
LAS CANCIONES DE JUVENTUD DE MANUEL DE FALLA: BASES PARA SU ANÁLISIS PROSÓDICO Y MUSICAL

María Dolores Cisneros Sola

Resumen

Antes de 1904, Manuel de Falla escribió cuatro canciones para voz y piano: *Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojillos negros*. Estas obras, ligadas al romanticismo musical y literario, fueron sus primeros acercamientos al género de la canción y a la composición de música vocal. Por ello son los primeros ejemplos en los que podemos estudiar uno de los elementos centrales en las composiciones vocales de Manuel de Falla: la relación entre música y texto. En este trabajo aplicaremos diversas metodologías músico-literarias para estudiar las distintas posibilidades en la convergencia del acento métrico y musical en cada canción.

Palabras clave: Manuel de Falla; Canción; Análisis; Siglo XX.

Abstract

Manuel de Falla wrote four songs for voice and piano before 1904: *Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* and *Tus ojillos negros*. These works, linked to musical and literary romanticism, were his first approaches to the genre of the song and vocal music composition. Thus, these are the first examples where we can study one of the central elements in vocal compositions by Manuel de Falla: the relationship between music and text. In this work we apply various musical-literary methodologies to study different possibilities in the convergence of metric and musical accent of every song.

Keywords: Manuel de Falla; Song; Analysis; 20th century.

• Licenciada en Ciencias e Historia de la Música y en Historia del Arte por la Universidad de Granada y Profesora Superior de Piano y de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento por el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. En la actualidad es profesora de Repentización, Transposición y Acompañamiento en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

Recepción del artículo: 16-12-2012. Aceptación de su publicación: 16-02-2013.

La primera obra que Manuel de Falla compuso para voz y acompañamiento pianístico fue *Preludios*. A partir de ella, escribió diecisiete canciones¹ que recorrieron toda su producción y con las que en cada periodo reinventó y transformó su estilo. Las cuatro primeras -*Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojos negros*- las escribió durante su juventud (1896-1904)²; entre 1909 y 1910, en París, creó *Trois mélodies* y en la primera mitad de 1914 compuso *Siete canciones populares españolas*; también fechada en ese año, a su regreso a España, realizó *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y durante el año siguiente *El pan de Ronda que sabe a verdad*; por último, ya en Granada, compuso el *Soneto a Córdoba*, para participar en el tercer centenario de la muerte de Góngora en 1927.

Cada una de estas obras, creadas durante los periodos en los que tradicionalmente se ha dividido la producción falliana, son estilísticamente muy diferentes. Las primeras canciones son ejemplos de la melodía de salón romántica, herencia del siglo XIX. *Trois mélodies* se inscriben en el género de la *mélodie*, que es uno de los que mejor ilustra el espíritu musical francés—dada la relevancia de este género en Francia, no es fortuito que Manuel de Falla, vinculado íntimamente a este país, decidiera componerlas en 1909—. *Siete canciones populares españolas* son una de las mejores muestras de utilización de la música popular en la canción lírica española. En ellas, Falla escribió, partiendo a veces de modelos, acompañamientos que son fruto de un meditado trabajo en la búsqueda de recursos rítmicos y de un elaborado lenguaje armónico lleno de sutilezas y ambigüedades tonales-modales. Las dos canciones escritas sobre textos de María Lejárraga, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y *El pan de Ronda que sabe a verdad*, se debieron a la relación entre el compositor y la escritora, como sucedió con el *Soneto a Córdoba* y el compromiso de Manuel de Falla con los jóvenes escritores de la Generación del 27. En esta última canción, al igual que en el *Concerto* y en *El retablo de maese Pedro*, Manuel de Falla volvió su mirada al patrimonio musical, histórico y literario español, del mismo modo que anteriormente había buscado su inspiración en la música popular española.

Todas estas canciones para voz y piano gozaron de una difusión dispar en cuanto a su interpretación a lo largo de la vida de Manuel de Falla, pero sin duda fueron sus obras de juventud

¹ En esta cifra no están incluidos los *Cantares de Nochebuena*. Compuestos entre 1903 y 1904, son una colección de nueve cantos populares navideños recogidos directamente de la tradición popular. Tampoco están dentro de este número *Psyché* ni la *Canción de la estrella*. La primera está escrita para voz y un conjunto instrumental y la última es una revisión de la orquestación de *Cançó de l'estrella* de Felipe Pedrell. Todas están catalogadas en: Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

² Podemos encontrar un estudio detallado de la primera etapa compositiva de Manuel de Falla en el único trabajo que abarca toda su producción de juventud: Nommick, Yvan, “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003), pp. 545-583.

las menos conocidas. Las tres primeras –*Preludios, Rima, y ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*– tuvieron muy poca presencia en los círculos musicales de la época pues posiblemente el propio Falla se encargó de guardarlas y preservarlas en la intimidad de sus papeles. De hecho no fueron editadas ni nombradas nunca por él y no existe constancia de ninguna interpretación pública de ellas hasta después de su muerte³.

Sí se publicó y fue intensamente interpretada la cuarta de las canciones de juventud, *Tus ojillos negros* que, al igual que el personaje creado por Unamuno en *Niebla*, pudo vivir una vida más allá del destino que le había marcado su autor. Dedicada “A los Excmos. Sres. Marqueses de Alta Villa”, fue editada por la Sociedad de Autores Españoles antes del mes de octubre de 1903⁴ y, como recordó en 1945 el autor del texto, Cristóbal de Castro, tuvo un éxito muy grande fuera de España:

Años después, Lucrecia Bori, la tiple que durante diez temporadas congregó a las multimillonarias de Nueva York con la fascinación de su arte y el hechizo de su elegancia fastuosa, me escribió textualmente: “¡La locura, querido Castro! Aquí se canta *Tus ojillos negros* en todas partes, a todas horas. La música de Falla y la letra de usted han puesto en moda a Andalucía con la novedad romántica de su canción. Es tan popular, que a estas horas los derechos deben sumar una fortuna...”.

Aquí, en la Sociedad de Autores, no sabían nada. Falla estaba en París. Hice liquidación de mis derechos en Norteamérica con la tarjeta de Pedrell⁵.

De *Tus ojillos negros* también se hicieron diversas ediciones fraudulentas y arreglos sin el consentimiento del compositor. Por ejemplo en 1929 Leopoldo Matos informó a Falla de un arreglo violinístico de la canción realizado con criterios artísticos bastante dudosos, que había escuchado en una audición:

³ La primera interpretación de esta obra de la que existe constancia documental es la que realizaron Enrique Franco (piano) y Ángeles Chamorro (soprano) en 1967 en el Festival de Barcelona. Y la primera edición es: Falla, Manuel de, *Obras desconocidas I*, “5 Obras para canto y piano”, Madrid, Unión Musical Española, 1980.

⁴ En *Apuntes de Harmonía* Falla recoge la lista de ingresos (indica el 25 por ciento) por las ventas de la partitura en el periodo comprendido entre el 24 de octubre de 1903 y el 1 de enero de 1905: *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*, Yvan Nommick (ed.) y estudios musicológicos a cargo de Yvan Nommick y Francesc Bonastre, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. “Facsimiles”, serie “Documentos”, n.º 1, 2001, p. 151. También, en las páginas siguientes, Falla hace una relación de los ingresos por las ventas de las partituras del *Vals capricho*, *Serenata andaluza*, *Los amores de la Inés* y *Nocturno* que son, junto con *Tus ojillos negros*, sus primeras obras editadas.

⁵ *ABC* (Madrid, 15 de noviembre de 1945). Un ejemplar original del artículo se conserva en el Archivo de Valentín Ruiz Aznar.

Fui a cenar a Armenonville y mientras despachaba un *homard Thermidor*, el violinista atacando una jota ¡la tuya! me dejó suspenso y estupefacto. Llegó el “aunque no quiera tu madre” y rompí a aplaudir. Llamé a Sarasatejo y le encargué que tocara alguna otra cosa tuya. Fueron los ojillos negros y ¡horror! padecían conjuntivitis, iritis y orzuelos. Ni tú los hubieras conocido. Me creí estafado, pero me mostraron la partitura y tuve que callarme⁶.

Falla, ajeno a la existencia de este arreglo, se interesó por él, a la vez que renegaba tanto de la edición realizada en 1903 en España como de la obra en sí, a la que llegó a calificar de “vejstorio”:

¡Pero a quién se le ocurre tocar ese vejstorio! Ignoraba que existiera ese arreglo violinístico. ¿Recuerdas si la música estaba impresa y si era edición extranjera? Esto me interesa saberlo, pues yo no sé de otra edición que la vieja española para canto y piano (muy mala por cierto)⁷.

Este testimonio de Manuel de Falla muestra una visión negativa de esta obra, que coincide con otras consideraciones similares con respecto a su producción anterior a 1904. Es lógico, con la transformación tan grande acaecida en su música con *La vida breve*, que negara esas obras de juventud, pero del mismo modo, Falla siempre fue consciente de la importancia de estas composiciones desde el punto de vista de su formación. Así, Jaime Pahissa escribe sobre ellas: “El mismo Falla opina que su verdadera producción empieza en *La vida breve*, lo que escribió antes lo considera, solo, como ensayos”⁸. Ciertamente, sus obras de juventud fueron sus primeros ejercicios de composición⁹, y sus primeras canciones, los primeros estudios y acercamientos al género, lo que supuso sus inicios en la composición de música vocal y el manejo de un texto para su puesta en música.

En este trabajo estudiamos estas obras de juventud, centrándonos en la relación entre música y texto. En primer lugar dedicamos un breve apartado a las tendencias estéticas en las que se inscriben estas piezas, tanto en el plano compositivo como en el literario. Y a continuación centramos nuestro análisis en las relaciones que establece el compositor entre el ritmo poético y el ritmo musical, un campo apenas explorado pero en el que, con el tiempo, Falla aportó alguna de sus más audaces soluciones. Dada la escasez de estudios sobre esta materia, antes de iniciar

⁶ Carta de Leopoldo Matos a Falla enviada el 22-IX-1929. Original manuscrito. Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF), carpeta de correspondencia n.º 7263.

⁷ Carta de Falla a Leopoldo Matos fechada el 21-X-1929. Borrador mecanografiado (copia papel carbón con correcciones autógrafas). AMF, carpeta de correspondencia n.º 7263.

⁸ Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 2.ª ed., 1956, p. 41.

⁹ Manuel de Falla conservó los manuscritos de *Preludios*, *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Se trata de manuscritos definitivos, no existiendo ningún borrador previo a su composición final que nos permita reconstruir su proceso compositivo. Estas tres obras llevan los números XVI, XIX y XX respectivamente en el catálogo: Gallego, A., *Catálogo de obras...*, pp. 32, 38 y 39.

el examen, realizamos algunas consideraciones metodológicas que consideramos pueden ser de utilidad.

Fundamentos estéticos de las primeras canciones de Manuel de Falla: del romanticismo al costumbrismo

Estilísticamente, su música de juventud está muy ligada al universo romántico. El propio Falla, aunque refiriéndose a *La vida breve* y a las *Noches en los jardines de España*, afirmó: “Empezaremos por el ‘romanticismo’. Efectivamente: cuantos nacimos dentro del pasado siglo le hemos pagado en mayor o menor grado nuestro tributo”¹⁰. El hecho de crecer imbuido en esta estética romántica, que afloraba en los conciertos a los que Falla asistió, así como en las lecturas literarias que manejó durante aquellos años, determinó también el lenguaje compositivo de sus primeras canciones.

En el caso de los textos, las poesías utilizadas en estas canciones están en correlación con el estilo musical de las mismas. Como señaló Gerardo Diego –y es la primera particularidad del lenguaje falliano presente desde su juventud hasta sus últimas obras– la relación entre los textos literarios manejados por Manuel de Falla y su creación musical fue siempre muy estrecha: “Yo encuentro una honda correlación entre su estilo musical y su andadura sintáctica, como también entre su grafía pentagráfica y los rasgos de su alfabeto caligráfico”¹¹. Para la primera canción, *Preludios*, Falla escogió un poema del prebecqueriano Antonio de Trueba¹², y para las dos siguientes, dos *Rimas* de Bécquer¹³. Con estos textos encontramos la inmersión de Falla en el estilo romántico español más pleno, pues su musicalización fue una constante en la melodía de salón de los compositores de la Restauración.

¹⁰ Carta de Falla a Darío Pérez fechada el 9-XI-1929. AMF, carpeta de correspondencia n.º 7392.

¹¹ Diego, Gerardo, “Falla y la literatura”, *Ínsula*, II, 13, 15-I-1947, pp. 2-3.

¹² Antonio de Trueba fue muy leído por Manuel de Falla en su juventud, como prueban la gran cantidad de libros suyos que se conservan en su biblioteca: Trueba, Antonio de, *Leyendas genealógicas de España*, Barcelona, Daniel Cortezo, col. “Novelistas españoles contemporáneos”, 1887, t. 2. AMF, R. 3104; *Cuentos ilustrados*, Selección de las obras de Antonio de Trueba y dibujos de Enrique Castillo, Madrid, [s.n], 1927. AMF, R. 3103; *Cuentos populares*, Trozos selectos con breve estudio biográfico y notas explicativas de J. M. B. Mareca, Toulouse, Édouard Privat, col. “Clásicos españoles”, 1895. AMF, R. 3105; *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*, Madrid, Centro General de Administración, 1864. AMF, R. 3067; *El Cid Campeador*, Madrid, José María Marés, 1851, AMF, R. 2899; *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos editores, 1881. AMF, R. 1943.

¹³ Falla escogió dos *Rimas* de Bécquer de alguna de las primeras ediciones en las que se publicaron, pero no podemos precisar la edición que utilizó, ya que el único ejemplar de *Rimas* conservado en el Archivo Manuel de Falla pertenece a una tirada de 1907.

Junto a esta línea romántica, la otra gran tendencia estilística de la literatura de estos años, de tintes costumbristas, aparece en el poema de *Tus ojillos negros*. Esta poesía de Cristóbal de Castro tuvo gran difusión entre los periódicos de la época, pero según escribió el propio autor del texto¹⁴, fue Felipe Pedrell quien hizo de enlace entre el poeta y el músico y también fueron las enseñanzas del maestro catalán las responsables de gran parte de los avances técnicos de esta canción.

En cuanto a las manifestaciones musicales que pudieron influir en las primeras composiciones de Manuel de Falla destacamos en este trabajo el repertorio operístico italiano. Como indica Roland-Manuel, la música italiana estuvo muy cerca de Falla desde momentos muy tempranos, en particular por la presencia de “Un abuelo bondadoso, siempre dispuesto a hacer gemir los armonios al imponerles las arias italianas que se entremezclaban en su memoria”¹⁵.

Además, son muchas las partituras de música vocal de esta época que se conservan en la biblioteca de Manuel de Falla. En ella abundan las obras líricas, las óperas y las zarzuelas, destacando también las partituras de óperas italianas, la mayoría en versión para piano solo, o canto y piano. Algunas fueron adquiridas en Cádiz, como es el caso de *La Bobème*¹⁶ y *Manon Lescaut*¹⁷ de Puccini o *La Traviata*¹⁸ de Verdi, al parecer para seguir las representaciones que de ellas se hicieron en la ciudad. No en vano, la presencia destacada del repertorio de ópera italiana, tanto en salones particulares como en salas de conciertos¹⁹, fue una constante en los últimos años del siglo en Cádiz²⁰.

¹⁴ ABC, (Madrid, 15 de noviembre de 1945). Un ejemplar original del artículo se conserva en el Archivo de Valentín Ruiz Aznar.

¹⁵ Roland-Manuel, Alexis, *Manuel de Falla*, Losada, Buenos Aires, 1945, p. 16.

¹⁶ Puccini, Giacomo, *La Bobème*, Reducción para piano de Carlo Carignai, Milán, Ricordi, 1896. Lleva el sello del “Almacén de Música de Juan P. Parodi” de Cádiz y anotaciones autógrafas de Falla. AMF, R. 1123.

¹⁷ Puccini, Giacomo, *Manon Lescaut*, Reducción de Carlo Carignani. Milán, Ricordi, 1893. Anot. autógr. de Manuel de Falla; *Ex-libris* ms. de Manuel de Falla. Lleva sello de la Casa Manuel Quirell (Cádiz). AMF, R. 1124.

¹⁸ Verdi, Giuseppe, *La Traviata*, Milán, Ricordi, [s.a.]. AMF, R. 922.

¹⁹ En el Archivo Manuel de Falla, carpeta NFN 1, se conservan numerosas copias de programas de mano entre las fechas 1885 y 1918 con gran número de arias de Rossini, Bellini y Verdi, entre otros, que nos permiten observar la evolución de las programaciones que se llevaban a cabo en las diferentes salas de concierto. Estos programas de mano de conciertos no contienen obras de Manuel de Falla, pero son un testimonio de los conciertos que se llevaron a cabo en esos años en Cádiz y a los que el músico pudo asistir.

²⁰ Dato citado en: Bergadà, Monserrat, “La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo”, *Manuel de Falla e Italia*, Yvan Nommick (ed.), Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Colección “Estudios”, serie “Música” n.º 3, Granada, 2000, p. 21; podemos encontrar una relación de las principales representaciones operísticas en Cádiz en: León Ravina, Gemma, *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*, Cádiz, Grupo de estudios de Historia Actual, 2007.

La presencia de la música italiana en la ciudad andaluza no es ninguna novedad, y como ejemplo concreto de la influencia en estas obras podemos señalar las líneas melódicas amplias y los grandes pedales que dan lugar a ritmos armónicos lentos, propios del verismo italiano que encontramos en la segunda de sus canciones, *Rima*. Junto a ello, el uso de compases de subdivisión ternaria nos podría llevar a establecer algunos paralelismos entre las líneas de canto de *Rima* y el primer acto de *La Bohème*²¹.

La traslación del ritmo poético al parámetro musical: propuesta metodológica para el análisis de las canciones de Manuel de Falla

Como indicamos anteriormente, el aspecto más interesante de las canciones de juventud de Manuel de Falla y que más trascendencia tendrá en su obra posterior es la relación entre música y texto. En ellas encontramos una característica que se tornó esencial en la obra vocal de Manuel de Falla: el respeto por la lengua y por la convergencia del acento métrico y musical. Si bien la búsqueda de la correlación música-texto es un rasgo extensivo a toda la tradición musical occidental, en el caso de Manuel de Falla fue durante toda su vida uno de los elementos centrales de su trabajo compositivo. Atento a las innovaciones declamatorias de la música europea de principios del siglo XX, Falla tendió a tratar el texto de sus obras vocales con una meticulosidad extrema, lo que le llevaría más adelante a considerar este parámetro como elemento determinante de su propia obra musical.

Como indica Elena Torres, en *La vida breve* Falla se esforzó por “traducir en música las inflexiones de la lengua, atendiendo tanto a la entonación como al ritmo del español hablado”²². Y un paso más, en *El retablo de Maese Pedro* hace que la propia música sea sometida y condicionada a los dictados de un texto trabajado al detalle. Pero hasta llegar allí, sus canciones de juventud, como sus primeros acercamientos a un texto poético, muestran la inquietud por esa relación música-texto, y cimentaron la composición de su posterior música vocal.

En ellas sorprende, en primer lugar, el respeto por el ritmo textual, condicionado por el acento métrico. Desde la primera canción encontramos un manejo correcto de la acentuación prosódica y una evolución en el resto de canciones hasta llegar a unas soluciones difícilmente

²¹ La influencia de Puccini en esta canción fue citada por primera vez en: Nommick, Yvan, *La viola: una voz para Manuel de Falla*, Notas al programa de mano del concierto celebrado el 28-XI-2000 en el auditorio Manuel de Falla de Granada; *La biblioteca de Manuel de Falla*, programa general de los VI Encuentros Manuel de Falla organizados por la Orquesta Ciudad de Granada y el Archivo Manuel de Falla y celebrados en Granada en noviembre de 2000, Yvan Nommick (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla-Orquesta Ciudad de Granada, 2000, pp. 12-18.

²² Torres Clemente, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 119-120.

alcanzables sin un conocimiento técnico de la versificación española. Este dominio de la métrica literaria lo debió de adquirir Falla en su juventud; en su biblioteca se conservan algunos métodos de esta rama de la lingüística minuciosamente estudiados, como el libro de Antonio de Trueba del que extrae el texto de su canción *Preludios*²³. El volumen contiene numerosas anotaciones en las que el poeta realiza una explicación teórica de la versificación, lo que prueba que Manuel de Falla, en sus primeros pasos literarios, se interesó y se formó en esta disciplina, muy posiblemente con vistas a su propia creación poética. Es probable además que Falla pusiera en práctica estas nociones de métrica en las páginas de sus revistas manuscritas *El Burlón* y *El Cascabel*²⁴, donde junto a relatos en prosa e ilustraciones también se incluyen varias poesías cuya autoría tal vez le pertenezca.

Para abordar el análisis de la línea melódica de estas canciones nos enfrentamos con el difícil problema del estudio de la relación entre música y texto poético. En la música vocal encontramos dos sistemas, poema y música, cuyo estudio se ha realizado generalmente de forma separada. Como examina Juan Miguel González, “frecuentemente la cuestión se ha centrado en averiguar cuál de los dos sistemas es el que resulta jerárquicamente superior, cuál domina de los dos, cuál es el que determina la estructura fundamental [...]”²⁵. En esta línea, los pocos trabajos que tratan la canción española del siglo XX han analizado esta relación estableciendo un acercamiento en primer lugar al contenido semántico y a la estructura del poema, y posteriormente, de manera aislada, a los rasgos estilísticos de la música y a cómo esta subraya y enfatiza el texto²⁶. Este método supone reducir la música a un reforzamiento del texto, lo que implica la negación de gran parte de su especificidad como lenguaje y otorga una supremacía del texto sobre la música. Si bien este procedimiento es un complemento analítico, en nuestro trabajo nos aportaría una visión incompleta como método único de trabajo.

Por otro lado, encontramos el método contrario, que se basa en el tan difundido “principio de asimilación”, es decir, sería la música la que asimilaría la palabra. Autores como Boris de Schloezer juzgan impensable toda síntesis entre dos sistemas sin la existencia de una asimilación de uno por

²³ En la biblioteca personal del compositor se encuentran libros de formación métrica como el citado libro de: Trueba, A., *Arte de hacer versos...* del que Manuel de Falla extrajo el texto de su primera canción, *Preludios*.

²⁴ Revistas manuscritas que el compositor adolescente elaboraba junto con un grupo de amigos, y que se realizaron discontinuamente entre noviembre de 1889 y marzo de 1891. Conservadas en el AMF.

²⁵ González Martínez, Juan Miguel, *Semiótica de la música vocal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 104.

²⁶ Rhodes Collier, Suzanne, *Contemporary Spanish Song: Cycles for Soprano by Turina and Rodrigo*, DMA, University of Maryland, 1987.

el otro²⁷. Del mismo modo, Suzanne K. Langer afirma que “cuando la palabra y la música se unen en la canción, la música absorbe las palabras [...]”²⁸. Este método, adecuado en obras concretas, por ejemplo cuando se utilizan los rasgos fónicos del lenguaje como material musical, no es aplicable en nuestro trabajo, porque el principio de asimilación implica la absorción del elemento que ha sido asimilado, la poesía, careciendo de sentido cualquier tipo de análisis métrico o sintáctico.

En las canciones compuestas por Manuel de Falla en su juventud no podemos concebir un texto absorbido por la estructura musical que haya perdido su sentido como unidades lingüísticas y que haya sido anulado literariamente. En estas obras, compuestas sobre versos clásicos españoles²⁹, la relación de la música con un texto poético en verso es esencial al estar directamente condicionada por un elemento intrínseco en los versos, el ritmo. Por ello es necesario un método que nos lleve a comprobar la reciprocidad y concordancia existente entre el ritmo de los versos y el ritmo melódico al mismo nivel de igualdad, sin la superioridad de ninguno de los dos sistemas sobre el otro.

Para nuestro análisis establecemos un método que trata la concordancia al mismo nivel de la música y el texto y seguimos así la postura de los estudios de Ruwet³⁰ de los años setenta, también defendida por Juan Miguel González³¹, según la cual es posible la convergencia entre texto y música sin la necesidad de ninguna asimilación. Lo hacemos mediante un análisis de la concordancia entre el ritmo interno del verso y el ritmo de la melodía a través de un doble trabajo:

1. Un análisis de la creación melódica que, debido a la inexistencia de trabajos que traten el desarrollo melódico en las obras vocales de Manuel de Falla, nos lleva a basarnos en los diversos estudios sobre el desarrollo temático en sus obras instrumentales³². Estudiamos cómo se lleva a cabo la creación de la melodía en las cuatro canciones de juventud y mediante qué procedimientos se transforman las ideas melódicas.

2. Un análisis métrico del poema, para lo que tomaremos un modelo de explicación de la manera en que se organiza el acento en el verso español basado en el reconocimiento de unidades rítmicas en torno a un acento. Es decir, nos centraremos en el análisis del ritmo textual,

²⁷ Schloezer, Boris de, *Introduction à J. S. Bach: Essai d'esthétique musicale*, París, Gallimard, 1979, p. 268; Schloezer, Boris de & Scriabine, Marina, *Problemas de la música moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

²⁸ Langer, Suzanne K, *Feeling and Form, A theory of Art*, Nueva York, Scribner, 1953, p. 152.

²⁹ Heptasílabos y pentasílabos en *Preludios*, endecasílabos en *Rima* y hexasílabos en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojillos negros*.

³⁰ Ruwet, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, París, Seuil, 1972.

³¹ González Martínez, J., *Semiótica de la música vocal...*, p. 114.

³² González Casado, Pedro, *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1999; Nommick, Yvan, “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”, *Revista de Musicología*, XXI, 2 (diciembre de 1998), pp. 573-591.









Motivo *b*



"Quié - re me, ni - ña, y al pie de los al - ta res se - rás ben - di - ta.

Ejemplo musical 2: Preludios, cc. 13-17, parte vocal.

El primer motivo, *a*, presente en la primera frase, se repite a diferentes alturas o es sometido a diversas variantes interválicas hasta en ocho ocasiones solo en la primera sección:

Compases	Ejemplo
5	
6-8	
9	
10-12	
23	
24-25	
27	
28-29	

Ejemplo musical 3: Preludios, diferentes apariciones de motivo a en la primera sección.

Es un material sin resolución que enlaza consigo mismo y al que se le añade una desinencia para la conclusión melódica de la semifrase o la frase, como comprobamos en el segundo, cuarto, sexto y octavo pentagrama del tercer ejemplo musical.

La segunda frase está construida a partir de un material melódico, *b*, cuya primera parte (señalada en el ejemplo musical 2 con un recuadro), con un carácter rítmico más marcado, precede a un fragmento melódico que es sometido a un mayor número de procedimientos de variación a lo largo de la canción.

Si nos centramos en el texto, el poema de Antonio de Trueba es una seguidilla compuesta que alterna versos heptasílabos y pentasílabos combinados en una estrofa de cuatro versos y un estribillo de tres: (7-5a-7-5a / 5b-7-5b)³⁷. Al someter estos versos a un análisis musical, observamos que en los heptasílabos se combinan los acentos de forma binaria-ternaria-binaria y en los pentasílabos, ternaria-binaria.

La simbiosis entre música y texto que Falla realiza consiste en una yuxtaposición de los dos motivos musicales con las dos subestructuras estróficas que componen el poema (seguidilla y su estribillo):

1. En los primeros cuatro versos utiliza el motivo *a*. El procedimiento que lleva a cabo consiste únicamente en reducir los valores de la parte final del verso para distribuir las sílabas tónicas en el compás. Este, si bien puede resultar un recurso monótono a lo largo de la canción, hace que el texto fluya de un modo natural.

2. Y en los tres siguientes, en el estribillo, emplea el motivo *b*. De este modo, el primer verso, pentasílabo, coincide con el motivo *b* y el resto de la estrofa con el restante material melódico.

Se trata de una creación melódica mediante esquemas rítmicos preconcebidos que se repiten transportados o sometidos a variantes y que discurren según un plan armónico caracterizado por el empleo de sutiles giros modales en la melodía y en la armonización. En esta canción, Manuel de Falla busca encadenamientos de grados que suenan modales dentro de un contexto tonal; selecciona enlaces que le permitan buscar sonoridades modales como los movimientos entre tónica y subdominante. Veamos como ejemplo la solución que Falla da a los compases 37-39. En ellos mediante un enlace tonal (II-V-II-V) persigue el sentido modal:

³⁷ En la seguidilla compuesta hay rima asonante entre los versos segundo y cuarto, que hemos indicado con la letra “a” y en los versos quinto y séptimo que hemos señalado con la letra “b”. Esta estructura se repetirá cuatro veces a lo largo del poema y para visualizar con mayor claridad la rima asonante hemos subrayado en el poema las vocales entre las que se produce dicha rima.

en - tris - te - cen ya - le - gran es - tas to - na - das?

rit.

rit. y dim.

Ejemplo musical 4: Preludios, cc. 37-39.

Estos procedimientos son una búsqueda del camino cuyo culmen Falla alcanzará en las *Siete canciones populares españolas*. En estas canciones de juventud, Falla busca la modernidad en los pequeños giros melódicos. Así podemos ver en el uso del Re natural en el primer compás procedente de la escala menor melódica que aporta un gran color modal, y que posteriormente, como sensible tonal, aparece sostenido.

Por el contrario, años después en las *Siete canciones* cualquier pequeño giro melódico modal es aprovechado por Falla en sus acompañamientos, para armonizarlo de este modo sin necesidad de apoyarse en la sintaxis tonal.

Encontramos así que en su primer acercamiento al género cancionístico, Falla establece una relación de convergencia, aplicando las dos combinaciones acentuales de los versos a dos motivos melódico-rítmicos, superponiendo ambos sistemas.

En *Rima*, el texto utilizado es métricamente muy diferente a *Preludios*. En la primera canción, observamos cómo todos los versos heptasílabos y pentasílabos compartían las mismas cláusulas rítmicas³⁸; por el contrario, la organización rítmica de este poema es diferente en cada verso. En la primera estrofa encontramos un juego de acentos poco habituales en los versos endecasílabos (endecasílabo polirrítmico³⁹): el primer verso acentúa la cuarta sílaba, el segundo la tercera y el tercero la segunda:

³⁸ Entendidas como periodos rítmicos o grupos acentuales.

³⁹ Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor libros, 2004, pp. 51-54.

Olas gigantes que os rompéis bramando⁴⁰
 En las playas desiertas y remotas,
 Envuelto entre las sábanas de espumas,
 ¡Llévame con vosotras!

La creación melódica que idea Falla consiste en melodías amplias sin ningún motivo recurrente que se someta a repetición o variante. Aquí, el ritmo va derivando de la métrica textual y la curva melódica de la construcción armónica. Para llevar a cabo la convergencia de acentos, Falla solo hace coincidir con las partes fuertes de cada compás las primeras sílabas y la última acentuadas del verso, como podemos comprobar en el ejemplo musical número cinco.

En cuanto a la curva melódica, en esta canción tenemos que hablar de “melodías armónicas”⁴¹. Las melodías están creadas vocalmente, pero también con un sentido armónico muy importante. Por ello, la línea melódica va unida a la armonía y a las evoluciones de esta, permitiendo un cambio rápido de las armonías que la sostienen.

The image shows a musical score for the song 'Olas gigantes' by Manuel de Falla. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 12/8. The vocal line has the lyrics: 'O - las gi - gan - tes que os rom - péis bra - man - do en las'. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic and later moves to a forte (f) dynamic. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

Ejemplo musical 5: Rima, cc. 1-3.

De la mezcla de ambos parámetros -vocalidad y armonía- resulta una melodía de construcción bastante triádica o arpegiada cuyas notas están en estrecha relación con el discurso armónico y que se apoya en grandes pedales con diferentes intervalos, e incluso acordes completos. Los acordes de quinta aumentada y séptima disminuida aparecen también en repetidas ocasiones, como de igual modo ocurre con los movimientos cromáticos.

La relación rítmico-métrica más sencilla de todas las canciones de juventud es la de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Para ella, Manuel de Falla elige una *Rima* escrita a base de versos

⁴⁰ Cuando un verso inicial empieza por sílabas tónicas, estas quedan como fuera del ritmo (lo que equivale en música a la anacrusa y que Príncipe llama “antecompás”).

⁴¹ Toch, Ernest, *La melodía*, Barcelona, Labor, 1989, p. 101.

hexasílabos en los que el análisis métrico establece solo dos combinaciones de cláusulas rítmicas: acento en la segunda sílaba (anfibráquico) o en las sílabas impares (trocaico):

- Con el acento en la segunda sílaba tenemos una anacrusa, una cláusula ternaria y una binaria (anacrusa, 3-2).

- El acento en las sílabas impares da lugar a tres cláusulas binarias (2-2-2).

En el texto podemos comprobar las sílabas tónicas que dan lugar a estas cláusulas:

Cerraron sus ojos
 Que aún tenía abiertos;
 Taparon su cara
 Con un blanco lienzo;
 Y unos sollozando,
 Otros en silencio,
 De la triste alcoba
 Todos se salieron.

Para musicarlos, Falla tampoco crea aquí motivos rítmicos, como sucedió en *Preludios*, sino que combina las dos métricas distintas en las mismas fórmulas rítmicas. Lo lleva a cabo trasladando estos patrones acentuales a la rítmica musical mediante la conexión de la anacrusa que precede a la métrica ternaria con la binaria del verso anterior⁴²:

Ce-rra-ron sus o - jos que aún te - ní - a a bier- tos; ta- pa- ron su ca - ra con un blan- co
 1 3 2 2 2 2 1 3 2 2 2

Ejemplo musical 6: ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!, cc. 12-15, parte vocal.

Como comprobamos en el ejemplo musical anterior en el que hemos marcado el número de sílabas átonas que siguen a una acentuada, Falla combina ambas métricas con naturalidad, pero aún sin que la línea melódica alcance una entidad independiente al texto.

Falla, en estos tres ejemplos, muestra diferentes soluciones en función del texto musicado. Hay, desde luego, un deseo manifiesto de seguir el ritmo poético (ya sea este de estructura libre, ya de patrones acentuales cerrados). Pero el compositor aún no se atreve a violentar el compás

⁴² Con la excepción de pequeñas alteraciones rítmicas (lógicas para buscar variedad) que no rompen este patrón, como cambiar dos corcheas por una corchea con puntillo y una semicorchea, durante toda la canción, Falla aplica las mismas soluciones.

musical (como hará más adelante), sino que se limita a encajar de manera operativa el ritmo poético dentro de un metro musical preestablecido.

De la yuxtaposición al dinamismo

Es en la última de las cuatro canciones, *Tus ojillos negros*, donde el tratamiento melódico sufre un cambio muy importante. En este caso, Falla también trata el texto con el máximo respeto, como en el resto de canciones, pero llega a un dinamismo mucho mayor al elaborar un discurso melódico alejado del poema.

La canción tiene una estructura tripartita (A-B-A'), con una gran parte central contrastante que podemos subdividir a su vez en dos secciones. En ella, los procedimientos de creación melódica son diferentes en cada parte musical:

1. En la parte A la melodía se asemeja a una pulsación rítmica constante y mecánica, como un motor melódico:

Yo no sé qué tie-nen tus o - ji-llos ne-gros,
que me dan pe-sa-res y me gus-ta ver- los,
que me dan pe-sa-res y me gus-ta ver- los.

Ejemplo musical 7: Tus ojillos negros, línea melódica, cc. 3-6.

La organización rítmica de la melodía consiste en comenzar cada verso en la segunda parte de un compás y acabarlo en la primera parte del siguiente, con lo que se produce un encadenamiento de versos que anteriormente hemos llamado motor melódico. Este *continuum* melódico se apoya en un grupo pedal que contiene las armonías de tónica, segundo grado y dominante. El uso de grupos pedales es un recurso al que acude en esta obra de juventud, pero Falla, en sus canciones posteriores, utilizará este sistema de armonización mediante grupos pedales

en numerosas ocasiones. Así lo hará por ejemplo en “Séguidille”, tercera de las canciones de *Trois mélodies*, o en la “Canción” y en la “Nana” de las *Siete canciones populares españolas*.

2. En la parte B establece una frase con dos motivos melódico-rítmicos que retoma en la segunda parte de esta sección y somete a mayor número de variantes y a pequeños desarrollos melódicos.



Ejemplo musical 8: Tus ojillos negros, línea melódica, cc. 15-18.

Lo interesante de la elaboración melódica de esta canción está en su relación con la rítmica del poema de Cristóbal de Castro. Este está formado únicamente por versos hexasílabos cuyas cláusulas rítmicas son siempre exactamente iguales, es decir el ritmo métrico es siempre binario (trocaico) y contiene tres cláusulas de dos sílabas en cada verso⁴³: Yo no sé qué tienen / Tus ojillos negros / Que me dan pesares / y me gusta verlos⁴⁴.

Con este texto completamente estático, Falla crea una melodía que responde a los esquemas acentuales del texto, pero que a su vez tiene un sentido propio e independiente. Los procedimientos de creación melódica son diferentes en cada sección y encontramos que los dos sistemas, textual y musical, se interrelacionan, pero conservan su libertad.

Este cambio supone una evolución desde la primera canción, que se basaba en la yuxtaposición sencilla y precisa, al dinamismo de *Tus ojillos negros*. En unas declaraciones realizadas por Debussy en 1911 podemos comprender perfectamente el estadio que Falla, ya bajo el magisterio de Pedrell, alcanza en esta canción:

Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros [los compositores]. Fíjese, últimamente, no sé por qué, puse música a tres baladas de Villon... Sí, sí sé por qué: porque me apetecía desde hace mucho tiempo. Pues bien, es muy difícil seguirles correctamente, acordar sus ritmos conservando la inspiración. Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena. Los versos clásicos tienen una vida propia, un “dinamismo interior”, para hablar como los alemanes, que no es cosa nuestra, de los músicos⁴⁵.

⁴³ Aunque el único acento obligatorio en los versos hexasílabos es el de la quinta sílaba.

⁴⁴ Domínguez Caparrós, J., *Métrica española...*, p. 146.

⁴⁵ Debussy, Claude, *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Música, 1987, pp. 183-184.

Y llegar a esta independencia, sin que como indica Debussy sea algo artificial, es el logro de Manuel de Falla en estas canciones de juventud que le permitirá posteriormente tratar cuestiones más complejas referentes a la vocalidad de sus obras. Este cambio compositivo que se produce con *Tus ojillos negros* es el punto de partida necesario para la relación entre música y texto de sus obras venideras.

Aunque son las cuestiones prosódicas las que centran nuestro análisis, nos parece interesante observar, para concluir, las maneras en las que el compositor ilustra o traduce a elementos musicales las unidades lingüísticas. Manuel de Falla se sirve básicamente de tres elementos: la interválica del texto con respecto al piano, la rítmica melódica y los recursos pianísticos que adquieren una función semántica.

Como ejemplo del primer elemento, tomamos el último verso de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Aquí la traslación a la música del significado textual es muy interesante y sutil: tras una sucesión de séptimas en el piano (sonoridad que nunca antes había aparecido en esta canción), la palabra “muertos” coincide con un intervalo de novena entre voz y el bajo⁴⁶ que resulta bastante expresivo.

Podemos observar un ejemplo de imitación musical del texto en la rítmica melódica en el compás nueve de *Rima*, donde emplea figuras más breves en la palabra “huracán”. Las semicorcheas que coinciden con esta palabra son los valores más breves que Falla utiliza en toda su canción, por lo que llaman especialmente la atención:

Rá - fa - gas de hura - cán quea - rre - ba - tá - is

Ejemplo musical 9: Rima, cc. 9-10. Parte vocal.

Los recursos pianísticos son la tercera forma esencial de trasladar la significación textual a la música. Como podemos observar en el siguiente ejemplo musical, en los compases 16-17 de *Rima*, el piano realiza una bajada acentuada tras la palabra “tempestad” a modo de imitación del texto.

⁴⁶ Parte fuerte del compás 57.

f (a tempo)
Nu - bes de tem - pes - tad que rom - peal ra - yo

(a tempo)
ff

Ejemplo musical 10: Rima, cc. 16-18.

Este ejemplo es uno de los pocos gestos de independencia entre la voz y el acompañamiento pianístico en estas canciones y un recurso muy habitual en el romanticismo.

En estas canciones de juventud hemos podido observar como punto de partida dos rasgos que marcarán estas primeras obras y condicionarán su producción vocal posterior: la intuición de Falla para guiar el discurso melódico y la influencia de su primera vocación, la literaria, en cuanto al tratamiento de un texto.

Tras someter a estas canciones al método analítico establecido, y como hemos ido apuntando a lo largo de nuestro trabajo, en cuanto a la relación música-texto de estas canciones se sucede una evolución que va de una relación de yuxtaposición en *Preludios* a una mayor libertad de combinación métrica en *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, para alcanzar finalmente una compenetración de los sistemas musical y textual, sin que ninguno pierda su autonomía y la inspiración puramente melódica con *Tus ojillos negros*. La inmersión en esta música de juventud nos confirma la idea de que estas canciones fueron, sobre todo tras las enseñanzas de Pedrell, muy importantes para el camino que Manuel de Falla recorrió con su producción vocal posterior.

En el mismo sentido, en estas obras hemos podido rastrear algunos rasgos dentro del género de la canción que son el antecedente de su producción posterior. Así sucede con el uso de la modalidad y de las sutilezas modales-tonales en sus acompañamientos y con el empleo en los mismos de grupos pedales. Junto al tratamiento vocal y melódico del texto, algunas de las soluciones de los acompañamientos de las *Siete canciones populares españolas* o *Trois mélodies* están ya presentes en sus obras de juventud, por lo que su trascendencia dentro de la producción cancionística de Manuel de Falla es mucho mayor de lo que su sencillez y romanticismo nos pueden mostrar. ■