

## LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia en el ciclo "Manuel de Falla y su entorno"  
Fundación March, Madrid, 18 de abril de 1996

No hay escrito, trabajo ni biografía algo amplia de Manuel de Falla en la que no se haga alguna consideración, siquiera de pasada, acerca de la importancia que tuvo la música popular de tradición oral en la configuración sonora de una parte muy importante de sus composiciones. Pero en este tema tan reiterativamente expuesto, los biógrafos de Falla y comentaristas de su obra se han limitado en la mayoría de los casos a repetir las afirmaciones y opiniones que algunos estudiosos, muy escasos, han formulado como resultado de una investigación detenida.

Para centrarnos rápidamente en el aspecto que vamos a tratar de aclarar, podemos reducir a dos las opiniones acerca de la relación entre las composiciones de Manuel de Falla y la música popular de tradición oral. La primera de ellas fue formulada muy tempranamente, todavía en vida del compositor, por algunos de los teóricos y críticos que oyeron los estrenos de sus obras. Según ellos, hay que situar a Falla entre los compositores que no toman directamente los temas de la música popular tradicional, sino que son capaces de crear una especie de *folclore imaginario* (la expresión es de Serge Moreux) [1955: 5] que recoge lo más hondo y característico de las sonoridades de esa música y de las armonías que una determinada melodía es capaz de generar, como recinto sonoro que le es propio. Jaime Pahissa (1947), biógrafo y amigo del compositor, la resume en estas palabras, en las que alude a *Noches en los jardines de España*:

"La música tiene el carácter español característico de las obras del primer estilo de Falla, mejor dicho, el sentimiento típico andaluz, sin que haya, como no la hay en casi ninguna de sus composiciones, verdadera copia de los cantos o tonadas populares, sino sólo del espíritu, el sentido, el aroma, el ambiente de la música del pueblo de su Andalucía."

En esta misma opinión abundan otros musicólogos y comentaristas como Pérez Casas (1946), Sagardía (1946: 13) y Gilbert Chasse (1943), que llevan su opinión hasta afirmar que Falla nunca tomó ningún tema popular directo para sus obras, sino que tomó solamente "la esencia, la modalidad y los intervalos melódicos" de la música popular tradicional.

La segunda opinión, en abierta contradicción con la que formularon los críticos que hemos citado, fue defendida y avalada con una amplia cita documental por el más conocido de los etnomusicólogos españoles, Manuel García Matos. Por la década de los años cincuenta, nuestro ilustre músico folklorista, cuyo conocimiento de la música española de tradición oral era vastísimo, contradujo abiertamente la opinión expresada por los comentaristas a los que hemos aludido. Y defendió su opinión con la cita directa de una serie de temas populares que, según él, aparecen puntualmente idénticos en una serie de obras de Falla. García Matos realizó su labor de rastreo principalmente en cuatro composiciones: *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro*, *La vida breve* y las *Siete canciones populares españolas*. En el primero de estos trabajos, dedicado a *El sombrero de tres Picos*, nuestro musicólogo revela claramente la in-

tención que le ha movido a efectuarlos. Cito textualmente sus palabras, cortando algunas digresiones que no vienen al caso:

"Con bastante ligereza, no exenta de superficialidad, se ha venido enjuiciando el importante extremo de la intervención del canto popular en la obra de Falla. Las opiniones coinciden en estimar, como no podían por menos, que ésta se inspira en nuestra música folklórica. Pero todas, de igual manera, introducen error al discriminar la forma en que el fenómeno se produce. ( .. ) Llegase, incluso, a decir que Falla ( ... ) ha utilizado más el espíritu, el ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, o sea, la esencia de la canción popular, que las melodías exactas de ella ( ... ) Pero de hecho, casi todas las obras de Falla contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad, o levemente retocados. Hase registrado el suceso, aunque en corta medida, incluso por varios avisados críticos; pero no llegó a justipreciarse ( ... ) Creo que la deficiencia del dictamen proviene de no haberse realizado nunca el formal análisis que dicha música requiere, de donde se siguió el no haber podido calibrar de adecuada manera ni la dimensión ni el procedimiento ( .. ) Bien patente se nos muestra éste en la obra en que Falla más al límite y por el más variado motivo la verifica: El sombrero de tres picos ( ... ) Tomemos esta música y analicemos". (G. Matos, 1953: 43-47, *passim*).

Así escribe García Matos en su introducción al trabajo. Y acto seguido se pone, manos a la obra, a realizar un examen minucioso, meticuloso y puntual de la partitura, tratando de encontrar en ella citas literales, variantes, semejanzas y retoques de melodías populares. Las referencias son múltiples y llegan hasta un total de 17 citas temáticas. En cuanto a las *Siete canciones populares españolas*, García Matos se refiere a ellas en una nota al comienzo del trabajo al que hemos aludido y las localiza una por una en una serie de publicaciones de canciones populares editadas en las décadas finales del siglo XIX, proclamando la evidencia de que Falla las toma literalmente, en su texto y música.

El segundo de los trabajos de García Matos tuvo como objeto de búsqueda El *retablo de Maese Pedro*. con un resultado parecido, según criterio del investigador. En este caso, además de los temas tradicionales, las referencias se amplían al campo de las músicas litúrgicas, las estructuras protomelódicas de recitativos y pregones y las citas de romances que Francisco de Salinas recoge en su tratado musical para ejemplificar los diferentes ritmos que va explicando.

Como epílogo de su trabajo de investigación, y en un tono de reconvención y advertencia, aconseja nuestro folklorista no abusar de los términos esencia, sustancia, aroma y ambiente cuando se hable de la música de Falla, ya que a veces -cito textualmente- "estas palabras representan más bien un aspecto excepcional, como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se nos muestra construida con documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento, que no vagamente sobre sus esencias o aromas". (1953: 68). Estas palabras, al final de un examen tan minucioso y documentado dan a entender al lector que se trata de un caso cerrado. Tan verdad es esto, que transcurridos 20 años sin que nadie, que sepamos, enmendase la plana a García Matos, todavía volvió éste sobre el mismo tema (G. Matos, 1972), publicando en el *Anuario Musical* del I. E. M. el resultado de un tercer trabajo de rastreo en *La vida breve*. en el que nuestro investigador trata de demostrar por el mismo método de los anteriores, no sólo el empleo de temas populares, sino también de algunos fragmentos de una zarzuela, cuyo autor y nombre cita expresamente.

Pero no estamos, ni mucho menos, ante un caso cerrado.

Para comenzar, podemos decir que la impresión que deja la lectura de los trabajos de García Matos es un tanto rara. Porque en los tres casos sucede que, después de que el lector aguanta una especie de chaparrón de citas y ejemplos musicales que, colocados en columna, intentan demostrar parentescos musicales, nuestro musicólogo termina por reconocer que poco importa que aparezcan citas puntuales, porque lo que interesa de veras es lo que Falla es capaz de hacer con los temas. Parece como si García Matos se encontrase un tanto incómodo por haber dejado al descubierto algo que Manuel de Falla no aclaró siempre, pero tampoco ocultó nunca, y termina por decir: a pesar de lo que he dejado demostrado, no hagan ustedes mucho caso, porque lo que importa es la genialidad de la obra. Esto más o menos viene a decir nuestro investigador como conclusión del último de sus trabajos cuando escribe así:

"Con el conocimiento que de las fuentes de *La vida breve* se depara en nuestro trabajo, contéplase y óigase detenidamente la partitura, y se descubrirá el soberano talento, el arte magistral, la indiscutible originalidad de inspiración y el refinado saber técnico con que Falla, al actuar sobre los elementos, motivaciones y temas mostrados, los magnifica o los abriga por veces; por las más veces los desborda en creaciones y recreaciones personales de genial contenido o de levantada idealidad, resultando o proviniendo de ello el admirable producto de la tan hispánica ópera, tenida, y con justicia, por la primera ópera más sustancialmente española que hasta lo de hoy se ha escrito". (M CARCÍA MATOS, 1972: 197).

De esta impresión de incomodidad da un testimonio abierto Federico Sopena (1988) en su interesantísima *Vida y obra de Falla*, en la que tantos datos inéditos proporciona para un conocimiento mejor del compositor y de su obra. Sopena pone en duda varias veces las apreciaciones de García Matos, aunque no se detiene a fundamentarlas documentalmente. Y también se resiste a aceptar la imagen que determinadas biografías, como la de Susanne Demarquez(1968), proporcionan, de un Manuel de Falla a la búsqueda continua de temas populares para sus obras y de situaciones y acontecimientos que pongan en juego su imaginación.

La primera corrección directa de la opinión de García Matos apareció en un trabajo de Antonio Gallego, una ponencia presentada en el Simposium internacional *La música para teatro en España*, celebrado en Cuenca en 1986. Bajo el título *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, Gallego demuestra documentalmente que la melodía en que se inspiró

Para comenzar, podemos decir que la impresión que deja la lectura de los trabajos de García Matos es un tanto rara. Porque en los tres casos sucede que, después de que el lector aguanta una especie de chaparrón de citas y ejemplos musicales que, colocados en columna, intentan demostrar parentescos musicales, nuestro musicólogo termina por reconocer que poco importa que aparezcan citas puntuales, porque lo que interesa de veras es lo que Falla es capaz de hacer con los temas. Parece como si García Matos se encontrase un tanto incómodo por haber dejado al descubierto algo que Manuel de Falla no aclaró siempre, pero tampoco ocultó nunca, y termina por decir: a pesar de lo que he dejado demostrado, no hagan ustedes mucho caso, porque lo que importa es la genialidad de la obra. Esto más o menos viene a decir nuestro investigador como conclusión del último de sus trabajos cuando escribe así:

"Con el conocimiento que de las fuentes de *La vida breve* se depara en nuestro trabajo, contéplase y óigase detenidamente la partitura, y se descubrirá el soberano talento, el arte magistral, la indiscutible originalidad de inspiración y el refinado saber técnico con que Falla, al actuar sobre los elementos, motivaciones y temas mostrados, los magnifica o los

abrillanta por veces; por las más veces los desborda en creaciones y recreaciones personales de genial contenido o de levantada idealidad, resultando o proviniendo de ello el admirable producto de la tan hispánica ópera, tenida, y con justicia, por la primera ópera más sustancialmente española que hasta lo de hoy se ha escrito". (o. c., p. 197).

De esta impresión de incomodidad da un testimonio abierto Federico Sopena (1988) en su interesantísima *Vida y obra de Falla*, en la que tantos datos inéditos proporciona para un conocimiento mejor del compositor y de su obra. Sopena pone en duda varias veces las apreciaciones de García Matos, aunque no se detiene a fundamentarlas documentalmente. Y también se resiste a aceptar la imagen que determinadas biografías, como la de Susanne Demarquez(1968), proporcionan, de un Manuel de Falla a la búsqueda continua de temas populares para sus obras y de situaciones y acontecimientos que pongan en juego su imaginación.

La primera corrección directa de la opinión de García Matos apareció en un trabajo de Antonio Gallego, una ponencia presentada en el Simposium internacional *La música para teatro en España*, celebrado en Cuenca en 1986. Bajo el título *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, Gallego demuestra documentalmente que la melodía en que se inspiró Falla al componer el primer canto a Dulcinea, que entona Don Quijote después de destruir el retablo de Maese Pedro para salvar a Don Gayferos y a Melisendra no es la melodía de origen popular (según Pedrell) *Mi grave pena crece de congoja*, como afirma García Matos, sino un motete "culto" -dígámoslo así- de Francisco Guerrero que comienza con las palabras *Prado verde y florido*". Del trabajo de Gallego también se deducen claramente otras dos conclusiones: primera, que Falla no toma más que el comienzo del motete; y segunda, que lo hace simplemente para sugerir una época y un ambiente, el del Quijote, pero sólo con una pincelada melódica, no con el tratamiento musical, por supuesto.

Poco tiempo más tarde, en un simposium sobre "*España y los ballet rusos de SergeDiaguilev*" celebrado en Granada en 1989, se me invitó a redactar una ponencia sobre el tema *Fuentes populares en la música de <<El sombrero de tres picos>> de Manuel de Falla*. En ella revisé a fondo el primer trabajo de García Matos sobre el mismo tema, y pude llegar a demostrar, creo que con bastante rigor y fundamento en los hechos musicales, que el empleo puntual de documentos populares *enteros y veros* en dicha obra hay que reducirlo muchísimo más de lo que afirma nuestro etnomusicólogo.

La invitación que se me ha hecho para este ciclo y el tema que se me ha sugerido me ha obligado a ahondar de nuevo, y de una forma más amplia, acerca de la presencia de la MPTO en la obra de Manuel de Falla. Ya que el cincuentenario de su muerte conmemora de nuevo a nuestro gran músico, voy a tratar de aportar en esta ocasión, en el campo musical al que dedico preferentemente mis trabajos, unas cuantas reflexiones que ayuden a comprender y a valorar con mayor precisión el aspecto que da título a estas reflexiones: la música popular de tradición oral en la obra de Manuel de Falla.

Para comprender en su verdadera dimensión el tema que nos proponemos aclarar, es necesario considerarlo bajo los diferentes aspectos que voy a proponer, que trataré de desarrollar brevemente, pero con la necesaria claridad.

1. El punto de partida: qué lugar ocupaba la MPTO en la creación musical a principios de siglo, cuando Falla comienza a escribir música.

2. La influencia de Pedrell y la forma en que Falla enfoca su trabajo con referencias nacionalistas.

3. Folklore creativo, folklore directo y tratamiento musical.

4. Conclusión: hacia una visión integradora de la MPTO en la obra de Manuel de Falla.

### **1. Punto de partida**

Es bien sabido que los últimos años del pasado siglo y las primeras décadas de éste marcan una época de efervescencia de un nacionalismo musical que llega a España con algún retraso. Es precisamente en esta época, tan denostada por algunos como culpable del retraso de la música española a causa de su pervivencia en determinados campos de la creatividad musical casi hasta nuestros días, cuando surgen, entre una multitud de compositores que buscan el triunfo fácil en la zarzuela, en la música de salón y en un estilo de ópera mímética de la europea, sobre todo italiana, algunos de los músicos españoles que lograron sobrepasar las fronteras nacionales. También es bien sabido que fueron sobre todo Enrique Granados, Isaac Albéniz y Manuel de Falla los que lograron un cierto reconocimiento de su obra fuera de nuestras fronteras.

Y puesto que nos referimos a esa época, en la que Manuel de Falla comienza su actividad musical, vamos a comenzar por hacernos directamente esta pregunta: ¿De qué medios disponía un compositor de finales del siglo pasado y principios de éste para conocer la música popular? la respuesta es bien sencilla: no podían ser otros que la recopilación de esta música en su fuente directa, es decir los intérpretes y cantores de la música de tradición oral, o bien el conocimiento más o menos directo de las colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que señalamos. En cuanto a lo primero, no hay ninguna duda de que los músicos españoles de cierto renombre no recopilaban directamente música popular. La razón es bien clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época a que nos referimos, casi completamente confinada dentro de los ámbitos rurales. No hay entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Béla Bartók, que compaginó su actividad de compositor, y muy prolífico, con una dedicación también muy asidua a la búsqueda de la música popular en sus fuentes. Los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical han sido hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", casi desconocidos fuera del ámbito geográfico en que ejercieron su actividad.

En cuanto al segundo medio, un compositor que buscara melodías populares podía disponer hasta el año 1910 de un centenar aproximado de publicaciones. Pero esta afirmación hay que matizarla. En primer lugar, hay que señalar que se trata casi siempre de colecciones muy breves, muchas de las cuales no sobrepasan la veintena de ejemplos, publicadas en tiradas muy cortas y a menudo reducidas a un ámbito local. En segundo lugar, se trata de un repertorio de escaso o nulo valor documental. Las canciones aparecen sin referencias concretas de intérpretes y lugares. De ello se sigue una consecuencia grave: la escasa garantía del material musical contenido en ellas, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fiabilidad documental de la transcripción que, como es bien sabido, no era el estilo de aquella época, en la que los recopiladores se permitían corregir las melodías según criterios personales, que hoy puede comprobarse que fueron efecto de una falta de información. Y en tercer lugar, se trata de un repertorio enormemente fragmentario y reiterativo: mientras que ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo se repiten, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo,

mientras que algunas regiones (así se las llamaba entonces) están ampliamente representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores.

Esta es la imagen sonora de lo popular español que transmiten estas colecciones. Y esta es también la idea que caló en casi todos los compositores de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las constantes referencias a ciertos géneros, y el estilo reiterativo del tratamiento musical. De modo que a pesar de la sorprendente variedad y riqueza de las sonoridades y los ritmos de la música popular española, que todo el mundo pretende conocer, las referencias, tanto en la zarzuela como en la música de salón son también tópicas, limitándose a *la petenera, el fandango, la jota, la seguidilla, el bolero, el vito, la muiñeira, la asturianada, el zortzico*, y poco más, cuando se quiere evocar lo popular.

Pero hay mucho más. Porque si analizamos el tratamiento musical de los temas, esa elaboración en la que se muestra la creatividad de un compositor que toma cualquier tema, propio o ajeno, no encontramos más que vulgaridad, pobreza y tópico. Una lectura analítica de esas colecciones demuestra hasta qué punto la parte del piano reproduce reiterativamente una serie de plantillas rítmicas (seguidilla, jota, bolero, vito, fandango, petenera, soleá, malagueña y alguna más) y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas convencionales, buena parte de los cuales están relacionados con la sucesión acordal de la llamada cadencia andaluza, que vuelven constantemente a cada página. La influencia de este repertorio tópico, tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscan otras formas y sonoridades más elaboradas, es más que evidente. No está de más señalar que ni siquiera Oranados y Albéniz pudieron sustraerse a la influencia de los estereotipos de lo español creados por este repertorio, aunque es evidente que en los dos casos el talento musical acabó por imponerse al tópico. Ambos compositores fueron depurando cada vez más un estilo que comenzó, por necesidad, siendo deudor de lo que el ambiente nacionalista entonces vigente imponía al músico en aquel momento.

No estará de más traer aquí dos citas textuales, por lo que tienen de aclaradoras de la situación del momento. La primera de ellas pertenece nada menos que a Ruperto Chapí, quien escribe una sorprendente página, a modo de epílogo, a una colección de canciones para canto y piano publicada por Rogelio Villar (1904). He aquí el texto de Chapí:

"Apoderarse de un canto popular, no siempre fielmente transcripto, endosarle un ritornello enracimado de acordes, que es el supremo recurso y la habilidad suprema de los sin sentido; agobiarlo con varios contrapuntos retorcidos y angustiosos, aún más implacables que los enracimados acordes; usarlo impropia e inoportunamente, desquiciando su empleo, aplicándole un texto extraño, mutilándolo cuando éste falta o estirándolo cuando sobra, crimen es que severamente debiera castigarse, con penas materiales, dictadas por códigos del buen gusto, en defensa protectora del arte.

Los que tal hacen, ni tienen el sentimiento de lo bello, ni sienten la poesía de lo popular, ni son más que gárrulos y desaliñados mecanistas, que, cuando más, han oído decir cosas del alma nacional que ni comprenden, ni tampoco podrían hallar resonancia, ni aun por instinto, en las secas fibras de sus acorchados temperamentos, ni en la tiesura acartonada de sus cerebros huecos".

No deja de sorprender que fuese precisamente un músico como Ruperto Chapí quien captase el valor de unas músicas que por su sonoridad extraña y por el tratamiento musical que recibieron se apartaban de lo normal, lo cual es una buena

muestra de su fino olfato, a pesar de que su labor de compositor tuviera que ver más bien con un popularismo de corte muy diferente.

El segundo testimonio que queremos aportar pertenece a Felipe Pedrell. No le duelen prendas al veterano maestro al decir las cosas claras y al poner el dedo en la llaga cuando escribe así en el prólogo de su *Cancionero popular musical español* (1919: 32)

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

## **2. La influencia de Pedrell y la forma en que Falla enfoca su trabajo con referencias nacionalistas.**

Hablando, pues, de nadar contra corriente, hay que poner a la cabeza a Felipe Pedrell, figura señera, batallador incansable en la guerra contra la rutina y la mediocridad que asolaban el panorama musical de la época a la que nos estamos refiriendo. Y es al contacto personal con el magisterio de Pedrell a lo que se atribuye el hecho de que Falla emprendiera un nuevo camino con decisión y claridad. Acerca de la influencia de Pedrell sobre Falla se ha escrito mucho. En las páginas que dedica Gómez Amat a la figura de Pedrell en la *Historia de la música española en el siglo XIX* (1984: 273-285) se resumen con claridad y objetividad todas las opiniones de los musicólogos que han estudiado la vida y obra de Pedrell. La impresión que queda después de la lectura respecto al tema que nos ocupa es muy clara. Si Pedrell enseñó algo a Falla, no fue principalmente en el campo de la técnica musical, sino sobre todo descubriéndole un camino por el que dar cauce a su creatividad e ilusionándole con un proyecto. Es fácil imaginarse a un Falla todavía indeciso, tanteando las posibilidades de abrirse camino, y descubriendo de pronto todo un mundo de posibilidades en un campo, el de una música "nacional", que a Falla, dada su sensibilidad, le tenía que parecer a la fuerza bastante yermo. Que Pedrell estimuló a Falla con sus charlas, con su proyecto, con la lectura del cancionero español (todavía muy lejos de ver la luz, téngase en cuenta), es indudable. A este estímulo, seguramente generado por un conocimiento de la verdadera tradición musical popular, por encima de los tópicos y en sus fuentes directas, hay que atribuir la hondura musical de que dan muestra las composiciones de Falla desde aquel encuentro tan decisivo en su carrera. Aunque también es evidente, como han hecho notar algunos que desde las primeras obras significativas después del encuentro con Pedrell, Falla ya da muestras de una originalidad y una hondura y una forma de tratamiento del material música tradicional que le sitúan muy por encima del que fuera su indudable maestro

En *La vida breve*, considerada siempre como la primera obra que marca con claridad el camino que emprende Falla, están ya presentes la mayor parte de los rasgos musicales que van a definir su quehacer. Está ya presente, desde luego, la referencia al canto popular tradicional por una parte, y por otra un tratamiento musical generador de un recinto sonoro que parece como nacer de la propia naturaleza de esa música.

Conviene advertir, no obstante, que el hecho de que esta primera obra significativa de Falla esté relacionada con Andalucía es un factor puramente coyuntural, proporcionado por el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El concurso se convocaba para la composición de una ópera española en un acto. Que Falla se sintiera atraído por un argumento con referencia andaluza y gitana, es muy explicable. Pero en aquel momento no tiene mayor significación en la trayectoria posterior de Falla.

Por ello no estaría de más revisar la opinión, bastante repetida, de que la primera etapa de Falla se centra en Andalucía, abriéndose hacia otras tierras de España a partir de *El sombrero de tres picos* y *El retablo*. Esta opinión es difícilmente sostenible a la vista de los títulos, de procedencia geográfica muy diversa, que integran las *Cuatro piezas españolas*, compuestas por la época de *La vida breve*, y las *Siete canciones populares españolas*, en las que Falla trabajó al mismo tiempo que escribía *El amor brujo*. Otro tanto se puede decir de *El sombrero de tres picos* y *El retablo*, que se alternan con *Noches en los jardines de España* y la *Fantasía Baética*. No se pueden trazar líneas divisorias tan claras en el itinerario artístico de Falla, que en cada momento va centrando su atención en la obra que le exige una dedicación preferente, pero no olvida completamente las otras que están en curso de creación. Si es indudable que algunas de las obras que mayor eco han tenido tienen como referencia la música y el ambiente andaluz, también es cierto que Falla estuvo abierto desde el primer momento de su quehacer a un horizonte musical mucho más amplio.

En todo caso, lo que queda claro desde el primer momento del itinerario emprendido por Falla es que hay una ruptura con el pasado y con el entorno. Esta ruptura se manifiesta en primer lugar en la elección de los materiales musicales (tomados o inventados, vamos a tratar de aclararlo en seguida) que el maestro toma como referencia. El contenido de las primeras obras de Falla ya demuestra que elige los temas que ofrecen mejores posibilidades para un tratamiento musical, bien tomándolos de las colecciones de que dispone, bien, en otros casos, del folklore vivo, del que él hubo de tomar apuntes. Pero se manifiesta sobre todo en el tratamiento musical, que le permitió obtener efectos inéditos hasta entonces. Busca y elige los temas en razón de su capacidad de evocación y de las posibilidades que le brindan para un trabajo creativo.

Al lado de *La vida breve*, hay una obra para piano casi simultánea en el tiempo que muestra con toda claridad el nuevo modo de hacer de Falla: las *Cuatro piezas españolas*. La primera lleva por título Aragonesa. Pero su sonoridad se aparta por completo del tópico de la jota aragonesa. ¿Se trata de folklore imaginario o de una cita literal? Escuchémosla un momento antes de responder a la pregunta.

(Escuchar *Aragonesa*, de las *Cuatro piezas españolas*)

El comienzo del tema rítmico después de los acordes iniciales coincide con el de una de las falsetas más usadas como intermedio de rondalla entre las coplas de jota. Pero sólo en las siete primeras notas. Porque en seguida se aparta la melodía de lo que todo el mundo conoce, y se va por un decurso inédito, aunque conservando el polirritmo simultáneo característico del tipo de jota (y de fandango, que en esto coinciden ambos géneros) más difundido por buena parte de España. No se puede afirmar sin faltar a la verdad que esto sea tomar literalmente un tema. Se trata, simplemente, de cazar al vuelo una referencia leve, haciendo de ella una fuente generadora de música. Lo propio ocurre con la copla que sigue al preludio rítmico. Resulta familiar al que escucha, pero no porque sea una cita literal (que lo puede ser), sino porque es una melodía que aparece en cientos de variantes del tipo de jota más

difundido por toda la Península. Y lo sorprendente es comprobar cómo Falla crea para ella un ámbito sonoro que libra a esa melodía de la tónica armonía alternativa de dominante y tónica con se han acompañado las jotas de ese estilo tardío en todo tiempo y lugar. El juego musical que luego inventa Falla entretejiendo los dos temas ya es pura técnica contrapuntística, que unos saben ver y otros buscan o remedan sin conseguir salir del tópico.

Podríamos seguir comentando una a una las otras tres piezas, pero no disponemos de tiempo. De la *Cubana* seguramente interesó a Falla el polirritmo sucesivo de la *guajira*, que antes había emigrado de estas tierras el mar y volvió contaminado de sonoridades lánguidas. De la *Montañesa* encontró dos breves citas puntuales Inmaculada Quintanal en un trabajo sobre Manuel de Falla y Asturias (1989:28-36) [Pero qué transformadas aparecen en las armonías que Falla crea para ellas! ¿Y qué decir de la *Andaluza*? Desde el primer compás aparece con toda la fuerza el polirritmo del fandango, enmarcado en las tensiones armónicas del modo de Mi, que sugieren y evocan directamente Andalucía, pero también, por alusiones sonoras, la tradición oral de la mayor parte de las tierras de la Península.

En resumen, en esta temprana obra pianística ya muestra Falla un conocimiento de las posibilidades musicales del folklore y una maestría en la búsqueda de los recintos sonoros que convienen a cada melodía a los que sólo llegaba casi simultáneamente, aunque por otros caminos, el Albéniz que por entonces trabajaba en la *Suite Iberia*.

### 3. Folklore popular, folklore imaginario y tratamiento musical.

Para proceder con rigor a diferenciar lo que en la obra de Falla es documento tomado de fuente directa popular y lo que son temas creados por el compositor, parece evidente que se debe comenzar por conocer el pensamiento del propio compositor. Pues bien, él mismo dejó bien claro su criterio a este respecto. Estas son sus palabras:

"Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla". (F SOPEÑA, 1988, 19)

Estas palabras del músico obligan a seguir un camino metodológico a la inversa del que se ha seguido en los trabajos a los que nos hemos referido al comienzo. No hay de buscar en cada página de las obras de Falla rastros de temas populares puntualmente citados, sino al contrario, hay que dar por supuesto que se trata de folklore imaginado y creado por el compositor en la mayoría de los casos, buscando las razones por las que en ciertos casos toma literalmente algún fragmento musical del repertorio popular. Enfocado así el tema, los resultados son totalmente diferentes a los que obtuvo, o creyó obtener García Matos.

Aplicando esta metodología y este procedimiento en el caso de *El sombrero de tres picos*. al que me he referido antes, las 17 citas temáticas de documentos folklóricos enteros y veros del trabajo de García Matos quedan reducidas a tres o cuatro sin importancia dentro de la obra, ya que son inicios de tonadas como *San Serenín* (infantil), *El capotín* y la canción *Casadita, casadita*, que suena al comienzo de la obra entre bastidores. En los dos primeros casos Falla no quiere más que subrayar una situación con una alusión musical conocida por el público, y sin tratamiento alguno, por

eso son citas literales, que el mismo compositor indica en la partitura. En cuanto a la rondeña *Casadita, casadita*, es evidente que aun coincidiendo casi literalmente con el primer inciso de la tonada de columpio que aporta García Matos, Falla la lleva por un decurso melódico diferente hasta un final modal que se aparta completamente del original. En el resto de las citas paralelas de Matos no se puede hablar de documentos enteros y veros, sino de semejanzas melódicas en el inicio, que pueden ser debidas, o a la pura casualidad, como a menudo sucede en las acusaciones de plagio, o de melodías tan bien construidas por Falla, que son como repeticiones de arquetipos que viven en multitud de variantes en la memoria del pueblo, y que el compositor supo captar en sus rasgos sonoros definitorios, aunque no copiase ninguna puntualmente.

Y esto nos lleva directamente a distinguir entre citas literales y folklore imaginario. Bajo este término, acuñado por Moreux, entendemos una invención musical que en virtud de su sistema melódico y de su plantilla rítmica es capaz de evocar, porque la contiene resumida en sus rasgos definitorios, la sonoridad arquetípica de un determinado género o especie del repertorio popular tradicional. Que Falla puso en juego ese procedimiento desde sus primeras obras significativas, es más que evidente. Volviendo a nuestro trabajo de réplica a García Matos sobre el *Sombrero de tres picos*, dejábamos allí bien claro que la canción *Casadita, casadita*, dibuja en el primer inciso una línea melódica reiterativamente presente en la música popular tradicional, y dábamos hasta trece ejemplos encontrados en los cancioneros más dispares.

Escuchar *Casadita, Casadita*, al comienzo de *El sombrero de tres picos*, y cantar la tonada *En medio de la plaza* (*Cancionero de Folklore musical zamorano*, nº 182)

Una de dos, o Falla tomó este comienzo por ser arquetípico de un canto de ronda, o bien inventó un tema tan similar a lo tradicional que encaja a la perfección en el conjunto de variantes melódicas de ese arquetipo. En cualquiera de los dos casos estamos ante un conocimiento o una intuición extraordinaria.

Pero lo más curioso es que García Matos reconoce esto mismo cuando rastrea la partitura de *La vida breve* en busca de temas tradicionales. Para empezar, confiesa que la búsqueda ha sido infructuosa en todo el primer acto:

"En el primero de los dos actos en que la ópera fue dividida al estrenarse -dice García Matos- Falla no hace uso de documento o tema alguno concreto del acervo musical popular. Teniendo éste, empero, muy a la vista, toma de él específicos caracteres y rasgos que, pese a hallarse extendidos a los cancioneros de muchas provincias españolas, créeseles mayormente propios de Andalucía". (o. c. 1972: 179)

Se refiere el etnomusicólogo al modo de Mi, que él llama gama andaluza' y continúa:

"Con estos rasgos -se refiere a los de la cadencia y en particular al intervalo de segunda aumentada- encontramos los que figuran como estructurales de la composición, y en especial los que se relacionan con lo melódicorítmico y el estilo. En cuantos pasajes del "acto" la dramática del mismo lo permite, o lo sigue conveniente, el compositor, por lo general, usa del elemento tonal indicado y crea y se produce en términos de expresión inspirados en el folklore. Para esto último, y al lado de otros datos y pormenores, utiliza fórmulas y giros cadenciales de aquél y muy peculiares y representativos. He aquí los más sobresalientes, que extraemos, claro es, de las páginas de la obra:"(o. c. 1972:180)

Y a continuación aparecen nueve ejemplos cadenciales del sistema melódico de Mi cromatizado tomados de diferentes pasajes del primer acto. Pero lo más curioso es que nuestro investigador, una vez que ha entresacado los ejemplos, comienza a buscarles parecidos en los repertorios populares. Y claro que los encuentra, ¡cómo no!, unas veces en las colecciones que Falla pudo majenar, pero otras, sorprendentemente, en los ficheros musicales de los trabajos de recopilación de los años 40 y 50 que todavía están inéditos, desde entonces, en los archivos del IEM.

A lo largo del rastreo por el segundo acto, García Matos sigue extendiéndose en citas comparadas, buscando semejanzas en los cancioneros sobre todo, pero también en lazarzuela *La reina mora*, de José Serrano, citando algunos pasajes del *Intermedio* en los que el investigador encuentra semejanzas que no resisten una lectura comparativa rigurosa, pudiendo obedecer a puras casualidades. Hay que tener en cuenta que dicha zarzuela se publicó en el año 1930, aunque se había estrenado en 1903. Uno se ve tentado a exclamar: ¡Qué prodigiosa memoria la de Falla! El análisis de García Matos contiene algo de todo: citas comparadas, apreciaciones sobre la mayor o menor de ciertos pasajes, comentarios sobre la falta de fidelidad con que Falla inventa un martinete o una soleá, o cambia una cadencia esperada. Y de cuando en cuando alabanzas a la asombrosa maestría con que Falla inventa músicas que parecen tradicionales, pero no lo son puntualmente. Refiriéndose a la Danza, una de las páginas más brillantes del compositor, García Matos escribe así:

"Esta magnífica y fúlgida danza; esta música admirabilístma, porque ya es danza en sí misma, música que danza, cual muy pocas piezas dancísticas de cuantas se han escrito lo son, no admite, como especie coreica, una estricta filiación relativa a las conocidas en el folklore andaluz' o, de otro modo, no puede decirse bulería, olé, seguidilla, etc. De estas especies, y de alguna más, hay en ella signos y barruntos, pero en forma no del todo concreta, alternados y en parte fugaces". (o. c., 1972: 190)

(Escuchar *Spanish dance*)

Desconciertan un poco estas palabras de García Matos porque ates tigan y reconocen que Falla escribe folklore imaginario, cuando parece que el intento del investigador es demostrar todo lo contrario. Es muy probable, se atreve uno a pensar, que nuestro etnomusicólogo sólo intentase, en último término, e inconscientemente, dar muestra de su erudición, apoyándose en la obra del músico más conocido. En todo caso, repetimos, la imagen de un Falla a la búsqueda de ortopedias musicales para la creación de sus obras es falsa, y no está de más corregirla.

Hay, pues, folklore imaginario, más que literal, en la mayor parte de la obra de Falla. De hecho algunas de sus páginas más célebres, más repetidas, más conocidas, no son más que folklore inventado. Tal puede decirse, por ejemplo, de las tres obras de referencia andaluza más clara, como son *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España* y *la Fantasía Baetica*. La primera de ellas es, del principio al final, una continua evocación musical del mundo gitano, sugerida por elementos musicales muy concentrados: por ritmos muy característicos y tensiones melódicas y armónicas que resuelven continuamente en la cadencia del modo de Mi, tan ligado a la sonoridad del cante flamenco. Pero estas referencias concretas se difuminan y se esfuman precisamente en las dos *Danzas*, *la delfuego* y *la del terror*, que son de pura invención, pero que constituyen los dos momentos de mayor intensidad dramática de toda la obra.

Otro tanto puede decirse de la atmósfera musical que Falla logra crear en *Noches en los jardines de España*. Las alusiones son también muy fugaces, y además desdibujadas por la técnica impresionista. Pero son al mismo tiempo muy esenciales y muy arquetípicas. Se suele hablar de una referencia concreta para el tema de *El*

*Generalife*, a partir de una alusión del propio Falla, que dijo haber retenido en la memoria una melodía escuchada en una calle de Madrid. No aparecen citas concretas de la *Danza árabe*. ni tampoco en el tercer movimiento, *En los jardines en la sierra de Córdoba*, a pesar de los esfuerzos que los rastreadores han hecho para encontrarlas. Al maestro le basta hacer sonar en dos compases el polirritmo característico de tantos géneros del folclore español, en el que se superponen las divisiones rítmicas 3+3 y 2+2+2, Y las sonoridades des arquetípicas de la cadencia del modo de Mi, para que los buscadores de fuentes musicales comiencen a percibir a cada paso, cada uno por su parte, fandangos, jotas, peteneras, zorongos, sevillanas urbanas o seguidillas campesinas.

Pero si en alguna obra Falla condensa y reduce a lo más esencial su conocimiento de las esencias de lo andaluz (y por concomitancia de otras muchas tierras de España) es en la *Fantasia Baetica*. Tampoco en esta obra se han encontrado referencias puntuales a fuentes directas. Pero en los diez primeros compases ya quedan perfilados con toda claridad los dos rasgos de los que Falla se vale para evocar (que no para copiar) la esencia de las sonoridades que le van a servir para crear la atmósfera musical en la que quiere envolver al oyente: el polirritmo del fandango, uno de los brazos más ramificados que brotan del tronco flamenco, y la tensión acordal entre los dos últimos acordes del modo de Mi. Al abarcar la aspereza del tritono (Si-Fa), este movimiento cadencial, que Falla retarda insistentemente, genera una especie de movimiento perpetuo alrededor del sonido básico, que siempre rebota y sólo se resuelve en el último instante.

(Escuchar la *Fantasia Baetica*, comienzo y final)

Vayamos ahora a las *Siete canciones populares*, compuestas sobre la base de documentos tomados íntegramente de colecciones de cantos populares. En este caso el rastreo de García Matos ofrece un resultado claro, ya que todos los temas aparecen, algunos de ellos bastante retocados o ampliados, en las recopilaciones de Inzenga, Isidoro Hernández, José Hurtado, José María Alvira, Julián Calvo y Eduardo Ocón. Lo que en este caso procede es preguntarse por la intención de Falla al compilar este racimo de siete melodías. Y el examen de los temas elegidos demuestra claramente la intención y el procedimiento de Falla. En primer lugar, hay variedad de géneros dentro del repertorio popular, desde la nana hasta el *polo*, pasando por la *canción rondeña de tipo lírico* y los cantos que animan *diferentes bailes*. En segundo lugar, hay una representatividad lo más amplia posible de las diferentes tierras de España, dentro de los repertorios tan limitados de que el compositor podía disponer. Pero sobre todo hay una variedad de sonoridades básicas en las melodías elegidas, que permite a Falla crear un recinto sonoro individual y específico para cada una de ellas. Las canciones han sido elegidas por el compositor en función de estas posibilidades de crear música a partir de lo que ellas mismas sugieren. Por ello las *Siete canciones* son una obra creativa. Tan creativa como cualquiera otra del autor. Y además contienen referencias concretas sonoras que evocan, no ya ambientes abstractos, soñados o imaginados, sino pueblos, gentes, paisajes y formas de vivir, de pensar y de amar de gentes de las tierras de España. Entre los cientos de tonadas que Falla podía encontrar en las colecciones de aquel momento, y entre los miles de tonadas que de la memoria colectiva del pueblo han ido a parar a las páginas de las recopilaciones, han sido precisamente siete, estas *Siete canciones* las que han tenido la suerte de ser elegidas para ser el soporte sonoro, la disculpa, la ocasión y el pretexto para una de las obras más originales de Manuel de Falla. Por ello han llegado a entrar en la memoria colectiva, y se siguen interpretando

continuamente. Hay algo muy hondo en esas músicas populares, que la meditación y el talento musical de un compositor, de un creador, ha logrado captar en los sonidos con que ha envuelto esas sencillas melodías. Ahí está la obra creativa, por encima de las citas literales.

Al hilo de este comentario viene bien recordar las palabras que escribiera Béla Bartók, refiriéndose a su propio trabajo de compositor, y en respuesta a algunos que le acusaban de falta de imaginación y de recursos por tomar referencias concretas de las músicas populares que él recogió para algunas de sus obras. He aquí las palabras del gran compositor, hoy reconocido en el mundo entero como uno de los mayores talentos musicales que ha dado este siglo:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas.

Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al de compositor de músicas originales, cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz, tanto de conservar su propia fisonomía, como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita, por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición. [ ... ] En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada". (Béla Bartok, 1979: 86.)

#### **4. Hacia una visión integradora de la MPTO en la obra de Falla**

Las palabras de Béla Bartok que acabamos de citar dejan bien claro que tan creativo e inspirado es el trabajo de un compositor que inventa temas como el del que los toma de alguna fuente. Lo cual, por otra parte es más que evidente para cualquiera que conozca un poco la historia de la música. Esta afirmación obliga a enfocar de un modo muy diferente la presencia de la MPTO en la obra de Manuel de Falla.

Porque es muy claro que la fuerte carga de sonoridades tradicionales que contienen muchas de sus composiciones son floklore imaginario e inventado en su mayor parte. ¿Por qué quiso Falla teñir de esas sonoridades esas obras tan emblemáticas que salieron de su pluma? Indudablemente, porque tuvo la intención clara de que esas músicas fueran evocadoras. Y es precisamente ese poder evocador, y la hondura musical de que emana, lo que ha dado a la obra de Falla una aceptación tan universal. Sucede esto incluso en las composiciones que se suelen adscribir a su segunda etapa, en las cuales las evocaciones de lo tradicional son sustituidas por otras más propias de la música llamada "cultura". Esas alusiones sonoras también quieren evocar épocas, momentos, personajes, situaciones. Pero sólo evocar. Porque el tratamiento musical con que Falla las reviste las sitúa en el tiempo en que fueron compuestas. No hay arcaísmos en Falla, sino un lenguaje musical de vanguardia para su tiempo, que se queda al lado de acá de una barrera que él nunca quiso sobrepasar, por

razones que quizá nunca lleguemos a conocer. Pero en uno y en otro caso hay un hondo poder de evocación.

Ese poder de evocar es precisamente, una de las mayores virtudes de ese misterio un tanto indescifrable que es la música, cuando es arte. Esa resonancia interior que en nosotros produce la música es un efecto del extraño poder de los sonidos, que nos transmiten, sin palabras o con ellas, algo indecible. Se puede afirmar que es esa capacidad y poder de evocación, esa fuerza capaz de remover una zona muy honda de nuestro ánimo, lo que hace que ciertas músicas sobrevivan y otras perezcan. La buena música, la alta música, siempre acaba por entrar en la memoria colectiva. Unas veces porque ya contiene sonidos que evocan y sugieren. Y otras porque el compositor ha logrado tocar fondo al crear una obra en la que la persona humana se encuentra a sí misma y se reconoce. Esas son las músicas, sean del género que sean, que logran entrar en la historia y adquieren la categoría de obras maestras.

En esa categoría ha entrado hace tiempo, evidentemente, la obra de Manuel de Falla.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

Béla BARTOK: "La importancia de la música popular", en *Escritos sobre música popular*, XX editores, México, 1979.

Susanne DEMARQUEZ: Manuel de Falla, Barcelona, 1968. Gilbert CHASSE: *La música de España*. Buenos Aires, 1943.

Manuel de FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, reunidos por Federico Sopena; Madrid, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 4ª edición, Madrid, 1988.

Antonio GALLEGO: "Dulcinea en el prado (verde y florido)", ponencia en el Simposium internacional «La música para teatro en España», Cuenca, 1986. Publicada en la *Revista de Musicología*, vol. X, 1987, nº 2, pp. 685 Y ss.

Manuel GARCIA MATOS: "Folklore en Falla", en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, núms. m-IV, enero -junio de 1953, pp. 41-48, Y núm. VI, octubre-diciembre de 1953.

Manuel GARCIA MATOS: "El folklore en La vida breve, de Manuel de Falla", en *Anuario musicai* del L.E.M., XXVI, 1972, pp. 173-197.

Carlos GOMEZ AMAT: *Historia de la música española* (5), Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Miguel MANZANO ALONSO: "Fuentes populares en la música de «El sombrero de tres picos» de Manuel de Falla. Ponencia en el Congreso *"España y los ballets rusos de Dhiagilev"*, Granada, 1989. Publicada en la revista *Nassarre*, IX, 1, Zaragoza, 1993.

Serge MOREUX: *Bartok*. París, 1955.

Jaime PAHISSA: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1947

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

Bartolomé PEREZ CASAS: artículo en *El Español*, 30 de Noviembre de 1946.

Angel SAGARDIA: *Manuel de Falla*, Madrid, 1946

Rogelio VILLAR: *Canciones leonesas*, II, sin pie de imprenta, 1904.