murciano, compuso su celebrada suite –en ocasiones conocida con el subtítulo suite murciana o suite folklórica sobre temas murcianos– *¡A mi tierra!* (1905). En el ámbito regional, otros compositores también tomaron los cantos folklóricos como

¹ El manuscrito *Superposiciones* está editado en dos facsímiles: Manuel de Falla. *Superposiciones*, ed. de Carlos Romero de Lecea. Madrid: Breve Colección de Bibliografía “El Ventalle”, VII, 1975; Antonio Iglesias. *Manuel de Falla (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 2001. pp. 287- 291. Véase anexo 5.

base para sus creaciones, algo apreciable en la obra de Emilio Ramírez *Cuadros murcianos* (1921), pensada para coro y orquesta.

“Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para mí, sino para los demás [...]”². Partiendo de las inspiradoras palabras de Manuel de Falla, además de plantear el estudio y análisis del sistema de superposiciones tonales y, como más adelante se detallará, la comparación de la obra original –las dos canciones procedentes de las *Siete canciones populares españolas*– con la orquestación realizada por su discípulo Ernesto Halffter, tratamos de encontrar ese “punto de vista social”, en este caso educativo. Así, tratando de aunar los dos focos de interés expuestos hasta ahora, por un lado, la música de Falla y su sistema armónico en las dos canciones analizadas y, por otro, la música folklórica murciana, pensamos en diseñar un proyecto educativo que pudiera acercar estos dos tipos de creaciones musicales a los alumnos de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria.

Dada mi condición de intérprete musical, pero también de docente, de este modo la Tesis Doctoral reunía dos de mis principales intereses. Además, a través de la labor docente llevada a cabo durante estos años, hemos podido constatar el escaso conocimiento de la música popular murciana por parte del alumnado. Esta débil cultura musical de los alumnos se da tanto a nivel teórico como auditivo; es decir, ante partituras de obras murcianas los alumnos no identifican de manera visual y analítica los recursos musicales propios de este tipo de folklore, como determinados ritmos secuenciados o armonías³, y de la misma manera tampoco distinguen una composición murciana de otra que no lo sea cuando escuchan su grabación. Junto a esta preocupación, indagando posibles temas de investigación, entre las posibilidades y sugerencias encontradas llegamos a la conclusión que habiendo sido en el año 2014 el centenario de la creación de las *Siete canciones populares españolas* y, habiendo entre ellas dos obras que son propias del folklore de nuestra tierra murciana, consideramos que, definitivamente, el propósito de esta Tesis sería profundizar en el estudio de esas dos piezas concretas en la creación del maestro Manuel de Falla, la posterior adaptación para orquesta de su discípulo Ernesto Halffter, y diseñar un proyecto educativo en el que los hallazgos encontrados a lo largo de la investigación tuvieran un impacto en las aulas de Educación Secundaria.

² GÓMEZ AMAT, Carlos. *Notas para conciertos imaginarios.*, p. 247.

³ GONZÁLEZ, Inés. *La importancia de la cultura musical de carácter folclórico. Propuesta para Educación Secundaria.* Campus Educación Revista Digital Docente, N°16, p. 45-50, 2019. <https://www.campuseducacion.com/revista-digitaldocente/numeros/16/>

Así, la idea educativa del presente proyecto consiste en encontrar un compositor, Manuel de Falla en este caso, en cuya obra se puedan localizar temas murcianos, como es el caso de las *Siete canciones populares españolas*. A partir de ahí, para comprender al compositor y su obra, se estudiará la biografía del mismo, el contexto en el que se desarrolla la obra a estudiar y, sobre todo, se analizarán musicalmente las músicas escogidas; además, se prestará especial atención a la sonoridad de las mismas, de forma que el alumno sea capaz de reconocer y distinguir los elementos murcianos en las piezas –ya pertenecientes a la música “culta”, ya en aquellas músicas tradicionales– auditivamente y a través de su análisis musical.

Este proyecto está en consonancia con la legislación educativa vigente, puesto que en ella se incide en la necesidad de dar a conocer a los alumnos el patrimonio inmaterial de la Región de Murcia, prestando especial atención a los contenidos relacionados con el folklore musical. No obstante, no es solo por una cuestión legislativa o curricular por la que se diseña este proyecto, sino que responde a inquietudes personales. Como docente de la asignatura de música en la etapa de Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O), considero que es valioso y recomendable dar solución al problema que plantea el proyecto, esa falta de cultura musical (no solo) murciana.

Esto nos lleva a pensar en otra problemática que excede los límites de esta Tesis, y es la configuración de un canon musical en las aulas que lleva a la repetición, casi “machacona”, de determinadas músicas y determinados autores en detrimento, claro está, de otras. En general tendemos a pensar que las músicas estudiadas en las enseñanzas de régimen general son las correspondientes a la música culta de tradición occidental. Pero ni siquiera esto es del todo cierto, pues a menudo esta tradición se corresponde únicamente a unos periodos muy determinados de la misma, que van desde la figura de J. S. Bach a finales del siglo XIX. En la práctica es raro atender a músicas medievales –con notables excepciones, caso de las Cantigas de Santa María– o renacentistas y, de igual modo, raro es abarcar la complejidad de las diversas tendencias que aparecen en el siglo XX (por supuesto, el siglo XXI es inexistente). Y todo esto solo en consideración a la música culta de tradición occidental; ni que decir tiene la escasa presencia de otras músicas, de otras culturas, así como las músicas populares o urbanas, cuya aparición es, en la mayoría de ocasiones, meramente anecdótica. Mención aparte merece la exclusión del canon de las mujeres, tanto en su calidad de compositoras como de intérpretes. Por supuesto esta problemática no es exclusiva de nuestro ámbito de estudio. Un ejemplo

elocuente, aunque no musical, sería el escaso o nulo conocimiento en las aulas de María Lejárraga –notable colaboradora de Manuel de Falla– ya en su época opacada por su esposo.

De la misma manera que es recomendable para los alumnos ampliar su cultura, y en nuestro caso su cultura específicamente musical, también es estimulante para el docente trabajar con ellos un repertorio distinto al habitual y ver cómo el grupo responde positivamente cuando la metodología de trabajo y estudio es la adecuada. Además, es evidente que los docentes partimos de una educación recibida que se basa en estos modelos excluyentes, de modo que también supone un reto profundizar y analizar otras músicas, y tratar de encontrar estrategias educativas para acercarlas al alumnado.

Por esta razón, antes de iniciar el diseño de este proyecto educativo y poder trasladar a los alumnos los recursos necesarios y pautas para solventar el problema detectado, era necesario realizar un estudio exhaustivo sobre las piezas del maestro gaditano que toman como base los materiales folklóricos murcianos. A pesar de que este trabajo se centra en las músicas de Murcia, debemos advertir que consideramos que este proyecto educativo se podría extrapolar a otras regiones utilizando prácticamente la misma metodología, aunque escogiendo otro compositor y otras obras que tomasen como inspiración las músicas propias del territorio.

Objetivos

La presente Tesis Doctoral persigue varios objetivos complementarios entre sí. A lo hora de definirlos, dividiremos los mismos según pertenezcan a la primera parte de la Tesis, esto es, la centrada en el análisis de las obras seleccionadas de Manuel de Falla, o a la segunda, la correspondiente a la confección y puesta en práctica del proyecto educativo.

Parte I

A la luz de los numerosos trabajos en torno a Manuel de Falla, hemos podido constatar que sobre algunas de sus obras existen estudios donde se desarrolla el sistema de Superposiciones tonales, pero ninguno de estos se ha realizado en la obra *Siete canciones populares españolas*, y más concretamente en las dos piezas referidas al folklore murciano. Esta obra ofrece en pequeño formato todas las ideas concentradas de su estilo compositivo y, sobre todo, en relación con la música española, por lo que uno

de los objetivos centrales es profundizar en el estudio de las piezas *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*, para a través de ellas evidenciar el planteamiento novedoso de su idioma sonoro, comprobando las similitudes y divergencias con obras contemporáneas, tanto del propio autor como de otros creadores enmarcados en la tendencia del denominado nacionalismo musical.

Además, una vez realizado este estudio y, haciendo uso de todas las fuentes documentales a las que hemos tenido acceso, se ofrece el análisis de la versión orquestal que de ellas realiza su discípulo más cercano, Ernesto Halffter. Por tanto, pretendemos establecer un hilo conductor desde los orígenes de estas piezas hasta la orquestación de las mismas con la nueva tímbrica de Halffter, pasando por una observación detallada del sistema armónico de Falla.

Por último, con la intención de confirmar si el sistema armónico de Manuel de Falla es un recurso compositivo aplicable a toda su producción a partir de las *Siete canciones populares españolas*, realizamos un estudio contrastante con los primeros 18 compases, que son a los que hemos podido tener acceso (no obstante constituyen casi la totalidad de la pieza) del manuscrito autógrafo de Manuel de Falla en la obra *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, pieza coetánea en fecha de composición y estreno a las *Siete canciones populares españolas*.

De este modo, y ante este terreno insuficientemente trabajado, pretendemos dar a conocer la aplicación exacta del sistema armónico de Manuel de Falla en el *Paño Moruno* y la *Seguidilla Murciana*, y una explicación a la toma de decisiones en la versión orquestada por Ernesto Halffter. No obstante, en las otras cinco canciones que en este trabajo no se van estudiar al no tratarse de piezas murcianas (*Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canción* y *Polo*), dejamos la investigación abierta a quien desee continuar con su estudio, ya sea desde un plano más teórico o bien desde su análisis compositivo.

Parte II

En lo que respecta a la parte II, el objetivo general del mismo será diseñar un proyecto educativo (y realizar una primera experiencia práctica) que tenga como finalidad ampliar el conocimiento teórico y auditivo de la música popular murciana a través de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla en el alumnado de Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O).

De aquí derivan otra serie de objetivos educativos específicos, como son: acercar al alumnado la figura de Manuel de Falla a través del estudio de su biografía y obra compositiva, y concienciándolo sobre la importancia que en trabajos de este tipo tiene el estudio e investigación de las fuentes y documentos originales conservados, los cuales constituyen un testimonio directo; de esta forma se proporcionan fuentes primarias al alumnado para que sea conocedor de las mismas y consiga extraer información de ellas. También se requiere habilidad y trabajo con la tecnología digital, que en ocasiones se va a convertir en gran aliada para facilitar la búsqueda de información y así tener una mejor comprensión de los contenidos. No se deja de lado la incentivación por el trabajo autónomo y que los alumnos consigan desarrollar su pensamiento crítico, comprendiendo las relaciones entre la música culta y tradicional, así como intentar conseguir el máximo aprecio hacia el valor de las músicas tradicionales de la Región de Murcia.

Al mismo tiempo, es importante resaltar el hecho de que en la asignatura se va a trabajar de manera rigurosa la música culta del nacionalismo musical español, lo cual supone una novedad por cuanto se conectará directamente con esas músicas folklóricas que sirven como inspiración a los creadores, eliminando de este modo las difusas fronteras entre etiquetas aplicadas a los diversos productos musicales.

La pretensión final será la de confeccionar una metodología de trabajo para el alumnado muy precisa con actividades específicas donde, de manera progresiva, se vayan solventando las carencias detectadas en la práctica docente.

Fuentes, metodología y otras teorías relacionadas con la temática del proyecto.

En cuanto a la metodología utilizada para la realización de este trabajo, es la propia de las ciencias humanísticas, la cual es necesariamente una metodología interdisciplinar. Se va a hacer uso del método histórico, del método analítico-deductivo, del método comparativo e incluso, finalmente, se aplicará el método hermenéutico en algunos de los documentos a los que se pueda tener acceso.

En un primer momento, para la realización del trabajo, se ha llevado a cabo una recopilación de datos a partir del vaciado de fuentes bibliográficas, documentales, hemerográficas, artículos monográficos, etc. Diferentes compositores, musicólogos, etnólogos o doctores en diversas especialidades han profundizado en el estudio de Manuel de Falla arrojando, de esta manera, distintos proyectos e investigaciones para extraer datos y conclusiones en torno a esta temática. De entre todos ellos, en este trabajo se va a hacer referencia a aquellos que se han considerado más relevantes, atendiendo a sus estudios para conocer algo más acerca de este tema y con el fin de contextualizar y enmarcar este trabajo dentro de unos aspectos conceptuales, de exploración y de tratamiento.

El material primordial del que nos hemos valido para acotar la línea de investigación y así ofrecer una síntesis en torno a lo que ya sabemos o aún nos falta por conocer, empieza con algunos cancioneros que son fuente de inspiración para Manuel de Falla, tal es el caso del *Cancionero musical popular español* (1917-1922) de Felipe Pedrell, junto con *Ecos de España* (1874) y *Cantos y bailes populares de España* (1888) de José Inzenga.

Por otra parte, hemos elaborado un marco teórico del folklore español a través de una búsqueda de información documental en diversas conferencias y estudios monográficos, entre las que destacamos las reflexiones de Yvan Nommick⁴ referidas al magisterio de Pedrell sobre Falla, el catálogo de obras que ofrece Antonio Gallego y el estudio de Miguel Manzano⁵ relacionado con el nacionalismo musical español.

Paralelamente, también han sido de utilidad otros libros de carácter divulgativo como recopilaciones e historias del siglo XIX publicadas por diversas editoriales. Entre

⁴ NOMMICK, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla". *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

⁵ MANZANO, Miguel. "La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español". En: *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla, (Granada, junio de 1991)*.

las aportaciones de este tipo destacan el libro de Celsa Alonso (2000) en torno al ámbito de la lírica española; gracias al mismo, se puede intuir el porqué del encargo a Manuel de Falla de las *Siete canciones populares españolas*. Otro trabajo importante es el de Gómez Amat (2007), publicado por Alianza, puesto que su historia sobre la música española del siglo XIX permite contextualizar la obra de Falla.

Así mismo, gracias al artículo de González Casado (2002), publicado en la *Revista de Musicología*, se puede extraer información importante a la hora de realizar el análisis formal de las piezas en cuanto a estructura. A pesar de que este autor no se detiene o da la misma cantidad de información sobre las siete piezas, sí trata cada una de las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla.

Por otro lado, la Dra. Elena Torres realiza una gran labor musicológica en un campo poco habitual en la bibliografía de Manuel de Falla con su tesis *Las óperas de Manuel de Falla. Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, en el año 2004, ofreciendo clarificadoras aportaciones sobre la labor artística del compositor.

A diferencia de las investigaciones anteriores más recientes en fecha, existen otros trabajos inmediatamente posteriores a la muerte de Manuel de Falla donde se tratan los temas de la *politonalidad errónea*, la *simultaneidad de tonalidades* o los *pasajes politonales* en Manuel de Falla. Frías (2012) destaca en este sentido a Chase Gilbert y Jaime Pahissa como ayuda para profundizar en el análisis armónico de las piezas de Falla.

De gran ayuda y utilidad, sin duda, ha sido el estudio sobre la estética musical de Manuel de Falla realizado por Antonio Narejos Bernabéu en su tesis doctoral⁶, ya que en ella dedica un capítulo al sistema de las *Superposiciones Tonales*; así como su discurso de ingreso⁷ para la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, donde también trata las *Siete canciones populares españolas*. Y, por supuesto, los documentos originales de Manuel de Falla, como su correspondencia con Ernesto Halffter y otros manuscritos a los que pudimos tener acceso en el fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

En lo que respecta a la parte didáctica, existen diversos estudios en cuanto al uso y práctica de la música popular en el terreno educativo; no obstante, este proyecto tiene

⁶ NAREJOS BERNABÉU, Antonio. "La estética musical de Manuel de Falla". Tesis doctoral. Directores: Francisco Jarauta y Antonio Gallego. Universidad de Murcia, 5 de abril de 2005. Sin publicar.

⁷ NAREJOS BERNABÉU, Antonio. "Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla". En: *Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*, Murcia, 31 de marzo de 2011.

aspectos novedosos con respecto a todos ellos, pues actualmente no se dispone de investigaciones sobre cómo ampliar el conocimiento de la música popular a partir de su presencia en la música considerada culta.

Lo primero a tener en cuenta en este caso son las metodologías para la investigación relacionadas con las artes, incluidas muchas reflexiones pertenecientes al campo de la musicología (Gómez Montané, Hernández, Pérez López, 2006). Por otro lado, y teniendo en cuenta a quién va destinado el proyecto, se intenta estudiar de qué manera se va a relacionar la música popular con los intereses del alumnado contemporáneo para que pueda resultar motivador, puesto que establecer estos canales de comunicación puede ser el punto más complejo (Méndez Rubio, 2016).

Al mismo tiempo, hay que tener una visión del panorama cultural español para seleccionar dentro de él qué manifestaciones han llegado a adquirir un peso de símbolo regional o nacional, en lo que a música se refiere; es decir, la música ha ido adquiriendo un poder de identidad importante y es necesario estudiar y profundizar cómo ha llegado a tal punto (Alonso, Arce, Fraile Prieto, 2011).

Así mismo, para confeccionar las actividades y método de trabajo de los alumnos se trabaja la música como instrumento de comunicación y hecho cultural, y se profundiza en la sociología de la música y en la dificultad de separar música culta y popular en la sociedad contemporánea (Hormigos Ruiz, 2008).

Por último, es importante nombrar otros autores que presentan alternativas a la metodología propuesta en este trabajo, pues sus perspectivas han sido de ayuda tanto para reforzar como cuestionar la idea que este proyecto plantea.

El primero de ellos es Federico Valdez (2008) con su aproximación al trabajo de creación musical desde una perspectiva abstracta.

Seguidamente, es muy atractivo el proyecto *FlippedKawa*, trabajo de Antonio J. Calvillo (2013), que apuesta decididamente por la metodología *Flipped classroom* o Aula invertida. Al respecto, él mismo comenta:

En el caso de la materia de música, la idea de "dar vuelta" a la clase es fantástica ya que nos aportará más tiempo para las actividades prácticas, tan fundamentales en el aprendizaje musical. Tendremos la oportunidad de trabajar codo a codo con nuestros alumnos y podremos observar de cerca sus dificultades y, en consecuencia, su proceso de aprendizaje mejorará (Párr.3).

También tenemos en cuenta el proyecto de innovación en el aula de música (2011) que proponen los jóvenes J. Aracil Pérez, A. Brocal Verdú y J. Martínez Vargas a raíz de sus experiencias en clases de secundaria.

Por último, debemos indicar que la parte pedagógica de la presente Tesis se inspira en los planteamientos de la investigación-acción, por cuanto: parte de un diagnóstico de un problema práctico surgido en el desarrollo de la profesión (en nuestro caso, el desconocimiento de los alumnos de la música del nacionalismo musical español y de las músicas folklóricas de la Región de Murcia), contempla la necesidad de evaluar e implementar cambios de manera constante en una especie de espiral de observación-evaluación-implementación que acaba por generar conocimiento y cambios en la práctica docente (algo que pretendemos mediante la evaluación del alumnado), y el investigador es también el docente que realiza las actividades con los alumnos y la investigación y las conclusiones derivadas de la misma tienen como finalidad una mejora en los procesos de enseñanza-aprendizaje⁸.

⁸ CASALS, Albert., VILAR, Mercè., y AYATS, Jaume: “La investigación-acción colaborativa: Reflexiones metodológicas a partir de su aplicación en un proyecto de Música y Lengua”. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 5(4), 2008, <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0808110004A>

Estructura

Si bien el presente trabajo en su índice tiene unos apartados generales como pueda ser el de introducción, conclusiones, etc.; tal y como ha quedado expuesto, la tesis presenta dos bloques claramente diferenciados, cada una de ellos con su propia organización interna.

La estructura de la primera parte queda estructurada en siete capítulos. El primero de ellos es el punto de partida para contextualizar la situación histórica de Manuel de Falla en el momento de composición de la obra a la que prestamos especial atención. Asimismo, se esboza brevemente la situación de lo español fuera del país, en este caso, en París, y la curiosidad que suscita nuestro folklore y costumbrismo. Para ello se estructura el contexto en tres partes:

1. De la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Esta primera parte, más escueta en contenido, es sólo el preámbulo a la carrera musical de Manuel de Falla; en ella se ofrece una ligera y general información sobre el entorno musical español previo a 1900.
2. Desde comienzos del siglo XX hasta 1914.
3. A partir de 1914 hasta mitad del siglo XX.

En el segundo capítulo, a pesar de que en este trabajo el cancionero *Ecos de España* es el que tiene mayor relevancia, también hacemos referencia, como preámbulo, tanto a la forma de recopilación de música tradicional en España como a otros cancioneros de música popular, y, análogamente, a la “problemática” que muchos de ellos generan cuando se pretende su estudio por regiones.

El tercer capítulo, dividido en dos sub-apartados, permite un acercamiento más personal a la figura de Manuel de Falla. En primer lugar, la relación con Felipe Pedrell es fundamental, desde el momento en que Falla se adentra gracias a su maestro en las raíces nacionalistas y consigue hacer de lo popular un trabajo propio y personal, extrayendo los elementos populares de las melodías y reelaborándolos hasta adaptarlos a su música. Y, por otra parte, se trata la importancia que en este estudio tiene la figura de uno de los más reconocidos estudiosos del folklore, José Inzenga, con su cancionero *Ecos de España*, de donde Falla extrae el material esencial para la composición de *El Paño Moruno* y la *Seguidilla Murciana*.

Continuando con todo lo anterior, remarcamos en el siguiente capítulo la significación de Murcia en las obras escogidas, de ahí el título “Murcia en las *Siete canciones populares españolas*”, epígrafe en el que tratamos de explicar el porqué de la elección de tales piezas.

Ya en el capítulo quinto el interés se centra en reflejar los rasgos más definatorios del sistema armónico de Manuel de Falla, su proceso de composición y creación musical, así como sus inclinaciones musicales. El mismo Ernesto Halffter escribía las siguientes palabras:

¿Cuáles eran las preferencias musicales de Falla? Él mismo nos dice: “Una pura substancia musical. Una música en la que las leyes eternas del ritmo y la tonalidad, estrechamente unidas, sean observadas de manera consciente” [...]”⁹

El estudio de este sistema armónico, que el mismo Falla denomina con el título de *Superposiciones tonales*, nos permite realizar, a continuación, el análisis de las dos obras escogidas para comprobar si realmente existe su utilización en tales piezas.

Seguidamente, en el capítulo sexto, se aborda la unión entre Manuel de Falla y su discípulo Ernesto Halffter, pero centrada en la adaptación orquestal que este último realiza de las *Siete canciones populares españolas*. Numerosas fotografías, cartas, partituras dedicadas... atestiguan el nexo entre ambos compositores. Para nuestro interés resulta especialmente interesante la correspondencia epistolar, de la que cual se pueden extraer los consejos musicales que Falla transmitió a Halffter.

Es preciso tener presente la importancia que en este capítulo tiene el estudio e investigación de las fuentes y documentos originales conservados, los cuales suponen un testimonio directo, y, a la misma vez, constituyen un factor indispensable a tener en cuenta para la realización de cualquier trabajo en torno a una música popular de este estilo, ya que posibilitan descubrir en ella todos los valores estéticos que encierra. De poco habría servido no aprovechar el enorme patrimonio documental del que actualmente disponemos en torno a la figura de Manuel de Falla, así como limitar el estudio a un simple análisis de partitura, cuando detrás de ello hay una historia íntimamente ligada que es la que ha dado fruto a la obra en cuestión. El resultado habría sido una investigación

⁹ Palabras citadas por Ernesto Halffter en su discurso *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1973).

parcial, con muchas lagunas donde, antes o después, hubiese sido imposible seguir ese hilo conductor que mencionábamos anteriormente.

Finalizando el cuerpo de esta primera parte, el capítulo séptimo permite extraer nuevos datos a través del análisis comparado de la obra más próxima en fecha de composición las *Siete canciones: Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

En lo que respecta a la parte didáctica o Parte II, queda dividida entre el marco teórico de la misma, donde se van a tratar tres aspectos relacionados con la docencia y la asignatura de música; posteriormente se incluyen las actividades establecidas para realizar con el alumnado, presentadas tal y como se ofrecerían a los alumnos y con un breve comentario justificativo. Respecto a las ilustraciones musicales, se acompañan del correspondiente enlace YouTube; conscientes de lo efímera que es, en ocasiones, la información alojada en internet, incorporamos el título completo de la audición, de modo que caso de “fallar” los enlaces sería sencillo localizar las audiciones propuestas. Tras las actividades se describe la puesta en práctica del proyecto durante el curso 2021/22 con dos grupos de 2º y 3º de la ESO; finalmente, se incorporan una serie de resultados conducentes a la elaboración de las conclusiones.

PARTE I

1. Circunstancias que conducen a Falla a la composición de sus *Siete canciones populares españolas* y otras obras

El origen de las *Siete canciones populares españolas* aún hoy, en cierto modo, está rodeado de cierto halo de misterio. A partir del testimonio de Pahissa, siempre se ha considerado que fueron un encargo de una cantante malagueña que, por aquel entonces, trabajaba en l'Opéra-Comique de París:

Una artista española –malagueña– de la compañía de la Ópera Cómica [...] le dijo a Falla que quería dar un concierto en París, y le pidió que le indicara qué canciones españolas podría cantar en él. Le interesó la cosa a Falla y le contestó que miraría de arreglarle algunas él mismo¹⁰.

Recientemente María Dolores Cisneros ha tratado de descubrir la identidad de esta artista, no hallando ninguna cantante lírica de Málaga en París en esas fechas y sí la presencia de Encarnación Hurtado, apodada “Malagueñita”, bailaora de flamenco¹¹. Como Cisneros afirma, el dato es muy relevante pues muestra los contactos artísticos entre las consideradas “alta” y “baja” cultura (entendiendo “baja” cultura como espectáculos comerciales¹²), algo constatable también en otros espacios de la capital francesa como el local La Feria, fundado por el guitarrista Amalio Cuenca en 1912, y por cuyo escenario desfilan notables figuras flamencas como la Macarrona, que comparten espacio con artistas como Quinito Valverde, Zuloaga o el propio Diaghilev. Otro momento constatable de estas relaciones entre artistas de la escena del cuplé y las variedades y los intelectuales¹³, será la composición de la gitanería *El amor brujo* (1915),

¹⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, p. 82

¹¹ CISNEROS SOLA, María Dolores. *La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pp. 211-213. Cisneros acertadamente apunta que Pahissa habla de una artista, no una cantante, término ambiguo que perfectamente podría hacer referencia a “Malagueñita”.

¹² Esta dicotomía entre alta/baja cultura, de profundo calado ideológico, está en directa relación con las nuevas prácticas culturales derivadas del aumento de la población urbana, considerando estas alienantes y exentas de calidad. Para más información véase STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Londres, Person/Prentice Hall, 2001.

¹³ ENCABO, Enrique. *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid, ICCMU, 2019, pp. 20-24.

libreto de María Lejárraga y música de Manuel de Falla, escrita para ser estrenada por Pastora Imperio.

Un año antes del estreno en el Lara de *El amor brujo*, en 1914, esta enigmática artista –que podría ser “Malagueñita”– solicita a Falla unas adaptaciones de melodías populares para cantarlas en el teatro Odeón de París el 10 de junio de 1914. El motivo de este encargo viene por el gran interés que en la época despierta la cultura española. La atracción por España –no solo en el país galo¹⁴– residía en la singularidad y belleza de su música y de sus tradiciones. Así mismo, sus cualidades tan definidas y pintorescas generaron una categoría estética íntimamente ligada al movimiento romántico, que a su vez derivó en la búsqueda de una tradición lírica española. Como indica Celsa Alonso en su libro *La Canción lírica española en el siglo XIX*:

Con el siglo XIX España comienza a ser protagonista en el anhelo del sur. El valor estético de lo bello dejaba paso al apasionamiento, la expresión acentuada o la violencia, interesaba el exotismo, el contraste cultural, lo salvaje, la diversidad paisajística y estética, lo medieval y lo oriental, unido al ya tradicional mito meridional. Los románticos simpatizaron con la España oscurantista, una especie de “residuo arqueológico” lleno de personajes de leyenda¹⁵.

El ejemplo paradigmático de esta atracción por el exotismo español –un exotismo, por otra parte, construido a partir de una mirada foránea, repleto de estereotipos y clichés– es la ópera *Carmen* (1875), libreto de Halévy y Meilhac a partir de la novela homónima de Mérimée y música de Bizet, pero no es el único. Por ejemplo, tras el estreno de la ópera *María del Carmen* (1898), libreto de Feliú i Codina y música de Granados, se prepara en París el espectáculo *Aux jardins de Murcie*, cuyo estreno se produce en el Odeón de la capital francesa en 1911, y para el cual los artífices llegan a desplazarse a Murcia para adquirir vestuario y atrezzo que dieran “auténtico sabor local” a la obra¹⁶. Además, es fundamental señalar la labor desarrollada por las artistas del cuplé en esta línea, encabezadas por La Bella Otero, a la que seguirán en sus triunfos en París La

¹⁴ En la misma época Estados Unidos también vive una “fiebre” por lo español, como demuestran la fundación de la *Hispanic Society of America* (1912), la presentación en Nueva York en 1915 de *Goyescas* de Granados o la presencia de artistas de la escena popular como Carmencita o, más adelante, Conchita Piquer.

¹⁵ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Capítulo VI, España ante Europa: canción y mito pintoresco. p.158. Madrid: ICCMU, 2000.

¹⁶ ENCABO, Enrique. “El estreno de María del Carmen en Murcia a través de la prensa”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 24, 2013, <http://hdl.handle.net/10201/35716>

Fornarina, Pastora Imperio y, más adelante La Argentina y La Argentinita. Al respecto de la popularidad de estas creaciones basta observar el testimonio de Enrique Gómez Carrillo a propósito del enfado de Emilia Pardo Bazán por la indiferencia de la sociedad parisina ante la muerte de Castelar:

Convéznase usted de ello, señora y querida maestra: en París no conocen a Castelar.
Ni a usted.
Ni a Blasco que vale más que usted.
Ni a Bonafoux que se ha consagrado en cuerpo y alma a Francia.
Ni a mí (!).
En cambio conocen y admiran a la Otero y a la Guerrero y a la Tortajada¹⁷.

En este contexto de gusto por lo “español” y en el que las fronteras entre unos espectáculos y otros se difuminan, la composición de las *Siete canciones populares españolas* adquiere pleno sentido. No obstante, por diversos motivos la obra no llega a estrenarse según los planes previstos, hecho que no impide a Falla seguir con la composición de las piezas. El 20 de julio de 1914 es cuando comunica a Manuel García Matos en una carta:

Son siete. He trabajado mucho en ellos. De algunos he hecho hasta tres o cuatro versiones hasta elegir la definitiva¹⁸.

Finalmente, las canciones fueron estrenadas al año siguiente, el 15 de enero de 1915, en el Ateneo de Madrid¹⁹ con motivo de un homenaje a Manuel de Falla y Joaquín Turina; sus intérpretes fueron la soprano Luisa Vela y el propio Falla acompañándola al piano. La primera grabación fonográfica se realizó mucho más tarde en el Studio Albert de París por la soprano María Barrientos y nuevamente Falla al piano. Para la grabación fueron necesarias hasta tres sesiones, con un intervalo mediante de dos años, por la dificultad de reunir a los intérpretes: el 31 de marzo de 1928 se grabaron *El paño moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturiana* y *Jota*; el 3 de junio de 1930, *Nana* y *Canción*, y dos días después el *Polo*.

Una de las primeras alusiones de Salazar a la obra de Falla surge, precisamente, a raíz del estreno de las *Siete canciones populares españolas* en el concierto del Ateneo. Las cordiales palabras que le dedica dan ejemplo de la estimación que el crítico le tenía:

¹⁷ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *En plena Bohemia*. Gijón, Llibros del Peixe, 1999, p. 257.

¹⁸ Carta citada en GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. 1987.

¹⁹ Véase anexo 1.

Falla y Turina hubieron de subir al estrado y mostrar los últimos frutos de su talento creador. Fue primero Falla, quien con la colaboración de Luisa Vela, su genial intérprete, nos regaló la primera audición de sus *Siete canciones populares españolas*. Son ellas siete melodías que están en la boca del pueblo. Falla ha trazado allí la gema y ha sabido engarzarla en la rica montura de su labor armónica, logrando así construir la joya inestimable. Con maestría, y confirmándonos sus dotes excelentes de pianista, interpretó además esas lindas pinturas que ha titulado *Aragonesa, Cubana, Montañesa y Andaluza*. Y fue luego Joaquín Turina quien antes de hacernos oír su *petenera* y *Rueda de niños*, nos ofreció las primicias de una obra que, pensada como diversión o como ejercicio, se hubo luego de convertir en un admirable *scherzo* pianístico: es la tragedia cómica, que llevaba por título *Recuerdos de mi rincón*²⁰.

Llegado este momento y antes de estudiar más detenidamente la composición de las *Siete canciones populares españolas* en 1914, creo necesario señalar en los tres apartados siguientes algunos rasgos del ambiente cultural y, en concreto, artístico-musical español en el que se forjó la personalidad de nuestro autor.

²⁰ SALAZAR, Adolfo. “Conciertos en el Ateneo. Homenaje a los compositores Falla y Turina”, *Lira española*, 1915.

1.1. De la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX

Durante mucho tiempo, las historias de la música denominada “cultura” o de “tradición culta occidental” han señalado, en comparación al resto de Europa, una menor evolución musical en la España del siglo XIX, un retardo que no era causado únicamente por guerras y revoluciones, dado que, siguiendo estos argumentos, el repertorio musical de los salones burgueses era pobre y la educación poco satisfactoria. Evidentemente esa pretendida “pobreza” solo se entiende si olvidamos la escena popular, que durante el siglo romántico alcanza unos niveles de popularidad difícilmente imaginables, dando lugar a un circuito teatral –en el que se insertan compositores, cantantes, músicos de orquesta...– sin precedentes²¹.

No obstante, volviendo a la música “cultura” y, centrándonos en la capital de España como uno de los lugares más relacionados con corrientes europeas y con contactos de vanguardia cultural, vemos que hasta mayo del año 1873 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no consigue tener una sección de música. Predominaba, ante todo, la ópera y lo italiano (tanto en los escenarios como en los criterios educativos del Real Conservatorio de Madrid); en el Teatro del Circo, por ejemplo, se hizo ópera italiana desde 1842, así como en el teatro del Museo y en el teatro Rossini. En su lugar, el teatro de Variedades alternó zarzuela y comedia, y hacia 1867, tras la llegada de los Bufos, empezó a representarse género chico; y en el teatro Alhambra, construido en 1870, hubo representaciones de cualquier tipo de género.

Una serie de factores sociales y políticos, como puede ser el cambio de régimen o el aumento del poder de la burguesía, da pie a la aparición de instituciones de variada tipología pero con un denominador común: la defensa del ideario liberal, la convivencia y la comunicación de los individuos, la propagación de la cultura y la expresión artística. El protagonismo de las sociedades con actividad musical en las secciones artísticas durante sus años de esplendor estuvo acaparado por las veladas literario-musicales, conciertos, lectura o representación de obras, debates y discusiones.

Observamos por tanto que, en líneas generales, hay un triunfo de la música popular y un fracaso de los esfuerzos encaminados a lograr una música nueva y avanzada en consonancia con el resto del continente. El género operístico eminentemente español fue

²¹ ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007, pp. 47-61.

defendido con ardor, pero no llegó a consolidarse y menos a pervivir, con excepción de la conocida *Marina*, de Arrieta.

En los numerosos intentos de defensa de una ópera nacional entran en juego Tomás Bretón y Ruperto Chapí²². Bretón trabajó toda su vida a favor del género, aunque, por unas cuestiones u otras, entre las que destacan el déficit de interés que el público mostraba hacia estas obras, su proyecto no alcanzó lo esperado. En 1872 recibió, junto con Ruperto Chapí, el primer premio del Conservatorio, tras lo cual fundó la Unión Artístico Musical; siguiendo el ejemplo de Barbieri, trabajó desde este puesto, con éxito, para conseguir estrenar obras extranjeras e hispanas. En el intento de introducir un género dramático típicamente español escribió obras líricas dignas de mención, como es el caso de *Los Amantes de Teruel* (1889), aunque criticadas, paradójicamente, por la carencia de carácter español. Otro de sus grandes éxitos fue *La Dolores* (1895), libreto de Feliú i Codina, y cuya jota pasó rápidamente al contexto de la música popular. Paradójicamente, el gran defensor de la ópera nacional pasaría a la posteridad como el autor de una de las partituras más inspiradas del género chico, *La verbena de la Paloma* (1894).

El influjo de Chapí en la posterior música nacionalista es más claro y fuerte que el de Tomás Bretón, puesto que el compositor alicantino obtuvo grandes éxitos en el ámbito de la zarzuela y el género chico, con obras bastante dispares entre sí como *La tempestad* (1882), *La bruja* (1887) o *La revoltosa* (1897). Las piezas “alhambristas” de los dos maestros son de una calidad similar, pero quizás las obras de Bretón están más cerca de las del primer Albéniz.

No reseñaremos el amplísimo éxito y popularidad de la zarzuela, el género chico y otros espectáculos afines, pero sí merece la pena destacar la cantidad de críticas y opiniones desfavorables hacia el género, ya en su momento. Desde la postura de Mitjana cuando cita “se puede considerar cosa muerta”²³, pasando por Peña y Goñi, que considera que “la ópera española no existe”²⁴, hasta los principales enemigos de la zarzuela, como son Pedro Antonio de Alarcón, Felipe Pedrell, que llama “despreciable” al género chico y Henri Collet. Y eso sin contar con que el nombre “zarzuela” o el adjetivo “zarzuelero”

²² Para más información sobre los autores consúltense los volúmenes IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995 y SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.

²³ MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, 1901.

²⁴ PEÑA Y GOÑI, Antonio. La ópera española y la Música Dramática en el siglo XIX. Apuntes históricos (Madrid, Imp. de El Liberal, 1881, p.14) en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (*La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales*. p. 92)

era tomado con un aire peyorativo, signo de fácil popularismo y baja calidad. También hubo posiciones favorables, especialmente hacia la zarzuela en dos o más actos; así Barbieri, autor de *Pan y toros* (1864) o *El barberillo de Lavapiés* (1874), trató la zarzuela en su *Reseña histórica de la zarzuela* (1873).

En lo que respecta a la música instrumental, el romanticismo musical, que nace en Alemania durante las guerras contra Napoleón y llega a España a través de Francia con las obras de Chateaubriand, Víctor Hugo y madame Staël, lo que se hace es imitar los modelos extranjeros. En 1871, cuando en Europa está la segunda oleada romántica con Brahms y Wagner, se estrena en España la *Primera sinfonía* de Pedro Miguel Marqués e Hilarión Eslava publica la segunda edición de su tratado *Escuela de composición*.

Tampoco la música española para piano del siglo XIX alcanzaba el nivel que había en el resto de Europa, habida cuenta de que estamos en la época de compositores e intérpretes como Liszt. Los métodos más utilizados en España durante el siglo XIX fueron los de Muzio Clementi, Pedro Albéniz y José Miró. Y el órgano estuvo ligado durante todo el siglo a la música religiosa.

Sí que son fundamentales, para el desarrollo de la música instrumental, las fechas de fundación de distintas sociedades, como puede ser la Sociedad de Cuartetos, en 1863, por Jesús de Monasterio; Sociedad de Conciertos, en 1866, de la que años después surgirá la Unión Artístico-Musical; o la Sociedad artístico-musical de Socorros Mutuos, fundada en 1860. El impacto de estas sociedades, además, será especialmente notable durante el siglo XX gracias a la labor de difusión musical tanto en la capital como en el resto de ciudades.

Volviendo a la ópera, género hegemónico durante el siglo, cuando se inauguró el teatro Real en 1850, se supuso que sería un centro de difusión del género operístico típicamente hispano, pero lejos de eso, más bien se convirtió en núcleo de la ópera extranjera, y especialmente de la italiana, hasta su cierre en 1925, pues en lo que respecta a producción española sólo menos de una veintena de óperas se estrenaron, cifra que llama la atención cuando se compara con la ópera italiana, la cual supera la centena, y que una vez más muestra el italianismo imperante.

En cuanto a la actividad de los teatros en Barcelona, el otro gran núcleo cultural relacionado con las manifestaciones artísticas señeras en nuestra península, fue precisamente eficaz y entusiasta la del Teatre del Liceu, inaugurado en 1847, así como la idea que surgió de construir un edificio de nueva planta. El Liceo fue templo de la ópera italiana, pero también, a mediados de siglo, de la francesa. Allí se representaron: *El*

Barbero de Sevilla, *Otelo* (Rossini); *Ana Bolena* (Donizetti); *Norma* (Bellini); *Nabucco* (Verdi), *Der Freischütz* (Weber); etc., No obstante, si por algo destaca el Liceu, en consonancia con el catalanismo y el espíritu de la Renaixença, es por convertirse, a partir del último tercio del siglo XIX en el centro de un wagnerismo activísimo: tras el estreno en primera audición absoluta en España de la marcha de *Tannhäuser* en 1862 (a cargo de Josep Anselm Clavé), en 1888 comienza en la capital catalana la fiebre wagneriana con el estreno de *Lohengrin* en el Liceu (en honor de la Reina Regente), llegando a convertirse Barcelona en la segunda capital wagneriana al estrenar en primicia *Parsifal*, el 31 de diciembre de 1913, en el instante justo en que caducaban los derechos exclusivos que tenía el teatro de Bayreuth²⁵.

También en España la crítica musical nace en el siglo XIX, donde es difícil distinguir la línea entre crítica y musicología, y en la que en muchas ocasiones el simple aficionado se involucra como el que más en el tema. A medida que avanza el siglo, el número de trabajos en este ámbito es mayor, haciéndose notar a principios del siglo XX el nombre de algunos de los maestros cuyos estudios estuvieron más orientados hacia la propia música: José Subirá y Emilio Cotarelo y Mori, investigadores de archivos y bibliotecas madrileñas; José Artero, Aníbal Sánchez-Fraile, Casiano Rojo y Germán Prado, investigadores de archivos musicales eclesiásticos; los compositores el padre José Antonio Donostia y el padre Nemesio Otaño; y mucho más encaminado el siglo, musicólogos como Higinio Inglés, etc.

Otras figuras importantes en este impulso de la crítica musical dentro del siglo XIX fueron: José de Castro y Serrano, José María Esperanza y Sola, Antonio Peña i Goñi.

Además, durante todo el siglo, fueron abundantes las revistas dedicadas a la música, sobre todo en Madrid y Barcelona. La primera de ellas, *La Iberia musical y Literaria*, fue fundada en 1842 en Madrid por Joaquín Espín y Guillén y Mariano Soriano Fuertes; trataba de defender a los músicos españoles y, desde luego, la causa de la ópera nacional. A esta revista siguieron muchas otras como *El Anfión Matritense*²⁶, *La Zarzuela*

²⁵ ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos...* p. 178.

²⁶ Con el subtítulo “periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical”, al que más tarde se le añade también el calificativo de “pintoresco”, se editó cuatro veces al mes durante el primer semestre de 1843. Su editor propietario, que aparece como director administrativo, es Juan Manini, director de la *Asociación Musical El Panorama Español*, en cuya imprenta se imprimió. Indalecio Soriano Fuertes será su director musical y Miguel Agustín Príncipe, su director literario, que serán también los principales redactores. Periódico con una cuidada impresión dedicado íntegramente al arte musical, incluye artículos sobre teoría, instrumentos, técnicas, métodos, adelantos e historia musical y de solfeo, siendo la primera publicación que presta atención a la guitarra. También publicará notas biográficas de artistas y dos secciones de crónicas, una nacional y otra extranjera, con noticias y crónicas de funciones, conciertos musicales y compañías líricas.

(Madrid, 1856-1857) y *Revista y Gaceta Musical* (Madrid, 1867-1868). Revistas de humanidades, o revistas eclesiásticas de diversa índole, en especial de liturgia y de música sacra, abrieron sus páginas a interesantes trabajos de investigación musicológica, trabajos que también ocuparon lugar en la prensa generalista.

Cambiando de plano, el siglo XIX español, en cuanto atañe al arte sonoro sacro, muestra, por un lado, el retraso general, mientras que por otro ofrece el valor de algunos esfuerzos aislados. A mediados del siglo XIX es cuando alcanzó la música en las iglesias su nivel más bajo; se había olvidado la pureza del canto gregoriano, pero voces ilustres como Mariano Rodríguez de Ledesma, Hilarión Eslava, Federico Olmeda en la catedral de Burgos, Nicolás Ledesma en Bilbao y Vicente Goicochea, maestro de capilla en la Catedral de Valladolid, entre otros, se alzaron contra la decadencia de lo religioso devolviendo al género el valor merecido.

Por último, el defensor por excelencia de la tradición musical española va a ser Felipe Pedrell. No solo estudia y profundiza en la canción folklórica hispana, sino que abrazó el wagnerismo colaborando a difundir obras distribuidas por Vidal y Roger a la vez que daba cabida a las influencias internacionales. Pedrell también hizo públicas sus opiniones en la prensa generalista por medio del ejercicio del periodismo musical, observándose en sus libros y artículos polémicas musicales, además de difundir siempre la ideología nacionalista e importantes figuras musicales de la época mientras iba descubriendo repertorios hasta entonces desconocidos para muchos, como la obra de Gustav Mahler²⁷.

Como resumen de lo expuesto puede comprobarse cómo, a pesar de la aparente pobreza de la música en España en este momento, no son pocas las inquietudes e iniciativas encaminadas a mejorar la situación, que se traducen en la fundación de instituciones musicales, la primera crítica musical, los pioneros en la musicología española, y un afán por encontrar un lenguaje musical netamente español, afán que se muestra en la labor desarrollada por Pedrell, en la búsqueda de la ansiada ópera española o en la labor folklorista desarrollada en diversos lugares del territorio.

En estos momentos de los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX es cuando Falla inicia la búsqueda de lo que será su futuro musical. Ya desde joven Falla mostrará un gran interés por el teatro, la literatura y la pintura, pero es en torno a 1894

²⁷ CORTÈS, Francesc. *Felip Pedrell a la Biblioteca de Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Biblioteca de Catalunya, 2017.

cuando decide decantarse por la música. Viajará frecuentemente a Madrid y en 1896 se traslada definitivamente a la capital para estudiar en la Escuela Nacional de Música y Declamación con José Tragó, terminando dichos estudios en 1899 con el primer premio de piano.

1.2. Desde comienzos del siglo XX hasta 1914

La transición del siglo XIX al XX es un momento de notable importancia para la consolidación de unas bases musicales. La crisis social de los últimos años del siglo XIX llevó a buscar la construcción de un lenguaje novedoso que permitiese mostrar una identidad propia, es decir, vinculada a la tradición, pero en relación al contexto europeo; este tema de la tradición es discutido por Miguel de Unamuno, que escribió diversos textos en torno a la dicotomía entre “europeización” y “casticismo”.

La primera quincena del siglo XX conforma un período muy destacado de nuestra historia musical, pues son años de un regeneracionismo musical ya iniciado en el siglo anterior por Barbieri y que ahora continuarán Pedrell, Mitjana, Falla, etc.

Poco a poco, España va a ir recibiendo las vanguardias del momento y asimilando nuevos estilos compositivos a medida que también logra una mejora en las infraestructuras musicales. Surgen sociedades e instituciones musicales de todo tipo (filarmónicas, de conciertos, sociedades wagnerianas, masas corales y orfeones, agrupaciones de cámara, etc.) apoyadas, en gran medida, por la burguesía; se desarrolla la música sinfónica y camerística, hay un renacimiento coral y de las bandas de música, se continua con los intentos por crear ja ópera nacional y, sobre todo, hay un gran apoyo a la música española como elemento imprescindible de la cultura de nuestro país, ocupando su puesto correspondiente en el contexto musical europeo. Desde el punto de vista educativo, es también el momento en que se funda la red de conservatorios estatales, que permitiría descentralizar las enseñanzas musicales del Conservatorio de Madrid: el primer conservatorio que consiguió la oficialidad de sus estudios musicales fue el de Valencia, seguido del de Murcia y, posteriormente, Córdoba (Oviedo fracasó en sus intentos). Antes de 1931, habían conseguido regular sus enseñanzas los Conservatorios de Cádiz, Málaga, Cartagena, Valladolid, Oviedo y Bilbao²⁸.

La situación de Manuel de Falla a comienzos del siglo XX no es demasiado esperanzadora, y mucho menos la estabilidad económica de la familia. Falla podía publicar alguna pequeña obra para piano o incluso asumir de vez en cuando la tarea de concertista, pero para paliar su situación personal también se vio obligado a dar clases particulares de piano o actuar de pianista acompañante. Es en este momento cuando trata de componer para el género de la zarzuela, circuito comercial en el que escritores y

²⁸ DELGADO GARCÍA, Fernando. “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música iberoamericana*, XII, 2ª época (1996), pp. 109-134.

compositores obtenían notables beneficios, procurándose así un posible porvenir económico.

En esta primera década de 1900 es cuando tiene sus primeros contactos con Felipe Pedrell; asimismo, su presencia en los diferentes actos culturales y del Ateneo le permitieron establecer amistad con Cecilio Roda y otros compositores españoles contemporáneos. Sus obras de esta época son la *Serenata andaluza* (1900), el *Vals capricho* (1902) y la canción *Tus ojillos negros* (1903), dedicada a los Marqueses de Altavilla y que tuvo una gran popularidad y difusión pese a su sencillez, tal que su rápida divulgación por Europa y Estados Unidos preocupó a Falla por la cantidad de ediciones ilegales que aparecieron. El poema, que era de Cristóbal de Castro, se lo facilitó el propio Felipe Pedrell. Angel Sagardía explica los detalles:

Cristóbal de Castro (autor de la letra) ha referido que cierto día se le presentó en su casa un muchachito portador de una tarjeta de Pedrell –a quien conocía por entregarle trabajos para la Ilustración Artística de Barcelona, de la cual era corresponsal en Madrid– que con desenvoltura le dijo que había leído en la nombrada publicación su poesía “Tus ojillos negros” y que queriendo musicarla le pedía permiso. Cristóbal de Castro dio su conformidad, y días después escuchaba la canción en el domicilio de Pedrell, la que logró rápidamente popularidad, incluso en Norteamérica, como lo aseveran las líneas siguientes que dirigió la cantante Lucrecia Bori, desde Nueva York al letrista: ¡La locura, querido Castro! Aquí se canta “tus ojillos negros” en todas partes, a todas horas. La música de Falla y la letra de Vd. han puesto de moda a Andalucía con la novedad romántica de su canción²⁹.

Paralelamente, la situación crítica e inestable de España viene de la mano de una serie de acontecimientos que están ocurriendo en el país, cuyas consecuencias afectan indirectamente al ambiente cultural en el que vive nuestro autor; además, el pueblo español ya estaba sumido en una profunda crisis de identidad nacional: en 1902 concluye la regencia de M^a Cristina y Alfonso XIII toma el trono de España, heredando la España en crisis tras el desastre del 1898 y la pérdida de las últimas colonias del antaño *glorioso Imperio colonial español*.

²⁹ ANDRADE MALDE, Julio. y LÓPEZ-CALO, José. *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. p. 127. A Coruña: Fundación Pedreo Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1996.

Alfonso XIII siguió ejerciendo su poder político y dirigiendo gobierno alternando con partidos liberales y conservadores. Durante los primeros años constituyeron gobiernos los conservadores Silvela-Polavieja y Antonio Maura. España intentó en aquel momento aproximarse a las grandes potencias europeas como Francia, Inglaterra y Alemania; por su parte, Marruecos pasó a ser el nuevo objetivo colonial de España. A su vez, Gran Bretaña intentaba evitar ser contralada únicamente por Francia y para ello procuraba retener el equilibrio estratégico en el estrecho de Gibraltar.

En 1904 una declaración franco-británica reconocía los intereses españoles en la costa mediterránea de Marruecos. La Conferencia internacional de Algeciras (1906) acordó que Francia y España se repartieran Marruecos: España ocuparía la región del Rif, donde ya tenía soberanía en Ceuta y Melilla, mientras el sur quedaba bajo protección francesa. Este dato es importante puesto que conocemos la desgraciada y luctuosa historia de las guerras de África de los siguientes años.

En esta España de principios de siglo, Manuel de Falla decide, como indicábamos, escribir para el teatro popular. Comienza con la zarzuela *La Juana y la Petra o La casa de Tócame Roque* (1900); seguidamente *Los amores de la Inés* (1901-02), *La cruz de Malta* y *Prisionero de guerra* (ambas 1903), estas últimas realizadas junto con Amadeo Vives. La colaboración de ambos músicos es muy interesante precisamente por la ambivalencia que preside la actividad compositiva de los dos; en este sentido, Vives también es un claro exponente de las relaciones música culta/popular –entendiendo estas categorías siempre como constructos sociales y no como realidades– pues junto a su labor relacionada con el Orfeó Catalá, destacan sus *Canciones epigramáticas* para Amalia Isaura (1915)³⁰ o sus grandes éxitos en el ámbito de la zarzuela y la opereta como *Bohemios* (1903), *La Generala* (1912) o *Doña Francisquita* (1923).

A partir del contacto con su maestro Felipe Pedrell, Falla se implica de lleno en la búsqueda de un lenguaje musical con raíces nacionalistas. Así, Manuel de Falla recopila y compone una serie de villancicos para guitarra, percusión y voz³¹. Al mismo tiempo, se interesa por el canto llano, la polifonía clásica y las danzas populares de los siglos XVII y XVIII de la música española. Incluso su curiosidad por ciertas músicas alemanas o de la escuela rusa le llevan al estudio de orquestación de los tratados de Gevaert y Berlioz. Todos esos aspectos y el contacto con diferentes estilos compositivos le irán abriendo

³⁰ ENCABO, Enrique. *Miradas sobre el cuplé en España...* p. 20.

³¹ GALLEGO, Antonio. *Cantares de Nochebuena*. Madrid: Manuel de Falla Ediciones, 1992.

camino para el desarrollo posterior de su sistema armónico de *superposiciones tonales*, intentando con ello encontrar nuevas posibilidades armónicas.

Bajo esta dirección de Pedrell, Falla presenta su *Allegro de concierto* para piano en el concurso del Conservatorio de Madrid, cuyo premio ganó Enrique Granados con una obra de igual título. Posteriormente, esperando esta vez mayor suerte, Falla presenta la ópera *La vida breve*, junto con Carlos Fernández Shaw, en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en julio de 1904. Aunque esta vez sí consigue alzarse con el premio, su desánimo personal le lleva a querer trasladarse un tiempo después, en 1907, en Francia.

La situación española, a su vez, sigue manteniendo una serie de alteraciones. Bajo el gobierno de Maura, la inestabilidad social y política cristaliza en la masacre ocurrida en Barcelona, donde cerca de mil hombres muertos hubo en la llamada *Semana Trágica de Barcelona*, que supuso la dimisión del gobierno. A Maura le sucede un gobierno liberal liderado por José Canalejas (1910), líder del ala izquierda del partido liberal, que pretendió avanzar el régimen hacia una democracia plena, por medio de reformas políticas y luchando contra el caciquismo y el fraude electoral.

Desde el punto de vista artístico, Cataluña, y sobre todo Barcelona, es uno de los más importantes centros de producción y recepción. La capital catalana vivía inestabilidad social, pero también un notable auge económico. Todo esto cristaliza en el modernismo, con los grandes representantes del mundo de la arquitectura como Antonio Gaudí o Lluís Domènech i Montaner, y el noucentisme. Estamos ante movimientos culturales donde se valora lo nuevo en relación con la tradición, en el contexto de una Cataluña marcada por la toma de conciencia de la burguesía industrial y el arranque definitivo del catalanismo político; una fuerte corriente regeneracionista y nacionalista. Es curioso cómo el nacionalismo musical tiene un fuerte impulso desde Barcelona en distintos ámbitos: en la difusión con Albeniz; en la creación con Granados; y en el campo de la investigación con Pedrell o Anglés.

De suma importancia en esta acogida de la fuente popular es, por un lado, la creación en 1891 del Orfeó Català por Amadeo Vives y Lluís Millet, una reafirmación del canto popular catalán, y, consecuentemente, la construcción del Palau de la Música Catalana entre 1905 y 1908 a cargo del arquitecto Lluís Domènech i Montaner. Figuras clave del periodo fueron Francesc Alió, Joan Gay, el literato, músico e ilustrador Apel·les Mestres, Felipe Pedrell, Enric Morera, Jaume Pahissa y Enrique Granados.

Pero también esencial es el arte de Santiago Rusiñol y su afición por el cante jondo en Cataluña, en concreto en Barcelona donde “lo flamenco” adquiere inusitada importancia, aunque posteriormente esté en Mallorca y Granada. Esta misma implicación con lo andaluz aparece en varias de las piezas para piano de Isaac Albéniz, desde *Granada* en 1886 hasta la modernidad de *Iberia* en la primera década del siglo.

Por su parte, las ideas de Felipe Pedrell junto con sus escritos están haciendo huella en este movimiento modernista, incluso a pesar de no haber tenido éxito en Madrid durante su estancia de casi una década. Señal de su labor es la edición de la obra de Tomás Luis de Victoria (1902-1913) y del *Cancionero musical y popular español*, publicado en 1922. Dos de sus óperas son referencia años más tarde para Manuel de Falla, Pau Casals y Robert Gerhard: *La Celestina* (1902) y *Els Pirineus* (1902).

Otro elemento más de la situación española en la encrucijada se manifiesta desde el punto de vista religioso, pues es la época de la gran decadencia (una crisis heredada del XIX) de la estricta música eclesiástica: la ruina de las órdenes monásticas debido a la política desamortizadora y la tremenda decadencia de la liturgia como “participación”, hacen que tanto el gregoriano como la auténtica polifonía sean casi sólo cuestión de “oficio”. El mismo órgano se estudia dentro de directrices profanas. Ni siquiera en Roma puede hablarse de una auténtica escuela de música eclesiástica antes del *Motu Proprio* (1903).

Además de la encíclica del papa Pío X, se celebraron otros tres congresos españoles de música sagrada: uno en Valladolid en 1907, otro en Barcelona en 1912, y de mayor importancia el de Vitoria en 1928. Surge así una auténtica generación de compositores religiosos españoles. Podemos nombrar a Arturo Saco del Valle porque desde que en 1914 se hace cargo de la Real Capilla produce una enorme cantidad de música religiosa, además de ser el fundador de la Orquesta Clásica de Madrid; otro nombre a destacar es el del vizcaíno Luis Iruarrizaga, fundador en 1917 de la revista *Tesoro sacro musical* y, creador en 1923 de la Escuela Superior de Música Sagrada.

Fundamental es la figura del jesuita Nemesio Otaño, director del Conservatorio de Madrid desde 1939 y promotor del Congreso de Valladolid y fundador de la revista *Música Sacro Hispana*, ambas actividades en 1907 (en 1911 funda la Schola Cantorum de la Universidad de Comillas). Hubo una intensa relación, sobre todo epistolar, entre el jesuita y Falla, relación también de favores personales y que pasó por peores momentos

durante la Guerra Civil por las diferencias entre ambos en torno al nacionalismo musical³².

Tampoco prospera de forma muy positiva la zarzuela, pese al entusiasmo de muchos de sus cultivadores; uno de los problemas es que fue convirtiéndose en un espectáculo de montaje caro por la elevación constante de los costos y el incremento del status social de músicos y cantantes. A pesar de los intentos de adaptación del género, eran casi mayores los problemas literarios que los musicales. No obstante, y aunque desde 1880 decae la zarzuela grande, a partir de los años veinte vuelve la importancia de la zarzuela en dos o más actos.

Entre los grandes zarzuelistas españoles del siglo XX destacan Guerrero, Luna, o Amadeo Vives, que intentó una renovación en la zarzuela y consiguió su primer gran éxito con *Bohemios* (1904); anteriormente, en 1900, para el teatro musical había estrenado *Euda d'Uriach* sobre texto de Ángel Guimerá, y un acierto total fue *La Generala* (1912), así como el prestigio que adquiere *La Villana* en 1927. Otros grandes compositores de la zarzuela con éxito en años posteriores son Federico Moreno, que destaca con *La Marchenera* (1928) en este género, aunque también como autor de música sinfónica y de guitarra, pues sobresale con su *Homenaje a la seguidilla* y *Fantasía andaluza*, y Pablo Sorozábal, que entra en esta categoría musical con *Katiuska* (1931) y destaca con *Adiós a la bohemia* (1933).

En relación a nuevas formas de teatro destacaba Els Quatre Gats (1897-1903), una cervecería y sala de espectáculos de Barcelona donde se daba cabida, también, al teatro de sombras; allí, grandes maestros como Albéniz, Granados, Morera o Gay participaron con su música. Era un lugar significativo donde diferentes artistas expresaban sus ideas novedosas de aquel momento. Los clientes no esperaban tanto una buena comida como intercambiar impresiones sobre el futuro de su tiempo; como decía Rusiñol, lo que era esencial era “el alimento del espíritu”. Fuera de este escenario, pero en un mismo contexto, estrenaba Rusiñol *El jardí abandonat*, en 1900, con breves ilustraciones musicales.

Por último, las formas comerciales de los diferentes subgéneros teatrales viven un momento de auténtico esplendor en la época: el sainete andaluz o madrileño, que poco a poco cede espacio al género ínfimo y la sicalipsis, una auténtica revolución que todo lo

³² GARCÍA, Albano. “Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)”. En revista *Quadrivium*, 2014.

invade³³. Más allá de lo picante o “lo verde”, el cuplé, con figuras como La Fornarina, Pastora Imperio, Tórtola Valencia, La Goya, Amalia Molina, La Argentina, La Argentinita y Raquel Meller, tendrá una notable influencia en otras fórmulas artísticas como la revista de los años veinte y la II República, las vanguardias de la Edad de Plata o el incipiente cine. Como hemos visto, incluso una de las máximas representantes, Pastora Imperio, es la causa de la creación de *El amor brujo*.

Volviendo a Falla, habíamos dado cuenta de su decisión de trasladarse a Francia. Cuando Joaquín Turina y Manuel de Falla llegan a París en 1905 y 1907, respectivamente, ya se encuentran allí músicos españoles de primera línea. La ciudad que anteriormente había acogido la Exposición Universal autentifica el triunfo artístico de los españoles Albéniz, Viñes, Granados, Turina y Falla. En estos primeros años de 1900 el lenguaje musical adquiere tintes españoles cada vez más claros; la suite *Iberia*, completada entre finales de 1907 y principios de 1908, abre el camino de la consideración internacional; en ella es indudable la cercanía de Albéniz con el pensamiento de Debussy. En esta época en la que España estaba de moda, también ejercían especial repercusión los productos “españoles” de compositores franceses más conocidos en aquel momento, como la *Iberia* de Debussy y *Rapsodie espagnole* y *L'Heure espagnole* de Ravel; y por supuesto, el teatro popular, con las “diosas del placer” ocupando los escenarios parisinos, desde el Odeón al Apollo Théâtre o el Folies Bergère.

París vive en la década que precede a la I Gran Guerra una de las etapas más brillantes en lo que a arte y cultura se refiere. Es la ciudad de Dukas, Saint Saëns y Wanda Landowska, donde convivían tanto maestros como aprendices, donde se codeaban unos con otros en los salones y en las tertulias, una ciudad con multitud de salas y teatros: Pleyel, el Palais Garnier, Le théâtre de la Ville, etc., pero, sobre todo, la ciudad en la que Manuel de Falla realiza sus encuentros con otros compositores, como puede ser el caso de los antes mencionados Ravel o Debussy, al que Falla le dedica un ensayo en la *Revue Musicale* (París, diciembre de 1920) en el cual, precisamente, trata el tema de la “música española” del compositor francés.

Algunas de las obras de Debussy que destaca Manuel de Falla en ese ensayo son *Les parfums de la nuit*, *La puerta del vino*, *Soirée dans Grenade*, *La Serenade interrompue* e *Iberia*. De todas ellas, Falla admira la capacidad de Debussy y su talento para evocar el carácter español con tanta fuerza y poder reflejar la imagen de Andalucía

³³ ENCABO, Enrique. *Miradas sobre el cuplé en España...* pp. 24-30.

en todos sus momentos, más aún conociendo España sólo a través de fotografías, cuadros o la lectura.

En *La puerta del vino*, por ejemplo, con título directamente en español, Debussy alude a la famosa puerta de la Alhambra; el carácter español, además, queda aún más marcado con el ritmo de habanera que emplea a modo de ostinato, y para mayor énfasis añade anotaciones del tipo “con bruscos contrastes de extrema violencia y de apasionada dulzura”, es decir, todo un conjunto de elementos que hacen que la música refleje el impetuoso carácter andalusí con el que se identificaba a España a finales del siglo XIX. Aunque Debussy no cita ni emplea fragmentos del folklore español, el resultado muestra una clara atmósfera española; y eso era lo que fascinaba a Falla. Incluso en *Iberia*, Debussy comenta que su intención no era la de hacer música española, sino “traducir en música las impresiones que España despertaba en él”³⁴.

Hacia el final del ensayo, Manuel de Falla reconoce el gran beneficio que musicalmente ha tenido España con Debussy, llegando a expresar las siguientes palabras:

Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivan. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales. Esta manera de trabajar [...] adquiere todavía más valor cuando es practicada, digámoslo así, por los que hacen una música que no es la suya³⁵.

Manuel de Falla reconocía que Francia había sido el lugar de origen de su lenguaje, donde perfeccionó su técnica compositiva y donde fue reconocido como compositor, a la vez que recibía consejos de muchos otros artistas con los que compartía intereses e inquietudes. En París encontró Falla los recursos que le permitieron desarrollar su propia esencia, aquella que representaba el carácter nacional hispano. Las palabras de Falla en la carta que escribe a Zuloaga corroboran esta idea:

¡Y qué razón lleva Vd. al decir que estas cosas pasan siempre fuera de nuestra patria! Por eso digo yo que para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París. De no ser por París,

³⁴ *Escritos sobre música y músicos*. Sopena, Federico (introducción y notas). 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Colección Austral. *Claude Debussy y España*, p.76.

³⁵ *Ibid.*, p.77.

y luego por Londres, yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir³⁶.

Aunque consideremos a Manuel de Falla como uno de los mayores músicos españoles del siglo XX, en el sentido de su contribución a que el alma española, plasmada en la música, fuera reconocida universalmente, es evidente que junto a él figuran otros compositores que también cooperaron en alcanzar esta universalidad que la música española merecía. En este sentido, la personalidad más cercana es la de Joaquín Turina, gran amigo de Falla y con quien mantuvo una trayectoria en muchos puntos paralela³⁷. Algunos de los conciertos que ofreció Turina en París sirven para comprender mejor la música de Falla, pues a través de ellos no sólo interpretaba piezas al piano de los “grandes músicos” conocidos, como Brahms o Schumann, sino que estrenaba obras propias.

El 27 de abril de 1907 Joaquín Turina realizaba su primer concierto público donde estrenaba el *Poema de las Estaciones*, para quinteto de piano y cuerda. Y a los pocos días, el 6 de mayo, ofrecía un concierto realmente importante para su trayectoria personal y para la música española. En él presentaba con éxito el *Quinteto en sol menor (opus 1)*, quinteto que le valió el primer premio en el concurso del Salón de Otoño, por lo que se volvió a interpretar el 3 de octubre del mismo año por el cuarteto Parent y el propio Turina al piano. Lo realmente interesante y curioso son las palabras que escribía Turina en un artículo que publicó en *La Vanguardia* de Barcelona, el 26 de septiembre de 1911, donde recuerda cuando Falla y Albéniz asisten a tal estreno:

En los comienzos de octubre del año 1907 se estrenaba mi primera obra en el Salón de Otoño de París: un quinteto para piano e instrumentos de cuerda. Colocados ya en la escena y con el arco en ristre el violinista Parent, vimos entrar a toda prisa, y algo sofocado por la carrera, a un señor gordo, de gran barba negra y con un inmenso sombrero de anchas alas.

Un minuto después, y en el mayor silencio, empezaba la audición. Al poco rato, el señor gordo se volvió hacia su vecino, un joven delgadito, y le preguntó: “¿Es inglés el autor?” “No, señor; es sevillano”, le contestó el vecino completamente estupefacto. Siguió la obra, y tras la *fuga* vino el *allegro*, y tras el *andante* el *final*. Pero terminarse esto y hacer

³⁶ Carta de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga, fechada en Granada el 12 de febrero de 1923. Granda: Archivo Manuel de Falla.

³⁷ ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana. *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905–1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*. Tesis, 2019.

irrupción en el foyer el señor gordo, acompañado del vecino, el joven delgadito, fue todo uno. Avanzó hacia mí y, con la mayor cortesía, pronunció su nombre: “Isaac Albéniz”. Media hora más tarde caminábamos los tres, cogidos del brazo, por los Campos Elíseos, grises en aquel atardecer otoñal. Después de atravesar la plaza de la Concordia, nos instalábamos en una cervecería de la calle Real y allí, ante una copa de *champagne* y pasteles, sufrí la metamorfosis más completa de mi vida. Allí salió a relucir la “patria chica”, allí se habló de música con vistas a Europa y de allí salí completamente cambiado de ideas. Éramos tres españoles y, en aquel cenáculo, en un rincón de París, debíamos hacer grandes esfuerzos por la música nacional y por España. Aquella escena no la olvidaré jamás, ni creo que la olvide tampoco el joven delgadito, que era el ilustre Manuel de Falla³⁸.

En efecto, se aprecia como ese “reconocimiento” musical de España y ese cantar al país no fue sólo cosa de Manuel de Falla, y a través de testimonios de esta índole se comprende mejor la situación y la manera de entender la música española vista desde el país vecino. Por supuesto, a esta obra de Turina siguieron otras como su *Escena andaluza*, op. 7, de tema muy español; esta se estrenó en París en la Sala Érard el 27 de enero de 1912, y en Madrid el 22 de noviembre del mismo año en el Ateneo, con Conrado del Campo de viola y Joaquín Turina al piano.

Mientras tanto, en España Enrique Granados también destacaba en Barcelona con su música. Las obras de su última etapa, *Goyescas*³⁹ y las *Tonadillas al estilo antiguo*, poseen rasgos tanto catalanes como del sur español. En 1911 daba a conocer en el Palau de la Música Catalana la primera parte de su famosa suite para piano. Anteriormente, en 1906, el barcelonés Jaime Pahissa se hacía con el prestigio gracias a *La pressó de Lleida*.

Si anteriormente señalábamos la efervescencia cultural de Barcelona, y hemos observado el rico ambiente cultural de París, debemos en este momento reseñar los esfuerzos de modernización llevados a cabo en Madrid, donde llegan las obras de Falla y Turina, y ciudad en la que destacan Ruperto Chapí y Tomás Bretón. El comienzo de siglo en la capital daba paso a teatros y redes de sociedades musicales que propiciaban la circulación de intérpretes y la música de cámara. De 1901 es la madrileña Sociedad Filarmónica. Bilbao ya contaba con una pionera desde 1896; en 1909 se edita allí la *Revista Musical*, impulsada por Juan Carlos Gortázar, que en 1914 continúa en Madrid

³⁸ SOPEÑA, Ferruccio. *Joaquín Turina*. pp. 39-40. Madrid: Editora Nacional, 1943.

³⁹ PERANDONES, Miriam. y WALTER, Clark. *Correspondencia Epistolar de Enrique Granados: 1892 – 1916*. Editorial de Música Boileau, 2016

como *Revista Musical Hispano-Americana* con un destacado papel; y en 1904 se había creado en Barcelona la *Revista Musical Catalana*. Estas publicaciones delataban la importancia que la cultura musical española daba a las raíces y tradición, entroncándose con corrientes de nuevo cuño seguidoras de manifestaciones vanguardistas, activas en diversos marcos regionales, nacionales o europeos.

En 1902 inauguraba Ruperto Chapí el Teatro Lírico, para el que había previsto varias óperas contando con Tomás Bretón, Ricardo Villa, Enric Morera, Amadeo Vives y Emilio Serrano. La temporada se abrió con *Circe* de Chapí, pero unos meses más tarde era cerrado el teatro por una pobre implicación por parte del público.

En 1904 aparece en Madrid la Orquesta Sinfónica, dirigida prácticamente desde el principio por Enrique Fernández Arbós, el cual destacaba por dar a conocer importantes obras de compositores extranjeros. La labor de Fernández Arbós, así como la del murciano Bartolomé Pérez Casas al frente de la Filarmónica de Madrid es trascendental, pues excede con mucho el ámbito madrileño. Las giras de estas orquestas permitieron escuchar en diversas ciudades del territorio nacional obras de Wagner, de Rimsky-Korsakov y de otros compositores alemanes, franceses y rusos, así como algunas de las obras más importantes de la música española, como las *Goyescas* (el intermedio) de Granados, otras obras de Turina y Tarrega y la suite *¡A mi tierra!* del propio Pérez Casas⁴⁰. Esta voluntad de difusión cristalizaría posteriores en las diversas Asociaciones de Cultura Musical y Sociedades de Conciertos fundadas en diversas ciudades del país.

Son años en los que también destaca el violinista Conrado del Campo intentando encontrar un lenguaje propio en el que no faltara el elemento popular, ejemplo de ello son algunas de sus obras como: *Cuarteto núm.1 "Oriente"* (1904); *La divina comedia* (1909); o aquellas inspiradas en los literatos, *Cuarteto núm.4* (1907), con la estructura de un romance de Zorrilla, y el *Cuarteto núm.5 "Caprichos románticos"* (1908), inspirado en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

Instalado Manuel de Falla a finales del verano de 1907 en París, el gusto musical en el país francés es precisamente "lo español". Sin embargo, Falla, muy limitado por su situación económica, se dedica a realizar una gira como pianista y director de orquesta para la pantomima *L'Enfant prodigue* de André Wormser. Con esto, realiza viajes por Francia, Bélgica, Suiza y Alemania, comparte estancia de hotel con Joaquín Turina y es cuando conoce a Claude Debussy y a Isaac Albeniz a través de Paul Dukas, entonces en

⁴⁰ ENCABO, Enrique. "El movimiento wagneriano en Murcia (1879-1922)". *Anuario musical*, 66, 2011, pp. 211-234

el apogeo de su gloria y que le apoyó con gran entusiasmo y eficacia. También conoce a Ricardo Viñes, gran pianista en la época y gracias al cual entra Falla en el círculo de los “Apaches”. Un círculo integrado, entre otros, por músicos del momento como Charles Koechlin, Florent Schmitt o Maurice Delage.

Viñes se convierte en el pianista del momento que trae la reciente música de su amigo Maurice Ravel, aún desconocido en España; gran éxito tendría *Miroirs* cuando suena por primera vez en 1906. También Debussy daba a conocer *Pelléas et Mélisande* en 1902, ópera que, junto a *Boris Godunov* de Mussorgski, impresionó profundamente a Falla; y para esta época Isaac Albéniz ya era músico conocido en el ambiente parisino.

Terminada la suite *Iberia* de Albéniz, Falla está entusiasmado por París y pronto se encuentra entre Paul Dukas, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Ricardo Viñes, Joaquín Nin y Michel Dimitri Calvocoressi. Eran años de esplendor en París: en 1908 Ravel estrenaba su *Rapsodie espagnole* y Turina la *Sonata española*; en 1909 Falla vive su gran éxito cuando Ricardo Viñes estrena las *Cuatro piezas españolas* en la Société Nationale.

En este momento de interés por el exotismo y búsqueda del color local y regional, muy en relación con el trabajo de Falla de utilizar los textos para transformarlos en música, Ravel se atreve a componer el ciclo de los cuatro *Chants Populaires* en 1910. Se trata, precisamente, de armonizaciones de canciones: española, italiana, francesa y hebrea. La canción española es una pieza en modo menor y en compás de 6/8. Se trata de una versión armonizada de la gallega *Adiós meu homiño*, publicada anteriormente por Marcial del Adalid como número 20 de sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia*; no obstante, no fue esta la fuente tomada por Ravel, sino el *Canto popular antiguo* n° 10 del primer cuaderno de *Cantos y bailes de España* del año 1874⁴¹. Sus últimos versos también tienen la referencia en un poema musicalizado dentro de los *Cantares Gallegos* de Rosalía (ed. 1863).

De la misma manera y en la misma fecha trabaja Manuel de Falla en *Trois mélodies* con poesías de Théophile Gautier pero con el propósito, en esta ocasión, de capturar el espíritu francés. Los tres números los concluyó en la primavera de 1910 y fueron estrenados el 4 de mayo, en el segundo de los actos de la controvertida Société Nationale Indépendante, aunque no se estrenaron en España hasta 1916, cantadas por Genoveva Vix y con Falla al piano. Para la realización de las tres piezas (*Les Colombes*, la *Chinoiserie* y la *Seguidilla*) Falla estuvo en contacto con Debussy, pues se las presentó

⁴¹ CARREIRA, Xoán. “Remembranzas de España”. Notas al programa. En *Fundación Juan March*, 1998.

y retocó antes del estreno. La primera de ellas, *Les Colombes*, es la que más recuerda a Debussy en la armonía, pedales, etc.

También en 1909 Turina presenta la *Sonata romántica*, en la que predomina el elemento andaluz, en el Grand Palais en homenaje a Albéniz, y en 1913 Enrique Fernández Arbós estrena *La procesión del Rocío* en el Teatro Real de Madrid.

El sueño de Falla de dedicarse enteramente a la composición empieza a ver la luz cuando en el año 1908, gracias a la mediación de Albéniz, consiguió una beca de la Corona española a través del marqués de Borja y, unido a los ingresos obtenidos en una gira por España con Mirecki y Bordas, le permitió seguir residiendo en París. De ahí que Falla le dedique a Albéniz su obra *Cuatro piezas españolas*, que consta de cuatro números: *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*. Existe una descripción de las mismas que daba el propio Falla en respuesta a una carta de Cecilio de Roda, pues este escribe a Falla para tener alguna información con la que escribir las notas al programa del concierto que iba a dar Ricardo Viñes en la Sociedad Filarmónica de Madrid, el 30 de noviembre de 1912, y en el que interpretaría dichas piezas:

En las Piezas españolas [...] se ha propuesto el autor expresar musicalmente el ambiente y el alma de cada una de las regiones indicadas en los títulos respectivos, imitando los ritmos y modalidades, la línea melódica, la ornamentación y cadencias de los cantos de algunas regiones españolas, sin sujetarse severamente al documento del pueblo. Así, la Aragonesa descansa totalmente en el carácter bravo y valiente de la jota; la Cubana, en el ritmo mecedor y ondulante de las guajiras y el zapateado; la Montañesa está inspirada en el paisaje asturiano, con sus cantos melancólicos que parecen destacarse entre el tintineo de las esquilas del ganado o de lejanas campanas; y la Andaluza presenta el contraste entre el ritmo valiente y vivo de un baile andaluz y la dramática pasión de una copla de seguiriyas o soleares, presentando más que un documento, un cuadro dramático de inspiración andaluza⁴².

En este momento retoma Falla *La vida breve* para realizar distintos arreglos, así como la adaptación francesa. Al año siguiente, en 1909, Durand et Fils edita las *Cuatro piezas españolas*, y un año después, en 1910, Rouart, Lerolle & Cie. las *Trois mélodies*. En estos años Falla sigue haciendo amistades dentro del círculo cultural y conoce a españoles que residían en París, como Miguel Llobet, Ángel Barrios, Pablo Casals y

⁴² SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de Manuel de Falla*. p. 40. Madrid: Escelicer, 1967.

Enrique Granados. Y en 1911 es la primera vez que Falla visita Londres gracias a un concierto de música española organizado por Franz Liebich.

Mientras tanto, en España este año de 1911 es significativo ya que, en primer lugar, se inicia cierta polémica en torno al hecho de apoyar o no la música “española”; muchos de los músicos de la época plasman sus opiniones en la *Revista Musical* de Bilbao. Rogelio Villar destaca al manifestar la importancia de crear una sociedad nacional que fomente y priorice la música española frente a las manifestaciones artísticas extranjeras y propone para ello una selección de músicos formada por Bretón, Vives, Pérez Casas, Del Campo, Zurrón, Manrique de Lara, Arregui y Serrano. Junto a estos se suman Julio Gómez y Joaquín Turina, que al ser este miembro de la Sociedad Francesa en París puede contribuir aportando ideas sobre dicho modelo. Es de observar que en el primer artículo no se deja ver el nombre de Manuel de Falla. No obstante, tendrán que pasar cuatro años para que se funde la Sociedad Nacional de Música.

Antes de eso, es precisamente interesante para Manuel de Falla el año de 1913 pues, por un lado, tiene lugar su encuentro con el matrimonio Martínez Sierra, Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, sus colaboradores en años siguientes y, por otra parte, el éxito obtenido con *La Vida Breve* le permite mejorar su situación económica. Primero es estrenada el 1 de abril en el Casino Municipal de Niza y posteriormente la Opera-Comique consigue hacerse cargo de la primera representación en la capital francesa, realizándose el 30 un tipo de ensayo general y el 7 de enero de 1914 su estreno oficialmente; Max Eschig publicó la partitura, convirtiéndose a partir de este momento en editor de Falla. Dado el tremendo éxito, diversas ciudades como Montreal, Boston, San Petesburgo o Kiev estuvieron negociando su representación para la siguiente temporada.

En la primera mitad de 1914, mientras revisaba Falla la edición de *La Vida Breve*, es cuando le llega el encargo de las *Siete canciones populares españolas* y realiza la composición de las mismas.

Su situación económica había mejorado hasta tal punto que pensó trasladar a su familia a París, pero esa posibilidad se vio truncada a con el estallido de la I Guerra Mundial, por lo que regresó a España, volviéndose a establecer en Madrid.

1.3. A partir de 1914 hasta mitad del siglo XX

El año de 1914 es crucial en el panorama político, pues a partir de esta fecha la historia francesa tiene una importante incidencia con el comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Francia sufrió los destrozos de la guerra como nunca antes en la historia del país. El conflicto bélico entre los dos bloques enfrentados, los “Aliados” y las “Potencias Centrales”, afectó a la sociedad de aquellos momentos y tuvo una repercusión importante en el ámbito artístico-cultural. No obstante, ese escenario convulsivo de enfrentamiento de intereses e ideas no impidió que otros acontecimientos en el mundo musical siguieran su curso.

Manuel de Falla decide regresar ese mismo año de 1914 a la capital española, estrenando el 14 de noviembre en el Teatro de la Zarzuela, bajo la batuta de Pablo Luna, *La Vida Breve* con gran éxito. Antes de eso, gracias a la colaboración con Gregorio y María Martínez Sierra, estrena el 30 de octubre de 1914 una soleá para canto y guitarra y, dos meses más tarde, es cuando compone Falla su *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, inspirada en la situación de guerra que atraviesa Europa, con texto de Gregorio Martínez Sierra y de carácter suave e intimista. También cercana en fecha es su obra el *Pan de Ronda*, de inspiración andaluza, donde el acompañamiento pianístico imita el rasgueo de la guitarra, y con letra esta vez de la esposa de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga.

En el ambiente musical madrileño, a pesar de gozar de cierta fama tras el estreno de *La vida breve*, Manuel de Falla tuvo que trabajar para alzarse con una posición importante, y en aquel contexto el crítico Adolfo Salazar contribuyó, a través de la prensa, a la defensa del compositor. Esto se aprecia observando alguno de sus escritos, como las líneas de su columna en el diario *El Sol*, en julio de 1919, donde afirmaba:

El retorno, en 1914, de Manuel de Falla, después de una estancia en Francia de siete años, y el estreno en Madrid de su ópera “La vida breve”, [...] decidió al que firma estas líneas a simultanear sus propios trabajos puramente musicales con los de crítica periodística. Para su criterio, Manuel de Falla representaba la renovación de nuestra música, el compendio de unas tendencias en virtud de las cuales la música española iba a entrar en un período nuevo y a ponerse en un plano de una elevación y de un criterio dignos de ser asemejados a lo más intenso y viviente del arte contemporáneo extranjero. Estas ideas artísticas, entonces en plena discusión en Europa, y que sólo tres o cuatro personas seguíamos aquí apasionadamente, son hoy la base del arte meridional. Manuel de Falla

era, a nuestro modo de ver, el único músico que haría penetrar en España esos conceptos artísticos, y en servicio de estos ideales comenzó a moverse nuestra pluma⁴³.

En febrero de 1914 un grupo de 15 compositores y aficionados presentaron un manifiesto propuesto, entre otros, por Carlos Bosch, Bartolomé Pérez Casas, Ricardo Villa y Conrado del Campo, sobre la necesidad de crear una sociedad de música que apoyase a los artistas nacionales, y con el apoyo de Manuel de Falla, Miguel Salvador, Joaquín Turina, Adolfo Salazar y otros, se crea finalmente la Sociedad Nacional de Música. Los programas de esta sintetizan el panorama musical español, con presencia de la música de cámara. También esta sociedad favoreció la difusión de la música francesa en España, en particular la de Debussy. No hay constancia ni referencia alguna hasta finales del año 1914 (en carta de Pérez Casas a Falla) para ratificar que existía el proyecto de la fundación de esta agrupación.

Las recientes *Siete canciones populares españolas* de Falla presentan en sociedad la canción de concierto, con nuevas ideas armónicas y formas de entender el elemento tradicional. Además, la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid de Bartolomé Pérez Casas es otra de las novedades. Falla será un referente estético e ideológico imprescindible para dicha orquesta y principalmente para su director, quien le pedirá consejo y orientación desde el primer momento en diversos asuntos, tales como la elaboración del repertorio de la Filarmónica; a cambio, la orquesta desarrolló un importante trabajo de divulgación de la obra orquestal de Falla. Tampoco se puede dejar de destacar la labor compositiva de Bartolomé Pérez Casas con su suite orquestal sobre el folklore regional de Murcia y titulada *¡A mi tierra!*, la cual obtuvo el premio en el concurso convocado en 1905 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁴.

El gran esfuerzo de Pérez Casas y su orquesta para dar a conocer músicos españoles dio su recompensa, ya que consiguió incluir en su repertorio obras de hasta 90 compositores españoles. El músico más interpretado fue Joaquín Turina, seguido por Manuel de Falla.

⁴³ SALAZAR, Adolfo. “Triunfo del arte español. Manuel de Falla y “El sombrero de tres picos”. Éxitos y duelos, *El Sol*, Madrid, 25-VII-1919. A.M.F P6409/139. Cit. en Consuelo Carredano Fernández: “Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural...”, p. 211.

⁴⁴ NAREJOS, Antonio. “De la suite *A mi tierra* de Bartolomé Pérez Casas a la *Suite folklórica* obre temas murcianos de Benito Lauret.”. En: *Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*, 2006

Durante 1915 Manuel de Falla, una vez estrenadas las *Siete canciones populares españolas*, estuvo viajando por distintos lugares de Andalucía, entre ellos, Granada, aumentando así su conocimiento e interés por el folklore popular. La segunda mitad de este año, sin embargo, se encuentra en Barcelona con los Martínez Sierra realizando otros trabajos, como la música incidental que escribe para una adaptación del *Otelo* de Shakespeare.

En estos años de 1914 y 1915 quienes intentan la renovación musical son, en particular, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Conrado del campo y, en cierto modo Óscar Esplá, cuya personalidad comienza afianzándose en el piano: después de sus *Impresiones musicales*, tres pequeñas piezas sobre cuentos de Perrault de 1905 -1909, dio a conocer en 1915 su *Sonata para violín y piano*, aunque su notoriedad llegó en los años veinte, más cercana al despegue de la nueva generación.

En 1915 la puesta en escena de *El amor brujo* marcó, tanto por la idea en sí, como por la realización, el primer paso de un proceso que unió a músicos, escenógrafos, artistas plásticos, escritores y figuras de la escena, y que respondió a las necesidades de renovación del teatro y de la música.

Esta primera versión de *El amor brujo* se estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915. Las circunstancias que llevaron a la creación de esta obra son bastante conocidas, pudiendo considerarla casi un “apropósito”, puesto que se contempló para completar la temporada del Lara aprovechando el tirón publicitario de la célebre Pastora Imperio, por entonces en el apogeo de su fama. María Lejárraga escribió el libreto a partir de la leyenda escuchada a Rosario Monge la Mejorana. Falla escribió la música, la dirección orquestal estuvo a cargo de José Moreno Ballesteros y la dirección escénica del propio Martínez Sierra. Como artistas la propia Pastora Imperio, su hermana Víctor Rojas y otras artistas gitanas que acompañaban a Pastora. La concepción del espectáculo era bastante diferente a todo lo anteriormente visto: dos cuadros con canciones y danzas y orquesta pequeña, con evocación de la guitarra y motivos relativos a personajes o temas. Musicalmente, también suponían una novedad las superposiciones tonales, las sonoridades de antiguos instrumentos árabes, las repeticiones rítmicas y el ritual mágico, que acercaban al estilo moderno del momento, tan en moda desde el reciente *Sacre* de Stravinsky y las propuestas de Picasso. A la modernidad de la obra contribuyeron la escenografía y el vestuario de Néstor Marín Fernández de la Torre.

La obra fue un éxito rotundo. En parte por la interpretación de Pastora Imperio: aunque hubo críticos que señalaron las carencias de la artista para la declamación o el

cante, hubo unanimidad en cuanto a su genialidad en el baile. Y por supuesto por la música de Falla, radicalmente novedosa. Falla tituló la obra *Gitanería en un acto y dos cuadros*, aunque luego hizo de ella numerosas versiones y adaptaciones, hasta la última, de 1924, en versión de ballet; como tal fue publicada por Chester ese mismo año y estrenada el 22 de mayo de 1925, en el Trianon Lyrique de París, con Antonia Mercé, La Argentina, como protagonista. La presencia de La Argentina en esta ocasión nos confirma una vez más los contactos artísticos entre la modernidad y las estrellas del cuplé. Aunque como indicábamos la obra fue un éxito, la crítica manifestó distintas reacciones y hubo discusiones y polémicas en torno a su carácter innovador, no bien entendido, como experiencia teatral que tenía como objetivo el arte puro. No obstante, fue una obra con la que Falla conseguía fama y prestigio en la capital española a su vuelta de París. Señala Casares que:

(...) el inicio del peso de Falla se produce por la admiración que las obras que traía debajo del brazo produjo en una serie de personalidades del momento, como Salazar, Miguel Salvador, etcétera, junto a que el retorno coincidió con ese año vital de 1915, en que podemos señalar como concluido el proceso que preparará el renacimiento musical español⁴⁵.

1916 es otra fecha destacadísima, pues es el año de la llegada de los Ballets Rusos de Diaghilev en España, a quienes acompaña en un primer momento Stravinsky y a quien su amigo Falla introduce en los ambientes madrileños. En medio de los trabajos sobre el *Corregidor* y la *molinera* Falla da por terminadas las *Noches en los jardines de España*, que dirige Enrique Fernández Arbós en el Teatro Real de Madrid con el pianista José Cubiles el 9 de abril de 1916.

La fuerza de la compañía de Diaghilev cambió el rumbo de las producciones escénicas en España. Las nuevas formas de teatro musical a partir de *El amor brujo* quedarán desplazadas por el arte de los Ballets Rusos.

En los años siguientes, hasta 1920 que se instala definitivamente en Granada, va presentando Manuel de Falla sus obras: *Fuego fatuo*, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, etc. Además, con la muerte de Granados en 1916, el nombre

⁴⁵ CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939, o la restauración musical", *España en la música de Occidente*. p. 297. *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

de Manuel de Falla sobresale dentro de la música española. También escribió diversos artículos en los que expresa sus ideales, tal es el caso de *Nuestra música* (1917).

Con la guerra europea y la revolución en Rusia por medio, en 1919-1920, *El sombrero de tres picos* se estrenó con gran éxito en Londres y en París, con los trajes y escenografía de Pablo Picasso, la dirección musical de Ernest Ansermet y los Ballets Rusos. Un telón del pintor español abrió la escena; telón goyesco de toros, castañuelas, “olés” y la referencia a “la españolada”.

Estos años de conflictos e inestabilidad bélica con Falla dentro de España le permiten seguir haciendo contactos y conocer personalidades como Daniel Vázquez Díaz y Juan Ramón Jiménez. En ningún momento pierde sus relaciones con amistades de fuera y está al corriente de las preferencias musicales del momento, sobre todo gracias a la comunicación que mantiene con los Ballets Rusos. Y, por supuesto, son años de acercamiento al folklore popular con el estudio de dos obras clave: el *Cancionero Salamantino de Ledesma* y el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell.

Un acontecimiento gratificante para la música española viene en esta década de 1920, pues el 4 de marzo de 1921 la Orquesta Filarmónica de Madrid ofrecía, en el Teatro Price de Madrid, el primer concierto con un programa constituido íntegramente por composiciones españolas. Las obras elegidas fueron: el Preludio de *Garín* de Bretón; la *Fantasia morisca* de Chapí; *Primera salida de Don Quijote* de Emilio Serrano; el Preludio de *La Llama* de Usandizaga; *Noches en los jardines de España* de Falla; el Preludio de *Pepe Botellas* de Vives; el Intermedio de *Goyescas* de Granados; la *Suite en La* de Julio Gómez y *La procesión del Rocío* de Turina. Distintos estilos musicales pero todos ellos con un interés común, representar lo nacional. Pérez Casas informaba a Falla del éxito del concierto con estas palabras:

En general el concierto entero fue muy bien acogido por el público, que llenó el teatro y con sus aplausos nos permitirá ya dejar implantada esta costumbre de dar un concierto, todo de obras españolas, en cada temporada⁴⁶.

Asimismo, el éxito de *Le Tricorne* en París en 1920 consolidaba un espacio propio para la música española. A partir de entonces, Manuel de Falla mira Granada, nueva etapa de su viaje vital. Coincidiendo con el encargo a Stravinsky del que surge *Piano – Rag* -

⁴⁶ Carta de Pérez Casas a Falla. Madrid, 23/03/1921 (Archivo Manuel de Falla).

music, Falla responde también al pianista Arthur Rubinstein, asiduo en España, con la *Fantasia Baetica*, de 1919; el título fue decisión muy meditada de Manuel de Falla, que en carta a Chester les explicaba lo siguiente:

el título de *Baetica* no tiene ninguna especificación *especialmente sevillana*: Con él sólo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza *latino-andaluza*⁴⁷.

Podemos considerar la obra muy significativa en el repertorio español a partir de la *Iberia* de Albéniz y que, como escribe Jaime Pahissa, incide en las sonoridades y efectos obtenidos con el uso de los recursos propios del instrumento y con referencias muy claras a la guitarra andaluza, adquiriendo así este instrumento singular protagonismo.

La guitarra, idealizada por el romanticismo por ser un instrumento vinculado con la imagen del costumbrismo hispano, sonaba en las músicas de los cafés cantantes y en ambientes populares y marginales. A través de ella se reconoce “lo español” en Europa. Además, el casticismo conservador la sitúa en una dimensión a la vez popular e histórica como signo de identidad.

El mismo Tárrega realizó transcripciones de obras. Los años de los éxitos de Tárrega, la labor de Felipe Pedrell, también desde Barcelona, será importante para darle un nuevo impulso, una recuperación basada en el reconocimiento de su importancia musical y por añadidura en la conformación de un repertorio español que tendrá una referencia fuerte en Cataluña.

Instalado en Granada, Falla trabaja entre julio y agosto de 1920 precisamente para la guitarra en el *Hommage à Claude Debussy*, fallecido en 1918. El *Hommage* de Falla devuelve el repertorio guitarrístico a los escenarios del concierto. La guitarra, símbolo de la España decadente en los años del cambio de siglo, pasó a representar un signo de la modernidad. Fue en Granada donde todos bebieron en las particularidades del instrumento. La guitarra, a pesar de su presencia real en el medio popular no había gozado del prestigio social necesario entre la burguesía para alentar su presencia en la sala de conciertos –no así en el ámbito doméstico–, y de ahí su marginación.

En el primer cuarto del siglo XX pues, junto a una toma de conciencia por parte de críticos e intelectuales se actualiza el interés por el papel que la guitarra había jugado

⁴⁷ ANDRADE MALDE, Julio. y LÓPEZ-CALO, José. *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. p. 153. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1996.

en la historia de la cultura española, su relación con el espacio europeo y su potencialidad de futuro. En el entorno guitarrístico de Albéniz siempre se señala la figura de Tárrega, aunque también hay que contar con la del joven Ángel Barrios.

Joaquín Turina compondrá para la guitarra a partir de 1923. El propio Falla recurre a los recursos guitarrísticos en sus *Cuatro piezas españolas*. Se trata pues de dar impresiones, sugerir o describir ambientes en los que la guitarra es el elemento dominante, signo de identidad, a la vez que se aprovechan sus recursos. En este renacimiento de la música española se sitúa la recuperación de la guitarra para el escenario de conciertos. Manuel de Falla llama la atención sobre la importancia del instrumento. La modernidad verá en la guitarra, como señala Falla, uno de los recursos esenciales en la conformación de un nuevo lenguaje que sirva a la identidad.

Así, cuando su vigencia social se modifica y pasa a ser valorada en los escenarios del público burgués, los artistas plásticos también se interesan por su iconografía. Las vanguardias pictóricas (el cubismo de Pablo Picasso, George Braque y Juan Gris, entre otros) valoran sus características formales, sus planos y las transforman. Y ese cambio se produce entre la segunda y tercera década del siglo, también evidente en la poesía de Antonio Machado y, sobre todo, de Federico García Lorca y de Gerardo Diego. En las primeras décadas del siglo XX surge un grupo de excelentes intérpretes guitarrísticos: Llobet, Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza y Emilio Pujol, entre otros.

Hemos dedicado este espacio a la guitarra por ser representativa de esa mezcla entre lo antiguo y lo nuevo, o lo antiguo revisitada característica de la época que conocemos como Edad de Plata. En efecto, los intelectuales y artistas de los años veinte y treinta volverán sus ojos a la tradición, especialmente la relativa a la cultura popular, pero inevitablemente permeada por los avances tecnológicos, como la presencia de la radio o el cine, los nuevos tipos de consumo popular, y las experimentaciones que durante las vanguardias se habían desarrollado. Confusión y complejidad caracterizan al mundo cultural en esos años inmediatamente posteriores al armisticio. El mismo Federico García Lorca, representante de esas tensiones entre lo culto y lo popular, el poeta en Nueva York pero que siente lo jondo y recupera junto a La Argentinita las canciones populares, tiene esta sensación cuando escribe a su familia en la primavera de 1921: “La lucha que yo

tengo que sostener es enorme, pues por una parte tengo enfrente a la escuela vieja y por otra parte tengo a la escuela nueva y luego yo, que soy de la escuela novísima”⁴⁸.

En esta nueva etapa de la vida cultural de España el referente indudable para los jóvenes músicos es Manuel de Falla; la primera en llegar a sus enseñanzas es, niña aún, Rosa García Ascot, presentada a Falla por Felipe Pedrell a través de carta en 1916. Por otro lado, es sobradamente conocido que, en Granada, la amistad con el poeta y músico Federico García Lorca fue un contacto vital para el desarrollo de las vanguardias. Es el joven poeta quien transmite en Madrid las ideas del compositor. En la capital, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y Manuel de Falla, junto a personalidades vinculadas al teatro, a la *Revista de Occidente* o a la Residencia de estudiantes, tendrán un papel importante en cuanto a orientaciones estéticas; en este activismo cultural y artístico la música era, sin duda, un punto de encuentro.

Junto a Falla, también fue importante la participación de Óscar Esplá en la vida musical de la Segunda República. La actividad musical del alicantino Esplá se manifiesta muy activa en esos años de consolidación de su obra en relación con la nueva generación.

Muy a comienzos de los años veinte se empezó a hablar también del joven catalán Robert Gerhard. Este, en su búsqueda de orientación toma contacto con el mundo musical francés y Salazar le facilita relacionarse con Falla. La buena relación que establece con Schoenberg da lugar a la primera visita de Schoenberg a Barcelona en 1925, en que dirige su *Pierrot Lunaire* en el Palau de la Música Catalana. Durante los años de estudio en Viena y Berlín, entre 1924 y 1929, compuso el *Concertino* para cuerdas, el *Quinteto de vientos*, las *14 canciones populares catalanas* y dos *sardanas*, obras que da a conocer a su regreso a Barcelona en un concierto de la Asociación de Música da Camera.

Como ejemplo curioso y reflejo de esa búsqueda de novedades, de la mano del exotismo de los modernistas, se conocen los *haikus*, forma poética japonesa, que ya había tenido influencia en la obra de Antonio Machado *Soledades, galerías y otros poemas* (1907). A comienzos de abril de 1921, Federico García Lorca envía *hai-kais* como felicitación a su madre junto a comentarios de las escuelas artísticas recientes. Cercano entonces a Lorca, a Salazar y al grupo de la residencia, el catalán Robert Gerhard

⁴⁸ AGRAZ ORTIZ, Olga. *De "Canciones" a "Poeta en Nueva York": la angustia moderna en dos poemas de Lorca*. Anales de la literatura española contemporánea Vol. 43, No. 1. Published By: Society of Spanish & Spanish-American Studies. 2018.

compone en su Masía de Valls en 1922 *Sept Hai Kais* para voz y grupo instrumental sobre versos en francés del poeta catalán Josep Maria Junoy.

La interrelación entre las artes es uno de los argumentos en los que profundiza esta generación. Rodolfo Halffter ofrece en febrero de 1922 *Naturaleza muerta*, para piano, estrenada en la Sociedad Nacional. Dentro de estos intereses surge *Colores* (1921), pequeña suite para piano de Julián Bautista, de carácter impresionista, superposiciones armónicas, etc. Y a todo ello se suman la “musa de los cantos populares”, el color local y la lírica tradicional. Se renueva el interés por los cancioneros: “época de entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía” y músicas populares, dice Alberti en su *Arboleda perdida*. Este acercamiento a la tradición por parte de los compositores está marcado por una distancia con las fuentes originales y tratado, en ocasiones, con una dosis de ironía, de parodia. Ahora la fuente de referencia se sitúa en el cancionero editado por el especialista, y en ese momento se pone de moda el *Cancionero de Barbieri*.

En estos años aumenta el interés, como indicamos, por lo popular y tradicional; por ejemplo, los trabajos del arabista Julián Rivera abren la polémica sobre la presencia de la música árabe en la española; al mismo tiempo, en Barcelona se promueven además iniciativas importantes y surge la *Obra del cançoner popular de Catalunya*, que tiene como experto destacado al compositor mallorquín Baltasar Samper, luego exiliado en México, cuya afición por la recolección y atracción por el cancionero tradicional le guía en su *Colección de Cantos burgaleses*, que recibió el Premio Nacional de Música en 1932. En 1924, la Unión Musical española editó sus *Danzas burgalesas* para piano y el *Poema de la juventud*.

En medio de este movimiento cultural en tiempos de la República hay una estética partida en la que la voz cantante la llevan los poetas que, a su vez, hablan particularmente de música en su poesía. El canto popular, la antigua canción del Siglo de Oro, estimulan la actividad de poetas y músicos. Federico García Lorca y Gerardo Diego, también músicos, sintetizan ambas vertientes y la preeminencia del pensamiento poético se establece como referencia artística y estilística.

El acontecimiento esperado, en lo que a música se refiere, en 1923 es el estreno de *El Retablo de Maese Pedro* en París; este se da en un contexto en el que la princesa de Polignac encarga a Manuel de Falla en 1918 “un simple divertimento”, que luego sería *El Retablo de Maese Pedro*. Y no estrenado aún *El sombrero*, se pone Manuel de Falla al trabajo en este nuevo proyecto. Falla profundiza en muchas de sus búsquedas comenzadas en *El amor brujo*; a partir de los estudios acústicos de Louis Lucas y del efecto de la

resonancia, estudia la música española de los siglos XV y XVI en el *Hispaniae Schola Musica Sacra*, y finalmente adapta el texto de Cervantes y pone música a los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *El Quijote*.

En fechas cercanas al estreno arraiga en los músicos jóvenes el anhelo clasicista, inspirado sobre todo en la nueva opción estética de Stravinsky a partir del *Pulcinella*, y poco después por su retorno a Juan Sebastián Bach. Se habla en este marco, pues, de un retorno a músicas del pasado; pero más que un retorno, Falla insistía en la importancia del estudio de las obras de Domenico Scarlatti. Esta referencia al retorno de Bach se origina en una versión del aún inacabado *Concerto para piano e instrumentos de viento* que tocó el propio Stravinsky para Salazar, Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Miguel Salvador en la sala Aeolian de Madrid en 1924.

Madrid conoció *El retablo* en los comienzos de 1924 sólo en versión de concierto, sin representación escénica, y poco después Manuel de Falla y su equipo propusieron una nueva versión en Sevilla en enero de 1925, Más adelante, breve gira con la Orquesta bética de Cámara, en febrero, en el Palau de la Música de Barcelona, ocasión también del estreno de la impresionista *Psyché*. La cuidada formación creada por Manuel de Falla en Sevilla junto a músicos de la ciudad y su director Eduardo Torres tenía como objetivo interpretar música de los primeros clásicos y de los últimos contemporáneos.

Poco después, en torno a Salazar, comienzan a surgir otros grupos de compositores que, desde la música de Manuel de Falla, intentan extenderla buscando la evolución de las corrientes europeas y creando un estilo propio. Aquellos compositores nacidos alrededor del año 1900 tienen grandes semejanzas a la generación literaria del 27, y buscan con fervor actualizar la música española a las nuevas vanguardias y corrientes, hecho que tuvo su fruto en los años treinta, y todo ello muy a pesar de los efectos de la Guerra Civil y todo lo que conllevaba, como el exilio forzoso y nuevo régimen político. Estas circunstancias provocaron una caída de gran parte de la música española en el regionalismo nacionalista, lo que daría lugar a cierto atraso respecto a las estéticas musicales del resto de Europa hasta la aparición de la generación del 51.

Los compositores españoles que conforman la Generación del 27 se pueden agrupar, por un lado, en el Grupo de los Ocho de Madrid, formado por Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Salvador Bacarisse, y por otro en el Grupo catalán formado por Roberto Gerhard, Agustín Grau, Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Grignón; grupos que buscarán

un estilo basado en las vanguardias, pero sin olvidar del todo el casticismo y el folklore español, una amalgama que refleja fielmente las convivencias folklóricas, barrocas, vanguardistas y surrealistas de los poetas de la generación del 27 y que justifican las influencias atonales, dodecafónicas y casticistas de los músicos de la misma generación.

La influencia de Manuel de Falla sobre estos compositores de la denominada “Generación del 27” fue importante, especialmente a través de sus últimas obras. La Orquesta Filarmónica de Madrid, de acuerdo con su ideario, incluyó en su repertorio un número significativo de obras de los jóvenes compositores. Todos los componentes del denominado “Grupo de Madrid” estuvieron presentes en él, con la excepción de Rosa García Ascot (aunque participó como solista) y Fernando Remacha. Es curioso que Ernesto Halffter, discípulo de Falla y “apadrinado” por Adolfo Salazar, fuera el compositor del cual la Filarmónica estrenó más obras. El 9 de noviembre de 1923 la orquesta de Pérez Casas estrenó sus *Dos bocetos para orquesta* en el Teatro Price de Madrid, cuando Halffter tenía sólo 18 años.

Arnold Schönberg tuvo a Roberto Gerhard como único discípulo español, hecho que se vio reflejado en sus primeras obras donde se juntan elementos armónicos de Manuel de Falla con las corrientes dodecafónicas del compositor austriaco. Así se encuentran obras como *Siete Haiku* (1922), *Quinteto de viento* (1928), el ballet *Ariel* (1934) con decorado de Miró y que no se llegó a estrenar, o la pieza orquestal *Albada, interludi y danza* (1936).

Ernesto Halffter se convierte, gracias a Falla, en director de la Orquesta Bética de Sevilla en 1924, y destaca su *Sinfonietta* (1925) por mostrar tanto una mezcla francesa como influencias claras de Falla y Scarlatti. También dirigió hasta 1936 el Conservatorio de Sevilla. En las primeras obras de su hermano mayor Rodolfo Halffter se puede identificar la influencia de Falla, aunque siempre con mayor uso de elementos neoclásicos y otras alternativas musicales, hecho observable en sus primeras obras, las canciones *Marinero en tierra* (1925) sobre textos de Alberti, *Obertura concertante* (1932) o el ballet *Don lindo de Almería* (1935). En 1939, tras la guerra civil española, emigra a México donde desarrolla su labor musical como profesor en el Conservatorio Nacional y como director de las Ediciones Mexicanas de Música.

Otro compositor a destacar dentro de este grupo es Salvador Bacarisse que, aunque ganó tres premios nacionales de música (1923, 1931 y 1934), fue considerado como “l’enfant terrible” del grupo en sus comienzos, debido a los escándalos que provocó con obras politonales como su obra pianística *Heraldos* (1932), que el público de la época

no entendió. Sin embargo, su estilo es variable entre el impresionismo, el neoclasicismo y el neorromanticismo de alguna de sus últimas obras. Entre sus obras anteriores al exilio francés, que tendrá lugar tras la guerra civil española, destacan el ballet *Corrida de feria* (1930), la ópera *Charlot* (1933), obras orquestales como *La nave de Ulises*, tres *Cuartetos de cuerda* y una *Sonata en trío* (1932).

Los músicos de la Generación del 27, a partir de la tradición española, centraron sus esfuerzos en insertar la música española en las corrientes vanguardistas que destacaban en la Europa de la época. El proceso no fue fácil, incluso muy criticado por músicos ya consagrados en aquel momento como Turina o Julio Gómez; a pesar de que gran cantidad de músicos quedaron condenados al exilio, las bases creadas por este grupo tendrán continuidad en el grupo conocido como Generación del 51.

Tras la guerra civil española y en un ambiente de exaltación patriótica donde vuelven a predominar las tendencias musicales nacionalistas, se restablecen ciertos valores e ideas que van de la mano del nuevo régimen político, una estética que se apega por “el buen gusto”.

Las instituciones fueron las que más sufrieron tras el conflicto bélico y hubo que rehacerlas o reconducirlas. La vital importancia de la labor llevada a cabo en la etapa anterior por las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, pasa a la historia y ambas instituciones sólo seguirán subsistiendo de manera más o menos teórica. Gran parte de la culpa estaba en la idea, retomada en los últimos años de guerra, de crear una Orquesta Nacional, que fue creada en 1940, aunque su verdadera efectividad comienza en 1942.

En medio de los agitados acontecimientos de esta etapa de la historia, Manuel de Falla es realmente personalidad de interés, y tanto las características de su música como su trascendencia en la música española están definidas. Desde su retiro granadino vive el lado menos épico de la guerra, el de los fusilamientos y los odios; Manuel de Falla, desde su extrema religiosidad intenta promover y defender una revolución basada en el amor a Dios y al prójimo, incluso critica el fetichismo del concepto de “tradición”:

La exacerbación del nacionalismo tradicionalista acabará oponiéndose a la verdadera doctrina de Cristo⁴⁹.

⁴⁹ SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Falla*. pp. 165-166. Madrid: Turner Música, 1988.

Por su parte, la presencia del bando nacionalista hace notar sus efectos y va a solicitar a Falla, en 1937, que escriba la música para un himno con destino a un establecimiento militar granadino. Asimismo, a principios de 1938 se crea el Instituto de España nombrando a Manuel de Falla presidente del mismo, el cual se niega alegando en marzo de ese mismo año a Zuloaga que “es un cargo excesivo para sus débiles fuerzas”⁵⁰. También por esas fechas se hace pública su adhesión al “Alzamiento Nacional”, a través de un escrito en el que Falla no pierde la esperanza de acabar con las profanaciones, blasfemias y sufrimientos de aquel tiempo, restituyéndose “los inmensos dones de la Paz verdadera, de la Clemencia y de la Equidad y Justicia de Dios”⁵¹.

Al igual que sucedió con el declive del género de la zarzuela a partir de los años cincuenta, ocurre algo similar en el campo del ballet, pues el destello surgido en la época anterior a la guerra se apaga inmediatamente. Las ansias de novedad coreográfica que años antes había habido con Diaghilev cayeron súbitamente después de la guerra, y las compañías posteriores se dedicaron principalmente al ballet folklórico.

Dentro de la generación de músicos españoles de la posguerra, y que buscan incansablemente renacer las tendencias nacionalistas castizas, destaca de forma extraordinaria Joaquín Rodrigo, otro de tantos músicos cuya formación se completó con estancias en París.

El músico se instala en Madrid al término de la guerra civil española en 1939, allí presenta una de las obras con mayor éxito de la música española; el *Concierto de Aranjuez*. Este concierto, compuesto entre los años 1938 y 1939, refleja todos los rasgos estilísticos del maestro, entre otros: claridad armónica y orquestal, inspiración nacionalista, y uso de formas neoclásicas y neobarrocas. Se estrenó en Barcelona el 9 de noviembre de 1940, con Regino Sainz de la Maza como solista de guitarra y César Mendoza de Lasalle como director. Entre los factores que llevaron al gran éxito de la obra en todo el mundo se sumaba contribuyó el auge que cobraba la guitarra en aquel momento como instrumento solista con su sonoridad cálida, amable y colorista.

No fue esta la única obra del músico que obtuvo éxito, sino que luego siguieron muchas más. El *Concierto Heroico* para piano y orquesta de 1942, obra complicada e inspirada en la Guerra Civil le hizo ganar el Premio Nacional de Música; también son de destacar el *Concierto de Estío* para violín y orquesta de 1943, o el *Concierto Galante* para

⁵⁰ *Correspondencia entre Falla y Zuloaga*. 1915-1943. Granada, 1982. Excmo. Ayuntamiento de Granada.

⁵¹ SOPENA, Federico. Op. Cit., p. 206.

violoncello de 1949. En aquella época Joaquín Rodrigo dirige la sección musical de la Organización Nacional de Ciegos, es crítico del diario *Pueblo*, trabaja como asesor musical para Radio Nacional de España y a partir de 1947 se hará cargo de la cátedra de música “Manuel de Falla” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

La obra de Joaquín Rodrigo⁵² marca toda una época en la que el nacionalismo casticista se adueña del estilo musical español. Una música de personalidad incuestionable que, aunque heredera en cierta manera del estilo de Falla, bebe también en mayor medida en las fuentes de Joaquín Turina.

Junto al protagonismo de Rodrigo, esta es también la época de músicos como Jesús García Leoz, José Muñoz Molleda, Rafael Rodríguez Albert, José Muñoz Molleda, Jesús Arámbarri, Matilde Salvador o Vicente Asencio. Xavier Montsalvage destaca también en los años cuarenta con la *Sinfonía mediterránea*.

Es imposible dejar de mencionar el primer intento colectivo de plantearse la música española con un cierto afán de renovación, un intento que fue más teórico que práctico y cuya experiencia duró poco; hablamos del Círculo Manuel de Falla.

El Círculo Manuel de Falla surgió en Barcelona en 1947 y aglutinaba a una serie de jóvenes compositores que tenían ciertas inquietudes de renovación en un ambiente musical singularmente átono. Entre sus miembros, advirtiendo que no todos ellos tuvieron el mismo protagonismo y que hubo colaboraciones puntuales, recordamos los nombres de A. Blancafort, J. Casanovas, J. Cercós, A. Cerdà, J. E. Cirlot, J. Comellas, J. Giró, J. M. Mestres Quadreny, J. Roca, A. Ruiz Pipó y M. Valls. Dada la pobreza del momento, tuvo la suerte de contar con el apoyo del Instituto Francés, e incluso poseyó como elemento aglutinante a un compositor de aquella nacionalidad, Pau Guinard. No es, pues, extraño que gran parte de la orientación adquiriera un matiz francés y que muchos de sus miembros acabaran teniendo una formación francesa. No tenía el círculo, sin embargo, ningún pensamiento definido como no fuera el de reclamar el ejemplo de Falla como una herencia a continuar y renovar. Estos ideales no impidieron que la crítica advirtiese que los miembros del Círculo no tenían nada que ver con el ilustre Manuel de Falla y que su cohesión como grupo era débil.

El Círculo organizó conciertos y conferencias en varias localidades catalanas y presentó sus obras, algunas de la escuela francesa y composiciones no estrenadas, o ya

⁵² SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Universidad de Valladolid, 2008.

olvidadas, de Stravinsky. Tampoco fue un colectivo cerrado, como ya hemos dicho, sino que a él se acercaron distintos compositores y en diversos momentos. La actividad del Círculo, que nunca fue formalmente disuelto, acaba hacia 1955, aunque ya antes había decrecido considerablemente.

Paralelamente a la Generación poética del 50, aparece un grupo de compositores que comparten algunas circunstancias, y principal actividad será estar actualizados en cuanto a escritura y estilística musical con respecto de sus contemporáneos europeos. Desean hacer un trabajo común que “regenere” el ambiente, donde la música pueda sonar y desenvolverse con absoluta normalidad. Establencieron una doble metodología para ello. Por un lado, retomar lo mejor y más puro de las enseñanzas de los maestros que vieron frustrados sus objetivos por causa de la dictadura; por otro, abrir puertas al exterior e informarse de todo aquello que se habían perdido, desde los últimos estilos de Bartok y Stravinsky, hasta la experimentación electroacústica de Stokhausen o Cage, pasando por el dodecafonismo vienés de Schönberg o Berg, el expresionismo de Hindemith, las tendencias aleatorias, el sensualismo de Britten o el grafismo y la *performance* de Cage.

El primer núcleo musical de la llamada Generación del 51, término acuñado por Cristóbal Halffter, tuvo su origen en el *Grupo Nueva Música*, fundado en 1958 y compuesto por Ramón Barce, el propio Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y el compositor uruguayo Luis Campodónico, que se encontraba de paso por España. Al proyecto se incorporó Gerardo Gombau como músico experimentado y perteneciente por edad a la Generación del 27, que iba a desarrollar una gran labor en la trayectoria de estos aún jóvenes compositores.

Paralelamente al grupo madrileño, otros compositores se reúnen en torno al *Club 41* para volver a dar vida al desaparecido Círculo Manuel de Falla, y aportando así nuevos elementos a la Generación del 51. Entre esos compositores se encuentran: los catalanes Josep María Mestres-Quadreny y Joseph Cercós, y el canario Juan Hidalgo, fundador este último de Zaj, una de las experiencias vanguardistas más atrevidas de los años sesenta.

De todos aquellos que apostaron impulsar la nueva música española, o de la Generación del 51, podríamos cerrar el núcleo por el cuarteto que conforman Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Ramón Barce. Cada uno de ellos, su estilo y con las particularidades de su escritura, tomaron base hasta crear un hilo conductor capaz de conformar un lenguaje definitivamente contemporáneo, comprometido con su tiempo y consecuente con las preocupaciones. Todos ellos crearon una obra distinta de la mal

entendida tradición hispánica y supieron favorecer las relaciones entre artistas plásticos y músicos.

Algunos ejemplos de las obras más significativas para comprender bien toda esta generación son: *Microformas* (1960), de Cristóbal Halffter; la música electrónica *Ukanga* (1957) con Juan Hidalgo; Luis de Pablo parte de *Gárgolas* (1953) para seguir a Bela Bartok hasta *Módulos* (1963-67), y *Elephants Ivres I-IV* (1972-73) combina tradición y modernidad, mientras que *Tinieblas del agua* (1978) ensayan con música electrónica; Carmelo Bernaola es autor de *Superficies números I y II* (1961-62), *Permutado* (1963) para violín y guitarra o *Superposiciones variables* (1976) para clarinete y magnetófonos y dos sinfonías (1974 y 1980); también Ramón Barce experimenta en *Sonata para piano* (1956) o *Estudio de sonoridades* (1962).

En la etapa que sigue a la muerte de Manuel de Falla, la dedicatoria se centra casi siempre en el recuerdo y el homenaje. Por cercanía al maestro y a su lugar de fallecimiento cabe citar, en primer lugar, una obra de Juan José Castro: *El llanto de las sierras. En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las sierras de Córdoba. Al Plany per la mort de Falla*, de Matilde Salvador (1946), autora que ya le había dedicado unas canciones en 1939, le sigue Manuel Valls con su *Homenaje a Falla* (1948) y de un gran amigo del maestro, Juan María Thomas, es importante recordar un *Mensaje a Falla* editado en 1950. Vicente Asencio se suma a los que le invocan con música en su *Llanto a Manuel de Falla* (1951). Por su parte, Joaquín Rodrigo subtitula en 1961 su *Invocación y danza*, para guitarra, como *Homenaje a Falla*.

También los autores F. Sopena, G. Diego y J. Rodrigo reconocen que, la muerte de Falla, con la *Atlántida* sin concluir, “deja a la música española en una triste orfandad”⁵³.

Echando la vista atrás y antes de que su muerte tuviera lugar, no sorprende, por tanto, los intentos del gobierno español alrededor de los años 1945 y 1946 para que Falla volviese a España, ofreciéndole pensión, “casa confortable” y completos medios de trabajo. En suma, escribe Francisco Cambó, “todo lo que usted quiera”⁵⁴. Y aunque Falla se mostraba agradecido por tal oferta, la rechazó alegando problemas de salud y refiriéndose a la inestabilidad europea.

⁵³ DIEGO, Gerardo; RODRIGO, Joaquín.: SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España*. p. 147. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

⁵⁴ PERSIA, Jorge. *Los últimos años de Manuel de Falla*. p. 198. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

En efecto, la postguerra musical española tenía a Manuel de Falla como uno de sus ejes, y de ahí que los actos con su nombre contasen con toda la colaboración oficial y que se editasen sus escritos en señal de homenaje por la Comisaría de la Música. O que surgiesen obras como las *Añoranzas a Manuel de Falla*, para piano, en 1945, de Conrado del Campo.

En cuanto a homenajes menos teóricos y más práctico-musicales también se deben citar los Cursos Manuel de Falla y la tradición del Festival en Granada. Dos obras de compositores granadinos son: *Epiclesis sobre Manuel de Falla*, para órgano, de Juan Alfonso García, editada en 1976, y la *Elegía-Homenaje a Manuel de Falla*, de José García Román, que data de 1974. Desde Sevilla, Manuel Castillo aporta un buen número de títulos relacionados con Falla, entre estos una sinfonía estrenada en 1976 y la muy significativa *Glosas del Círculo Mágico*, de ese mismo año.

Por otro lado, la sinfonía *Arambol* de Claudio Prieto obtuvo el Premio Internacional con motivo del centenario del nacimiento de Manuel de Falla. Como anécdota, la sección de Musicología de ese concurso institucional quedó desierta en los dos premios previstos en las bases. Otros títulos entre la multitud tan diversa de creaciones son: *Soneto a Manuel de Falla*, de Xavier Montsalvatge, editado por la Unión Musical en 1976, o la *Sinfonía homenaje a Falla*, de Gonzalo de Olavide, también del mismo año.

Como complemento a todos esos homenajes, se puede hablar del magisterio que ejerció Manuel de Falla con sus discípulos más o menos directos: Ernesto y Rodolfo Halffter, Rosita Ascot, los Pittaluga, Mantecón, Bautista y Gerhard, entre otros.

Rodolfo Halffter, en un texto en el que valora la lección del *Retablo* y del *Concierto*, reconoce que:

los compositores madrileños de la Generación del 1927 nos considerábamos sus alumnos- en la más amplia acepción de la palabra alumno- y en torno a su figura nos sentíamos agrupados en una especie de escuela⁵⁵.

También Joaquín Rodrigo admitía expresamente la influencia de Falla, concretamente del *Retablo*, en la *Zarabanda lejana* y en otras obras. Por su parte, Joaquín

⁵⁵ HALFFTER, Rodolfo. "Manuel de Falla y los componentes del Grupo de Madrid de la Generación del 27", en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1986*. p. 42. Coord. Emilio Casares. INAEM. Ministerio de Cultura.

Nin, en una carta dirigida a Falla, reconoce que “de ti depende que yo sea o no sea”⁵⁶. Y de la misma manera, Julián Bautista se sentía halagado si se le reconocía algún parecido artístico con Falla. En el caso de Rober Gerhard, aunque el magisterio es menos directo, y este compositor fue, como Falla, también discípulo de Felipe Pedrell, sí que se aprecian en la correspondencia del compositor catalán deseos de instalarse en Granada para recibir consejo de Falla; sobre el viaje de Gerhard a Granada en 1921, el profesor Emilio Casares escribe:

La visita es suficientemente larga para que Falla pudiese aconsejar al joven compositor y orientarle en el camino de la música⁵⁷.

No obstante, la herencia musical de Falla en las generaciones siguientes a la del 27 fue algo más problemática. No sólo por el frustrado intento del Círculo Manuel de Falla, ya mencionado anteriormente, sino porque en la práctica las orientaciones adoptadas por los compositores de la Generación del 51 distaban bastante del estilo asumido por Falla. El propio Ramón Barce respondía de una manera tajante a una encuesta de la revista *Ritmo* sobre la significación de Falla de cara a los jóvenes compositores: “Ningún aspecto específico de la obra de Falla posee valor de enseñanza para un músico de 1961”⁵⁸. Y sobre *Atlántida*, este mismo autor analizó el “problema formal”, que es “una de las razones que nos distancian fundamentalmente de *Atlántida*”, expresado, entre otras cosas, en el desequilibrio de la materia de relato y la narración directa, corregido, pero no solventado, por Falla⁵⁹.

Pero a pesar de todo, una vez superada esa fase intermedia de “rechazo” hacia Manuel de Falla, a partir de 1970 aproximadamente, otras nuevas vanguardias de compositores van a recuperar la actitud creadora y sentido estilístico del maestro. Falla se convierte entonces, desde su música y modelo de artista, en ejemplo de compositores contemporáneos.

⁵⁶ CASARES, Emilio. “Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27”, p. 57. En: *Actas del Simposio Manuel de Falla*, Venecia, 1988.

⁵⁷ CASARES, Emilio. Op. Cit., p.57.

⁵⁸ *Ritmo* (número extraordinario de diciembre de 1961).

⁵⁹ La Estafeta Literaria, nº 258, febrero de 1962.

2. Colecciones de cantos populares a los que pudo haber tenido acceso Falla

A través de la información que tenemos por los trabajos de distintos autores, como puede ser el caso de Miguel Manzano⁶⁰, entre otros, los medios de los que disponía un compositor de los siglos XIX y XX para conocer el folklore musical español eran esencialmente: o bien el conocimiento más o menos directo de cancioneros y colecciones de cantos populares que hubiese editados; o bien la recopilación personal de la música, es decir, transcribiendo aquella música cantada y tocada por la propia gente de los pueblos. Debido a la dificultad que en muchas ocasiones suponía esta última tarea, así como los costosos desplazamientos hasta llegar a esos lugares que la mayoría de las veces eran sitios apartados de las grandes ciudades, la forma más común era mediante el acceso a esas colecciones.

Dentro del catálogo⁶¹ disponible de cantos populares españoles del final del siglo pasado, se pueden destacar los álbumes publicados por Isidoro Hernández, José Inzenga, Eduardo Ocón, etc., cuyos cantos contribuyeron a dar una imagen estereotipada de la tradición popular musical.

El análisis riguroso, que realiza en una de sus conferencias Miguel Manzano⁶², acerca del contenido de estas colecciones de cantos y de la idea que transmiten sobre el folklore español, se resume en que proporcionan una imagen distorsionada de la tradición musical popular. Las razones principales de ello son que estas canciones no hacen alusión a ninguno de sus intérpretes o lugares de donde procede ese material sonoro, a lo que se suma la escasez de contenido de las colecciones.

Por otra parte, puede suceder que, de algunas comunidades españolas, como Andalucía o Cataluña por poner un ejemplo, encontremos una mayor cantidad de material musical en comparación con otras cuyos vestigios de tradición musical queda más limitado. Asimismo, es muy común que en las primeras recopilaciones se identificara el folklore español con el andaluz, de ahí la riqueza de formas y ritmos que se despliegan de

⁶⁰ MANZANO, Miguel. "La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español". En: *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla, (Granada, junio de 1991)*.

⁶¹ Véase anexo 2.

⁶² MANZANO, Miguel. "Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla". En: *Conferencia leída en el Congreso "Manuel de Falla: Latinité et universalité", (Paris, 18-21 noviembre de 1996)*.

este folklore en comparación con el de las otras tierras, representadas en ocasiones por un solo género (Aragón con la jota, Galicia con la muñeira o el País Vasco con el zortzico).

A través del análisis de esas colecciones se evidencia cómo la parte del acompañamiento pianístico reproduce reiterativamente clichés de plantillas de determinados ritmos (seguidilla, jota, petenera, etc.) y progresiones armónicas comunes.

El mismo Felipe Pedrell se lamenta de la situación en la época cuando escribe esta cita en el prólogo de su *Cancionero popular musical español*:

En este repentino despertar del folklore (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante : guarda e passa ; de la fidelidad de transcripción de los documentos guarda e passa, también: el traduttore es, siempre, traditore, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, trucidatore⁶³.

De cualquier modo, el estudio de la cultura popular, del folklore en todos sus aspectos, es un fenómeno que se inicia en el siglo XIX. El movimiento romántico tuvo mucho que ver con el interés hacia la literatura o la música del pueblo, y el nacionalismo musical se da a consecuencia de ese interés por poseer un conocimiento cada vez mayor. Por supuesto, en los estudios de la música popular influyeron los avances técnicos desarrollados en el siglo XX.

La auténtica recopilación y ordenación de la canción popular llega a comienzos del siglo XX con el *Cancionero popular español* de Felipe Pedrell, el cual hace alusión a muchos de los antecedentes. Entre las líneas de Pedrell aparecen los nombres de: Fernán Caballero, Estébanez Calderón, Antonio Machado Álvarez, Murguía, Rosalía de Castro, Milá y Fontanals y muchos otros.

Incluso ya en 1900, Albert Soubies, en su apretado y conciso panorama de la música española, hablaba, en las dos páginas dedicadas al folklore, de un gran número de colecciones: *Música del pueblo* de Lázaro Núñez Robles (1867), *Ecos de España* de José

⁶³ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona, 1919-1922.

Inzenga (1873), *Aires nacionales y populares andaluces* de Ocón, los trabajos sobre música vasca de “Santisteban, Guimont y Echevarría”, los de Calvo en Murcia, Cabrerizo y Jiménez en Valencia, “Torres de Adalid y Arana” en La Coruña, Montes en Lugo, Taberner en Sevilla, Nuevo y Miranda y Anselmo del Valle en Oviedo, Alió y Bertran Bros en Cataluña, Noguera en Mallorca, y algunos otros posteriores.

Pero a pesar de toda esta diversidad de cancioneros, Manuel de Falla escoge *Ecós de España*, de José Inzenga, para la creación de *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*.

Inzenga, como recopilador directo de la música popular, describía muchos de los problemas que suponía esta tarea en la introducción de sus *Cantos y bailes populares de España*, desde la vergüenza de las gentes a la hora de ejecutar los cantos, al olvido de muchos de los temas musicales, que lo mismo estaban incompletos, por no hablar de la dificultad de realizar una transcripción en la que no se desvirtuasen sus elementos característicos, y es por ello que Inzenga, con el fin de ofrecer mayor información sobre los temas transcritos, acompaña las partituras con una imagen.

Los lugares donde obtiene la música representativa de cada lugar suelen ser fiestas, romerías o bodas, a través del testimonio de gentes humildes pertenecientes, en general, a una clase social no demasiado elevada, como criadas, trabajadores de fábricas o cantaores, pues este tipo de música había sufrido un rechazo por parte de la burguesía decimonónica, para la cual todo aquello que estuviera relacionado con lo popular llevaba asociado los apelativos de atraso cultural y barbarismo.

La recopilación de estos cantos también era resultado, en otras ocasiones, de los distintos encargos por parte de amistades de Inzenga, como puede ser el caso de Barbieri. Y, además, el mismo Inzenga utiliza a su vez otras recopilaciones efectuadas por otros autores, tal es el caso de: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1824), de Antonio Iza de Zamacola; *Los cantos populares valencianos* (1873), de Eduardo Ximénez Cos; *La música del pueblo* (1873), de Núñez Robres; *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritas y arregladas* (1877), de Julián Calvo; y las publicaciones de Isidoro Fernández, *Flores de Andalucía* (1871), *El cancionero popular* (1874-1875) y *Flores de España* (1883), entre otros.

Al pensar en las dos piezas que nos ocupan, es importante aludir a la obra pionera de Julián Calvo que, aunque publicada en 1877, había comenzado su labor de recopilación en 1857. El cancionero de Calvo es realmente moderno para su época: en él destaca el esfuerzo realizado por el autor a la hora de tratar de transcribir los cantos; así, la

disposición corresponde a una transcripción para canto y piano convencional, pero repleta de aclaraciones e incluso modificando los pentagramas para aclarar convenientemente la forma “correcta” en que deben ser interpretados dichos cantos⁶⁴.

Además, Calvo es uno de los informadores de Inzenga:

[Inzenga] señala a los que le han procurado la información y los cantos sobre Murcia; el primer nombre que figura es el de D. Antonio López Almagro, pero a este siguen algunos nombres ya conocidos para nosotros: el del compositor Manuel Fernández Caballero, el de Julián Calvo, el de Joaquín Rubio o el de Antonio Arnao. Es por esta razón que no es extraño advertir entre las veinte composiciones que figuran en la recopilación de Inzenga algunas de las que ya había incluido Julián Calvo en su volumen. A lo largo de las veinte piezas es característico el que Inzenga coloque al principio de algunas de ellas al autor de la transcripción: encontramos tres de López Almagro, tres de Julián Calvo y una de Fernández Caballero (*las torrás*)⁶⁵.

Por otra parte, Inzenga es conocedor del problema que supone que sus cantos vayan armonizados; él mismo admite lo siguiente:

No hay música que pierda más en la escritura y arreglo al piano que la popular; siendo muchos los cantos, que oídos en tiempo y sazón producen grande efecto en el ánimo, y que leídos y aun ejecutados fuera de las circunstancias y condiciones propias del caso, parecen desprovistos de todo valor artístico. Este inconveniente no puede evitarse de un modo completo, pero puede atenuarse mucho, conservando en los acompañamientos de piano con escrupuloso respeto las figuras y los ritmos propios, y dando al lector las noticias indispensables, así sobre los instrumentos usados en cada canto o baile, como sobre las circunstancias de costumbres, lugar y ocasión en que ese canto o baile se ejecuta por el pueblo. De otro modo, y sin estos datos, el efecto de la melodía popular sobre el que la examina al piano no sólo es incompleto, sino que puede resultar enteramente contrario a la verdad⁶⁶.

No obstante, Inzenga también expone diversos argumentos para defender el acompañamiento pianístico de los temas. En primer lugar, cree que será algo conveniente para obtener la máxima difusión de un repertorio hasta entonces desconocido por la

⁶⁴ ENCABO, Enrique. “Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia; entre el Volkgeist y el esteticismo”. *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*. Madrid, CIOFF-España, 2006, pp. 95-115.

⁶⁵ ENCABO, Enrique. *Op.cit.* p. 109.

⁶⁶ INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid, Ed. A. Romero, 1888, p. 14.

sociedad del momento, y la mejor manera era ofrecer esas canciones con partituras para piano de forma que pudiesen ser tocadas en los distintos cafés y salones de la burguesía. Por otra parte, se respalda afirmando que otras recopilaciones hechas en el extranjero también habían sido armonizadas:

[...] algunas publicaciones también vieron la luz en Londres y en París en la primera mitad de este siglo, y por último, la del editor Durand, recientemente publicada en París, y titulada *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par Mr. Lacombe*. La mayor parte de estas publicaciones son en mi concepto muy estimables, si bien conceptúo como la más importante la de Santesteban, de San Sebastián, referente a los cantos del País Vascongado, pues en ella se revela la mano de un artista inteligente y de un experto y elegante armonista⁶⁷.

No obstante, fueron inevitables las apreciaciones por parte del maestro Felipe Pedrell, sobre todo el artículo que realiza para la *Ilustración Musical* en el año 1888:

Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya adornado con las galas del arte, armonizando los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! El instrumento anti-popular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular *voz de los pueblos*, conmovedor y consolador *sursum corda* de la humanidad.

El maestro Inzenga afirma, y esta afirmación le excusa, que procediendo de diverso modo, esto es, presentando los cantos sin el ornato de la armonía y tal como el pueblo los canta, reducía su público, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que desgraciadamente son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del placer de saborear el oloroso perfume de la melodía popular que sea más de su agrado. ¿Y qué falta hacen aquí los aficionados?

Cree de buena fe el maestro que entre los peregrinos cantos de su colección, por ejemplo, el canto popular antiguo (X), el de Pontevedra (IX), el de cuna (XI), el d'ó pandeiro

⁶⁷ INZENGA, José. *Íbid.*

(XVI), todos ellos bellísimos, conmovedores algunos, no preferirán mil veces los *terribles* aficionados un trozo de no importa cuál ópera al uso (el coro de toreros de *La Traviata*, por ejemplo), una insípida romanza de las que Pérez Galdós califica, gráficamente, de basura de salón, o alguna pieza que podría llamarse de música de actualidad, *Los Microbios*, *Las Carolinas*, *La Votación del Mensaje*, etc., etc., alguna de esas piezas, en fin, que se inventan todos los días y difunden el mal gusto.

A los eruditos les estorbará siempre el acompañamiento de piano, aunque el autor se llame el maestro Inzenga y haya escrito en su colección verdaderos pequeños poemas musicales, y haya conservado con escrupuloso y laudable respeto las figuras y los ritmos propios de todos los cantos de su preciosa colección: de sobra sabe el erudito dónde ha de hallar *los adornos de una armonización más o menos complacida*, según la frase del maestro Barbieri, dónde ha de buscar el músico colorista los tonos para pintar efectos locales y, más o menos vagamente, de época, en esta edad ilustrada por músicos coloristas en toda clase de manifestaciones⁶⁸.

Fuera de los halagos o críticas que recibiera Inzenga, la publicación de su obra *Ecos de España*, empleada por Falla en las *Siete canciones populares españolas*, tiene lugar porque en 1873 se incluye como suplemento al periódico *El Telegrama* una parte fundamental de dicha recopilación. Y, al año siguiente, debido a la exitosa acogida que tuvieron las colecciones, se publican en Barcelona con el nombre de *Ecos de España*. La buena recepción del mismo fue lo que motivó a Inzenga para continuar su labor y editar el segundo tomo, *Cantos y bailes populares de España*, merecedor de buenas críticas, aunque con menor recepción y distribución que el anterior. En concreto, son interesantes las palabras publicadas el 1 de febrero de 1873 en el periódico *El Tiempo*:

El conocido compositor Sr. Inzenga ha comenzado a publicar, con el título de *Ecos de España* su magnífica colección de cantos y bailes populares, fruto de grandes y meditados trabajos, que ha abreviado en parte a la ayuda que al Sr. Inzenga han prestado distinguidos compositores. Un periódico ilustrado que con el título de *El Telegrama* se publica en esa capital se ha encargado de dar a luz la colección del señor Inzenga, y ya se ha repartido el primer cuaderno, que contiene algunos cantos y bailes catalanes y asturianos.

Inútil nos parece consignar la importancia que para los músicos españoles tiene la publicación de los *Ecos de España* y principalmente para los que sostienen con

⁶⁸ PEDRELL, Felipe. “José de Inzenga”. *Ilustración Musical*, nº 3. Barcelona, Torres y Seguí Editores, 29 febrero 1888, p. 18.

fundamento, como el Sr. Inzenga en el artículo que hemos publicado en *El Tiempo*, que los cantos populares han de ser la base de nuestra ópera nacional. La obra del Sr. Inzenga viene a llenar un gran vacío, viene a revelar la riqueza inapreciable que España posee en los cantos del pueblo, y será, por tanto, acogida con entusiasmo por todos los que se interesan por el desarrollo del arte⁶⁹.

En efecto, *Cantos y bailes populares de España* constituyó el apoyo y el elemento desencadenante que Manuel de Falla necesitaba para la creación de sus canciones. Sobre esos temas de diversa procedencia regional, Falla va a transformar la idea, a elaborarla y trabajarla hasta convertirla en sustancia propia, de forma que el resultado de *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*, así como de las otras cinco canciones, es espléndido e ingenioso. El perfeccionamiento auto exigido por Falla en estas canciones va a conseguir que la obra en conjunto sea evocadora tanto de su técnica compositiva personal (con el tratamiento pianístico) como de los distintos entornos que quiere reflejar, pues en cada una de las piezas respeta el dato folklórico, que es la línea del canto, la cual queda limpia.

⁶⁹ CASARES RODICIO, Emilio. "Gacetillas". En: *El Tiempo*, n° 1148. Madrid: 4 de mayo de 1873.

3. Vínculos

3.1. Manuel de Falla y Felipe Pedrell

Manuel de Falla estudió con Felipe Pedrell en el Conservatorio de Madrid entre 1902-1904, y desde entonces entabló una estrecha amistad con el maestro, siendo el mismo Pedrell quien le aconsejó que marchase a París. La preocupación de Pedrell por el redescubrimiento de la música popular deja una fuerte huella en Falla, que encuentra, a través de su maestro Pedrell (clases, conversaciones, la lectura de su cancionero español...), un nuevo camino compositivo en la música “nacionalista”. Pedrell le instruye tanto en aspectos compositivos, como pueden ser formas musicales, instrumentación y orquestación, como en la tradición del folklore español y de la música rusa, en concreto del “Grupo de los Cinco”.

De todos los discípulos de Pedrell, como pueden considerarse Albéniz, Granados, Gerhard o Vives, se puede decir que Falla es el que más capta y pone en práctica las ideas de su maestro, diferenciándose de este únicamente en un aspecto: la forma de utilizar ese material popular. En 1915 afirmará en una entrevista concedida a Tomás Borrás:

Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos⁷⁰.

Estudiosos como Antonio Gallego y Carlos Gómez Amat⁷¹ han tratado en profundidad este tema; también la musicóloga Elena Torres⁷² y, en concreto, la investigación de Yvan Nommick en uno de sus artículos⁷³ se centra en las relaciones entre ambos músicos.

En los que respecta a las *Siete canciones populares españolas*, Yvan Nommick cita en su trabajo:

⁷⁰ Entrevista realizada por Tomás Borrás, “Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla”. *Por esos mundos*, XVI, marzo de 1915, p. 269.

⁷¹ En las páginas que dedica Gómez Amat a la figura de Pedrell en la *Historia de la música española en el siglo XIX* (1984: 273-285) se resumen con claridad las opiniones de los musicólogos que han estudiado la vida y obra de Pedrell.

⁷² TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009.

⁷³ NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

Falla no armoniza convencionalmente estas melodías, procedimiento muy generalizado por aquel entonces, sino que, siguiendo las enseñanzas de Pedrell, renueva completamente la savia de la música popular gracias a una armonización sutil que capta los más mínimos ecos y giros modales o tonales que encierran los cantos⁷⁴.

De lo que no hay duda es de que el *Cancionero musical popular español* de Pedrell fue una de las principales fuentes de Falla para muchas de sus composiciones como pueden ser *El retablo de maese Pedro* o el *Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, entre otras. Y la admiración de Falla por su maestro, que queda clara en el artículo que le escribe a su muerte en la *Revue Musicale* (París, 1922), también se aprecia cuando lo elogia en más ocasiones, pues emplea en sus obras música del propio Pedrell, tal es el caso de *Pedrelliana* o de la reorquestración de la *Canción de la estrella*.

Felipe Pedrell tenía unas ideas muy claras acerca de lo que debía tener la música española y la ópera nacional, aunque esta última quedó en una quimera, al no arraigar ni en Cataluña ni en España. Pedrell igualmente criticaba el gusto vulgar del público en los intentos de renovación musical. Del mismo modo quería justificar el nuevo rumbo que tomaría la música española en el medio operístico, en el cual la novedad estaba en los elementos a utilizar.

Pedrell y Falla fueron dos personalidades distintas pero capaces, ambos, de representar una clara conjunción de formas clásicas y de rasgos típicamente españoles. Felipe Pedrell va a luchar por la creación de una escuela lírico-nacional. El deseo pedrelliano era poner en marcha un nuevo drama lírico, propiamente español y con el cual frenar la invasión italiana que la música española sufría en el s. XIX: una reacción directa en contra de la continua presencia en los teatros españoles de la ópera italiana fue el nacimiento de un nacionalismo musical centrado, sobre todo, en la creación de un género hispano (la ópera española) como contrapunto de lo italiano. Los esfuerzos para conseguir una ópera española no fueron únicamente de Pedrell, sino que otros compositores antes ya mencionados como Chapí o Bretón también persiguieron esta empresa, aunque el verdadero mérito de crear una escuela nacionalista en España se debe a Felipe Pedrell, gracias al cual surgieron, a su vez, importantes figuras de la música española, continuadores de su legado, como Isaac Albéniz, Enrique Granados y,

⁷⁴ NOMMICK, Yvan. Op. Cit. p.294.

especialmente, Manuel de Falla, quien supo dar a conocer las ideas nacionalistas de Felipe Pedrell fuera de España, convirtiendo la música española en un fenómeno universal.

En el pensamiento de Pedrell, en esta música de identidad nacional debe estar presente el canto popular y el contenido folklórico y, si acaso, prescindiendo de la excesiva originalidad propia del movimiento romántico. Esta vuelta a los orígenes no estaba reñida con “la nueva música”; en efecto, Pedrell había sido un pionero en los primeros círculos wagneristas barceloneses de los años setenta, y, por lo tanto, conocía perfectamente la grandeza y la profundidad del nuevo arte musical, entendido por él como alternativa radical al lenguaje italianizante que había invadido la música española.

Pedrell no deja de reclamar una vivencia genuinamente hispánica que parte del canto popular y se inserta en la cultura musical más progresista de su tiempo. Para él lo importante es que en todas las formas habituales de música predomine el ingrediente particular, el sello personal. Lo que quiere y reclama es que en España exista una tradición propia con su esencia personal, obras propias de nuestra sociedad, el carácter constante en la expresión lírica, popularizar lo propio, es decir, algo a lo que se pueda denominar “nuestra música”⁷⁵, pues para Felipe Pedrell esa manifestación de arte nacional parece estar perdida o caída en el olvido, sin medios materiales para estudiarla o recurrir a ella; hay una necesidad de reconstruir ese “tesoro” del pueblo.

Estos son los ideales por los que Felipe Pedrell no cesa de luchar. Y dentro de estos, está especialmente preocupado por la ópera española, la cual define no solamente como un drama lírico escrito en castellano y con argumento español con reminiscencias a situaciones típicas de nuestra tierra, sino que precisamente debe ser un arte nacional bien definido con elementos que lo conviertan en único e inconfundible y que posea todo lo propio: tradición, carácter, costumbres, formas, etc. Un ejemplo a seguir en la estética del drama lírico es para Pedrell la *Camerata* de Florencia.

Este fue un aspecto muy elogiado por Adolfo Salazar, quien ensalzó sus teorías, sus “ambiciones para el resurgimiento de un arte nacional” o sus méritos para ser considerado como el “fundador de la ópera española”⁷⁶.

⁷⁵ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona. 1891.

⁷⁶ BARBERO CONSUEGRA, David. “*Los pirineos* de Felipe Pedrell: la creación de una Escuela Lírico Nacional”. *Revista Musicalia*, 2, 2002. Córdoba: Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.

Además de criticar la situación de la música escénica, también se lamenta Felipe Pedrell de haber dejado y olvidado las escuelas de música religiosa. No haber utilizado ejemplos españoles tan buenos como Morales o Victoria para a partir de ahí perfeccionar nuestro arte y desplegar nuestra potencialidad original y toda la plenitud de nuestra inspiración. Error que, sin embargo, no comete Alemania con Bach.

Quizás este es, para Pedrell, el primer paso de la decadencia de nuestro arte: entusiasmados con la ópera italiana, la música en España se convirtió en una copia constante del modelo italiano, incluso en los teatros era lo que se representaba, por no hablar de los conservatorios o Liceos, en los cuales se seguía fomentando ese gusto. La única alternativa propuesta por ciertos compositores, y de la cual Pedrell no era partidario, era la moda de las canciones andaluzas propias de la *tonadilla*, junto con la *farsa flamenca* moderna, ambas calificadas de vulgares por Pedrell. Para el maestro eso no era música verdadera tal y como él lo concebía.

En esa línea de la ópera española, propone Pedrell el ejemplo de los músicos rusos en cuanto que no subordinan jamás las voces a la escena, sino que son ellas las que dominan. Este punto tiene especial importancia para Pedrell como defensor del canto popular, y es que lo que defiende el maestro es que el interés se concentre en la parte vocal y no en la orquesta, la cual simplemente debe complementar la palabra y ayudar, quizás, a expresar la idea hablada, pero siendo los personajes los protagonistas de la trama.

Una vez más, el canto popular va a ser la esencia de una escuela lírica y es en él donde hay que buscar la inspiración; es lo que debe llamar la atención a los nuevos músicos, los cuales encontrarán en él multitud de elementos para desarrollar.

Muy lejos estamos, en opinión de Pedrell, de conocer toda la riqueza de formas y ritmos que ofrecen las distintas regiones españolas. La única manera de percatarse de la infinidad de melodías primitivas y cantos populares es con un estudio profundo de esta materia, necesario, a su vez, para la multitud de trabajos folklóricos. Felipe Pedrell también se apoya para defender sus tesis en ideas del Padre Eximeno:

El P. Eximeno fue *el primero* en hablar de *gusto popular* en la Música, y en insinuar que *sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.*

La gran enseñanza que encierra este párrafo, permanece, por desgracia, en pie: el canto nacional que *podía haber construido* en nuestro pueblo su sistema como lo han

construido, gloriosamente, algunas naciones en nuestros días, es todavía ante nosotros un deseo, una aspiración, como lo era en los tiempos del P. Eximeno⁷⁷.

Cuando el compositor consiga unir en su obra el tema popular junto con su personalidad y con otros elementos convencionales, entonces, según Pedrell, se conseguirá una pieza con inconfundible personalidad, propia de su lugar de origen y representativa de una época determinada. Felipe Pedrell defiende y respeta el inspirarse en documentos de distintas épocas que hayan sido de gran interés artístico. Sin embargo, califica de plagio cuando, en lugar de asimilar los distintos elementos, se realiza una mínima transformación de una melodía dándola por nueva. Él confiesa haberse apropiado, en muchas ocasiones, concretamente en su trilogía *Els Pirineus*, de rasgos melódicos o formas, pues suponen motivos de alto interés patriótico y orgullo nacional, pero creando a partir de ellos como modelos algo nuevo y no de manera superficial.

Asunto también delicado para Pedrell es, precisamente, la armonización de los cantos populares. Dicha armonización, según su pensamiento, debía realizarse independiente a la manera de la música moderna europea de su contexto, con ritmos muy cuadrados y únicamente con posibilidad de tonalidades mayores y menores, sino más bien conociendo y estudiando las distintas escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, etc., y, por supuesto, para realizar esa armonización, se debían dominar los distintos sistemas desarrollados a lo largo de la historia: modos árabes y españoles, melodías mozárabes, salmodias judías, así como melodías y ritmos galaicos, celtas, vascos, etc.

En palabras del propio Pedrell:

La armonización del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento harmónico, préstase en otros á dejarse doblegar á todos los recursos de la polifonía, tanto antigua como moderna. En este último caso nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía á esa infinidad de cantos inspirados en gammas antiguas y en general á toda clase de música popular, inmovilizada, por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía; el canto primitivo, á la vez que sufriría profunda transformación acomodando sus giros melódicos peculiares á la música polifónica moderna, restringida fatalmente al empleo exclusivo de sus dos modos y constantes⁷⁸.

⁷⁷ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional...* p. 38. Barcelona: Henrich, 1891.

⁷⁸ PEDRELL, Felipe. Op. Cit., p. 43.

Felipe Pedrell, impulsor del nacionalismo musical y notable musicólogo, ejerció gran influencia en distintos compositores, concretamente, como ya se ha mencionado, en Manuel de Falla. Por ello, es necesario tener en cuenta todos aquellos trabajos más relacionados con su preocupación por la música española, desde su producción compositiva a su obra musicológica.

A pesar de que, en general, sus temas de práctica y estudio durante la adolescencia siempre estuvieron relacionados con la canción popular, existen determinados hechos que marcaron aún más sus trabajos sobre el estudio de las humanidades y de la historia y estética musicales; también con especial atención a la polifonía renacentista, como es el caso de sus investigaciones en la Biblioteca Vaticana, en Italia, bajo la dirección de Monseñor Dupanluop, en el otoño de 1877, donde se forja su verdadera vocación de musicólogo .

En su empeño para imponer un repertorio adecuado a la liturgia, trabajó apenas dos meses de 1883 como maestro de capilla de la colegiata de Santa Anna de Barcelona, y del fracasado intento hace mención en sus memorias “un magisterio *in partibus infidelium*”⁷⁹.

Un año antes, en 1882, estando en Barcelona, y siempre con la intención ensalzar la música, había iniciado la publicación periódica *Salterio Sacro-Hispano* y la revista semanal *Notas Musicales y Literarias*. Ambas fueron de corta duración dada la situación de la música en la España de su tiempo, pero son prácticamente sus primeros trabajos en ese reclamo tan personal. Su intención con el *Salterio* era dar a conocer los tesoros de la polifonía litúrgica hispana y devolverle el valor y la estricta funcionalidad artística para la que fue creada.

Estos trabajos de escritura ensayística y bibliográfica empezaron a ser muy frecuentes. En 1886 comienza a redactar su obra sobre los músicos españoles antiguos y modernos que publicaría dos años más tarde y, además, colabora en este año en las biografías de músicos españoles en la conocida obra *Celebridades musicales*.

Por otra parte, el 15 de enero de 1888 salía a la luz el primer fascículo de *La Ilustración musical Hispano-Americana*, revista quincenal que estuvo nueve años bajo la dirección de Pedrell y la cual llenó un vacío importante en la cultura musical española e hispanoamericana de fines de siglo. Junto con la revista se repartía un suplemento

⁷⁹ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte:(1841 1891)*. Paris

musical, el *Ensayo bibliográfico* (que sólo llegó a las primeras 128 páginas), el *Diccionario técnico de la música*, y el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, que sólo llegó a publicarse hasta la mitad de la letra “G”.

Su preocupación por redescubrir el pasado musical español fue uno de los aspectos fundamentales que le empujaron a ese tipo de publicaciones. Pero, a pesar de que la revista sí ocupara un lugar destacado en la cultura musical de aquel momento, de esos tres suplementos sólo tuvo éxito el *Diccionario técnico de la música*, que fue editado luego en la Imprenta Torres Oriol de Barcelona. La obra se repartió en pliego de ocho páginas desde el 15 de enero de 1892 hasta el 28 de febrero de 1895.

Resultado de sus reflexiones, pensamientos y procedimientos utilizados en la composición de la ópera *Els pirineus*⁸⁰, obra con un planteamiento radical del nacionalismo musical español, nace *Por nuestra música*, el texto más importante para conocer realmente la ideología del nacionalismo musical de Felipe Pedrell, publicado el 1 de septiembre de 1891 en Barcelona. En ella defiende como elemento esencial para la consecución del drama lírico nacional la canción popular, de cuya unión con el “arte moderno” surgirá la combinación perfecta, y propone enriquecer la paleta armónica con la recuperación de las modalidades propias del canto popular; además, plantea una falta de tradición musical y un exceso de influencia de la música italiana: su idea es conseguir la unión del canto nacional en su versión “popular” y la música wagneriana.

Esta intención la logra en la ópera *Els pirineus* en la que, como en otras, no sólo hace acto de presencia el wagnerismo, sino también el cultivo de la canción popular, pasada a veces por el tamiz de la ironía y del folklore imaginario.

Desde noviembre de 1891 hasta septiembre de 1892 también se hizo cargo de la crítica musical del *Diario de Barcelona*; pero un problema con la crítica de la ópera *Garín* de Tomás Bretón le valió el puesto, del que se vio obligado a dimitir. Ello no le impide seguir con su tarea de despertar el interés por la música española. La conferencia que ofrece en el Ateneu Barcelonès sobre el tema “Nuestra música en los siglos XV y XVI”, donde dio a conocer música de, entre otros, Juan del Encina y Fuenllana, y enmarcada en el ciclo general “Estado de la cultura española y particularmente de la catalana en el siglo

⁸⁰ CORTÉS, Francesc. “Ópera española: las obras de Pedrell”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1996 (I), pp. 187-216. Véase también la edición crítica de la ópera: PEDRELL, Felipe. *Los Pirineus. Ópera en tres actos*. Música Hispana: Música lírica, 46. (ed. crítica de Francesc Cortès y Edmon Colomer). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

XV”, resultó de tal interés que a los pocos meses fue requerido para dictar otras tres conferencias en el mismo lugar:

- “Los dos períodos de música homófona y polítona, que precedieron al armónico moderno”. En ella se pudieron escuchar ejemplos de música litúrgica y trovadoresca medieval, organa, discantos, vilanelle y gallardas, etc.
- “Palestrina”. Del compositor se interpretaron *Adoramus te, Exultemos, Pange Lingua, Ecce quomodo moritur, Improperia* y algunos fragmentos del *Stabat Mater*.
- “Victoria”. En esta ocasión se emplearon ilustraciones musicales de motetes y pasiones.

El Ateneo de Madrid fue otro de los centros que le abrió sus puertas como conferenciante y, más tarde, en 1896, es nombrado catedrático de Historia de la música de la Escuela de Estudios Superiores. En este puesto tuvo la oportunidad de ofrecer distintos cursos sobre temas de constante interés para él: “Historia y estética de la música” (1896-1897), “Influencia del canto popular en la formación de las nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno” (1897-1899), “Nociones de historia de la música española acerca del arte de religioso, el teatro y la música popular o popularizada” (1899-1900), “El drama lírico de Wagner” (1900-1901) y “El canto popular español” (1901-1903).

Con todos estos acontecimientos el prestigio de Pedrell iba en aumento, y el 10 de marzo de 1895 fue nombrado académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su discurso de ingreso titulado “Sentir en español”, como no podía ser de otro modo, ensalzó a un compositor español, Antonio de Cabezón. Ese mismo año también fue nombrado catedrático de Conjunto Vocal del Conservatorio de Madrid, y en 1900 de Estética e Historia de la Música.

Mientras tanto, su producción musicológica no dejaba de cesar. Entre 1894 y 1896 aparecieron los ocho volúmenes de la colección *Hispaniae Schola Musica Sacra*, con la que daba a conocer los testimonios más importantes de la polifonía hispánica del Renacimiento: Morales, Guerrero, Ginés Pérez y Cabezón; esta antología, que consolidaba la fama de Pedrell como musicólogo y fue recibida de manera extraordinaria en toda Europa, incluía tanto transcripciones musicales como un riguroso estudio histórico y crítico, redactado en español y francés.

Otros trabajos, además de diversidad de artículos de investigación publicados tanto en revistas nacionales como extranjeras, fueron: los cinco tomos del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1897-1898), el *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (1901), las *Prácticas preparatorias de instrumentación* (1902), *El organista litúrgico español* (1905) y los dos volúmenes de la *Antología de organistas clásicos españoles* (1908). Además, crea y dirige la revista *La Música Religiosa en España* (de enero de 1897 a diciembre de 1899), donde publicó un extenso estudio sobre Tomás Luis de Victoria que le abrió las puertas a la edición crítica de sus *Opera omnia*, llevada a cabo a petición de la editorial Breitkopf und Härtel de Leipzig entre 1902 y 1913; dicha labor representó tanto para Pedrell como para la música española del siglo XVI el grado más alto de prestigio y reconocimiento.

Por supuesto, en ningún momento se olvida Pedrell de la música catalana, y su aportación a la historia de esta música la hace con sus escritos de la serie *Músichs vells de la terra*, que van de 1904 a 1910, en la *Revista Musical Catalana*. En este trabajo lo que realiza es un estudio de multitud de compositores catalanes, tratando tanto aspectos biográficos e históricos como comentarios de sus obras y valoraciones estéticas. Asimismo, destacan los dos volúmenes del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* en 1909.

A la vez que crecía el legado literario, ensayístico y musicológico de Pedrell, este no olvida la composición. De su faceta de compositor nacionalista conviene destacar sus óperas *La celestina*, de 1902 y con texto de F. de Rojas, y *El Comte Arnau*, de 1904 y texto de J. Maragall. No obstante, su figura como compositor quedaba en segundo plano en comparación a la de musicólogo, que era excelente, y, a su muerte, en la valoración nacional e internacional sobresale su producción musicológica. Los motivos de ello iban desde la falta de interés por el público, a la débil infraestructura musical en la España de la época. Sus últimos trabajos, aparte de la *Antología de organistas clásicos españoles* (aparecida en 1905), fueron el *Cancionero musical popular español* (1918) y *P. Antonio Eximeno* (1920).

A pesar de todo, gracias a la calidad de sus producciones y al nombre que alcanzaron sus discípulos, su ideal llegó a conocerse, inaugurando para España una época de espléndido refloreamiento de la música y creando las bases de la moderna investigación musicológica, pues para Pedrell la musicología estaba al servicio de la música, lo que le convertía en un precursor de las nuevas concepciones de dicha

disciplina, alejada del positivismo y del historicismo al que estaba acostumbrada en la segunda mitad del siglo XIX.

Su discípulo Manuel de Falla asume el ideario de su maestro combinando lo hispano con la nueva música. Igualmente, le profesó siempre una devoción ejemplar, tal que a la muerte de Pedrell le escribió Falla un artículo en la *Reveu Musicale* (París, 1922), donde confesó deber toda su carrera de compositor a las enseñanzas y al ejemplo de su maestro Felipe Pedrell. Y, además, Manuel de Falla, en vida, siempre insistió sobre la vigencia artística de las obras compuestas por Felipe Pedrell:

Pedrell fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios del último siglo se creía cerrado sin esperanza.

[...]

En este estado de cosas aparecieron la trilogía *Los Pirineos* y el folleto *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell, en los que con la persuasión y el ejemplo demuestra su autor que el drama lírico español, así como toda obra musical que aspire a representarnos ante el arte universal, debe inspirarse, tanto en la fuerte y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores de los siglos XVI al XVIII.

Ya en el manifiesto *Por nuestra música* (publicación complementaria de la partitura de *Los Pirineos*) expone el maestro sus teorías estéticas; teorías que tienen su confirmación en dicha obra y que, a partir de aquel momento, jamás dejó de poner en práctica.

[...]

Enumera luego las condiciones indispensables a la nacionalización artística: “La tradición constante, los caracteres generales y permanentes, el acuerdo de diversas manifestaciones, el uso de formas determinadas, nativas, que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza, a su temperamento y a sus costumbres”. El programa, como se ve, es contundente y decisivo; a él, repito, se ajustó desde entonces la producción del maestro, y en un grado más o menos elevado, según las intenciones del compositor y a su fuerza de convicción, a él se ha venido también ajustando una parte importantísima de la producción española que marca nuestro renacimiento musical.

[...]

Felipe Pedrell, a pesar de su comercio constante con las obras de nuestros clásicos y de su ferviente devoción por ellos, poseyó la necesaria convicción y voluntad para no alucinarse por los mecanismos convencionales. Su ideal estético le impulsó a seguir un método gracias al cual los procedimientos empleados jamás traspasan los límites de

humilde servidumbre a la esencia musical que expresan y engalan. Y, sin embargo, ¡qué riqueza se esconde en esa aparente modestia y qué ardua y profunda labor supone, por ejemplo, la extracción del misterio armónico contenido en la melodía popular!

[...]

En cambio, nosotros, los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar que ella, por sí sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español, aunque, claro está, concedamos la más alta importancia al apostolado verbal del maestro y a su labor vulgarizadora de nuestros clásicos que iluminaron y fortalecieron aquella acción redentora de su obra musical.

Un erudito-artista apenas se comprende; pero un artista que se sirva de la erudición adquirida, no para exteriorizarla directamente en su obra, sino para procurar que se reflejen en ella los valores sustanciales que caracterizan la nacionalidad de su arte, al par que embellece su obra, cumple una misión trascendente. Y éste fue el caso de Pedrell.

[...]; mis pretensiones, por el momento, se reducen a demostrar su alta significación dentro de nuestro arte contemporáneo. Esa significación es tan evidente que sólo podrá negarla la ignorancia o la mala fe.

[...]

Porque Pedrell amaba su arte con una vehemencia que rara vez he visto igualada.

[...]

Este *Cancionero*⁸¹, que cual preciosa arca guarda la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos, nos hace vibrar con su magia surgeridora de lugares y épocas insignes en la historia y la leyenda de la península hispana.

[...]

Con devoción profunda traslado las palabras del admirable artista, y con ellas termino el piadoso homenaje que filialmente ofrezco a la memoria del hombre por cuya obra y por cuyo apostolado mereció España su reingreso en el grupo de naciones musicales de Europa⁸².

⁸¹ Refiriéndose al *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell.

⁸² *Escritos sobre música y músicos*. Sopena, Federico (introducción y notas). 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Colección Austral. *Felipe Pedrell*, pp.84-99.

3.2. Manuel de Falla y José Inzenga

Como es sabido, José Inzenga y Castellanos⁸³ (1828-1891) es una de las figuras musicales más relevantes del siglo XIX. Preocupado prácticamente por todos los ámbitos relativos a la música, desde la educación musical hasta la composición, fue uno de los artífices del renacimiento de la zarzuela junto a Oudrid, Barbieri, Hernando, Fernández Caballero o Arrieta. Sin embargo, en este trabajo nos interesa especialmente su faceta de etnomusicólogo y folklorista⁸⁴.

Se conoce que era poseedor de una importante biblioteca musical, que él mismo cifraba, en 1872, en setecientos ejemplares escogidos. A través de su correspondencia con Barbieri se manifiesta también su interés por la búsqueda de lo español en la música, queriendo localizar todas las obras que hicieran referencia a las danzas y bailes españoles.

De este modo, Inzenga destaca por su especial dedicación a la recolección de cantos y bailes populares y sus investigaciones como folklorista, labor que concluyó con la publicación de sus dos cancioneros *Ecos de España* (1873), y *Cantos y bailes populares de España* (1888). José Inzenga se encuadra a sí mismo en una tradición en la que él incluye a Hilarión Eslava (que emprendió la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa), Baltasar Saldoni (con su Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles), Antonio Romero (en el ámbito de la didáctica), Peña y Goñi (en el de la música teatral),... y proponiéndose él recoger el testigo de Eslava, Soriano Fuertes, Murguía, Melchor y otros que ya habían señalado la importancia de recopilar los cantos populares del país. Además, Inzenga sitúa su trabajo dentro de la corriente nacionalista (Chopin, Liszt, Sarasate...) de la música académica europea⁸⁵.

El origen de estos trabajos viene por una orden confirmada en 1858 por parte del Ministerio de Fomento, en la que el músico recibe el encargo de ocuparse de la recopilación de los bailes y canciones populares de España; así Inzenga emprende un viaje por el país en busca de esas muestras de folklore, al mismo tiempo que establece una red de colaboradores que le permite acceder a aquellos otros cantos y bailes a los que no tiene acceso de primera mano.

⁸³ Véase anexo 3.

⁸⁴ MATÍA POLO, Inmaculada. *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX* (1828-1891), Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEdeM). 2010

⁸⁵ ENCABO, Enrique. Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia... p. 107.

Su obra *Ecos de España* recoge, en este orden, cantos de Cataluña, Galicia, Valencia, himnos y canciones patrióticas de la Guerra de la Independencia, islas Baleares, Murcia, Cuba, Aragón, Guipúzcoa, León y, de nuevo, Andalucía. La obra tuvo una gran difusión, no solo entre compositores nacionales, sino también extranjeros, como es el caso de Rimski-Korsakov, que utiliza algunos temas en su *Capricho español*.

Más importante si cabe es *Cantos y bailes populares de España*, obra inacabada de la que se publicaron tres volúmenes, dedicados a Galicia, Murcia, Valencia; cuando muere Inzenga estaba casi terminado el volumen correspondiente a Cataluña. De nuevo, la difusión entre los compositores fue inmensa. Falla utiliza en *La vida breve* la *Música de gaita* que aparece dentro del volumen dedicado a Galicia.

Para que algún día podamos tener una historia de la música española escrita con la debida extensión y fundamentada sobre cuantos documentos y noticias puedan revestirla de la autoridad que hoy la crítica exige en obras de esta clase, es indispensable, en mi sentir, que a ella precedan muchos estudios y publicaciones especiales sobre los diversos ramos que abraza dicho arte⁸⁶.

De este modo comienza José Inzenga su ambicioso proyecto consistente en recoger en una serie de varios volúmenes los “cantos y bailes populares” de España; El trabajo de Inzenga, datado en 1888, acusa aún las influencias del Volkgeist de las teorías románticas, aunque es de destacar el hecho de que Inzenga aclare ya en el inicio de su obra las dificultades de la recolección de cantos populares, indicando por ejemplo que “no hay música que pierda más en la escritura y arreglo al piano que la popular”, señalando la diferente emoción al ser ejecutados en su contexto y la frialdad al ser leídos y al señalar las múltiples carencias que en su obra podrán encontrarse.

A diferencia de otros cancioneros de la época, destinados a la preservación, la obra de Inzenga está pensada desde un primer momento para ser publicada y ofrecida al gran público. Así Inzenga armoniza esos cantos con la intención de transformarlos en melodías típicas de la música de salón. Él mismo afirma “presentando los cantos sin el ornato de la armonía y tal como el pueblo los canta, reducía su público, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que desgraciadamente son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del placer de saborear el oloroso perfume de la melodía popular que sea más de su agrado”. La mayoría de los cantos fueron recogidos por

⁸⁶ INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Ed. A. Romero. Madrid, 1888.

Inzenga, aunque algunos estaban tomados de otras fuentes, como la Historia de Galicia, de Murguía, o de colaboradores, entre los cuales cita a Marcial del Adalid, Isidoro Blanco, Práxedes Carreira, Antonio Castro, Juan García, Francisco María de la iglesia González, Santiago Pan, Ambrosio Pérez Sierra, Gabriel Rodríguez, Leandro Vallarino, José Varela Silvari y el maestro San Clemente de la catedral de Murcia.

En cuanto al volumen dedicado a Murcia, como anteriormente indicamos la influencia del trabajo de Julián Calvo (que además de publicar su propio cancionero, colabora con Inzenga en esta obra), los cantos aparecen agrupados según su función: así, del I al IV son cantos de labranza (y una nana), del V al IX bailes (parrandas, seguidillas, torrás), del X al XII aguinaldos, del XIII al XV cantos religiosos y del XVI al XX canciones diversas. La notación empleada es convencional, evitando los intentos de Julián Calvo por adaptarla a las características de los cantos populares. Quizá sea debido a que ya en la introducción se nos advertía de la imposibilidad de recoger todas las improvisaciones y adornos que en la práctica real de estos cantos se ejecutan. Algunas aparecen solo con línea melódica y otras con acompañamiento de piano; en esta colección se presta especial atención al fraseo, mediante la utilización constante de ligaduras de expresión. Encabo además señala que toda la transcripción correspondiente a los cantos de la aurora es nueva, no utilizándose para ello las transcripciones de Julián Calvo:

Inzenga reproduce el canto de la aurora en una partitura coral convencional, estableciendo la voz de contralto y de tenores en clave de sol (y duplicando en terceras la voz de los tenores) y la de los bajos en fa en cuarta, reproduciendo igualmente el ritmo de la campana [...]En su conjunto, debido a la simplificación de la línea melódica, la elisión de los adornos y la armonización al piano mucho más sencilla, la colección de Inzenga ofrece mucha menos información que la de Calvo, y parece más una colección destinada a la interpretación particular en salones o ateneos que a la erudición e investigación⁸⁷.

No sabemos si Manuel de Falla pudo acceder a la obra de Julián Calvo, pero sí lo hizo con seguridad a la obra de Inzenga, pues tenía un ejemplar en su biblioteca. Por tanto, es de esta colección de la que toma el tema de *El paño* para construir una de sus *Siete canciones populares españolas*. En la edición que hoy se guarda en Archivo Musical Manuel de Falla aparecen indicaciones del propio sobre el nuevo esquema rítmico del bajo del acompañamiento (ver ejemplo 1 al final del capítulo), y lo mismo sucede en *Las*

⁸⁷ ENCABO, Enrique. Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia... p. 109.

torrás, seguidilla murciana, cuya transcripción es debida al maestro Fernández Caballero⁸⁸.



Ilustración 1. Inicio de El Paño, versión de Inzenga, con anotaciones de Manuel de Falla. Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

⁸⁸ En *Ecos de España*, en el volumen dedicado a Murcia de sus *Cantos y bailes populares de España* (Madrid: Antonio Romero Editor, 1890), Inzenga cita, en el caso de *Las Torrás*, “Transcriptas por D. M. F. Caballero”.

4. Murcia en las *Siete canciones populares españolas*

La Región de Murcia goza de una gran riqueza folklórica, ello es debido, entre otros factores, a su característica situación geográfica que favorece el cruce cultural y a un destacado talento autóctono de sus gentes. La riqueza que puede encontrarse tanto en la huerta como en el campo ha contribuido al desarrollo de canciones y bailes de antaño que confieren una personalidad propia al territorio dentro del compendio de bailes y canciones de las demás regiones. Además, el murciano ha sabido dejar huella de su personalidad a los cantos y bailes de otras tierras como las malagueñas y las jotas. Todo el folklore murciano, especialmente las danzas y las canciones, tiene los matices característicos de la región, aunque, por razones de cercanía con Murcia, las comunidades de Valencia, Castilla-La Mancha y Andalucía han sido las que más han influido en sus danzas y en sus canciones; de igual manera, Murcia ha influido en las de las comarcas vecinas.

De las siete canciones que componen la obra de Falla, aquellas en las que presenta como elemento esencial y básico unas melodías propias del folklore murciano son tres: *El paño moruno*, *Seguidilla murciana* y *Nana*. Sin embargo, en relación con la *Nana*, existen ciertas controversias con su procedencia.

Antonio Narejos Bernabéu, cuando trata este tema en su Discurso de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia⁸⁹, expone que se conoce una fuente usada por Falla para esta pieza, que es la transcripción de una nana que aparece en la comedia de los hermanos Álvarez Quintero, *Las flores*⁹⁰. Pero también existen otras dos versiones procedentes del folklore murciano: una es la transcrita por Julián Calvo en su colección *Alegrías y tristezas de Murcia*, y la otra es el *Canto de cuna, que usan las madres para dormir a los niños*⁹¹ de José Inzenga. Las afinidades entre estas tres versiones y el estar tan relacionadas con la de Falla hacen que no sea posible saber con claridad si realmente se trata de una pieza murciana o sólo una posible adaptación.

Por tal motivo, mi trabajo se centrará sobre todo en las otras dos piezas: *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*.

⁸⁹ NAREJOS BERNABÉU, Antonio. “Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla”. En: *Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*, (Murcia, 31 de marzo de 2011).

⁹⁰ La primera edición de esta obra (1901) se encuentra en la biblioteca personal de Manuel de Falla, hoy conservada en el Archivo Manuel de Falla (AMF) de Granada.

⁹¹ Pieza perteneciente al *Cuaderno de Murcia en Cantos y bailes populares de España* publicado por José Inzenga en 1888.

Tal y como indica el literato murciano Andrés Blanco García en una cita de su libro *Escenas murcianas*:

El paño era uno de los cantos populares más hermosos de cuantos se han ejecutado con acompañamiento de guitarra. Sosteníase sobre un ritmo original y sencillo que no podía adaptarse, como el de las seguidillas, malagueñas y jotas, a ninguna otra clase de canciones. Había tres clases de paños completamente distintos: el primero era el «moruno» y el de la “tierra” o murciano, que tenía el mismo acompañamiento, y sólo se diferenciaban en alguna variante accidental y en que el moruno se cantaba en modo mayor y el murciano en modo menor. El segundo era el “lorquino” y el tercero el “americano”⁹².

Después de leer esta cita, Antonio Narejos reflexiona en su Discurso diciendo:

Desconozco la razón por la que el compositor tituló a esta pieza *El Paño moruno*, cuando en los cancioneros conocidos aparece como *El Paño*, sin más. Pero, según se deduce de la descripción de Blasco García, el paño de Falla no sería precisamente el moruno, sino el de la “tierra” o murciano, ya que la melodía está en modo menor⁹³.

Por otra parte, Inzenga afirma lo siguiente:

En Murcia *El paño moruno* es la canción más usada por los ciegos: en los días de mercado se colocan en los puestos más frecuentados por la gente que afluye a la ciudad de la huerta y campo y entonan con ella historias amorosas, metrificadas en décimas, que se escuchan con fruición y embeleso por aquellos filarmónicos colonos, los cuales no dejan de proveerse de los estupendos romances de que llevan repletas las alforjas los industriosos cantadores⁹⁴.

En efecto, Falla parte de los documentos folklóricos en sus *Siete canciones populares españolas*. *El Paño moruno* es una copia exacta del tema popular en melodía y texto de la versión de José Inzenga de 1888, que probablemente deba bastante a la incorporada por Julián Calvo en su cancionero anterior, pues el murciano ya la había notado, afirmando en las advertencias finales de su obra que contemporáneamente a su

⁹² BLANCO GARCÍA, Andrés. *Escenas murcianas. Apuntes para cuadros, costumbres y tipos de Murcia y de su huerta y campo*, p.216. Tip. de Rafael Albaladejo Brugarolas, Murcia, 1894.

⁹³ NAREJOS BERNABÉU, Antonio. Op. Cit.

⁹⁴ INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España. Murcia* (Madrid, 1888), pp. 59-60.

cancionero “se canta otro paño llamado “el nuevo”, lo trageron [sic] a Murcia unos ciegos forasteros (hace unos veinte años se empezó a conocer) y por no ser original sino un arreglo no lo hemos puesto”⁹⁵.

El tema tradicional “El Paño”, además, llamó la atención de otros compositores. Son destacables dentro de la producción de Joaquín Nin, dos obras netamente murcianas. La primera de ellas es el *Paño murcien* para voz y piano, incluido en *Veinte cantos populares españoles* (1923), obra que en 1928 adaptará para violín y piano titulándola como *Murciana*. Otro ejemplo bien conocido es “La canción del platero” de la zarzuela *La Parranda* del Maestro Alonso (estrenada en 1928); en el caso de la zarzuela, la melodía nada tiene que ver con esta tercera variante de El Paño, aunque sí que emplea la misma letra. Dentro de la música incidental, conviene destacar que “El Paño”, tanto en su segunda como en su tercera variante, fue incluido en la introducción musical del largometraje *La Alegría de la Huerta* de Ramón Quadreny (1940), junto a otras melodías populares murcianas que el compositor Daniel José Salas (1897-1974) extrajo del cancionero de José Verdú (1906).

Atendiendo a la letra de *El Paño Moruno* de Manuel de Falla, sí que se corresponde con una canción de un día de mercado, propia para ser entonada por una persona cuyo oficio es el de tendero/a y, además, con cierta experiencia en su labor:

*Al paño fino en la tienda,
una mancha le cayó;
Por menos precio se vende,
porque perdió su valor.*

Para comprobar esa entidad murciana, podemos comparar con otra pieza de la región; existe un *Paño*⁹⁶ posterior, del año 1949, perteneciente a la localidad de Ceutí y firmado por el valenciano Ricardo Olmos Canet (1905-1986). Las similitudes entre ambas piezas son varias: las dos con compás ternario, misma armadura con dos sostenidos, tendencia rítmica de alternar versos de 8 y 7 sílabas, y una letra con una temática similar,

⁹⁵ ENCABO, Enrique. Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia... p. 105.

⁹⁶ Véase anexo 4.1.

es decir, haciendo referencia al trabajo y desprendiendo esa sabiduría popular del oficio concreto:

*Diga usted señor platero
cuanta plata es menester⁹⁷
para bordar un vestido
El platero no fue tonto
que lo supo comprender*

En relación a la *Seguidilla Murciana* de Manuel de Falla, a pesar de incorporar algunos arreglos, se copia la melodía popular de la misma versión de Inzenga. Los versos que componen la canción se enmarcan dentro del ámbito coloquial y denotan el carácter rústico de la región. En concreto, se aprecia especialmente en el verso “arrieros semos” con esa expresión propia del acervo cultural y el particular uso del vulgarismo. A partir del octavo verso (“por tu mucha incostancia...”), y al igual que sucedía en el *Paño*, el tema predominante es el resultado de la vida diaria en todos sus ámbitos, es decir, la experiencia. Y en cuanto a la forma métrica, va alternando versos heptasílabos y pentasílabos, siendo así una seguidilla compuesta (7 - 5 a - 7 - 5 a / 5b - 7 - 5b):

*Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros semos;
puede que en el camino
nos encontremos!
Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa*

⁹⁷ En este caso, atendiendo a los primeros versos, podemos también intuir la influencia de “La canción del platero” de *La Parranda*.

nadie la toma!

De nuevo es posible y necesaria la comparación con otra seguidilla murciana⁹⁸, en este caso de la localidad de Abanilla y también recopilada por Ricardo Olmos:

*La primer seguidilla
que vino al mundo
la trajo mi compare
montá en un burro,
la trajo mi compare
montá en un burro*

A pesar del mayor número de versos de la seguidilla de Manuel de Falla, la forma métrica sigue siendo la misma, combinación de versos de 7 y 5 sílabas. También se mantiene la armadura con un bemol y el mismo compás de $\frac{3}{4}$, incluso la escritura musical con corcheas sueltas se da en ambas seguidillas. Es clarísimo cómo el uso lingüístico evidencia un nivel bajo, característico de las gentes encargadas de entonar estas coplas, pues el folklorista encargado de recoger ese material sonoro transcribe exactamente lo que escucha, sin intención alguna de corregir palabras o construcciones sintácticas⁹⁹. En esta ocasión se abusa del vulgarismo convirtiéndolo casi en elemento predominante de la canción: “la primer”, “compare”, “montá”.

En comparación con “los paños” en general, sí que existe más información de las seguidillas sobre su presencia a lo largo de la historia, aunque en opinión del profesor M. García Matos¹⁰⁰ son escasos los datos que sobre el género se tienen en cuanto atañe a su vida y desarrollo en núcleos rurales. A pesar de que no existe ningún documento que atestigüe el origen manchego de las seguidillas, su forma aparece vinculada a esta comarca y son consideradas como una de las mayores aportaciones de la comarca manchega a la música tradicional española.

⁹⁸ Véase anexo 4.2.

⁹⁹ A propósito de esta cuestión merece la pena recordar la polémica habida en torno al estreno de *María del Carmen* de Feliú i Codina. Aunque la obra fue aplaudida, algunos escritores murcianos, como Vicente Medina, acusaron al autor catalán de no respetar la idiosincrasia del habla murciana. A partir de esta obra, y con el fin de ofrecer una obra teatral donde los personajes hablasen verdaderamente como en la huerta de Murcia, Vicente Medina escribió *El rento*. Véase ENCABO, Enrique. El estreno de María del Carmen en Murcia a través de la prensa.

¹⁰⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: Sobre el flamenco, estudios y notas. Ed. Cinterco. 1987

En la literatura es posible encontrar multitud de referencias al género. Ya en el cancionero poético-musical *de Palacio* aparecen los primeros signos de las seguidillas musicales.

La presencia de la seguidilla es casi constante en los ambientes rurales y urbanos hacia el siglo XVI, mientras que en el XVII se afirman en el costumbrismo. Precisamente, en la segunda parte de *El Quijote*, hace alusión a ellas Miguel de Cervantes, describiendo la gracia y el donaire de las seguidillas.

También a ellas se refería Basilio Sebastián Castellano cuando dice:

La seguidilla el baile tal vez más antiguo que hay en España después del corro... si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre ya con un adjetivo provincial. Hay seguidillas *rodadas*, que es una especie de contradanza de este aire popular; las hay boleras, sacadas del bolero, afandangadas, playeras, rondeñas, mollares y otras de aire andaluz; zamoranas, valencianas y aragonesas, gallegas, sacadas de la muñeira, pasiegas, guipuzcoanas y manchegas, que son las más conocidas en toda la Península, como las más antiguas y acaso las que dieron origen a todas las demás seguidillas... podemos calificar a este baile como el principal entre los nacionales del pueblo, que es la clase que siempre le ha usado, sin que neguemos que ha habido muchas ocasiones, entre ellas a fines del siglo XVIII, en que ha sido baile de tono, usado por las primeras clases de la sociedad española, como se nota en la obra de Salas Calderón... está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que todos son poetas en él, y con tal ingenio y viveza que cualquier manola, haciéndose son con el panderillo, y cualquier manolo con la guitarra, pueden estarse días enteros improvisando seguidillas; y así es que en los bailes de este género se dirigen casi todas por los cantores a las personas que bailan o al principal objeto de la función o cosa que se celebra...¹⁰¹

En cuanto a la forma literaria de las seguidillas, que constituye la primera noticia que del género se tiene, está formada por la copla del mismo nombre, estrofa de cuatro versos heptasílabos primero y tercero, y pentasílabos segundo y cuarto. Se le añade con frecuencia un estribillo formado por un terceto. En lo musical las seguidillas basan sus discursos en compases ternarios y en tonalidades mayores o menores o en la escala

¹⁰¹ SEBASTIÁN CASTELLANOS, Basilio. *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español...* Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1854.

andaluza. Su forma consta de cuatro partes principales: Introducción, Salida, Vuelta y Copla.

La extensión geográfica de las seguidillas es amplia. Si en Castilla-La Mancha se las conoce como Castellanas o Manchegas, otras latitudes han determinado con apelativos propios los estilos y modalidades de seguidillas que les corresponden: en Andalucía, *Sevillanas*; en Canarias, *Saltonas*; en Castilla la Vieja se las conoce con el nombre de *Habas verdes* y otras denominaciones como *gitanas* o *playeras*, y el adjetivo de *chambergas* o *torrás* se les aplican cuando dicho baile se presenta a flamenco. En Murcia se las llama *Murcianas* o *Parrandas*, de ahí el título de la de Falla de *Seguidilla murciana*.

5. La armonía en Falla: Superposiciones Tonales

Cuando se analiza la armonía presente en la música de Falla, es complejo, en muchas ocasiones, decantarse por una tonalidad concreta, incluso a veces puede parecer que se trate de una especie de politonalidad, pero no es el caso. Es sabido que Falla, defensor de las leyes inmutables de la tonalidad, no comparte la idea de que su música sea politonal, y la única forma de entender armónicamente muchos de sus pasajes es a través del sistema de *Superposiciones tonales*.

Aunque son muchas las influencias que ofrece la música de Falla, tanto de Felipe Pedrell, Claude Debussy, Domenico Scarlatti o el canto jondo, los principios que desarrollan tal sistema armónico proceden del libro *L'Acoustique nouvelle*¹⁰², del francés Louis Lucas, donde se estudia la teoría de las llamadas leyes de atracción; dicho tratado lo adquiere Falla en la primera década de 1900 en Madrid.

Ahora bien, es importante buscar y entender el origen de las nuevas vanguardias estético-musicales y los cambios producidos en el lenguaje musical entre finales del siglo XIX y principios del XX para llegar a las *Superposiciones tonales* de Manuel de Falla; es decir, entender el contexto musical en el que se enmarca el lenguaje de Falla, ya que todo lo que le rodea supondrá un enriquecimiento muy significativo de su obra.

Con la nueva música del s. XX se pierde, evidentemente, el equilibrio propio del clasicismo; incluso existe cantidad de música del romanticismo que se puede entender con pautas de ese clasicismo. Pero ya en el s. XX difícilmente se pueden aplicar procesos formales de composición y análisis musical, y lo que surge es un problema de comprensión que muchas veces desemboca en un rechazo de esta música. En cualquier caso, sigue existiendo una intención de comunicar algo por parte del compositor, ya sea de forma instintiva o elaborada.

En España el peso de la tradición va a ser mayor que en los grandes centros europeos, lo que conlleva un desarrollo algo más tardío; incluso dentro de la misma España la palabra modernismo tiene diferentes significados en Cataluña o en el resto de España.

Además, la evolución en la música no será tan rápida o evidente como en las artes pictóricas. Recordemos dos hechos: en primer lugar la creación en 1886 de la *Société des*

¹⁰² LUCAS, L. *L'Acoustique nouvelle, ou essai d'application d'une Méthode philosophique aux questions élevées de l'Acoustique, e la Musique et de la Composition musicale*. Publicado primero en París en 1849 y la segunda edición en 1854.

Artistes Indépendants (Sociedad de Artistas Independientes), que iban en contra del arte clásico y cuyo lema era “sin jurados ni premios”; y, por otro lado, en 1925, con *La deshumanización del arte*, el propio José Ortega y Gasset advertía que estábamos asistiendo al nacimiento de una nueva sensibilidad estética, común a todas las artes, con un rasgo central, la huida de lo humano, la deshumanización. No obstante, la pintura y la escultura de principios del siglo XX también combinaban una actitud de arte avanzado con la tradición académica. Y lejos de ser un estilo uniforme, el modernismo se enriquece con otros influjos internacionales, belgas, franceses, austriacos o italianos, comunes para todo el conjunto de la arquitectura española.

Dentro de España la presencia de las vanguardias artísticas a principios del siglo XX es casi insignificante, pero sí que gracias a los artistas que viven en París, como Manuel de Falla, se producen aportaciones transcendentales a la evolución del arte, siendo la primera década de 1900 un momento clave en cuanto a personalidad artística.

Unas frases de Manuel de Falla, extraídas de su ensayo sobre el cante jondo, ilustran perfectamente esos fecundos intercambios de ideas, saberes, fuentes de inspiración y valores estéticos entre España y Europa, en este caso aplicados a las músicas española y francesa:

Su música [la de Debussy] no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su formas más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural. [...] en el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza. [...] La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma¹⁰³.

¹⁰³ FALLA, Manuel de. *El “Cante Jondo” (canto primitivo andaluz)*, Granada, Urania, 1922, pp. 17-18. Este texto se reeditó con diversos escritos de Falla y bajo el título *Escritos de Falla*. Madrid: Comisaría de la Música, 1947, por F. Sopeña y en Italia por M. Mila Mila, Ricordi, 1962.

Es una época con cambios en los que se inicia la ruptura de algunos principios básicos, tales como una forma cerrada en las obras, o el uso de la tónica como sonido central. Comienza a no verse tan clara la tonalidad, sino más bien sonidos raciales; es una búsqueda de nuevos sonidos aún sin salir de sistemas tonales, es decir, una transformación de la tonalidad que incluye un nuevo tratamiento de las disonancias, las cuales suelen ser un factor de colorido sonoro, a la vez que se recuperan elementos musicales del pasado y estructuras del folklore. Incluso en ocasiones, también se puede apreciar cierto estatismo en la música, pues el uso de la disonancia va a originar una pérdida de sensación de avance. El planteamiento nacionalista de Manuel de Falla se basa en la música folklórica, y partiendo de la tonalidad recurre a otras combinaciones sonoras donde el resultado es la construcción de un nuevo sistema. Para poder comprender la música de Manuel de Falla es necesario partir de los elementos y códigos propios de su contexto y estilo, entendido este último como forma de utilizar el lenguaje.

No se puede hablar en esta fecha concreta de una ruptura total de los elementos del lenguaje, sino una transformación de los mismos que va a dar lugar a multitud de posibilidades: nuevas escalas sin centro tonal y sin siete sonidos, ya sean las pentáfonas de Debussy o las húngaras de Bartok; utilización de elementos tonales pero de forma distorsionadora, como los pedales y mixturas en Debussy o el modalismo en la música nacionalista; reinterpretación de la música tonal (*Neoclasicismo*); resurgimiento del contrapunto con una vuelta a los ideales estéticos del Barroco; etc. Además, aparecen nuevos conceptos de ritmos: se imitan los ritmos de músicas primitivas, hay evoluciones rítmicas en el ballet, hay oposiciones entre los elementos verticales y horizontales en las partituras, y aumenta el uso de grupos artificiales (tresillos, quintillos, etc.), sobre todo a partir de Debussy.

Asimismo, también aparece en el siglo XX un nuevo concepto de melodía, pues no se llega a abandonar, sino que, una vez más, se modifica. Sus límites ahora son mayores y se puede escribir sobre escalas diferentes. Al mismo tiempo existe una búsqueda de prototipos olvidados que no se han utilizado desde años, un ejemplo es el caso del canto gregoriano y su plasticidad, la música medieval y renacentista e incluso hasta Bach; también modelos no occidentales en un intento de imitar la libertad improvisatoria de Oriente, o modelos contrastantes como los de Schoenberg; etc. Y todos estos cambios empujan a que la melodía, en muchas ocasiones, rompa con la simetría de los compases.

Estas complejas convulsiones en la música parecen tener su origen en la música romántica de la segunda mitad del s. XIX y más concretamente en ciertos compositores, tal es el caso de Wagner, Strauss, o Malher. No obstante, muchos compositores consiguieron escribir una música que era una extensión de la música romántica del siglo XIX, a pesar de incluir avances en el estilo y la técnica romántica.

Paralelamente, estaban los compositores franceses como Debussy, Ravel o Satie, que encabezaban el llamado impresionismo musical, movimiento influido por los pintores impresionistas franceses y por la poesía de Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, donde se daba gran importancia a los matices y a los timbres.

De igual manera, en la segunda mitad del s. XIX aparece el despertar de las nacionalidades. Sufren alguna modernización los temas que se habían abordado (temas históricos o de ideas populares) así como las formas (se dejan a un lado las formas exclusivamente instrumentales para cedérselo a las obras con texto, tales como óperas, melodías, u obras con programa). El nacionalismo lleva implícito el folklore en sus distintos ámbitos, que se manifiesta especialmente en la música programática y la ópera. Las músicas populares se consideran como un aporte de enriquecimiento y de variación del material temático y rítmico. Y esto se plasma tanto en las armonizaciones y simples transcripciones, como en las citas íntegras o parciales que el compositor introduce en su propio discurso, consiguiendo la excelente mezcla entre aquellas y la música culta.

Todo ello es apreciable en Manuel de Falla y concretamente en las *Siete canciones populares españolas*; también existe otro ejemplo de ese mismo año, 1915, que es la *Sonatina* de Bartok. Se puede hablar de exotismo, en el hispanismo que utilizan Debussy o Ravel, pero en el uso que hacen Granados, Albéniz, y Falla, se percibe una afirmación de sus raíces, un medio de encontrarse a sí mismos. Falla, comprendiendo bien el problema, en un folleto sobre el canto popular andaluz, en 1922 afirmaba:

Me parece necesario el beber de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, la utilización de su sustancia, pero no de aquellas que provengan del exterior¹⁰⁴.

El aprovechamiento estructural es, por lo tanto, de una gran importancia en la evolución del lenguaje y en el establecimiento del concepto de modernidad, lo que conduce el desarrollo general de Bartok, de Stravinsky y del propio Falla. En el caso de

¹⁰⁴ FALLA, Manuel de. Op. Cit.

Stravinsky y su colaboración con los Ballets Rusos, podemos encontrar posiciones ambivalentes: Stravinsky utiliza, entre 1910 y 1920, varios temas populares (*El pájaro de fuego*, 1910, *Petrouchka*, 1911), aunque la temática de *La consagración de la primavera* (1913) no impide que pueda imitar a la música popular existente de una manera seriamente elaborada.

A propósito de las obras de Stravinsky, *Petrouchka* y *El Pájaro de Fuego*, en 1916, Manuel de Falla trató el concepto de música pura en relación al de música nacional, aludiendo a *Renard* y *Noces* y a la cuestión de la depuración tímbrica:

La orquesta de estas obras, muy reducida en la primera e importantísima en la segunda— está constituida en forma absolutamente inédita. En ella conserva cada instrumento su valor sonoro y expresivo y los mismos de cuerda sólo se usan como timbres autónomos [...] forman un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de los otros timbres. ¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada música pura?¹⁰⁵

Y esa pregunta que se hacía Falla sobre la música pura en relación a la obra de Stravinsky, quedaba resuelta años más tarde, en la primavera de 1921, a raíz de un concierto en la Residencia de Estudiantes:

No entiendo por qué la gente insiste en llamar *música pura* a lo que finalmente, es, lo que por lógica se puede considerar como una aplicación de procedimientos musicales, que tienen como objetivo la realización de la forma o del organismo sonoro que se desarrollan en un mayor o menor espacio de tiempo. [...] Ésto no quiere decir que las formas principales no se puedan considerar como música. Lejos de ello, encontramos la mayor parte de lo que ha sido producido para el arte de la música. Pero desde este punto de vista a considerar estos mecanismos la expresión directa de la emoción pura hay una gran distancia. Y en estas obras está la explicación de que cuando aplicamos estas formas en música la emoción solo florece en algunas partes, siendo estas donde el mecanismo se usa poco¹⁰⁶.

¹⁰⁵ FALLA, Manuel de. “El gran músico de nuestro tiempo, Igor Strawinsky”, *La Tribuna*, 5 de junio de 1917.

¹⁰⁶ FALLA, Manuel de. “Notas para artículos”, 1921, en: CHRISTOFORIDIS, Michael: *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's ...*, p. 487.

Continuando con el tema de ese aprovechamiento estructural, en *Bodas* (1914-1917) nos encontramos en presencia de un folklore imaginario igual que en la *Suite de danzas* (1923) o la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) de Bartok, en el que el compositor retiene la estructura fundamental de la música popular pudiendo tratar individualmente sus diversos componentes, obteniéndose así modelos abstractos que permiten romper con el post-romanticismo. Lo que se hace es trascender el folklore y crear un nuevo lenguaje.

Falla, por ejemplo, alcanza una suerte de purificación de sus fuentes y un balance que tiende al ascetismo en su *Retablo de Maese Pedro* (1923) y en el *Concierto para clave* (1925-1926). A este respecto, se puede decir que sus músicas populares permiten dejar atrás el uso del lenguaje “serio”. En cuanto a melodía y armonía, las músicas populares ofrecen a los compositores materiales muy diversos: desde estructuras modales a escalas pentatónicas que se pueden constituir como alternativas al sistema tradicional.

La *escala española* y especialmente la *escala andaluza* constituyen la base de buena parte de la música de corte nacionalista o andalucista de Falla, así como de otros autores como Albéniz o Turina; y dicha *escala andaluza* aparece en estas *Siete canciones populares españolas*. Junto con la relación de sensible descendente entre el *fa* y el *mi*, típica del modo *frigio*, lo más característico de la *escala andaluza*, sin duda, es la duplicación del III grado, que en su versión natural tiende melódicamente hacia abajo (*sol* → *fa* → *MI*) y en su versión alterada ejerce como sensible ascendente (*sol #* → *la*), mientras que en el proceso armónico cadencial, el descenso por grados hacia el acorde central (*MI*) está marcado por el uso primero del *sol natural* (en el acorde de III grado) y luego del *sol #* en el acorde de I grado.

A partir de todas estas particularidades armónicas, los compositores han creado distintas versiones utilizando cromatismos, notas añadidas, variantes armónicas, etc., aunque en muy pocas ocasiones han mantenido un “comportamiento modal” hasta el final, cediendo por tanto ante las directrices tonales que hacen sonar al I grado como una dominante del IV grado. De esta forma, en la *escala andaluza* sobre *MI* la tónica acaba siendo *la menor*, y el acorde de *MI* se utiliza como su dominante, desvirtuando así completamente el sentido y los rasgos del modo. Esto precisamente ocurre en varios de los compases de *El paño moruno*, por ejemplo, en los de comienzo, a pesar de que la armadura de la pieza se corresponda con la tonalidad de *Si menor*:

Ilustración 2. *El Paño moruno*, compases 1-5

De la misma forma, es común a lo largo de la pieza el protagonismo de la cadencia andaluza con reposo en el acorde de *Fa# Mayor*:

Ilustración 3. *El Paño moruno*, compases 13-16

En cualquier caso, mediante el estudio de la música popular se consigue tanto una fidelidad a la tonalidad como una liberación de la hegemonía del sistema de los modos mayor y menor, y ambos componentes constituyen el carácter propio que se aprecia en la música de Manuel de Falla. Bartok también defendía esta idea con una afirmación que realizaba en 1920:

Parece que la música popular es exclusivamente tonal, por lo que una música atonal parece inconcebible¹⁰⁷.

¹⁰⁷ BARTÓK, Bela. “Influencia de la música popular sobre la música seria contemporánea” (1931) en Bence Szabolcsi, *Bartók, su vida y su obra*, Budapest, Corvina, 1956, p. 160.

Aparte de los ya mencionados, Manuel de Falla y Bela Bartok, otros importantes compositores asociados al nacionalismo en el siglo XX fueron: el brasileño Heitor Villa-Lobos, el checo Leos Janacek, el finés Jean Sibelius, el mexicano Silvestre Revueltas, o el estadounidense Aaron Copland, entre muchos otros.

Nuestros músicos nacionalistas de dimensión universal tuvieron en común en sus obras el saber combinar el motivo popular con la expresión universal y, por supuesto, también compusieron zarzuelas y óperas españolas: Albéniz (*Pepita Jimenez*), Granados (*Goyescas*), Falla (*La vida breve*) y Turina (*Margot*). Quizás el viaje de todos ellos a París fue la clave en su éxito, pues allí se pusieron en contacto y asimilaron las corrientes europeas imperantes en la creación artística, y su triunfo en el exterior les valió el reconocimiento en su propio país. No obstante, cada uno de ellos muestra una personalidad diferente y una manera distinta de trabajar el dato popular; de ahí que el “andalucismo” de Falla no sea semejante al de Turina, ni al de Albéniz o Granados.

La noción de música nueva, en cuanto a innovaciones musicales provenientes del impresionismo francés de Debussy y a la presentación de las obras de Stravinsky, Ravel o Bartók, aparece en España prácticamente en el año de composición de las *Siete canciones populares españolas*, a partir de 1914. Los escritos de Salazar en la *Revista Musical Hispanoamericana*, a partir de este año, y posteriormente en *El Sol*, son un buen ejemplo para entender lo que se entendía por música nueva, englobando tanto la música francesa impresionista, como los primeros ballets y la música española, y señalando la modernidad a través del nacionalismo de Manuel de Falla presente en obras como *El Amor Brujo* y *La Vida Breve*. Esta revista se convertía, por tanto, en el testimonio de los deseos renovadores de la *Sociedad Nacional de Música*.

También en los escritos de Manuel de Falla de estos años se reflejaba la discusión sobre la posibilidad de una música nueva española en la conjunción del patrimonio histórico y los nuevos medios de expresión. La tesis derivada era que la posibilidad de una música nueva se producía en su relación con las obras del pasado.

El prólogo de Manuel de Falla a *La musique française d'aujourd'hui* de Jean-Aubry¹⁰⁸, defendía las ideas del escritor francés, para el cual la música francesa era producto de la raza, de la noción de etnicidad. En dicho prólogo Falla rechazaba a aquellos que hacían inamovible el valor de las obras del pasado y negaban las innovaciones del

¹⁰⁸ JEAN-AUBRY, Georges. *French Music of today*, New York, 1976. (*La musique française d'aujourd'hui*, París, 1916).

presente. Posteriormente, Falla volvía a tratar el tema en el artículo *Introducción a la música nueva*, en el que defendía que la vuelta a la tradición había de realizarse en la renovación del lenguaje musical, y esa idea constante de la no imitación y la no copia del pasado tenía su modelo en el maestro Pedrell.

Esa influencia de Pedrell y de Dukas hace que Manuel de Falla caracterice la música con algunos de los siguientes elementos: a través de nuevas formas melódicas y modales conseguir evocar emociones, tomando y practicando otros elementos armónicos y contrapuntísticos con sus combinaciones, unos ritmos muy claros que referenciaban al espíritu primitivo de la música, desentenderse de las dos únicas escalas jónica y eólica (mayor y menor), realizar superposiciones tonales haciendo destacar una tonalidad, deshacerse de la forma tradicional del desarrollo temático y dar a la música una forma exterior que sea consecuencia inmediata del sentimiento interno de la música, dentro de las divisiones establecidas por ritmo y tonalidad. Todas estas características, muchas comunes a esos criterios de arte nuevo y que anticipaban nuevos ideales estéticos, respondían, sobre todo, a la estética impresionista y a una visión romántica de la música.

Al año siguiente, en el *Prólogo a la enciclopedia de Joaquín Turina*, Manuel de Falla se refería al uso de las formas clásicas en un sentido abstracto:

De este esfuerzo por liberarse de viejas rutinas ha nacido la *música nueva*, la música libre de trabas y tutelas ajenas, que vive por sí y para sí y que aspira a realizar aquel ideal, que fue causa inconsciente de las primitivas manifestaciones del arte sonoro [...] Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas¹⁰⁹.

Asimismo, Falla explicaba lo más original y primario en la música, el trabajo de la materia tonal como en la antigua polifonía:

Y ahora veremos por dónde el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música ... en virtud de la fuerza

¹⁰⁹ FALLA, Manuel de. Prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina, Madrid, 1917. En: FALLA, Manuel de. *Escritos sobre...*, pp. 51-54.

misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la *música novísima* es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado con toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos. El espíritu de la *música nueva* difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse al uno como consecuencia directa del otro. El arte decadente no es el nuevo sino el tradicional. El espíritu de la música nueva podría subsistir en una obra en la que sólo se usan acordes consonantes, u homófona¹¹⁰.

Otros muchos escritos siguió publicando Falla en los siguientes años, como la conferencia en la que divulgaba sus ideas sobre música nueva, titulada *Profundidad en el arte de Claude Debussy* (28 de abril de 1918, en *El Universo*); años en los que Debussy se situaba como la innovación y primicia en París, y ello contribuyó que los principales críticos en Francia, Collet y Aubry, posicionaron a Debussy como la culminación de la música francesa desde una perspectiva nacionalista y antigermana.

Pero, volviendo a las raíces de la vanguardia, el germen de la crisis del sistema tonal y la emancipación de la disonancia parece apuntar al famoso pasaje del *Tristán e Isolda* de Wagner, donde el compositor retrasa la conclusión de la tónica mediante una acumulación cromática del material sonoro (que dio como resultado la *melodía infinita* y la *expansión cromática* de la tonalidad) y, al final, el efecto es la pérdida de la tonalidad. Este caso, junto con la experimentación en nuevos mundos armónicos de los autores anteriormente mencionados, fue provocando una suspensión progresiva de la tonalidad y sus funciones. La suma de las novedades que, poco a poco, van introduciendo Debussy, Albeniz, Ravel, Bartok, etc., desencadena en la escuela dodecafónica de Schoenberg como punto clave –entendido como ruptura radical con la tradición anterior– de esas vanguardias. Aunque realmente todos los compositores de esta trayectoria fueron responsables del valor revolucionario que adquiere la música en el siglo XX.

No obstante, este tema ha dado lugar a diversas opiniones y existe abundante literatura sobre ello. Por ejemplo, el filósofo y musicólogo Vladimir Jankélévitch¹¹¹ también identifica las causas incentivadoras de un nuevo pensamiento en un círculo de músicos que, a través de un camino un tanto abrupto, marcaron a sus contemporáneos diferentes maneras de pensar la música.

¹¹⁰ FALLA, Manuel de. Op. cit., pp. 30-43.

¹¹¹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha Decay, 2005.

Al final se trata de un estilo musical de tradición renovada, aunque no libre de nostalgias con distintos grados de aproximación a la modernidad, donde los artistas optan por tomar elementos ya sean del clasicismo, del barroco sobrecargado o de otros periodos precedentes. Una nueva música donde el artista, a diferencia con el período anterior romántico, no sólo busca expresar temas como el amor o lo bello. Es un lenguaje o idioma musical de gran diversidad, y una de las personalidades que forman parte de este contexto y marca un período por su actitud ante la música es Manuel de Falla. Por medio de un tratamiento artístico, Falla crea una música melódica, rítmica, emotiva y característica, a su vez, de un lugar; el material folklórico es transmutado a la obra individual.

Manuel de Falla quería que la música nueva llegara al mayor público posible: no le interesaba que sus creaciones fueran entendidas únicamente por una minoría selecta. Gómez Amat cita las siguientes palabras de Falla, pronunciadas en un homenaje al músico gaditano organizado por Turina:

Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para mí, sino para los demás [...] Sí, trabajar para el público sin hacerle concesiones: he aquí el problema. Esto es en mí una preocupación constante. Es necesario ser digno del ideal que se lleva dentro y expresarlo, estrujándose: es una sustancia a extraer y algunas veces con un trabajo enorme y sufrimiento [...] y luego ocultar el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, con los medios más simples y seguros¹¹².

En su sistema de las *Superposiciones tonales*, y partiendo de la idea de Lucas, Falla es completamente fiel a la tonalidad, siempre utiliza acordes mayores o menores, y a partir de cualquier nota de la tríada fundamental (nota fundamental, tercera o quinta) superpone quintas (de manera ascendente o descendente, según lo quiera el compositor), que pueden ser tanto justas como aumentadas o bien, disminuidas, con el objetivo de generar nuevas resonancias.

El propio Falla indica:

¹¹² GÓMEZ AMAT, Carlos. *Notas para conciertos imaginarios.*, p. 247.

Quiero decir que los intervalos que forman esa columna sonora, no sólo representan las únicas posibilidades auténticas para la formación de lo que llamamos el acorde, sino, igualmente, una norma infalible para la conducción tonal-melódica de los periodos que, limitados por movimientos cadenciales, integran toda la obra musical. Dichas fuerzas - el movimiento metrificado y las resonancias acústicas- engendran todos los demás elementos del arte (escalas modales, disposición y desarrollo de las partes vocales o instrumentales, etc...), y la misma palabra, que comparte el origen de lo que llamamos melodía, ha de obedecer a dichos principios para adquirir valor musical¹¹³.

Entre los documentos originales de Falla se encuentra un manuscrito, de tan sólo cuatro páginas, titulado *Superposiciones*¹¹⁴ y que ofrece una representación de dicho sistema. Incluso cabe la posibilidad que el origen de este documento fuera simplemente para explicar ese sistema armónico a algunos de sus alumnos. Dentro de estas páginas, llenas de arquetipos de acordes mayores y menores y realizaciones armónicas, las dos últimas se componen de ejemplos musicales de obras del propio Falla, concretamente de: *El Amor Brujo*, *El Sombrero de Tres Picos*, *El Retablo de Maese Pedro*, *La Fantasía Bética*, así como de las *Siete canciones populares españolas* y, dentro de estas, exactamente de *El Paño Moruno*, *Jota* y *Asturiana*. El problema de estos últimos ejemplos de las *Canciones Populares* es que, además de ser muy escasos, resultan casi ininteligibles debido a la cantidad de tachones y borrones que hay de la mano del compositor. De ahí, y pareciendo evidente el uso de este sistema armónico a partir de las *Siete canciones populares españolas*, nuestro propósito de estudiar con exactitud la aplicación de las superposiciones tonales en las obras *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*.

A continuación, presentaremos el discurso musical de *El Paño* y de la *Seguidilla* y la creación magistralmente concentrada en el sistema armónico elegido por nuestro autor junto con la aportación de su discípulo Ernesto Halffter que hace una versión para orquesta en la que es destacable el enriquecimiento sonoro de esta obra, evocando su base popular, en una plasmación tímbrica rica desarrollada en la paleta orquestal elegida.

¹¹³ *Escritos sobre música y músicos*. Sopena, Federico (introducción y notas). 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Colección Austral. *Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte*, p.141.

¹¹⁴ El manuscrito *Superposiciones* está editado en dos facsímiles: Manuel de Falla. *Superposiciones*, ed. de Carlos Romero de Lecea. Madrid: Breve Colección de Bibliografía "El Ventalle", VII, 1975; Antonio Iglesias. *Manuel de Falla (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 2001. pp. 287- 291. Véase anexo 5.

5.1. Análisis de *El paño moruno*

A continuación, se ofrecen todos los compases de esta pieza¹¹⁵ donde se ha añadido una 5ª disminuida a una de las notas del acorde¹¹⁶ como *superposición tonal*.

Compases 16-17-18-19: en estos compases el acorde que se forma es el de Fa#M y el “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”. Obsérvese el compás 16 (los compases 17, 18 y 19 son iguales):

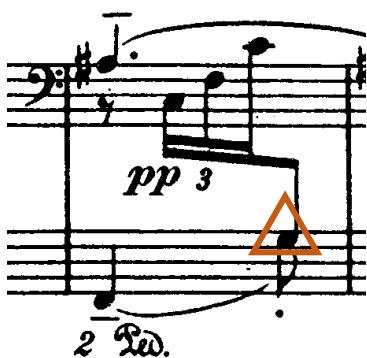


Ilustración 4. *El paño moruno*, compás 16 con quinta disminuida.

Compases 20-21-22: en estos compases el acorde que se forma es el de Fa#M/m y el “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”. Obsérvese el compás 20 (los compases 21 y 22 son iguales):

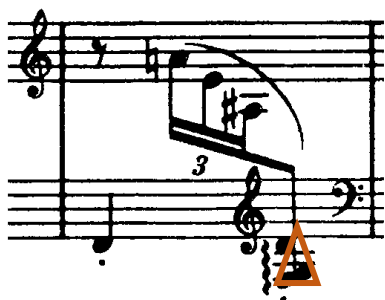


Ilustración 5. *El paño moruno*, compás 20 con quinta disminuida.

¹¹⁵ Véase en el anexo 5.1.1. la partitura completa.

¹¹⁶ Para todos los ejemplos de acordes la forma de expresarlos es la siguiente: si el acorde que se forma es mayor, lo escribimos de forma abreviada con una “M” (por ejemplo, para *Sol* mayor “SolM”); si, por el contrario, el acorde que se forma es menor, escribiremos una “m”, (por ejemplo, para *Sol* menor “Solm”).

Compás 23: en este compás el acorde que se forma es el de Fa#M. Por un lado, el “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”. Y, por otro, el “mi” es 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la#”.

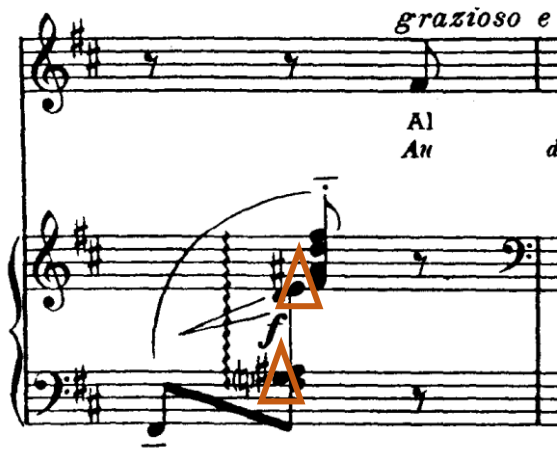


Ilustración 6. *El paño moruno*, compás 23 con quinta disminuida.

Compases 25 y 27: en este compás el acorde que se forma es el de Fa#M. Por un lado, el “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”. Y, por otro, el “mi” es 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la#”. Obsérvese el compás 25 (el compás 27 es igual):

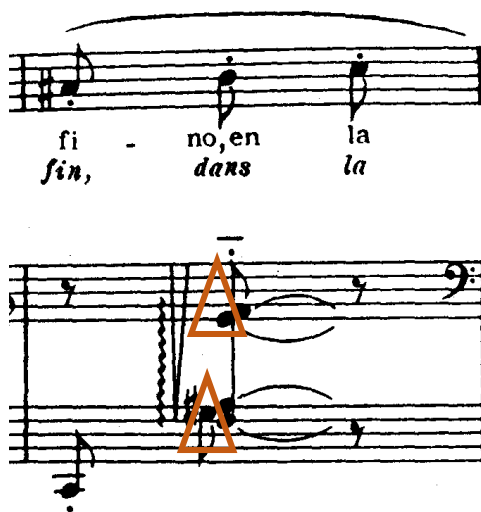


Ilustración 7. *El paño moruno*, compás 25 con quinta disminuida.

Compás 45: en este compás el acorde que se forma es el de Fa#M. El “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”.



Ilustración 8. *El paño moruno*, compás 45 con quinta disminuida.

Compás 48: en este compás el acorde que se forma es el de LaM. El “sol” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “do#”.



Ilustración 9. *El paño moruno*, compás 48 con quinta disminuida.

Compás 54: en este compás el acorde que se forma es el de SolM. El “do#” se explica como 5ª disminuida añadida de forma descendente al “sol”.



Ilustración 10. *El paño moruno*, compás 54 con quinta disminuida.

Compás 55: en este compás el acorde que se forma es el de Lam. El “re#” se explica como 5ª disminuida añadida de forma descendente al “la”.



Ilustración 11. *El paño moruno*, compás 55 con quinta disminuida.

A continuación, representaremos e indicaremos todos los compases de esta pieza donde se ha añadido una 5ª justa a una de las notas del acorde como *superposición tonal*.

Compases 20-21-22: en estos compases el acorde que se forma es el de Fa#M/m. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese al respecto el compás 20 (los compases 21 y 22 son iguales):

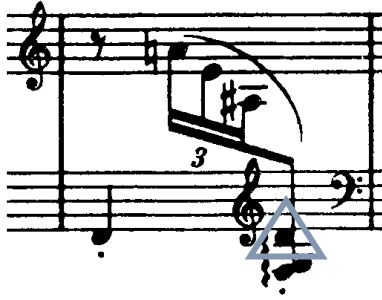


Ilustración 12. *El paño moruno*, compás 20 con quinta justa.

Compás 24: en este compás el acorde que se forma es el de Sim. Por un lado, el “sol” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “re” y por otro, el “la” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “re”.

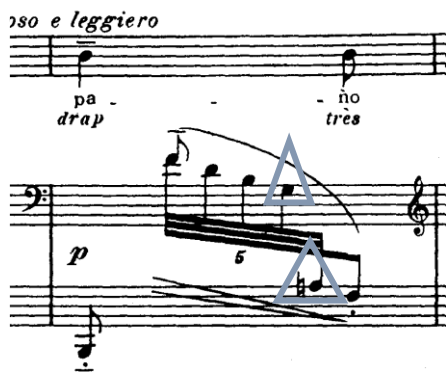


Ilustración 13. *El paño moruno*, compás 24 con quinta justa.

Compás 26: en este compás el acorde que se forma es el de Sim. El “sol” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “re”.



Ilustración 14. *El paño moruno*, compás 26 con quinta justa.

Compás 33: en este compás el acorde que se forma es el de LaM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “mi”.



Ilustración 15. *El paño moruno*, compás 33 con quinta justa.

Compás 34: en este compás el acorde que se forma es el de SolM. El “la” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “re”.



Ilustración 16. *El paño moruno*, compás 34 con quinta justa.

Compás 36: en este compás el acorde que se forma en el último tiempo es el de LaM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “mi”.

poco rit.

na man_cha le ca
quel . que tache ap - pa .

colla voce

Ilustración 17. *El paño moruno*, compás 36 con quinta justa.

Compases 47-49-51: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “fa#”. Obsérvese al respecto el compás 47 (los compases 49 y 51 son iguales):

me - nos
fai . ble

leggo

Ilustración 18. *El paño moruno*, compás 47 con quinta justa.

Compases 48 y 52: en estos compases el acorde que se forma es el de LaM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “mi”. Obsérvese el compás 48 (el compás 52 es igual):

pre - cio se
prix qu'on le

Ilustración 19. *El paño moruno*, compás 48 con quinta justa.

Compás 50: en este compás el acorde que se forma es el de LaM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “mi”.

Por

Ilustración 20. *El paño moruno*, compás 50 con quinta justa.

Compás 53: en este compás el acorde que se forma en el primer tiempo es el de ReM. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “fa#”.

ven - de, Por -
ven - de! Il

Ilustración 21. *El paño moruno*, compás 53 con quinta justa.

Compás 56: en este compás el acorde que se forma es el de SolM. El “la” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “re”.



Ilustración 22. *El paño moruno*, compás 56 con quinta justa.

Compás 58: en este compás el acorde que se forma es el de sim. El “sol” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “re”.

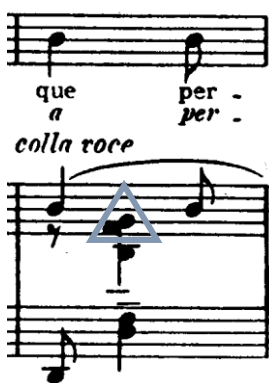


Ilustración 23. *El paño moruno*, compás 58 con quinta justa.

Compás 59: en este compás el acorde que se forma es el de Lam. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “mi”.



Ilustración 24. *El paño moruno*, compás 59 con quinta justa.

Compases 68 y 70: en estos compases el acorde que se forma es el de Fa#. El “si” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “fa#”.

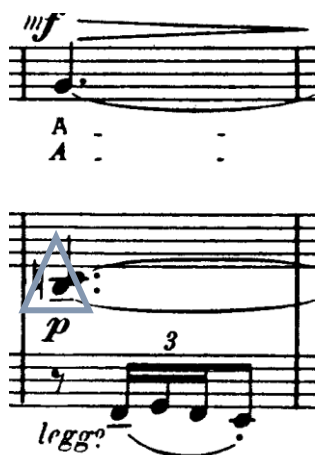


Ilustración 25. *El paño moruno*, compás 68 con quinta justa.

A continuación, pasaremos a representar e indicar todos los compases de esta pieza donde se ha añadido una 5ª aumentada a una de las notas del acorde como *superposición tonal*.

Compás 23: en este compás el acorde que se forma es el de Fa#M. El “re” se explica como 5ª aumentada añadida de forma descendente al “la#”.

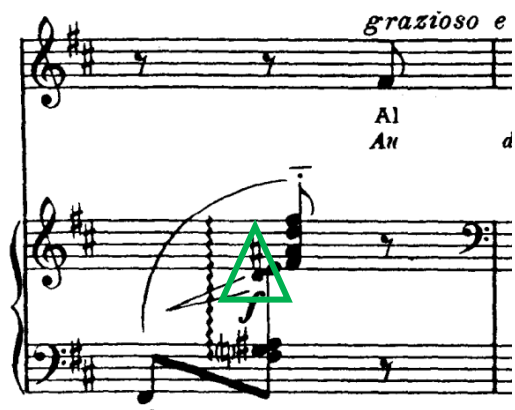


Ilustración 26. *El paño moruno*, compás 23 con quinta aumentada.

Compás 57: en este compás el acorde que se forma es el de Fa#M. El “sol doble #” se explica como 5ª aumentada añadida de forma ascendente al “do#”.

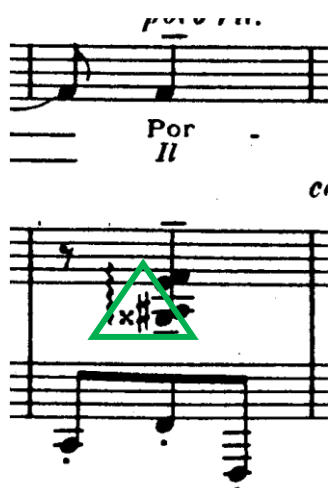


Ilustración 27. *El paño moruno*, compás 57 con quinta aumentada.

5.1.1. Análisis de *El Paño Moruno* en la versión orquestal de Ernesto Halffter

Una vez analizada la creación del maestro gaditano para voz y piano, en este apartado indicaremos dónde se encuentran cada una de las notas señaladas en la versión orquestal¹¹⁷. Al igual que en los compases extraídos de la obra para voz y piano, comenzaremos señalando primeramente todas las quintas disminuidas, después las quintas justas y, finalmente las quintas aumentadas. La versión para orquesta de *El Paño Moruno* la componen también 76 compases y la plantilla instrumental está integrada por: dos flautas, clarinete en “la”, clarinete bajo en “la”, fagot, corno en “fa”, arpa, canto, oboe, violines (I y II), violas, violonchelos y contrabajos.

Quintas disminuidas:

- El “sol” señalado como 5ª disminuida de los compases 16-17-18-19 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: fagot, arpa y violín I.
- El “sol” señalado como 5ª disminuida de los compases 20-21-22 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: fagot, arpa y chelo.
- En el compás 23 había dos notas que formaban 5ª disminuida: el “sol” y el “mi”. En la versión para orquesta, sin embargo, sólo aparece el “sol” en el arpa y la viola.
- El “sol” y el “mi” señalados como 5ª disminuida de los compases 25-27 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por los siguientes instrumentos: el “sol” lo hacen el clarinete bajo en “la” y el chelo, mientras que el “mi” aparece en el arpa y la viola.
- El “sol” señalado como 5ª disminuida del compás 45 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete bajo en “la”, fagot, arpa y violín I.
- El “sol” señalado como 5ª disminuida del compás 48 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por los siguientes instrumentos: arpa y viola.

¹¹⁷ Véase en el anexo 5.2.1. la partitura completa.

- El “do#” señalado como 5ª disminuida del compás 54 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete bajo en “la” y viola.
- El “re#” señalado como 5ª disminuida del compás 55 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete bajo en “la” y viola.

Quintas justas:

- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 20-21-22 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el violín II.
- En el compás 24 había dos notas que formaban 5ª justa: el “sol” y el “la”. En la versión para orquesta estas notas las hace el clarinete en “la” en ese mismo compás.
- El “sol” señalado como 5ª justa del compás 26 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el clarinete en “la”.
- El “si” señalado como 5ª justa del compás 33 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el violín II.
- El “si” señalado como 5ª justa del compás 36 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el violín II.
- El “si” señalado como 5ª justa de los compases 47-49-51 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete bajo en “la” y violín I.
- El “si” señalado como 5ª justa de los compases 48-52 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por los siguientes instrumentos: arpa y viola en el compás 48, y arpa, viola y chelo en el compás 52.
- El “si” señalado como 5ª justa del compás 50 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el arpa y la viola.
- El “si” señalado como 5ª justa del compás 53 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el clarinete bajo en “la” y el violín I.
- El “la” señalado como 5ª justa del compás 56 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el clarinete bajo en “la” y el violín I.

- El “sol” señalado como 5ª justa del compás 58 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el violín II.
- El “si” señalado como 5ª justa del compás 59 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el arpa y la viola.
- El “si” señalado como 5ª justa de los compases 68-70 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el violín II.

Quintas aumentadas:

- El “sol doble #” señalado como 5ª aumentada del compás 57 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el violín I.

5.2. Análisis de Seguidilla Murciana

A continuación, tal como hicimos con *El Paño*, representaremos e indicaremos todos los compases de esta pieza¹¹⁸ donde se ha añadido una 5ª disminuida a una de las notas del acorde como *superposición tonal*.

Compás 4: en este compás el acorde que se forma es el de Do. El “reb” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “sol”.

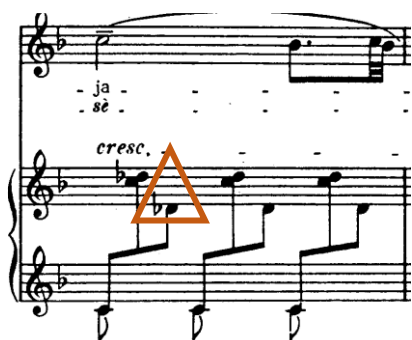


Ilustración 28. *Seguidilla murciana*, compás 4 con quinta disminuida.

Compases 12 y 44: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM. El “mib” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la”. Obsérvese el compás 12 (el compás 44 es igual):



Ilustración 29. *Seguidilla murciana*, compás 12 con quinta disminuida.

¹¹⁸ Véase en el anexo 5.1.2. la partitura completa.

Compases 14 y 46: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM. El “mib” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la”. Obsérvese el compás 14 (el compás 46 es igual):

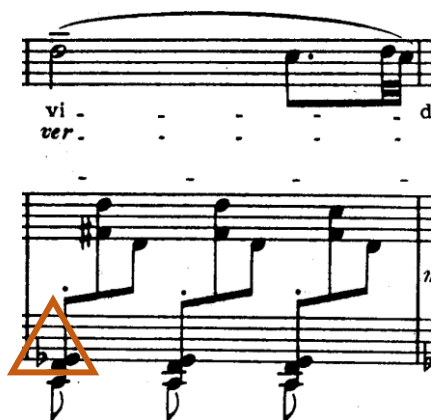


Ilustración 30. *Seguidilla murciana*, compás 14 con quinta disminuida.

Compases 18 y 50: en estos compases el acorde que se forma es el de Lam en el primer y segundo tiempo. El “sib” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “mi”. Obsérvese el compás 18 (el compás 50 es igual):



Ilustración 31. *Seguidilla murciana*, compás 18 con quinta disminuida.

Compases 25 y 57: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM. El “mib” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la”. Obsérvese el compás 25 (el compás 57 es igual):



Ilustración 32. *Seguidilla murciana*, compás 25 con quinta disminuida.

Compases 27 y 59: en estos compases el acorde que se forma en el primer tiempo es el de Solm. El “do#” se explica como 5ª disminuida añadida de forma descendente al “sol”. Obsérvese el compás 27 (el compás 59 es igual):



Ilustración 33. *Seguidilla murciana*, compás 27 con quinta disminuida.

Compases 29 y 61: en estos compases tenemos distintos acordes. En el segundo tiempo aparece el acorde de ReM, por lo que el “mib” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “la”. Y, por otro lado, en el tercer tiempo aparece el acorde de Solm y el “reb” se explica como 5ª disminuida añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 29 (el compás 61 es igual):



Ilustración 34. *Seguidilla murciana*, compás 29 con quinta disminuida.

A continuación, voy a representar e indicar todos los compases de esta pieza donde se ha añadido una 5ª justa a una de las notas del acorde como *superposición tonal*.

Compases 6 y 38: en estos compases el acorde que se forma es el de DoM. Por un lado, el “la” de la voz se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “mi”. Y, en la parte del piano, el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 6 (el compás 38 es igual):

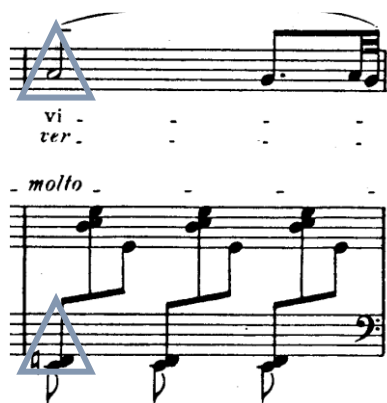


Ilustración 35. *Seguidilla murciana*, compás 6 con quinta justa.

Compases 7-31-39: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 7 (los compases 31 y 39 se comportan igual):

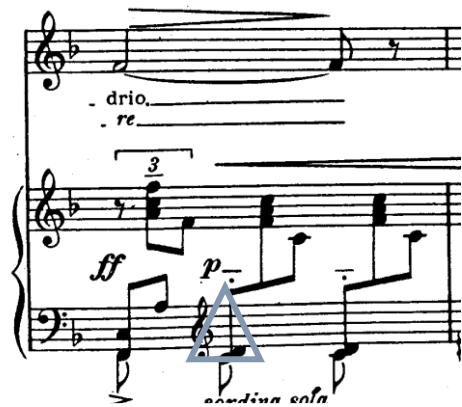


Ilustración 36. *Seguidilla murciana*, compás 7 con quinta justa.

Compases 9-21-33-41-53-65: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “mi” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “la”. Obsérvese el compás 9 (el resto de compases se comportan igual):

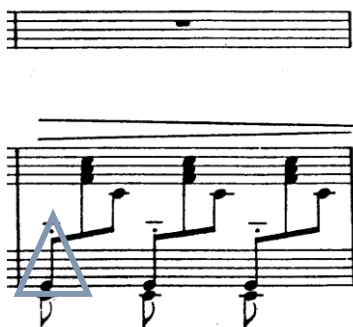


Ilustración 37. *Seguidilla murciana*, compás 9 con quinta justa.

Compases 11-35-43: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 11 (los compases 35 y 43 se comportan igual):



Ilustración 38. *Seguidilla murciana*, compás 11 con quinta justa.

Compases 13 y 45: en estos compases el acorde que se forma es el de Solm. El “mib” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “sib”. Obsérvese el compás 13 (el compás 45 es igual):

Ilustración 39. *Seguidilla murciana*, compás 13 con quinta justa.

Compases 15 y 47: en estos compases tenemos distintos acordes. En el primer tiempo aparece el acorde de Solm, por lo que el “mib” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “sib”. Y, por otro lado, en el segundo tiempo aparece el acorde de DoM y el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 15 (el compás 47 es igual):

Ilustración 40. *Seguidilla murciana*, compás 15 con quinta justa.

Compases 16 y 48: en estos compases el acorde que se forma es el de DoM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 16 (el compás 48 es igual):

Ilustración 41. *Seguidilla murciana*, compás 16 con quinta justa.

Compases 17 y 49: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 17 (el compás 49 es igual):

Ilustración 42. *Seguidilla murciana*, compás 17 con quinta justa.

Compases 19 y 51: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 19 (el compás 51 es igual):

Ilustración 43. *Seguidilla murciana*, compás 19 con quinta justa.

Compases 23 y 55: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. El “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 23 (el compás 55 es igual):



Ilustración 44. *Seguidilla murciana*, compás 23 con quinta justa.

Compases 24 y 56: en estos compases el acorde que se forma es el de FaM. Por un lado, el “sol” de la voz se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “do”. Y, en la parte del piano, el “sib” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “fa”. Obsérvese el compás 24 (el compás 56 es igual):



Ilustración 45. *Seguidilla murciana*, compás 24 con quinta justa.

Compases 25 y 57: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM. El “do#” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “fa#”. Obsérvese el compás 25 (el compás 57 es igual):

Ilustración 46. *Seguidilla murciana*, compás 25 con quinta justa.

Compases 26 y 58: en estos compases tenemos en el primer y tercer tiempo el acorde de ReM, por lo que el “do#” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “fa#” y, el “mi” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “la”. Obsérvese el compás 26 (el compás 58 es igual):

Ilustración 47. *Seguidilla murciana*, compás 26 con quinta justa.

Compases 27 y 59: en estos compases tenemos en el segundo y tercer tiempo el acorde de DoM, por lo que el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 27 (el compás 59 es igual):

Ilustración 48. *Seguidilla murciana*, compás 27 con quinta justa.

Compases 28 y 60: en estos compases aparece el acorde de DoM, por lo que el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 28 (el compás 60 es igual):



Ilustración 49. *Seguidilla murciana*, compás 28 con quinta justa.

Compás 63: en este compás aparece el acorde de FaM, por lo que el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”.

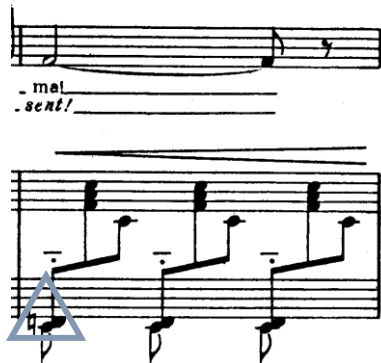


Ilustración 50. *Seguidilla murciana*, compás 63 con quinta justa.

Compás 69: en este compás aparece el acorde de FaM, por lo que el “re” se explica como 5ª justa añadida de forma descendente al “la”.



Ilustración 51. *Seguidilla murciana*, compás 69 con quinta justa.

A continuación, voy a representar e indicar todos los compases de esta pieza donde se ha añadido una 5ª aumentada a una de las notas del acorde como *superposición tonal*.

Compases 5 y 37: en estos compases el acorde que se forma es el de ReM, por lo que el “reb” se explica como 5ª aumentada añadida de forma descendente al “la”. Obsérvese el compás 5 (el compás 37 es igual):

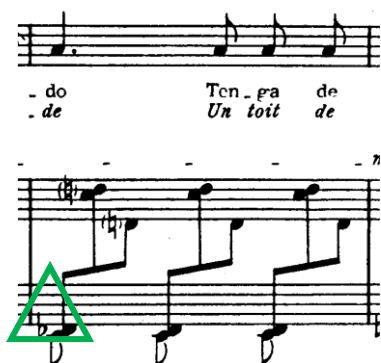


Ilustración 52. *Seguidilla murciana*, compás 5 con quinta aumentada.

Compases 8-10-20-22-32-34-40-42-52-54-64-66: en estos compases aparece el acorde de DoM, por lo que el “re#” se explica como 5ª aumentada añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 8 (el resto de compases se comportan igual):

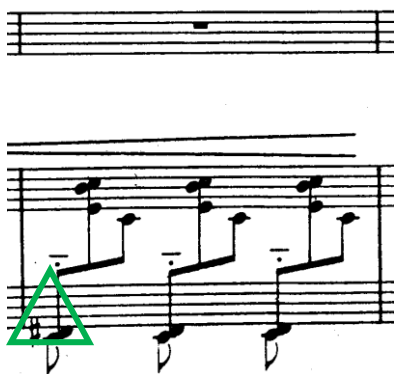


Ilustración 53. *Seguidilla murciana*, compás 8 con quinta aumentada.

Compases 26 y 58: en estos compases el acorde que se forma en el segundo tiempo es el de SibM. El “do#” se explica como 5ª aumentada añadida de forma ascendente al “fa”. Obsérvese el compás 26 (el compás 58 es igual):

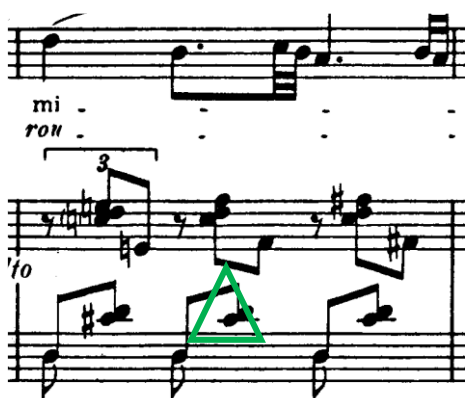


Ilustración 54. *Seguidilla murciana*, compás 26 con quinta aumentada.

Compases 30 y 62: en estos compases aparece el acorde de DoM. El “re#” se explica como 5ª aumentada añadida de forma ascendente al “sol”. Obsérvese el compás 30 (el compás 62 es igual):

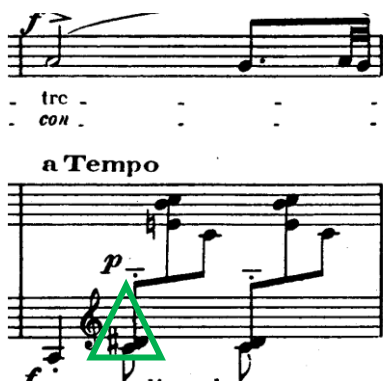


Ilustración 55. *Seguidilla murciana*, compás 30 con quinta aumentada.

Compás 36: en este compás el acorde que se forma es el de FaM, por lo que el “reb” se explica como 5ª aumentada añadida de forma descendente al “la”.

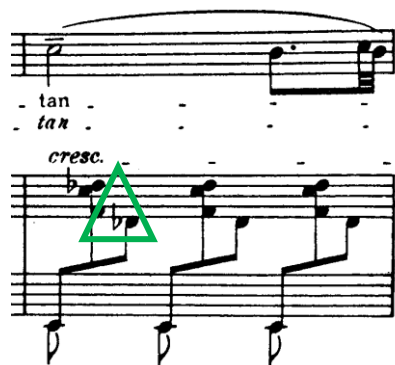


Ilustración 56. *Seguidilla murciana*, compás 36 con quinta aumentada.

Compás 67: en este compás aparece el acorde de DoM. El “re#” se explica como 5ª aumentada añadida de forma ascendente al “sol”.



Ilustración 57. *Seguidilla murciana*, compás 67 con quinta aumentada.

5.2.1. Análisis de *Seguidilla Murciana* en la versión orquestal de Ernesto Halffter

Una vez analizada la creación del compositor gaditano para voz y piano, pasaremos a indicar dónde se encuentran cada una de las notas señaladas en la versión orquestal¹¹⁹. Al igual que en los compases extraídos de la partitura para voz y piano, comenzaremos señalando primeramente todas las quintas disminuidas, después las quintas justas y, finalmente las quintas aumentadas. La versión para orquesta de la *Seguidilla Murciana* la componen también 69 compases y la plantilla instrumental está integrada por: dos flautas, oboes, dos clarinetes en “sib”, dos fagots, dos cornos en “fa”, timbales, pandereta, arpa, canto, violines (I y II), violas, violonchelos y contrabajos.

Quintas disminuidas:

- El “reb” señalado como 5ª disminuida del compás 4 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás e interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete en “sib”, arpa, violín I y chelo.
- El “mib” señalado como 5ª disminuida de los compases 12-44 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: fagot, corno y arpa.
- El “mib” señalado como 5ª disminuida de los compases 14-46 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: fagot, corno y arpa.
- El “sib” señalado como 5ª disminuida de los compases 18-50 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete en “sib” y chelo.
- El “mib” señalado como 5ª disminuida de los compases 25-57 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: clarinete en “sib”, arpa y viola.
- El “do#” señalado como 5ª disminuida de los compases 27-59 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por los siguientes instrumentos: corno y arpa.

¹¹⁹ Véase en el anexo 5.2.2. la partitura completa.

- El “mib” y el “reb” señalados como 5ª disminuida de los compases 29-61 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por la flauta y violines I y II.

Quintas justas:

- El “la” y el “re” señalados como 5ª justa de los compases 6-38 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por la flauta, oboe y canto en el caso del “la”, y por fagot y chelo en el caso del “re”.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 7-31-39 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y la viola.
- El “mi” señalado como 5ª justa de los compases 9-21-33-41-53-65 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por el arpa y la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 11-35-43 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretado por el arpa y la viola.
- El “mib” señalado como 5ª justa de los compases 13-45 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el fagot y el arpa.
- El “mib” y el “re” señalados como 5ª justa de los compases 15-47 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por el fagot, corno y arpa en el caso del “mib”, y por la viola en el caso del “re”.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 16-48 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 17-49 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 19-51 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 23-55 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y la viola.
- El “sol” y el “sib” señalados como 5ª justa de los compases 24-56 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por el clarinete en “sib” y el arpa en el caso del “sib”, y por oboe, fagot y canto en el caso del “sol”.

- El “do#” señalado como 5ª justa de los compases 25-57 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el corno.
- El “do#” y el “mi” señalados como 5ª justa de los compases 26-58 se encuentran en la versión para orquesta en los mismos compases e interpretados por el corno y el arpa en el caso del “do#”, y por flauta, oboe, violín I y viola en el caso del “mi”.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 27-59 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa de los compases 28-60 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y la viola.
- El “re” señalado como 5ª justa del compás 63 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el arpa y el violín II.
- El “re” señalado como 5ª justa del compás 69 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por la flauta, el arpa y el violín II.

Quintas aumentadas:

- El “reb” señalado como 5ª aumentada de los compases 5-37 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el fagot y el chelo.
- El “re#” señalado como 5ª aumentada de los compases 8-10-20-22-32-34-40-42-52-54-64-66 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por la viola.
- El “do#” señalado como 5ª aumentada de los compases 26-58 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el corno y el arpa.
- El “re#” señalado como 5ª aumentada de los compases 30-62 se encuentra en la versión para orquesta en los mismos compases interpretado por el arpa y el violín II.
- El “reb” señalado como 5ª aumentada del compás 36 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el arpa, violín I y el chelo.
- El “re#” señalado como 5ª aumentada del compás 67 se encuentra en la versión para orquesta en el mismo compás interpretado por el arpa y el violín II.

5.3. Explicación a los análisis de las piezas

	<i>El Paño Moruno</i>	<i>Seguidilla Murciana</i>
Compases totales de cada pieza	76	69
Nº de compases con:		
5ª Justa	20	38
5ª Aumentada	2	20
5ª Disminuida	14	13

Tabla 1: Número de compases con cada tipo de quinta. Fuente: elaboración propia

Esta primera tabla refleja el número de compases con cada tipo de quinta (justa, aumentada o disminuida) en la relación con el total de compases en cada una de las obras. Cuando se analizan ambas obras es difícil encontrar algún compás donde no esté añadida una de estas quintas: en la *Seguidilla Murciana*, por ejemplo, tan sólo 4 compases de los 69 que componen la obra no contienen quinta añadida. El estudio de estas dos piezas también demuestra una preferencia por la quinta justa, en comparación con las quintas aumentadas y disminuidas.

<i>El Paño Moruno</i>		
	Nº de quintas ascendentes	Nº de quintas descendentes
5ª justa	9	12
5ª aumentada	1	1
5ª disminuida	12	2

Tabla 2: *El Paño Moruno*. Forma en la que se ha añadido la quinta a la nota del acorde. Fuente: elaboración propia.

<i>Seguidilla Murciana</i>		
	Nº de quintas ascendentes	Nº de quintas descendentes
5ª justa	24	22
5ª aumentada	17	3
5ª disminuida	13	2

Tabla 3: *Seguidilla Murciana*. Forma en la que se ha añadido la quinta a la nota del acorde. Fuente: elaboración propia.

En la Tabla 2 y Tabla 3 se aprecia la forma en la que esa quinta ha sido añadida a la nota del acorde, es decir, si de forma ascendente o descendente. En la *Seguidilla murciana*, ya se trate de quinta justa, aumentada o disminuida, la quinta siempre es

añadida a la nota del acorde de manera ascendente; y en *El paño*, a excepción de las quintas justas, ocurre prácticamente lo mismo.

<i>El Paño Moruno</i> (versión orquestada de Ernesto Halffter)		
Nota que forma la 5 ^a justa	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Re	Violín II	1
Sol	Clarinete en “la”	2
Sol	Violín II	1
La	Clarinete en “la”	2
La	Violín I	1
Si	Violín II	3
Si	Clarinete en “la”	2
Si	Arpa	4
Si	Viola	4
Si	Chelo	1
Si	Violín I	1
Nota que forma la 5 ^a aumentada	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Sol “doble #”	Violín I	1
Nota que forma la 5 ^a disminuida	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Sol	Fagot	4
Sol	Arpa	5
Sol	Violín I	2
Sol	Chelo	2
Sol	Viola	2
Sol	Clarinete bajo en “la”	2
Mi	Arpa	1
Mi	Viola	1
Do#	Clarinete bajo en “la”	1
Do#	Viola	1

Tabla 4: *El Paño Moruno*. Instrumento que forma la quinta superpuesta. Fuente: elaboración propia.

Seguidilla Murciana (versión orquestada de Ernesto Halffter)		
Nota que forma la 5ª justa	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
La	Flauta	1
La	Oboe	1
La	Voz	1
Re	Fagot	1
Re	Chelo	1
Re	Arpa	7
Re	Viola	8
Re	Violín II	2
Re	Flauta	1
Mi	Arpa	1
Mi	Viola	1
Mi	Flauta	1
Mi	Oboe	1
Mi	Violín I	1
Mib	Fagot	2
Mib	Arpa	2
Mib	Corno	1
Sib	Clarinete en "Sib"	1
Sib	Arpa	1
Sol	Oboe	1
Sol	Fagot	1
Sol	Voz	1
Do#	Corno	2
Do#	Arpa	1
Nota que forma la 5ª aumentada	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Reb	Fagot	1
Reb	Chelo	2
Reb	Arpa	1
Reb	Violín I	1
Re#	Viola	1
Re#	Arpa	2
Re#	Violín II	2
Do#	Corno	1
Do#	Arpa	1
Nota que forma la 5ª disminuida	Instrumento	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Reb	Clarinete en "Sib"	1
Reb	Arpa	1
Reb	Violín I	2
Reb	Chelo	1
Reb	Violín II	1
Reb	Flauta	1
Mib	Fagot	2
Mib	Corno	2
Mib	Arpa	3
Mib	Clarinete en "Sib"	1
Mib	Viola	1
Mib	Flauta	1

Mib	Violín I	1
Mib	Violín II	1
Sib	Clarinete en “Sib”	1
Sib	Chelo	1
Do#	Corno	1
Do#	arpa	1

Tabla 5: *Seguidilla Murciana*. Instrumento que forma la quinta superpuesta. Fuente: elaboración propia.

Las tablas 4 y 5 muestran, según sea la pieza de *El paño* o la *Seguidilla*, qué instrumento emplea Ernesto Halffter para realizar cada una de las notas que forma quinta superpuesta, ya sea justa, aumentada o disminuida.

<i>El Paño Moruno</i> (versión orquestada de Ernesto Halffter)	
Instrumento que realiza 5ª justa	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Violín II	5
Clarinete en “la”	6
Violín I	2
Arpa	4
Viola	4
Chelo	1
Instrumento que realiza la 5ª aumentada	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Violín I	1
Instrumento que realiza la 5ª disminuida	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Fagot	4
Arpa	6
Violín I	2
Chelo	2
Viola	4
Clarinete bajo en “la”	4

Tabla 6: *El Paño Moruno*. Instrumento usado con más frecuencia para formar la quinta superpuesta. Fuente: elaboración propia.

Seguidilla Murciana (versión orquestada de Ernesto Halffter)	
Instrumento que realiza 5ª justa	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Flauta	3
Oboe	3
Voz	2
Fagot	4
Chelo	1
Arpa	12
Viola	9
Violín II	2
Violín I	1
Corno	3
Clarinete en “sib”	1
Instrumento que realiza la 5ª aumentada	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Fagot	1
Chelo	2
Arpa	4
Violín I	1
Viola	1
Violín II	2
Corno	1
Instrumento que realiza la 5ª disminuida	Nº de veces (sin incluir repeticiones)
Clarinete en “Sib”	3
Arpa	5
Violín I	3
Chelo	2
Violín II	2
Flauta	2
Fagot	2
Corno	3
Viola	1

Tabla 7: *Seguidilla Murciana*. Instrumento usado con más frecuencia para formar la quinta superpuesta.
Fuente: elaboración propia.

Por último, realizadas las tablas 4 y 5, con la Tabla 6 y Tabla 7 resulta más claro observar qué instrumento emplea Ernesto Halffter con mayor frecuencia para realizar la quinta superpuesta justa, aumentada o disminuida. En el caso de la *Seguidilla murciana*, el arpa es el instrumento más utilizado tanto para las quintas justas, como para las aumentadas y disminuidas. Para el *Paño moruno*, Halffter prefiere el clarinete en “la” en el caso de las quintas justas (seguido por el arpa y la viola), mientras que para las quintas disminuidas sigue utilizando el arpa un mayor número de veces.

Incluso fuera de las notas que forman superposición tonal, tanto en *El Paño Moruno* como en la *Seguidilla Murciana* el arpa es el instrumento que reproduce literalmente la parte del piano durante toda la obra (ver ejemplos 1 y 2).

Ejemplos:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'PIANO' and the bottom staff is labeled 'HARPE'. Both staves are in 3/8 time and G major. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction *sordina sola*. The harp part starts with a dynamic marking of *p* and a performance instruction *Sulla tavola stacc.*. Both parts feature a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Both parts conclude with a *poco cresc.* marking.

Ilustración 58. Ej. 1: *El Paño Moruno* (cc.1-5), comparación entre la parte de piano y del arpa.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'PIANO' and the bottom staff is labeled 'HARPE'. Both staves are in 3/8 time and G major. The piano part starts with a dynamic marking of *fz-p*. The harp part starts with a dynamic marking of *p* and a performance instruction *staccato*. Both parts feature a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Both parts conclude with a *cresc.* marking.

Ilustración 59. Ej. 2: *Seguidilla Murciana* (cc.1-5), comparación entre la parte de piano y del arpa.

6. Relación Manuel de Falla - Ernesto Halffter

La amistad entre ambos músicos¹²⁰ comenzó en el café Lyon de Madrid, en 1923, sobre todo gracias a la insistencia de Adolfo Salazar, principal crítico de la música española en la época, que apuesta desde muy pronto por el joven compositor y fue quien presentó a Falla algunas de las obras del joven Halffter. Falla quedó impresionado al estudiar la obra *Trio-Homenajes* de Halffter y, poco tiempo después, es cuando le ofrece encargarse de la dirección de la Orquesta Bética de Cámara, recién fundada en Sevilla, en 1923, por Falla. Halffter se traslada con este motivo a Granada conviviendo estrechamente con su maestro, de quien recibe asesoramiento tanto en el plano musical como en el personal.

El concierto de presentación de dicha orquesta tuvo lugar el 11 de junio de 1924. Era tal la satisfacción de Falla con el talento musical de su joven discípulo que escribió en una carta a su amigo Segismundo Romero: “Lo poco que yo haya podido hacer en beneficio suyo no es nada comparado con lo mucho que espero de él para nuestra música”¹²¹. Poco después, Falla escribía a Ravel anunciándole el viaje de Ernesto Halffter a París.

Desde luego, el año de 1923 fue uno de los más fructíferos en la carrera de Ernesto. Un año de propagación musical impulsado por Salazar desde el diario *El Sol*. Muchas fueron las ocasiones en las que el maestro Salazar hacía pública su fascinación por el compositor:

Quizá no haya entre nuestros compositores más jóvenes un músico que, como Ernesto Halffter, llame con mayor energía, un mayor talento y mayor suma de méritos a la puerta que da acceso a la primera fila en el Parnaso contemporáneo¹²².

Entre las obras¹²³ estrenadas por Halffter al frente de la orquesta cabe destacar *El Retablo de Maese Pedro* y *Psyché* en Londres, en 1925, así como la primera representación de *El Amor Brujo*, en 1927, en el Teatro de los Campos Eliseos de París con la Compañía de Ballet de la célebre Antonia Mercé, La Argentina.

¹²⁰ Véase anexo 6.

¹²¹ FALLA, Manuel de. *Cartas a Segismundo Romero*. Casa Museo Manuel de Falla., Granada., 1976

¹²² Publicado en el diario *El Sol* el 12 de diciembre de 1925.

¹²³ Véase anexo 6. 1.

Gracias a Manuel de Falla y la relación de éste con Eugene Cools, director de la editorial Max Eschig, Ernesto Halffter puede editar sus obras e introducir su música por toda Europa. Buena parte de la obra de Ernesto Halffter pasó bajo la atenta mirada de Manuel de Falla, de ahí la gran influencia en su estética y estilo compositivo, sobre todo en sus obras *Sonatina*¹²⁴ y *Sinfonietta*¹²⁵.

Otro punto a tener en cuenta es la temprana involucración de Ernesto Halffter en el ambiente cultural de la España de los años veinte y treinta. Así, en 1922, Ernesto compuso una *Marcha joyeuse* para cuya edición haría el dibujo Salvador Dalí. Un año más tarde entró en contacto con el poeta gaditano Rafael Alberti¹²⁶, y de la colaboración de ambos surge *La corza blanca*¹²⁷. Poco a poco, el joven compositor se relaciona con los poetas de la Generación del 27 (Federico García Lorca y Gerardo Diego) y con artistas e intelectuales como Ortega y Gasset.

El 14 de noviembre de 1946, fecha de fallecimiento de Falla, queda inconclusa su obra *Atlántida*¹²⁸, una obra a la que Falla ya había dedicado dieciocho años de su vida, un gran oratorio para solistas, coro y orquesta con textos del poeta catalán Jacinto Verdaguer.

Cinco años más tarde desde la muerte de Manuel de Falla, en 1951, su hermano Germán mostraba a Ernesto Halffter la partitura de *Atlántida*; en 1957, por decisión de los herederos de Falla y con el acuerdo del editor Ricordi, propietario de *Atlántida*, empieza Halffter a trabajar en la obra para completarla.

En septiembre de 1960 deja Ernesto acabada la obra de manera provisional y, el 24 de noviembre de 1961, se estrena en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en versión de concierto dirigida por el maestro Eduardo Toldrá, estreno que fue seguido por las presentaciones en Cádiz y en Granada. El 18 de junio de 1962 tiene lugar la primera representación escénica de *Atlántida* en La Scala de Milán.

No contento plenamente con el trabajo realizado, Ernesto escribe a Ricordi siete años más tarde proponiendo una revisión de la obra, y es entonces cuando comienza

¹²⁴ El ballet *Sonatina*, 1927-28, es una de las obras fundamentales de Ernesto Halffter. Se aprecia la influencia de Falla del *Concerto* y *El Retablo* en los elementos rítmicos, las modulaciones, así como en pequeños motivos en la danza de las doncellas.

¹²⁵ Obra dedicada a Falla y que es premiada en 1925 por el Ministerio de Instrucción Pública a través del jurado de la sección de música de los Concursos Nacionales de Bellas Artes, formado por Pérez Casas, Esplá, Facundo de la Viña y Salazar. La obra pasó por un proceso de reelaboración hasta su estreno el 5 de abril de 1927, proceso en el que intervino Falla.

¹²⁶ En 1925, el mismo año en que Halffter recibe el Premio Nacional de Música por la *Sinfonietta*, Alberti obtiene el Premio Nacional de Poesía por *Marinero en tierra*.

¹²⁷ Ernesto Halffter compuso las canciones sobre poemas de Alberti en 1923.

¹²⁸ Cuando muere Falla deja la *Atlántida* en las siguientes condiciones: el prólogo terminado, la primera parte sólo planteada, la segunda parte con la música coral y la tercera sin orquestación.

Halffter una segunda y larga etapa en torno a la obra póstuma de Falla cuya versión definitiva se estrenó¹²⁹ en mayo de 1977 en el Teatro Real de Madrid.

En relación a esta obra también es curioso recordar las palabras del propio Federico Sopena aún en vida de Manuel de Falla, pues desde las páginas de la revista falangista *Vértice*, en el número de octubre de 1941 con motivo de un homenaje al compositor, aseguraba que Falla había concluido *Atlántida*, concebida como un canto a la “Hispanidad”. Apunta: “Sentimos sin consuelo posible el afán de su presencia”, y también: “Nos duele su ausencia porque tenemos certeza de su dolor”. Y aún insiste Sopena: “Sólo vivimos con la esperanza de su vuelta” (ya que Falla se encontraba en Argentina); e incluso refiriéndose a Ernesto Halffter dice: “Él mismo nos ha hecho desear la otra y esencial presencia” sintetizando al final muy patrióticamente este sentimiento de orfandad y de ausencia: “¡Falla sin tierra de España!”¹³⁰.

Años más tarde, en 1963, Ernesto Halffter recibía la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, y en 1972 fue elegido miembro Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la que ingresaría leyendo su discurso *El magisterio permanente de Manuel de Falla*.

Orientando más la relación de ambos músicos al campo que a nosotros nos interesa, *las Siete Canciones Populares Españolas*, expongo a continuación, por orden cronológico, una relación de los datos que hemos obtenido a través de la lectura de la correspondencia entre Manuel de Falla y Ernesto Halffter y que están vinculados a la obra en cuestión:

- Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 15 de febrero de 1938¹³¹.

¹²⁹ Antes del estreno, en 1976, en virtud del centenario de nacimiento de Manuel de Falla, el Festival de Lucerna presentó una versión revisada de *Atlántida*.

¹³⁰ Sopena, Federico: “Homenaje a Falla. Invocación de su presencia” *Vértice*, octubre de 1941, p. 40. Sobre la música en dicha revista, Pérez Zaldondo, Gemma: “La música en la revista *Vértice* (1937-1946)”. *Nasarre*, XI, 1-2, 1995, PP. 407-426.

¹³¹ Esta es la primera carta que hace referencia a la orquestación que realiza Ernesto Halffter de las *Siete canciones populares españolas*. La carta está escrita a máquina, a excepción de la firma de Manuel de Falla y unas seis líneas finales escritas a continuación a modo de posdata. Su extensión es de 8 párrafos (los escritos a máquina), de entre 4 y 9 líneas cada uno, aparte del saludo inicial: “Mi querido Ernesto”, que

También celebro muchísimo sus noticias sobre la casa Eschig con relación a sus propios trabajos y al que le han propuesto de orquestar el acompañamiento de mis canciones, ya que, en mucho tiempo, dado el retraso que sufren los míos, no podría yo hacerlo.

Dígame Vd. lo que tenga pensado sobre esa instrumentación (¿orquesta normal o de cámara, etc., etc.?) antes de emprender el trabajo. Este debe realizarse, a mi modo de ver, más como adaptación que como escrupuloso traslado a la orquesta de la escritura pianística, y no empleando nunca el piano.

Creo que lo mejor será que empiece Vd. por lo más fastidioso de orquestar (la seguidilla).

Otros datos de la carta no relacionados con la obra:

Esta carta comienza con un agradecimiento de Manuel de Falla a Ernesto Halffter con motivo de un telegrama que este le había enviado desde Lisboa para felicitarle el año nuevo. En las líneas escritas, Falla se dirige a Halffter suponiendo que este se encuentra aún en Lisboa, antes de regresar a París. Por otra parte, en ella Falla se está lamentando de unos contratiempos sufridos con respecto a su salud, y avisa a Halffter que, una vez recuperado, lo primero que debe atender es su obra *La Atlántida*. En otro de los párrafos del texto, Falla se lamenta por la muerte de Ravel, afirmando la enorme pérdida que ello supone para la música. Hacia el final de la carta, Falla le encarga a Halffter unos cigarrillos de papel *Riz-Abadie*.

- Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 10 de abril de 1938¹³².

En cuanto a la instrumentación del acompañamiento de las canciones, no me envíe Vd. nada hasta que esté completamente satisfecho de su trabajo, sin confiar nunca en que yo lo corrija, pues dadas mis circunstancias actuales sería preciso que no tuviese necesidad de hacerlo. De otro modo, menos tiempo de trabajo emplearía en realizar la instrumentación yo mismo. Se lo digo por propia experiencia. Ahora precisamente y desde hace muchos días he tenido que abandonar por completo mi trabajo de composición para ocuparme (¡ingrata labor!) de corregir una partitura de Banda que me han

ocupan 2 hojas de papel. No ha sido posible adjuntar la carta a los anexos ya que los derechos de autor pertenecen a la familia Halffter, por lo que únicamente transcribo aquellas líneas relacionadas con la obra.

¹³² La carta está escrita a máquina, a excepción de la firma de Manuel de Falla. Su extensión es de 6 párrafos, de entre 2 y 12 líneas cada uno, aparte del saludo inicial ("Mi querido Ernesto"), que ocupan 2 hojas de papel. No ha sido posible adjuntar la carta a los anexos ya que los derechos de autor pertenecen a la familia Halffter, por lo que únicamente transcribo aquellas líneas relacionadas con la obra.

mandado...Aparte de esto que le digo, ya supondrá Vd. lo mucho que espero de su trabajo.

Otros datos de la carta no relacionados con la obra:

El asunto del comienzo de esta carta es una petición de Manuel de Falla a Ernesto Halffter para que confirme lo antes posible a Sevilla un tema relacionado con la dirección de orquesta. Por otra parte, Falla recomienda a Halffter que escriba al Ministerio del interior- servicio general de prensa, Burgos, para ponerse en contacto con Jesús Pabón con el fin de tener alguna noticia más sobre la edición de un disco. Se despide Falla apenándose de nuevo por motivos de salud y enviando recuerdos suyos y de M^a. del Carmen para Alicia y Ernesto.

- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 21 de marzo de 1939¹³³.

Por correo certificado le he enviado la orquestación de las canciones primera, segunda, tercera y quinta; las tres restantes podrán seguir dentro de una semana. Excuso decirle con la impaciencia que espero la opinión del maestro. Dios quiera que mi trabajo no le parezca malo del todo. Por grande que haya sido mi esfuerzo, es más natural que el maestro encuentre siempre modificaciones que hacer. Pero para llevarle en menos tiempo, me parece que lo mejor será que Vd me indique todo aquello que no le parezca bien, o qué no suena, y yo lo haré de nuevo. Además, así ha de serme utilísimo este trabajo; créame que sabré aprovecharlo.

- Telegrama de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 20 de abril de 1939¹³⁴.

En cuanto a las canciones, sólo he recibido hasta ahora su primer envío. Como sospechaba, dada la casi imposibilidad de explicarme por escrito, me parece indispensable que aplacemos este trabajo hasta que podamos reunirnos una semana, con lo que de sobra bastaría para que, tratándose de Vd. comprendiera perfectamente mis intenciones.

¹³³ Véase en el anexo 7.1. la carta completa con el resto de su contenido.

¹³⁴ El telegrama, con destino Lisboa, está escrito a máquina, a excepción de la firma de Manuel de Falla y dos líneas más escritas a continuación a modo de posdata. Su extensión es de sólo 15 líneas. No ha sido posible adjuntar el telegrama a los anexos ya que los derechos de autor pertenecen a la familia Halffter, por lo que únicamente transcribo aquellas líneas relacionadas con la obra.

Otros datos del telegrama no relacionados con la obra:

Debido a la brevedad del texto, el otro único tema tratado es el agradecimiento de Manuel de Falla a Ernesto Halffter por un envío de “Mistol” y de inyecciones de Helpin (ambos medicamentos de la época).

- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 30 de mayo de 1939¹³⁵.

Como podrá suponerse, me he alegrado extraordinariamente, todavía más que si se tratara de un trabajo propio, que mi orquestación de sus canciones no le haya parecido mal del todo. Créame, mi querido Don Manuel, que sus palabras tan cariñosas y benévolas sobre ese trabajo me han proporcionado la mayor alegría musical que desde hace ya bastantes años he recibido. Ahora estoy impaciente por conocer esos pasajes que necesitan ser corregidos; y que lección utilísima para mi sería, si, como me propone, pudiera pasar con Vd unos días, para cambiarlos según sus intenciones.

[...]

Y con el fin de retrasar el menor tiempo posible el envío de las canciones al editor, me permito decir al maestro, si no cree posible que con una pequeña indicación suya, yo podría reorquestar los trozos que no le parecen bien; y excuso decirle que mi alegría sería todavía más grande, si esta segunda vez acertara por completo.- En fin, Don Manuel es quien manda. Ya me dirá lo que debo hacer.-

- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 19 de marzo de 1942¹³⁶.

-En efecto dirigí en Madrid con la Orquesta Nacional una serie de conciertos que resultó muy brillante. El primero fué un festival-Homenaje al maestro que terminó con la representación del Retablo, montado de una manera espléndida y totalmente de acuerdo con las intenciones de Don Manuel. Tuvimos que dar dos representaciones más. En el segundo concierto estrenamos las Canciones, deliciosamente cantadas por Lolita Rodríguez de Aragón, una de nuestras primeras cantantes, y obtuvieron un éxito muy grande. Como instrumentación las que más me gustan son la Seguidilla, Asturiana, Nana y Canción, después la Jota y el Paño, y por último el Polo. Debo decirle que he hecho algunas modificaciones desgraciadamente no serán todas las que Vd desea. Excuso añadir que Marietti me las reclama en cada carta, y para que puedan publicarse lo antes posible

¹³⁵ Véase en el anexo 7.2. la carta completa con el resto de su contenido.

¹³⁶ Véase en el anexo 7.3. la carta completa con el resto de su contenido.

con el visto bueno de Vd indispensable, me parece la mejor solución enviarle una copia que Vd me devolvería tan pronto pudiera por el Clipper.-

- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 7 de abril de 1942¹³⁷.

También por un amigo le envió estas líneas y la copia de la partitura de las Canciones. Cuando Vd las haya revisado no tendrá más que mandárselas a Don Maximo Galarraga, Victoria 963 en Buenos Aires, que este señor tendrá la amabilidad de hacérmelas llegar.
[...]

.-Yo le agradecería que procurase ver las Canciones lo más rapido que le sea posible; como Marietti recibe constantemente pedidos de esta obra, no hace más que reclamármela.-

- Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 26 de julio de 1945¹³⁸.

De la casa Chester me han escrito varias veces pidiéndome la orquestación de sus canciones, pero nada puedo hacer sin que Vd me diga si están o no editables. Desde luego después de la audición en Madrid, yo mismo corregí bastantes cosas, pero seria necesario que Vd me devolviera la copia que tiene para ver que todo quedará a su gusto. No créé posible devolvérmela brevemente?

- Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Alta Gracia, 10 de abril de 1946¹³⁹.

tengo escrita gran parte de una carta para Vd. desde marzo del 44, pero eran tantas las cosas que tenía que detallarle sobre su trabajo orquestal de las Canciones, y han sido también tantos los obstáculos y enfermedades que he debido soportar desde entonces, que la carta ha ido esperando.

[...]

En fin, dejemos esto y vamos – al fin! – a tratar de su instrumentación del acompañamiento de las Canciones.

Ha sido una lástima que no nos viéramos en España, como le pedí a Vd. cuando me envié su primer manuscrito, pues por carta no se pueden tratar eficazmente estas cosas, y aunque

¹³⁷ Véase en el anexo 7.4. la carta completa con el resto de su contenido.

¹³⁸ Véase en el anexo 7.5. la carta completa con el resto de su contenido.

¹³⁹ La carta, escrita a máquina, se encuentra sin concluir, pudiendo haber leído solamente una hoja de papel. No ha sido posible adjuntar dicha hoja los anexos ya que los derechos de autor pertenecen a la familia Halffter, por lo que únicamente transcribo aquellas líneas relacionadas con la obra.

ha hecho Vd. un precioso trabajo en sus líneas generales, no siempre traduce mis intenciones: ¡por qué ha cambiado Vd. la música del comienzo (etc. etc.) de la Seguidilla y del final del Polo? Ese comienzo de la Seguidilla (que luego se repite) es precisamente de lo mejorcito de mi acompañamiento... habría, por consiguiente, que restituir la música original en todos los sitios donde aparece cambiada. Y lo mismo digo de las notas añadidas a ciertos acordes de distintas canciones, sin duda con el propósito de hacerlos más orquestales; pero esto es un error como todo lo que desvirtúa la intención del original. Se pueden, claro esta, duplicar a la 8ª las notas que el piano reproduce ACUSTICAMENTE por medio del pedal, pero sin añadir notas extrañas a los intervalos escritos y sin contemplar acordes que voluntariamente aparecen incompletos en el original.

[...]

También me parece que abusa Vd. un poco de los divisi, especialmente en momentos donde la sonoridad orquestal debe ser enérgica.

Ahora voy a ocuparme del comienzo de la Jota: me parece excelente su disposición del arpeggio descendente, pero después habría que suprimir el sol con que completa Vd. mi acorde, y en cambio, el contrabajo debe duplicar a la 8º. grave el si pizz del cello. El mismo si del fagot debe prolongarse hasta la tercera parte del compás (efecto de Ped. en el piano) saltando luego a la 8ª. Este mismo salto hará también el si pizz. del cello, produciendo las violas solamente el do, reforzado por el primer clarinete, que lo precederá de un si mordente. La primera trompa, al unísono de los 2dos. violines, y el arpa, sirviéndose, alternativamente, de las dos manos,

7. Estudio contrastante del lenguaje compositivo de Manuel de Falla entre: *Siete canciones populares españolas* y *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

Con el estudio realizado en los capítulos anteriores se ha podido verificar y demostrar analíticamente la aplicación del sistema armónico de superposiciones tonales en dos de las *Siete canciones populares españolas*. En efecto, a partir de esta obra es cuando se considera que la producción de Manuel de Falla se va a caracterizar por el uso de tal sistema armónico. Pero, para realmente afianzar este planteamiento, proponemos a continuación la comparación con otra pieza contemporánea en fecha de composición y estreno a las *Siete canciones populares españolas* e incluso semejante en su constitución al tratarse también de una pieza para voz y piano.

La *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* es la canción que compone Manuel de Falla a finales de 1914 sobre la poesía de Gregorio Martínez Sierra. Ésta se estrena el 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz de Madrid, en el concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música por la soprano Josefina Revillo y el propio Falla al piano.

La temática del poema, por supuesto, es distinta a la de las dos piezas murcianas previamente estudiadas; en este caso el texto refleja las súplicas de una madre para que su hijo no vaya a la guerra:

*¡Dulce Jesús, que estás dormido!
¡Por el Santo pecho, que te ha amamantado,
te pido
que este hijo mío, no sea soldado!
¡Se lo llevarán,
¡y era carne mía!
me lo matarán,
¡y era mi alegría!
Cuando esté muriendo,
dirá: «¡Madre mía!»,
Y yo no sabré*

la hora ni el día...
¡Dulce Jesús que estás dormido!
¡Por el Santo pecho que te ha amamantado,
te pido
que este hijo mío, no sea soldado!

Pero no es precisamente la letra del poema lo que llama la atención¹⁴⁰, sino la manera que utiliza el maestro gaditano para componer la música, siendo esta pieza prácticamente sincrónica a las *Siete canciones populares españolas*.

La audición, por sí sola, de la obra no evoca el característico mundo sonoro español, sino un estilo más solemne, austero y dramático de corte europeo, y finalmente el estudio de la partitura confirma esa percepción auditiva. En el análisis armónico de los primeros 18 compases¹⁴¹ de la *Oración* (los cuales ya ofrecen prácticamente la totalidad del material compositivo de la pieza) no hay presencia alguna de superposiciones tonales. Quedan excluidos todos aquellos recursos utilizados para evocar el lenguaje hispano: ritmos cambiantes y complejos, sonoridades modales, escala de *mi*, cadencia andaluza, etc.

Comenzando con la tonalidad de *do* menor y alguna inflexión a otras tonalidades vecinas, como *sol* menor, todas las notas que componen los acordes, y a su vez los compases, se ajustan a los parámetros de una armonía clásica, resultando bastante sencillo el análisis de la canción (ver ejemplos 1, 2 y 3):

¹⁴⁰ Curiosamente, el tema del llanto por el reclutamiento de un hijo aparece en uno de los principales poemas del escritor murciano Vicente Medina, “Cansera”. En el caso de Medina, el contexto es el de los conflictos bélicos de 1898.

¹⁴¹ Véase en el anexo 8. el manuscrito autógrafo de Manuel de Falla.

Ejemplo 1: el acorde que se forma en este compás (compás 1) es el de *do* menor; las notas que no forman parte del acorde se explican como floreo o notas de paso.

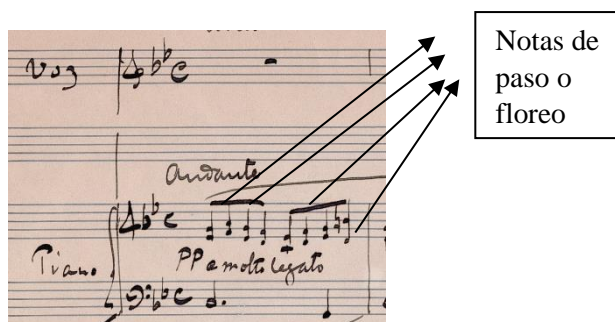


Ilustración 60. *Oración de las madres...*, compás 1.

Ejemplo 2: el acorde que se forma en este compás (compás 10) es el de *lab* menor, como VI grado con función de subdominante de *do* menor; no obstante, mirado al detalle, en las dos últimas corcheas (que también se pueden explicar como notas de paso) se puede decir que se pasa por los acordes de *fa* menor y *sol* menor como grados IV y V de *do* menor con las funciones de subdominante y dominante, respectivamente.

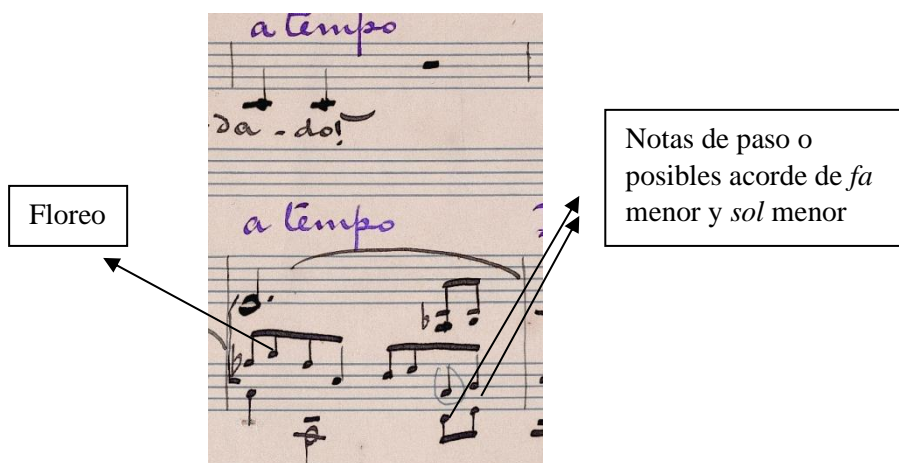


Ilustración 61. *Oración de las madres...*, compás 10.

Ejemplo 3: los acordes que se forma en este compás (compás 13) son: *sol* menor en los dos primeros tiempos y *do* menor en los dos tiempos restantes. Las notas que no forman parte de dichos acordes se explican como notas de paso.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is marked "a tempo. Poco rit." in purple ink. The lyrics "mi-a! de lo mata-" are written below the first staff. The score consists of two staves. The first staff contains a series of eighth notes. The second staff contains a more complex melodic line with various note values and rests. Four black arrows point from text boxes to specific notes in the score: one points to a note in the first staff, another to a note in the second staff, a third to a note in the second staff, and a fourth to a note in the second staff.

7ª del acorde o anticipación de apoyatura

Nota de paso

Notas de paso

Apoyatura

Ilustración 62. *Oración de las madres...*, compás 13.

PARTE II

Marco teórico

Importancia de la música popular en la educación de los alumnos

Superar una asignatura de Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O) debería implicar algo más que el dominio de ciertos contenidos teórico-prácticos. Atendiendo a los principios que rigen nuestro sistema educativo, el objetivo final sería la formación integral del alumno, esto es, contribuir a una educación integral cuyo resultado sea ciudadanos capaces de apreciar y valorar, en el caso de la música, manifestaciones sonoras diversas, tanto lejanas cronológica y geográficamente, como del entorno inmediato. En este sentido, la música de tradición y música popular propia de la Región, en este caso de Murcia, supone un reto, pues a pesar de, evidentemente, ser músicas cercanas en el territorio, en la práctica en la mayoría de ocasiones han caído en desuso o siguen vivas a través del fenómeno del folklorismo¹⁴².

La música popular lleva implícita la historia de un pueblo: sus problemas sociales, intereses, valores, etc.; es decir, va evolucionando con la sociedad y con las necesidades culturales de cada época y ha ayudado, en multitud de ocasiones, al desarrollo de los pueblos¹⁴³. Además, en función del lugar geográfico que se trate, existen multitud de estilos, lo que hace aún más interesante su estudio. Por otro lado, este debe realizarse siempre poniendo el protagonismo no en los productos musicales, sino en los protagonistas de la actividad: las músicas populares no pueden entenderse desvinculadas de las personas que les dan sentido, siendo abstracciones de la comunicación y la interrelación entre personas.

Como hemos visto, además, esta música popular es susceptible de reformularse en otras expresiones, como es el caso de la reelaboración de los materiales folklóricos por parte de los compositores de la llamada música “culta”. Si la música popular ha ido definiendo la identidad de los lugares y sus gentes, formando parte de sus paisajes

¹⁴² MARTÍ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996. Martí señala que el folklorismo es el interés social por preservar el folklore y las tradiciones de una zona geográfica concreta. El folklore se diferencia del folklorismo en que el primero es la tradición viva, y el segundo la preservación de esta tradición.

¹⁴³ (Crivillé i Bargalló, 2004)

sonoros, no tiene sentido dejar a un lado este importante fenómeno cultural que forma parte de nuestro ser y que contribuye a patrimonializar nuestra música¹⁴⁴.

Al mismo tiempo, es un tema que se puede y debe ser trabajado no sólo desde la materia de música, sino de manera interdisciplinar, ya se trate de historia, literatura, filosofía...¹⁴⁵. Con lo que, para efectos del trabajo académico, resulta muy interesante la posibilidad de tratar el tema desde distintas asignaturas y entablar diálogos interdisciplinarios.

En el caso de la música tradicional y folklórica de Murcia, existen algunas experiencias educativas de interés que han tratado de acercar la misma al alumnado más joven. No obstante, estas siguen siendo escasas. Destacamos los trabajos *Cantes y bailes de Murcia* de Salvador Martínez y Luis Federico Viudes, *Fuentes educativas sobre las fuentes tradicionales de invierno en la Región de Murcia (1879-1903)*, de M^a Dolores Ayuso y Tomás García, y especialmente *Folklore murciano para la escuela. 37 Instrumentaciones para Primaria y E.S.O* de Manuel Martínez y Salvador Martínez¹⁴⁶. También existen Trabajos de Fin de Máster y Tesis Doctorales centradas en el folklore (en toda su amplitud: historia, presencia actual, posibilidades educativas...) de la Región de Murcia; no obstante, el planteamiento de este proyecto es diferente desde el momento en que tratamos de unir dos expresiones musicales que guardan relación: la música de tradición culta occidental, representada por la obra de Manuel de Falla y la reelaboración de los materiales folklóricos que lleva a cabo, y las músicas tradicionales de la Región de Murcia, especialmente de la comarca de la Vega del Segura.

¹⁴⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 2011.

¹⁴⁵ GONZÁLEZ DEL CAMPO, Fernando. *Estética pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books. 2002

¹⁴⁶ MARTÍNEZ, Salvador y VIUDES, Luis Federico. *Cantes y bailes de Murcia*. Murcia, Ed. Servicio de publicaciones, Dirección Provincial, 1993; AYUSO, M^a Dolores y GARCÍA, Tomás. *Fuentes educativas sobre las fuentes tradicionales de invierno en la Región de Murcia (1879-1903)*. Murcia, Consejería de Educación, Universidades y Empleo. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística, 2013; MARTÍNEZ, Manuel y MARTÍNEZ, Salvador. *Folklore murciano para la escuela. 37 instrumentaciones para Primaria y E.S.O*. Murcia: Consejería de Educación, 2007.

La asignatura de Música

Tal y como quedó plasmado en la introducción, en la práctica docente se aprecian ciertas necesidades y carencias al desarrollar la asignatura de Música. Lo primero que se detecta es una falta de reflexión sobre la materia en sí y la forma de impartirla. Es necesario debatir y evaluar, a través de la participación y opiniones del profesorado a cargo de esta asignatura, qué se pretende conseguir con el desarrollo de la misma y qué es lo esencial dentro del contexto en el que se actúa, así como establecer con claridad los criterios de evaluación y calificación, no solo del alumnado sino igualmente sobre la propia práctica docente. Todo esto puede conllevar, incluso, a la necesidad de rediseñar el currículo¹⁴⁷.

Por otro lado, se debe ir eliminando poco a poco la falsa teoría de que el objetivo de estas enseñanzas o alumnos que cursan, por ejemplo, bachiller de artes escénicas no es profesional; es decir, se tiende a desmerecer o dar un carácter discriminatorio a los alumnos que cursan esta rama, pues en ocasiones, erróneamente, se considera que han elegido la vía más sencilla de obtener el título de bachillerato¹⁴⁸. Cabe remarcar, en este sentido, una diferenciación clara: mientras las asignaturas obligatorias de expresión artística o música en las etapas de Educación Primaria y Educación Secundaria no tienen un carácter profesionalizador –en este sentido, durante demasiado tiempo se ha incidido en la enseñanza de la lecto-escritura musical, en lugar de fomentar una experiencia viva de la actividad musical– y su presencia se debe a su contribución a la formación integral del individuo, en el caso del Bachillerato, tanto por su carácter electivo, como por el nivel de madurez del alumnado que lo cursa, esta situación cambia, y nos encontramos ante una formación específica para preparar a la persona a incorporarse en un determinado campo laboral. Es necesario, por tanto, dar a conocer a la sociedad esta opción de bachiller con sus características, ventajas, inconvenientes y desigual implantación en las distintas comunidades autónomas.

En este punto se podría considerar el aspecto del perfil del alumnado de este bachillerato, pues a diferencia de las otras ramas de bachiller, la diversidad en cuanto a

¹⁴⁷ ÁLVAREZ, Lucía. *Recursos TIC libres para el Bachillerato de Artes en el IEDA*. 2013 [Blog]. Recuperado de: <http://www.educacontic.es/blog/recursos-tic-libres-para-el-bachillerato-de-artes-en-el-ieda>

¹⁴⁸ MOYA, Manuel. *Aptitud, talento y salidas ¿Por qué estudiar en un Bachillerato de Artes?* 2015. [Blog]. Recuperado de: <https://pruebadibujo.wordpress.com/2015/06/04/aptitud-talento-y-salidas-por-que-estudiar-en-un-bachillerato-de-artes/>

objetivos, intereses y formación académica y artística es mucho mayor¹⁴⁹. Existe demasiada diferencia entre los alumnos que, por ejemplo, están compaginando este bachiller con estudios profesionales de conservatorio con aquellos otros que sencillamente tienen ciertas inclinaciones o gustos musicales pero que menosprecian el trabajo intelectual; también nos encontramos con distintos niveles musicales dependiendo de la formación recibida durante la etapa de Educación Primaria. Estos y otros aspectos son importantes y deben tenerse presentes. No obstante, estas cuestiones tienen muchas más implicaciones que no trataremos en este trabajo académico.

¹⁴⁹ ANARTE, Juan Esteban., FERIA, Antonio., JIMÉNEZ, Macarena., MARÍN, M^a. Dolores., MARTÍN, Jacinto., MORENO DEL CASTILLA, M^a. Regla., y NAVARRO, Rocío. *Orientaciones para la evaluación del alumnado en Bachillerato*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Educación Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa. 2012.

Implantación del proyecto educativo en el centro.

Para poder implantar el proyecto educativo diseñado debe haber previamente una reflexión sobre aquellos aspectos que deben mejorar en el proceso de enseñanza – aprendizaje. Bajo esta reflexión se establecen entonces una serie de objetivos educativos que serán recogidos y que expresan los logros que se pretenden alcanzar tras la ejecución del proyecto¹⁵⁰. En este caso, y en lo que respecta a nuestra parte didáctica, se ha diferenciado uno general con el propósito central del proyecto del que, inevitablemente, derivan otros objetivos vinculados.

El objetivo general del proyecto es: conocer y valorar el patrimonio musical de la Región de Murcia, concretamente el relativo a las músicas tradicionales, a partir de su presencia en la obra de Manuel de Falla.

De este objetivo general se derivan otros como:

- Diseñar una serie de actividades basadas en la audición comprensiva y ponerlas en práctica con el alumnado de Educación Secundaria Obligatoria.
- Fomentar la audición musical activa a través del análisis musical.
- Aumentar los conocimientos en torno a la música culta de tradición occidental, concretamente la de nuestro país, a través de la figura del compositor Manuel de Falla y otros contemporáneos.
- Comprender las relaciones entre la música culta y la música tradicional y las relaciones entre las mismas en diferentes épocas históricas.
- Incentivar el trabajo autónomo del alumno e iniciar al mismo en el terreno de la investigación.
- Proporcionar fuentes primarias al alumnado, para que conozca de primera mano documentos del pasado y aprenda a extraer información de los mismos.
- Trabajar con las Tecnologías de la Información y la Comunicación, mediante la búsqueda de información relevante para una mejor comprensión de los contenidos.
- Apreciar el valor de las músicas tradicionales de la Región de Murcia, a través de su conocimiento y presencia, tanto en el pasado, en las sociedades que les dieron origen y sentido, como en la actualidad a través del fenómeno del folklorismo.

¹⁵⁰ SILVA, Enrique. *Diseño e implementación de proyectos educativos*. Universidad Central de Venezuela. Departamento de Pensamiento Social Proyectos educativos. 2006. Recuperado de: http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Especialidad/la_tec_educativa/Unidad%205/act52_lec_DisenomProyecEduc_U5.pdf

- Desarrollar el pensamiento crítico, aumentando la cultura musical mediante el conocimiento de nuevas obras y la adquisición de estrategias para su comprensión y valoración.

Una vez definidos los objetivos, para alcanzarlos se podrán trazar, a su vez, distintas acciones y actividades. La planificación educativa es uno de los aspectos esenciales para poder gestionar cualquier proyecto de este calibre y así dar respuesta a la demanda educativa que el centro está solicitando¹⁵¹.

El proyecto se ha diseñado de una manera flexible. No se concibe como una unidad didáctica cerrada sino como una serie de actividades que se pueden desarrollar, según la programación y los intereses, a lo largo de más o menos tiempo. De este modo el proyecto se puede llevar a cabo de una manera concentrada (a lo largo de tres o cuatro semanas) o transcurriendo a lo largo de un trimestre. Como sabemos, uno de los mayores problemas a la hora de impartir la asignatura de Música en esta etapa educativa es el escaso tiempo disponible para un gran número de contenidos (que atañen tanto a la interpretación, como a la escucha, como al conocimiento teórico, etc.). Por tanto, esta circunstancia ha sido tomada muy presente y de ahí la decisión de esta flexibilidad del presente proyecto.

Los recursos necesarios para llevar a cabo esta propuesta educativa no supondrán un obstáculo: por un lado, no requiere de una inversión económica, dado que los recursos materiales y personales son comunes en cualquier centro educativo; por otro, contamos con gran cantidad de información valiosa a la que es posible tener acceso en torno a la figura de Manuel de Falla. De este modo, lo verdaderamente necesario en este caso es una gran implicación por parte del docente o docentes a cargo del proyecto para poder transmitir al alumnado los conocimientos con la calidad que se espera, motivándolo y haciéndolo partícipe de su proceso de aprendizaje. No obstante, puede resultar interesante comunicar la propuesta a otros centros del entorno para que estos puedan aportar ayuda con su participación. Incluso, si existe la posibilidad, coordinar las acciones con orquestas, auditorios y otras salas de programación para poder asistir a conciertos relacionados con la temática y, por supuesto, con asociaciones de grupos que mantienen

¹⁵¹ SILVA, Enrique. (2006). *Diseño e implementación de proyectos educativos*. Universidad Central de Venezuela. Departamento de Pensamiento Social Proyectos educativos. 2006. Recuperado de: http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Especialidad/la_tec_educativa/Unidad%205/act52_lec_DisenomProyecEduc_U5.pdf

vivo el folklore, bien sean cuadrillas, campanas de auroros, grupos de coros y danzas o peñas huertanas.

Además de esto, y teniendo presente la sociedad en la que nos movemos, como indicábamos al formular los objetivos, las nuevas tecnologías y dispositivos electrónicos tendrán un papel importante para la implantación y realización de este proyecto, pues tal y como indica González Prieto “la educación no puede dejar a un lado esta realidad y debe formar teniendo en cuenta metodologías que preparen para vivir en la sociedad de la información y fomenten las habilidades que se necesitarán en el futuro”¹⁵². Durante la realización de las actividades, las nuevas tecnologías van a permitir el acceso a las fuentes de información, visualización digital de partituras, escucha por dispositivos, etc.

Este proyecto introduce ciertas novedades en el proceso formativo, las cuales van a permitir que el alumnado adquiera conocimientos, habilidades y capacidades a través de un modelo basado en el aprendizaje. La innovación en este caso es la manera de trabajar determinados contenidos, Manuel de Falla y su obra *Las Siete Canciones Populares Españolas*: no se trata de que el profesor imparta una clase magistral sobre el compositor, Falla, y los alumnos seleccionen la información más importante de este o aquellas preguntas que después formarán parte de su evaluación. De lo que se trata es que los alumnos trabajen determinado repertorio de una forma distinta, en este caso desde las fuentes disponibles; los alumnos deben aprender manejando, estudiando, analizando e interpretando las fuentes¹⁵³.

No se tiene por qué redactar únicamente la biografía del compositor a partir de una lectura, sino que, por ejemplo, los alumnos pueden proponerse construirla en parte a través de fotografías del músico ordenándolas y clasificándolas por períodos; otro recurso importante puede ser el de los documentos epistolares del propio Falla, y es que si se consigue acceder a los mismos también podrá continuar el acercamiento a la figura del músico.

A la hora de realizar el análisis armónico de partituras, se puede partir del sistema armónico de *Superposiciones Tonales* de Manuel de Falla y ver su posterior aplicación a las obras de *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*, consiguiendo de este modo que el

¹⁵² GONZÁLEZ, Evaristo. “Implantación de proyectos educativos con las TIC entre el alumnado de estudios secundarios usando dispositivos móviles”. *Actas del VII Simposio Las sociedades ante el reto digital*. 2014. p. 225

¹⁵³ GONZÁLEZ, Inés. *La importancia de la cultura musical de carácter folclórico. Propuesta para Educación Secundaria*. Campus Educación Revista Digital Docente, N°16, p. 45-50, 2019. <https://www.campuseducacion.com/revista-digitaldocente/numeros/16/>

conocimiento de este tipo de música se multiplique; cuando, tras ese trabajo previo, los alumnos vuelvan a escuchar las obras quizás entonces es cuando lograrán comprender el proceso compositivo de las mismas e identificarán aquellos recursos propios de ese repertorio. De este modo, la apreciación de estas músicas ya no consistirá únicamente en un “me gusta” o “no me gusta”, sino que mediante el conocimiento de las mismas, la motivación del compositor, los materiales sonoros presentes, la manera de organizarlos, la intención comunicativa y estética de las obras, etc. el alumnado estará en disposición de valorar con verdadero conocimiento las músicas propuestas.

Toda esta innovación educativa, en lo que a proceso formativo se refiere, constituye un factor fundamental e indispensable para la calidad docente, y es el medio para lograr mejor el fin que en este caso se persigue, aumentar el conocimiento sobre la música murciana a través de Manuel de Falla. Además, es muy importante el hecho de que el alumno considere necesario y útil la realización del proyecto, con todos sus pasos, para adquirir los conocimientos que el profesor le exige. Sin esta implicación del alumno, consciente en todo momento de los planteamientos del proyecto y la utilidad del mismo, no es posible el logro de los objetivos planteados.

Son varias las áreas competenciales que el docente va a desarrollar para poner en marcha el proyecto:

- Va a organizar el aprendizaje y a plantearlo de una manera que resulte motivadora a los alumnos.
- Va a regular la progresión de aprendizaje de los contenidos.
- Va a involucrar a los alumnos en el trabajo que deben realizar.
- Los alumnos no sólo van a trabajar de manera individual, sino también en grupo. De esta forma, habrá actividades o problemas a resolver donde cada uno ayude desde la potencialidad que tenga.
- Se utilizarán las nuevas tecnologías.

Al final del proyecto se prevé que exista en los alumnos una importante diferencia entre la situación original y posterior al proyecto en lo que aptitudes conseguidas se refiere.

En lo que respecta a las etapas del proyecto, de acuerdo a los objetivos marcados en el mismo, se proponen para su cumplimiento una serie de actividades que deberán desarrollar los alumnos y que suponen un total de 13. Estas actividades son de distinta naturaleza para, de esta manera, poder desarrollar diferentes destrezas en los alumnos; es

decir, para llevarlas a cabo se requiere, entre otros aspectos: capacidad de expresarse tanto de manera escrita como oralmente, habilidades sociales para trabajar en grupo si la tarea lo requiere, habilidad de deducción y espíritu crítico para obtener conclusiones, interés y curiosidad por la investigación musical.

Para llevar a cabo su correcta realización, se exige una disposición adecuada por parte de los alumnos en cuanto a actitud, motivación, implicación y espíritu crítico; además, deberán hacer uso del método histórico, del método analítico-deductivo, del método comparativo y del método hermenéutico.

Tras la realización de cada actividad existe, a su vez, una prueba de evaluación específica que puede consistir, entre otras cosas, en: presentación por escrito de algún trabajo, responder de forma oral a las preguntas planteadas por el profesor, intervenir en el debate de clase, análisis de partituras, realización de cuestionarios, audición de obras, etc. En cualquier caso, en ninguna de las actividades se plantea un examen teórico que apenas aporte información sobre las aptitudes y contenidos adquiridos por los alumnos, pues lo que se pretende es reducir al máximo la distancia entre la teoría y la práctica musical a la vez que intentar mejorar la calidad de la educación; para ello, es necesario partir de las propias motivaciones, necesidades y carencias detectadas.

A nivel global, y teniendo como referencia los objetivos del presente proyecto, se plantea para terminar un sistema de evaluación que permita recoger evidencias de logro de los mismos a través de un cuestionario final.

Al igual que se evalúa al alumnado, el docente o profesores a cargo del proyecto tendrán obligación de autoevaluarse al finalizar cada sesión con el objetivo de poder introducir cualquier cambio que necesario durante su puesta en práctica, así como considerar y reflexionar sobre el trabajo que están realizando.

Todo ello lo convierte en un sistema de evaluación innovador en doble sentido: no es suficiente para calificar al alumnado con un examen teórico y, por otro lado, el propósito que debe mantenerse es el de fomentar la reflexión del profesorado sobre su praxis educativa.

A continuación, en la siguiente tabla, a modo de ejemplo, se plantea un breve protocolo a seguir para evaluar la actuación del docente:

<u>Ampliación del conocimiento de la música popular murciana a través de las <i>Siete canciones populares españolas</i> de Manuel de Falla</u>										
Sesión en la que me encuentro:	Fecha:	Tipo de actividad desarrollada:								
¿He realizado las actividades programadas?										
¿Las actividades realizadas han servido para alcanzar los objetivos propuestos?										
El tiempo destinado a la sesión/actividad, ¿ha sido el adecuado?										
¿Tienen claro los alumnos el trabajo que deben hacer?										
¿En qué aspectos percibo menos motivación de los alumnos?										
¿En qué aspectos percibo más motivación de los alumnos?										
¿He perdido el control del aula en algún momento?										
La relación entre el grupo de alumnos, ¿es la adecuada?										
Mi relación con el grupo de alumnos, ¿es la adecuada?										
¿Los alumnos retienen los conceptos/contenidos o deben volver a explicarse en cada nueva sesión?										
¿Me puedo considerar un punto de ayuda para mis alumnos en este proyecto?										
Valoración de la sesión	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Tabla 8: Prueba para evaluar al profesor. Fuente: elaboración propia.

Actividades para el alumnado

Como anteriormente indicábamos, el planteamiento de las actividades atiende a diversos aspectos de la formación musical, aunque por la naturaleza del proyecto, dedicando especial atención a la audición musical comprensiva.

Las actividades son flexibles, pudiendo adaptarse a cualquier curso de la etapa de Enseñanza Secundaria Obligatoria. Como más adelante se detallará, en nuestro caso el proyecto se puso en práctica con alumnos de 2º y 3º de ESO.

A continuación, se exponen las actividades tal y como son presentadas al alumnado, acompañadas de una breve explicación sobre su inclusión y los resultados esperados.

1 Escucha estos 2 fragmentos musicales.

1. Manuel de Falla. “La vida breve” (danza 1ª)
https://www.youtube.com/watch?v=Os_dTG5q4sU
2. Joaquín Rodrigo. “Concierto de Aranjuez” (Adagio)
<https://www.youtube.com/watch?v=e9RS4biqyAc>

Vuelve a escuchar, lee las opciones e indica a qué audición de las anteriores pertenece cada una.

- muy rítmico, como agitado y con carácter
- calmado, ritmo lento
- melodía muy destacada, bastante cantable
- acompañamiento instrumental suave

Fíjate en otros elementos...

¿En alguna de las audiciones destaca un instrumento sobre los demás?

¿Podrías imaginar alguna escena o historia para estas audiciones?

¿Qué sentimientos nos inspiran ambas audiciones?

¿Alguna de las audiciones o ambas crees que se podrían asociar con algo folklórico, de carácter tradicional o popular?

En esta primera actividad, de carácter introductorio, pretendemos mediante la escucha familiarizar al alumnado con las músicas que formarán parte del proyecto. Se eligen dos audiciones de carácter claramente contrastante para que el alumno pueda identificar, de manera intuitiva, determinados rasgos estilísticos. Además, se invita a descubrir algunos elementos musicales como la tímbrica o algunos motivos folklóricos. Por último, también se pretende trabajar las emociones y estimular la creatividad motivando a relacionar estas audiciones con elementos extra musicales, como pueden ser relatos o paisajes.

2 Escucha el comienzo de estas 2 obras, ambas del mismo compositor

1. “El amor brujo” (Danza ritual del fuego). Manuel de Falla

<https://www.youtube.com/watch?v=auRUxPPqDcQ>

2. “Noches en los jardines de España”. Manuel de Falla

<https://www.youtube.com/watch?v=5Ox1bjer9mQ&t=8s>

- La audición.....tiene un inicio tranquilo que va relajándose conforme avanza hasta que aparece el piano de forma virtuosa.
- La audición.....tiene un inicio un tanto misterioso que coge fuerza y brío rápidamente
- La audición.....es la llamada “danza del fuego”, ¿puedes imaginar esa escena? ¿qué nos inspira?

Esta segunda actividad también es de carácter introductorio, aunque centrándonos exclusivamente en la música de Manuel de Falla. Para ello se escogen dos obras representativas del compositor y se propone su audición. La elección de las mismas no es azarosa puesto que, como indicábamos anteriormente, consideramos que la popularidad de la “Danza ritual del fuego” de *El amor brujo* posibilita que una buena parte de los alumnos la hayan escuchado previamente, probablemente en un formato audiovisual (películas, publicidad, series...). De este modo pretendemos conectar con el conocimiento previo de los alumnos, avanzando desde lo ya conocido a las nuevas obras musicales que pretendemos ofrecer. Para guiar esta audición se proponen algunas afirmaciones que los alumnos deben atribuir a una u otra pieza.

3 Escucha cómo suena una obra de tendencia “nacionalista” y responde a las preguntas

<https://www.youtube.com/watch?v=t1-umzoIw1o>

“Granada”. Isaac Albéniz: Suite Española Op. 47

- ¿Para qué instrumento es esta pieza?
- ¿Cómo es la pulsación?
- ¿Se distingue la melodía del acompañamiento?
- ¿El acompañamiento repite algún patrón rítmico o melódico?
- ¿Cuántos temas distinguimos en esta pieza musical?

Una vez que hemos realizado las actividades de introducción pasamos ya a las características de la música comprendida dentro del nacionalismo musical. En este caso a partir de la audición de “Granada” de Isaac Albéniz introducimos términos y conceptos propios de esta estética: nacionalismo, temas, frases, acompañamiento, patrones (rítmicos o melódicos...). Además de para comenzar a emplear y comprender la terminología adecuada, prestamos también atención con esta audición no solo a los compositores sino también a los intérpretes, pues se ha escogido la versión de Alicia de Larrocha.

4 Escucha la audición de la partitura siguiendo la misma partitura.

<https://www.youtube.com/watch?v=AUyu4UUf7wg>

Granados. Danza española n. 5, “Andaluza”

- Después de las audiciones trabajadas en la actividades 1, 2 y 3, debatimos: ¿encontramos algún tipo de similitud?, ¿comparten algún tipo de rasgo musical?

Con esta actividad aunamos la audición y la lectura musical. De este modo proporcionamos a los alumnos la partitura de la “Danza Andaluza” de Granados; evidentemente no pensamos en que los alumnos sean capaces de captar todos los matices de la notación, pero sí al menos que puedan seguir el diseño melódico o los diversos cambios rítmicos de manera visual. Además, esta actividad sirve para abrir un pequeño debate en torno a esta pieza y las audiciones anteriores, habiendo los alumnos de llegar a conclusiones acerca de las semejanzas entre las mismas.

5 Lee el texto y mira el vídeo.

<https://www.youtube.com/watch?v=B-QDK0dZHWg>

¿De qué nos habla la canción?

¿Hay acompañamiento musical o es a capella?

**LA PARRANDA
(CANTO A MURCIA)**

En la huerta del Segura
cuando ríe una huertana
resplandece de hermosura
toda la vega murciana.
Y en las ramas del naranjo
brotan flores a su paso
huertanica de mi amor
tú eres pura
y eres casta como el azahar.

En la huerta del Segura
cuando ríe una huertana
resplandece de hermosura
toda la vega murciana.
Y mirándose al pasar
en la acequia del jardín,
en el agua se reflejan
como flores que salieron
para verla sonreír
como flores
que salieron para verla
sonreír

Huerta
risueña huerta
que siempre frutos
y flores das.

Murcia
la que cubierta
en todo tiempo
de flor estás.

Murcia
son tus mujeres
gala de tu palmar.

Murcia
qué hermosa eres
tu huerta
no tiene igual
(bis)

En la huerta he nacido
para amar y vivir.
En tu campo labrado
con noble trabajo
me quiero morir

En este caso, y como transición a la música tradicional de la Región de Murcia, proponemos una pieza que probablemente conocerán nuestros alumnos, esto es, el “Canto

a Murcia” de *La Parranda*. Esta pieza para barítono, coro y orquesta es muy conocida, pero quizá no tanto la zarzuela, de modo que aprovecharemos esta audición para explicar las características de la zarzuela como género, y especialmente aquellas que atañen al empleo de músicas tradicionales para la ambientación de las obras. Así podremos comprender que si una zarzuela se ambienta en Aragón aparecerán jotas, si lo hace en Madrid chotis y polcas, y si lo hace en Murcia, jotas murcianas y parrandas.

6 Observa el siguiente vídeo y responde a las preguntas.

<https://www.youtube.com/watch?v=33V5Q9mrGE0>

¿Conoces en los que consisten los trovos?

¿Sabes si la letra que cantan los troveros es improvisada o no?

¿qué instrumento acompaña a la voz?

En esta ocasión nos alejamos de la música culta y de la música escénica para escuchar una de las formas características de la música tradicional en Murcia. Los trovos, junto con el canto de auroros, son una de las manifestaciones más genuinas de la región. Si bien se comprenden dentro de una tradición mediterránea, en muchas otras regiones estas músicas han perdido gran parte de sus características originales, tendiendo hacia la tonalidad o matizando el carácter repentizador de las mismas. Con el fin de que comprendan mejor el sentido de los trovos, podemos comparar con una expresión sonora más cercana a ellos, las conocidas como “batallas de gallos” del universo del rap y el hip hop: en este sentido, el fin último de ambas formas comunicativas es el mismo, mostrar la habilidad en la improvisación a menudo a través de letras satíricas y alusivas a la contemporaneidad más inmediata.

7 Escuchamos otro trovo distinto. Observa el siguiente vídeo.

https://www.youtube.com/watch?v=SGwnHLqaXVA&list=RDSGwnHLqaXVA&start_radio=1&rv=SGwnHLqaXVA&t=767

- a) Una de las diferencias con respecto al anterior se encuentra en el acompañamiento. Los trovos pueden ir acompañados de una cuadrilla de músicos o de una guitarra española, ¿qué tenemos en esta ocasión?

- b) A continuación, visualizamos y escuchamos una cuadrilla de la Región de Murcia, uno de los mayores exponentes de las tradiciones musicales de nuestra región. ¿En qué contextos o fiestas locales ubicas a esta agrupación?

<https://www.youtube.com/watch?v=AvHiM3qHA7A>

Por medio de la actividad 7, continuación de la 6, podemos introducir al alumnado en las diferentes agrupaciones musicales que se dan en la música tradicional de Murcia. Así, partiendo de una expresión individual como la del trovo, podemos pasar a las agrupaciones instrumentales como las rondallas y las cuadrillas, aprovechando para indicar la importancia del encuentro anual de cuadrillas de la localidad de Barranda. Aprovecharemos para indicar los diferentes instrumentos que pueden encontrarse en las cuadrillas, incidiendo en las diferencias propias de algunos de ellos (por ejemplo, comparando las “postizas” con las castañuelas, su diferente tamaño y por tanto sonoridad, y la manera en que se tocan unas y otras).

8 En las primeras actividades escuchamos piezas del compositor español Manuel de Falla. Volvemos a escuchar su música en un canto propio de la Región de Murcia, *El Paño*.

<https://www.youtube.com/watch?v=HYjtCeJaFjE>

Responde a las preguntas:

- Hay una parte recitada ¿es una voz?
- ¿Hay acompañamiento instrumental? ¿Quién lo hace?
- ¿De qué trata la letra?

Seguimos ahora la audición con la partitura,

- ¿El acompañamiento repite algún patrón rítmico o melódico?
- ¿De cuántos compases es cada frase?
- ¿Está en tonalidad mayor o menor?

Escuchamos la misma pieza en otra versión, ¿cuál es la diferencia?

<https://www.youtube.com/watch?v=zOotLyEQ6rQ>

9 Escuchamos otra pieza murciana, la seguidilla, en dos versiones y también con música de Manuel de Falla.

<https://www.youtube.com/watch?v=rVdFgK5RH2g>

<https://www.youtube.com/watch?v=UUdPOcP5Yyo>

Debatimos sobre la pieza:

- Letra
- Pulsación
- Acompañamiento en cada versión
- Patrones rítmicos o clichés
- Tonalidad
- Seguimos audición con partitura

Una vez que se han escuchado diversos fragmentos de la música tradicional o folklórica, y teniendo presentes sus características, es el momento de tratar de identificar las mismas en las obras centrales de nuestro proyecto, *El Paño* y la *Seguidilla Murciana* de las *Siete canciones populares españolas* de Falla. Para ello se propone la audición y dos actividades: una consistente en la respuesta reflexiva a una serie de preguntas sobre las características musicales de las piezas y, una vez contestadas, un debate sobre los patrones rítmicos y la línea melódica que caracteriza cada una de las canciones. En este debate se retomarán los contenidos ya interiorizados en torno al nacionalismo musical español y a la música folklórica de Murcia.

10 Trabajamos con fuentes originales.

En pequeños grupos de 4 personas, aproximadamente, nos dispondremos a la lectura y análisis de la correspondencia entre Manuel de Falla y Ernesto Halffter vinculada a la obra *Siete canciones populares españolas* y respondemos a las siguientes cuestiones:

- ¿te resulta novedoso e interesante trabajar con fuentes originales conservadas?
- Ordena las cartas entre ambos músicos por orden cronológico para proceder a la obtención de datos.
- Resalta de cada una de las cartas la información que ofrecen en el aspecto musical y redáctalo.

- A modo de debate de clase intentamos trazar el hilo conductor desde los orígenes de las piezas hasta la versión orquestal que realiza Ernesto Halffter.

Este es uno de los aspectos más innovadores de este proyecto, pues a menudo consideramos que el acceso a las fuentes primarias debe quedar reservado para la investigación en etapas educativas superiores. No obstante, el poder manejar las fuentes, en este caso la correspondencia entre Falla y Halffter, permite a los alumnos: comprender las relaciones entre dos artistas, personales y profesionales, en este caso entre maestro y discípulo; realizar una inmersión en la época estudiada, a través de los rasgos estilísticos de escritura, el grado de proximidad y cercanía en el trato, las cuestiones tratadas en las epístolas, etc.; analizar y comprender, extrayendo la información relevante, textos históricos; valorar los testimonios y la preservación de los mismos como fuentes de conocimiento.

11 Conocemos las circunstancias que conducen a Manuel de Falla a la composición de las *Siete canciones populares españolas* y otras obras de la misma época.

Divididos en grupos de 4 personas, aproximadamente, intentamos contextualizar la situación histórica de Manuel de Falla en el momento de composición de la obra. Asimismo, desarrollaremos brevemente la situación de lo español fuera del país, en este caso, en París, y la curiosidad que suscita nuestro folklore y costumbrismo. Con ayuda de la bibliografía o webgrafía proporcionada por el docente, trabajamos los siguientes contextos:

1. De la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX.
2. Desde comienzos del siglo XX hasta 1914.
3. A partir de 1914 hasta mitad del siglo XX.
4. El vínculo entre Manuel de Falla y Felipe Pedrell.
5. El vínculo entre Manuel de Falla y José Inzenga.

Esta actividad consiste en una investigación en la que, de manera autónoma, aunque de forma guiada, el alumnado descubre el contexto en el que la obra escuchada nace. Las obras artísticas, arquitectónicas, literarias, escultóricas, pictóricas, cinematográficas y, naturalmente, musicales, nacen en un contexto y responden a una

serie de motivaciones relacionadas tanto con las inquietudes del creador como con las sociedades que las reciben. Para un aprendizaje verdaderamente significativo, consideramos verdaderamente valiosa esta actividad, pues la escucha sin esta información resulta incompleta y, además, no parece tener sentido “dictar apuntes”; por el contrario, que sea el alumno el que encuentre sus propias respuestas a los problemas planteados está en consonancia con los principios del aprendizaje constructivista. Además, el hecho de trabajar en pequeños grupos, favorece las metodologías colaborativas y participativas.

12 Escucha atenta.

Una vez explicado el sistema armónico de *Superposiciones Tonales* de Manuel de Falla, con ayuda del docente nos disponemos a escuchar las piezas *El Paño moruno* y *Seguidilla murciana* deteniéndonos en los compases donde se forma una 5ª disminuida, justa o aumentada a modo de superposición tonal.

Comprobamos la escucha con la tabla comparativa de recogida de datos¹⁵⁴.

Esta actividad resulta más compleja que las anteriores, puesto que nos movemos en el terreno de la armonía que, como sabemos, suele ofrecer dificultades para aquellos alumnos que no cursan enseñanzas musicales especializadas. No obstante, la labor previa del docente, seleccionando cuidadosamente la información ofrecida, posibilita que los alumnos reconozcan las 5ª en las dos obras a escuchar. Por supuesto no pretendemos que los alumnos realicen un análisis musical de la obra de Falla –algo que, en esta etapa educativa, y en el contexto de las enseñanzas de régimen general, resultaría difícil y probablemente infructuoso– sino que comprendan, a partir de las indicaciones dadas, este recurso estilístico que dota de una sonoridad diferente a las obras, y que permite adscribirlas a un autor y a una corriente artística concreta. En el momento de realizar esta actividad, el alumno ya cuenta con información básica sobre los principios de la tonalidad, y sobre el empleo de la misma en épocas como el Clasicismo. Por tanto, mediante una selección de la información, con ejemplos concretos, y con una comparación con obras ya conocidas y estudiadas, consideramos que los alumnos pueden perfectamente reconocer y discriminar estas sonoridades en *El Paño* y la *Seguidilla Murciana*.

13 Contrastando partituras

¹⁵⁴ Véase tablas 2 y 3.

En las actividades 8 y 9 escuchamos las piezas *El Paño moruno* y *Seguidilla murciana* en sus dos versiones. Ahora, a través de la visualización de las partituras en sus versiones orquestales, vamos a indicar con ayuda del docente dónde se encuentran cada una de las notas señaladas como quintas superpuestas; es decir, señalar qué voz de la orquesta está realizando dichas notas.

Para que resulte más sencillo, puedes comprobarlo a través de la tabla del solucionario¹⁵⁵.

En esta actividad se profundiza en el trabajo realizado en la actividad 12. En aquella se trabajaba la armonía en la versión de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Ahora, una vez comprendidos y asimilados estos contenidos, pretendemos que los alumnos, siempre con la guía del docente, reconozcan estos mismos recursos en la partitura orquestal de Halffter. Para ello en todo momento se dan indicaciones precisas y se seleccionan los fragmentos a analizar en la partitura, con el fin de que el alumno descubra aquello que realmente deseamos, esto es, las concordancias entre una obra y otra y, concretamente, las similitudes en cuanto al empleo de las superposiciones tonales.

¹⁵⁵ Véase tablas 4 y 5.

Trabajo de campo

Descripción y elaboración del trabajo de campo

El proyecto anteriormente descrito se ha diseñado con la finalidad de que pueda ser implementado en cualquier centro educativo de la Región de Murcia, de una manera intensiva o, precisamente por la flexibilidad de su diseño, a lo largo de un trimestre o curso académico. No obstante, para poder contrastar los resultados del mismo, hemos considerado oportuno llevar a cabo una primera aproximación implementando el mismo en unas aulas concretas.

Así, el trabajo de campo que se ha realizado para analizar el nivel musical de los alumnos en relación a, por un lado, la música popular de la Región de Murcia y, por otro, piezas concretas de esta junto con la figura del compositor Manuel de Falla y su sistema armónico y otros compositores del nacionalismo musical español, se ha llevado a cabo durante el segundo trimestre del curso académico 2021-22.

A pesar de que en principio se consideró destinar un número concreto de sesiones seguidas del calendario académico para realizarlo, finalmente se optó por alternar estas sesiones con la programación didáctica de la asignatura de música, e incluso fraccionar los 55 minutos de clase de forma que la primera mitad del tiempo se trabajaba la programación del docente y en la última mitad de la sesión se llevaban a cabo alguna de las actividades propuestas. En este momento podemos señalar uno de los puntos fuertes del proyecto y es su ya aludida flexibilidad. Conscientes del escaso tiempo de que disponemos los docentes de Música en la etapa de Educación Secundaria, el proyecto, tal y como está concebido, no supone un conflicto con el resto de contenidos, sino que puede responder a una temporización flexible que permita el nivel máximo de motivación del alumnado a partir de actividades muy diversas que contribuyen a la amenidad en las clases.

Los grupos experimentales con los que se ha trabajado son 2º y 3º de E.S.O. Estos grupos están compuestos por 28 alumnos para el caso de 2º de E.S.O., y 16 alumnos para 3º de E.S.O. Aunque en un primer momento tanteamos la posibilidad de contemplar la variable sexo como analizable, finalmente la descartamos al comprobar que no existían diferencias significativas en cuanto al desarrollo de las actividades. Por otra parte, cabe destacar que, en estos grupos en concreto, el nivel académico de los alumnos tampoco es

homogéneo, encontrando alumnos con distintos perfiles en lo que a nota media académica respecta, por lo que tampoco se decidió establecer el nivel previo de cada alumno como variable determinante. No obstante, y a pesar de tener alumnos de diversos niveles dentro del aula, en ninguno de los grupos se encuentra ningún caso diagnosticado con necesidades educativas especiales (los llamados alumnos ACNEE), ni dificultades específicas de aprendizaje (DEA). Así mismo, tampoco hay alumnado inmigrante dentro de estos grupos, por lo que descartamos el hándicap de problemas de lenguaje, lectura, etc. En lo que respecta al nivel socioeconómico de las familias, no existen grandes diferencias entre ellas, pudiendo agruparlas en un nivel medio a todas.

El trabajo de campo con el alumnado consta de varias fases en las que se realizan diferentes tareas y actividades. En primer lugar, y como evaluación inicial, se diseñó un cuestionario que pudiera recoger evidencias en cuanto al conocimiento cultural y musical de los alumnos, para así poder plantear, rediseñar o modificar las actividades específicas para desarrollar con ellos. Este cuestionario fue diseño propio a partir de otros cuestionarios consultados y validado por expertos. Una vez recibidas las sugerencias y correcciones de estos expertos, el cuestionario quedó formulado del siguiente modo:

CUESTIONARIO INICIAL

1. Conozco el significado del concepto de “música folclórica”

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

2. Conozco piezas musicales propias de la región de Murcia (tipo canto de auroros, trovos, jotas o parrandas, entre otras)

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

3. Ante una audición de lo que conocemos como música culta, distingo auditivamente aquella perteneciente a compositores españoles

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

4. Ante una audición de una pieza musical, soy capaz de distinguir auditivamente determinados clichés, ritmos o armonías propias de una composición española.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

5. Conozco al compositor Manuel de Falla (ya sea música o biografía)

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

6. Distingo auditivamente una misma pieza musical en sus distintas versiones (orquestal, de cámara, etc.)

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

7. Puedo analizar armónicamente una pieza musical (ya sea completa o por compases)

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

8. Soy capaz de contextualizar una obra musical, es decir, hacer referencia a la época o lugar donde se generó, su autor, circunstancias del momento, etc.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

9. Conozco lo que son cancioneros

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

10. Considero importante el patrimonio musical de mi región

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

11. Conozco el sistema armónico de superposiciones tonales de Manuel de Falla

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

12. Para el estudio de obras compositivas o biografías le doy importancia a consultar fuentes y documentos originales conservados

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

Este cuestionario se pasó a los alumnos obteniendo las respuestas que permitieron formular de manera concreta las actividades para trabajar con los alumnos de ambos cursos, finalmente un total de trece actividades.

Las primeras actividades, como anteriormente señalamos, son más introductorias, pero igualmente necesarias para entrar en materia con los alumnos y que se hagan a esas sonoridades propias de lo que consideramos nacionalismo musical español; una vez asimilados estos contenidos, y ya en situación, introducimos otras ya más relacionadas con los puntos del cuestionario en sí e introduciendo la música folklórica y las piezas murcianas con algún detalle extra. Para terminar, las últimas actividades son las más complejas, pues estas requieren de mayor destreza tanto en el plano armónico como en el nivel de madurez intelectual de los alumnos.

El trabajo de campo finaliza con un nuevo cuestionario final donde los alumnos deberán responder de manera anónima y sincera sobre las cuestiones planteadas, y el cual será objeto de análisis y estudio por el docente para ver en qué medida se han alcanzado los objetivos previstos.

Resultados cuestionario inicial:

Transformando los datos recogidos de nuestro cuestionario cualitativo en una serie de datos cuantitativos, observamos los siguientes datos:

Curso 2º E.S.O:

Esta primera tabla muestra el número de alumnos que ha respondido cada tipo de pregunta.

<i>Preguntas</i>	<i>Mucho</i>	<i>Bastante</i>	<i>Poco</i>	<i>Nada</i>
<i>1</i>	1	5	18	4
<i>2</i>	3	5	15	5
<i>3</i>	2	3	10	13
<i>4</i>	3	8	8	9
<i>5</i>	1	2	3	22
<i>6</i>	6	6	10	6
<i>7</i>	3	3	11	11
<i>8</i>	2	5	12	9
<i>9</i>	2	3	8	15
<i>10</i>	10	7	6	5
<i>11</i>				28
<i>12</i>		2	25	1

Tabla 9: Resultados cuestionario inicial 2º E.S.O. Fuente: elaboración propia

En un primer momento puede observarse que predomina el número de alumnos que responde escogiendo la opción de “poco” o “nada”; no obstante, analicemos de forma detallada cada respuesta:

La pregunta 1 que plantea el cuestionario sobre el concepto de música folklórica arroja un resultado donde más de la mitad de la clase lo conoce poco, con 18 alumnos eligiendo esta opción, quedando unos resultados más parecidos entre “nada” y “bastante” con 4 y 5 alumnos respectivamente. En la número 2, sobre la música propia de la Región de Murcia, se muestra un resultado muy similar con 15 alumnos respondiendo la opción “poco” e igualándose los resultados de nada y bastante con 5.

Llama la atención la siguiente cuestión número 3, cuando se plantea distinguir auditivamente música culta española, donde queda repartida la totalidad de la clase entre las opciones de poco y nada, sumando entre ambas 23 alumnos.

La pregunta 4 ofrece resultados más estables entre las distintas opciones; no obstante, si sumamos los resultados entre poco y nada nos daría un resultado de 17 alumnos, volviendo a ser más de la mitad del grupo. Y en la cuestión número 5, al preguntar por el compositor Manuel de Falla, se puede observar cómo prácticamente lo desconoce por completo el grupo, habiendo 22 alumnos que señalan la respuesta de “nada”.

En la pregunta 6 vuelve a resaltar el número de alumnos que responde “poco” para distinguir entre versiones orquestales. Por su parte, en las preguntas 7 y 8 las cifras se disparan entre las opciones de poco y nada, lo que demuestra ciertas carencias tanto armónicas como para saber contextualizar una obra musical. Y algo similar vuelve a aparecer en la cuestión 9 cuando se pregunta sobre cancioneros, con 15 alumnos respondiendo que no conocen nada al respecto.

Es interesante ver un cambio de resultados en la pregunta 10, pues más de la mitad del grupo consideran importante el patrimonio musical de su región (a pesar de todo el desconocimiento mostrado mediante las respuestas anteriores).

Acabamos el cuestionario con la evidente carencia de los alumnos al preguntar sobre el sistema armónico de Manuel de Falla en la cuestión 11, pues ningún alumno lo conoce; y también algo árido el resultado de la cuestión 12 donde prácticamente el grupo entero considera poco importante consultar fuentes originales a la hora de estudiar o trabajar obras musicales o biografías.

Tras esta descripción, y para tener un reflejo aún más claro del nivel del grupo, consideramos oportuno agrupar resultados en “conoce” y “no conoce”; es decir, si a las opciones de “poco” y “nada” les otorgamos una connotación negativa, sumaremos ambas cifras para plasmarlas en una única columna que denominaremos “no conoce”. Por el contrario, si consideramos positivas las opciones de “mucho” y “bastante”, la suma de ambas quedará reflejada en la columna de “conoce”. Con ello, nos quedan los siguientes resultados:

<i>Preguntas</i>	<i>Conoce</i>	<i>No conoce</i>
1	6	22
2	8	20
3	5	23
4	11	17
5	3	25
6	12	16
7	6	22
8	7	21
9	5	23
10	17	11
11	0	28
12	2	26

Tabla 10: Resultados agrupados cuestionario inicial 2° E.S.O. Fuente: elaboración propia

Visualizando la tabla resultante, podemos observar de forma más clara las carencias que presenta el alumnado; a excepción de la pregunta 10, donde ya hemos mencionado líneas arriba que los alumnos consideran importante el patrimonio musical, en todas las demás cuestiones viene representada más de la mitad de la clase, e incluso en nueve de las doce casi la totalidad del grupo superando los veinte alumnos en la posición de “no conoce”:

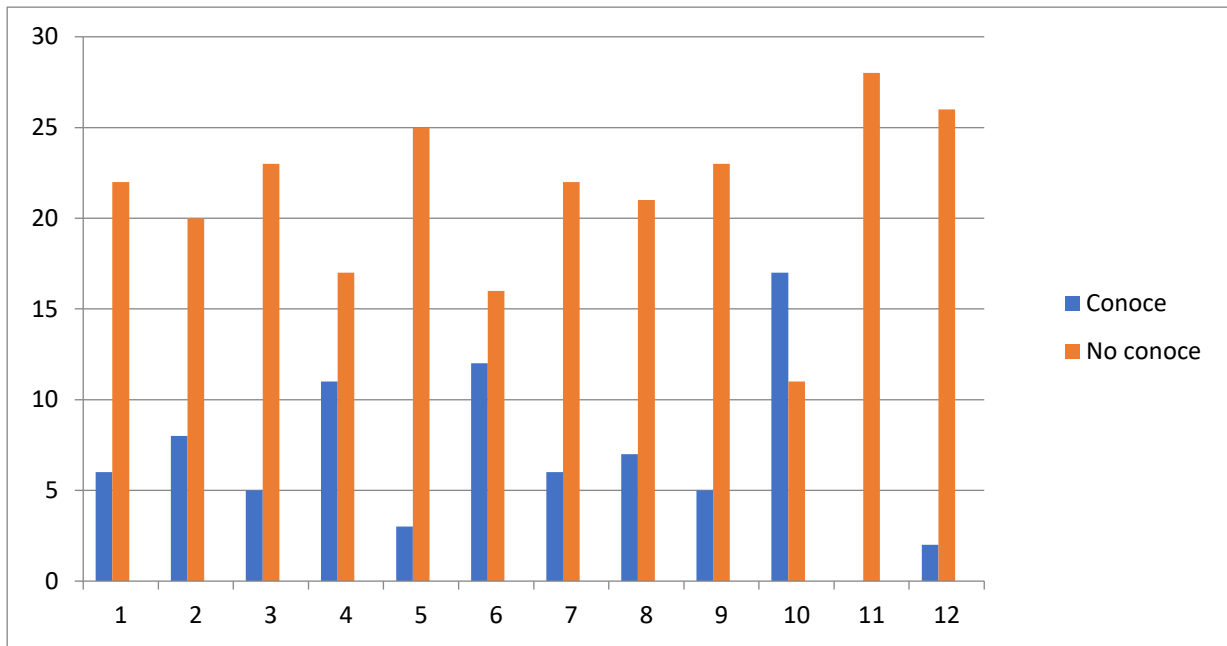


Gráfico 1. Respuestas agrupadas en “conoce” y “no conoce” correspondientes al grupo 2º de E.S.O.

Con esto se verifica ese escaso conocimiento de la música popular murciana por parte del alumnado del que se hablaba en la introducción, así como la débil cultura musical en relación a compositores y obras del nacionalismo musical español, y que justificaba la puesta en marcha del presente proyecto.

Curso 3º E.S.O:

Al igual que en el grupo de 2º, esta tabla muestra el número de alumnos que ha respondido cada tipo de pregunta.

<i>Preguntas</i>	<i>Mucho</i>	<i>Bastante</i>	<i>Poco</i>	<i>Nada</i>
1			11	5
2		5	10	1
3		2	6	8
4		7		9
5			1	15
6	3	3	8	2
7		5	7	4
8	1	1	10	4
9	1	2	5	8
10	1	2	5	8
11				16
12			16	

Tabla 11: Resultados cuestionario inicial 3º E.S.O. Fuente: elaboración propia

Tras la explicación detallada en los resultados del grupo de 2º de E.S.O, centremos la atención a las cifras; de nuevo llama la atención cómo de forma genérica se concentra el número de respuestas entre las columnas de poco y nada, lo que parece evidenciar prácticamente el mismo escaso conocimiento que en el grupo anterior.

Las respuestas a la primera pregunta (significado del concepto de “música folclórica”), quedan recogidas entre las opciones de poco y nada, y a diferencia del grupo de 2º de E.S.O, ningún alumno parece conocer el significado del concepto con claridad. En el caso de la pregunta número 2, sobre las piezas propias de la Región de Murcia, aunque más de la mitad de la clase arroja un resultado negativo, sí que hay 5 alumnos que conocen algunas de estas piezas. Las respuestas a la cuestión 3 para distinguir auditivamente música española vuelven a ser desalentadoras, quedando casi la totalidad del grupo con respuestas de poco y nada, tan sólo dos alumnos parecen tener destreza en ese ámbito. Se puede apreciar un equilibrio, por ejemplo, en la respuesta a la cuarta

cuestión (distinguir auditivamente determinados clichés, ritmos o armonías propias de una composición española), quedando dividido casi a la mitad entre los que distinguen ciertos patrones de música española y los que son totalmente incapaces. Sorprenden, por otra parte, los resultados a la cuestión 5 al preguntar si conocen algo sobre el compositor Manuel de Falla y quince de los dieciséis alumnos que forman el grupo afirma no saber nada. En la pregunta 6, sobre la destreza a la hora de distinguir auditivamente las diferentes versiones orquestales, parece haber resultados más repartidos al igual que sucedía con 2º de E.S.O, teniendo entre los alumnos distintos niveles al respecto. Los resultados a la pregunta 7 (analizar armónicamente una pieza musical) vuelven a ser negativos, con cifras muy similares a la anterior pregunta número 2. E igual de negativas son las respuestas a la pregunta 8 sobre contextualizar una obra musical, donde tan sólo dos alumnos parecen dominar este ámbito. La pregunta 9, acerca del conocimiento de cancioneros, también evidencia la falta de intuición de los alumnos, pues sólo 3 de ellos ofrecen un resultado positivo. Y como novedad con respecto al grupo de 2º de E.S.O, es la opinión de los alumnos en la pregunta número 10 (considero importante el patrimonio musical de mi región), donde en este caso apenas 3 alumnos son los que dan importancia al mismo. Para finalizar, y exactamente igual que sucedía en el grupo de 2º, las respuestas de las preguntas 11 y 12 sobre el sistema armónico de superposiciones tonales y la importancia de consultar fuentes originales son nefastas, quedando la totalidad del grupo en la opción de poco para la cuestión 11 y la misma totalidad en la opción de nada para la número 12.

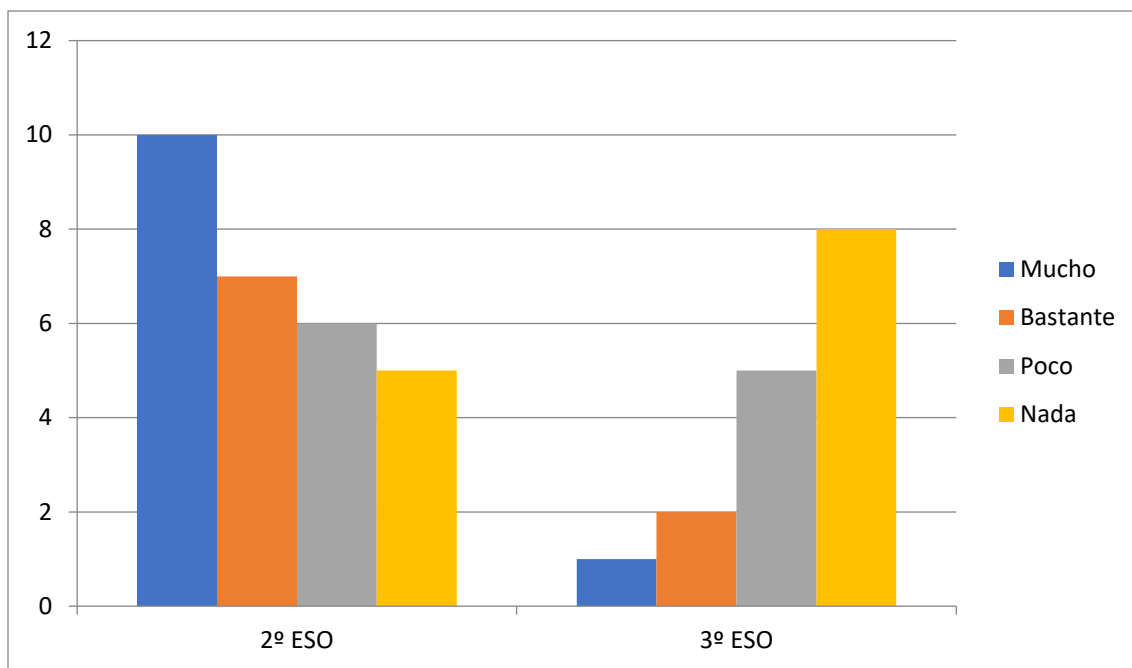


Gráfico 2. Comparativa de respuestas a la pregunta 10 de los grupos 2º y 3º de E.S.O.

Para tener una visión aún más clara, y tal como hemos procedido anteriormente, mostremos otra tabla donde agrupamos resultados en “Conoce” y “No conoce”. Los resultados son los siguientes:

<i>Preguntas</i>	<i>Conoce</i>	<i>No conoce</i>
<i>1</i>		16
<i>2</i>	5	11
<i>3</i>	2	14
<i>4</i>	7	9
<i>5</i>		16
<i>6</i>	6	10
<i>7</i>	5	11
<i>8</i>	2	14
<i>9</i>	3	13
<i>10</i>	3	13
<i>11</i>		16
<i>12</i>		16

Tabla 12: Resultados agrupados cuestionario inicial 3º E.S.O. Fuente: elaboración propia

Como puede observarse con esta nueva clasificación, y a excepción de la pregunta cuatro, prácticamente la totalidad de los alumnos están reflejados en la columna de “No conoce”:

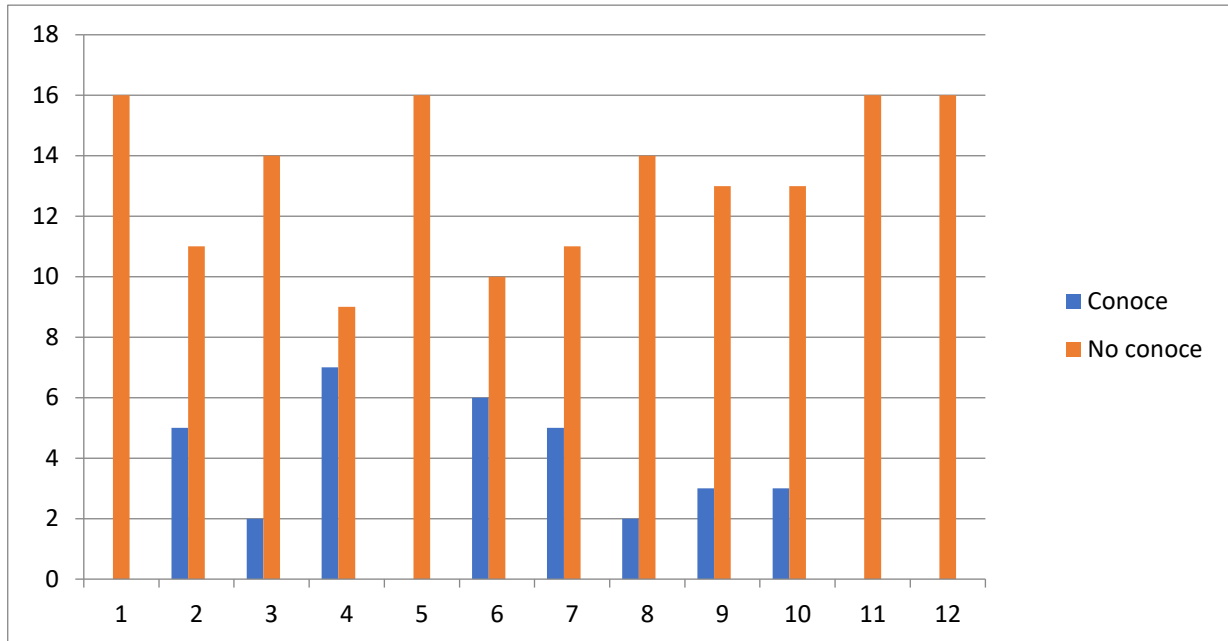


Gráfico 3. Respuestas agrupadas en “conoce” y “no conoce” correspondientes al grupo 3º de E.S.O.

Podemos destacar también los resultados a propósito de la pregunta 6 donde al menos un tercio de la clase es capaz de distinguir entre las distintas versiones musicales de una pieza.

Estudiados los resultados de ambos cursos, se confirma mediante esta prueba diagnóstica inicial la necesidad de plantear una metodología de trabajo con los alumnos capaz de solventar las carencias detectadas en la práctica docente.

Percepciones respuestas en actividades

La sensación percibida a la hora de trabajar las actividades con los alumnos ha sido positiva en ambos cursos. Si bien hemos podido observar que los resultados del cuestionario inicial muestran, en general, un nivel muy bajo y casi nulo en algunas de las cuestiones planteadas, su respuesta en la puesta en práctica ha sido de lo más satisfactoria para el docente por las ganas y motivación que han mostrado los alumnos durante la realización de todas las actividades, mostrando verdadera atención al contenido nuevo que se planteaba.

Como se ha mencionado en el apartado de descripción del trabajo de campo, las actividades se han ido realizando de forma paralela con la programación de aula, pero en ningún caso obstaculizando el desarrollo de esta, sino realizándose de forma complementaria. Se ha procurado que ambos cursos trabajaran de forma paralela, es decir, realizando prácticamente el mismo número de actividades semanales, con el fin de no inferir en los resultados.

Cuando iniciamos las actividades 1 a 4 , tanto el grupo de 2º como de 3º no presentaban problemas para resolver las preguntas que plantean los ejercicios; no obstante, ninguno de los cursos reconocía esa música como propia del nacionalismo musical español, siendo incapaces de asociarla a ningún compositor español ni percibir auditivamente esa armonía tan característica de esta música; no obstante, tras escuchar varias veces los audios y a medida que avanzaban hacia la actividad 4, pudimos advertir cómo sus oídos empezaban a captar determinados clichés auditivos; algunos de los alumnos incluso llegaron a mencionar que imaginaban o asociaban la audición a una escena de bailaoras de flamenco o castañuelas. Como anteriormente indicamos y queremos subrayar, a pesar de este desconocimiento los niveles de interés y motivación por parte del alumnado fueron altísimos en todo momento.

En el caso de las actividades 5, 6 y 7, más centradas en el folklore murciano, los alumnos de ambos cursos mostraban cierta actitud más bromista o divertida ante la escucha de esta música. Aunque aparentemente los alumnos se sienten mucho más cercanos a esa música, en realidad es de un modo muy superficial; al respecto, baste indicar cómo, a pesar de más o menos reconocer la sonoridad, ningún alumno conocía términos como el de parranda, trovo o cuadrilla. Desde el punto de vista actitudinal, resulta llamativo que para los alumnos fuera extraño que esa música, que ellos asocian a “fiestas de los pueblos”, fuera digna de ser estudiada y analizada dentro de la asignatura.

A la hora de realizar las actividades 8 y 9, pudimos apreciar cómo coincidían los dos grupos en muchos aspectos. Por un lado, no distinguían la letra de las canciones cuando las escuchaban ni reconocían como populares algunas de las expresiones citadas y, por otro, eran capaces de responder casi de forma perfecta, en general, a las preguntas planteadas en estas dos actividades; sin embargo, ningún alumno supo decir ni decantarse por la tonalidad de las piezas.

El cambio a la hora de proceder con las actividades 10 y 11 les resultó motivador por el hecho de trabajar en pequeños grupos y entre compañeros. Además, les pareció muy llamativo y novedoso el hecho de leer la correspondencia original entre los compositores y hacerse al lenguaje de la época para conseguir la información que necesitaban.

Las actividades 12 y 13, a modo de cierre del proyecto, se realizaron de forma conjunta y oral haciendo uso de la pizarra digital para la visualización y escucha de las partituras y con la ayuda del docente para las intervenciones individuales de los alumnos con las preguntas que se les iban planteando.

Tras la finalización del trabajo realizado con los alumnos, podemos afirmar que los resultados fueron muy positivos tanto desde el punto de vista del aprendizaje como de la actitud. En cuanto al primer aspecto, si bien con diferencias en cuanto al grado de asimilación de contenidos, todos los alumnos obtuvieron aprendizajes, tanto en lo que respecta a la música del nacionalismo español como a la música tradicional. Si bien en lo relativo a la armonía no todos alcanzaron el mismo grado de consecución, en cuanto al reconocimiento por medio de la audición comprensiva sí que todos fueron capaces de discriminar y diferenciar la música de Falla o Albéniz respecto a otras músicas de otras épocas o compositores. Además, ampliaron su conocimiento respecto a la música folklórica de Murcia, unas músicas que “les sonaban”, pero que los datos obtenidos mediante el cuestionario inicial demostraban no conocer suficientemente.

Respecto al plano actitudinal, subrayamos la implicación y alta motivación del alumnado durante el desarrollo de las actividades. Además, en el transcurso del proyecto pudimos comprobar que los alumnos valoraban positivamente productos artísticos y culturales a los que anteriormente no habían prestado atención, caso de las músicas folklóricas (recordamos su sorpresa ante la posibilidad de que esas expresiones musicales se “estudiaran” en la asignatura) y las fuentes primarias, en este caso la correspondencia epistolar entre Falla y Halffter, cuyo tratamiento fue absolutamente satisfactorio.

No obstante, estas impresiones recogidas mediante la observación directa, diseñamos un cuestionario final con el fin de recabar de una manera más precisa los resultados del proyecto. Este cuestionario fue sometido a un sistema de evaluación por expertos y tras incorporar las sugerencias de los mismos quedó del siguiente modo:

CUESTIONARIO FINAL

1. Actualmente entiendo el concepto de “música folclórica” y soy capaz de reconocer auditivamente algunas piezas (trovos, jotas, etc.).

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

2. Tras la secuenciación de actividades, considero que he ampliado de manera significativa mis conocimientos acerca de la música popular.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

3. Tras la secuenciación de actividades trabajadas en relación a lo conocido como música culta, en un ejercicio de escucha sería capaz de discernir auditivamente cuál es propia de un compositor del nacionalismo musical español.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

4. He aprendido e interiorizado bastantes aspectos sobre el compositor Manuel de Falla.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

5. Tras la realización de actividades, a la hora de estudiar y contextualizar una obra musical y en futuros trabajos o exposiciones de clase, me he concienciado a trabajar con distintas fuentes, priorizando el uso de fuentes originales frente a recursos procedentes de internet.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

6. He ampliado mis conocimientos armónicos en general, ganado agilidad analizando partituras y comprendo cómo se aplica el sistema de superposiciones tonales de Manuel de Falla en sus obras.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

7. A raíz del estudio y trabajo sobre géneros musicales de la Región de Murcia, valoro más este patrimonio musical.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

8. Considero que, tras las actividades realizadas, tengo una predisposición y motivación mayores para escuchar música tanto propia del folklore de la Región de Murcia como de compositores del nacionalismo musical español.

mucho	bastante	poco	nada
-------	----------	------	------

Una vez formulado de manera definitiva, y al término de las actividades, se pasó el cuestionario a los alumnos. En todo momento se les pidió honestidad y responsabilidad en las respuestas. A continuación, ofrecemos los resultados obtenidos con este cuestionario final.

Resultados cuestionario final

Preguntas	Mucho	Bastante	Poco	Nada
1	6	13	9	
2	4	16	8	
3	4	17	4	3
4	5	15	6	2
5	13	8	5	2
6	3	13	7	5
7	8	16	4	
8	5	12	9	2

Tabla 13: Resultados cuestionario final 2° E.S.O. Fuente: elaboración propia

<i>Preguntas</i>	<i>Conoce</i>	<i>No conoce</i>
1	19	9
2	20	8
3	21	7
4	20	7
5	21	7
6	16	12
7	24	4
8	17	11

Tabla 14: Resultados agrupados cuestionario final 2° E.S.O. Fuente: elaboración propia

Preguntas	Mucho	Bastante	Poco	Nada
1	2	9	5	
2	3	8	5	
3	1	8	6	1
4	3	8	5	
5	4	8	4	
6		7	7	2
7	3	6	3	4
8	1	4	8	3

Tabla 15: Resultados cuestionario final 3° E.S.O. Fuente: elaboración propia

<i>Preguntas</i>	<i>Conoce</i>	<i>No conoce</i>
<i>1</i>	11	5
<i>2</i>	11	5
<i>3</i>	9	7
<i>4</i>	11	5
<i>5</i>	12	4
<i>6</i>	7	9
<i>7</i>	9	7
<i>8</i>	5	11

Tabla 16: Resultados agrupados cuestionario final 3° E.S.O. Fuente: elaboración propia

De forma contraria a lo que sucedía al analizar los resultados del cuestionario inicial, en esta ocasión se aprecia cómo las cifras se concentran en la columna de bastante

y, además, apenas encontramos resultados en la opción de nada; lo que supone, de entrada, algo muy positivo:

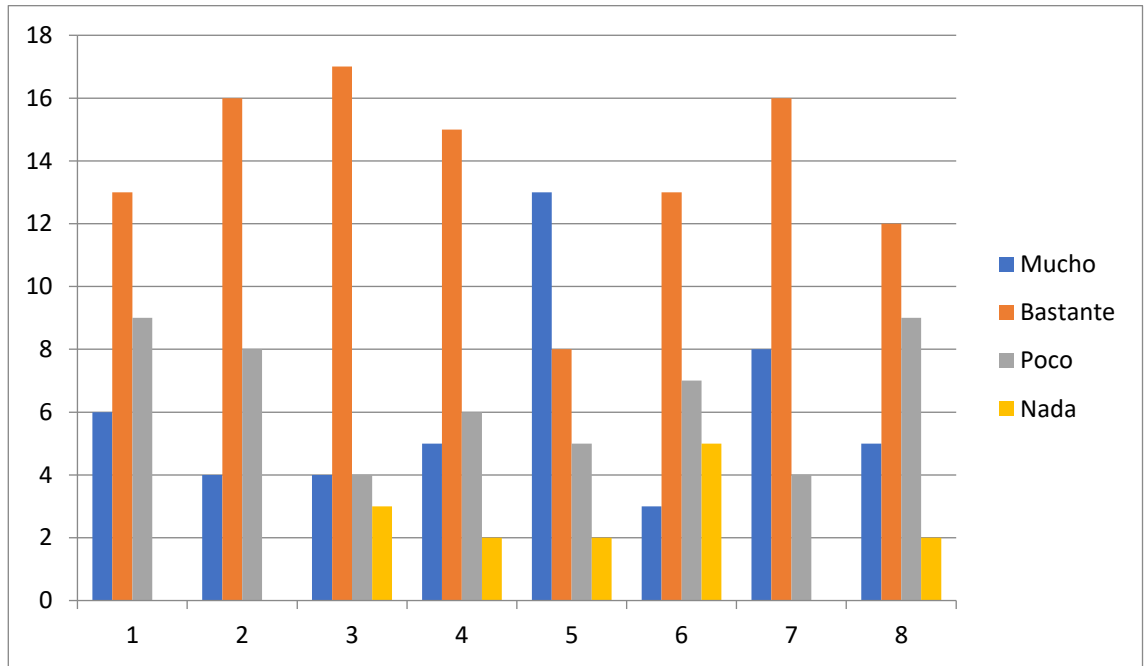


Gráfico 4. Respuestas cuestionario final correspondientes al grupo 2º de E.S.O.

Aunque los resultados son más positivos en el grupo 2º de E.S.O. También se pueden observar logros importantes en el grupo de 3º de E.S.O.:

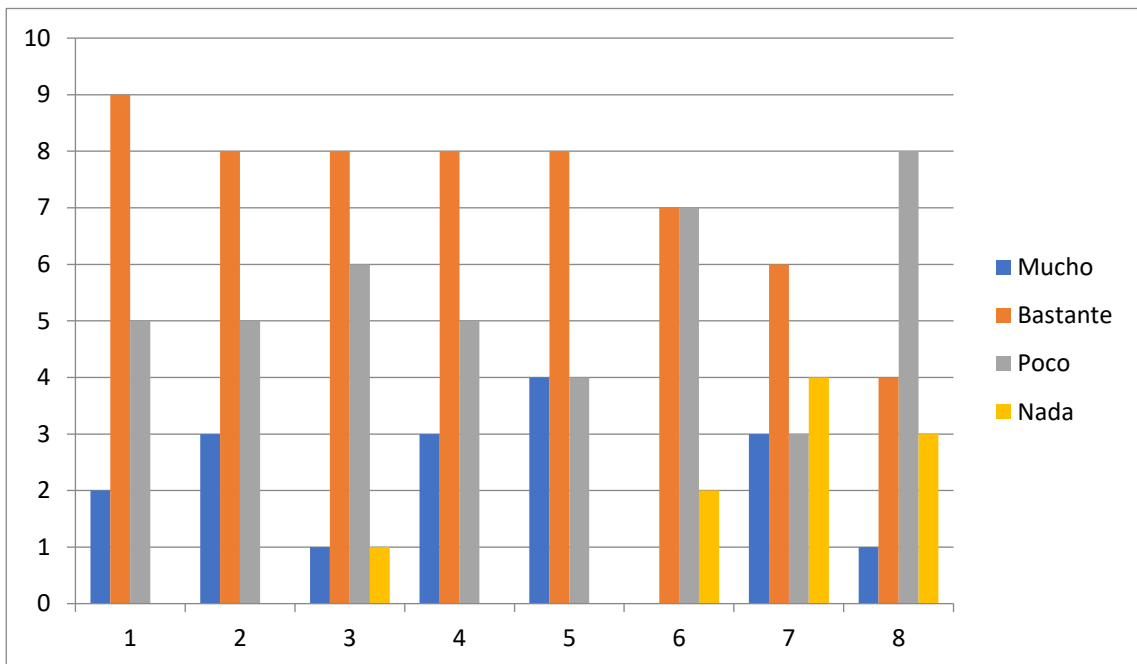


Gráfico 5. Respuestas cuestionario final correspondientes al grupo 3º de E.S.O.

Detallando algo más los resultados obtenidos, en el grupo de 2º de E.S.O, de acuerdo a la pregunta 1, son 19 alumnos (entre bastante y mucho) los que afirman entender el concepto de música folclórica así como reconocer auditivamente piezas como los trovos, las jotas, etc., mientras que al inicio del proyecto eran 22 los alumnos que no conocían tal concepto y hasta 20 los que tampoco conocían piezas propias de la Región de Murcia; se ha producido, por tanto, un cambio más que significativo en estos dos aspectos. En el caso del grupo de 3º de E.S.O sucede algo similar, aunque aún más sorprendente, pues actualmente son 11 los alumnos que logran entenderlo y conocer las piezas, mientras que anteriormente los 16 alumnos que forman el grupo quedaban dentro de la opción de no conocer este concepto y 11 de ellos tampoco conocía ninguna pieza del repertorio de la región.

En la cuestión 2, donde directamente se les preguntaban si ellos consideraban haber ampliado sus conocimientos acerca de la música popular, es muy llamativo cómo en 2º de E.S.O 16 de los alumnos afirman que bastante y otros 4 que mucho y, de igual forma, en 3º de E.S.O 8 alumnos responden bastante y 3 mucho; es decir en ambos cursos los resultados positivos representan a más de la mitad de la clase.

Pasando a la pregunta 3, quizás una de las más complicadas en la práctica para los alumnos, si vemos los resultados de la tabla 14, en 2º de E.S.O son hasta 21 alumnos los que van a poder distinguir auditivamente una pieza propia de un compositor del nacionalismo musical español, mientras que al inicio ascendía a 23 la cifra de los que entre poco a nada eran capaces, lo que supone otro cambio muy positivo. En el caso de 3º de ESO pasamos de 2 alumnos que afirmaban distinguir estas piezas a 9, mientras que la cifra de los que no se rebaja a la mitad, de 14 a 7.

Respecto a la pregunta 4 acerca de los conocimientos generales adquiridos sobre Manuel de Falla, en el grupo de 2º de E.S.O es fácilmente observable cómo la cifra se dispara pasando inicialmente de 3 alumnos a actualmente con 20; para el caso de 3º de E.S.O, también se produce un importante avance en el conocimiento, al haber en un inicio 15 alumnos que no conocían nada del compositor y, tras las actividades realizadas, ahora 8 afirman que han aprendido bastante acerca del músico y otros 3 más mucho sobre el mismo.

Para el caso de la pregunta 5 sobre el uso de fuentes originales a la hora de hacer trabajos u otras investigaciones, se puede observar un buen balance ya que en ambos cursos vuelve a salir representada más de la mitad del grupo al sumar las opciones de

mucho y bastante, mientras que al inicio del cuestionario los dos grupos, prácticamente al completo, decían dar poca importancia a este aspecto.

La pregunta 6 centrada en los análisis armónicos de partituras, en el caso de 2º de E.S.O al principio tan solo 6 alumnos parecían mostrar destreza en este aspecto, mientras que ahora son 16; y en 3º de E.S.O nos encontramos con cifras esta vez más negativas al pasar de 5 a 7, una subida muy débil que habrá que considerar en las conclusiones. Si se centra la atención en el sistema armónico de Falla los resultados sí son excelentes, pues en ambos cursos ningún alumno conocía absolutamente nada al respecto y ahora, sin embargo, más de la mitad de los alumnos de los dos grupos da una respuesta afirmativa.

Casi finalizando y ante la cuestión de si los alumnos valoran más el patrimonio de su región tras el trabajo llevado a cabo, el grupo de 2º muestra resultados muy motivadores respondiendo *poco* tan sólo 4 alumnos y una suma de 24 alumnos entre los de *bastante* y *mucho*. Para el caso de 3º de E.S.O, la satisfacción no es tanta al quedar los alumnos repartidos de forma muy equitativa entre las distintas opciones del cuestionario.

Por último, la cuestión número 8 va de la mano de la anterior al preguntar por la motivación; el grupo de 2º de E.S.O arroja unas respuestas positivas, aunque bastante repartidas, y para el caso de 3º una mayor dispersión en los resultados al quedar la mayoría del grupo representada entre las opciones de *poco* y *nada*, aspecto que también se tratará en las conclusiones.

En líneas generales se puede percibir cómo los dos grupos han aumentado su conocimiento, siendo ligeramente mejores los resultados obtenidos en el grupo de 2º de E.S.O. A continuación, se ofrece un gráfico donde comparativamente pueden observarse las respuestas agrupadas en “Conoce” (Mucho o bastante) o “No conoce” (poco o nada) de los dos grupos:

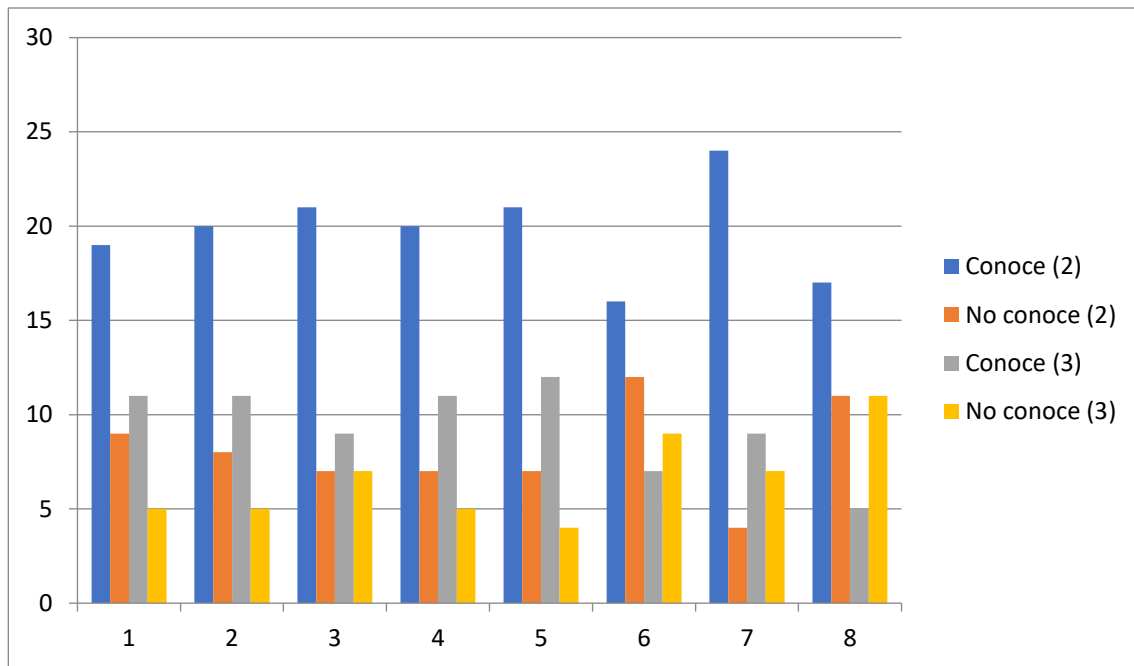


Gráfico 6. Comparación respuestas de los grupos de 2º y 3º de E.S.O.

Aunque claramente se aprecian mejores resultados en el grupo de 2º, debe observarse que, respecto al grupo de 3º, todos los ítems –exceptuando las ya aludidas preguntas 6 y, sobre todo, 8– arrojan un balance positivo, siendo mayor el número de alumnos que han mejorado sus destrezas y conocimientos. Consideramos, por tanto, los objetivos planteados con la implementación de este proyecto, alcanzados.

CONCLUSIONES

La importancia del compositor gaditano Manuel de Falla, ya reconocida en su tiempo por, entre otros, Adolfo Salazar, ha motivado la aparición de muchos estudios en torno a su obra y su posterior trascendencia y popularidad más allá de los círculos académicos. En esta ocasión hemos querido detenernos en el sistema de *Superposiciones tonales* y, concretamente, en la presencia del mismo en dos de las *Siete canciones españolas populares*, *El Paño* y la *Seguidilla murciana*, dos canciones que parten de materiales folklóricos procedentes de la región de Murcia. Aunque la biografía de Falla es conocida, hemos querido repasarla para tener en cuenta las circunstancias que llevan a la composición de esta obra. Falla nace en un momento propicio para lo que posteriormente se conocerá como nacionalismo musical español: en este contexto, la búsqueda de la “identidad nacional”, consecuencia de las teorías románticas, se reflejará tanto en los anhelos de los músicos “serios” como, especialmente, en los escenarios del teatro comercial.

Respecto a la música “seria” (constructo bajo el que se comprende la labor de determinados compositores, críticos, intelectuales y estetas), destaca la búsqueda de un idioma musical propio, claramente observable en el anhelado sueño de la ópera nacional; también en la labor de recopilación de los folkloristas, que se extiende a lo largo de todo el territorio nacional, y cuya importancia se constata en la obra de Inzenga que sirve a Falla para tomar los materiales en los que se inspira. En cuanto al teatro comercial, la consecución de un idioma propio es mucho más exitosa que en otros terrenos como la música instrumental. Desde el renacimiento de la zarzuela grande (con nombres como el de Barbieri, Oudrid o Arrieta) hasta el esplendor del denominado género chico (etiqueta que sirve para englobar una serie de espectáculos con similitudes, pero también con notables diferencias), los compositores consiguen, lejos de grandes aspiraciones estéticas, una manera “propia”, basada en los ritmos de moda, sean estos foráneos o folklóricos: jotas, seguidillas, chotis, rumbas, habaneras, tangos... todo está al servicio de un circuito teatral de enorme magnitud, que se reformula a través de la sicalipsis y el género ínfimo y que, desde el punto de vista musical, tiene continuidad en fórmulas como la opereta, la revista de los años veinte y treinta y el renacer (una vez más) de la zarzuela en dos o más actos llevado a cabo por Usandizaga, Moreno Torroba, Pablo Luna, Sorozábal o Amadeo Vives.

Junto a esta intensa actividad dentro del país, también es la época de una “españolidad” (que derivará en “españolada”) construida desde fuera, basada en tópicos y clichés (en muchas ocasiones vinculados a lo “andaluz”), que triunfa en los escenarios de París, de Estados Unidos y en otros países de Europa y América.

Es este el contexto del joven Manuel de Falla, que como tantos otros (Albéniz, Turina, Granados, Tárrega...) aspira a este lenguaje propio basado en la música nacional, aunque por vías diferentes a las anteriormente exploradas. Dos acontecimientos hemos considerado fundamentales a la hora de entender su pensamiento: en primer lugar, el contacto con Felipe Pedrell, cuyo magisterio, observable igualmente en otros compositores, deja una fuerte impronta en el músico andaluz. Pedrell, a través de su búsqueda de un lenguaje musical autóctono redescubre, tanto en los materiales folklóricos como en la música antigua española, nuevas riquezas modales en consonancia con lo que las escuelas alemanas –tras las innovaciones de Wagner– y francesa están llevando a cabo para superar los límites de las tradicionales leyes tonales.

No obstante, la importancia de Pedrell en Falla, no puede entenderse la obra del mismo sin el segundo aspecto que hemos subrayado, y que no es sino el iniciático viaje a París y su contacto con los compositores franceses como Ravel pero, sobre todo, Debussy. Profundamente impresionado por la manera en que este reelabora el “documento popular auténtico” (“huye de él para crear una música propia”, afirma Falla hablando de la maestría del francés), y con todos los aprendizajes previamente adquiridos, Falla alcanza su madurez compositiva, reflejada en obras tan dispares como *Noches en los jardines de España* (1916) o *El retablo de Maese Pedro* (1923), y en sus ballets *El amor brujo* (gitanería estrenada en 1915 y reelaborada en versión ballet en 1925) y *El sombrero de tres picos* (1919).

En esta búsqueda de un lenguaje compositivo propio encontramos la composición de las *Siete canciones populares españolas*. Esta obra, aparentemente singular, comparte características con otras creaciones contemporáneas: por un lado, la recuperación de la canción de concierto basada en materiales reelaborados procedentes de la tradición, bien literaria del Siglo de Oro o de la época dieciochesca, bien, como es el caso, de materiales folklóricos. Así encontramos en época contemporánea las *Tonadillas en estilo antiguo* de Periquet y Granados (1913) o las *Canciones epigramáticas* de Vives (1915). Además, con estas dos últimas creaciones también comparte la hibridación de la música “cultura” y “popular”, pues si aquellas fueron estrenadas por Lola Membrives y Amalia Isaura respectivamente, las *Siete canciones populares españolas* fueron escritas para una artista

malagueña que actuaba en París (probablemente la bailaora “Malagueñita”) y finalmente estrenadas en Madrid por Luisa Vela (posteriormente también interpretadas por María Barrientos).

De la colección de Falla hemos querido estudiar con detalle las dos inspiradas en músicas de la Región de Murcia. Una vez analizadas las obras *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana* se observa que para la composición de estas dos piezas Falla recurre al cancionero de Inzenga y utiliza casi al completo la melodía y el texto, pero, además, modifica muy sutilmente esas melodías para no “oscurecer” las raíces folklóricas, y crea un complejo acompañamiento armónico al añadir quintas superpuestas formando acordes imposibles de explicar sin su sistema de *Superposiciones Tonales*. En este momento se obtiene ya una obra nueva (tal y como el compositor había subrayado como acierto pleno a propósito de las reelaboraciones de Debussy). Lo que antes era una canción del pueblo ahora se ha convertido en una obra con el sello personal de Manuel de Falla.

Pormenorizando algo más el análisis, hemos podido comprobar que la adición de estas quintas se da prácticamente en cada uno de los compases¹⁵⁶. Prueba más que suficiente para asegurar que, efectivamente, Falla aplica su sistema armónico en ambas piezas. Además, en el estudio previamente ofrecido de estas dos piezas en el apartado 5.3 es posible observar que, para generar esas resonancias tan buscadas por Manuel de Falla, tiene preferencia la quinta justa, siendo el tipo de superposición más utilizada en comparación con las quintas aumentadas y disminuidas.

Otro aspecto que se deduce del estudio es la forma en que Falla añade estas quintas¹⁵⁷. En la mayoría de las ocasiones es ascendente, siendo clarísima la comparación en el caso de las quintas disminuidas.

A pesar de constatar el uso de las superposiciones tonales en las piezas, revisados los documentos epistolares entre Manuel de Falla y Ernesto Halffter en torno al período de realización de la obra, en ninguno de ellos se hace mención a la armonía propia de este sistema, lo cual no quiere decir que Halffter no lo conociera, pues las mismas notas añadidas como quintas superpuestas están presentes en su versión para orquesta y exactamente en los mismos compases que en la versión para voz y piano.

A propósito de otro de los objetivos marcados en la primera parte de esta tesis, esto es, realizar un estudio comparativo de las *Siete canciones populares españolas* y de la versión orquestal que realiza Ernesto Halffter, la idea que tiene Falla acerca del trabajo

¹⁵⁶ Véase tabla 1.

¹⁵⁷ Véase tabla 2 y tabla 3.

que debe realizar su discípulo es una adaptación instrumental del acompañamiento pianístico, idea que se convierte en exigencia, pues aunque no tenemos los borradores de los diferentes intentos de orquestación que realizó Halffter sobre la obra hasta llegar a la versión definitiva, se deduce, por lo leído en la carta antes citada del 10 de abril de 1946, que se atrevió a hacer modificaciones más o menos importantes en algunas partes, tal es el caso del comienzo de la *Seguidilla Murciana*. Modificaciones que en cualquier caso no fueron del agrado de Falla y supusieron que Halffter tuviese que volver a cambiar esas partes hasta que la música quedara prácticamente en su versión original.

Y algo similar ocurre con ciertas notas “extrañas” que añade Ernesto Halffter a algunos acordes, notas nuevas que quizás simplemente fueran pensadas para ofrecer una mayor sonoridad a la orquesta o para completar algunos acordes que aparentemente están incompletos cuando se analiza la obra para voz y piano; pero, una vez más, son soluciones que no gustan a su maestro Falla, pues como él mismo comenta en dicha carta, “desvirtúa la intención del original”. Y, por tanto, el único “permiso” que Ernesto Halffter tiene para añadir notas es duplicar a la octava alguna de las notas que realiza el piano. A tenor de estas consideraciones, podemos indicar que, en su adaptación, Halffter no deja de mantener en ningún momento las mismas ideas musicales de Manuel de Falla cuando amplía la sonoridad para la realización de la versión orquestal.

A no ser que aparezcan nuevas fuentes, actualmente no se dispone de ningún documento original donde Ernesto Halffter explique detenidamente la manera en que prepara y adapta una obra musical, sus técnicas expresivas, cómo usa determinados timbres, el manejo de texturas..., es decir, su forma de orquestar e instrumentar las obras ni, mucho menos, la manera en que lo hace en estas *Siete canciones populares españolas*.

Sin embargo, deja evidente cierta inclinación para hacer las notas superpuestas de Falla por un tipo de instrumento concreto, el arpa. Llegados a este punto, podemos preguntarnos: ¿qué le ofrece a Halffter el arpa?, ¿por qué el arpa y no otro instrumento para hacer la mayoría de quintas superpuestas?, y no sólo las quintas superpuestas, sino que prácticamente el arpa es el instrumento que copia literalmente tanto en *El Paño Moruno* como en la *Seguidilla Murciana* toda la parte del piano: ¿por qué?

Aunque no se puede dar una respuesta absolutamente certera, es fácil imaginar los motivos que llevan a Halffter a emplear el arpa, teniendo en cuenta que la obra debía convencer al máximo a Falla. En primer lugar, el arpa tiene un amplio registro sonoro y se puede decir que es el instrumento polifónico más cercano al piano; pero, en segundo lugar y más importante, el arpa es un instrumento capaz de evocar la sonoridad de la

guitarra en cuanto a ejecución, es decir, puede hacer una imitación de un trémolo de guitarra, emular una arpeggiación punteada o incluso un rasgueo. Y en este sentido ya la utilizó Falla, junto con la celesta, e influido por los modelos orquestales franceses inspirados en España de Debussy o Ravel, en sus *Noches en los jardines de España*, obra donde la guitarra flamenca adquiere su evocación orquestal más impresionista. Un último apunte: traspasando el ámbito de la música, el arpa –así como la guitarra– también tiene un protagonismo notable en la poesía de la llamada Edad de Plata, así que su sonoridad también funciona como evocación de una época, y como puente entre estéticas que, a pesar de la ruptura en muchos órdenes que supuso la Guerra Civil y posterior instauración de un nuevo régimen político, mantienen algunos elementos de continuidad.

Tanto el conocimiento de las posibilidades de la guitarra como el ejemplo de Debussy dieron lugar al acompañamiento del piano que realiza Falla en las *Siete canciones populares españolas*, y, en efecto, en el caso de *El Paño Moruno*, la figura pianística de comienzo (en 3/8) imita la guitarra punteada a través del estilo de la línea melódica del bajo con la nota que se tocaría por el pulgar en la guitarra. Esto también ocurre en la versión de Inzenga, sobre la cual, en el volumen conservado en el Archivo Manuel de Falla, están las anotaciones del propio Falla (ver ilustración 1 en pág. 96).

Todos estos motivos explican la utilización del arpa en la versión orquestal de Ernesto Halffter. Podemos considerar que era la manera más adecuada que tenía el discípulo de traducir el estilo de su maestro Falla, dadas las exigencias e indicaciones que este le traslada en torno a dicha orquestación.

En virtud de lo leído en los documentos epistolares y de la comparación de la obra con la versión para voz y piano, podemos establecer que las múltiples directrices que Falla da a Halffter impiden que se vuelva a transformar la composición. Tenemos, pues, una partitura de orquesta firmada por el alumno, Ernesto Halffter, pero dirigida y conducida en todo momento por el maestro, Manuel de Falla. Las quintas añadidas siguen estando, Halffter debe renunciar a otras notas extrañas que en un principio desea poner y tampoco se puede permitir hacer cambios sustanciales de ritmo. No estamos ante una obra radicalmente nueva a partir de una anterior, sino claramente ante la misma obra, pero con más color debido a toda la instrumentación; de hecho, desde el punto de vista armónico, la armonía resultante es la misma.

Por tanto, y pasando al plano de los criterios de dirección orquestal, la manera en la que debe dirigirse tanto esta obra de Manuel de Falla como otras suyas orquestadas por distintos compositores es a la forma del maestro gaditano, pues si hay un rasgo que define

a Manuel de Falla es el del perfeccionismo; todas sus obras conllevan el proceso de maduración necesario, incluso en ocasiones la reelaboración compositiva, para poder plasmar en la pieza la imagen estética que él desea. Su obsesión, meticulosidad y auto exigencia en el trabajo se lo traslada a Halffter para lograr la máxima calidad en la obra, una obra que es suya, y como tal quiere que el resultado sea a su manera, con los elementos de su lenguaje y ligada al mismo sentimiento cultural que poseía desde su momento de composición en el año 1914.

También en este texto hemos querido atender a una obra bastante diferente a las *Siete canciones populares españolas*; nos referimos a la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. El “Premanuel de Antefalla”, tal y como denominaba Gerardo Diego¹⁵⁸, se suponía concluido con las *Siete canciones populares españolas*; sin embargo, en la *Oración*, cuya melodía no proviene de un cancionero español, no hay rastro del estilo compositivo derivado de las superposiciones tonales.

Ante esto, las preguntas e hipótesis son varias, pues quizás ese soporte compositivo característico de Manuel de Falla con las superposiciones tonales es sólo para potenciar aún más el discurso de la música española, mientras que en aquellas obras de corte “europeo” no lo emplea; a partir de esta deducción, sería posible indagar para ver cuáles de las obras del compositor podemos considerar “de corte europeo”. Es decir, podemos cuestionarnos si el sistema compositivo de las superposiciones tonales es realmente un estilo propio en todas las obras de Manuel de Falla o simplemente un recurso aplicable en aquellas de carácter hispano.

Con ello queda abierta una línea de investigación y posibilidad de estudio futura para indagar en la impronta fallística dentro de su lenguaje compositivo a partir de las *Siete canciones populares españolas*.

Pasando al plano didáctico de esta tesis y a los objetivos marcados en la segunda parte de la misma, recordamos que se pretendía introducir con este trabajo una nueva manera de tratar un determinado contenido a partir de, sobre todo, fuentes de investigación primarias; es decir, acercar al alumnado a lo que sería un trabajo propio de investigación convirtiéndose, de esta forma, en protagonista de su proceso de aprendizaje y reduciendo al máximo posible la diferencia entre la teoría y la práctica.

¹⁵⁸ Gerardo Diego, como buen poeta, juega con el lenguaje y la palabra al realizar comentarios musicales. Así, juega con el sonido y el sentido del verbo al evocar el embrujo del arte “folclórico”, el “mal gusto verdaderamente exquisito” del pianista Alfred Cortot, la música “sinfónica” de los románticos o el arte de los rebautizados como Prebartók, Igor el Cruel o Premanuel de Antefalla. Véase Sánchez Ochoa, Ramón. *Gerardo Diego. Prosa musical I. Historia y crítica musical*, PreTextos, Valencia (España), 2014.

Todo ello con el fin de alcanzar el objetivo general del proyecto: ampliar el conocimiento de la música popular murciana a través de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla.

A la luz de los resultados recogidos en el cuestionario final y cuyo recuento muestran las tablas números 13 y 15, podemos considerar alcanzado dicho objetivo. Recordando los resultados descritos del cuestionario final de ambos grupos experimentales, hemos podido comprobar cómo en todas las cuestiones ha habido una mejora significativa; en concreto, todos los encuestados han conseguido entender el concepto de música folklórica, conocer y distinguir piezas propias y distintivas de la Región de Murcia y del nacionalismo musical español, aprender sobre el compositor Manuel de Falla y su obra y enriquecerse y ganar agilidad ante el análisis de partituras.

Si nos cuestionamos algún punto débil en el que seguir trabajando de cara a futuros proyectos, sería sin duda el de la predisposición y motivación para escuchar la música que se ha trabajado. Aunque consideramos los resultados exitosos, es cierto que, a priori, los alumnos de estas etapas educativas consideran que tanto la música de Falla como las músicas folklóricas –en entornos urbanos, pues es distinta la apreciación en localidades donde estas siguen teniendo fuerte arraigo mediante la presencia de campanas de auroros, cuadrillas, rondallas o encuentros y certámenes– tiene poco que ver con su horizonte de expectativas. En este sentido, de cara a futuras investigaciones quizá la alianza con los audiovisuales, que forman parte de su cultura inmediata, podría ser un cambio a explorar. En el caso de la música de Manuel de Falla, esta tiene presencia en obras cinematográficas recientes, no únicamente en la adaptación que Carlos Saura realizó de *El amor brujo* (1986), película protagonizada por Antonio Gades y Cristina Hoyos, sino que, precisamente una de las piezas más conocidas de esta obra, la “Danza ritual del fuego”, ha aparecido en otros largometrajes, series de ficción e incluso en anuncios publicitarios.

Por otro lado, en el apartado sobre las percepciones de las respuestas a las actividades, hicimos una pequeña observación en el grupo de 3º de E.S.O por el débil incremento obtenido (en comparación con el grupo de 2º de E.S.O) en cuanto a la destreza en el análisis armónico y aplicación del sistema armónico de Falla. Por lo que, de cara a un futuro, y si la metodología de este proyecto se extrapola a cualquier otra región, quizás debería plantearse el profundizar más en aspectos armónicos o a través de alguna otra actividad extra que consiga resultados tan exitosos como los obtenidos en el resto de puntos y objetivos marcados.

En lo que respecta a la viabilidad de este proyecto en futuras implementaciones, aquellos aspectos que garantizan su puesta en práctica y éxito son el correcto cumplimiento de la metodología propuesta: sus distintas actividades, sesiones, evaluación establecida, etc., pues todo está estructurado para sacar el mayor provecho no sólo al proyecto, sino para que los alumnos y profesores implicados en el mismo obtengan logros en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Al mismo tiempo, y como ha quedado expuesto en el trabajo, este proyecto tiene la ventaja de no necesitar una inversión económica alta, pues de ser así quizás en muchos centros escolares resultaría difícil su puesta en práctica. El acceso a redes de internet ya es una constante en cualquier centro, por lo que este recurso material, así como un cuerpo docente formado en la teoría musical expuesta, serían requisitos suficientes para llevarlo a cabo.

Consideramos, por tanto, que su viabilidad y desarrollo no es algo dificultoso mientras que el docente a cargo tenga la predisposición necesaria para trabajar junto con el alumno y logre transformarlo en el protagonista de su propio aprendizaje, pero nunca en un ser inactivo y desinteresado inmerso en una clase magistral donde solo escucha y acepta información sin contrastarla; realizar un trabajo extra para dominar el contenido teórico que debe enseñar; asumir con voluntad y motivación una nueva manera de enseñar y cambiar su estilo docente, aspecto este último que, en muchas ocasiones, puede ser el más complicado (García-Retamero, 2010).

Se trata de un proyecto útil tanto para el cuerpo docente como para los alumnos, pues ambas partes pueden verse favorecidas y ampliar su formación. Los alumnos se sienten motivados al estar implicados en su proceso de aprendizaje, el cual será eminentemente práctico; además, están asimilando unos contenidos nuevos relacionados tanto con el entorno inmediato que les rodea, el cual les permitirá ampliar la cultura de su región, como con la denominada música culta, lo que se convierte en otro factor positivo.

Resaltar el hecho de que gracias al desarrollo del proyecto los alumnos entiendan el porqué de su patrimonio musical y el valor atribuido al mismo a partir de los fenómenos históricos y sociales que lo han ido configurando. Dentro del proyecto, al manejar fuentes de información primarias, los docentes también se ven beneficiados por poder desarrollar su formación personal, pues durante la puesta en práctica del mismo incluso es muy probable que realicen nuevas aportaciones a la comunidad científica en relación al tema.

Además, haciendo redundancia en la idea de acercar al alumnado a un trabajo propio de investigación, el proyecto tiene cualidades interdisciplinares, pues ese mismo

concepto se puede trasladar a otra materia e incluso en el proceso de aprendizaje posterior a la etapa secundaria (grados, másteres, etc.) ya que ayudará al alumno a manejar diversas fuentes y discernir entre información fiable y no válida a la vez que le va creando un espíritu crítico.

De cara al futuro, y una vez concluido este proyecto, cabe destacar las posibilidades del mismo para extrapolar su metodología y así estudiar la música popular de cualquier región logrando establecer un hilo conductor desde la música regional hasta analizar, comprender y valorar el legado artístico-musical de nuestra tradición –bien el conocido como nacionalismo musical, en el que hemos centrado este estudio, bien otras épocas históricas–, tanto en su expresión “cultura” como en otro tipo de manifestaciones, ya sean folklóricas, populares, teatrales, o la resemantización de las mismas a través de otros productos artísticos y soportes propios del S. XXI y la cultura propiciada por la web 2.0.

Referencias Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción: *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal. 2003.

AGRAZ ORTIZ, Olga. *De "Canciones" a "Poeta en Nueva York": la angustia moderna en dos poemas de Lorca*. Anales de la literatura española contemporánea Vol. 43, No. 1. Published By: Society of Spanish & Spanish-American Studies. 2018.

ALONSO, Celsa. “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”. *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991- 1992, pp. 305-328.

ALONSO, Celsa. “Hernández, Isidoro”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VI: 237-241. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000.

ALONSO, Celsa. “Nacionalismo”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

ÁLVAREZ, Lucía. Recursos TIC libres para el Bachillerato de Artes en el IEDA. 2013 [Blog]. Recuperado de: <http://www.educacontic.es/blog/recursos-tic-libres-para-el-bachillerato-de-artes-en-el-ieda>

ANARTE, Juan Esteban., FERIA, Antonio., JIMÉNEZ, Macarena., MARÍN, M^a. Dolores., MARTÍN, Jacinto., MORENO DEL CASTILLA, M^a. Regla., y NAVARRO, Rocío. *Orientaciones para la evaluación del alumnado en Bachillerato*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Educación Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa. 2012.

ANDRADE MALDE, Julio y LÓPEZ-CALO, José: *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. A Coruña: Fundación Pedreo Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1996.

ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana: “La etapa parisina de Joaquín Turina (1905–1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España.” Tesis Doctoral, 2019.

ARACIL, Jorge, BROCAL, Aurora., y MARTÍNEZ, Jesús. *Proyectos de innovación en el aula de música. Análisis de nuevas prácticas y nuevas estrategias metodológicas*. (Trabajo de Máster). Universidad de Alicante. 2011.

ARTAZA, Javier. *Teoría, práctica y metodología analítica de la música del siglo XX*. Temario análisis III. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

AYUSO, M. Dolores y GARCÍA, Tomás. *Fuentes educativas sobre las fuentes tradicionales de invierno en la Región de Murcia (1879-1903)*. Murcia, Consejería de Educación, Universidades y Empleo. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística. 2013.

AYUSO GARCÍA, M. Dolores; GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás. “Costumbrismo y folklore en Murcia en el período de la Restauración: (1875-1902)” [en línea]. *MURGETANA*. Año LXII, nº 125, pp. 159-188. Recuperado de: http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N125/N125_007.pdf

BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La orquesta filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Directora: María Nagore Ferrer. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

BARBERO CONSUEGRA, David. “Los pirineos de Felipe Pedrell: la creación de una Escuela Lírico Nacional”. *Revista Musicalia*, 2. Córdoba: Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba. 2002.

BARICCO, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Editorial Siruela, 1999.

BLANCO GARCÍA, Andrés. *Escenas murcianas. Apuntes para cuadros, costumbres y tipos de Murcia y de su huerta y campo*. Tip. de Rafael Albaladejo Brugarolas, Murcia 1894.

BONASTRE, Francesc. “Pedrell Sabaté, Felipe”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VIII: 548-559. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares*. Madrid: Unión Musical Española, 1877.

CALVILLO, Antonio José. Proyecto FlippedKawa, invirtiendo la clase de música para mejorar la educación. 2013 [Blog]. Recuperado de: <http://www.educacontic.es/ca/blog/proyecto-flippedkawa-invirtiendo-la-clase-de-musica-para-mejorar-la-educacion?page=5>

CARREIRA, Xoán. “Remembranzas de España”. Notas al programa. En *Fundación Juan March*, 1998. Recuperado de: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc67.pdf>

CASALS, Albert., VILAR, Mercè., y AYATS, Jaume: “La investigación-acción colaborativa: Reflexiones metodológicas a partir de su aplicación en un proyecto de Música y Lengua”. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 5(4), 2008. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0808110004A>

CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales.” en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) *La música española en el siglo XIX*. (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995).

CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

CASARES RODICIO, Emilio. “Gacetillas”. En: *El Tiempo*, nº 1148. Madrid: 4 de mayo de 1873.

CASARES RODICIO, Emilio. "Halffter Escriche, Ernesto". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 6, pp.192-198.

CASARES RODICIO, Emilio. "Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27". En: *Actas del Simposio Manuel de Falla*, Venecia, 1988.

CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. IV: 894-919. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's El retablo Maese Pedro and Concerto*. PhD., University of Melbourne, 1997.

CISNEROS SOLA, María Dolores. *La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. *Fondo de Música tradicional*. Recuperado de: http://musicatradicional.eu/es/piezas?field_text_incipit_value=&title=seguidilla&field_melody_value=&source=All&field_informant_nid=All&field_language_tid=All&field_genre_tid=All&field_location_official_tid=&field_audiovisual_tid=All&sort_by=title&sort_order=ASC

CORTÉS, Francesc. "Ópera española: las obras de Pedrell". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1996.

CORTÈS, Francesc. *Felip Pedrell a la Biblioteca de Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Biblioteca de Catalunya, 2017.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música española, 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

DELGADO GARCÍA, Fernando. "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música iberoamericana*, XII, 2ª época (1996).

DIEGO, Gerardo; RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico: *Diez años de música en España. Musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

DOMÍNGUEZ DE LEÓN, Olga; LACÁRCEL BAUTISTA, Enrique. “Una aproximación analítica al primer movimiento del *Concerto* de Manuel de Falla” [en línea]. *Revista de humanidades y ciencias sociales El Genio Maligno*. Septiembre de 2008 n° 3. Recuperado de: <file:///C:/Users/Ines/Downloads/Dialnet-UnaAproximacionAnaliticaAlPrimerMovimientoDelConce-2721803.pdf>

ENCABO, Enrique. *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid, ICCMU, 2019.

ENCABO, Enrique. “El estreno de María del Carmen en Murcia a través de la prensa”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 24. 2013. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10201/35716>

ENCABO, Enrique. “El movimiento wagneriano en Murcia (1879-1922)”. *Anuario musical*, 66, 2011.

ENCABO, Enrique. *Musica y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007.

ENCABO, Enrique. “Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia; entre el Volkgeist y el esteticismo”. *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*. Madrid, CIOFF-España, 2006.

FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Sopena, Federico (introducción y notas). 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Colección Austral.

FALLA, Manuel de. *Cartas a Segismundo Romero*. Casa Museo Manuel de Falla., Granada., 1976.

FALLA, Manuel de. *El “Cante Jondo” (canto primitivo andaluz)*. Granada: Urania, 1922.

FALLA, Manuel de. "El gran músico de nuestro tiempo, Igor Strawinsky", *La Tribuna*, Madrid, 5 junio de 1916.

FALLA, Manuel de. (2014, 16 de noviembre). *El Paño moruno*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=v7Vgl1IycWk>

FALLA, Manuel de. *José Carreras. 7 Canciones populares españolas. Manuel de Falla. 1-4*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1zppmakETAM>

FALLA, Manuel de. *Teresa Berganza sings "El pano moruno" M. de Falla*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HYjtCeJaFjE>

FALLA, Manuel de. *Teresa Berganza * Seguidilla murciana * Manuel de Falla* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BFzikurtzvs>

FALLA, Manuel de. *Spanish Coloratura Soprano Maria Barrientos: Canciones populares Españolas (1928)*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=P5zLfHP8k70>

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. "Homenaje a Ernesto Halffter". En: *Concierto especial 9 de la Fundación Juan March*, Madrid, diciembre de 1983.

FERNÁNDEZ DURÁN, David. "Sistemas de organización melódica en la música tradicional española". Tesis Doctoral. Directora: Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III, Historia y Ciencias de la Música, 2009.

FRÍAS LÓPEZ, Jose Juan. "Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla (II): Trabajos inmediatamente posteriores a la muerte de Manuel de Falla (1947-1977)" [en línea]. *Revista digital Innovación y experiencias educativas*. Junio de 2012 nº 54. Recuperado de: http://www.csi-f.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/iee/Numero_54/JUAN_JOSE_FRIAS_1.pdf

FRÍAS LÓPEZ, Jose Juan. "Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla (IX): Ordenación bibliográfica" [en línea]. *Revista digital Innovación y experiencias educativas*. Agosto de 2012 nº 56. Recuperado de: http://www.csi-f.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/iee/Numero_56/JUAN_JOSE_FRIAS_1.pdf

FRÍAS LÓPEZ, Jose Juan. "Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla (III): Trabajos de la década de los ochenta" [en línea]. *Revista digital Innovación y*

experiencias educativas. Septiembre de 2012 nº 57. Recuperado de: http://www.csi-f.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/iee/Numero_57/JOSE_JUAN_FRIAS_3.pdf

FUBINI, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

GALLEGO, Antonio. *Cantares de Nochebuena*. Madrid: Manuel de Falla Ediciones, 1992.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*. Ed. Cinterco. 1987.

GARCÍA-RETAMERO, Jose. “De profesor tradicional a profesor innovador”. *Temas para la educación*, (11). 2010.

GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. *Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)*. En revista *Quadrivium*, 2014.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, 5: siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Notas para conciertos imaginarios*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *En plena Bohemia*. Gijón, Llibros del Peixe, 1999.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. Carmen., HERNÁNDEZ, Fernando., y PÉREZ LÓPEZ, Héctor. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. 2006

GONZÁLEZ, Evaristo. “Implantación de proyectos educativos con las TIC entre el alumnado de estudios secundarios usando dispositivos móviles”. *Actas del VII Simposio Las sociedades ante el reto digital*. 2014.

GONZÁLEZ, Inés. *La importancia de la cultura musical de carácter folclórico. Propuesta para Educación Secundaria*. Campus Educación Revista Digital Docente, Nº16, p. 45-50, 2019. Recuperado de: <https://www.campuseducacion.com/revista-digitaldocente/numeros/16/>

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 2011.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro. “La Nana y las Siete canciones populares de Manuel de Falla: un doble paradigma”. *Revista de Musicología*, XXV, 2, 2002.

GONZÁLEZ DEL CAMPO, Fernando. *Estética pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books. 2002.

HALFFTER, Ernesto. “El magisterio permanente de Manuel de Falla”. Discurso de recepción pública en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid. 1973.

HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los componentes del Grupo de Madrid de la Generación del 27”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Coord. Emilio Casares. INAEM. Ministerio de Cultura. 1986.

HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y Sociedad*. Madrid: Iberautor. 2008

INZENGA, José. *Ecos de España*, tomo I. Barcelona: D. Andrés Vidal y Roger editor, 1874.

INZENGA, José. *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid, Ed. A. Romero, 1888.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha Decay, 2005.

JEAN-AUBRY, Georges. *French Music of today*, New York, 1976 (París, 1916).

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Espasa Libros, 1996.

MANZANO, Miguel. “Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral”. *Anthropos*, mayo-agosto 1955, nº 166/167.

MANZANO, Miguel. “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional”. *Revista de Musicología de la SEDM*, vol. IX. 1986

MANZANO, Miguel. “El folclore musical en España, hoy”. En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, noviembre de 1990.

MANZANO, Miguel. *Cancionero Leonés*. (T.1). León: Diputación Provincial de León, 1991.

MANZANO, Miguel. “La influencia del folclore musical en la configuración del nacionalismo musical español”. En: *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla*, Granada, junio de 1991.

MANZANO, Miguel. “Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla”. En: *Conferencia leída en el Congreso “Manuel de Falla: Latinité et universalité”, (Paris, 18-21 noviembre de 1996)*.

MANZANO, Miguel. “La música popular de tradición oral en la obra de Manuel de Falla”. En: *Conferencia en el ciclo “Manuel de Falla y su entorno” de la Fundación Juan March*, Madrid, 18 de abril de 1996.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

MARTÍ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996.

MARTÍNEZ, Manuel y MARTÍNEZ, Salvador. *Folclore murciano para la escuela. 37 instrumentaciones para Primaria y E.S.O.* Murcia: Consejería de Educación, 2007.

MARTÍNEZ, Salvador y VIUDES, Luis Federico. *Cantes y bailes de Murcia*. Murcia, Ed. Servicio de publicaciones, Dirección Provincial, 1993.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”. *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992, pp. 363-388.

MATÍA POLO, Inmaculada. “José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)”. En *Sociedad Española de Musicología* (SEdeM), Madrid, 2010.

MATÍA POLO, Inmaculada. “La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)”. En: *Fundación Antonio Gades, UCM*, 15 de abril de 2009.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *Comunicación musical y cultura popular: una introducción crítica*. Valencia: Tirant Humanidades. 2016

MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, 1901.

MOYA, Manuel. Aptitud, talento y salidas ¿Por qué estudiar en un Bachillerato de artes? 2015. [Blog]. Recuperado de: <https://pruebadibujo.wordpress.com/2015/06/04/aptitud-talento-y-salidas-por-que-estudiar-en-un-bachillerato-de-artes/>

NAGORE FERRER, María y PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. “La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte”. *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio. “Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla”. En: *Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*, Murcia, 31 de marzo de 2011.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio. “De la suite *A mi tierra* de Bartolomé Pérez Casas a la *Suite folklórica* obre temas murcianos de Benito Lauret.”. En: *Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*, 2006.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio: "La estética musical de Manuel de Falla". Tesis doctoral. Directores: Francisco Jarauta y Antonio Gallego. Universidad de Murcia, 5 de abril de 2005. Sin publicar.

NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

NOMMICK, Yvan. “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896 – 1904)”. *Revista de Musicología*, 26 (2), 2003.

Orquesta y coro de la comunidad de Madrid. *Evocación de Ernesto Halffter al final de un centenario celebrado a mezza voce* [en línea]. José Luis García del Busto. Recuperado de: http://www.orcam.org/media/docs/14_ernesto_halffter.pdf

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo I. Barcelona: Boileau, 1958.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo II. Barcelona: Boileau, 1958.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo III. Barcelona: Boileau, 1958.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo IV. Barcelona: Boileau, 1958.

PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte (1841 – 1891)*. Ed: Garnier, París. 1911.

PEDRELL, Felipe. “José de Inzenga”. *Ilustración Musical*, nº 3. Barcelona, Torres y Seguí Editores. 1888.

PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta Heinrich y Cía, 1891.

PEDRELL, Felipe; CORTÉS, Francesc y COLOMER, Edmon. *Los Pirineus. Ópera en tres actos*. Música Hispana: Música lírica, 46. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. “La ópera española y la Música Dramática en el siglo XIX”. *Apuntes históricos*. Madrid, Imp. de El Liberal, 1881.

PERANDONES, Miriam. y WALTER, Clark. *Correspondencia Epistolar de Enrique Granados: 1892 – 1916*. Editorial de Música Boileau, 2016.

PÉREZ ROJAS, Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX: Persistencias y Rupturas*. Madrid: Sílex Ediciones, 1995. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=X3U_lkZhzdwC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=ideal+estetico+artes+siglo+xx&source=bl&ots=yKjXA-znnp&sig=QhPHlhAC3X4_wdvky_mFXxdA32g&hl=es&sa=X&ei=25kZVbewJ4T3ar7ggPgI&ved=0CFQQ6AEwCA#v=onepage&q=ideal%20estetico%20artes%20siglo%20xx&f=false

PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis doctoral. Directora: María Nagore Ferrer. Universidad Complutense de Madrid, 2011.

POLANCO, Rafael. (2014, 20 de marzo). 25 años de ausencia: Ernesto Halffter. *Enharmoniampmt*. Recuperado de: <http://enharmoniampmt.wordpress.com/2014/03/20/25-anos-de-una-ausencia-ernesto-halffter/>

SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Escelicer, 1967.

SALAZAR, Adolfo. “Conciertos en el Ateneo. Homenaje a los compositores Falla y Turina”, *Lira española*, 1915.

SALAZAR, Adolfo. “Triunfo del arte español. Manuel de Falla y “El sombrero de tres picos”. Éxitos y duelos, *El Sol*, Madrid, 25-VII-1919.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. Gerardo Diego. Prosa musical I. Historia y crítica musical, PreTextos, Valencia, 2014.

SEBASTIÁN CASTELLANOS, Basilio. *Discursos históricos-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español, acompañados de la música de los cantares y bailes provinciales españoles por varios profesores de música.* Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1854.

S.F. *Cancionero popular murciano antiguo.* Edición, estudio preliminar y notas de María Josefa Díez de Revenga Torres. Madrid: Academia Alfonso X el Sabio y Caja de Ahorros Provincial de Murcia, 1984.

S.F. *Residencia de estudiantes. Amigos de la Residencia de estudiantes.* Recuperado de: <http://www.residencia.csic.es/bol/num2/halffter.htm>

SILVA, Enrique. *Diseño e implementación de proyectos educativos.* Universidad Central de Venezuela. Departamento de Pensamiento Social Proyectos educativos. 2006. Recuperado de: http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Especialidad/la_tec_educativa/Unidad%205/act52_1ec_DisenioImplemProyecEduc_U5.pdf

SOBRINO, Ramón. “Inzenga Castellanos, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VI: 441-450. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005, pp. 155-175.

SOPEÑA, Federico. *Joaquín Turina.* Madrid: Editora Nacional, 1943.

SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Falla.* Madrid: Turner, 1988.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture.* Londres, Person/Prentice Hall, 2001.

STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical en forma de seis lecciones*. Barcelona: Acantilado, 2006.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Universidad de Valladolid, 2008.

TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada. 2004

TORRES CORTÉS, Norberto. *Guitarra Flamenca (Vol. I): Lo Clásico*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2010. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=I9sFMCozMRsC&pg=RA1-PA98&dq=paco+de+lucia+y+manuel+de+falla&hl=es&sa=X&ei=_xUYVZPJK8jgasWGgcgE&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q=paco%20de%20lucia%20y%20manuel%20de%20falla&f=false

VALDEZ, Federico. *Territorios de la creación musical. Una aproximación al universe interior*. UNAM. 2008

VERDÚ, José. *Colección de cantos populares de Murcia, recopilados y transcritos por José Verdú: con un prólogo de Tomás Bretón*. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1906.

VILLANUEVA, Carlos., LÓPEZ-CALO, José. y ANDRADE MALDE, Julio. *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. A Coruña: Fundación Pedreo Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1996. ISBN: 84-89748-03-9.

WEBERN, Anton. *Der Weg zur Neue Musik*. Traducción: “El camino hacia la nueva música”. *Cuadernos de Veruela* n° 1. 1997.

1. Ateneo Madrid

38 | DOMINGO 10 DE MARZO DE 2006 | etc Cultura | La Opinión de Granada

CONCIERTO FALLA

'Ateneístas' en Madrid

Música y pensamiento de Falla en el Ateneo

RAMÓN DEL PINO / Granada

Recuerda José Luis Abellán, actual presidente del Ateneo de Madrid, que sus inicios, fundado en 1826, "se unieron de los ideales románticos (josephtinos) que existieron en el exilio desde 1823 y en Londres, compusieron con los ingenuos esa fórmula 'folia', la sustracción de la base Abellán en la presentación del volumen 'Ateneístas', edición retrospectiva por la obra sustracción. También cuenta Abellán que "en el Ateneo los ingenuos en otros términos: 'seria' y 'lo que por su naturaleza y fidelidad, con otros, como 'ateneístas', el abanico de ateneístas sustracción a figura de la política (Ateneo Cívico del Cuartillo Madrid Acuña), profesores de la ciencia y la medicina (Donagoitia y Cajal o Crespín y la redacción), poetas (Anselmo Machado o Gerardo Diego), músicos (Marta de Falla o Joaquín Rodrigo)... y una gran variedad (Emilia Pardo Bazán, Agustina de Aragón y Clara Campoamor).

En relación a nuestro compositor, el musicólogo y académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Antonio Calvo, escribir en las páginas del libro que comentamos: "La situación madrileña con la que Falla tratamos más y mejoramos con otros, (...) fue sin duda el Ateneo de Madrid. Hasta cinco de sus obras fueron sustracción por el propio compositor en sus últimos y en ellos presentamos dos imperiosa: una confidencia que nos son hoy muy difíciles para conocer sus pensamientos 'ateneístas'".

En el repaso de los libros que narraron sus relaciones con Falla y el Ateneo madrileño aparecen primera vez el 6 de mayo de 1903, con una "redacción social" a cargo de un joven Falla de 23 años de edad que controla "Vale Capriccio" y en "Sonatas andaluzas". Por sus obras presentadas Ateneo (Segunda edición) por Manuel Menéndez Pidal en su vicepresidente y Ramón Menéndez Pidal en bibliotecario; además, Felipe Pedrell sustracción de la Secretaría de Música.

VIDA BREVE

CONCIERTO
Triple homenaje en Granada

El martes 15 de marzo la agrupación Solfano de Sevilla rinde homenaje en Granada a tres compositores españoles que sus años celebran en 75 cumpleaños: Cristóbal Balbián, Manuel Casallo y Luis de Pablo. El concierto será lugar en el Teatro José Tamarit (Cra. Anagnón de Málaga nº100) a las 21 h. Serán: 'Segunda edición' (De Pablo), 'Danza en una Casita' (Casallo) y 'Concierto para flauta y violonchelo' (Balbián).

RADIO
Quijotes en directo

El sábado día 18, a las 20 horas, Radio Clásica (Radio Nacional de España) transmite en directo desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid un doble homenaje: 'Quijote' con el coro de Chagall (la comedia lírica en un acto) 'La venta de Don Quijote' y Falla (la ópera en un acto) 'El rey de las matas verdes'. La Orquesta de la Comunidad de Madrid, el Coro del Teatro de la Zarzuela y los cantantes solistas actuarán bajo la dirección de Lorenzo Álvarez.

PUBLICACIÓN
La poesía del flamenco

La revista 'Luz', heredera de la que crearon Emilio Prados y Manuel Alzamora, acaba de publicar un monográfico con el título 'La poesía del flamenco'. En una tira de 300 páginas ofrece un amplio repaso que inicia con las obras de los autores populares y sigue con el flamenco en la lírica contemporánea (Joaquín Sabido, Quiñones, pasando por los Machado o Lorca). Además de numerosos ilustraciones, la revista incluye un CD con el canto de Calisto Sánchez.



Falla at the Ateneo de Madrid in 1925 - A. M. S.

Hasta cinco estrenos y dos conferencias del músico tuvieron lugar en la docta casa

En el mismo año, presentando estrenos Falla una conferencia que controló 10 años profundos de Claude Debussy, que han concluido Adolfo Sánchez en 1925 "dos días después: "Comencé a leer que sus obras el mundo y el mundo del arte musical (Cuatro han de cambiar las obras sobre lo profundo y lo esencial en el arte". El mismo Falla había explicado ante el auditorio del Ateneo que "la música de Claude Debussy tiene dos formas de acción, aunque tratamos con él el valor de la creación para, como obra de arte, y el valor del principio de la verdad para, como obra de ciencia. Por eso se profunde la naturaleza del arte de "Poesía y Música".

Las cuatro maneras del arte

Firmado por R. W., el 20 de abril de 1925 "El Universal publicó una crítica del homenaje rindiendo el día anterior por el Ateneo de Madrid en memoria de Claude Debussy. Una conferencia, realizada ampliamente por el periodista, Falla hizo una clasificación que incluía los cuatro maneras de las que, según su criterio, puede calificarse el arte: la música (incluyendo "la aplicación de conocimientos cabalgados, para dar forma a ideas más o menos empapadas con otras ya concebidas") la acústica (representada por aquellos artistas que "han empapado sus obras con las modificaciones de las leyes establecidas, pero sus modificaciones no han pasado de ser modificaciones accidentales"), la estética (calificada por artistas "que aspirando a aplicar al arte el fruto de investigaciones históricas y científicas") y finalmente, la pura (la de aquellos que como Debussy, meditan "conciencia y metodológicamente" las formas artísticas ya establecidas, "hasta obtener la mejor versión posible de la idea con los materiales").

2. Cancioneros con posible relación en la obra de Manuel de Falla

Para la ordenación de estos cancioneros he seguido un criterio cronológico (de más antiguo a más reciente), a excepción de aquellos autores que tienen publicado más de uno, en cuyo caso los he agrupado.

Este listado de cancioneros que yo presento corresponde a una selección personal en función de los conocimientos del folclore de la época que he adquirido; pueden existir otros, pero estos son los que, a mi parecer, tienen más relación o resultan de mayor interés.

- Isidoro Hernández:

El cancionero cubano (1871)

El cancionero popular (1874)

Tradiciones populares andaluzas (1875)

Peteneras sevillanas populares (1875)

La gracia de Andalucía (1880)

*Flores de España*¹⁵⁹ (1883)

Brisas españolas (1883)

Cantos populares andaluces (1898)

- José Inzenga:

Ecos de España (1873)

Cantos populares de España (1878)

Cuatro cantos populares (1880)

*Cantos y bailes populares de España*¹⁶⁰

- José María Alvira:

Jota de la fiesta madrileña (1894)

Repertorio completo de jotas aragonesas (1897)

- *Cansons de la terra* (1867-1877), publicados por Francesc Pelay Britz.

¹⁵⁹ Su colección de mayor éxito.

¹⁶⁰ Cuatro álbumes publicados en 1888 bajo una denominación de serie, y con referencias a las regiones representadas en los temas: Galicia, Valencia, Murcia y Asturias.

- *Música de los cantos populares de Valencia y su provincia*, transmitidos al papel y coleccionados por el profesor de música valenciano Sr. D. Eduardo Ximénez¹⁶¹ (1873), de Eduardo Ximénez Cos.
- *Cantos españoles*¹⁶² (1874), de Eduardo Ocón.
- *Alegrías y tristezas de Murcia* (1877), de Julián Calvo.
- *Colección de aires vascos* (1880), de José Antonio Santesteban.
- *Gran potpourri de aires nacionales*¹⁶³ (1884), de Ignacio Cervantes Kawanagh.
- *Cien cantos populares asturianos* (1890), de José Hurtado.
- *Ecos de Vasconia*¹⁶⁴ (1893-1896), de José María Echeverría.
- *Cancionero popular de Burgos* (1903), de Federico Olmeda.
- *Colección de cantos populares de Murcia* (1906), de José Verdú.
- *Cancionero Salmantino* (1907), de Dámaso Ledesma.
- *Cancionero popular musical español* (1922), Felipe Pedrell.

¹⁶¹ Consta tan sólo de once piezas; esta colección, con su descripción instrumental que ofrece, será aprovechada posteriormente por José Inzenga en su obra *Cantos y bailes populares de España* (1888), quien presenta varias transcripciones realizadas por Eduardo Ximénez en su obra, como por ejemplo la jota del carrer, la jota valenciana, la alicantina y el ú y el dos.

¹⁶² Obra muy conocida y utilizada, de contenido netamente andaluz a pesar de su título.

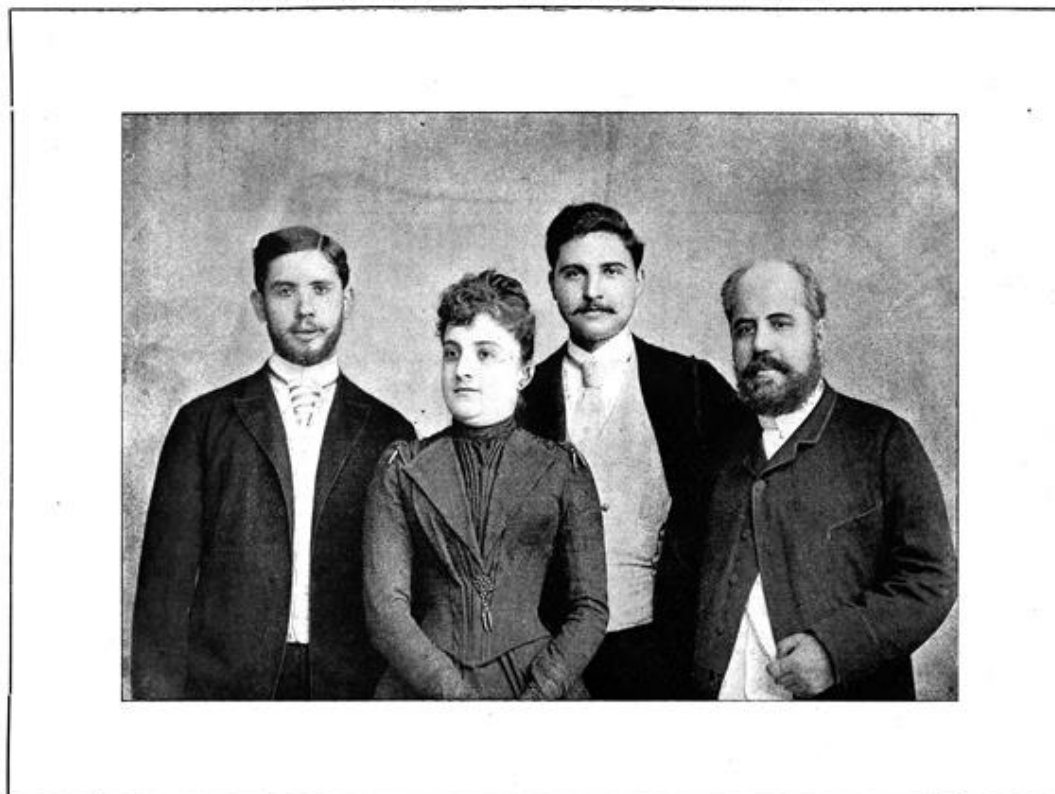
¹⁶³ Son obras únicamente para piano.

¹⁶⁴ Dos cuadernos, uno de 1893 y otro de 1896.

3. José Inzenga y Castellanos

PRIMEROS PREMIOS DE CANTO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, CLASE DEL MAESTRO
D. JOSÉ INZENGA

De una fotografía del Sr. Otero (Madrid, Alcalá, 19), reproducida por los Sres. JOARIZTI Y MARIEZCURRENA.



Joaquín Sastre Vazrell.

Anunciación Rodríguez Lantás.

Juan Gil y Rey.

JOSÉ INZENGA.

José Inzenga, a la derecha, con alumnos suyos.

Fecha: 1889

Primeros premios de canto de la Escuela Nacional de Música y Declamación, clase del maestro D. José Inzenga. (De una fotografía del Sr. Otero, reproducida por los Sres. Joarizti y Mariezcurrena).

Fuente: Ilustración Musical Hispano-Americana.

Otros datos de interés de José Inzenga (1828-1891):

Es interesante recordar brevemente los otros campos en los que su labor también ha sido de suma importancia. A los catorce años ingresó al Conservatorio de París debido a sus notables habilidades musicales, lo que le permitió obtener dos medallas de plata en los concursos de piano y armonía en el año 1846. Durante Revolución de 1848, regresó a España y se dedicó en gran parte a la música de salón.

Aunque el campo de la zarzuela no fue el que más le hizo destacar, también obtuvo grandes éxitos como su primera zarzuela que se estrenó, *El campamento*, definida como ópera cómica. Inzenga utilizará elementos propios de la música popular nacional y apostará por su utilización como herramienta para consolidar la ópera española. Otro éxito a destacar fue *¡Si yo fuera rey!* en 1862.

La gran aportación de Inzenga a la historia musical española también se plasma en que fue uno de los fundadores de la *Gaceta Musical* de Madrid, cuyo primer número se publicó el 4 de febrero de 1855. Intervino en la formación del Orfeo Español y más adelante en la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de la que fue nombrado miembro de la comisión ejecutiva en el año 1860.

El 28 de marzo de 1858 es nombrado maestro supernumerario de canto del Conservatorio; y cuando se crea por decreto de 8 de mayo de 1873 la sección de música de la Academia de Bellas Artes Inzenga es nombrado académico

4. Murcia en las *Siete canciones populares españolas*

4.1. Paño murciano de Ricardo Olmos:

371

El paño

344

$\text{♩} = 168$

Di - ga us - ted se - ñor pla - te - ro cuán - ta pla -
El pla - te - ro no fue ton - to que lo mu -
ta es me - nes - ter pa - ra bo - dar un ves - tí - do
po - com - pren - der

Ricardo Olmos

Fuente: Fondo de Música Tradicional del CSIC.

4.2. Seguidilla murciana de Ricardo Olmos:

Seguidilla

166 Abanilla 287
(Murcia)

♩ = 128

La pri- mer se- qui- di- lla que vi- no al mun- do
que vi- no al mun- do la tra- jo mi com- pa re- -
mon- tá en un bu - no la tra- jo mi com-
pa- re mon- tá en un bu- no

Ricardo Olmos

Fuente: Fondo de Música Tradicional del CSIC.

5. Manuscrito Superposiciones

Superposiciones

Sobre un acorde menor.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

3 bis 6 bis 7 bis 9 bis 10 bis

Acorde Mayor

Acorde Menor

Superposicion

Algunas formas de estos acordes (como ejemplos)

Acorde de seis sonidos

1) menor

2) mayor

3) mayor

Por la 7ª mano. o su inversión a distancia de 7ª mayor

2

Handwritten annotations: $(3+)$, (5) , $3+5+ = 3+5+$, $3+5+ = 3+4+$, $(3+)$, (5) , $3+5+ = 3+5+$

También dar a los 3º y 4º

1

Handwritten annotations: (1) , (3) , $3-5+$, $3+5+ = 3+5+$, (3) , (5) , $3+5+ = 3+5+$

5

Handwritten annotations: $3+5$, $1-5$, En otras tablas:

1

Handwritten annotations: 5, 3

3

Handwritten annotations: 5, 3

Analisis:

5

Handwritten annotations: $3+5+$, $3+5+ = 3+5+$, $5+5+$

1) *Figuera de 2º de. de 3º menor + 2º de. (2º mayor) sobre la 3ª de An. de De Mayor*

2) $3+5$
 $1-5$

3) *o sea todo lo que se puede hacer*
 $3+5$
 $1-5$

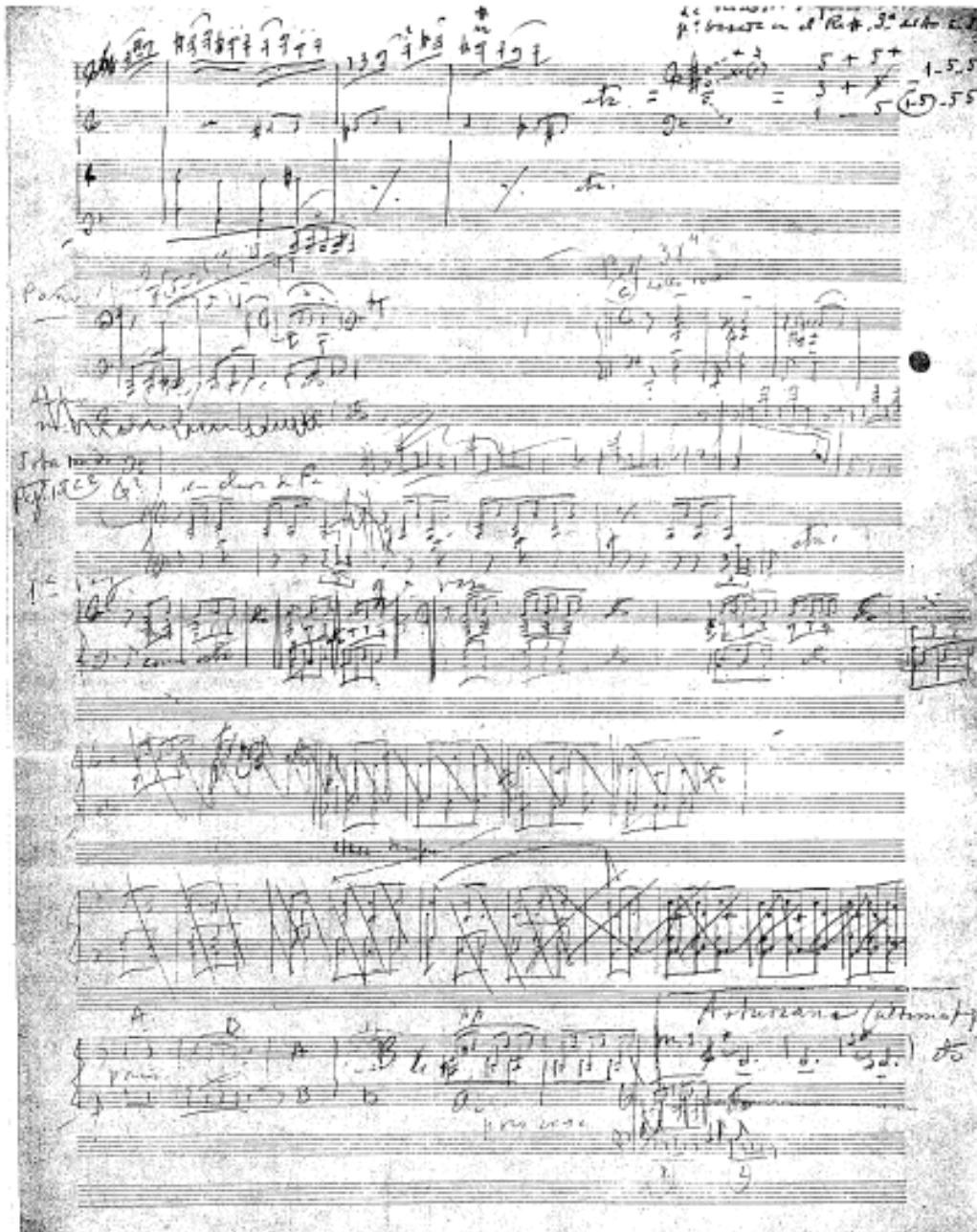
4 bis *Figuera de 2º de. de 3º menor + 2º de. (2º mayor) sobre la 3ª de An. de De Mayor*

5) *2º con pl. + resonancia*
 $3+5$
 $1-5$

6) $3+5$
 $1-5$

7) *Figuera de 2º de. de 3º menor + 2º de. (2º mayor) sobre la 3ª de An. de De Mayor*

9) $3+5$
 $1-5$
 $3+5$
 $3-5$
 $5+5$
 $3-5$
*(el acorde (el res.)
sobre el acorde)*



Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

5.1. Partituras: *El Paño Moruno* y *Seguidilla Murciana*

5.1.1. *El Paño Moruno*

à Madame Ida GODEBSKA

1

Siete Canciones populares Españolas

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Adaptation française
de M. PAUL MILLIET

Manuel de FALLA

1. EL PAÑO MORUNO

1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩. = 72)

CANTO

PIANO

pp *sordina sola* *poco cresc.*

pp *poco cresc.* *pp 3* *3*

8^a bassa 2^a 8^a.

grazioso e leggiero

Al pa - ño fi - no, en la
 Au drap très fin, dans la

tien - da, Al pa - ño fi - no, en la
 U tien - da, Au drap très fin, dans la

legg^o

tien - da, U - na man - cha le ca -
 tien - da, Si quel que tache ap - pa -

poco rit. **Tempo**
 - yo; U - na man - cha le ca - vo;
 - rait, Si quel que tache ap - pa - rait

colla voce **Tempo**
pp
sordina sola

Por me - nos pre - cio se
 A fai - ble prix qu'on le

poco f *p* *leggo*

ven - de — Por me - nos pre - cio se ven - de, Por -
 ten - de! A fai - ble prix qu'on le ten - de! Il

- que per - dió su va - lor. Por - que per -
 a per - du sa va - leur. Il a per -
colla voce

poco rit.

- dio su va - lor
 - du sa ta - leur!

a Tempo

pp

sordina sola

mf

A

p

legg^o

senza rit.

pp

2^{da}

This PDF courtesy of Art Song Central - The singer's resource for free sheet music - www.ArtSongCentral.com

Fuente: Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (IMSLP).

5.1.2. Seguidilla Murciana

2. SEGUIDILLA MURCIANA
2. Seguidille murcienne

Allegro spiritoso (♩. = 60) *f con grazia*

CANTO

Cualque - ra me el te -
Que ce - lui qui pos -

PIANO

f *p*
sw.

- ja - - - do Ten - ga de vi -
- se - - - de Un toit de ver -

cresc. - - - *molto* - - -

- drio.
- re

ff *p*

sordina sola

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro spiritoso' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The vocal line is in the soprano register, and the piano accompaniment is in the right and left hands. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *p*, as well as performance instructions like *f con grazia*, *cresc.*, *molto*, and *sordina sola*. The lyrics are in Spanish and French, with the French lyrics being a translation of the Spanish ones.

Ten - ga de vi - drio, Cualquie - ra que el te -
 Un toit de ver - re, Que ce - lui qui pos -

poco cresc.

- ja - do Ten - ga de vi - drio, No de - be fi - rar
 - se - de Un toit de ver - re; Ne jet - te pas de

p subito

pie - dras Al del ve - ci -
 pier - res A son voi - sin

mf pp

3

2 Red.

- no.

sordina sola

più sonoro

Ar - rie - ros se -
Mu - le - tters som .

cresc.

And.

mos; Pue - de que en el ca - mi - no Pue - de que en el ca -
- mes, Et sur la mè - me ron - te, Et sur la mè - me

p cresc. molto f mp

poco rit. a Tempo

- mi - no Nos en - con - tre -
ron - te On se ren - con -

colla voce a Tempo

f p

sordina sola

- mos!
- tre!

(come prima)

Por tu mu - cha in - cons - tan -
 Pour ta grande in - cons - tan -

cresc.

-cia Yo te com - pa - ro
 - ce, Je te com - pa - re

molto

ff *p*

sordina sola

Yo te com - pa - ro Por tu mucha in - cons - tan - cia yo te com -
 Je te com - pa - re, Pour ta grande in - cons - tan - ce, je te com -

poco cresc.

p subito

- pa - ro Con re - se - ta que co -
- po - re Aux pe - se - las qui pas -

mf *pp*

2 *And.*

- rre De ma - no en ma - no;
- sent De l'un à l'au - tre

sordina sola

più sonoro *cresc.*

Que al fin se bo - rra, Y cre - yén - do - la
Et qui se ray - ent, A. lors les croy - ant

p *cresc.*

And.

fal - sa Y cre - yén - do - la fal -
 faus - ses, A. lors les croyant faus.

molto *f* *pp*

poco rit. *a Tempo* *f*
 - sa Na - die la to - - - - - mal
 - ses Tous les re - fu - - - - - sent!

colla voce *a Tempo*
mf *p*
f *sordina sola*

Na - die la to - - - - - mal
 Tous les re - fu - - - - - sent!

senza rit. *cresc.* *ff*

This PDF courtesy of Art Song Central - The singer's resource for free sheet music - www.ArtSongCentral.com

The musical score on page 2 consists of two systems of staves. The first system includes Violin I (Vl.), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello (Cello). The second system includes Violin I (Vl.), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello (Cello). The score is marked with first and second endings (1 and 2) in boxes. Performance markings include dynamics such as *p*, *pp*, *poco cresc.*, and *cresc.*. The Violin II part has a *pp* marking and a *poco cresc.* marking. The Viola part has a *pp* marking and a *cresc.* marking. The Cello part has a *pp* marking and a *poco cresc.* marking. The Violin I part has a *pp* marking and a *poco cresc.* marking. The Violin II part has a *pp* marking and a *poco cresc.* marking. The Viola part has a *pp* marking and a *cresc.* marking. The Cello part has a *pp* marking and a *poco cresc.* marking.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of two flats. The second system includes a 'Tutti' marking. The third system has a 'pp' (pianissimo) marking. The fourth system includes a 'pp' marking and a 'Tutti' marking. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The page is scanned and shows some signs of age and wear.

Scanned by CamScanner

Handwritten musical score for a piece with vocal and piano parts. The score is divided into two systems, each starting with a boxed number (1 and 2). The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with various dynamics like 'p' and 'pizz'.

System 1:

- Measures 1-4: Piano introduction with a circled '1' in a box above the staff.
- Measures 5-8: Vocal entry with lyrics: "drop the first drop, drop the second, drop the third, drop the fourth." The word "pizz" is written below the piano part.
- Measures 9-12: Continuation of the vocal line and piano accompaniment.

System 2:

- Measures 13-16: Continuation of the piano accompaniment, marked with 'p' and 'pizz'.
- Measures 17-20: Further piano accompaniment, marked with 'p' and 'pizz'.

Scanned by CamScanner

Fl. I, Fl. II, Clar. in Bb, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass.

Vocal parts with lyrics:
 Si quel - que - chose ap - pa - rit, Si quel - que - chose ap - pa - rit
 U - ni - que - ment le ca - ra - ctère U - ni - que - ment le ca - ra - ctère

Tempo markings: Colla voce, Poco rit., Tempo.

A musical score for orchestra and strings, consisting of ten staves. The staves are labeled on the left as follows: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Bassoon, Cor (Horn), Trpt. (Trumpet), I. Viol. (Violin I), Viol. II (Violin II), Viola, Cello, and C. B. (Double Bass). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *Arco* (arco), *Arco V.* (arco violino), and *Forz.* (forzando). The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some sections marked with slurs and accents.

Fl. *mf* *p* *p* (J. J.)

Cl. *mf* *p* *p*

Clarinet *mf* *p* *p*

Harpe *mf* *p* *p*

Chant

A lal - lio prei-qu'ante ven - de, — A lal - lio prei-qu'ante ven - de, Il
 Par se - ses pre-cio se ven - de, — Par se - ses pre-cio se ven - de, Par

Viol. I *f* *Arca* *p* *Arca* *mf* *Arca* *mf* *mf*

Viol. II *f* *Pizz* *Arca* *p* *Arca* *mf* *Arca* *mf* *mf*

Violoncelle *f* *Arca* *p* *Arca* *mf* *Arca* *mf* *mf*

C. B. *f* *Pizz* *p* *Arca* *mf* *Arca* *mf* *mf*

8

6 *Poco rit. Colla voce* **7** *a Tempo*

Fl.

Cl.

Cl. B.

Bass.

Cor.

Harpe

Chant

Hörn. solo

*a per - du sa va - leur Il a per - du sa va - leur?
- que per - du sa va - leur Per - que per - du sa va - leur.*

6 *Poco rit. (colla voce)* *I. Viol.* **7** *a Tempo*

I. Viol.

II. Viol.

Violon.

Cellon.

C. B.

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Bsn.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vcl. & Kb.

Uchi

Pia. *p*

Arco *v*

Pia. *p*

Arco

Pia. *p*

Pia. *legg.*

A

5.2.2. Seguidilla Murciana

11

2. SEGUIDILLA MURCIANA
(DURÉE: 4' 23")

Allegro spiritoso (♩ = 60)

The score is arranged in systems. The first system includes:

- 2 FLUTES
- HAUTBOIS
- 2 CLARINETTES en Si^b
- 2 BASSONS
- 2 CORNS en FA
- TROMBES
- TAMBOURIN
- HARPE
- CHANT

The second system includes:

- I VIOLONS
- II VIOLONS
- ALTOS
- VIOLONCELLES
- CONTREBASSES

Key musical markings include *Allegro spiritoso* (♩ = 60), *f con gracia*, *pp*, *cresc.*, *Staccato*, *ritard.*, *Arco*, and *p (poco) cresc.*

Vocal lyrics for the Chant part:

Que ex-lui qui pas - sé
Contemple-ra quel te - ja

Fl. I *mf cresc. p*

Fl. II *p*

Clar. *p cresc. f*

Bass. *f mp*

Oboe *p cresc. f*

Horn *p cresc. f*

Trpt. *p cresc. f*

Tromb. *p cresc. f*

Harp *f p*

Chant

- de Un toit de ver - - - - -
- de Ten - ge de et - - - - -

Viol. I *f p div.*

Viol. II *f p*

Vcllo *Arco p*

C. B. *mf cresc. f*

FL.

Hrh.

Cl.

Bass.

Ges.

Tsch.

Tsch.

Horn.

Chant.

I. Viol.

II. Viol.

Alto.

Cello.

C.B.

poco cresc.

p *cresc.*

poco cresc.

p *poco cresc.*

p *marc.* *poco cresc.*

poco cresc.

Un toit de ver-re, Que ce-lui qui pos - se - de Un toit de ver - - -
 - Ten - ga de vi - vres, Con - que - ra quel le - ju - de Ten - ga de vi - - -

poco cresc.

ff. *poco cresc.*

poco cresc.

poco cresc.

Scanned by CamScanner

Fl. *mf* **2** *pp*

Hob. *mf* *p subito* *pp*

Cl. *mf* *pp*

Bass. *mf* *pp*

Cor. *mf* *1^{er} aut.* *douce marc.* *pp*

Tromb. *pp* *Chaque Do en Ré*

Harp. *mf* *p*

Viol. *mf* *pp* *Unia*

Viola *mf* *pp* *Unia*

Violoncello *mf* *pp* *Fin.*

Contrabass *mf* *pp* *Fin.*

Vocal Soloist: *p subito*
 -re; Ne jet-te pas de pier - res A son voi - sin.
 -dre, Ne de-be il - rar pie - dras Al del ve - ci - no.

Fl. *p* **1**

Cl. *mp*

Bass. *mp*

Cor. *mp*

Tub. *mp*

Torb. *mp*

Harp

Chor. *piu sottile*
Mu - le - liens sum - - - -
le - rit - to se - - - -

Viol. *ff* **3**

Viola

Alto

Cello

C. B.

Fl. I. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Fl. II. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Oboe I. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Oboe II. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Bassoon. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Clarinet. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Trumpet I. *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Trumpet II. *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Trombone I. *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Trombone II. *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Harp. *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Violin I. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Violin II. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Viola. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Cello. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Double Bass. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Choir. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *f* *pp* *mf* *Colla voce*

Lyrics: *-tes, Il sur in sub-rae rou - - - te, Il sur in sub-rae rou - - - te On so-ru- / -nos. Pueri que en et ex - mi - - - no Pueri que en et ex - mi - - - no Niv en- con- /*

Rehearsal mark: 42

Performance instructions: *Colla voce*, *Poco rit.*

4 *a Tempo*

Fl.

Hrb.

Cl.

Bass.

Gas.

Trmb.

Tamb.

Harpes.

Chant

- on - - - - - luel -
- tre - - - - - mar!

4 *a Tempo*

I. Div. Arco

Viol. I

II. marc.

Arco

Alto

Arco

Cello

Arco

C.B.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 17. It features a variety of instruments and a vocal line. The top section includes Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), and Bassoon (Gas.). Below these are Trumpet (Trmb.) and Tambourine (Tamb.). The Harp (Harpes.) has a rhythmic accompaniment. The Chant part includes lyrics: "- on - - - - - luel -" and "- tre - - - - - mar!". The bottom section features Violin I (I. Div. Arco), Violin II (II. marc.), Alto (Arco), Cello (Arco), and Double Bass (C.B.). The score is marked with dynamics like *p* and *marc.*, and tempo markings like *a Tempo*. A box with the number 4 is present at the start of the first and last systems.

Fl. *p* *cresc.* *mf*
 Hrn. *p* *cresc.*
 Cl. *p* *cresc.*
 Bass. *cresc.*
 Cor. *p* *cresc.* *f*
 Trpb. *p* *cresc.* *f*
 Trbn. *p* *cresc.* *f*
 Harp. *cresc.* *ff* *p*
 Chant. *(Come prima)*
 Viol. I *Uran* *cresc.* *Div.*
 Viol. II *cresc.*
 Viola *Plus.* *cresc.* *Arco*
 Cello *Plus.* *Arco* *cresc.* *Plus.*
 C.B. *mf* *cresc.*

Four in grand in-cous-tan - - - re. Je le rom - pa - - - re
 Par la maché in-cous-tan - - - dit. Ya le rom - pa - - - re

Viol. I *poco cresc.*

Viol. II *p cresc.*

Viola *poco cresc.*

Cello *mp* *p poco cresc.*

Double Bass *p marc. poco cresc.*

Trumpet

Trombone

Piano *poco cresc.*

Double Bass

Je te com-pte, Pour ta grande incens-
Ye te con-pte-ro Par ta muchas incens-

Viol. I *poco cresc.*

Viol. II *poco cresc.*

Viola *poco cresc.*

Cello *poco cresc.*

Double Bass *poco cresc.*

8

Colla voce a Tempo

Fl.

Hrh.

Cl.

Bass.

Trp.

Tromb.

Harp

Chor.

fais - - - ses Tuus les re - fu - - senti
ful - - - sa Na - die fa - te - - - mal

8

Colla voce a Tempo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Cello

C.B.

Senza rit.

f sub. cresc. sf

p cresc. sf

1^a Solo p cresc. sf

p cresc. sf

Senza rit.

Teus in ro - fa - - - senti - - -
Nu - die lu - - - - - mi!

I. Viol. Me. p cresc. sf

II. Viol. Me. p cresc. sf

p cresc. sf

p cresc. sf

6. Relación Manuel de Falla - Ernesto Halffter



Manuel de Falla (izquierda) y Ernesto Halffter (derecha).



Ernesto Halffter (izquierda) y Manuel de Falla (derecha).

Fuente: Fundación Juan March.

6.1. Catálogo de la obra de Ernesto Halffter

Este catálogo, a excepción de los escritos musicales, está extraído de un programa, del 14 de diciembre de 1983, de la Fundación Juan March en un concierto homenaje a Ernesto Halffter.

I. Obras para piano

1920-21

Crepúsculos (Tres Trozos Líricos para Piano).

El Viejo Reloj del Castillo

Lullaby

Una Ermita en el Bosque (Obra revisada en 1936).

1922 Marche Joyeuse. Portada de Salvador Dalí.

1923 Serenata, Valse y Marcha para piano a cuatro manos. Portada de Salvador Dalí.

1934 Sonata per Pianoforte.

1937 L'Espagnolade

del album Parc d'Attractionns EXPO 1937 compuesto por nueve compositores extranjeros residentes en París, en Homenaje a Marguerite Long.

1940 Llanto por Ricardo Viñes

de la Suite Lírica para piano. Consta de cuatro piezas. Además de la mencionada, contiene Nocturno en Primavera, Toccata e Introducción a un Libro de Poesías.

1945 Dos Piezas Cubanas (Pregón y Habanera).

1973 Preludio y Danza.

1983 Homenaje a Joaquín Turina

en el centenario de su nacimiento.

II. Transcripciones para piano de obras orquestales

1931 Suite de Danzas del ballet Sonatina.

A) Rigaudon, B) Zarabanda, C) Giga, D) Fandango, E) Danza de la Pastora, F) Danza de la Gitana.

1934 Serenata a Dulcinea

de la música de escena para la obra de Carlos Selvagem titulada «Dulcinea».

III. Obras Instrumentales

1922 Trío Homenajes (para violín, violoncello y piano).

1923 Sonatina-Fantasía (para cuarteto de cuerdas).

1924 Preludios Románticos (para cuatro violines).

1933 El amor alicorto.

1934 Canzone e Pastorella (para violoncello y piano).

- 1953 Fantasía Española (para violoncello y piano).
 1959 La Niña de los Luceros.
 1966
 Ballet Americano (Con ocasión del cincuentenario de Granados).
 Fanfare (id.)
 Elegía a la muerte de Granados (id.)
 1969 Madrigal (para guitarra).
 1973
 Pastorales (para flauta y clave).
 Tiento (para órgano).
 1974 Doredianas

IV. Obras Orquestales

- 1925
 Dos Bocetos Sinfónicos.
 Sinfonietta.
 1928
 Suite de Sonatina
 Nocturno
 (Fragmentos del tercer acto de La Muerte de Carmen).
 1931 Habanera.
 1935 Cavatina.
 1940 Rapsodia Portuguesa.
 1944 Suite de Dulcinea (para orquesta sola).
 1969 Concierto para guitarra.
 1974 Fanfare, Pregón e Himno.
 1976
 Atlántida (obra inconclusa de Manuel de Falla, completada por Ernesto Halffter),
 1961 (primera revisión)
 1976 (segunda revisión)

V. Obras Vocales

- 1920 Cinco canciones de Heine.
 1923 Dos canciones.
 1927 Automne Malade.
 1928-35 L'hiver de l'enfance.
 1931 Canciones del Niño de Cristal.
 1935 Oración.
 1943 Canciones Portuguesas. 1945 Canciones Españolas.
 1954 Alhambra y Tú.
 1964 Canticum in P. P. Johannem XXIII.

- 1966 Canticum elegiacum in memoriam Pierre de Polignac Praeclarissimi Principis.
1967 Salmos.
1969 Himno de los Legionarios de Cristo.
1970 Los Gozos de Nuestra Señora.
1974 Plegaría de los ancianos de San Antonio a Nuestra Señora.
1981
 Himno a la Universidad de Alcalá de Henares.
 Nocturno y Serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora.

VI. Obras Dramáticas

- 1928 Sonatina (ballet).
1944 Dulcinea (música de escena para la obra del mismo título de Carlos Selvagem).
1949 Electra (música de escena para la obra del mismo título de José María Pemán).
1955 El Cojo Enamorado (ballet).
1956
 Don Juan Tenorio (ilustraciones musicales de escena).
 Fantasía Galaica (ballet).
1964 Entr'acte (mimodrama, ópera de cámara).
1971 Ótelo (música de escena).

VII. Música de Películas

- 1925 Carmen.
1945 Bambú.
1947 Don Quijote de la Mancha.
1949 El Amor Brujo.
1951 La Señora de Fatima.
1954
 Todo es posible en Granada.
 La Princesa de Eboli.
1955 Historias de la Radio.
1956 También hay cielo sobre el mar.
1967
 La mujer de otro.
 El Amor Brujo.
1971 Los Gallos de la Madrugada.

VIII. Música de Documentales

- 1955 Viaje romántico a Granada.

IX. Algunas Orquestaciones y Transcripciones

- Manuel de Falla, Fantasía Bética (para violoncello).
Manuel de Falla, Siete Canciones Populares Españolas (orquestación).
Maurice Ravel, Miroirs (orquestación).

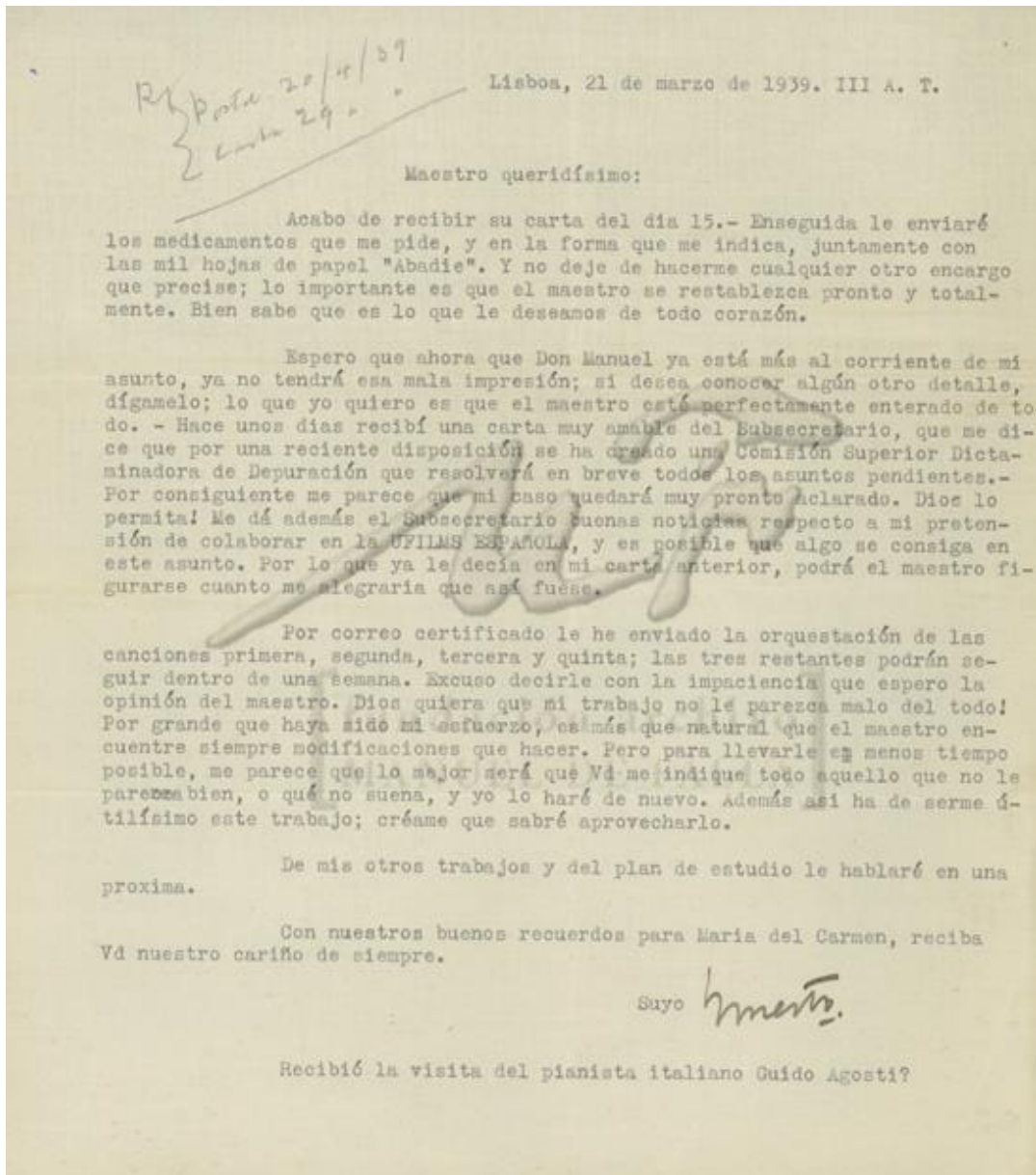
X. Escritos Musicales

1973 *El magisterio permanente de Manuel de Falla*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1976 *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

7. Correspondencia

7.1. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 21 de marzo de 1939



Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

7.2. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 30 de mayo de 1939

Lisboa, 30 de mayo de 1939

Maestro queridísimo:

Esperamos que de nuevo esté completamente bien y pudiendo hacer su vida habitual.- También Manolillo estuvo enfermito estos últimos días; nos dió un gran susto, pero gracias a Dios no fué más que una grippe de la que ya está libre. Ha perdido un poco de peso que trataremos que recupere rápidamente.-

Tiene que perdonar el error en las medicinas, que por fortuna no tuvo mayor importancia, puesto que -como Vd me dice- ya se expende en Granada la que Vd necesita. La culpa fué de la farmacia, pero desde luego está dispuesta a hacer el cambio, si es que Vd no lo ha hecho ya en esa.-

Como podrá suponerse, me ha alegrado extraordinariamente, todavía más que si se tratara de un trabajo propio, que mi orquestación de sus canciones no le haya parecido mal del todo. Créame, mi querido Don Manuel, que sus palabras tan cariñosas y benévolas sobre ese trabajo me han proporcionado la mayor alegría musical que desde hace ya bastantes años he recibido. Ahora estoy impaciente por conocer esos pasajes que necesitan ser corregidos; y que lección utilísima para mí sería, si, como me propone, pudiera pasar con Vd unos días, para ~~xxxx~~ cambiarlos según sus intenciones. Esto, sin contar la alegría inmensa de poder estar junto al maestro, lo que cuanto más tiempo pasa, más vivamente deseo.- Pero por desgracia no me parece que esto se pueda arreglar tan pronto: el maestro no debe saber que por una orden del Ministerio de la Gobernación, los españoles que residimos o se encuentran en el extranjero, no podemos entrar en España sin un permiso especial. Este permiso suele tardar bastante tiempo en llegar. Así por ejemplo, Mariano Benlliure estuvo más de tres meses esperándolo, y pudo por fin marcharse sin el mismo, gracias a la bondad de nuestro Embajador que lo invitó a hacer el viaje juntos en el mismo avión. También Gaspar Cassadó, que tenía que tocar en la Filarmónica de Bilbao, después de esperar aquí inutilmente 15 días, tuvo que renunciar a ese concierto y embarcarse directamente para Italia. Y parece que como estos, hay otros muchos casos. Y así lo más seguro sería que cuando yo pudiera entrar, ya el maestro estaría de regreso en Granada, y posiblemente ~~sin~~ sin disponer del tiempo que tenía la intención de dedicarme ahora. Y si la entrada en España es difícil, parece que la salida lo es mucho más; y excuso decirle si una vez dentro me pusieran dificultades para salir, los graves trastornos y problemas que esto nos ocasionaría, con nuestra vida establecida aquí y con todos mis compromisos musicales. Por eso y a pesar de ser nuestro deseo de ir a España grandísimo, como se figurará, no créa que sería preferible esperar a que mi asunto se solucione y pudiésemos regresar con una base sólida? -
Eax Y con el fin de retrasar el menor tiempo posible el envío de las canciones al editor, me permito decir al maestro, si no créa posible que con una pequeña indicación suya, yo podría reorquestar los trozos que no le parecen bien; y excuso decirle que mi alegría sería todavía más grande, si esta segunda vez acertara por completo.- En fin, Don Manuel es quien manda. Ya me dirá lo que debo hacer.-

Tengo que hablarle ahora de otro trabajo del maestro, por el que tengo una ilusión enorme: la FANTASIA RÍTICA. Hace mucho tiempo que quería orquestar esa obra, e inclusive el pobre Mr Cools (q. e; p. d.) me habló de ello. Siempre pensé que se podría hacer a base de un instrumento solista y orquesta

sinfonica normal. Naturalmente que al principio pensé en el piano, pero después, cuanto más estudiaba la obra, más veía las magníficas posibilidades que se presentaban para un violoncello, decidiéndome por fin a comenzar por tomar apuntes para ese instrumento hasta tener su parte completamente abocetada.- Nada quería decir al maestro, sin que antes hubiese visto mi trabajo un gran violoncellista, y lo hubiese hecho sonar. Aproveché la circunstancia de estar aquí Gaspar Cassadó para trabajar juntos la obra; y Cassadó quedó entusiasmado, pidiéndome que le escribiera enseguida al maestro diciéndole que me autorizara a terminar ese trabajo, que él lo estrenaría en su próxima tournée a Estados Unidos con la Orquesta de Boston, dirigida por Koussevitsky. Me aseguró que sería un gran éxito y un verdadero escándalo para el violoncello.- Y ya me ha escrito desde Italia para saber que hay de la obra.- Todavía me queda mucho que hacer en ella, pero yo quisiera pedir al maestro su opinión, y si me autoriza a continuar ese trabajo; y después, cuando Don Manuel lo conozca y le dé su aprobación, es cuando podría tratarse su estreno. Desdeluego si pudiera hacerse el proyecto de Cassadó creo que sería magnífico.- También debo decirle, que una vez realizada la obra, no sería difícil hacer la versión para piano y orquesta.

He sabido que Don Manuel va a dirigir una obra suya a los Festivales de Venecia. Puede imaginarse cuanto me ha alegrado esta noticia, ya que así podré estar unos días con el maestro. Yo también voy a estrenar la Rapsodia Portuguesa, y después dirigirá seguramente un concierto con obras del maestro y propias en la Radio.- Si fuese posible, sería una buena ocasión para estrenar las canciones con el acompañamiento de orquesta. Le tendré al corriente de todo por si pudiese combinarse que hicieramos el viaje juntos, si Vd me lo permite.

De Echig he recibido un cheque de 400 francos. Alicia tiene el detalle de sus encargos, y ya varias veces a comenzado la carta para Maria del Carmen. Pero la pobre con la Exposición de New York anda con tanto trabajo, que la mayor parte de los días no puede acostarse antes de las dos de la madrugada. ~~Es~~ Afortunadamente ahora quedará algo más libre y podrá escribir como tanto desea. Me encarga entretanto que pida a Maria del Carmen mil disculpas por tan largo retraso.

Y voy a terminar para no hacer demasiado larga esta carta.

Con nuestros mejores recuerdos para Maria del Carmen, reciba el maestro nuestro cariño de siempre con un grande abrazo de los tres.

Suyo

h. marta

7.3. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 19 de marzo de 1942

Lisboa, 19 de marzo de 1942

Maestro queridísimo: No puede imaginarse la alegría inmensa que nos ha dado su carta. Varias veces la hemos leído, y todavía nos parece mentira. ¡Tanto tiempo sin saber del maestro! Vivamente deseamos que ya esté restablecido por completo y pueda hacer su vida habitual. Y María del Carmen, como está y se dá por esas tierras?— De nosotros son tantas las cosas que tengo que decirle que no hay forma de meterlas todas en una sola carta. Aprovechando que hoy salen por avión para Río unos buenos amigos, me limitaré a lo más importante, y por el próximo avión o barco le mandaré nuevas noticias.— Manolillo está espléndido, gracias a Dios. Es toda nuestra alegría! Pregunta con frecuencia por su padrino, porque no viene a verlo, y aunque desgraciadamente solo por fotografía, lo conoce muy bien. En cuanto a su instrucción religiosa puede estar bien seguro que no la descuidamos, y por pensar como Vd, será la base fundamental de su educación.— Alicia y yo continuamos bien y trabajando mucho. Mi situación como profesor se arregló, y con el mayor placer debo decirle que todo el elemento oficial se portó conmigo de una manera inmejorable. Por desgracia, salvo un par de excepciones de la gente de Sevilla, a pesar de tantos años de colaboración y convivencia, no puedo decir lo mismo. He sido trasladado al Instituto Español de Lisboa, y así después de tanta lucha vamos a tener la base de nuestra vida económica asegurada, y podemos esperar con relativa tranquilidad mejores tiempos. Por esta razón creo preferible no pensar en ir por ahora a América, y lo siento principalmente por que así veo aplazarse todavía más la hora de reunirme con Vd, como tanto deseo y necesito.— En efecto dirigí en Madrid con la Orquesta Nacional una serie de conciertos que resultó muy brillante. El primero fué un festival-Homenaje al maestro que terminó con la representación del Retablo, montado de una manera espléndida y totalmente de acuerdo con las intenciones de Don Manuel. Tuvimos que dar dos representaciones más. En el segundo concierto estrenamos las Canciones, deliciosamente cantadas por Lolita Rodríguez de Aragón, una de nuestras primeras cantantes, y obtuvieron un éxito muy grande. Como instrumentación las que más me gustan son la Seguidilla, Asturiana, Nana y Canción; después la Jota y el Paño, y por último el Polo. Debo decirle que he hecho algunas modificaciones ~~de~~ desgraciadamente no serán todas las que Vd desea. Excuso añadir que Marietti me las reclama en cada carta, y ~~que~~ para que puedan publicarse lo antes posible con el visto bueno de Vd indispensable, me parece la mejor solución enviarle una copia que Vd me devolvería tan pronto pudiera por el Clipper.— Para la próxima serie de conciertos que he de dirigir en Madrid con la Orquesta Nacional durante el mes de mayo, representaría para mí una satisfacción incomparable poder estrenar su Suite "Homenajes". Querrá Vd concederme ese alto honor? Si cree que lo merezco podría enviarme aquí y por el Clipper certificada únicamente la partitura. Alicia y yo nos encargariamos de sacar las partes de orquesta. Excuso decirle que la obra no saldría de nuestras manos sin su autorización. Pero a propósito tengo que comunicarle que Marietti me dijo personalmente hace unos meses que sigue como siempre a su disposición, y que si alguna cosa ~~de~~ de él necesitara, bastaría escribirmelo. Y tengo que terminar, mi querido maestro. Manolillo les envía muchos besos; le mandaré su fotografía juntamente con las canciones; Alicia y yo todo nuestro cariño con mi FFF abrazo de siempre y de todo corazón para Vd.

Suyo
Ernesto Halffter

Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

7.4. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 7 de abril de 1942

Lisboa, 7 de abril de 1942

Maestro queridísimo: Espero que recibiría mi carta del 19 de marzo. También por un amigo le envío estas líneas y la copia de la partitura de las Canciones. Cuando Vd las haya revisado no tendrá más que mandárselas a Don Maximo Galarraga, Victoria 963 en Buenos Aires, que este señor tendrá la amabilidad de hacermelas llegar. Por el mismo procedimiento puede mandarme la partitura de la suite "Homenajes", si es que todavía no lo ha hecho. Como le decía en mi carta última aquí sacaremos el material de orquesta y así evitaremos que el paquete resulte demasiado grande. - Yo le agradecería que procurase ver las Canciones lo más rapido que le sea posible; como Marietti recibe constantemente pedidos de esta obra, no hace más que reclamarmela.- Por un próximo correo le mandaré una fotografía de Manolillo que se hará en estos días.- Hace ya mucho tiempo me aconsejó el maestro seguir un plan de estudios-durante un año-simultáneo a mis trabajos de composición, pero nunca llegó a decirme en qué consistirían esos estudios, y excuso decirle cuanto necesito y le agradecería, que me diera al menos alguna indicación sobre este punto. Actualmente estoy corrigiendo las pruebas de la "Rapsodia Portuguesa"; tan pronto salga le enviaré un ejemplar y así podrá Vd ver si he hecho algun progreso, y sí, como creo, no he olvidado sus recomendaciones. "Sonatina" la he reorqueestado enteramente; me ha dado un trabajo enorme pero ha valido la pena, me parece. También ya tengo preparados algunos cambios para una nueva edición de la "Sinfonietta". De trabajos nuevos, aparte de algunas canciones y una pieza de piano, ya publicadas, y de la ópera que está bastante adelantada, tengo dos obras, una para violín y orquesta y otra para guitarra y orquesta, que Dios mediante terminaré brevemente. - Espero impaciente nuevas noticias del maestro. Las tiene de Adolfo? Ya sabrá que su madre murió.- Y de Rodolfo, sabe alguna cosa? Que amigos ha visto en Argentina?

Muchos besos de Manolillo para los dos, y con nuestros más cariñosos recuerdos para María del Carmen reciba Vd mi FFF abrazo de siempre.

Suyo
Ernesto Halffter.

Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

7.5. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 26 de julio de 1945



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

INSTITUTO ESPAÑOL

LISBOA , 26 de julio de 1945

Maestro queridísimo: A pesar de haberle escrito repetidas veces, sigo sin recibir noticias suyas! Sé de Vd por amigos que han regresado de Argentina, pero excuso decirle cuanto nos alegraríamos todos los de esta casa si Vd nos mandase, aunque solo fuese, una tarjeta postal.

Tengo que contarle infinidad de cosas, como podrá imaginarse, pero desgraciadamente tengo que limitarme a lo más urgente ya que el barco para Buenos Aires sale dentro de un par de horas. Una buena amiga mía, Elena Salvador, de la Compañía de Lola Membrives, tiene la bondad de llevarle estas líneas.

De la casa Chester me han escrito varias veces pidiéndome la orquestación de sus canciones, pero nada puedo hacer sin que Vd me diga si están o no editables. Desde luego después de la audición en Madrid, yo mismo corregí bastantes cosas, pero sería necesario que Vd me devolviera la copia que tiene para que todo quedará a su gusto. No cree posible devolvermela brevemente?

La productora de cinema Suevia-Fix, de Madrid, para la que acabo de terminar un film musical con Imperio Argentina, desearia mucho comprarle los derechos de "El Amor Brujo" para hacer una gran película, encargándome yo de la parte musical. Vé Vd algun inconveniente en ello? Estaria Vd dispuesto a concedernos los derechos necesarios? Para sus condiciones puede decirmelas a mi, o si prefiere, tratar directamente con la productora. Pero lo que yo le agradecería infinito es que me diera cuanto antes, si posible por cable, su opinion .

Manolillo está, gracias a Dios, magnifico; pregunta mucho por su padrino, y conoce muy bien su música. Adjunto dos fotografías.

Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.

8. Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos. Manuscrito autógrafo de Manuel de Falla

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos. Poema de Gregorio Martínez Sierra
 Música de Manuel de Falla (1914)

Andante
 Dulce Je-sús, que estás dormido! Por el santo pecho que te amamanta - do, te pi - do

Andante
Piano
pp *molto legato*
Poco rit. que este hi-jo mi-o no sea sol - da - do! *a tempo* Se lo lle - va - rán ije-ra car-ne mi-a! *Poco rit.* *a tempo* *Poco rit.* *a tempo* *Poco rit.*

colla voce *a tempo* *Poco rit. a tempo (colla voce)*
poco *piu mosso ma sempre*

a tempo/poco rit. *a tempo* *Poco rit. - a tempo* *Poco a poco ma sempre rit. -*
 rán ije-ra mi-ale - gri - a! Cuando estés mu - riendo, di-va: ¡lla-ore mi-a! y yo no sa - bré la ho-ra ni el

Fuente: fondo documental del Archivo Manuel de Falla de Granada.