

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



LA PRODUCCION PIANISTICA EN LA EPOCA
ANDALUCISTA DE MANUEL DE FALLA

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PIANO
P R E S E N T A
ESTHER CARMEN ANTONIA ESCOBAR BLANCO

MEXICO, D.F.

1986



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

	PAGINA
INTRODUCCION	7
MAPA FISICO-POLITICO E HISTORICO DE ESPAÑA	13
CAPITULO I	19
1.1 DESDE LOS PRIMEROS POBLADORES (PALEOLITICO SUPERIOR), HASTA EL SIGLO XIV.	21
1.1.1 España en la época de los árabes	26
1.1.2 Bibliotecas e instituciones monásticas medievales	29
1.1.3 Canto popular español y sus diversas constantes	32
1.2 EXPRESIONES DEL FOLKLORE.	38
1.3 SIGLO XV.	45
1.4 SIGLO XVI.	49
1.5 SIGLO XVII.	52
1.6 SIGLO XVIII.	53
CAPITULO II	59
2.1 INTRODUCCION	61
2.2 ANALISIS HISTORICO-POLITICO DE ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX.	62
2.3 LA ZARZUELA Y LA TONADILLA.	70
2.4 LA GUITARRA.	80
2.5 LA ESCUELA ESPAÑOLA DE PIANO DEL SIGLO XX.	87
a) Isaac Albéniz	87
b) Enrique Granados	90
c) Joaquín Turina y Joaquín Nin	92
d) Manuel de Falla	94
CAPITULO III	99
3.1 INTRODUCCION	101
3.2 ESBOZO HISTORICO DE:	101
a) Cuatro Piezas Españolas.	102
b) Siete Canciones Populares Españolas.	106
c) Fantasía Baética.	110
3.3 ANALISIS MUSICAL DE:	112
3.3.1 Cuatro Piezas Populares Españolas.	113
a) Aragonesa	114
b) Cubana	115
c) Montañesa	116
d) Andaluza	117

3.3.2	7	<i>Canciones populares españolas.</i>	121
	a)	<i>El Paño Moruno</i>	121
	b)	<i>Seguidilla Murciana</i>	123
	c)	<i>Asturiana</i>	124
	d)	<i>Jota</i>	125
	e)	<i>Nana</i>	126
	f)	<i>Canción</i>	127
	g)	<i>Polo</i>	129
3.3.3		<i>Fantasia Baética</i>	131

CONCLUSIONES	136
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	139
---------------------	-----

INDICE POR AUTORES	143
---------------------------	-----

INTRODUCCION

El propósito del presente trabajo, es tratar de dar un panorama general de la obra de Manuel de Falla y en particular de su momento pianístico andalucista, sin recurrir a métodos y sistematizaciones áltamente sofisticados y explotados hasta su mínima expresión; va mas bien dirigida a quién, acercándose a la obra del genial andaluz, desee conocerla de manera más práctica, más objetiva. No he pretendido, por lo tanto, que mi análisis a las obras que aparecen en el tercer capítulo sea de una gran profundidad; dicho análisis va dirigido a los pianistas que encontrarán en él, una manera más asequible de acercarse al piano de Falla.

Me ha guiado un interés personal en la elección de este tema, ya que siento que el describir "algo" de lo que anímicamente formamos parte, en lo que se nos ha educado para quererle y respetarlo, me motiva para tratar de acercar a los demás a mi particular modo de ser y sentir. Por ello pienso que, todo conocimiento puesto al servicio de tal fin, es válido. Así no habrá obstáculo para aplicar elementos geográficos, históricos o de otra índole que hagan más fácil la tarea -sobre todo si estas aportaciones han sido realizadas de manera profesional- que, al mismo tiempo darán un punto de vista más amplio, original y, por ello, de mayor interés.

Para poder llevar a cabo mi propósito, me he servido de un magnífico mapa (1), que obtuve en la Embajada Española en México y en el que aparecen actualizadas todas y cada una de las provincias político-económico-históricas en que está subdividida la península; de la misma manera aparecen las principales ciudades, puertos, monasterios, ruinas y monumen-

(1) "A travelers map of Spain and Portugal", producido por la división cartográfica de "National Geographic Society" que depende de "National Geographic Magazine".

tos arquitectónicos, cuya localización ha sido de gran ayuda para el entendimiento del texto.

La Universidad de Beerkeley (Boston, Massachusetts), me proporcionó un libro muy completo sobre la vida, obra y escritos de Manuel de Falla, llamado "Manuel de Falla -A Bibliography and Research Guide-" (Manuel de Falla -una guía sobre bibliografía y estudios-), escrito por Gilbert Chase y Andrew Budwig, 1986 y que es lo más reciente que se ha publicado sobre el autor.

El maestro Rodolfo Halffter me facilitó una copia del discurso que ofreció en el Paraninfo de la Universidad de Granada, con motivo del VII Curso "Manuel de Falla" (XXV Festival Internacional de Música y Danza), el 10 de julio de 1976. Este documento fue de mucha utilidad para conocer el rumbo y la evolución que la estética de Falla había seguido.

La traducción que sobre el libro "Manuel de Falla and Spanish Music", escrito por John B. Trend hizo la maestra Ileana Romero, me fue de gran ayuda para entender cuáles elementos de la música árabe y gitana fueron determinantes en la formación y evolución del arte andaluz; lo mismo que la comparación que hace este autor sobre la música nacionalista de Hungría y la música nacionalista de Andalucía.

El concepto del Profesor Luis Mayagoitia Vásquez sobre el análisis de las obras aquí estudiadas, así como su valiosa orientación y consejos en cuantos temas a tratar y desarrollar, fueron de capital importancia, pues por su experiencia como pianista e investigador en asuntos musicales siempre fue una fuente segura, donde acudir y un apoyo en momentos difíciles.

Los procedimientos que seguí para elaborar esta tesis, fueron:

- 1) *Investigación directa sobre el terreno: Visitas a algunos de los monasterios, ciudades, ruinas, cuevas, etc., como: Las Huelgas, San Millán de la Cogolla, Covadonga, Santo Domingo de Silos, Granada, Cádiz, Burgos, Logroño, Cuevas de Altamira, Sagunto, la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, etc.*
- 2) *Documentos e información con personas autorizadas que bien, conocieron directamente a Falla, o han interpretado, integrando a sus repertorios, la música del autor.*
- 3) *El apoyo en libros y publicaciones musicales, cuya información fuera reciente, pues la evolución de la obra de Falla y su aceptación en nuestro actual momento histórico, es más patente en escritos posteriores a 1946, que en aquellos hechos durante la vida del compositor. No obstante, no he descartado los estudios anteriores a 1946, por haber hallado en ellos datos específicos que no encontré en los primeros.*
- 4) *La información en libros, mapas, fotos, artículos periodísticos, programas didácticos, conciertos, música grabada e impresa, novelas y poemas (cuyos temas dieron argumento a obras como "El Retablo de Maese Pedro", "La Vida Breve", "El Sombrero de tres picos", etc.), música popular viva ("tablaos", jotas, sardanas, etc.), zarzuelas (grabadas y en vivo), literatura, música y pintura de autores contemporáneos a Falla (música de Bela Bartok, Albéniz, Turina, Debussy, Fauré, Dukas, Stravinsky, etc.; novelas, teatro y poesía de*

García Lorca, Don Jacinto Benavente, Don Miguel de Unamuno, los Hermanos Alvarez Quintero, los Hermanos Machado, Don Ramón del Valle Inclán, etc.; pinturas de Picasso, Miró, Sorolla, Don Santiago Rusiñol, etc.), cuya concepción es un reflejo exacto del momento histórico y las condiciones sociales, culturales, políticas y económicas, que integran el mundo donde nuestro autor se desarrolla tanto en su condición de artista, como en su condición humana.

5) *La recopilación hecha por Federico Sopeña, sobre los "Escritos sobre Música y Músicos" que hiciera Falla, ha sido una fuente valiosa en mi investigación, pues la citada obra es la que más se presta -salvo su propia música-, para darnos a conocer la personalidad ética, artística y moral del hombre de acendrado espíritu religioso que le llevó a una desesperada y fracasada intervención para salvar la vida del poeta Federico García Lorca con cuyas ideas, no obstante, no comulgaba.*

6) *Sus partituras que, como antes indiqué, son la fuente más fidedigna a que, cualquier intérprete e investigador, debe acercarse en su afán por encontrar la verdadera línea estética y creativa de un autor.*

Considero necesario, al llegar a este punto, advertir que para entender el análisis de las obras tratadas en el tercer capítulo, es necesario contar con la partitura de las mismas, lo cual permitirá seguir los lineamientos expuestos en dicho análisis.

7) *La información sobre qué se interpreta y escucha de la música de Falla en México, me fue proporcionada por los maestros: Miguel*

García Mora, Jorge A. Suárez Angeles, Manuel Garnica y la pianista Gracia Andrade, y puede servir de guía para un trabajo posterior de investigación, que ayudará a difundir entre un buen número de estudiantes y profesionistas de la rama musical, la obra de Manuel de Falla.

Creo que la evaluación objetiva de esta tesis, debe ser hecha en función de mis intenciones buenas, más que de mis logros limitados. No supe en unas breves cuartillas abarcar la obra inmensa de un genio. Lo que he escrito es como la pobre iniciación de un camino que, estudios posteriores ampliarán y darán pié para discutir su polifacética y, en algunos puntos musicales, controvertida personalidad artística que fue Don Manuel de Falla.

MAPA DE ESPAÑA**DIVISION REGIONAL-POLITICA DE ESPAÑA
(NUMERACION ROMANA)**

- I. *Galicia*
- II. *Asturias*
- III. *Cantabria*
- IV. *País Vasco*
- V. *Navarra*
- VI. *Aragón*
- VII. *Cataluña*
- VIII. *León y Castilla*
- IX *La Rioja.*
- X *Madrid*
- XI *Castilla - La Mancha*
- XII *Valencia*
- XIII *Murcia*
- XIV *Andalucía*
- XV *Extremadura*

Monasterios, ciudades, ruinas y cuevas mencionados a lo largo del texto (numeración arábigo).

- 1) *Monasterio de Leyre*
- 2) *Monasterio de Irache*
- 3) *Nájera (Monasterio de Santa María la Real)*
- 4) *San Millán de la Cogolla*
- 5) *Santo Domingo de la Calzada*
- 6) *Monasterio de Santa María de Valvanera*
- 7) *Covadonga*
- 8) *Monasterio de Santo Domingo de Silos*
- 9) *Monasterio de San Pedro de Arlanza*
- 10) *Monasterio de San Pedro de Cardeña*
- 11) *Monasterio de Las Huelgas*
- 12) *Ampudia*
- 13) *Monasterio de San Miguel de la Escalada*
- 14) *Monasterio de Samos*
- 15) *Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil*
- 16) *Simancas*
- 17) *Tordesillas*
- 18) *Monasterio de El Pualar*
- 19) *Santillana del Mar*
- 20) *Cuevas de Altamira*
- 21) *Cangus de Onís*
- 22) *Monasterio de Santo Toribio de Liebana*
- 23) *Monasterio de San Creus*
- 24) *Montblanc*
- 25) *Monasterio de Poblet*

26) *Monasterio de San Cugat de Valles*

27) *Monasterio de Monserrat*

28) *Monasterio de Ripoll*

29) *Rosas*

30) *Ampurias*

31) *Denia*

CAPITULO I

1.1 DESDE LOS PRIMEROS POBLADORES (PALEOLITICO SUPERIOR), HASTA EL SIGLO XIV.

1.1.1 España en la época de los árabes

1.1.2 Bibliotecas e instituciones monásticas medievales.

1.1.3 Canto popular español y sus diversas constantes.

1.2 EXPRESIONES DEL FOLKLORE.

1.3 SIGLO XV.

1.4 SIGLO XVI.

1.5 SIGLO XVII.

1.6 SIGLO XVIII.

CAPITULO I

I.1 DESDE LOS PRIMEROS POBLADORES (PALEOLITICO SUPERIOR), HASTA EL SIGLO XIV.

Primeros Pobladores.

L'Pericot, antropólogo e historiador, señala como primitivos pobladores, a los Ligures, que procedían de un pueblo de la orilla del Mediterráneo y ocuparon el extremo noreste de la península, en la costa catalana; son "... probables descendientes de la población del paleolítico superior, tanto de la civilización epiense de origen africano, como de la del cantábrico, ascendiente de los vascos". (2)

En el resto del país (excepto parte de los Pirineos, Vasconia y Galicia), los Iberos formaron el grupo étnico más fuerte. Los Iberos son de origen africano (familia de los Camitas), llegados a España en el período Neolítico, dominando a los naturales (incluso a los Ligures), asimilando su forma de vida y mezclándose con ellos, creando la capa más densa de la población peninsular.

Atravesando el Pirineo, llegó a España un pueblo guerrero, de origen europeo, los Celtas. Aunque este pueblo nunca llegó a las regiones de Levante y Mediodía, se mezcló con los Iberos en las tierras montañosas del borde oriental de la Meseta Central, y solamente persisten como elemento étnico en Galicia. Así aparecen los Celtíberos.

(2) Pablo Lorenzo Laguarda. España. Pág. 21 y 22.

Lo verdaderamente sorprendente de este período histórico, es el arte, que alcanza grandes perfecciones. Los Celtíberos forman lo que sería la primera raza peninsular, la cual conserva sus tradiciones a pesar de posteriores invasiones.

Del Arte Rupestre Hispánico, existen dos variedades: la primera de tipo naturalista, que reproduce figuras de animales -pintadas o grabadas-, caracterizadas por su gran realismo. Los dibujos policromos de bisontes, caballos, ciervos y jabalíes de las cuevas de Altamira, del Castillo y de la Pasiega, en Santander, revelan el agudo sentido artístico en los hombres que las ejecutaron.

El segundo tipo del arte rupestre, ofrece la originalidad de reproducir la figura humana en cacerías, danzas, combates; por primera vez aparece la mujer en dichas escenas, lo que significa un gran avance en la historia del arte. Dentro de este segundo tipo de arte, se encuentran las cuevas de Cogul (Lérida), Alpera (Albacete), Valltorta (Castellón) y las de T^{er}uel.

Fenicios, Griegos y Cartagineses.

Los pueblos del mundo antiguo (fenicios, griegos y cartagineses), precisaban ampliar sus relaciones comerciales con otros países, estableciendo colonias en el Mediterráneo. En España crearon factorías y se fusionaron sus civilizaciones.

Los Fenicios fueron los primeros en llegar a las costas Ibéricas, y crearon factorías en:

Gadir (Cádiz)

Ibiza

Carteya (Algeciras)

Hispalis (Sevilla)

Córdoba

Los Griegos, situados en Asia Menor y los Balcanes, disputaban a los fenicios el dominio del Mediterráneo. En España fundaron:

Denla. (Valencia), Rosas y Ampurias (Cataluña)

Los Cartagineses, llegaron a España en el Siglo VI antes de Jesucristo, después de la Guerra Púnica entre Cártago y Roma (en la que Cártago perdió Sicilia). Los cartagineses conquistan las regiones meridional y levantina, fundando la ciudad de Cartagena (Nueva Cártago), en Murcia.

Christiane le Bordays afirma " ... Aunque por documentos ignoramos todo acerca de los cambios musicales, nos es permitido suponer que un sector de las actuales danzas españolas -aquéllas que derivan de las danzas rústicas y profanas- encuentran su origen en algunas danzas dionisiacas".

(3)

Los Romanos.

Llegaron a España en el Siglo II antes de Jesucristo, como consecuencia de la Segunda Guerra Púnica, conquistando Cartagena y obligando a los cartagineses a abandonar España.

Roma tardó más de dos siglos en dominar España. La romanización se inicia por Andalucía y Levante, extendiéndose por todo el país. España dió a Roma emperadores como Trajano, Adriano, Marco Aurelio y Teodosio. También Marco y Lucio Anneo Séneca, retórico el primero y estóico el segundo (filósofos), Lucano (autor de La Farsalla), Marcial (poeta Satírico), Quintiliano (autor de las Instituciones Oratorias), Prudencio (poeta lírico-cristiano).

Los romanos dedicaron especial atención al arte arquitectónico, sobre todo en la construcción de:

<i>murallas:</i>	<i>Avila, Tarragona</i>
<i>circos:</i>	<i>Sagunto</i>
<i>teatros:</i>	<i>Mérida</i>
<i>acueductos:</i>	<i>Segovia</i>
<i>puentes:</i>	<i>Alcántara. Cangas de Onix</i>

España debe a Roma el idioma, gran parte de las Instituciones jurídicas, el régimen municipal y forjó el sentimiento de una unidad nacional.

Pueblos Bárbaros.

Llamados así por los romanos a los pueblos extranjeros no sometidos al Imperio.

**PUEBLOS
BARBAROS**

*Pueblos de raza
amarilla*

Avaros

Turcos

Hunos

*Pueblos de raza
blanca*

Eslavos

Germanos

Suevos

Alanos

Vandalos

Godos

Visigodos

Astrogodos

Godos

Occidentales

Godos

Orientales

El grupo germánico penetra en España en el Siglo V y desde Las Galias llegaron los visigodos. Estos son los pueblos extranjeros que arrebataron el poder a Roma en España.

El pueblo visigodo se dejó influir mucho por la cultura romana. El representante más importante de esta cultura, fue San Isidoro, autor de Etimologiarum libri XX -(Orígenes o Etimologías, dividido en 20 libros)-. En ellos, San Isidoro recorre las 7 artes que formaban el Trivium (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el Quadrivium (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía). Recoge en esta obra todos los conocimientos de su tiempo y los reduce a método, como texto de cultura superior para las escuelas.

San Ildefonso de Toledo (607-667), escribió, además de tratados, sermones y poesía, música sagrada en donde se maneja una polifonía libre de melismas, con un estilo sosegado y moderado.

En contraposición a las canciones obscenas y bailes provocativos existe en los Siglos VI al XI un himnario litúrgico hecho por San Ilario y San Ambrosio en el cual se insta a los religiosos y profanos a seguir una vida de costumbres piadosas y evitar "feas contorsiones a los miembros bellamente formados por Dios". Es notorio la perfecta versificación rítmica en dicho himnario.

1.1.1 España en la Epoca de los Arabes.

El período histórico que se inicia con la dominación musulmana, es de gran interés y trascendencia para España. En el año 711, bajo el reinado de Don Rodrigo (último rey visigodo), un ejército de 7,000 hombres, de ori-

gen berberisco o moros (N de Africa) mandados por Tarik, desembarcó en España y derrotó a los visigodos en la batalla de Guadalete (Cádiz).

Posteriormente conquistaron Córdoba, Mérida y Guadalajara, extendiendo sus conquistas por territorio de Castilla la Vieja y Cantabria. Por último se dirigieron a Asturias, donde se habían refugiado gran número de iberos y godos. Los árabes estimaron concluida la conquista el año 718 (fecha en que los cristianos españoles iniciaron la reconquista de Asturias).

La primera época de la dominación árabe, se caracteriza por la fundación del Emirato, dependiente del califa de Damasco. Esta primera etapa termina con la proclamación del Califato de Córdoba (independiente del de Damasco), y la proclamación del Rey Abderrahmán III (912-961), que es cuando se logra la estabilidad y la unidad política de los territorios musulmanes españoles.

Córdoba es, en esta época, la ciudad de mayor importancia científica, industrial y mercantil de Occidente; contaba con mezquitas (3,000), palacios y medio millón de habitantes.

En el Siglo X se logra el máximo prestigio del Califato y se extienden sus dominios hasta Barcelona, Santiago, León, etc. Esta unidad política de gran extensión, se convirtió, debido a luchas internas por la sucesión al trono del Califato, en "reinos de Taifas", con los cuales el Califato quedó dividido en territorios de pequeña extensión y es cuando la cultura y el género de vida árabe penetró más hondamente en la nación española.

Los árabes, en España, dan un fuerte impulso al desarrollo científico de la

Historia, la Aritmética, la Geometría, el Algebra, la Astronomía, la Botánica, la Música, la Arquitectura y las artes suntuarias, creando las famosas escuelas de Córdoba, Sevilla y Toledo.

Entre las construcciones más destacadas por su belleza se pueden enumerar:

- *La Mezquita de Córdoba con más de 1,000 columnas de granito y mármoles policromos.*
- *El Cristo de la Luz de Toledo.*
- *La Alhambra de Granada y el gusto por los patios de influencia persa adornados de ligeras columnas, surtidores y jardines.*
- *Realizaron además numerosas obras hidráulicas, especialmente en Valencia y Murcia.*

Asimismo, se logra un gran impulso en: la literatura con figuras tan destacadas como: Al-Macadem, Aba Nuwas, Mutanabi, Almotamid (Siglo XI); la filosofía: Avicena (Razonamiento sobre el alma y Fuentes de la Sabiduría), Avempace (Siglo XII) y Aventofail (El Filósofo Autodidacta); y la música con: Ibn-Hazm, autor del Collar de la Paloma.

La influencia de la civilización árabe en España se dejó sentir más intensamente en Andalucía y Levante, siendo escasa su acción en Asturias y Cataluña. De esta influencia nació el arte Mudejar, que es una fusión de lo cristiano y lo mahometano. Del primero tiene la planta y disposición general de los edificios, y del segundo los elementos decorativos, como se puede apreciar en el Alcazar de Sevilla entre otros.

También es importante el aporte de los judíos-españoles a la cultura universal, como Maimónides, Ibn-Balual, Gehuda ha-Leví.

1.1.2 Bibliotecas e Instituciones Monásticas Medievales.

Durante el reinado del Rey Visigodo Recaredo (586 antes de Jesucristo), el catolicismo es reconocido e impuesto en toda la península. Este reino inaugura, para la iglesia española, un siglo de resplandecimiento espiritual. El canto, inseparable de toda celebración religiosa, es aún el de un culto romano primitivo, o sea una tradición hebrea nutrida de infiltraciones bizantinas y sirias, tradición que tiende a apoyarse cada vez más en el sistema greco-latino.

En vísperas de la invasión árabe, la liturgia cuenta con una vasta producción (obra de numerosos prelados) y queda marcada por el rito bizantino, con infiltraciones profanas e influencias de diversos estilos europeos. Esta producción se conservará y preservará en las bibliotecas e instituciones monásticas medievales, las cuales salvaguardaron las ciencias, las letras y el arte. A continuación se enumeran algunas de estas Bibliotecas de los Reinos de Asturias, Galicia, León, Castilla, Aragón y Cataluña.

1) Asturias y Galicia:

Huyendo de la persecución de los árabes, los cristianos llevaron a Asturias los restos de la Biblioteca Isidoriana de Sevilla (La Biblia, Exposición del libro de los Cantares, etc.). Los Monasterios de San Martín (fundado en el Siglo VI por San Toribio en los montes de Liebana) y Santa María de Obona fueron depositarios de códices en los cuales se desarrollan los rudimentos del Organum.

Añadamos a estos nombres las bibliotecas del Monasterio de Samos (cercano a Lugo), Nuestra Señora de Sobrado (en La Coruña), Villanueva de Lorenzana (Lugo) y San Martín de Lalín (Lugo). Este último guarda en su Biblioteca 15 códices, entre ellos el texto latino del Fuero Juzgo.

2) *León:*

La Catedral posee desde antiguo una rica Biblioteca. Conserva dos códices conciliares del Siglo X y XI; 7 volúmenes de las Obras de San Agustín, el Tumbo Grande de 1110 y el Chico del Siglo XIII. El Antifonario de la Catedral (Siglo X), está escrito en una notación musical original.

Otra magnífica Biblioteca es la de San Pedro de Eslonza (benedictinos) en la Villa de Valde Araduey.

3) *Castilla:*

Cercano a Burgos, Santo Domingo de Silos (benedictinos), San Salvador de Oña (clunienses), San Pedro de Cardeña unido al recuerdo del Cid (en ella se encuentra enterrada toda su familia), con copiosa biblioteca y archivo de valiosos códices y documentos; San Pedro de Arlanza que fundó y restauró el conde Fernán de González; la del Monasterio de las Huelgas, fundado por Alfonso VIII y que por muchos años fue Cementerio Real de la Casa de Castilla de sobrio estilo Cister, guarda el Codex de Las Huelgas.

Asimismo se conservan sus bien organizadas bibliotecas de códices y documentos con el antiguo rito mozárabe las del Monasterio de San Millán de la Cogolla, San Martín de Albelda (cercano a Logroño) en donde trabajó el amanuense y artista de los códices iluminados monje

Vigilia y, por último, el Monasterio de Santa María de Valvanera en la Sierra de Cameros (Nájera).

Un elemento de gran importancia en la conservación del rito mozárabe, lo es el Codex Calixtinus (cuya compilación fue atribuida erróneamente al Papa Calixto II), se localiza en Santiago de Compostela.

4) Navarra y Aragón:

En las Bibliotecas Navarras se conserva el Misal en Santa Gemma y el Antifonario Oracional de Irache. Un tercer Monasterio navarro de rica biblioteca fue el de Leyre, de origen Visigótico.

En Aragón el más importante de todos los monasterios es el de San Juan de la Peña. Sus monjes conservan las tradiciones, villancicos y cánticos de la monarquía aragonesa en una magnífica biblioteca. Ejemplo de ello es el Códice Pinatense, crónica del Reino de Aragón y el Condado de Barcelona.

5) Cataluña:

La riqueza bibliográfica catalana de la Edad Media, de gran influencia francesa cuyo idioma está emparentado con los de Oïl y Oc, se localiza en las Iglesias Catedrales de Gerona, Vich, Barcelona y Tortosa, aunque la mayor cantidad de códices se encuentran recopilados en el Monasterio de Ripoll y el de Poblet. En 1047 el inventario de códices de Ripoll, ascendía a 192.

En esta región se desarrolló una notación musical propia llamada Catalana (que contiene elementos de notaciones mozárabes y aquitanias, aunque con un marcado predominio de la última). Su repertorio paralitúrgico tradicional se ha mantenido hasta nuestros días y es mitad litúrgico y mitad popular. Ejemplos son el Cant de la Sibila de

notable ascendencia mozárabe), el Misteri d"Elx y las Consuetes. En Cataluña se encuentran los únicos ejemplares de danzas eclesiásticas: el manuscrito Libre Vermell (Siglo XIV) de la Abadía de Monserrat, que conserva en latín y en catalán los cantos polifónicos y las danzas sagradas de los peregrinos.

Las expresiones medievales del misticismo, no se limitan a la evolución de una liturgia, sino adoptan otros aspectos de la producción ibérica como son: cantos de trovadores, cantos de peregrinos. Esto es, no sólo existe un desarrollo de la música de la Iglesia, sino que, junto a ésta, aparece una música profana cuyos caracteres a menudo se confunden. Todo ello en base a un desarrollo y apogeo del arte polifónico, cuya difusión va a ir acompañada de las facilidades de la Imprenta (1492).

1.1.3 Canto Popular Español y sus Diversas Constantes.

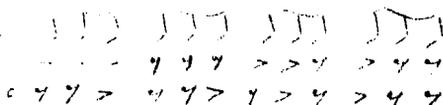
Como resumen de lo que hasta aquí se ha explicado se delimitarán, del canto popular español, sus diversas constantes:

- 1) La Primacía Musical es el primer carácter, o sea la canción ballada (con el sello característico del sitio donde se baile y cante), donde la música tiene primacía sobre la palabra (aunque en ocasiones lo recíproco es lo que se impone como en el caso del romance, la seguidilla y la copla).

(4) Artículos de Daniel Devoto, en La Música, obra publicada bajo la dirección de Norbert Dufourcq, tomo I libro III, Pág. 174. Daniel Devoto estipula en sus escritos que el término "rito mozárabe ó visigótico" "... debe ser cambiado por el de liturgia local "hispánica", ya que es anterior a la dominación visigótica y, aunque conservada por los mozárabes (cristianos que llegaron de tierras de musulmanes), no les pertenece"

- 2) *Una Música Descriptiva: el hecho de la "canción bailada" nos dá la pauta de un arte de representación, lo que concede a la música el don de lo Universal.*

En cuanto a la danza, es la generadora de ritmos que acaban por ab sorber la melodía o mejor dicho, rivaliza con ella; de este antagonismo nace una polirrítmia de mucha variedad dentro del canto popular. Ejemplos son el Zortzico vasco en 5/8, La Rueda Castellana en 10/8, La Seguiriya Gitana, encadenando ritmos de 3/4 y 6/8, Las Soleares, Alegrías y sus derivados -Bulerías, Mirabas-, cuyo juego de acentos rítmicos presentan un desarrollo lineal de 12/8.



- 3) *El Color Modal de los antiguos modos griegos (no confundir con aqué llos que tienden a denominarse generalmente así), transmitidos por el antiguo canto litúrgico y su interpretación mozárabe. Aunque el Modo Mayor aparece a veces en todo su esplendor -jota aragonesa-, la melodía se ajusta más a los modos que actualmente conocemos como Dorio y Frigio. Esta melodía modula poco y sus cadencias tienen la herencia oriental propia de los cantos bizantinos.*
- 4) *Su Herencia Oriental, me limitaré a transcribir las características que Falla aplica al "Cante Jondo" (en especial la Seguiriya Gitana), en la publicación que con motivo de la celebración del primer Concurso de "Cante Jondo" se hizo anónimamente el 13 y 14 de junio de 1922 en la Ciudad de Granada:*

"... En la historia española hay 3 hechos de distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical. Ellos son:

- a) La adopción por la Iglesia española del Canto Bizantino.
- b) La Invasión Árabe.
- c) La inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

Estos últimos son los que dan al Cante Andaluz la nueva modalidad en que consiste el Cante Jondo.

Se da el nombre de "Cante Jondo" a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino es la llamada "seguiriyá gitana". Los elementos esenciales, musicalmente hablando de esta "canción tipo", así como sus analogías son algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente son:

- 1° El enarmonismo como medio modulante: la palabra modulante no tiene en este caso el significado moderno (esto es, series melódicas distribuidas en dos ámbitos: mayor y menor, cuyos tonos y medios tonos son inmutables en su colocación). En los sistemas indios primitivos y sus derivados, no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (o/ragas): los intervalos más pequeños, sino que la producción de estos intervalos, destructores de los movimientos similares, obedecen en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. Esto es, en una raga hindú, sólo 3 de los 7 tonos que la forman son invariables, y el resto

pueden ser divididos y subdivididos, resultando en ciertos casos que la nota de ataque y de resolución (o tónica de nuestro sistema temperado), puede quedar alterada, lo que exactamente acontece en el "Cante Jondo".

A ésto se añade la práctica frecuente -tanto en aquellos cantos como en el que nos ocupa- del portamento vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre 2 notas conjuntas o disjuntas.

Louis Lucas, en su "Acoustique Nouvelle" dice al respecto del género enarmónico es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, gritos de animales e infinitos ruidos de la materia.

Esto, en un instrumento temperado, es más aparente que real, ya que una tónica siempre sonará igual, lo que no sucede en el enarmonismo dado que dicho sonido se modificará según las necesidades naturales de sus funciones atractivas. Esto es en el género enarmónico el do sostenido no sonará nunca igual al re bemol. En su Fantasia Baética, Falla intenta crear esa confusión auditiva en el siguiente pasaje musical:

Lento. (♩ = 72, ma libero)

ff ma dolce

(Le piccola note sempre molto breve e senza pedale)
(Ped. *) (Ped. *) (Ped. *) etc.

- 2º Es peculiar del canto hindú y del Cante Jondo el empleo del ámbito melódico de una sexta. Claro es que esa sexta no se compone de nueve semitonos, sino que por el empleo del género enarmónico, se aumenta el número de sonidos que el cantor emite.
- 3º El uso reiterado y obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior. El carácter obsesivo del ritmo responde al del canto con apoyaturas". (5)

Hay que cuidarse de no confundir el "compás" (sea la medida) y el "ritmo" (o la pulsación). Ese ritmo implacable en el que el contratiempo llega a límites insospechados, exige las intervenciones de intérpretes que no pueden dar lo mejor de sí mismos, de no encontrarse en un estado de trance que ellos denominan "duende".

Este demonismo latente invoca un pasado de brujería, y es una de las claves que provoca dolor o alegría hasta el paroxismo. La técnica con que se logra es mediante una voz rugosa, indecisa, con una tonalidad incierta, suspensiva (intervalos indefinibles que no son ya tercios o cuartos de tonos), encadenamiento riguroso de los falsetes, todo ésto dentro de una improvisación cuyas normas y estilos han sido transmitidos oralmente, pues establecer un tratado que fije los rasgos esenciales de este cante, sería un engaño porque no se transmite, mediante ningún tratado, la expresión misma de la vida. Ejemplo de un fragmento de Seguiriya:



- 5) *Sobre la Melodía: son raros los cantos regionales que han permanecido puros del contagio de elementos orientales:*
- a) *Ambito muy reducido (menor de una sexta).*
 - b) *Modos constitutivos, algunos heredados de los griegos y otros de origen persa (de tipo cromático), donde la segunda aumentada es el intervalo característico dentro de la melodía.*
 - c) *Ornamentos melismáticos, cuyos intervalos no tienen nada que ver con la gama temperada y cuyo uso sólo el canto andaluz ha perpetuado.*

Las melodías que utilizan las alternancias de tonos mayor y menor han sido particularmente asimiladas. Superponiendo la alternancia de tonos mayor y menor y los modos gregorianos arabizados, encontraremos los orígenes de la cadencia andaluza que, dicho sea de paso, ha superado ese marco regional y que Pedrell reconocía como "am

biente armónico" del sur Ibérico: la, sol, fa, mi.

Otro toque oriental dentro de la melodía, aparece en la lírica de la misma. La poesía árabe-andaluza es a menudo la fuente más significativa del lirismo español, no sólo en el marco métrico (influencia del zéjel y del murwashshsh árabes, como en la colección de Cántigas a la Virgen de Alfonso X, El Sabio y el Cancionero de Martín Codax del Siglo XIII); también en su temática -tema de amor ideal- (Ejemplo: Tema del Retablo de maese Pedro) y en la expresión rítmica -los ritmos motores de la música árabe han transmitido a la andaluza esa monotonía, mezcla de maleficio y fatalismo, dada en las palmas, en los pitos, en el golpeteo sobre la guitarra y en el tacón de los baillores.-

1.2 EXPRESIONES DEL FOLKLORE.

1) Andalucía.

Se designa "Cante Jondo", al conjunto de canciones andaluzas cuyo tipo genérico es la Seguiriya Gitana, de las que proceden otras canciones aún conservadas por el pueblo las cuales guardan relevantes cualidades. Ellas son:

Serranas

Polos

Cañas

Soleares

Tonás

Livianas

Martinetes

Carceleras

Debals

Playeras

Jaleos

Entre las formas llamadas flamencas, que son derivadas de las anteriores, están:

Farrucas

Tientos

Tangos

Garrotines

Zapateados (Esta es de carácter mas bien Jondo, dirigida al virtuosismo de los pies)

Los cantares derivados de las Soleares son:

Bulerías

Mirabrás

Rosas

Caracolas

Romeras

Las formas levantinas son:

Tarantas

Cartageneras

Mineras

Fandanguillos

Fandangos (y sus ramificaciones: de Huelva, de Ronda, Verdiales, etc.)

Finalmente existen otros estilos dependientes de una región:

Rondeña

Malagueña

Sevillanas

Granadinas

Además existen cantos autóctonos relacionados con el cante andaluz-gitano, por ejemplo:

Las melopeas (cantos de labor y siega)

Pregones (gritos de mercaderes)

Zambras, zorongos, bodas, alboreas (cantos y danzas de pura tradición gitana)

Nanas (canciones de cuna)

Peteneras (creaciones que se refieren a un hecho histórico)

Serranas (cañitos que hablan sobre bandidos y contrabando)

La influencia de los cantos y danzas llegadas de América, dieron un toque muy particular a lo que comunmente se llama flamenco.

2) *Cataluña.*

El individualismo que anima el "duende" y que caracteriza el floklore andaluz, no existe y es completamente opuesto en la tradición catalana.

Aquí la participación colectiva y una organización directriz no está regida por una pulsión rítmica sino por fluctuaciones en la métrica manejada por un ordenador, el cual cuenta los tiempos y los pasos (haciendo alternar ligereza y gravedad y pasos cortos y largos y varias subdivisiones rigen las dos partes (6/8 y 2/4). El baile se hace en círculos concéntricos.

La Sardana (heredera del contrapás) es la danza más característica, cuyas raíces son griegas o latinas con poca o nula influencia del Islam.

3) Aragón.

La jota aragonesa es la más popular de las danzas de esta región.

Esta danza ha inspirado a músicos como:

Liszt: Folía y Jota Aragonesa

Glinka: Caprice brillant sur la Jota Aragonesa

Chabrier: Jota Aragonesa

Ravel: Jota de la Feria

Esto, sin contar todos los músicos españoles que le han tomado como referencia:

Falla (cuarta de sus Siete Piezas Populares Españolas)

J. Larregla: ("Viva Navarra")

Albéniz (Recuerdos de Viaje)

La Jota es una composición donde interviene una parte cantada, siempre expresiva y melismática, y una parte bailada cuyos pasos se dan a saltos. El canto y la danza van acompañados por la rondalla, que es un grupo de instrumentos compuestos de guitarras, mandolinas, bandurrias, pitos y castañuelas.

La Jota se ha extendido por otras regiones: Navarra, Castilla, Valencia (esta última menos explosiva en su ritmo).

4) *El País Vasco.*

Las manifestaciones más folklóricas de esta región es una suite (ó Auresku) de un virtuosismo explosivo. Esta suite está compuesta por el Atzesku, el Zortzico (en 5/8), el Oilarranzka y el Fandango (en ritmo de 3/8 y muy distinto al fandango andaluz), seguido del Ariñ-ariñ (en 2/8). Tambores vascos, cascabeles, tamboril (todos instrumentos de percusión), dan vida a los ritmos. El silbote y txistu (variedades de flautas), son las encargadas de la parte melódica y se amoldan a los diferentes cambios rítmicos debido al desplazamiento de los acentos (este cambio en la medida, es precisamente lo más característico de la música vasca).

Albéniz (Suite España)

Turina (Segunda de las Danzas Fantásticas)

Jesús Guridi (El Caserfo)

Ravel (Una de las tres canciones de Don Quijote y Dulcinea),

han utilizado el Zortzico en sus creaciones musicales.

5) Galicia.

La expresión musical más popular, es la Muñeira (en 6/8), el Alala (sobre sonidos onomatopéyicos), la Alborada y un sinnúmero de canciones de cosecha. Estas danzas se acompañan por la gaita, emparentada con la cornamusa celta.

6) La Montaña.

La canción más popular es la Marza, a la cual acompaña un ríspido pito y reforzada con la Dulzaina. Castañuelas, tamboriles y picayos (todos instrumentos percutivos), acompañan esta varonil danza.

7) León y Castilla.

Las danzas más típicas son: las Serranas y Serranillas, las danzas al Agudo y a la Llano (que reúnen varios tipos de jotas como el Trebol y la Tarara), y las Charradas de Salamanca (muy semejantes a las Jotas).

8) Extremadura.

La variedad de Fandangos y Jotas en ritmo sincopado están influenciadas por los Fados y Saudades de origen portugués. El instrumento regional, la Gaita, es aquí una flauta de pico.

9) Valencia y Murcia.

El Levante de la península está coloreada por un rico repertorio que integra: Canciones rústicas, la jota valenciana y una serie de Cantos Huertanos que perpetúan tradiciones muy antiguas, como la Xaquera, la Danza de los Bastones, las Albaes. Murcia encuentra (da da su posición geográfica que limita con Valencia, La Mancha y con

Andalucía) en su música estas tres fillaciones. Una de las más dramáticas expresiones del cante andaluz, La Cartagenera, es precisamente de origen murciano.

10) *Baleares.*

Aquí aparecen las tradicionales jotas, mucho más líricas que las peninsulares (acompañadas por enormes castañuelas), los Boleros, el Copeo y el Parado, las Codoladas (especie de romances) y villancicos (como en la mayoría de las provincias).

11) *Islas Canarias.*

Entre sus formas más autóctonas están: las Endechas, Arroros (nanas) y sobre todo, las Folfas.

Las Folfas se las conoce, o bien como danza -de origen portugues-, ligadas a las danzas de la fertilidad, o bien como un tema musical -aparece por primera vez en ciertos villancicos del Cancionero de Pa-lacio-.

Este caracterfstico tema se puede presentar como bajo (2 períodos de 8 compases) y como un canto que se superpone a este bajo, aun que como canto puede encontrarse solo. En general, las notas del canto sirven de apoyo a las variaciones melódicas.

Algunos músicos del Siglo XVII tomaron este tema para sus composiciones:

Haendel (Zarabanda de la Suite No. II)

Bach (Cantata profana -ó de los campesinos- BWV 212)

Liszt (Rapsodia Española)

Manuel M. Ponce (Variaciones y fuga sobre la Folía de España)

1.3 SIGLO XV

Las fuentes más importantes en la música española del Siglo XV son:

- 1) *El Cancionero de Palacio.- En él existen 460 composiciones.*
- 2) *El Cancionero de Colombina (que se conserva en Sevilla) y contiene un centenar de composiciones.*
- 3) *El Cancionero del Real Alcázar de Segovia que contiene 38 piezas españolas, junto con otras canciones francesas e italianas, y algunas obras religiosas debidas a músicos holandeses.*
- 4) *El Cancionero de la Catedral de Tarazona.*

En toda la producción musical del Siglo XV, recopilada en los Cancioneros, se encuentra que la canción española mantiene su extrema simplicidad, y su escritura podría calificarse de vertical si no fuese por el estilo profundamente cantabile de cada voz. Sólo existe el coral protestante alemán, pero despojado de todo artificio: pocas imitaciones, casi ausencia total de cánones, inversiones y aumentaciones o movimientos retrógrados, lo que

permite una extraordinaria libertad en el movimiento de cada voz dentro del conjunto. La canción española utiliza formas y temas populares que aún permanecen vivos en el folklore contemporáneo de España y Portugal.

El músico más importante del Siglo XV es Juan de la Encina (1469 - y muere después de 1530). Escribe para el teatro una serie de obras dramáticas de nominadas Eglogas, generalmente en un acto. Estas obras teatrales iban acompañadas de música (también escrita por él), cuyas composiciones están conservadas en el Cancionero de Palacio.

Es en el Siglo XIV (fines) que el romance afirma su primacía. El Romance es una forma métrica muy antigua. Consiste en una serie indeterminada de versos de igual medida, en que los pares riman en asonancia y los impares quedan libres.

El romance clásico es octosílabo; el de versos hexasílabos o más cortos se denomina romancillo, el de 7 sílabas, endecha y el endecasílabo, romance heróico. El romance vive a través de muchos siglos, en la tradición culta y la popular. Célebres son los llamados Romances Viejos de fines del siglo XIV y Siglo XV.

Ejemplo de un Romance propiamente dicho:

De Antequera partió el moro
tres horas antes del día
con cartas en la su mano
en que socorro pedía
Escritas iban con sangre,
mas no por falta de tinta

*El moro que las llevaba
 ciento veinte años había;
 la barba tenía blanca,
 la calva le relucía
 toda llevaba tocada,
 muy grande precio valía*

(Romancero anónimo)

El Villancico. Es una canción con estribillo que con el nombre de zejel nació en España musulmana y se propagó en otros países del Islam, Francia e Italia. En Castilla recibió el nombre de villancico o villancete, y sirvió de forma a la primitiva lírica popular, juntamente con la canción paralelística de la poesía popular galaico-portuguesa.

El villancico consta de un estribillo y una serie de estrofas, en cada una de las cuales el último verso rima con el estribillo. El estribillo está formado por dos o tres versos. El villancico puede ser consonante o asonante.

Ejemplo de villancico consonante:

*Tres morillas me enamoran
 en Jaén;
 Axa y Fátima y Marién.*

*Tres morillas tan garridas
 iban a coger olivas
 y hallábanlas cogidas*

en Jaén;

Axa y Fátima y Marlén

A menudo el villancico sirve de conclusión al romance, y entonces se llama deshecha.

La Seguidilla. Proviene esta forma métrica de la segunda mitad del Siglo XV. Consta de 4 versos, de los cuales los impares eran más largos y sin rima. En los Siglos XVI y XVII, la seguidilla desplazó al villancico.

Ejemplo:

Pues andáis en las palmas,

angeles santos;

que se duerme mi niño,

tened los ramos

(Lope de Vega)

Seguidilla con bordón o estribillo:

Venta de Viveros,

dichoso sitio

si es cristiano el ventero

y es moro el vino.

Sitio dichoso

si es cristiano el ventero

y el vino es moro

(Ruíz de Alarcón)

1.4 SIGLO XVI.

A fines del Siglo XV, España logra una unidad política - religiosa que no excluye luchas internas entre cristianos, gente judaizante y moriscos. Es la religión la que se utiliza como estandarte que servirá de unión y dará al misticismo español sus elementos más preciosos, tanto en el campo de las ideas, como en el de la calidad humana.

A la cabeza de este misticismo exacerbado aparecerá una Santa Teresa de Avila, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, y, por lo tanto, será la música sacra la que tenga un desarrollo más importante.

Tres grandes escuelas polifónico-religioso dan auge a este siglo:

1) Escuela Castellana.

De esta escuela surge:

Antonio de Cabezón. (1510-1566) Pertenece desde los 18 años a la Capilla Real -formada por los Reyes Católicos-. Es organista y clavicelista. Pasó después a ser músico de cámara de Carlos V y después de Felipe II, a quien acompaña a Flandes, Inglaterra e Italia.

Recibe influencia franco-flamenca, y entre su música podemos citar:

Tientos (I al X) en diferentes tonos

Versos y Kyries

Diferencias (o variaciones) sobre el Canto del Caballero

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa

Tomás Luis de Victoria. Nacido en Avila (1548 ó 1550 y muerto en 1611). Contemporáneo de Santa Teresa y paisano. En 1565 estuvo

en Roma donde hizo estudios eclesiásticos en el Collegium Germanicum de enseñanza musical. Se cree que fue alumno de Palestrina. Victoria no escribió ninguna obra profana y su concepción no se aparta de las formas consagradas cuyos temas son sacados de la liturgia. Compuso unas 20 misas de 4 a 12 voces, alrededor de 45 motetes, 18 versiones del Magnificat, un oficio para Difuntos y otro para la Semana Santa, y otras composiciones de tipo religioso (himnos, letanías, salmos, antífonas, etc.). No se apoya en el antiguo canto llano hispánico e inventa sus propias melodías. Aunque permaneció 30 años en Roma, nunca rompió con su hispanidad siempre subyacente en su estilo musical.

2) Escuela Andaluza.

Entre los compositores más famosos de esta escuela, están:

Fernando de las Infantas. (1534-1601) Nació en Córdoba y fue ordenado sacerdote en Roma en 1584. Contrapuntista notable, sus *Plura Modulationum* (Venecia 1579), glosan siempre sobre un mismo cantus firmus. Publicó en esta misma ciudad *De Sacrarum-cantionum* a 4 (1578), 5 (1580) y 6 voces (1579).

Cristobal de Morales. Nació en 1500 en Sevilla y murió en 1553 en la misma Sevilla. Está en curso la publicación de su obra que abarca 10 volúmenes. Tiene una escritura muy sencilla, libre de complicaciones contrapuntísticas pero obtiene efectos de sorprendente intensidad, gracias al empleo de procedimientos armónicos poco comunes.

Francisco Guerrero. (1528-1599) Probablemente discípulo de Mora-

les. No abandonará Andalucía, salvo para efectuar una peregrinación a Tierra Santa. Su obra es editada tanto en Italia como en Francia y en Flandes y consta de Misas, motetes, 2 pasiones (según San Matéo y según San Juan) y algunas versiones del Magnificat.

En 1589, recopiló canciones y villanescas, escritas en su juventud, cuya producción es profana, aunque su texto está convertido "a lo divino".

3) Escuela Catalano-Valenciana.

Al contrario de las 2 escuelas antes mencionadas, en ésta los autores sí tratan el elemento polifónico-profano, aunque no se pueden pasar por alto las composiciones religiosas del Pere Alberch Vila y de Joan Brudien.

Al primero de estos compositores se deben las *Odarum quas vulgo madrigales appellantur*, que es una colección de madrigales en diferentes lenguas (catalana, castellano, francés, italiano).

El segundo publicó una colección de 16 madrigales sobre temas profanos y una misa *pro defunctis*.

Dentro de la polifonía profana se debe mencionar una colección publicada en Venecia en 1956 conocida como el *Cancionero de Uppsala* (descubierto en la Universidad de dicha Ciudad en Suecia), y que contiene una serie de villancicos de diferentes autores del Siglo XVI. Este y otros cancioneros, al igual que diferentes volúmenes monográficos dedicados a un determinado autor, han sido publicados por la Escuela Musicológica (Instituto Español de Musicología) que dirigió Higinio Anglés.

1.5 SIGLO XVII.

El apogeo del Siglo XVI se debe a la madurez del estilo polifónico y al encuentro de este estilo con músicos cuya concepción personal del mismo, crearon un lenguaje tradicional.

El Siglo XVII no dá a luz más Victorias o Guerreros, aunque otros polifonistas recogen la herencia espiritual. Los datos existentes son incompletos, debido a que los archivos no han liberado todos sus secretos.

Dos corrientes se van a enfrentar: El "Conservatorio" del Siglo XVI en donde la persistencia del estilo contrapuntístico religioso, marca la pauta. Este estilo se vuelve decadente cuando en su evolución se escucha cada vez más complejo. La segunda corriente está representada por el advenimiento de la melodía acompañada. Con la vuelta a la monodía, la libertad en la forma recobra sus derechos.

Música religiosa y música profana son cada vez más allegadas, dado que la mayor parte de los músicos de Capilla, se dedican al teatro. Finalmente el declive de la polifonía vocal, corresponde a un auge instrumental. Así, aunque el órgano sigue siendo el principal sostén de la liturgia, la nueva moda apela a las maderas, arpas, vihuelas, grandes laudes y, después de la mitad de esta centuria y no sin cierta reticencia, son admitidos los violines dentro de las capillas.

Los compositores eran, la mayor parte, maestros de capilla y organistas, por lo que es difícil apreciar su aportación personal.

Entre algunos nombres destacan:

Escuela Castellana:

Matéo Romero.- Probable origen flamenco, uno de los maestros de la Capilla Real. Escribió el Liberame entre otras muchas composiciones litúrgicas.

Sebastián Durón.- Organista de la Capilla Real. Se conserva una Misa de Réquiem, Letanías y Lecciones de Difuntos.

Sebastián Lope de Velasco.- Escribió misas y motetes.

Escuela Catalana:

Juan Cererals.- Escribe villancicos, misas y salmos.

Juan Pablo Pujol.- Escribe misas, responsorios y letanías.

Escuela Valenciana:

Se desarrolla alrededor de Juan Bautista Comes, Vicente García y Francisco Navarro, cuya escritura contrapuntística parece buscar la dificultad por sí misma (el número de voces asciende a 17).

Esta complejidad, donde el verdadero valor musical se pierde entre los vericuetos de lo neciamente super elaborado por dar una sensación de dificultad insuperable, va a ser combatida por Andrés Lorenz te en el "Por qué de la Música", publicado en 1672 donde afirma que el buen sentido, así como la primacía del oído deben ser la llave principal en las composiciones contrapuntísticas.

1.6 SIGLO XVIII.

En los primeros 50 años, no existe un cambio de importancia. El Italianis-

mo es el denominador común de las inovaciones en materia musical. La ca si totalidad de la producción musical de este siglo, ha quedado en forma manuscrita o fue destruida durante las guerras y revoluciones del Siglo XIX. La monodía, escritura vertical, la orquestación y una técnica instru mental más orientada hacia el virtuosismo, van a imantar las producciones profanas y sobre todo, un estilo teatral. Esta nueva moda va a provocar que las escuelas, hasta ahora tan individuales en sus conceptos y expresión, se unifiquen. La Iglesia (siempre conservadora) en este caso va a dar un fuerte impulso a las nuevas tendencias, sobre todo en lo que se refiere a la técnica instrumental, de forma que la literatura para teclados va a tener autores cuyos nombres estén precedidos por el "padre" o el "fray".

Evolución de las Formas.

El villancico representa en esta época el equivalente a la cantata en Alema nía, Francia e Italia, y no tiene relación alguna con los rústicos cantos de navidad del Siglo XV. Aunque conserva su filiación religiosa y profana, desde el Siglo XVII su duración e instrumentación, aumentan (com posiciones de Comes). Se convierte en una sulte y es la forma más usada en la música eclesiástica. Los textos se encuentran impresos y las partitu ras manuscritas, pero se han conservado muchas de ellas firmadas por Pe dro Rabassa, José Predes, Pascual Fuentes y José Pons.

Aunque Carlos III y los primeros Concilios tratan de conservar el rito en toda su ortodoxia, -prohibiendo procesiones nocturnas, danzas alrededor de los santuarios y cualquier tipo de representaciones que puedan turbar la devoción requerida para el culto-, lo cierto es que se siguen escuchando los gozos, y las saetas andaluzas que son una manifestación popular de

la alegría y el dolor místicos.

Los Compositores.

Las Capillas religiosas de los reyes, se encuentran en esta centuria en un segundo plano, ya que éstos (en 1701 se inicia la Dinastía de los Borbones españoles con Felipe V (1701-1746), Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808) tuvieron una marcada preferencia por la ópera italiana y, a partir de 1703, Madrid poseía una compañía estable de Opera Italiana.

También la Capilla Real (destruida en 1734 junto con todos los archivos), tuvo al frente músicos italianos: Falconi y Corselli

José de Nebra.- Fue maestro de la Capilla Real de Madrid y ayudó en la reconstrucción del Repertorio de la Capilla. Aunque músico de teatro, escribió varias composiciones religiosas.

Francisco Valls.- Maestro de Capilla en Barcelona. Se consagró a la música religiosa y escritos doctrinales. Creó una de las polémicas más ruidosas de la historia de la música debido a que utilizó en una de sus misas una disonancia sin preparación; en ella intervino una forma muy discreta Alessandro Scarlatti ("caso particularo in arte"), dando su opinión. Los juicios didácticos establecidos en su Mapa Armónico Universal, son un justo equilibrio entre un pasado histórico y los fanatismos del novedoso italianismo.

No se puede pasar por alto la figura de Domenico Scarlatti. Fue profesor de Ma. Bárbara de Braganza y siguió a su discípula cuando

ésta se casó en 1729 con Fernando VI, muriendo en España 28 años después en 1757. Lo esencial de su obra (alrededor de 550 sonatas para piano tituladas -al menos las primeras- Essercizi), está escrito en sus años madrileños. Este compositor -sin dejar de ser profundamente italiano- integra de una manera natural, sin ninguna ruptura de estilo, los principales rasgos armónicos y rítmicos de la tradición peninsular. Estos dos ejemplos testimonian lo antes dicho:



Albéniz y Falla tendrán presente al arte de este compositor para tomar un motivo popular en principio de composición, sus acciatures (de sus notas repetidas surgirán una y otra vez la seca limpieza del punteado guitarresco, el rasgueado o el sonido del trémolo). Su heredero más directo es el Padre Antonio Soler.

Padre Antonio Soler.- Parece ser que fue alumno de Scariatti en El Escorial. Las sonatas de este monje catalán adoptan el principio matemático y el cuadro bipartito de los Essercizi, aunque Soler escribe siempre sobre el juego de colores (diferentes alturas en el tecla-

do), de oposiciones muy marcadas en cada uno de sus temas y concisión de los mismos, así como una fluidez en sus encadenamientos. El lirismo del maestro italiano no aparece en las Sonatas del P. Soler.

Sus principales obras son más de 100 sonatas, cuya edición más completa es la de Samuel Rubio (Unión Musical Española), aunque también escribió fandangos, seguidillas, 6 conciertos para 2 órganos, 6 quintetos para órgano o clavicordio e instrumentos de cuerda, Tientos y muchas obras de carácter litúrgico.

Joaquín Nin ha publicado en sus escritos "... el menor de los problemas, al escribir sus sonatas, fue el hacer de ellas documentos de hispanismo".

Otros clavicordistas de este período barroco -también editados por Joaquín Nin-, son: Vicente Rodríguez, P. Narciso Cassanova, P. Felipe Rodríguez, P. Rafael Anglés, Cantallos, Mateo Albeniz, P. José Galles y Mateo Ferrer. Los dos últimos escriben para piano forte, y Mateo Albeniz ha contribuido a formar la escuela española de piano moderno. (6)

CAPITULO II

2.1 INTRODUCCION

**2.2 ANALISIS HISTORICO-POLITICO DE ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX
Y XX**

2.3 LA ZARZUELA Y LA TONADILLA

2.4 LA GUITARRA

2.5 LA ESCUELA ESPAÑOLA DE PIANO DEL SIGLO XX

a) Isaac Albéniz

b) Enrique Granados

c) Joaquín Turina y Joaquín Nin

d) Manuel de Falla

2.1 INTRODUCCION

La enorme cantidad de hechos políticos, económicos, sociales y religiosos que sacudieron España en los Siglos XIX y XX y que van a tener lógicas repercusiones en lo que a letras, música, pintura, ciencia, etc., se refiere, creo merecen un capítulo aparte que analice dichos sucesos, tanto desde un punto de vista histórico como la relación de éstos con los acontecimientos de orden intelectual.

Precisamente, sin esta convulsión de hechos tan disparatados y contradictorios, no hubiese aparecido una escuela española de piano, o una Generación del 98; en ambos casos, el germen que lo motiva es el nacionalismo. Falla, en un ensayo publicado en la Revue Musicale en París (febrero 1923), afirma "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 XIX, se había cerrado y sin esperanza" y continúa "... la simplicidad en los medios de expresión, fue también patrimonio de los compositores de nuestra Edad de Oro, y de ella hicieron gala dentro de las mismas formas escolásticas. El barroquismo musical y la inútil complicación, no son cosas que se compaginen con el carácter reciamente sobrio y expresivo que campea en las obras más ilustres de los clásicos españoles".

Con estas palabras ponía un estoque de muerte a la música extranjerizante y vacía que imperaba en la clase culta de aquella época. No nada más a la música (con serío y mucho) es el arma que devuelve las esperanzas e ilusiones de un pueblo que, entre tantas revueltas, ve perdidos sus idea-

les. Allí tenemos la poderosa pluma de un Unamuno "Vida de Don Quijote y Sancho", "La Idiosincracia", "Del Sentimiento Trágico de la Vida", o la profundidad de pensamiento que sitúa su producción filosófica y literaria en un plano universal aunque con un españolismo profundamente arraigado y verdadero de un Ortega y Gasset. Entre sus títulos más representativos destacan: "La España Invertebrada", "La Rebelión de las Masas", "La Deshumanización del Arte", etc.

El poeta de la Generación, Antonio Machado, escribió:

Fue un tiempo de mentira, de infamia,
a España toda,
la malherida España, de carnaval vestida
nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda
para que no acertara la mano con la herida

2.2 ANALISIS HISTORICO-POLITICO DE ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX.

La historia durante estos siglos, está marcada por una serie de convulsiones y luchas internas y externas. La invasión napoleónica obliga a Carlos IV a abdicar en favor de su hijo Fernando VII en 1808, y los dos monarcas abandonan su poder a favor de José I Bonaparte - "El pueblo, que se había reunido en la Plaza de Oriente, frente al palacio, pronto comenzó a insultar a los franceses y cortaron los correajes de los coches reales, donde iba a salir la familia del Rey hacia Francia; las tropas del general Murat cargaron contra la muchedumbre desarmada. La lucha con piedras y armas blancas se intensificó en todas las calles del centro de

Madrid. La represión fue terrible, empezando con los fusilamientos de la Moncloa, que reflejó con gran realismo Goya en su famoso cuadro". (7)

Hacia el final de la Guerra de Independencia, José Bonaparte y su ejército huyen de Madrid en 1813, y se promulga la Constitución de 1812. Fernando VII vuelve al poder en 1814, revoca la Constitución y restablece la Inquisición. En 1820, el general Don Rafael del Riego se sublevó en Cabezas de San Juan, proclamando la Constitución. Se produjeron levantamientos en defensa de la libertad en Coruña, Asturias, Zaragoza, Navarra y Valencia. Fernando VII asustado, juraba la Constitución ese mismo año.

Las cortes duraron de 1820 a 1822. El 7 de julio de 1823 la Guardia Real se subleva contra el ejército y, bandas absolutistas (que habían perdido sus privilegios como eran las instituciones religiosas), provocan la guerra civil. La Santa Alianza (Austria, Prusia y Rusia que en 1815 se había creado con el fin de ayudar a los gobiernos absolutistas contra las corrientes políticas inspiradas por las ideas de la Revolución Francesa), presionan a Luis XVIII para que le declare la guerra a España y envíe un ejército que termine con el régimen constitucional. Así fueron enviados a España, los "Cien mil hijos de San Luis", al mando del duque de Angulema y así fue depuesto el gobierno liberal del General Riego. Fernando VII se convirtió en Rey Absoluto. De 1810 a 1814, España pierde sus posesiones en América: México, Chile, Argentina, Venezuela, Perú (Bolívar en 1822 asegura la independencia de toda América Española, con excepción de Cuba y Puerto Rico que lograrían independizarse en 1898 a consecuencia de la guerra con Estados Unidos).

Murió Fernando VII y en su testamento nombraba a su hija Isabel heredera del trono. Como Isabel era menor de edad, su madre Cristina de Borbón se convirtió en regente. El País se dividió en dos partidos: Carlistas (partidarios del hermano de Fernando VII, Don Carlos de Borbón) y cristinos o liberales (apoyados por Francia e Inglaterra). Ni qué decir que las monarquías absolutas de Europa apoyaban a Don Carlos.

En 1834 la reina promulgaba el Estatuto Real, por el cual venía a ser España una monarquía constitucional. Esto provocó la primera Guerra Carlista (en ese mismo año). Entre los carlistas que actuaban en el norte de Navarra y las Vascongadas y al este de Cataluña y Aragón y los liberales, dirigidos por Mendizábal, Donoso Cortés, Olózaga, etc., en el centro de la península. La guerra terminó con el Convenio de Vergara (1839), y Don Carlos se refugió en Francia. Concluía la primera guerra carlista, se inició un período de pronunciamientos y dictaduras militares, hasta que en 1843, Isabel fue nombrada mayor de edad y contrajo matrimonio con su primo Francisco de Asís. La Constitución de 1837 fue substituida por la de 1845 que concedía todos los poderes al trono. Se distingue su reinado por una serie de luchas y guerras exteriores, contra Marruecos, América (intento de conquistar Santo Domingo, Perú y por último la expedición a México dirigida por el General Prim y apoyada por Inglaterra). En 1868, los generales Serrano y Prim se sublevan y el 29 de septiembre de ese mismo año, la Reina emigraba a Francia, formando los rebeldes triunfantes un gobierno provisional.

En 1869, el gobierno provisional instituye una monarquía democrática y libertad de cultos y es elegido Amadeo de Saboya (hijo del rey de Italia Víctor Manuel). Las cortes aprobaron su elección por escaso número de vo-

tos, lo que dió por resultado la formación de dos partidos: los progresistas y moderados (acaudillados por Sagasta), y los monárquicos, que defendían el derecho al trono de Don Alfonso, hijo de Isabel. Don Amadeo quiso ser un rey democrático, gobernando con la Constitución, pero la falta de mayoría parlamentaria, y las luchas internas entre alfonsinos y republicanos, provocaron la abdicación del Rey, que abandonó España.

El 11 de febrero de 1873, las cortes aprobaron por gran mayoría de votos la República, como forma de gobierno. En mayo de 1873, se aprobó la Federación, pero en las Vascongadas, Navarra y Cataluña, volvió a surgir la guerra civil carlista, resultando que, el 29 de diciembre de 1874, el general Martínez Campos, por el pronunciamiento de Sagunto, proclamó rey a Alfonso XII, con lo que el gobierno pasa a manos de los monárquicos alfonsinos y de su jefe Canovas del Castillo, quien hizo aprobar la Constitución de 1876, que estuvo en vigor hasta el 13 de septiembre de 1923, en que quedó abolida por el golpe de estado del general Primo de Rivera.

El reinado de Alfonso XII es de nulo interés histórico; su política tanto interior como exterior, fue la de evitar conflictos y consolidar su dinastía. Alfonso XII moría el 25 de noviembre de 1885.

La situación política del país era difícil y delicada. Por un lado, los republicanos tenían mucha fuerza entre las personas cultas y las masas populares, y por el otro lado, los carlistas tenían el apoyo del clero, parte de los militares y algunas zonas rurales. Canovas y Sagasta lograron mediante el pacto del Pardo un acuerdo, por el cual, "por turno pacífico", se ejercía el disfrute del gobierno de ambos bandos. Esto sólo sirvió para afianzar más la monarquía y hundir al país en la mediocridad, la indiferen-

cia política y la falta de Ideales colectivos. "La España sin pulso de Silvera, la nación moribunda de la restauración, arrastrando su esplendor histórico, agobiada por tantas glorias y con un presente tan triste, pobre y desilusionada" (España, Pablo Lorenzo Laguarda Pág. 83).

Fue una época en donde el triunfo de los incapaces, caciques y gente sin sentido patrio, manejaba tanto la política interna como la externa; hasta las instituciones culturales cayeron en manos de gente incompetente (desde Fernando VII, las universidades quedaron vacías, pero se abrieron escuelas de tauromaquia. Solamente se pueden citar de la época de los Borbones la creación de la Escuela de Farmacia y el Museo Nacional de Pintura, la promulgación del Código de Comercio, del Código Civil y Código Penal. En el reinado de Isabel II se crearon los institutos de segunda enseñanza y algunas escuelas especiales).

Su hijo póstumo, Alfonso XIII, nacido en 1886, toma el poder en 1902, después de la regencia de su madre María Cristina. Sale de España en 1931 tras la caída del General Primo de Rivera (1923-1930). En 1931 se instala la Segunda República, la cual sucumbe en 1936, con la última guerra civil, cuando el General Francisco Franco, al mando del ejército, apoyado por el clero y las fuerzas fascistas de Hitler y Mussolini, desconoce el Gobierno Republicano (Impuesto por mayoría de votos en las Cortes Constituyentes el 28 de junio de 1931) y se autoproclama Caudillo y Jefe de Estado, gobernando España hasta su muerte, acaecida el 20 de noviembre de 1975.

Aunque en España nunca se hayan formado escuelas del estilo de las creadas por Rembrandt, o Liszt o Wagner, sí se han producido genios aislados que han retratado el momento histórico que les ha tocado vivir, aprove-

chando los elementos propios de su cultura y elevándolos a la categoría de obras de arte. El Siglo XIX está plagado de ejemplos: Espronceda (1808-1842), Larra (1809-1837), El Duque de Rivas (1791-1865), Zorrilla (1817-1893), Campoamor (1817-1901), Bécquer (1837-1885), Pereda (1833-1896), Pérez Galdos (1843-1920), por nombrar a los más conocidos.

La creación del Museo del Prado (1818) y la del Ateneo de Madrid (1820), son dos fechas notables que aseguran la continuidad del movimiento cultural español.

La pérdida de las últimas colonias españolas tanto en América como en el Pacífico (1898), produce un despertar en la conciencia española, hasta tal punto, que la generación llamada del 98 (que reúne nombres como Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Manuel y Antonio Machado, Miró, etc.), toman como bandera esta fecha en señal de aceptación de una realidad nacional que hay que comprender y mejorar. España rebosa de talentos en todos los campos: cuenta con 3 premios Nobel de literatura (Echeagaray en 1904, Benavente en 1922 y Juan Ramón Jiménez en 1956) y uno de medicina (Don Santiago Ramón y Cajal en 1906); con artistas como Gaudí (1852-1926) y pintores como Juan Gris, Picasso, Dalí, Gutiérrez Solana así como la generación de poetas de 1927 (García Lorca, Manuel Alfo Laguerre, Emilio Prados, Rafael Alberti y Dámaso Alonso). Toda esta pléyade de grandes escritores, filósofos, artistas y científicos, marcan un nuevo Siglo de Oro en todos los ámbitos de la cultura ibérica.

Así, todos estos hechos van a traer sus repercusiones en el campo musical. La evolución en la música en el Siglo XIX, no es uniforme. El primer tercio de dicho siglo, permite mantener una tradición que deja una

libertad la cual se va a notar en la armonización, la forma, la melodía, etc., de los cuadros litúrgicos. Se destacan dos maestros de la Capilla Real: el catalán Francisco Andreu y el aragonés Mariano Rodríguez de Ledesma, cuyas obras reflejan el estilo de Berlioz y Weber. El último representante de la Escuela Valenciana es Francisco Javier Cobo. En Monserat, está el padre Jacinto Boda, que tiene a su cargo reparar los desórdenes inherentes a este confuso período.

La pérdida de los bienes de las comunidades religiosas, conlleva la desaparición de numerosos centros musicales y todos estos hechos van a traer consigo una vuelta a las fuentes nacionales, que no sólo se limita a la explotación del folklore. Una generación de musicólogos valoran las obras maestras olvidadas y publican más de una colección que dormían en los archivos de las catedrales:

Hilarión Eslava (1807-1878). Nacido en Cataluña, es organista, compositor y asume diversos cargos de Maestro de Capilla, antes de dirigir la Capilla Real. A él se debe una importante producción litúrgica impresa de rigor y sobriedad, unos tratados de escritura y la publicación de la Lira Sacro-Hispana, así como la fundación de la Gaceta Musical de Madrid en 1855.

Felipe Pedrell. Creador de la musicología moderna en España. Nace en Cataluña en 1841 y muere en 1922. Es compositor, folklorista, profesor de historia de la música y estética en el Conservatorio de Madrid. La música española tiene para él dos pilares: la tradición de los maestros polifonistas y el canto popular. Aunque sus composiciones litúrgicas no llegan a ilustrar sus teorías en este te-

rreno, el papel de Pedrell no es, por este hecho, menos preponderante en la música sagrada. Sus escritos y la publicación de la *música de los organistas españoles del Siglo XVI*, su inacabada *Hispaniae Schola Musica Sacra*, analiza las corrientes estilísticas desde el Siglo XV hasta el XVIII. Su deseo de renovación del arte sagrado no se limitó a España: la Sociedad Ceciliania en Alemania, y los benedictinos de Solesmes en Francia, son testigos de esta restauración de la pureza gregoriana. Varios músicos de provincia se adhieren a estas ideas y participan de su difusión: Antonio Noguera en Mallorca, Vicente Ripolles en Sevilla, Luis Villalba en El Escorial y Federico Olmeda (fue maestro de Capilla de las Descalzas Reales; es compositor, folklorista y musicólogo. Analiza el *Codex Calixtinus* de la Catedral de Santiago de Compostela).

Francisco Asenjo Barbieri. Compositor y musicólogo nacido en Madrid (1823-1894). Publica el *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, llamado también *Cancionero de Palacio*, utilizado y citado por Pedrell: "Entre las obras teatrales de Barbieri descuellan dos zarzuelas: "Pan y Toros" y "El Barberillo de Lavapiés", que reflejan los caracteres rítmicos-melódicos de la canción y de la danza españolas de fines del Siglo XVIII y principios del XIX. Dichas obras ejercieron *in* dudable influjo en los compositores españoles, determinando cierta *fl* sonomía inconfundible que se advierte en nuestra música desde mediados del pasado siglo hasta las obras de Isaac Albéniz y Enrique Granados." (Escritos sobre Música y Músicos, artículo sobre Felipe Pedrell publicado en la *Revue Musicale Paris*, febrero de 1923).

2.3 LA ZARZUELA Y LA TONADILLA.

Falla, al referirse a los autores del Siglo XIX, señala: "Un género musical fue cultivado por ellos, en el que se distinguieron brillantemente: el de la zarzuela; pero este género, mezcla de tonadilla española y de ópera italiana, no pasaba de ser un producto artístico de consumo nacional, cuando no puramente local. Tanto su sustancia musical como su estructura tenían que ser fatalmente modestas en la mayoría de los casos, siendo obras por lo común escritas con insuficiente preparación técnica y brevísimo espacio de tiempo. Sus autores apenas perseguían otros fines artísticos, que su pronta y fácil ejecución y su no menos fácil comprensión por parte del público, y cuando alguna vez (en la llamada zarzuela grande, en la ópera y aún en la música religiosa), los compositores pretendían elevarse a planos artísticos superiores, caían, salvo raras e ilustres excepciones, en un pueril remedo de ese estilo italiano que marca el principio del período decadente de aquél gran pueblo musical" y continúa "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 fuente y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores del Siglo XVI al XVIII". (8)

Falla y el mismo Pedrell, dan una idea general del mundillo cotidiano en el que se desenvuelve la zarzuela.

Nace en el Siglo XVII. Según Valverde (*Mundo de la Zarzuela*, Pág. 21) "Al pueblo español le gusta expresar sus sentimientos por medio de coplas y sabe improvisarlas en todas las ocasiones y para todas las circunstancias ..." y continúa "Esto explica que el teatro haya constituido para ese pueblo, una de sus diversiones favoritas, particularmente cuando la función brindaba, con la tragedia o el entremés, el atractivo de la música, canto o baile".

Un anticipo fue "La Zarabanda" que tomó su nombre de una intérprete que algunos historiadores suponen "ramera pública del Guayaacán". "El pestífero baile (que está emparentado con la chacona y el escarramán), es una canción o toccata, y poesía. Fue inventada en 1588" (Salvador Valverde de "El Mundo de la Zarzuela", Pág. 24).

Fue Calderón de la Barca quien, en 1648, creó la Zarzuela con su "Jardín de Falerina", en dos actos con música de Juan Risco.

De él son también (dentro de este género lírico), "La Púrpura de la Rosa" y "Celos, aún del Aire matan". Este género se empezó a representar en el Palacio del Buen Retiro, pero en 1633, las representaciones se trasladaron a un palacio cerca del Pardo en Madrid, que se llamó "El Palacio de la Zarzuela", y allí se daban las famosas "Fiestas de la Zarzuela" durante el verano.

A continuación presento una lista con: el nombre de los compositores, libretistas, nombre de la zarzuela y siglo, de algunas de las obras más famosas dentro de este género musical.

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Sebastian Durón	Antonio Zamora	"Selva encantada de amor"	XVII y XVIII
"	"	"Apolo y Dafne"	"
"	"	"Las nuevas armas del amor"	"
"	Melchor Fernández	"Venir el amor al mundo"	"
José Nebra	Antonio Zamora	"Viento es la dicha del amor"	"
"	José de Cañizares	"De los encantos de amor, la música es el mayor"	"
"	"	"Cautelas contra cautelas"	"
Antonio Literes	Antonio Zamora	"Celos no guardan respeto"	"
"	José Cañizares	"Acís y Galatea"	"

Como reacción contra el "Italianismo" impuesto en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio (primera mitad del Siglo XVIII), aparece la Tonadilla, que era una pequeña pieza de cuatro y ocho versos y que, con gusto popular, describía los hechos de la corte, las guerras, el Italianismo que imperaba y, en fin, las penas y alegrías del pueblo. Ejemplo:

que es Rey de España !

i Clarines y timbales

hagan la salva !

En la segunda mitad del Siglo XVIII, resurge la zarzuela, pero esta vez, los libretos ya no se basaban en temas mitológicos; el Rey era el Rey (ni Mercurio ni Marte) y hasta la mítica Venus tomó el nombre de Casilda ...

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Boccherini	Don Ramón de la Cruz	"Clementina"	XVIII
Pablo Esteve	"	"Los zagales del Genil"	"
Antonio Palomino	"	"La mesonerilla"	"
Pergolesi	"	"El maestro de la niña"	"
Puccini	"	"Las labradoras astutas"	"
Rodríguez de Hita	"	"Las segadoras de Vallecas"	"
"	"	"Las labradoras de Murcia"	"
Antonio Rosales	"	"El licenciado Farfulla"	"

Gracias a Rodríguez de Hita y a Don Ramón de la Cruz, la zarzuela busca sus personajes entre gente del pueblo y utiliza danzas, cantos y música propias del folklora ibérico, como las jotas.

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Isaac Albéniz	Eusebio Sierra	"San Antonio de la Florida"	XIX
"	"	"La Sortija"	"
Arrieta	Camprodón	"Marina"	"
Barbieri	Villa	"Gloria y peluca"	"
"	Ventura de la Vega	"Jugar con fuego"	"
"	José Picón	"Pan y toros"	"
"	Larra	"El Barberillo de Lavapiés"	"
"	García Gutiérrez	"La espada de Bernardo"	"
"	Camprodón	"Los diamantes de la Corona"	"
"	"	"El Diablo en el poder"	"
Bretón de los Herreros	Basili	"El novio y el concierto"	"
"	Ricardo de la Vega	"La Verbena de la paloma"	"

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Bretón de los Herreros	Basili	"Los solitarios"	XIX
Chapí	Ramos Carrión	"La tempestad"	"
"	"	"La bruja"	"
"	Ramos Carrión y Vital Aza	"El rey que rabió"	"
"	Fernández Shaw y José López Silva	"La revoltosa"	"
"	Dicenta y Paso	"Curro Vargas"	"
Chueca	Ramos Carrión	"Agua, azucarillos y aguardiente"	"
"	Antonio Paso y García Alvarez	"La alegría de la huerta"	"
Chueca y Valverde	Pérez González	"La Gran Vía"	"
"	Javier de Burgos	"Cadiz"	"
Manuel de Falla	Emilio Dugi	"Los amores de Inés"	"
"	Jackson Veyán	"Limosna de amor"	"
"	Jackson Veyán (sobre una refundi- ción de Ramón de la Cruz)	"Roque"	"
Manuel de Falla y Amadeo Vives		"El corneta de orde- nes"	"
"		"La cruz de Malta"	"
Fernández Caballe	Ramos Carrión	"El siglo que viene"	"

ro

(9) Mientras que "El Corneta de ordenes" y "La cruz de Malta" no llegaron a estrenarse, "Los amores de Inés" fue estrenada en el Teatro Cómico de Madrid por la famosa pareja de actores Loreto y Chicote. Este último aconsejó a Vives "... este Falla no llegará nunca a nada y lo mejor será romper toda colaboración con él" (Valverde. El mundo de la Zarzuela. Pág. 256).

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Fernández Caballe ro	Ramos Carrión	"Los sobrinos del Capitán Grant"	XIX
"	"	"La Marsellesa"	"
"	Serra	"Luz y sombra"	"
"	Miguel Echegaray	"El duo de la Afri- cana"	"
"	"	"La viejecita"	"
"	"	"Gigantes y Cabezu- dos"	"
(Grupo de los cin- co: Rafael Hernán- do, Oudrid, Gaztam- bide, Barbieri, In- zenga)	Olona	"Por seguir a una mujer"	"
"	"	"Buenas noches, Sr. Don Simón"	"
"	"	"El secreto de una reina"	"
"	"	"El postillón de la Rioja"	"
Rafael Hernando	Pina y Lumbreras	"Colegiales y soldados"	"
"	Olona	"El duende"	"
Jerónimo Jiménez	Javier de Burgos	"Trafalgar"	"
"	Fiacro Iraizoz	"La madre del cor- dero"	"
"	"	"Los voluntarios"	"
"	Javier de Burgos	"El balle de Luis Alonso"	"

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Jerónimo Jiménez	Javier de Burgos	"La boda de Luis Alonso"	XIX
"	Alvarez Quintero	"Los borrachos"	"
"	Julián Romea	"La tempranica"	"
<hr/>			
Díaz Giles	Adame y Torrado	"El cantar del arrie- ro"	XX
Chapí	Arniches y Asensio Mas	"El puñao de rosas"	"
"	Alvarez Quintero	"La patria chica"	"
Guerrero	Ramos Martín	"La alsaclana"	"
"	"	"Los gavillanes"	"
"	Reoyo y Luca de Tena	"El huesped del se- villano"	"
"	Federico Romero y Fernández Shaw	"La rosa del azafrán"	"
Guridi	Romero y Fernán- dez Shaw	"El caserfo"	"
"	"	"La meiga"	"
"	"	"La cautiva"	"
Pablo Luna	Luis Pascual Fru- tos	"Molinos de Viento"	"
"	Paseo y Paco Maena	"El asombro de Damas- co"	"

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
Pablo Luna	Paso y García Alvarez	"El niño judío"	XX
"	Asenjo y Torres del Alamo	"La pícaro molinera"	"
Vicente Lleó	Perrín y Palacio	"La corte del faraón"	"
Federico Moreno	Federico Romero y Fernández Shaw	"Luisa Fernanda"	"
"	"	"La Chulapona"	"
Serrano	"	"La canción del olvido"	"
"	Hermanos Alvarez Quintero	"La reina mora"	"
"	"	"La casita blanca"	"
"	Arniches y García Alvarez	"Alma de Dios"	"
"	"	"La alegría del batallón"	"
"	"	"El trust de los tenorios"	"
"	"	"El carro del Sol"	"
"	Juan José Llorente	"Los de Aragón"	"
"	Sevilla y Carreño	"Los claveles"	"
"	Juan José Llorente	"La Dolorosa"	"

<u>MUSICO</u>	<u>LIBRETISTA</u>	<u>OBRA</u>	<u>SIGLO</u>
<i>Pablo Sorozabal</i>	<i>Ramos y Castro</i>	<i>"La del manojo de rosas"</i>	<i>XX</i>
"	<i>Sevilla y Carreño</i>	<i>"Don Manolito"</i>	"
"	<i>Serrano Anguita</i>	<i>"Blak el payaso"</i>	"
"	<i>Federico Romero y Fernández Shaw</i>	<i>"La tabernera del puerto"</i>	"
<i>Soutullo y Vert</i>	<i>Dicenta y Paso</i>	<i>"La leyenda del beso" (hijos)</i>	"
"	<i>Sevilla y Carreño</i>	<i>"La del soto del parral"</i>	"
"	<i>Tellaeche</i>	<i>"El último romántico"</i>	"
<i>Amadeo Vives</i>	<i>Romero y Fernández Shaw</i>	<i>"Doña Francisquita"</i>	"
"	"	<i>"La villana"</i>	"
"	<i>Luis Pascual Frutos</i>	<i>"Maruxa"</i>	"
"	<i>Perrín y Palacios</i>	<i>"Bohémios"</i>	"
"	"	<i>"El husar"</i>	"

Aparecen en esta lista, las zarzuelas más famosas que, enteras o por trozos se siguen interpretando en grabaciones o en los diferentes teatros de España o de América Latina.

Quiero terminar este capítulo con las propias palabras de Falla prólogo al libro de Jean Aubry "La Música Francesa Contemporánea" (publicado en la Revista Musical Hispanoamericana Madrid, julio de 1916)-, cuando se refie

re a los "procedimientos clásicos", cuyo empleo fue utilizado "sistemáticamente por genios inmortales ...". "... ¡ay de aquel que pretenda destruir el molde sagrado! ¡ Malditos del arte sean aquellos que muestran rebeldía contra tales principios!, aunque, en verdad -concluían diciendo en tono despectivo- cuantos han osado seguir otro camino, encontrarán el castigo en la existencia efímera de sus obras" y continua "... Así hablan esos profetas desde los últimos 20 años del siglo pasado. Muchos -casi todos-, después de oírles, les seguían en el camino que, según aquellos guías, era el único posible para llegar a la posesión de la verdad inmortal. No olvidemos que el tal camino era llano y cómodo ... Todo se reducía a seguir la huella de otros caminantes que les precedieron en busca de los mismos tesoros. Pero algunos -muy pocos- dejaron pasar la caravana que tediosamente se alejaba. Vieron ante sí, entonces, libre y ancho campo; pensaron qué nuevos caminos podrían abrirse en él y, como obedeciendo a una honda inspiración, comenzó cada cual a abrir el suyo, con gran trabajo, pero con fe viva y esperanza creciente ..." (10)

Falla marchó a París a principios del verano de 1907 ...

2.4 LA GUITARRA.

Hacia el Siglo X, se distinguen dos tipos de instrumentos parecidos a la guitarra: la guitarra morisca con fondo curvo y cuerdas metálicas, y la guitarra latina, de fondo plano y cuerdas de tripa. La guitarra morisca genera el laud, (11) instrumento de gran impacto social en los Siglos XVI y XVII en Europa; en España, seguirá vigente la guitarra de fondo plano,

(10) Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos. Pág. 45, 46.

(11) José Aviña. La guitarra. Pág. 11.

que dará origen a la guitarra española.

Al entrar el Siglo XVI, en la península conviven dos tipos de instrumentos: la guitarra de fondo plano y la vihuela. La primera mantendrá el carácter popular con el que había nacido y la segunda, será instrumento de la corte y tomará el papel de formar repertorio.

El apogeo de la literatura vihuelística cubre un breve período (1536-1593), pero las recopilaciones son muy densas.

Al igual que en los cancioneros, la mezcla de géneros reúne obras tanto de tipo sacra como profanas. Las canciones acompañadas son las más representativas: un contrapunto sobrio y algunos acordes mantienen una melodía que conserva su primacía.

Como prolongación de este repertorio se organizan las formas puramente instrumentales: fantasías, diferencias y tientos. (El tiento es una de las fuentes de creación más fecundas de la música instrumental española; las diversas formas que entran en su composición se llaman diferencias o glosas. Estas se encadenan y se animan con un sentido de color, un gusto por el contraste que son las constantes en el arte ibérico).

Las Obras.

Luis de Milán en 1536 publica "El Maestro", que es un libro de cifra. Comprende cantos acompañados (sonetos, villancicos, romances, danzas y fantasías).

Luis de Narváez en 1538 publica los Seis Libros del Delfín de Música.

ca, donde la mezcla de generos litúrgico y profano es total. En el último libro aparecen unas diferencias sobre la canción "Guárdame estas vacas" y sobre el romance "Conde Claros" que a menudo figuran en los repertorios de los guitarristas contemporáneos.

Alfonso de Mudarra, en 1546 publica en Sevilla los Tres libros de Música en cifra. El elemento nacional es constante en sus glosas, tientos, danzas y fantasías.

Enríquez de Valderrábano en 1547, publica en Valladolid los Siete Libros, que constituyen la Silva de Sirenas. Además publica transcripciones de obras franco-flamencas de danzas, de canciones y piezas de contrapunto (donde figuran trozos compuestos para dos vihuelas).

Diego Pisador en 1552, publica el Libro de Música para vihuelas, que contiene unas cien transcripciones diversas (algunas de Morales, Josquin des Prés, Gombert), de villancicos, villanesas, endechas.

Miguel de Fuenllana en 1554, publica en Sevilla la Orphenica Lyra, que en 6 libros ofrece una amplia antología de música sacra y profana: madrigales, romances, danzas cantadas y fantasías instrumentales.

Esteban Daza publica en 1576, "El Parnaso", que son tres libros; el primero dedicado a las obras de carácter instrumental, el segundo a la música religiosa y el tercero a los romances, villancicos y transcripciones.

Luis Venegas de Henestrosa publica en 1557 el "Libro de Cifra Nue-

va" para tecla, arpa y vihuela.

Tomás de Santa María en 1565 publica "El arte de Tañer Fantasía".

Cabezón.- Obras para música de tecla, arpa, y vihuela, publicadas en 1578 por su hijo Hernando.

En el Conservatorio de Madrid, Juan José Rey descubrió un tratado sobre la vihuela, denominado "Ramillete de Flores" de 1593.

Como consecuencia lógica de esta riqueza de repertorio renacentista para vihuela, en nuestros días existe un sinnúmero de adaptaciones para guitarra de este repertorio, gracias a la labor de adaptación llevada a cabo por Emil Pujol y el Conde de Morphy (musicólogo), cuyos trabajos fueron publicados en 1897 en su obra "Les luthistes espagnols du XVI eme siècle".

En el Siglo XVI la guitarra recibe modificaciones substanciales (como la fijación de 5 cuerdas u órdenes en lugar de las 4 anteriores) encaminadas a facilitar su ejecución y a buscar resultados inmediatos, alejados de virtuosismos.

En este siglo, la vihuela decae (hay que recordar que la ópera, el oratorio y demás géneros teatrales traen un cambio en el gusto musical del momento, lo que provoca que los instrumentos de sonido débil, queden relegados) y los métodos para tocar la guitarra tienen su apogeo. Las obras más características de este siglo son:

"Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español" (1626) de Luis de Briceño.

"Nuevo Método de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección" (1645) de Nicolao Doizi de Velasco. Pero la obra de más importancia es "Instrucción de música sobre la guitarra española" (1674 y reeditada en 1697) de Gaspar Sanz, que ofrece una amplia antología del Siglo XVII.

"Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa" (1677) de Lucas Ruíz de Ribayaz.

En el Siglo XVIII, la guitarra continúa siendo el instrumento popular; su técnica es facilitada por la progresiva supresión de las cuerdas dobles y el complemento de una sexta cuerda (que palió el empobrecimiento de los bajos). Las obras más notables de este siglo son:

Miguel García (conocido como P. Basilio). Promueve la adjunción de una séptima cuerda (experiencia pasajera) y extrae del olvido la técnica del punteado. (12) Su abundante producción tiene el sello litúrgico.

En 1799, Federico Moretti publica "Principios para tocar la guitarra de seis órdenes".

Son del Siglo XIX:

Fernando Sors (1778-1839).- Es junto con Dionisio Aguado y Francisco Tórrega, el fundador de la Escuela Moderna de Guitarra. Es-

cribió unas 60 obras para guitarra, entre las que destacan 26 estudios, sonatas, rondós y un "Traité pour la guitarrre" (1832).

Dionisio Aguado (1784-1849). Estudió con Sors en París (Sors le dedicó un dúo de guitarras llamado "Los dos amigos" para ser interpretado por ambos). De su producción destaca el método denominado "Colección de Estudios", 45 valeses, 10 andantes, 6 minuetos, variaciones, danzas y obras diversas.

Francisco Tárrega (1854-1909). Es autodidacta, pero en 1881 se va a París y Londres. En 1882 se establece en Barcelona donde crea una escuela. En dicha escuela se forman: Emili Pujol, Miguel Llobet, Andrés Segovia y Narciso Yepes. Su obra comprende: diversos tratados didácticos, Capricho árabe, Recuerdos de la Alhambra (obra que se inscribe en el nacionalismo preconizado por Falla, Pedrell, Albéniz, etc.). Hace transcripciones para guitarra de obras de Chopin, Schumann, Beethoven, etc.

En el Siglo XX destacan:

Andrés Segovia.- Nacido en Linares, Jaén en 1894. Es, junto con Narciso Yepes los más célebres intérpretes de guitarra de nuestro siglo. Es reconocido por sus transcripciones para guitarra de Bach, y su trabajo acerca de los compositores de su tiempo han contribuido fuertemente a extender el repertorio de este instrumento.

Federico Moreno Torroba (1891-1982).- Preconizó, junto con Falla, el restablecimiento de la guitarra como instrumento nacional. Entre

sus obras destacan: *Suite Castellana, Piezas artísticas, Nocturno, Madroños, Concierto de Castilla, Concierto Flamenco y su Sonatina.*

Joaquín Rodrigo. - Nacido en Sagunto, Valencia en 1902. Entre sus más importantes obras destacan: *El Concierto de Aranjuez* (estrenado por Regino Sainz de la Maza en 1940), *Fantasia para un Gentilhombre*, dedicada y estrenada por Andrés Segovia (esta obra está basada en temas musicales de la *Suite Española de Gaspar Sanz*), *Concierto Andaluz*, para cuatro guitarras, y *Concierto Madrigal*, para dos guitarras.

Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968). Compositor florentino. Dedicó su labor a todos los géneros musicales, como el teatro, la música sinfónica y de cámara y la guitarra (instrumento para el que ha escrito más de 200 obras). Conocedor de las tradiciones y vanguardias españolas, escribió obras como: "La tonadilla sur le nom de Andrés Segovia", "Platero y yo (1965 para narrador y guitarra)", "Romancero gitano" (1951 para coro y guitarra, inspirado en textos de García Lorca), "24 Caprices de Goya" (1961, sobre los célebres aguafuertes del pintor español), así como una serie de danzas del Siglo XVI.

Falla en su "Análisis de los Elementos Musicales del Cante Jondo", publicado el 13 y 14 de junio de 1922, describe el empleo popular de la guitarra como "... representativa de dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el puramente tonal-armónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables,

ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística mientras que la importancia del segundo, apenas ha sido reconocido por los compositores (exceptuando a Doménico Scarlatti); hasta una época relativamente reciente (Debussy, Ravel, Albéniz)". (13)

2.5 LA ESCUELA ESPAÑOLA DE PIANO DEL SIGLO XX.

Isaac Albéniz.- Nace en 1860 en Campodrón (Gerona). Pianista prodigio, emprende desde los 8 años giras por España y después por el extranjero. Su aprendizaje es intermitente y esporádico. Estudia en el Conservatorio de Bruselas. Tiene encuentros con Liszt, con Pedrell -hacia el que se siente atraído sin ser verdaderamente su alumno-.

En 1889, se establece en Francia, siendo alumno de D' Indy. En el medio que frecuenta, gravita la élite de la música española: Turina -del que ha editado el quinteto-, Falla -en 1907- y el pianista Ricardo Viñes -musicólogo, compositor, poeta y, sobre todo, un gran intérprete-.

Albéniz conocía también a Debussy, Ravel, Fauré, Dukas, Deodat de Séverac, Chausson. En la obra de Albéniz, se nota una evolución continua (en el sentido de una complejidad creciente), por lo que es un poco arbitrario catalogar su obra en etapas; sin embargo, para situarlas cronológicamente, se toman en cuenta tres "momentos" sucesivos:

- 1) *Primeros estudios, sonatas, suites antiguas, el Concierto para piano, las dos Suites Españolas, los Recuerdos de Viaje y los Cantos de España.*

- 2) Se destacan las obras escénicas: la ópera *Pepita Jiménez* (1896, extraída de la novela del mismo nombre de Juan Valera) y la rapsodia *Catalonia* (1899), uno de los raros homenajes de Albéniz y su tierra natal -siempre dijo "Yo soy moro", y canta sobre todo a Andalucía y Aragón-.
- 3) El momento de las obras maestras: *La Vega, Azulejos y los cuatro cuadernos de Iberia* (I-Evocación, El Puerto, Fiesta de Dios en Sevilla. II-Rondeña, Almería, Triana. III-El Albaicón, El Polo, Lavapies. IV-Málaga, Jérez, Eritaña.)

Christiane le Bordays describe la Iberia en su libro "La Música Española" (Pág. 152) "Sobre la filiación de esta obra, tan diversa y tan igual en sus componentes esenciales, es necesario recordar la primacía del impulso instrumental. Albéniz es un virtuoso del piano; la armonía en él, nace de la plenitud de los acordes. El eclecticismo del intérprete favorece en el compositor la elaboración de un estilo que se nutre en el azar de los encuentros musicales: de Schumann procede el sentido del capricho; de Chopin, la sensualidad armónica, el "rubato", las incursiones en el campo nocturno -Córdoba-; de Liszt, la estética de rapsoda y el virtuosismo creador. También de Debussy tiene cierta influencia en "lo difuminado", un sentido agudo de la perspectiva sonora -efectos de lejanía que establecen a menudo un clima impresionista-, de algunos pasajes en las músicas albenizianas".

Al hablar Olivier Messiaen sobre la Iberia, la describe:

"Albéniz, cuyo maestro espiritual fue Scalatti (en sus conciertos siempre inscribía sonatas del Maestro Napolitano), tomó de éste dos elementos ca-

racterísticos de su estilo: la "acciacatura" y la escritura a manos cruzadas.

La escritura a manos cruzadas es natural en la ejecución clavecinística dados sus 2 teclados a diferentes alturas, pero es especialmente difícil en el piano, instrumento de un solo teclado. Albéniz lo emplea con gran maestría por cortos fragmentos temáticos.

La "acciacatura", es una nota extraña que se acuña en el mismo tiempo que la nota real, a la que ella afecta. Varias "acciacaturas" y notas reales simultáneas, son posibles. La "acciacatura" (usándola frecuentemente como lo hace Scarlatti), abunda y superabunda en la obra de Albéniz, y es, precisamente esto, lo que da a "Iberia" su aspecto moderno, vivificando la vieja tonalidad mayor, con lo que se olvida las banales armonías tónica-dominante y crea novedosos efectos auditivos. Por ejemplo: el exquisito balance de 6, dividido en 2 y en 3, donde las apoyaturas y "acciacaturas" forman una delicada orfebrería en el principio y fin de "Almería"; asimismo las "acciacaturas mordente" de "Eritaña".

La última influencia sufrida por Albéniz, es la del flamenco. Este es una serie de danzas gitanas sobre la improvisación de guitarras, que anuncian un canto, encadenándolo o alternando con ellas. Esta es la forma tipo del flamenco. El canto, llamado "copla", habla sobre todo de amor: amor sensual, místico, la más de las veces celoso y malhado. El segundo tema de "Almería", es una copla. El tema cantado de "El Albaicín" -con sonoridades de instrumentos de lengüeta, su seguidilla lunera, su preludio y rasgueos interrumpidos de guitarra y los impulsos patéticos de su desarrollo-, es todo una copla. El segundo tema de "Jérez", es también una "copla".

En cuanto a las danzas y ritmos gitanos, ellos se fusionan dentro de "Iberia". Para ejemplificarlo, será suficiente citar las "tarantas" almerienses, que se escuchan en "Almería".

Los modos árabes (con una o dos segundas aumentadas), el modo Dorio (o modo de mi del canto llano), todos típicos del flamenco, se encuentran dentro de "El Albaicín", "Jérez". El modo mayor está reservado a piezas iluminadas como "Eritaña". Contrario a "Almería" sobre un claro "modo de sol" transportado, se escucha una "gama por tonos" en "Fiesta de Dios en Sevilla". (No cito las ornamentaciones de la melodía española, porque hay cientos de formas en ella.).

Me permito, para terminar, hablar de mis obras preferidas. Aunque admiro cada una de las piezas de esta suite, por sobre todas me gusta "El Polo", por su extraordinaria emoción, sus lamentos perpetuos, sus lágrimas, sus sollozos tan profundamente humanos, que reúnen las estrofas fúnebres y los coros de plañideros de la tragedia griega".

Enrique Granados. - Nace en Lérida (Cataluña) en 1867. Su padre es natural de La Habana (Cuba). Entra a estudiar en el Conservatorio de Barcelona, en donde estudia armonía con Peñarell. Se va a París donde permanece dos años (1887-1888); se reúne con Ricardo Viñes y a su regreso a España, logra una brillante carrera de concertista, compositor y pedagogo.

La obra de Granados es muy popular. A propósito de su obra, Christiane le Bordays afirma: " ...El hispanismo de Granados es un mundo aparte, el color no es flamenco, con lo que éste comporta de arabismo. A pesar de las

mabigüedades modales (Danza No. 5, Andaluza) y los ritmos guitarrescos (Fandango del Candil), la España de Granados no está unida a la morería, como la de Albéniz. Todas o casi todas las provincias peninsulares, son representadas en las Danzas españolas y las siete piezas sobre cantos populares españoles, evocada cada una en su melodía característica con una increíble riqueza temática; ningún plagio, pero sí una asombrosa diversidad de tono, cuyas expresiones contrastadas se fundan en la misma aura popular".

Sus principales obras son: "Valses poéticos", la ópera "María del Carmen". "Allegro de Concierto", las "Tonadillas", las "Canciones Amatorias", las transcripciones Sonatas de Scarlatti, las "Danzas Españolas", y sobre todo, su ópera "Goyescas" creada en 1916 en Nueva York. A su regreso de Estados Unidos a España, el barco en el que viajaban él y su esposa -El Sussex-, sería hundido por un submarino alemán, provocando la desaparición del músico.

Sobre Goyescas, el autor comenta: "Me gustaría dar en Goyescas una nota personal, mezcla de amargura y de gracia, y desearía que ninguna de estas dos partes aventajase a la otra, en una atmósfera de poesía refinada. Nadie mejor que Granados para definir y transmitir lo que Goya quiso dejar plasmado en sus pinturas y tapices: la sociedad sencilla del Madrid del Siglo XVIII con sus majas y majos llenos de una frivolidad apasionada.

Sobre la danza de "El Pelele" (con que inicia Goyescas), Falla la describe "... Aquella danza tan luminosamente rítmica; aquellas frases tonadillescas traducidas con toda exquisita sensibilidad; la elegancia de ciertos giros melódicos unas veces impregnados de ingenua melancolía y otras

de alegre espontaneidad, pero siempre distinguidos y, sobre todo, evocadores, como si expresaran visiones interiores del artista ...". (14)

Joaquín Turina y Joaquín Nin.

Joaquín Turina.- Nace en Sevilla en 1882. Estudia piano con José Tragó y desde 1905 va a París donde permanece hasta 1914. En París estudia en el Conservatorio donde recibe las clases de D'Indy (su influencia es notoria en el Quinteto). A su regreso a España (Madrid), se dedica a la dirección orquestal y, la musicología; es a partir de entonces que sigue la vena andalucista en sus obras.

Entre sus trabajos destacan: "La Procesión del Rocío", la "Sinfonía Sevillana", la "Rapsodia Sinfónica" (piano y orquesta), las "Tres Danzas Fantásticas" (Ensueño, Exaltación y Orgía), "Sonata para Guitarra", "Mujeres Españolas", "Oración del torero" (para cuarteto de cuerdas), "Danzas gitanas" y "Tarjetas postales".

Entre Falla y Turina no existe semejanza en la línea estética (a pesar de haber estudiado con los mismos profesores y permanecido en París tiempos iguales). Mientras que Falla propende por una "música nueva", Turina se va por los caminos de la composición clásica; Falla estudia con Debussy, Ravel, Dukas, y Turina con D'Indy, Moszkowski. Sin embargo no es verdad que haya existido una enemistad entre ellos, si bien es cierto que, a pesar de su abundante correspondencia, en ninguna parte aparece una discusión que enriquezca la estética musical (de uno y otro), que habría sido de esperar entre dos talentos musicales de esta magnitud.

Turina publica en 1917, dos volúmenes denominados "Enciclopedia Abreviada

da de la música", con una introducción de Falla en el prólogo.

Joaquín Nin.- Aunque nacido en la Habana (1879-1949), trabaja incansablemente (junto con R. Viñes) para hacer conocer los múltiples aspectos de la música ibérica. Era pianista, musicólogo, formado en el Conservatorio de Barcelona y en la Schola Cantorum de París, (de donde también fue maestro).

Como musicólogo, destacan las siguientes obras:

Recopilación y edición de Sonatas y piezas antiguas de clavecinistas españoles. "Por el Arte" (Tratado sobre Historia musical y crítica), "El Luth Español" (Trabajo sobre la historia de la música española).

Como compositor:

"Doce Danzas Ibéricas, "En el Jardín de Lindaraja" (violín y piano), "Cuatro cantos de España (violín y piano), "Rapsodia Ibérica" (violín y piano), "Suite Española" (violfn y piano).

Para canto: "Veinte cantos populares españoles", "Canto eligíaco", "Granadina", etc.

Nace en Cádiz en 1876. A los 20 años se va a estudiar a Madrid con José Tragó y también recibe clases de Pedrell. En 1905 gana dos concursos: el primero convocado por la Academia de Bellas Artes para una ópera, y lo gana con "La Vida Breve", y el segundo, de piano, convocado por la casa Ortiz y Cusso. En 1907 se va a París donde estudia con Dukas, Debussy y Ravel. En 1914 regresa a Madrid y en 1920 se va a vivir a Granada de donde no saldrá (salvo para giras o como salidas ya de descanso, ya de conciertos, ya de presentación de obras), hasta 1939 que se va de España a Argentina (le habían ofrecido dirigir unos conciertos en el Teatro Colón de la capital Argentina). Muere en 1946 en la provincia de Córdoba (Argentina), el 14 de noviembre.

Sus obras pueden ser divididas en tres períodos:

- 1) *El período "Premanuel de Antefalla" nombre dado por el poeta Gerardo Diego, que comprende obras escritas entre 1887 a 1902:*

El Conde de Villa Mediana, (ópera)

Mazurka en do menor (piano)

Melodía (Chelo y piano)

Nocturno (piano)

Quinteto (cuerda, piano y flauta)

Rimas (voz y piano)

Romanza (chelo y piano)

Cuarteto (cuerdas y piano)

Canción (piano)

La Casa de tócame Roque (Zarzuela)

Preludios (voz y piano)

Cortejo de los gnomos (piano)

Limosna de amor (zarzuela)

Serenata (piano)

Serenata andaluza (piano)

Serenata andaluza (violín y piano)

Suite Fantástica (piano)

Vals Capricho (piano)

Tus ojillos negros (voz y piano)

Los amores de la Inés (zarzuela)

Allegro de Concierto (piano)

El Corneta de Ordenes (zarzuela)

La Cruz de Malta (zarzuela)

Son estas obras (algunas sacadas a la luz pública hace solo algunos meses) pertenecientes a un género musical romántico, con gran influencia de Chopin o Schumann (mazurka, preludios, nocturno), del italianismo tan en boga del Siglo XIX (zarzuelas, romanzas), y hasta el virtuosismo de Liszt (allegro de Concierto), que, sin ser las obras andalucistas o del período castellanizante, ya poseen rasgos y elementos que traducen lo que sería el autor.

2) *Epoca andalucista (de 1905 hasta 1919). Comprende:*

La Vida Breve (ópera en 2 actos)

Cuatro piezas españolas (piano)

Tres Melodías sobre poemas de Gautier: Les Colombes, Chinoise-

rie y Seguidille (piano y voz)

Siete Canciones populares españolas (voz y piano)

El Amor Brujo (ballet)

Noches en los Jardines de España (Impresiones Sinfónicas)

El Sombrero de tres picos (Ballet)

Fantasia Baetica.

La filiación musical de este período, corresponde a:

1) *Folklore popular, enseñanzas de Pedrell.*

2) *Culta: L' Acoustique Nouvelle de Louis Loucas y las enseñanzas de los maestros franceses de este período.*

3) *Epoca castellanizante. Comprende:*

El Retablo del Maese Pedro (Teatro lírico-musical de marionetas sobre los capítulos XXV y XXVI del Quijote de la Mancha).

Concierto para clavicémbalo (o piano), flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo, en tres movimientos.

Soneto a Córdoba sobre un poema de Góngora (voz y piano).

De la estética de esta época, el propio autor afirma: "... nuevas ideas y proyectos que debiera utilizar para renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista."

Sin que intervengan en uno de estos períodos como obras características, aparecen:

Psyché (1924), para mezzosoprano, flauta, arpa, violín y chelo, sobre un poema de Jean Aubry.

Balada de Mallorca (1933).- Adaptación para voz y coros de la ballada en fa de Chopin, sobre *La Atlántida*, poema épico de Jacinto Verdaguer.

Homenajes (1935-1939).- Para orquesta en cuatro movimientos: *Fanfare*, sobre el nombre de E. F. Arbós.

A Claude Debussy.

A Paul Dukas.

Pedrelliana.

Cante a los Remeros del Volga (1922).- Para piano.

Atlántida. (1927-1946).- Obra inconclusa llamada *Cantata Escénica* en tres partes con prólogo. Libreto de Falla sobre *La Atlántida* de Jacinto Verdaguer.

CAPITULO III

3.1) INTRODUCCION

3.2) ESBOZO HISTORICO DE:

- a) 4 Piezas españolas.
- b) 7 Canciones populares españolas.
- c) Fantasía Baética.

3.3) ANALISIS MUSICAL DE:

3.3.1) 4 Piezas populares españolas.

- a) Aragonesa
- b) Cubana
- c) Montañesa
- d) Andaluza

3.3.2) 7 Canciones populares españolas.

- a) El Paño Moruno
- b) Seguidilla Murciana
- c) Asturiana
- d) Jota
- e) Nana
- f) Canción
- g) Polo

3.3.3) Fantasía Baética

3.1) INTRODUCCION.

En el primer capítulo, cuando se explicó lo referente a los contornos del canto popular andaluz (y en general peninsular), en el punto denominado "su herencia oriental", hago una lista detallada de los elementos rítmicos, armónico-melódicos que son la base de dicho canto popular.

De las obras (sobre todo del período andalucista de Falla), se pueden deducir dichos elementos (deducir y nada más), ya que el artista real, no crea obras de arte con recetas de cocina, y aquí quiero transcribir las propias palabras de Falla, donde explica su línea estética: "... No me cansaré de repetir que los procedimientos armónicos, por sí solos, no constituyen el distintivo característico de la NUEVA MUSICA; el espíritu nuevo reside, más que en ninguna otra cosa, en los tres elementos fundamentales de la música: el ritmo, la modalidad y las formas melódicas, fuentes al servicio de la evocación"; y continua hablando -de la MUSICA NUEVA, creada por Debussy, Ravel, Dukas, Kodaly, Bartok, Schönberg "... En estos compositores, de técnicas absolutamente opuestas en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales, de nuevas combinaciones sonoras armónicas y contrapuntísticas, de ritmos obsesionantes, que obedecen al espíritu primitivo de la música, que no fue otro que el actual, y el que siempre debiera haber conservado; un arte mágico de evocación, de sentimientos, de seres y aún de lugares, por medio del ritmo y la sonoridad". (15)

3.2) ESBOZO HISTORICO DE:

(15) Manuel de Falla. Escritos sobre Música y Músicos. Pág. 37, 42, 43.

a) *Cuatro Piezas Españolas.*

Ellas son: Aragonesa, Cubana, Montañesa y Andaluza. Presentan un estilo pianístico semejante a la "Iberia" de Albéniz (a quien están dedicadas).

Cuando llegó a París (1907), ya llevaba la primera, la segunda y una parte de la tercera escritas. Las terminó en París donde compuso la cuarta.

De ellas, el propio Falla explica: "... Mi idea principal al componerlas, ha sido la de expresar musicalmente el alma y el ambiente de cada una de las regiones indicadas en sus títulos respectivos. Salvo raras excepciones, más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas, sus motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes, conformando el todo -en lo posible- a la forma rítmico-melódica que causa el conjunto de frases, que componen cada canción o danza. El caso es que, sobre todo, esto, hay algo importante y a cuyo servicio solamente uso aquellos procedimientos: evocar el alma del pueblo que canta o danza, como empecé por decir". (16)

La influencia de la Iberia de Albéniz, es notoria (como dije antes): su tratamiento tonal y estructural, sus finales delicados dentro de una atmósfera difuminada y tenue y su énfasis orquestal. Estas semejanzas son producto de las enseñanzas de Pedrell (los 2 fueron sus alumnos) y del empeño de ambos por encontrar unas raíces auténticamente españolas. También hay que recordar que Falla conocía, antes de su llegada a París, la música de Albéniz y de Granados y es lógico suponer que el total de estos factores, enraice un punto de partida.

Fueron editadas en 1908 por la Casa Durand de París y la primera audición tuvo lugar en la Société Nationale de Musique de Paris el 27 de marzo de 1909, tocadas por el pianista catalán Ricardo Viñes.

El interés por la pintura musical de paisajes, es muy propia de la estética nacionalista en que se inscribe Falla, pero es también el resultado del impresionismo de Dukas, Debussy, etc. (a quienes Falla conocía antes de su llegada a París).

1) Aragonesa.

Subyace, naturalmente, el ritmo trepidante de la jota, aunque su discurso musical va más allá del mero obstinado rítmico en que se convierten buena parte de las jotas tradicionales. Tanto los grupos como determinadas filigranas que aparecen en la obra, son un intento por recuperar la belleza tímbrica de bandurrias y guitarras, aunque la amplitud de tesituras de arpegios y melodías van más allá de una simple imitación. Falla se expresa de ella: "Para hacer la Aragonesa, no he adoptado ninguna jota auténtica, sino que más bien he procurado estilizar la jota". (17)

Esta estilización consiste en la diferente forma en que presenta esta pieza: la forma a-b-a-b, característica de la jota folklórica, está cambiada. La sección A de la Aragonesa, presenta los 2 elementos típicos de la jota: el zapateado (a) y la copla (b), los cuales van a ser desarrollados utilizando los elementos mencionados en las generalidades. Dicho desarrollo no existe en la jota popular.

2) Cubana.

Presenta un ritmo cadencioso de 3/4 y 6/8, una sonora languidez, así como suaves y constantes modulaciones, todo ello propio de esas "lejanas tierras".

De ella el propio Falla diría: "En la Cubana me he servido de la "guajira" y del zapateado (primera y segunda parte de la pieza), más libremente de la primera que del segundo, del cual copio la danza original. Aquella -la guajira-, canta sobre un fondo inspirado por el movimiento de la hamaca". (18)

3) Montañesa.

De ella, el propio Falla se expresa: "En la Montañesa (paisaje), he usado más estrictamente el canto popular. Para la primera frase me he servido, en cierto modo, de este dicho de una canción montañesa (estos ejemplos no han sido encontrados). El tema de la segunda parte, no es otro que la conocida canción asturiana:

La casa del Señor Cura
nunca la ví como ahora
ventana sobre ventana
y el comedor a la moda.

Esta segunda parte -prosigue Falla-, en la que trabajo temáticamente dicha canción, es como una danza que animase, por un momento, alejándose y desapareciendo. Después, el paisaje que he procurado evocar en las dos partes extremas (inicial y reprise) de la pieza descansa sobre una canción ancha y lenta que tiene como fondo las sonerías y el lejano tintineo de campanas.

Esta pieza fue escrita inmediatamente después de un viaje a la Montaña, y al fin y al cabo, no es otra cosa que una exteriorización más o menos afortunada". (19)

4) *Andaluza.*

El propio Falla se expresa así de esta última pieza: "La última, *Andaluza*, es la más libre de las cuatro, como fondo y como todo. Usted -refiriéndose a Cecilio de Roda, (Músico andaluz a quien Falla dirige la carta, que aquí se transcribe y en la que habla de las cuatro piezas Españolas)- sabrá, como yo, que nuestros cantos, salvo determinadas excepciones, varían al infinito, y que un mismo "cantaor" o "cantaora" no los interpretaría dos veces del mismo modo, dependiendo todo del sentir del momento. Bueno, pues, "voilà tout". Pero, en fin, como algo se ha de decir, busquemos su origen en "el polo", el "jandango" y, para el "doppio piu lento", en el "cante jondo". Y, para concluir, le diré que su estructura general responde más a una intención dramática que a otra cosa. En esta pieza (como ya le dije respecto a la Aragonesa), he procurado en parte estilizar las danzas de movimiento vivo (el polo, jandango, etc.) y el grupo que pudiéramos llamar de canto, el cante jondo". (20).

El planteamiento general de estas Piezas, está muy bien atendido por el compositor: viva y vibrante la Aragonesa, de apertura y también la Andaluza de final, quedando un centro de mayor reposo y, para las cuatro, finales delicados que rehuyen del fácil aplauso que brota del final de la brillantez de la página Interpretada.

(19) Antonio Iglesias. Pág. 116, 117.

(20) Antonio Iglesias. Manuel de Falla. Pág. 121.

Aparte de la publicación hecha por Durand, existe otra de la Unión Musical Española, Madrid 1952 y otra hecha por Elkan-Vogel, Philadelphia, 1962.

b) 7 Canciones Populares Españolas.

Escritas entre 1914-1915 y estrenada el 14 de enero de 1915 en el Ateneo de Madrid.

a) El Paño Moruno.

Se trata de una canción de breve duración (1½ minuto), con referencia en el Cancionero de José Inzenga, de auténtico corte murciano.

La letra:

Al paño fino, en la tienda
una mancha le cayó
por menos precio se vende
porque perdió su valor

b) Seguidilla Murciana.

Es copia exacta de un fragmento folklórico murciano. Es una "seguidilla" mantenida de principio a fin por un ritmo inflexible (los tresillos del piano) y sobre ellos se destaca el carácter binario de la parte cantada.

La letra:

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
 nadie la toma

c) *Asturiana.*

Copia de lo folklórico, cuyo acompañamiento la hace aparecer cosa distinta. Su extensión es de dos minutos.

La letra:

Por ver si me consolaba
 Arrímeme a un pino verde
 Y el pino como era verde
 por verme llorar, lloraba.

d) *Jota.*

Pahissa afirma (Pág. 83, Vida y Obra de Manuel de Falla) "...gran parte de la jota es original de Falla, forjada en el modelo popular". Antonio Iglesias afirma (Pág. 144, "Manuel de Falla, su obra para piano") "... el trabajo del autor se denota en todo su transcurso,

en una magistral muestra de lo que cabe realizar al elemento folklórico, al ser elevado a la categoría de la obra artística".

Tiene una duración de tres minutos.

La letra:

Dicen que no nos queremos
 porque no nos ven hablar
 a tu corazón y al mío
 se le pueden preguntar.
 Ya me despido de tí
 de tu casa y tu ventana
 Y aunque no quiera tu madre
 Adios, niña, hasta mañana.

e) Nana.

Es una canción de cuna andaluza. Pahisa ("Vida y Obra de Manuel de Falla", Pág. 84), afirma: "Cree Falla que no puede ser de origen árabe o moro, porque la música andaluza para canto tiene parentesco con la hindú, en cambio, la instrumental, o de danza, es parecida a la del Norte de Africa, con ritmos iguales a los de zapateado y de las sevillanas."

Pedrell entronca esta nana, con una popular de Málaga, que él recogió en su Cancionero.

La letra:

Duérmete, niño, duerme
 duerme, mi alma;
 duérmete, lucerito

de la mañana.

Nanita, nana

duérmete lucerito

de la mañana.

f) *Canción.*

Al hablar de la sexta de las Siete Canciones Populares, Antonio Iglesias afirma: "...es conocidísima en toda Andalucía, habiendo sido utilizada por García Lorca" y continúa "... tema popular directamente tomado por Falla, subrayando las dos estrofas de que consta con absoluta libertad, hasta el punto de añadirle palabras cuando su forma musical lo precisa". (21)

La letra:

Por traidores, tus ojos,

voy a enterrarlos

no sabes lo que cuesta, -"del aire"-

niña, el mirarlos, -"Madre a la orilla"-

Dicen que no me quieres

ya me has querido

Váyase lo ganado -"del aire"-

por lo perdido -"Madre a la orilla"-

g) *Polo.*

Tomado del documento folklórico directamente, de esta pieza Antonio Iglesias afirma: "Es el baile y el cante al propio tiempo, el ras-

(21) Antonio Iglesias. Manuel de Falla. Pág. 151.

gueado de la guitarra, el ritmo cambiante de la danza, y el lamento contenido en su texto. Por otra parte hemos de ver un claro antecedente de la *Fantasia Baética*". (22)

La letra:

"-iAy!"-

Guardo una "-iAy!"- pena en mi pecho "-iAy!"-
que a nadie se la diré
¡Mal haya el amor, mal haya, "-iAy!"-
y quien me lo dió a entender! "-iAy!"-

Fueron publicadas en París, por la Casa Max Eschig, en 1922 y en Nueva York, por la Associated Music Publishers en 1943.

c) *Fantasia Baética*.

Coincide con el final del llamado "período Andalucista" de Falla. Cuenta Pahissa que cuando Rubinstein se encontraba en Madrid (final de 1918) "Falla recibió una carta desde Ginebra de Ansermet en donde le explicaba que Stravinsky (que también se encontraba en Suíza), se hallaba en una situación muy apurada y le pedía a Falla se lo dijese a Rubinstein. Rubinstein le envió un cheque y le encargó, al propio tiempo, le escribiese una obra para él. Lo mismo hizo con Falla. Del primero surgió "Piano Rag-Music" y del segundo, la "Fantasia Baética". Aunque el pianista la estrenó en Nueva York y algunas otras ciudades, nunca más la tocó. En alguna ocasión que se volvieron a encontrar el compositor y el pianista, este último se excusó diciendo que "no la toco, porque es demasiado larga". (23)

(22) Antonio Iglesias. Manuel de Falla. Pág. 154.

(23) Jaime Pahissa "Vida y obra de Manuel de Falla". Pág. 115.

Fue la última obra para piano de Falla.

Está escrita a principios de 1919, y es un tratado sobre el "cante jondo", con todos los elementos que éste encierra. De ella Antonio Iglesias (Manuel de Falla, su obra para piano" Pág. 207 y 209): "... su gran aportación al virtuosismo pianístico. Pero trata en su esplendoroso despliegue, un instrumento muy rico, utilizando una plenitud de recursos, de otra manera que como lo hiciera Albéniz. El empleo de la disonancia en esta obra, es siempre derivado del proceso de la teoría de Lucas, apoyada en el fenómeno físico del sonido con sus armónicos, de lo que es prueba fehaciente las operaciones matemáticas realizadas por el autor al margen de algunos manuscritos de éste. El lenguaje Scarlattiano, así como la brusca rápida tróica colorista y el intento de incorporar al instrumento temperado los cuartos de tono -característico de lo melismático andaluz-, aparece en todas y cada una de sus páginas".

La forma "Fantasía", es libre, aunque perfectamente equilibrada en cuanto a sus frases y perfodos.

La Fantasía Baética fue publicada en 1922 por la Casa Chester de Londres.

3.3) ANALISIS MUSICAL DE:**3.3.1) Cuatro piezas populares españolas.**

- a) *Aragonesa*
- b) *Cubana*
- c) *Montañesa*
- d) *Andaluza*

3.3.2) Siete Canciones populares españolas

- a) *El Paño Moruno*
- b) *Seguidilla Murclana*
- c) *Montañesa*
- d) *Jota*
- e) *Nana*
- f) *Canclón*
- g) *Polo*

3.3.3) Fantasía Baética

3.3) ANALISIS MUSICAL.

Lo realizado hasta este momento, no dá la dimensión creadora de Falla, si no se conoce su labor a través de su obra; por lo cual considero imprescindible analizar algunas de las composiciones, seleccionando aquí las más destacadas de su faceta andalucista.

3.3.1) Cuatro Piezas Populares Españolas.

El plan mediante el cual se analizó la obra arriba citada, es el siguiente:

- 1º *Recursos comunes a las cuatro piezas.*
- 2º *Estructura formal y estructura rítmica de cada pieza.*
- 3º *Elementos sistemáticos que integran esta obra como ciclo.*

1º *Recursos comunes a las cuatro piezas.*

Las piezas se desarrollan alternando sistemáticamente entre la tónica y la dominante. Esto no significa monotonía, ya que su enriquecimiento tonal es mediante el transporte de la tónica a otros grados de la escala, poniendo énfasis en la región del frigio (que puede estar igualmente transportado). La teoría de Louis Lucas, expuesta en su libro L'acoustique Nouvelle, explica: "se debe reconocer como notas propias de la armonía -siempre situadas en la región que les corresponda-, a las notas producidas por la resonancia natural, o sea a los armónicos de una nota fundamental, y a los armónicos de un armónico tomado a su vez como fundamental. Con ello existirá una transformación de la función tonal de las notas de un acorde. Por ejemplo: suponer nota sensible un tercer grado de la escala, o

dominante un grado que no es el quinto".

2º Estructura formal y estructura rítmica de cada pieza.

En el capítulo I (punto 1.1.3 Página 32), se explica el procedimiento armónico-melódico utilizado en la composición de estas piezas -descrito en las propias palabras de Falla-; por ello me concretaré a considerar su estructura formal y rítmica únicamente.

ARAGONESA

Estructura Formal.

INTRODUCCION	A	B (DESARROLLO)	A'	CODA
(compases 1-4)	(compases 4-70 son 65 compases) Aparecen la danza (zapateado) y la copla, características de la jota.	(compases 70-109) son 39 compases)	(compases 109-146) Son 37 compases en los que se sintetiza el material de A)	(Compases del 147 al 155) son 9 compases

Estructura Rítmica.



Base métrico-armónica



Germen rítmico



Fórmulas rítmico-melódicas

(Ejemplo 1)

CUBANA

Estructura Formal.

INTRODUCCION	A	B (DESARROLLO)	A'	CODA
(compases 1-4)	(compases 4-30 son 26 compases)	(compases 30-80 son 50 compases) Presenta un doble contenido armónico.	(compases 80- 108 -primer son 28 compases)	(compases 108-116 son 9 <u>com</u> pases)

Estructura Rítmica.

d.

Base métrico-armónica

|||

Germen rítmico



Fórmulas rítmico-melódicas

(Ejemplo 2)

En esta pieza la alternancia (ó simultaneidad) de los ritmos binarios y ternarios, nos dá la sensualidad ondulante y cadenciosa muy particular de la "güajira", que recuerda el movimiento de la hamaca en su ir y venir.

MONTAÑESA

Estructura Formal.

A	B	A'
<p>(compases 1-28 son 29 compa- ses) <i>Alterna</i> un efecto cerca no y lejano de campanas. El efecto cercano tiene un germen melódico sobre un tema folkló- rico no encon- trado.</p>	<p>(compases 29-43 son 14 compases) <i>Basado en un te- ma folklórico.</i></p>	<p>(compases 43-68 son 26 compases) <i>Dentro de esta sección aparece integrada una coda, que abarca los últimos 10 compases.</i></p>

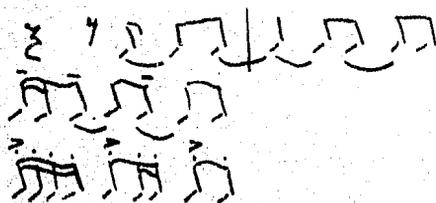
Estructura Rítmica.

d. o d. d.

Base métrico-armónica

1 d o 1 d 1 d

Germen rítmico



Fórmulas rítmico-melódicas

(Ejemplo 3)

3º *Elementos sistemáticos que integran esta obra como ciclo.*

- a) *Cualquier acorde relacionado con la escala hexáfona anuncia o cambio de sección estructural o cambio de carácter (lo utiliza para dar un diferente color al elemento cadencial con que termina la sección donde es empleada, y en lugar de una cadencia suspensiva). Así en:*

ARAGONESA: Aparece al inicio del desarrollo, con lo cual establece una "atmósfera", y no por ello desecha los recursos armónicos tradicionales (dominante-tónica), sino que alterna con ellos.

CUBANA: En esta pieza trata dichos acordes como anuncio de la reexposición. Igualmente, ya cerca del final, (compás 104), prepara el regreso a la tonalidad original y con ello, el final mismo. En los compases 111 y 114, se observa el mismo recurso (el re que parece escapar de la atmósfera hexáfona, es sólo una nota de paso que, por cromatismo, se dirige al mi).

MONTAÑESA: Anuncia la reexposición y la atmósfera por tonos se extiende a lo largo de 8 compases (55 al 62).

ANDALUZA: Antes de pasar a la sección B, trabaja la atmósfera hexáfona, alternando con recursos del frigio español (compases 39 y subsecuentes hasta el 49). Anuncia un brusco cambio al zapateado (Agitato) en los compases 70 al 72, alternando con las cuartas de guitarra. La coda, constituyéndose en dos partes, contiene -como preparación de su segunda sección- una at-

mósfera igualmente por tonos (compás 119).

b) Tratamiento del tresillo

ARAGONESA: El motivo conductor o patrón rítmico característico de final de frase, su expresión conclusiva, es:



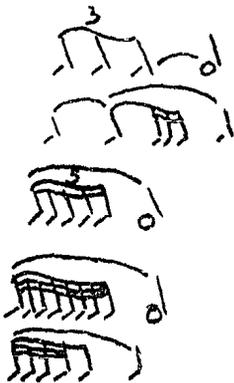
CUBANA: El tresillo constituye una atmósfera ligera y rítmicamente prepara los tiempos dos y tres, o sea, su finalidad es aligerar el flujo de la obra. Excepcionalmente prepara y no culmina y es un pedal armónico.



MONTAÑESA: Aquí inicia el compás, aunque es terminación de frase.



ANDALUZA: Utiliza el tresillo para terminación de motivos y frases amplias y está emparentado con los grupos de carácter melismático.



Como se ve, tanto en el tresillo , como en las figuras antes señaladas, se trata de un final de llegadura. Esto es, finaliza un motivo o bien una frase ya corta, ya amplia y con ello subraya dichas finales.

- c) Motivos tratados cíclicamente en todas las piezas (menos la Montañesa), en Mi mayor con lo que se dá unidad a la obra. Puede ser de carácter rítmico-melódico o lírico (cantabile).

ARAGONESA: Se observa en el Desarrollo (compases 75, 76, 77) y es de carácter rítmico-melódico.

CUBANA: Aparece en la segunda parte del Desarrollo (compases 65 y subsecuentes) y es de carácter lírico.

ANDALUZA: Es de las cuatro piezas la que trata el modo frígido con más insistencia. Ya desde su inicio existe una armadura de Do Mayor, pero un aparente Mi Mayor nos indica la ambigüedad entre el tono de la armadura y el frígido (III grado); ambigüedad tan usual en la música española. Inicia la coda (Poco piu lento) compases 107 al 119 y del 120 al 137. La primera

parte de la Coda es la culminación de dicho motivo cíclico y en esta pieza es de carácter lírico-cantáble.

3.3.2) Siete Canciones Populares Españolas.

El material armónico y melódico tratado en ellas es, básicamente, el mismo que Falla utilizó para las Cuatro Piezas Españolas, por tratarse, en ambos casos de piezas de carácter popular, mientras que en la Fantasía Baética estos mismos elementos están resumidos y desarrollados de una manera más elaborada.

EL PAÑO MORUNO

Estructura Formal.

INTRODUCCION	A	CESURA	A'	FINAL
(compases 1 al 23 son 23 compases)	(compases 23 -último tiempo- al 40 son 17 compases)	(compases 38 al 46 son 9 compases)	(compases 46 -último tiempo- al 63, son 17 compases)	(compases 61 al 76, son 16 compases), donde la voz extiende su lamentación (compases 68 al 75)

Estructura Rítmica.

Idea generadora*Fórmulas rítmicas derivadas**(Ejemplo 5)*

Hay una introducción y una coda (final) que se corresponden en cuanto al material tratado (básicamente, ejemplo 5 b); en cada una de estas secciones, su culminación trata, principalmente, la fórmula 5 c. En cuanto al puente entre los dos hemistiquios (cesura), se subraya el tratamiento del mismo material rítmico y armónico, con una diferencia en la dirección de la tonalidad que iniciándose en un aparente sostenido menor, nos conduce al segundo hemistiquio el cual trata el tono relativo mayor; la introducción quedó en el tono original y la coda resolvió a la atmósfera mayor.

La melodía del texto fluye en medio de los elementos andalucistas que no son ajenos a lo tratado en el análisis pianístico.

SEGUIDILLA MURCIANA

Estructura Formal.

A
(compases 1 al 31),
son 31 compases)

A'
(compases 32 al 69,
son 38 compases)

*Estructura Rítmica.**Idea generadora*

dentro del metro



que apoya la idea de división ternaria

Tonalmente se percibe un carácter introductorio, el cual ascendiendo cromáticamente, nos lleva de un sentido anacrúsico sobre la dominante a la tónica. Una aparente división en la estructura (compases 20 al 23), significa en realidad, un enlace a la culminación de la primera sección, ya que a partir del compás 24 insiste, tonalmente, en la relación con el segundo grado de la tonalidad original. La diferencia, en todo caso e independientemente del texto entre las dos secciones, los constituye la "coda final", la cual remata la obra en los dos últimos compases con súbita interrupción y enriquecimiento armónico sobre el tono original.

ASTURIANA

*Estructura Formal.***INTRODUCCIÓN**

A

CESURA

A'

CODA

(compases 1
al 7, son 7
compases)

(compases 8
al 18, son 10
compases)

(compases 19
al 20, son 2
compases)

(compases 21
al 32, son 10
compases)

(compases 32
al 39, son 8
compases)

Comprende dos hemistiquios enmarcados por la parte pianística, lo que la asemeja al paño Moruno.

*Estructura Rítmica.**Idea generadora**Fórmulas rítmicas derivadas**(Ejemplo 6)*

El elemento rítmico, en binario, concede el carácter a esta pieza: "Andante tranquilo", dejando al texto cantado una gran libertad expresiva para exponer su queja. De hecho a la parte pianística se le exige constantemente el apoyo correspondiente: pp, dulce expresivo, perendosi, dolcissimo, una corda, morenáo.

JOTA

Estructura Formal.

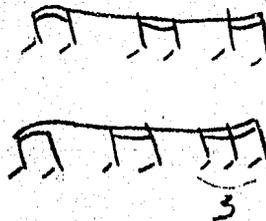
PIANO	A	PIANO	A'	PIANO	CODETA
(baile)	(copla)	(baile)	(copla)	(baile)	
(compás 1	(compás 34	(compás 60	(compás 92	(compás 118	(compás 141
al 33, son	al 59, son	al 91, son	al 117, son	al 140, son	al 145, son
33 compa-	28 compa-	32 compa-	28 compa-	23 compa-	5 compases),
ses)	ses)	ses)	ses)	ses)	en ella se <u>ex</u>
					tiende la voz
					con la penúl-
					tima frase
					del segundo
					hemistiquio

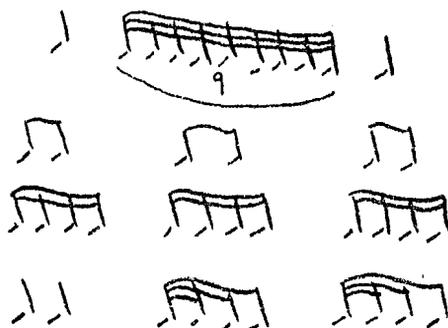
Estructura Rítmica.

Germen



Fórmulas rítmicas derivadas





(Ejemplo 7)

En este caso, a diferencia de la "Aragonesa" de las Cuatro Piezas Españolas, se respeta la estructura original, alternando secciones de baile, con secciones de canto: "Siete Canciones POPULARES Españolas"

Las secciones de baile, presentadas por el piano, son similares entre sí, con la única variante de tonalidad que inicia, la segunda Intervención en La Mayor y la tercera en Si Mayor, ambas regresando después de pocos compases a la tonalidad original (Mi sostenido Mayor).

En cuanto al canto, es de presencia viril, rematadas sus frases por los recursos tradicionales (apoyaturas resolviendo por medio de tréscillos -ya soan de valores breves ó fórmulas similares-.

NANA

Estructura Formal.

A

(compases 1 al 10
son 10 compases)

A'

(compases 11 al 20
son 10 compases)

Estructura Rítmica.

Se analizó la voz, que es la generadora de la parte rítmica más importante. En cada frase (cuatro compases) a un antecedente -predominantemente ternario-, corresponde un consecuente binario; la variante que presenta la Nana en su segundo hemistiquio, es que el consecuente culmina en sentimiento ternario, lo que concede mayor expresividad a los finales de frases.

En esta pieza, a diferencia de las demás, es la voz la que define el tratamiento armónico-melódico y rítmico. El piano colorea, nullificando cualquier interés rítmico; cabe aclarar, eso sí, que está proponiendo el vaivén del acunamiento, aunque el contratiempo permanentemente de la mano izquierda (y más en el pianísimo que exige Falla), crea una atmósfera diluida, resultando, más que colores, tintes y más que fórmulas rítmicas, impulsos por compás.

En todo caso es perfectamente posible y más adecuado llegar a las resultantes armónico-melódicas, en sus variantes frigío igual a V, con todas sus alternativas.

El sentimiento general de la obra, se asemeja a la atmósfera hipnotizante creada en la música hindú, cuando la cítara insiste en presentar recursos, apenas variados, y la voz entona sobre ellos.

Estructura Formal.

A
 (compás 1 al 15,
 son 15 compases)

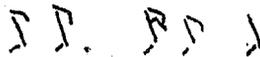
A'
 (compás 16 al 32,
 son 17 compases)

Estructura Rítmica.

El piano complementa e impulsa el movimiento vocal, con un patrón rítmico invariable:



La voz es, como en la NANA, la que contiene figuras rítmicas definidas; en el primer hemistiquio van contenidas dos amplias frases, llevando la primera dos frases de tres impulsos y la segunda, tres frases de dos impulsos; el patrón rítmico del antecedente es:



El patrón rítmico del consecuente:



El primer hemistiquio se ubica totalmente en la tonalidad original (La Mayor), alternando las regiones de tónica y dominante, aunque cabe señalar que el compás número catorce -con el que culmina esta sección-, prepara el paso a la región del II grado por medio de un V_g, señalando el mismo Falla, una pausa breve antes de tal acorde. El

segundo hemistiquio es tratado principalmente en la región del II grado cambiando bruscamente al VI grado (compás 24), que en algo se asemeja (inversión del acorde), al acorde inicial y conclusivo de la obra (1₆).

La cadencia final se resuelve entre los grados III-V-I.

En esta Canción, Falla realiza un juego por demás interesante; la melodía vocal es en ambos hemistiquios idéntica, y hasta el final, el sentido siempre es suspensivo. El piano es el que varía el interés colorístico, pasando por las diversas regiones del tono original y dando el sentido conclusivo a la obra.

POLO

Estructura Formal.

INTRODUCCION	A	CESURA	A'	FINAL
(compases 1 al 31, son 31 compases),	(compases 32 al 54, son 23 compases)	(compases 51 al 65, son 15 compases)	(compases 66 al 84, son 19 compases)	(compases 83 al 89, son 7 compases)
donde la voz extiende su lamento (compases 5 al 12)				

Estructura Rítmica.

Existen dos partes alternativas:

- 1) La que se mueve a partir de un golpe seco, del cual se desprende la fórmula:



- 2) Aquélla que sostiene un sonido en forma hipnotizante e inexorable:



Dichas fórmulas alternan (compás 13), cuando alteran la métrica, transformándola de ternaria en binaria.

La voz -por su parte-, recorre libremente los melismas dentro de un sentido improvisatorio.

El recurso tonal es el mismo de la Nana, ya que flota ambíguamente entre un *si* menor con su V grado y un frigio.

La estructura es la misma que la que presenta la primera pieza; en efecto, originalmente el ciclo de canciones se iniciaba por la *Seguidilla Murciana*, siendo el mismo Falla el que decidió cambiar el orden para dejar en los extremos el *Paño Moruno* y el *Polo*, estructuras idénticas en lo general, salvo la conclusión virtuosística de la voz en la última. Digna culminación del ciclo, cuando en éste se encuentra en su climax el "duende"; el texto canta todo el misterio de un amor malhado y desbordado en su pasión.

3.3.3) Fantasía Baética.

Aunque presenta una libre forma de "fantasía", se la puede enmarcar dentro del siguiente esquema formal:

A	B	A' (REEXPOSICION)	CODA-FINAL
(Compases 1 al 114, son 114 compases)	(Compases 115 al 270, son 155 compases)	(Compases 271 al 370, son 99 compases)	(Compases 370 al 406, son 36 compases)

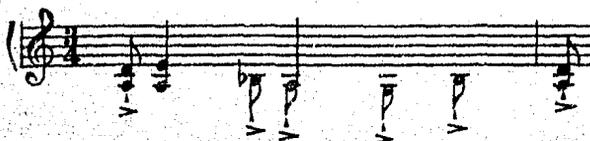
- A) Presenta un "cante" y un "zapateado", y desarrolla estos elementos dentro de esta misma sección.
- B) Describe los componentes de un "tablao flamenco", el cual es la escenificación de tres exponentes del sentir andaluz: la guitarra, el cante jondo y el zapateado.
- A) Se divide en a y a'.

a Presenta dos elementos:

- 1) El cante (compás 1 al 8) sobre las siguientes características:

Célula-germen (que son la base del cante)

Ejemplo 1:



Ejemplo 2:



Ejemplo 3:



2) El zapateado (marcado "Glocoso, molto ritmico), de gran efecto orquestal.

a' Se inicia en el compós 29 y es un desarrollo de los elementos expuestos en a. Sobre el ejemplo dos, se escucha el cante en *pp* y en un tiempo "flessibile scherzando"; estos elementos agógicos y dinámicos son de capital importancia, pues "imitan" al "cantor" (o "cantaora") y al "ballaor" (o "ballaora") en los momentos en que el "duende", los aleja del ser físico, para transportarlos a una dimensión que no es la real; de allí la exaltación en sus mellismas, la intención de sus efectos vocales y sus expresiones (faciales, de las manos, de los pies y, en general, de todo su cuerpo). Todo ésto aunado a un ritmo vibrante obsesivo, hasta el paroxismo.

Creo que un trabajo analítico que divida y subdivida este momento, quitaría toda expresión dramática, ya que más bien el trozo es una descripción de diferentes estados de ánimo. Basta conocer los elementos primeros explicados e irlos desarrollando conforme las indicaciones perfectamente establecidas por

el autor en todos y cada uno de sus compases.

- B) *Se inicia con un "Tranquillamente mosso" y he establecido los siguientes puntos como importantes en su interpretación pianística.*
- 1) *Falla logra sonoridades muy especiales, al trasladar al piano temperado, lo melismático del cante, creando una sensación de disminución del semitono, mediante el choque de una misma nota natural y alterada en cada mano (característico de la música hindú).*
 - 2) *Aunque existen valores graficados, éstos son meramente indicativos, y se ha de evitar cuanta rigidez imponen las barras de compás.*
 - 3) *La alternancia del elemento rítmico: binario de la guitarra (de cuerdas punteadas), con el elemento melódico ternario del cante, debe ejecutarse enmarcándolos en distintos "tempi": más lento el melismático y más vivo el rítmico.*
 - 4) *Esta alternancia en los elementos arriba citados, debe ejecutarse también por la diferente dinámica: pp ó ppp para el rítmico ff ó sf (aunque "dulce") (24) para el melódico.*

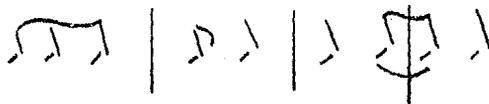
Con el desarrollo de estos puntos, aplicado a los tres elementos antes citados -los cuales intervienen de manera alternada-, se logra un gran momento melódico-rítmico.

(24) El término "dulce", está aplicado por Falla, en el contexto del sentimiento andaluz.

La guitarra y el cante aparecen en forma de "coloquio" (compases 115 al 149), hasta llegar al clímax, que se inicia en el compás 150, llegando a su máxima expresión entre el 166 y el 183, para decrecer y terminar con la célula-germen, en un "dolce meno vivo", aunque siempre el elemento rítmico aparece, evocando un "mal espíritu", candente, implacable, que estuviese escondido detrás del dulce canto y el impersonal rasgueo (compases 184 al 204).

Intermezzo entre B y la Reexposición (compases 205 al 270)

Este trozo musical -o interpolación-, es un momento de calma entre el dramático período anterior, y el vibrante cante de la reexposición. Trata un sol menor y mientras la mano derecha ejecuta esta fórmula rítmica:



en la izquierda, presenta un ostinato:



sin que existan complicaciones polifónicas y sólo dos notas a la vez, tranquilas y suaves; una especie de encantamiento, de elevación espiritual, que escapa a lo visceral de las secciones que separa.

Reexposición (a y a')

a Vuelve a presentar las mismas células-germen y el zapateado.

sin ningún cambio (compases 271 y 298).

a' *Sobre un sol menor, en síntesis. El puente (compases 324 al 331), substituye los compases 58 al 114 (en la exposición a') y nos lleva a la sección B, en reexposición.*

B *Presenta los mismos elementos alternados, también en síntesis. Aquí, la parte culminante (compases 150 al 163 sección B), se convierten ahora en brillante coda final.*

Coda Final. Hecha con todos los elementos melódico-rítmicos que aparecen a lo largo de la obra, aquí angulados por un ritmo entrecortado. Es una eclosión, donde el paroxismo rítmico, ho rra todo entendimiento con lo espiritualmente elevado, y deja la desnuda pasión como algo inexorable de la humana condición.

CONCLUSION

No creo que exista un genio, cuya aparición sea espontánea; todo creador (llámese músico, pintor, científico, arquitecto, etc.), es producto del medio social en el que vive y se desarrolla; la historia, que para él es testamento y tradición de generaciones anteriores y el ambiente geográfico que, así como modela montañas y ríos, crea caracteres y psicologías muy particulares de un lugar determinado. Todo ésto, unido a mucho esfuerzo, trabajo y voluntad por parte del artista ya, que de conformidad con Edison "el genio es 2% de inspiración y 98% de esfuerzo".

Falla no es ninguna excepción a esta regla. Su herencia histórica es rica en diversos elementos (fenicios, romanos, griegos, etc.), cuyas culturas van a unirse y evolucionar como un solo pueblo: el español, pero con diferentes facetas (arabizante, celtibera y romana). Si a todos estos elementos culturales unimos una topografía agreste -la castellana-, cuya descripción Manuel Machado hace genial:

*El ciego sol, la sed y la fatiga
Por la terrible estepa castellana
al destierro con doce de los suyos
-polvo, sudor y hierro-, el Cid cabalga*

o una tierra alegre, descriptiva de colores blancos, azules, amarillos o rojos pero con una emotividad muy honda, -como la andaluza-, que el poeta granadino Federico García Lorca capta en este poema:

Cuando se abre en la mañana

roja como sangre está;
 el rocío no la toca
 porque se teme quemar
 Abierta en el mediodía
 es dura como el coral,
 el sol se asoma a los vidrios
 para verla relumbrar

entenderemos los dos claros momentos por los que Falla "camina" en su es
tética: la brillante y luminosa época andalucista -cuyos elementos analicé
 en las Cuatro Piezas Españolas y en las Siete Canciones Populares, por
 no faltar a los cánones escolásticos, y me "recreo" en una posible inter-
 pretación en la Fantasía Baética (que, al fin, es la única mira noble y au
téntica que se debe tener al tocar o escribir música)-, y la asceta, solem
ne y concisa época castellanizante -cuyos ejemplos son El Concerto y El
 Retablo del Maese Pedro-.

En párrafos anteriores he empleado la palabra tradición. Quiero dejar,
 por escrito, lo que considero el significado auténtico de este vocablo, y
 la aplicación del mismo en la obra Falliana.

"Tradición -afirma Stravinsky- no es el testimonio de un pasado muerto,
 es una fuerza que anima e informa el presente".

Falla siempre mantuvo viva su herencia espiritual, su realismo ibérico, a
 pesar de su admiración -nunca ocultada- hacia la gran nación musical fran
cesa, representada por Dukas, Debussy y Ravel. Porque en realidad los
 medios melódicos-rítmicos-armónicos, utilizados tanto por franceses (en al-
 gunas de sus obras) como por españoles, no son más que "armas" para ha

cer grandes creaciones de arte. Pero nada tan alejadas como las unas de las otras. Mientras que en Debussy esos medios siervieron para crear obras cuyo contenido sensual es suave, sereno, etéreo, en Falla el contenido creativo es la "recreación" erótica, descarnada, algo referido a un ciego destino, manipulador del alma humana.

BIBLIOGRAFIA

- 1) *Escritos sobre Música y Músicos. 950 Colección Austral, Editorial Espasa-Calpe S. A. 1972. Manuel de Falla.*
- 2) *Manuel de Falla (su obra para piano). Editorial Alpuerto Madrid 1983. Antonio Iglesias.*
- 3) *Vida y Obra de Manuel de Falla. Ricordi Buenos Aires 1956. Jaime Pahissa.*
- 4) *Manuel de Falla. Ediciones Sedmay 1976. Antonio Campoamor González.*
- 5) *Manuel de Falla (un camino de Ascesis). Real Musical 1975. Andrés Ruiz Tarazona.*
- 6) *Falla y Turina a través de su epistolario Publicaciones del Conservatorio Superior de Sevilla y Editorial Alpuerto (colección Musicalía No. 2) Madrid 1982. Mariano Pérez Gutiérrez.*
- 7) *Falla Biografía Ilustrada. Ediciones Destino Barcelona 1968. Manuel Orozco.*
- 8) *Manuel de Falla. Ediciones Losada Buenos Aires 1945. Alexis Roland-Manuel.*

- 9) *Manuel de Falla and Spanish Music.* New York Ed. Knopf 1934.
John Brand Trend.
- 10) *Manuel de Falla a Bibliography and Research Guide.* Garland Publishing, Inc. New York and London 1986. *Gilbert Chase and Andrew Budwig.*
- 11) *Artículos sobre la Música en España de Daniel Devoto, en La Música, los hombres, los instrumentos, las obras, obra publicada bajo la dirección de Norbert Dufourcq* Editorial Planeta Barcelona 1976.
- 12) *Manuel de Falla -conocer y reconocer la Música de Manuel de Falla-*. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Madrid-Barcelona-México 1985.
Dr. Xose Aviñoa.
- 13) *La música española.* Colección Edaf Universitaria (No. 17). Madrid 1978. *Christiane le Bordays.*
- 14) *El Mundo de la Zarzuela.* Editorial De Palabras, S. A. Madrid 1980. *Salvador Valverde.*
- 15) *Vives.* Editorial Espasa-Calpe, S. A. Madrid 1978. *Sol Burguete.*
- 16) *Instrumentos musicales -La Guitarra-* Ediciones Daimon, Manuel Tamayo Madrid-Barcelona -México 1985. *Dr. Xosé Aviñoa.*
- 17) *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates.* Colección Comunicación Visual. Serie gráfica. Editorial Gustavo Gill,

- S. A. 1980. *Sigrun Paas-Zeidler.*
- 18) *Historia del Arte. Tomo 3. Capítulos 6 (varios autores) -Arte prerrománico, visigodo, asturiano y mozárabe- Editorial Salvat México. 1979.*
Tomo 4 Capítulo 1: Arte clunicense y cisterciense.
Capítulo 2: Arte Gótico en España.
Varios autores Editorial Salvat México 1979.
- 19) *Monasterio de Las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos y Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Capítulos I, II y III. Editorial "Patrimonio Nacional". Madrid. José Luis y Monteverde.*
- 20) *Historia de la Literatura Mundial (Tomo I)*
Primera parte Capítulo 1 y 2.
Segunda parte Capítulo 14 y 15.
Tercera parte Capítulos 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 y 33.
Cuarta parte Capítulo 34 y 35.
Editorial Edaf. Madrid 1969. Martín Alonso.
- 21) *España Editorial Patria, S. A. México 1962. Pablo Lorenzo Laguarda.*
- 22) *Diccionario Enciclopédico UTEHA Tomo IV España-México 1951.*
- 23) *Enciclopedia Salvat diccionario Tomo 5 España Salvat Editores, S. A. Barcelona.*

INDICE POR AUTORES

" A "	PAGINA
<i>Aguado Dionisio</i>	85
<i>Albéniz Isaac</i>	42 56 74 87 88
<i>Albéniz Matéo</i>	57
<i>Alfonso X "El Sablo"</i>	38
<i>Andrevi Francisco</i>	68
<i>Anglés Higinio</i>	51
<i>Anglés Rafael</i>	57
<i>Arrieta</i>	74
<i>Asenjo Barbieri Francisco</i>	69 74

" B "

<i>Boada Jacinto</i>	68
<i>Boccherini</i>	73
<i>Bretón de los Herreros</i>	74
<i>Briceño Luis de</i>	83
<i>Brubien Joan</i>	51

" C "

<i>Cabezón Antonio</i>	49 83
<i>Calderón de la Barca</i>	71

<i>Cantallos</i>	57
<i>Cassanova Narciso</i>	57
<i>Castelnuovo Tedesco Mario</i>	86
<i>Cererals Juan</i>	53
<i>Chapí</i>	75
<i>Chueca</i>	75
<i>Cobo Francisco Javier</i>	68
<i>Comes Juan Bautista</i>	53
<i>Corselli</i>	55

" D "

<i>Daza Esteban</i>	82
<i>Díaz Giles</i>	77
<i>Dolci de Velasco Nicolao</i>	84
<i>Durón Sebastián</i>	53 72

" E "

<i>Estava Hilarión</i>	68
<i>Esteve Pablo</i>	73

" F "

<i>Falconi</i>	55
<i>Falla Manuel de</i>	56 70 75 ... 79

	... 86
	94
<i>Fernández Caballero</i>	75 76
<i>Ferrer Matéo</i>	57
<i>Fuئلana Miguel de</i>	82
<i>Fuentes Pascual</i>	54

" G "

<i>Galles José</i>	57
<i>García Vicente</i>	53
<i>García Miguel</i>	84
<i>Granados Enrique</i>	90
<i>Guerrero</i>	50 77
<i>Guridi</i>	77

" H "

<i>Hernando Rafael</i>	76
------------------------	----

" I "

<i>Infantas Fernando de las</i>	50
---------------------------------	----

" J "

<i>Jiménez Jerónimo</i>	76
-------------------------	----

" L "

<i>Literes Antonio</i>	72
<i>Leo Vicente</i>	78
<i>Llobet Miguel</i>	85
<i>Lope de Velasco Sebastián</i>	53
<i>Lorente Andrés</i>	53
<i>Louis Lucas</i>	35 113
<i>Luna Pablo</i>	77

" M "

<i>Milán Luis de</i>	81
<i>Morales Cristobal de</i>	50
<i>Moreno Torroba Federico</i>	78 85
<i>Moretti Federico</i>	84
<i>Morphy Conde de</i>	83
<i>Mudarra Alfonso de</i>	82

" N "

<i>Narvaez Luis de</i>	81
<i>Navarro Francisco</i>	53
<i>Nebra José</i>	55
<i>Nin Joaquín</i>	57 93

" P "

<i>Palomino Antonio</i>	73
<i>Pergolessi</i>	73
<i>Pedrell Felipe</i>	68 70
<i>Pisador Diego</i>	82
<i>Pons José</i>	54
<i>Predeš José</i>	54
<i>Puccini</i>	73
<i>Pujol Emil</i>	83 85
<i>Pujol Juan Pablo</i>	53

" R "

<i>Rabassa Pedro</i>	54
<i>Rodrigo Joaquín</i>	86
<i>Rodríguez de Hita</i>	73
<i>Rodríguez de Ledesma Mariano</i>	68
<i>Rodríguez Felipe</i>	57
<i>Rodríguez Vicente</i>	57
<i>Romero Matéo</i>	53
<i>Rosales Antonio</i>	73
<i>Ruíz de Ribayaz Lucas</i>	84

" S "

<i>San Ambrosio</i>	26
<i>San Hilario</i>	26
<i>San Ildefonso de Toledo</i>	26
<i>San Isidro</i>	26
<i>Santa María Tomás de</i>	83
<i>Sanz Gaspar</i>	84
<i>Scarlatti Alessandro</i>	55
<i>Scarlatti Doménico</i>	55
<i>Segovia Andrés</i>	85
<i>Serrano</i>	78
<i>Soler Antonio</i>	56
<i>Sorozábal Pablo</i>	79
<i>Sors Fernando</i>	84
<i>Soutullo y Vert</i>	79

" T "

<i>Tarrega Francisco</i>	85
<i>Turina Joaquín</i>	82
	92

" V "

<i>Valderrábano Enríquez de</i>	82
<i>Valls Francisco</i>	55
<i>Valverde</i>	... 71

<i>Venegas de Henestrosa Luis</i>	... 82
<i>Victoria Tomás Luis de</i>	49
<i>Vila Alberch</i>	51
<i>Vives Amadéo</i>	79

" Y "

Yepes Narciso

85