CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
ANDRÉS DE VANDELVIRA DE JAÉN

Título Superior de Música. Especialidad de Interpretación.

Violín

**Trabajo Fin de Estudios**

# LAS SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS PARA VIOLÍN Y PIANO DE MANUEL DE FALLA. PARÍS, 1914.

ALUMNA: Mónica Linares Medina

MODALIDAD B: Trabajo documental de investigación teórica

TUTORA ACADÉMICO: Sonia Segura Jaén

CURSO 2018-2019

Jaén, Junio 2019

“Error funesto es decir que hay que comprender la Música para gozar de ella. La Música no se hace, ni debe hacerse jamás, para que se comprenda, sino para que se sienta” (Falla, 1917).

# ÍNDICE GENERAL

**ÍNDICE DE TABLAS ..... III**

**ÍNDICE DE IMÁGENES ..... III**

**1. RESUMEN ..... 1**

**2. ABSTRACT ..... 2**

**3. INTRODUCCIÓN ..... 3**

**4. JUSTIFICACIÓN ..... 5**

**5. OBJETIVOS ..... 6**

**6. HIPÓTESIS ..... 7**

**7. ESTADO DE LA CUESTIÓN O REVISIÓN DE LITERATURA ..... 7**

**8. MARCO TEÓRICO ..... 13**

**8.1. Manuel de Falla: Vida y obra. ..... 13**

**8.2. Las Siete canciones populares españolas ..... 15**

8.2.1. París 1914: Contexto histórico y corrientes estéticas. ..... 16

8.2.2. Fuentes de origen de la composición ..... 19

8.2.3. Ediciones y transcripciones. ..... 22

**9. METODOLOGÍA ..... 24**

**10. DESARROLLO ..... 26**

**10.1. Suite populaire espagnole: adaptación de Paul Kochanski ..... 26**

10.1.1. El paño moruno ..... 27

10.1.1.1. Reconstrucción artística ..... 27

10.1.1.2. Estudio formal y estilístico ..... 28

10.1.1.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 30

10.1.1.4. Recursos técnicos ..... 32

10.1.1.5. Audiciones comparadas ..... 36

10.1.1.6. Elementos de acabado escénico ..... 37

10.1.2. Nana ..... 37

10.1.2.1. Reconstrucción artística ..... 37

10.1.2.2. Estudio formal y estilístico ..... 38

10.1.2.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 40

10.1.2.4. Recursos técnicos ..... 41

10.1.2.5. Audiciones comparadas ..... 45
10.1.2.6. Elementos de acabado escénico ..... 46
10.1.3. Canción ..... 47
10.1.3.1. Reconstrucción artística ..... 47
10.1.3.2. Estudio formal y estilístico ..... 48
10.1.3.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 49
10.1.3.4. Recursos técnicos ..... 49
10.1.3.5. Audiciones comparadas ..... 53
10.1.3.6. Elementos de acabado escénico ..... 54
10.1.4. Polo ..... 54
10.1.4.1. Reconstrucción artística ..... 54
10.1.4.2. Estudio formal y estilístico ..... 55
10.1.4.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 56
10.1.4.4. Recursos técnicos ..... 57
10.1.4.5. Audiciones comparadas ..... 60
10.1.4.6. Elementos de acabado escénico ..... 61
10.1.5. Asturiana ..... 62
10.1.5.1. Reconstrucción artística ..... 62
10.1.5.2. Estudio formal y estilístico ..... 63
10.1.5.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 64
10.1.5.4. Recursos técnicos ..... 65
10.1.5.5. Audiciones comparadas ..... 67
10.1.5.6. Elementos de acabado escénico ..... 68
10.1.6. Jota ..... 69
10.1.6.1. Reconstrucción artística ..... 69
10.1.6.2. Estudio formal y estilístico ..... 70
10.1.6.3. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 71
10.1.6.4. Recursos técnicos ..... 71
10.1.6.5. Audiciones comparadas ..... 77
10.1.6.6. Elementos de acabado escénico ..... 78
**10.2. Recopilación de datos compositivos ..... 79**
10.2.1. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 79
10.2.2. Recursos técnicos ..... 83

**11. CONCLUSIONES ..... 86**

**12. TRABAJO FUTURO ..... 88**

**13. REFERENCIAS ..... 89**
**13.1. Bibliografía ..... 89**
**13.2. Grabaciones ..... 91**
**13.3. Partituras ..... 93**
**14. ANEXOS ..... 94**

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2. Esquema del orden de las canciones con sus tonalidades correspondientes.....79
Tabla 3. Tiempos Siete canciones populares españolas.....80
Tabla 4. Tiempos Suite populaire espagnole .....81
Tabla 5. Comparación de tiempos en las dos partes de la Suite.....81
Tabla 6. Estructura formal comparativa.....82

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1. El paño moruno. Compases: 35-37.....29
Ilustración 2.El paño moruno. Compases: 94-99.....29
Ilustración 3. El paño moruno. Compases 1 y 2. .....30
Ilustración 4. El paño moruno. Compases 1-4.....31
Ilustración 5. El paño moruno. Compases 94-97.....31
Ilustración 6. El paño moruno. Compases 35-37.....32
Ilustración 7. El paño moruno. Compases 105-115.....33
Ilustración 8. El paño moruno. Compases 1 y 2. .....34
Ilustración 9. Fuente: Opus 2 Libro 1 de Sevcik. .....34
Ilustración 10. El paño moruno. Compases 23-41.....35
Ilustración 11. Juego paradigmático de la Nana. Fuente: Gonzalez, 2002. .....39

Ilustración 12.The snow is dancing the Children's Corner IV Mov. Fuente: Urchueguía, 1996. ....39
Ilustración 13. . Chanson Spleen de Fauré. Fuente: Urchueguía, 1996. ....40
Ilustración 14. Nana. Compases 3 y 4 de la versión para violín y piano. ....40
Ilustración 15. Nana. Compases 3 y 4. ....41
Ilustración 16. Nana. Compases 22 y 23. ....42
Ilustración 17. Nana. Compás 3. ....42
Ilustración 18. Nana. compases 1-10. ....43
Ilustración 19. Nana. Compases 9-19. ....44
Ilustración 20. Canción. Compases 9 y 10. ....48
Ilustración 21. Canción. Compases 3-5. ....50
Ilustración 22. Canción. Compases 18-20. ....50
Ilustración 23. Canción. Compases 31-33. ....51
Ilustración 24. Canción. Compases 3-15. ....51
Ilustración 25. Asturias de Isaac Albéniz. Fuente: Urchueguía, 1996. ....55
Ilustración 26. Polo. Compases 81-84. ....57
Ilustración 27. Polo. Compases 66 y 67. ....58
Ilustración 28. Polo. Compases 32-51. ....59
Ilustración 29. Polo. Compases 66-89. ....60
Ilustración 30. Asturiana. Compases 1 y 2. ....63
Ilustración 31. Asturiana. Compases 32-39. ....65
Ilustración 32. Asturiana. Compás 16. ....65
Ilustración 33. Asturiana. Compases 8-11. ....66
Ilustración 34. Asturiana. Compases 8-19. ....66
Ilustración 35. Asturiana. Compases 21-38. ....67
Ilustración 36. Jota. Compases 1 y 2. ....72
Ilustración 37. Jota. Compases 9 y 10. ....73
Ilustración 38. Jota. Compases 17-22. ....73

Ilustración 39. Jota. Compases 25 y 26. .....73
Ilustración 40. Jota. Compases 67-70. .....74
Ilustración 41. Jota. Compases 33-60. .....74
Ilustración 42. Jota. Compases 91-94. .....75
Ilustración 43. Jota. Compases 95-98. .....76
Ilustración 44. Jota. Compases 103-110. .....76
Ilustración 45. Jota. Compases 140-144. .....76

## 1. RESUMEN

A través de las *Siete canciones populares españolas* compuestas por Manuel de Falla y posteriormente adaptadas por Paul Kochanski para violín y piano, transformándose las mismas en la versión titulada *Suite populaire espagnole,* exploraremos los aspectos que convergen en la construcción de la interpretación: la técnica y la expresividad.

Para ello se realizará un estudio minucioso de la transcripción, analizando los diversos recursos técnicos a los que se recurre para interpretar con un violín una melodía compuesta originalmente para una cantante desde el punto de vista de un pianista, con el fin de generar una propuesta interpretativa fundamentada de manera teórica-práctica, que permita explorar diversos paisajes emocionales.

**Palabras clave:** *Siete canciones populares españolas, Suite populaire espagnole,* Manuel de Falla, Paul Kochanski, *El paño moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana, Jota,* Violín, Piano, Canto.

## 2. ABSTRACT

Through *Siete canciones populares españolas*, composed by Manuel de Falla and then adapted by Paul Kochanski for violin and piano -which will be later transformed into the version called *Suite populaire espagnole*-, we will explore the aspects that converge into the composition of the interpretation: technique and expressiveness.

To this end, an exhaustive study of the transcription will be carried out, analysing several technical resources that are used to play with a violin a melody which was originally composed for a singer from the point of view of a pianist, in order to produce a proposal based on theory and practice. This will help us explore different emotional landscapes.

**Keywords:** *Siete canciones populares españolas, Suite populaire espagnole,* Manuel de Falla, Paul Kochanski, *El paño moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana, Jota*, Violín, Piano, Canto.

## 3. INTRODUCCIÓN

Las *Siete canciones populares españolas* compuestas por Manuel de Falla, durante su estadía en París en 1914 y dedicadas a Ida Godebska[1], permiten realizar un viaje a través de un rico mundo sonoro por diversos lugares de la geografía española.

No es de extrañar que en una época en la que lo español estaba de moda, una obra que entrelazó de manera magistral las nuevas técnicas musicales que se difundían por Europa a principios del Siglo XX, de las que Falla pudo empaparse a través de músicos como Maurice Ravel, Ígor Stravinski, Claude Debussy o Isaac Albéniz, con melodías extraídas del folclore español, principalmente del cancionero compuesto por uno de sus maestros de referencia, Felipe Pedrell, tuviera tal éxito editorial que posteriormente se crearan diversas transcripciones de la misma obra (Sopeña, 1976).

Entre estas transcripciones debemos destacar aquella que será el motivo conductor del presente estudio y que nos permitirá analizar los elementos compositivos creados por Paul Kochanski[2], bajo la supervisión del propio Manuel de Falla, hecho del cual tenemos constancia gracias a la correspondencia que mantuvieron ambos músicos, para adaptar la partitura original a una versión en la que el timbre del violín consiga evocar las palabras que acompañaban a la melodía.

Si bien es cierto que técnicamente es una obra comúnmente considerada de dificultad media para un violinista, la investigación que se presenta caminará de forma paralela a la aparente idea, que en multitud de ocasiones se ha planteado, de la simpleza que guardan muchas de las composiciones de Manuel de Falla:

> Porque la fórmula parecía fácil: escoger del riquísimo panorama del folklore español estas, aquellas canciones y rodearlas de la más rica armonía posible…Pero cuántas, cuántas veces bajo una melodía popular se acumularon todos los posibles resortes de la armonía escolástica y caligráfica(Sopeña, 1976. p.43).

Para ello, el estudio tratará de construir, abarcando desde las raíces históricas hasta la forma de emisión del sonido, todo el proceso que permita alcanzar una propuesta interpretativa propia fundamentada de manera teórico-práctica.

[1] María Zofia Olga Zenaida Godebska (1872-1950) pianista y esposa del pintor María Sert, amigo de Manuel de Falla.

[2] Paul Kochanski (1887-1934) violinista, compositor y arreglista polaco.

Con tal fin, se llevará a cabo una recopilación de datos sobre la vida y obra de Manuel de Falla, enfatizando la relación que el mismo tuvo con el violín, así como con las corrientes estéticas de las que se nutrió el compositor para dar origen a sus *Siete canciones populares españolas*. Además, se expondrán las diferentes ediciones y transcripciones que se han realizado de las mismas.

Tras proceder a la indagación que permita encuadrar la composición de manera global, comenzará el análisis de manera individual de cada canción para generar medios expresivos que guarden un equilibrio entre la fluidez del entero y el detallismo, filigrana, de cada nota. Con tal objetivo, se elaborará una reconstrucción artística de cada una de ellas, prestando especial atención a observar la forma en la que se adecua la técnica vocal en la transcripción para violín y piano de Paul Kochanski.

En este punto analizaremos las diversas técnicas violinísticas que se deben emplear tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, así como los medios expresivos a los que se puede recurrir a la hora de elegir una propuesta interpretativa que consiga generar, de la forma más fiel posible, sensaciones auditivas, con el timbre del violín, que guarden semejanza con los sonidos emitidos por los instrumentos que el compositor utilizó en un origen, o aquellos que quiso recrear mientras componía la misma.

Además, se llevará a cabo un estudio comparativo de diversas grabaciones, de versiones y transcripciones, en las que los diferentes timbres sirvan de inspiración para encontrar la sonoridad idónea y el tiempo preciso.

Si bien es cierto que hay un punto fundamental que une todas las canciones, la recopilación de melodías populares extraídas de diversos puntos de la geografía española, que generan un proceso circular en el que la música es tomada del pueblo, enriquecida musicalmente, dotada de cuerpo de estudio con capacidad de transcripción y adaptación a otros instrumentos y finalmente devuelta al público, a simple vista no se encuentra otro nexo de unión técnicamente musical entre ellas. Por tanto, su estudio se realizará de forma independiente, yendo a lo universal por lo particular.

En resumidas cuentas, la idea que se desarrollará en la siguiente investigación será la de recabar la máxima información posible, abarcando el mayor número de campos factibles, para recrear una imagen que sirva de referencia al aplicar las técnicas violinísticas precisas a la hora de interpretar la *Suite populaire espagnole*, arreglada por Paul Kochanski y con origen en las *Siete canciones populares españolas* compuestas por Manuel de Falla.

## 4. JUSTIFICACIÓN

Considerando que la finalidad de un músico es tener el máximo número de herramientas para llevar a cabo la interpretación de una obra de forma consciente, en el presente trabajo documental de investigación teórica se pretende plasmar el proceso de construcción artística de las *Siete canciones populares españolas* desde un punto de vista violinístico, concretamente desde la transcripción realizada por Paul Kochanski, estudiando su contexto, forma, estilo, recursos compositivos y el mayor número de aspectos interpretativos posibles. Para ello se seguirá la línea de investigación, obra-análisis-interpretación, que cuenta con una base musicológica-interpretativa.

La elección de dicha obra está basada en dos factores fundamentales:

1. Factor emocional, creyendo que las *Siete canciones populares españolas* son un germen de emociones que generan en el público y en el intérprete un viaje sensorial a través de los diferentes lugares de la geografía española.
2. Factor académico, considerando que son una fuente continua de análisis y descubrimiento musical, siendo conscientes de que, desde el punto de vista de la técnica propiamente violinística, a simple vista, no presenta grandes dificultades, pero confiando plenamente en su riqueza musical y en la complejidad que realmente alberga cada idea, gesto y emoción que se genera a través de su propia interpretación.

Aunque es cierto que las *Siete canciones populares españolas* han sido objeto de diversos estudios, principalmente en el afán de explorar sus orígenes, no queda constancia de ninguno realizado a través de la adaptación de Paul Kochanski para violín, lo que otorga al estudio a desarrollar un aspecto totalmente novedoso, al igual que resulta la comparación de la versión original con una transcripción, observando si el instrumento que toma el papel del cantante, en este caso el violín, lleva a cabo la melodía creada para el mismo o en contraposición, el transcriptor ha optado por utilizar los recursos técnicos de los que disponía como un enriquecimiento del acompañamiento.

Por otra parte, debemos destacar que, aunque todos los movimientos guardan raíces diversas, se genera una conexión inherente que permite experimentar diferentes emociones dentro de un mismo marco, ya sea desde la perspectiva del intérprete o del espectador. Por ello se tratará de observar las mismas con especial interés.

Además, nos sumergiremos en la relación que guardó el compositor con el violín, así como con violinistas de la época, concretamente con aquellos que interpretaron su obra o que hicieron una adaptación sobre la misma.

Este último aspecto abrirá otro campo de investigación que, hasta ahora, según los documentos recogidos en el *Archivo Manuel de Falla* situado en Granada, no se ha desarrollado y que suscita especial interés en el campo violinístico.

## 5. OBJETIVOS

El principal objetivo a lograr en el presente trabajo documental de investigación teórica consiste en adquirir la máxima información posible, en torno a las *Siete canciones populares españolas*, concretamente sobre la versión adaptada por Paul Kochanski para violín y piano, con el fin de interiorizar las emociones evocadas por el compositor para crear una propuesta interpretativa propia y reflexionar acerca de las técnicas violinísticas a las que ha recurrido el transcriptor para conseguir, a través de una composición aparentemente sencilla, una obra de gran atractivo cultural que ha pasado a formar parte del acervo violinístico español.

Para ello se llevarán a cabo los siguientes sub-objetivos:

- Conocer la vida y obra de Manuel de Falla prestando especial atención a la relación que le unió al violín, así como a otros violinistas y artistas de la época.
- Explorar las *Siete canciones populares españolas* observando el encuadre histórico, las corrientes estéticas que le rodeaban, las fuentes de origen de la composición y las transcripciones y ediciones de las mismas.
- Indagar en la creación de la *Suite populaire espagnole* llevada a cabo por Paul Kochanski, con conocimiento expreso de Manuel de Falla.
- Comprender los rasgos formales y estilísticos de manera individual de cada una de las canciones.
- Contrastar la versión original con la transcripción para violín, percibiendo la adecuación de la técnica vocal a la técnica violinística y analizando ésta última discerniendo entre técnica de mano derecha y técnica de mano izquierda.
- Proponer diferentes métodos de estudios para aquellos pasajes de especial interés.

- Ofrecer plurales propuestas interpretativas que incluyan digitaciones, arcos y sugerencias correlativas que abarquen las agógicas y las dinámicas.
- Poner en valor diversas audiciones tanto de la *Suite populaire espagnole* como de las *Siete canciones populares españolas* con el fin de encontrar diferentes timbres de inspiración en la búsqueda de la sonoridad idónea y el tiempo preciso.

## 6. HIPÓTESIS

Según el diseño metodológico-interpretativo establecido, que pretende extraer la máxima información musical, artística e histórica posible acerca de la *Suite populaire espagnole* para violín y piano, con el fin de crear una propuesta interpretativa propia, el planteamiento de una hipótesis no procede.

Sin embargo, a lo largo del estudio se plantean diversos campos de investigación que quedan abiertos. Entre ellos, debemos destacar la razón por la cual Paul Kochanski suprimió la *Seguidilla murciana* y restableció un nuevo orden en las canciones de la transcripción. Plantear diversas respuestas a dicha cuestión, así como diferentes supuestos que puedan generar una conexión interpretativa entre la nueva disposición de las mismas, será determinante para interiorizar el carácter interpretativo de cada uno de los movimientos, así como una visión global de la narración del ciclo.

## 7. ESTADO DE LA CUESTIÓN O REVISIÓN DE LITERATURA

La obra de Manuel de Falla ha logrado transmitir de manera internacional la esencia de la cultura española equilibrando, de forma extraordinaria, la música popular con la vanguardia compositiva que el autor estudió a lo largo de su carrera. Considerado uno de los mayores representantes del nacionalismo español del siglo XX, diversos libros han recogido la biografía del compositor (De Persia, 1993) (Torres, 2009).

Manuel de Falla pasó toda su infancia en la ciudad que le vio nacer, Cádiz. Desde temprana edad recibió una educación totalmente vinculada a las artes y muy pronto desarrolló una sensibilidad especial por las mismas.

El joven acudió a conciertos, teatros, fiestas de disfraces y con una amplia biblioteca en casa pronto destacó por sus habilidades literarias y musicales que le condujeron a abandonar su querida ciudad natal y trasladar su residencia a Madrid.

Fue en 1907 cuando cruzó las fronteras españolas para afincarse en París, lugar en el cual compuso la obra que es hilo conductor del presente estudio (León, 2009).

Si bien es cierto que muchas de sus obras han sido estudiadas con especial detenimiento, como es el caso de *La vida Breve* o *El Amor Brujo*, las *Siete canciones populares españolas* han cobrado un papel fundamental en el estudio de la comprensión del método por el cual el compositor se apropiaba de melodías populares, de diferentes lugares de la geografía española, para transformarlas en composiciones que, tras la aparente simpleza de sus melodías, albergan un novedoso y rico mundo armónico (Sopeña, 1976). Esto se puede comprobar a través del estudio en el catálogo de obras que guarda el *Archivo Manuel de Falla*, el cual ofrece la posibilidad de consultar las composiciones conocidas hasta el momento del autor, así como los principales datos históricos de las mismas, instrumentos que las interpretan, ediciones y transcripciones publicadas (Gallego, 1987).

En la Conferencia leída en el Congreso *Manuel de Falla: Latinité et universalité* en la Universidad de la Sorbonne, se hizo referencia a éste aspecto y según queda reflejado en el Acta sobre *Arquetipos Hispanos en la Obra de Manuel de Falla:*

> Si hubiera que resumir en una palabra la manera en la que Falla se acercó a la música tradicional española, hasta hacerla parte de su propia obra, no habría mejor palabra que ésta: hondura. La genialidad de nuestro compositor se define por la hondura, por la capacidad de llegar hasta las raíces sonoras de las que brota la tradición musical popular, o hasta las resonancias más hondas que puede generar(Jambou, 1996, p.12).

Dicha conferencia expuso varios patrones a los que Manuel de Falla recurrió en sus composiciones para establecer la atmósfera sonora de la música popular española. Entre ellos cabe destacar:

- Utilización de la sonoridad del modo mi, perceptible en el *Coro de los herreros* de *La vida breve* o en las *Siete canciones populares españolas*, concretamente en las canciones: El *paño Moruno, Nana* y *Polo*.
- La forma de la Jota, consistiendo la misma en "la alternancia de un estribillo rítmico y una copla de estilo cantable y melódico"(Jambou, 1996, p.9), integrada en la primera de las *Cuatro piezas españolas* para piano y plasmada totalmente en la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas*.

Al igual que ocurre en la conferencia mencionada anteriormente, son muchos los estudios y las investigaciones que señalan en las obras de Manuel de Falla, los arquetipos hispánicos en sus composiciones.

Especialmente se encuentra un amplio campo de investigación en torno a las fuentes de procedencia de las diferentes melodías. Como ejemplo de estas investigaciones podemos citar el libro *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music* (Christoforidis, 2018) que partiendo de una visión similar a la empleada por Sopeña Ibáñez, compara de manera más concreta y técnica las melodías populares de origen con la obra que realiza posteriormente el compositor. Para ello, el autor se sirve de ejemplos musicales que permiten observar de manera más clara las similitudes y diferencias entre ambas. Además, se encuentran referencias continuas a la forma en la que el compositor desempeña el papel del acompañamiento, ofreciendo guiños a otros compositores como Ravel, Debussy y Stravinsky.

Por otra parte, destacar cómo Christoforidis acude al término *Flamenco* de manera recurrente y hace especial hincapié a la forma en que Manuel de Falla recoge este género plasmándolo, según él, principalmente en la canción *Polo*.

Gracias al artículo *El Flamenco en la música Nacionalista Española: Falla y Albéniz, se* puede ampliar la información que Christoforidis apunta. En dicho artículo, la autora estudia las influencias de la música preflamenca y flamenca en las obras de Manuel de Falla e Isaac Albéniz que, según la misma, son escasas en las composiciones de ambos y lo asocia con:

> La dificultad que supone componer una obra instrumental de nivel técnico y compositivo, a partir de formas eminentemente vocales y monofónicas, cuyos acompañamientos guitarrísticos estaban aún en una fase bastante primitiva, o[…] por la posibilidad de que el flamenco, ya desde sus orígenes se revelara como una música de difícil comprensión, entendida en profundidad sólo por una minoría, minoría no precisamente próxima a los círculos de la música "clásica", tal y como sigue sucediendo en la actualidad(Fernández, 2006, p.4).

Sin embargo, en este estudio concreto, las canciones que son analizadas con raíces flamencas son *El paño moruno, Nana y Canción*. Para ello, realiza un análisis de los siguientes parámetros: sistema (tonal, modal, bimodal), armonía, melodía, estructuras formales, rítmica y correspondencia con el género popular o flamenco de referencia, lo cual resulta de especial interés para contrastar información y tener un modelo de estudio y ejecución en la posterior realización del trabajo a desarrollar.

Además, en el *Archivo Manuel de Falla*, situado en Granada, se pueden consultar otras investigaciones específicas que tratan la música vocal de Manuel de Falla y se detienen en el análisis de la obra que nos concierne. Estos trabajos son, por ejemplo, la tesis *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución* (Cisneros, 2009) que aparte de estudiar el origen de las canciones, hace un análisis armónico y formal de las mismas, así como una interesante investigación de la forma de unión música-texto, o *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken* (Garms, 1990), que profundiza, además de recabar información sobre las fuentes de origen de las canciones y las influencias de sus coetáneos, en el estilo compositivo de Manuel de Falla, en un análisis de las diferentes tonalidades por las que se desarrollan las canciones, así como un detallado estudio de los compases que emplea el compositor.

*Die Lieder Manuel de Fallas*(Urchueguía, 1995), siguiendo el patrón de trabajo que emplean Cisneros y Garms (comenzando con una recopilación de información sobre el origen de las fuentes) aplica en algunas canciones un enfoque de estudio concreto. Por ejemplo, una visión dirigida al parámetro de la declamación la realiza en *El paño moruno*, observando cómo están articuladas las frases, su naturaleza tonal y el compás que le corresponde.

Por otra parte, un análisis rítmico más exhaustivo lo lleva a cabo en el *Polo*, estudiando la acentuación donde Manuel de Falla juega, dentro del mismo compás de 3/8, con sensaciones auditivas de diversos compases como los de 6/8, 3/4 y 2/4.

También, desarrolla en profundidad el aspecto armónico en la *Asturiana* y pone de manifiesto que el acompañamiento del piano debe evocar el sonido de una guitarra. Para justificar el mismo utiliza una cita del propio Manuel de Falla como referencia de un análisis del poema de Federico García Lorca, *Guitarra,* que dice lo siguiente: "Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. […] Puesto que rasgueando las cuerdas sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas afirmamos nosotros"(Falla en Urchueguía, 1995, p.42).

Otro artículo que reúne todos los campos de investigación, tratados con anterioridad, apoyándose en los trabajos semiológicos musicales efectuados por Ruwet, Nattiez o Lidov y por los análisis sistemáticos de Forte, Boretz o Selleck, en una sola canción es *La nana y las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla: Un doble paradigma*. En este estudio, podemos observar un análisis exhaustivo de la *Nana,* apelando a la notoria

visibilidad de estructuras clásicas dentro de la misma, tanto en la estructura de la melodía dividida en 8+8, como en la estructura de la letra dividida en 4 versos.

Además, en dicho trabajo se estudia el patrón rítmico que se repite, siendo éste susceptible a variaciones, de los seis primeros compases de la melodía principal. Por otra parte, se plantea la controvertida hipótesis que defiende que la verdadera esencia de la forma musical *falliana*[3] está basada en el repertorio tradicional español, dejando en segundo plano las tendencias compositivas de otras corrientes europeas de la época, que tantos han defendido como el trasfondo de la música del compositor (Gonzalez, 2002).

Referente a este último aspecto, se encuentran otros artículos como *Manuel de Falla´s Siete Canciones Populares Españolas: The composer´s personal library, folksong models and the creative* (Christoforidis, 2000) o *El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla* (Nommick, 2004) que profundizan en las influencias que otros maestros y compositores como Pedrell, Ravel o Debussy tuvieron en la obra del compositor. Concretamente, en el segundo artículo citado, se encuentra una cita, extraída de *La Revue Musicale*, bajo el título *Claude Debussy et l'Espagne* de diciembre de 1920, que recoge las palabras que el propio Manuel de Falla redactó en francés y que se encuentran traducidas en el artículo de Nommick, haciendo referencia a la forma de empleo que los artistas contemporáneos otorgan a las melodías populares:

> Podría afirmarse que Debussy ha completado, en cierta medida, lo que la obra y los escritos del maestro Felipe Pedrell nos habían revelado ya de las riquezas modales contenidas en nuestra música natural y de las posibilidades que de ellas se desprendían. Pero mientras que el compositor español emplea, en gran parte de su música, el documento popular auténtico, se diría que el maestro francés prescinde de ellos para crear una música propia, conservando de la que la ha inspirado sólo la esencia de los elementos fundamentales (Falla en Nommick, 2004. p.293).

En el libro *Manuel de Falla y el Mundo de la Cultura Española* se lleva a cabo una síntesis de ambos aspectos: la tradición española que Manuel de Falla trasciende y desarrolla, así como, a través de estar en contacto con artistas internacionales de su época estudia las más novedosas técnicas musicales que se producen en Europa.

Haciendo un recorrido histórico junto a la creación de sus composiciones, cuando el autor se detiene en las *Siete canciones populares españolas* se asegura, en referencia a las

[3] Término empleado por Casado en el artículo*: La nana y las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla: Un doble paradigma*.

mismas, que "El éxito editorial, como inmediata consecuencia del éxito clamoroso ante el público, es gloria para Falla" (Sopeña Ibañez, 1976, p. 43). En consecuencia, no es sorprendente la posterior realización de una serie de versiones para otros instrumentos.

Entre dichas transcripciones se encuentra una adaptación para piano y una versión orquestada por Ernesto Halffter de la cual hay un trabajo titulado *Estudio del sistema armónico de Manuel de Falla y la versión orquestada por Ernesto Halffter en dos de las Siete Canciones Populares Españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana* (González, 2015) que trata en profundidad la técnica empleada por Manuel de Falla de las superposiciones tonales, haciendo un estudio detallado de cada una de las ocasiones en las que el compositor recurre a ésta técnica. La autora utiliza diversas tablas en las que recoge cada una de las notas que forman las quintas superpuestas, los diversos instrumentos que las realizan y el tipo de intervalo que emplea (justo, aumentado o disminuido).

También, se encuentra un arreglo por parte del violonchelista Maurice Maréchal, del que se realizó un trabajo que se acerca a la idea de proyecto que vamos a desarrollar. Este estudio incluye un exhaustivo análisis armónico, rítmico y estilístico de cada una de las canciones, pero carece de una propuesta interpretativa propia, la cual se pretende suplir en el presente trabajo desde, eso sí, un punto de vista violinístico. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla* (Park, 2013).

Aunque hemos encontrado dos estudios que tratan las adaptaciones realizadas por Maurice Maréchal y por Ernesto Halffter, de las *Siete canciones populares españolas,* no se ha encontrado ninguno sobre la adaptación realizada por Paul Kochanski para violín y piano. Es por ello que queda abierto un amplio campo de investigación y no sólo específico a dicha obra, sino también en relación a la unión que se dio entre Manuel de Falla y el violín.

En éste aspecto, algunos estudios biográficos, como por ejemplo *Manuel de Falla su vida íntima* (Viniegra & De la Vega, 2001)*,* apuntan que desde temprana edad el compositor estuvo vinculado a este instrumento. Los primeros conciertos que realizó fueron en casa de la familia de Salvador Viniegra y Valdés, un mecenas y violonchelista que confió en las aptitudes del joven desde temprana edad y que mantuvo un estrecho vínculo afectivo con la familia del mismo. Su casa fue visitada por grandes músicos de la época, entre los que debemos destacar al violinista Pablo de Sarasate.

Además, Viniegra fue uno de los firmantes de la entrada por invitación de uno de los primeros conciertos en los que se predecía el éxito de Manuel de Falla como gran pianista y compositor. Desarrollado en el Salón Quirell en 1899, la segunda parte del concierto estuvo

formada por tres piezas compuestas por Falla, dos de las cuales otorgan al violín un papel fundamental: *Cuarteto en Sol y Serenata andaluza para violín y piano*, siendo interpretada la parte de violín por Tello de Meneses (León, 2009).

Para finalizar, destacar que la correspondencia que Falla mantuvo a lo largo de su vida, recogida en el Archivo Manuel de Falla, será una fuente fundamental de estudio que permite relacionar al compositor con otros violinistas, así como con aquellas personas que fueron partícipes en la creación de las *Siete canciones populares españolas*, especialmente la familia Godebska, Ernesto Halffter, Maurice Maréchal y por supuesto, Paul Kochanski.

## 8. MARCO TEÓRICO

### 8.1. Manuel de Falla: Vida y obra

Manuel de Falla nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, concretamente, en el número 3 de una de las plazas más concurridas de la ciudad, la Plaza Mina. Vivió junto a los dos hermanos que lograron sobrevivir a la infancia, María del Carmen y Germán, y junto a sus padres, José María Falla y Franco y María Jesús Matheu y Zabala (León, 2009)[4].

Su niñez se desarrolló en el seno de una familia acomodada, con una educación muy rica, propia de una familia burguesa de la época, creció escuchando cantos populares en brazos de Ana *la morilla* y melodías de Chopin y arias de óperas interpretadas por su madre al piano. Pronto, desarrolló gran interés por la literatura, la música y especialmente, por los teatros de títeres (Crichton, 2001)[5].

Falla comenzó a los 9 años de edad sus estudios musicales de forma rigurosa junto a Eloísa Galluzzo, Alejandro Odero y Enrique Broca. Como él mismo contaba:

> A partir de los diez años de edad ya asistía a menudo, con mis padres, a las tardes musicales del Señor Viniegra; allí se hacía sobre todo música de cámara. Fue allí, pues, donde tuvo lugar mi iniciación musical clásica, pero con ningún resultado inmediato. Mi vocación definitiva despertó realmente en los conciertos sinfónicos del Museo de Cádiz (Falla en León, 2009, p.71).

Respecto a las tardes musicales referenciadas, rápidamente el joven músico fue partícipe de las mismas, tanto en su faceta de compositor, como en su faceta de concertista. En

[4] Para ver árbol genealógico de Manuel de Falla ir a Anexo I.

Para ver ilustración de Manuel de Falla con sus padres y su hermano menor Germán ir a Anexo II.

[5] Para más información ir a Anexo III.

concreto, debemos destacar que, dentro del catálogo de obras recopiladas por Antonio Gallego, Falla compuso en 1899 *Serenata andaluza* para violín y piano, cuya partitura no está localizada y la cual interpretó en el Salón Quirell junto a Salvador Tello de Maneses y posteriormente Antonio Rivas en el Teatro Cómico de Cádiz. Estos dos violinistas acompañaron a Falla en otras ocasiones, como es el caso de la interpretación del *Cuarteto en sol* y de *Canto V,* partitura asimismo no localizada.

Tras esta primera etapa, Falla empezó a recibir clases de piano de José Tragó quien le ayudó a obtener, en 1899, el título de la carrera de piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Un año más tarde estableció su residencia en Madrid durante un periodo de siete años. Allí conoció a Felipe Pedrell, sobre él escribió:

> Mi maestro fue D. Felipe Pedrell, a quien debo la iniciación hacia un arte amplio, sincero, basado en los cantos populares. Con él estudié dos años, recibiendo sus preciados consejos y viendo bajo su sabia y cariñosa tutela horizontes nuevos de gran amplitud(Torres, 2009, p.32).

Uno de estos horizontes podemos deducir que fue París, lugar al que marchó a vivir tras haber compuesto sus primeras canciones y zarzuelas, así como *Movimiento* para cuarteto de cuerda, única obra de cámara compuesta para violín en su estadía en Madrid. Además, contaba en su bagaje musical con dos concursos ganados en 1905: concurso de piano Ortiz y Cussó, realizado en la Escuela Nacional de Música y Declamación de París y el concurso de composición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando junto a *La vida breve* (Torres, 2009).

Tras haber ampliado su carrera en la ciudad parisina[6], donde estrenó su ópera *La vida breve* y compuso obras como *Cuatro piezas españolas* para piano, *Trois mélodies* con texto de Théophile Gautier y las *Siete canciones populares españolas*, Falla regresó a Madrid debido al estallido de la Primera Guerra Mundial.

En la capital española llevó a cabo una de sus etapas más prolíficas, estrenando en 1915 las *Siete canciones populares españolas* y una primera versión del *Amor Brujo*, componiendo *Capricho sinfónico* para piano y orquesta y *Noche en los jardines de España*, y comenzando a trabajar con la prestigiosa compañía de Ballets Rusos de Serguei Diaghilev.

[6] Período a desarrollar en el siguiente apartado: París, 1914.

Sus padres murieron en 1919 y decidió entonces llevar a cabo la realización de uno de sus sueños más profundos: trasladar su residencia a Granada, ciudad que tanta inspiración le suscitó, incluso sin haberla conocido.

Allí vivió, probablemente, el periodo de mayor satisfacción personal. Finalizó dos encargos recibidos: *La fantasía bética* por parte del pianista Arthur Rubinstein y *El retablo de maese Pedro*, inspirado en el *Quijote*, por parte de la Princesa Potignac. Compuso el *Concierto* para clavicémbalo, composición de música de cámara que volvía a otorgar al violín un papel protagonista, y entabló una gran amistad con el joven Federico García Lorca con quien compartiendo el amor por su tierra, a la música y a la literatura, creó el Festival del Cante Jondo de Granada[7].

La muerte de su querido amigo en 1936 y la inestabilidad social que sufría España por el estallido de la Guerra Civil fueron dos hechos determinantes en la decisión de Manuel de pedir asilo en 1939, junto a su hermana María del Carmen, en Argentina.

En este país, inmerso en la composición probablemente más ambiciosa de toda su carrera, la cantata *Atlántida,* la cual fue terminada por su discípulo Ernesto Halffter y a la que dirigió la siguiente dedicatoria: "A Cádiz, mi ciudad natal, a Barcelona, Sevilla y Granada, por las que tengo también la deuda de una profunda gratitud" (Falla en Crichton, 2001, p.197), Manuel de Falla murió el 14 de noviembre de 1946 de un ataque al corazón. Sus restos fueron trasladados hasta su querida ciudad natal donde descansa en la cripta de la catedral, lugar desde el cual se pueden escuchar las olas del mar (Crichton, 2001).

## 8.2. Las Siete canciones populares españolas

Las *Siete canciones populares españolas,* entre las cuales no se establece ningún vínculo compositivo más allá de que todas forman parte de un todo y que sirven para ofrecer una visión global de la música tradicional española, fueron compuestas en París en 1914 por Manuel de Falla (Cisneros, 2009).

Su composición surge debido al encargo propuesto por una cantante malagueña, de la Ópera Cómica de París, que quería interpretar obras con carácter español. Sin embargo, Falla, atemorizado porque sus canciones fueran representadas en el Teatro Odeón de París, sin prestarle especial interés a las mismas, decidió romper el contrato con la cantante y

[7] Para más información sobre el Festival ir a Anexo IV.

finalmente fueron representadas en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915 por Luisa Vela y el propio compositor al piano. Esta representación tuvo lugar en un homenaje ofrecido a Manuel de Falla y Turina en su regreso de París (Pérez, 1996).

Las canciones fueron dedicadas a Ida Godebska, regenta de un salón artístico de la capital francesa donde frecuentaban artistas de la época del entorno más próximo de Manuel de Falla, como Ravel, Picasso o Debussy. Además, Godebska fue musa de numerosos artistas y retratada en varias ocasiones, entre otros por Pierre-Auguste Renoir[8] y Josep María Sert,[9] con quien en 1920 contrajo matrimonio y quien fue el encargado de realizar los decorados de la *Atlántida* de Manuel de Falla.

El estreno de las *Siete canciones populares españolas* fue un éxito rotundo y una prueba más de la maestría compositiva que desarrolló Falla en su estadía en París, gracias a los sólidos pilares compositivos que había adquirido durante toda su carrera.

Adolfo Salazar[10] dejó constancia de lo que aquel día aconteció en dicho estreno en la publicación de *La lira Española Concierto en el Ateneo. Homenaje a los compositores Falla y Turina,* escribiendo:

> Falla y Turina hubieron de subir al estrado y mostrar los últimos frutos de su talento creador. Fue primero Falla, quien con la colaboración de Luis vela, su genial intérprete, nos regaló la primera audición de sus Siete canciones populares españolas. Son ellas siete melodías que están en la boca del pueblo. Falla ha trazado allí la gema y ha sabido engarzarla en la rica montura de su labor armónica, logrando así construir la joya inestimable (Salazar en González, 2015, p.18.).

A continuación, se desarrollarán tres epígrafes que se consideran fundamentales tratar, una vez conocida de manera breve la biografía del compositor, para tener unas bases teóricas sólidas que nos permitan adentrarnos posteriormente en el estudio propiamente técnico de cada canción que se realizará.

### 8.2.1. París 1914: Contexto histórico y corrientes estéticas

"El París de la anteguerra es el *París, paraíso de los placeres* de Marcel Proust" (Sopeña, 1976, p.45), el París en el que Falla vivió durante siete años y que considera, según afirmó

[8] Pintor impresionista francés (1841-1919).

[9] Pintor muralista español (1874-1945).

[10] Compositor, crítico, historiador y musicólogo español (1890-1958).

ante Zuloaga y según recoge Elena Torres en la biografía del compositor (Torres, 2009), su patria en lo referente a su oficio. Un París considerado la cuna de la vanguardia artística de aquella época, un París al que Falla quiso ir para conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa.

Su estancia en la capital francesa estuvo marcada por la oportunidad, que el compositor aprovechó, de empaparse de las nuevas técnicas compositivas que se daban y que estaban estrechamente vinculadas al Nacionalismo. En este aspecto, fue determinante la relación que mantuvo con dos de sus grandes maestros parisinos: Dukas y Debussy, así como la relación de amistad que estableció con Albéniz y Ricardo Viñes, quienes le introdujeron en su entorno social, compuesto entre otros por Ravel, Delage o Schmitt. Así mismo, estar en el centro neurálgico del arte europeo posibilitó a Falla establecer lazos de amistad con compositores de diversas nacionalidades como es el caso de Igor Stravinsky, con procedencia rusa, o Alfredo Casella, con procedencia italiana (Torres, 2009).

Falla quedó ensimismado por la literatura francesa, especialmente por la obra de Víctor Hugo y por la corriente pictórica del impresionismo, que pudo conocer de primera mano en obras de Auguste Ronoir, Edgar Degas o Monet. Esta corriente estuvo desarrollada en el ámbito musical principalmente por su maestro Debussy y no debemos olvidar que:

> Aparte de lo musical es necesario recordar que la moda del tema español era tan aguda en los tiempos del romanticismo. Políticos como Barrés, escritores como Mauclair, ponían de moda algo que se añadía a la "constante" andaluza: Toledo y el Greco. Del nombre de Toledo y del gusto de los hispanitas por la novela picaresca española nacerá *L´heure espagnole* de Ravel. Zuloaga era pintor de moda en París pero ya estaba allí Picasso. Musicalmente, el cónsul de una España real y soñada a la vez era Isaac Albéniz, entregado de lleno a la suite *Iberia*: todavía hoy el músico español que va a París se siente protegido por el recuerdo de la grandeza, de la simpatía, de la generosidad de Albéniz. De vez en cando va Granados a hacer sonatas de Thibaud y se le quiere mucho. Casals ya es el primero y el delicioso, epigramático, aventurero y señor que es Ricardo Viñes, estrena y manda. El tema español es decisivo para el mundo del impresionismo (Sopeña, 1976, p. 40).

*"*Le petit espagnol tout noir*"* (Crichton, 2001, p.202)[11]*,* como fue descrito Manuel de Falla por Dukas a Debussy, comenzó recibiendo consejos del primero de éstos que, sorprendido por la calidad compositiva de *La vida breve* en la que el joven compositor mezcló los elementos compositivos que había estudiado en su primera etapa compositiva, como es el

[11] "El pequeño español todo negro".

caso de las óperas de Puccini, los ecos Wagnerianos, el género chico español y el *Cancionero* de Pedrell (Sopeña, 1976), pronto hizo hincapié en que Falla debía estudiar en profundidad la literatura específica de cada instrumento con el fin de tener un dominio completo de la instrumentación y la orquestación.

Poco después, conoció a Debussy con quien había mantenido ya alguna correspondencia en la que ofrecía consejos que iban desde cuestiones de carácter general hasta apuntes muy precisos de naturaleza orquestal (Torres, 2009)[12]. Sus enseñanzas fueron decisivas para la música que Falla compuso con posterioridad, puesto que la influencia del impresionismo francés quedó plasmada en las sucesivas obras del compositor, con la finura y el color que le caracterizan (Equipo de Edición, 2001).

Estos siete años en los que Falla habitó en París y que concluyeron con la partitura de las *Siete canciones populares españolas* bajo el brazo y con proyecto de ser estrenadas un año después en Madrid, supusieron para el compositor un salto a nivel internacional y aunque publicó algunas de sus obras, otras fueron estrenadas, ofreció recitales de piano y clases particulares, estos años no fueron especialmente holgados para el compositor en lo que a economía se refiere. María Martínez Sierra describía en sus memorias uno de los muchos lugares en los que el compositor habitó del siguiente modo:

> Vivía a la sazón en uno de esos tristes, sórdidos, repelentes hoteles en los cuales, como hubiese dicho Cervantes, *toda incomodidad tiene su asiento*, en los que París ha cobijado tanto sueño de arte y tanta esperanzada ilusión de futura gloria…(Martínez en Torres, 2009, p.54).

Y así era, Manuel de Falla marchó de *la ciudad de la luz* (López, 2016)[13] tras el estallido de la Primera Guerra Mundial y tras haber cobijado tanto sueño de arte y tanta esperanzada ilusión de futura gloria que poco después vio hacerse realidad. "Pedrell había preparado a Falla para París; París le preparó para que llegara a ser el compositor maduro que se reveló en su segunda estancia en Madrid" (Crichton, 2001, p.204).

[12] En la Biografía de Manuel de Falla se aconseja, al lector interesado en dichos consejos, acudir a Christoforidis, Michael. *De la vida breve a la Atlántida*: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla. *Cuadernos música Iberoamericana*, vol.4, 1997, p.15-32. Nommick, Yvan. *La présence de Debussy dans la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation.* Cahiers Debussy, nº30, 2006,p.27-83.

[13] Expresión utilizada para hacer referencia a la romántica ciudad de París.

### 8.2.2. Fuentes de origen de la composición

Haciendo una síntesis de todo lo expuesto anteriormente, cuando Manuel de Falla compone las *Siete canciones populares españolas* por encargo de la cantante malagueña de la Ópera Cómica de París, aunque finalmente no fuera la misma quien las interpretara, el compositor con 38 años de edad contaba con los elementos necesarios para crear una obra original basada en melodías extraídas del cancionero popular español. Según escribía Sopeña:

> Para alcanzar un poco la rotunda genialidad de lo logrado puede servirnos como comparación eficaz el retrato en la pintura. Con un buen oficio puede lograrse un cuadro bonito, parecidísimo -mejorado casi siempre- al modelo y bien ornamentado de encajes y riquezas. Pero el retrato es genial cuando, precisamente a través del modelo, la personalidad del pintor aparece como inconfundible: así ha sido y es en los grandes pintores. Pues bien: algo similar podemos palpar en esta obra de Falla pues la compenetración es tan grande que la melodía es popular y, al mismo tiempo, inseparablemente, de Falla, porque el piano que es un mundo completo no aparece como compañía ni como marco sino como trascendencia de la misma melodía(Sopeña, 1976, p.45).

Haciendo referencia precisamente a esa personalidad tan marcada, debemos matizar que fue forjada principalmente por las influencias que el compositor asimiló a lo largo de su carrera y que podemos dividir hasta 1914 en tres: cultura adquirida en su ciudad natal y tierra de Andalucía, enseñanzas de su maestro Felipe Pedrell durante su estancia en Madrid y conocimientos obtenidos en su etapa parisina de los maestros Dukas y Debussy.

En éste sentido podemos, como conclusión, afirmar que la esencia de las canciones viene determinada por la infancia de Manuel. Él mismo declaró: "pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra" (Falla en Crichton, 2001, p.211). Por otra parte, la recopilación de los cantos populares se debe principalmente a las enseñanzas de su maestro Felipe Pedrell, como se puede leer en una carta que envió al mismo:

> Deseando estoy conocer el Cancionero Popular ¡Cuánto se le debe a vd. en España! Yo voy a publicar ahora 7 Canciones populares. Lo he hecho como estudio sobre todo, pues he procurado evocar por el acompañamiento instrumental (de piano) el carácter, no solo de la Canción, sino de la región en que se cantan. Mucho deseo

> podérselas enviar para saber su opinión tan preciosa para mí(Falla en Cisneros, 2009, p. 82)[14].

Por último, y como se observa en la carta, Manuel de Falla hace referencia al acompañamiento instrumental. Este podemos deducir que fue fruto de los consejos adquiridos en la última etapa del compositor, antes de componer las mismas, inspirado por el ambiente impresionista y colorista en el que se movió en París.

Teniendo en cuenta que uno de los temas más investigados, referente a las *Siete canciones populares españolas*, es precisamente la fuente de origen de cada canción, hemos considerado oportuno hacer un breve apunte sobre las mismas, aportando las referencias precisas para que el lector pueda ampliar la información si así lo desea.

Los primeros trabajos que se realizaron de investigación acerca de éste tema fueron llevados a cabo por Manuel García Matos quien creó una relación entre las melodías utilizadas en las *Siete canciones populares españolas* con diversos cancioneros publicados anteriormente. Tras él, muchos otros escritores e investigadores han llevado a cabo ampliaciones de dichos estudios, como es el caso de Thomas Garms, María Cristina Urchueguía Schölzel, Yvan Nommick, María Dolores Cisneros Sola y Pedro González Casado[15]. Tras hacer una síntesis de todos estos estudios, hemos podido observar que principalmente Manuel de Falla utilizó los cancioneros de José Inzenga, Eduardo Ocón, los hermanos Álvarez Quintero, Julián Calvo, José Verdú e Isidro Hernández y José Hurtado[16].

*El paño moruno*, un canto popular de origen murciano, utiliza prácticamente toda la melodía original y el texto tomados de los cancioneros de Inzenga, Hernández y Verdú.

*La Seguidilla Murciana* se sirve exactamente de los mismos cancioneros introduciendo pequeñas modificaciones.

[14] Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell fechada el 16/07/1914. Fotocopia del autógrafo firmado. El original se conserva en la Biblioteca de Cataluña. A.M.F., carpeta de correspondencia nº7389.

[15] Garms: *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, Urchueguía: *Die Lieder Manuel de Fallas*, Nommick: *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, Cisneros: *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución y La nana y* González: *Las siete canciones canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma*.

[16] José Inzenga: *Ecos de España* y *Cantos y bailes populares de España*, Eduardo Ocón: *Aires nacionales y populares andaluces*, los hermanos Álvarez Quintero: *Las flores*, Julián Calvo: *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, José Verdú: *Colección de cantos populares de Murcia*, Isidro Hernández: *Flores de Andalucía, Flores de España y el Cancionero popular* y José Hurtado: *Cien cantos populares asturianos.*

*La Asturiana*, creando una sonoridad del norte de España, probablemente éste inspirada en el cancionero de Hurtado[17].

*La Jota aragonesa* está elaborada, como su propio nombre indica, a partir de diversos cantos aragoneses. Todos los investigadores coinciden en que se trata de la canción más difícil para establecer un vínculo con otra canción que fuera fruto de su origen. Sin embargo, existe una tendencia común a asociarla con los cantos aragoneses de José María Alvira.

La *Nana* puede que sea la canción que más controversia genere, como indica María Dolores Cisneros. Si bien es cierto que prácticamente todos los investigadores, con especial detenimiento Elena Torres Clemente, asocian su composición a melodías escuchadas durante toda la niñez de Manuel de Falla, también se puede observar gran parecido entre la melodía de la canción de cuna de Falla y la de *Las Flores* de los hermanos Álvarez Quintero.

La *Canción* presenta, aun sufriendo diversas modificaciones, un claro parecido a *Canto de Granada* de José Inzenga.

El *Polo*, en último lugar, conserva partes prácticamente calcadas y otras totalmente reelaboradas del cancionero de Eduardo Ocón, en el que aparece un *Polo gitano o flamenco*[18].

Para concluir, citaremos la síntesis que se realiza en la revista *Recerca Musicològica* en la cual se expone cómo Manuel de Falla aborda los documentos folclóricos para transformarlos en las *Siete canciones populares españolas* haciéndolo, principalmente, con estos tres recursos:

1. Utilizando fielmente la melodía popular original, o a lo sumo introduciendo en ella leves retoques: *El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana*.
2. Reelaborando la melodía original: *Nana, Canción, Polo*.
3. Recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: *Jota* (Nommick, 2004, p.284.).

[17] Al igual que ocurre en las dos canciones anteriores, en la tesis *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*, se hace referencia a unos números que están escritos en las partituras que elabora Manuel de Falla y que corresponden en cada ocasión a la página de un cancionero.

[18] Como se ha indicar con anterioridad, se establece una relación entre un número escrito en el manuscrito, en éste caso concretamente el 92, y la página del cancionero que coincide con la canción del *Polo gitano o flamenco* de Eduardo Ocón.

### 8.2.3. Ediciones y transcripciones

La primera edición publicada de las *Siete canciones populares españolas* se produjo siete años más tarde de su estreno, concretamente en 1922 por Max Eschig, demorada por el estallido de la Guerra Mundial. Esta edición fue escrita en la tonalidad original, compuesta para voces medias, con una traducción de la letra al francés llevada a cabo por el escritor Paul Milliet (Cisneros, 2009).

Otra editorial que ha realizado la publicación de las canciones es Chester Music London, concretamente en el año 1992 para voz media y piano.

Sin haber encontrado ningún estudio en el que se traten las diferentes transcripciones de dicha obra, podemos citar las siguientes:

- Transcripción para violín y piano, adaptada y digitalizada por Paul Kochanski. Año de publicación 1925 por la editorial Max Eschig.
- Transcripción para violín y piano, adaptada y digitalizada por Paul Kochanski. Año de publicación 1996 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para violonchelo y piano, adaptada y digitalizada por Maurice Maréchal. Año de publicación 1925 por la editorial Max Eschig.
- Transcripción para violonchelo y piano, adaptada y digitalizada por Maurice Maréchal. Año de publicación 1996 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para voz y orquesta de Ernesto Halffter. Año de publicación 1999 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para voz y orquesta u orquesta sola de Ernesto Halffter. Año de publicación 1966 por la editorial Max Eschig.
- Transcripción para contrabajo y piano de Ludwig Streicher. Año de publicación 2001 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para piano de Ernesto Halffter. Año de publicación 1996 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para piano de Ernesto Halffter. Año de publicación 1951 por la editorial Max Eschig.
- Transcripción para viola y piano de E.Mateu y M. Zanetti. Año de publicación 1993 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.

- Transcripción para voz y guitarra de Miguel Llobet. Año de publicación 1957 por la editorial Max Eschig.
- Transcripción para Guitarra y voz (media o aguda), violín o violonchelo de Jaume Torrent. Año de publicación 1995 por la editorial Manuel de Falla Ediciones.
- Transcripción para voz aguda y piano de M.Zanetti. Año de publicación 2008 por la editorial Manuel de Falla Ediciones[19].

Si hay algo que pueda llamar la atención, de todas las transcripciones citadas anteriormente, es la distribución que se realiza de las canciones. Mientras que algunos arreglistas como es el caso de Halffter, Mateu y Zanetti, Torrent y Streicher, mantienen el mismo orden de las canciones que la versión original, Kochanski y Maréchal omiten la *Seguidilla murciana* y alteran el orden de las mismas. Además, debemos matizar que ambos transcriptores modificaron el título de la obra, convirtiéndose esta en *Suite populaire espagnole.*

A destacar el dato de que Paul Kochanski y Maurice Maréchal llevaron a cabo la publicación del arreglo en la misma editorial de París que se publicaron las *Siete canciones populares españolas* por primera vez. Además, es curioso observar, gracias a la correspondencia que guarda el Archivo Manuel de Falla y a la cual hemos tenido acceso, que ambos transcriptores mantuvieron informados a Manuel de Falla de las modificaciones que realizaban en la *Suite* para que éste les diera su aprobación. Halffter, a su vez, hizo lo mismo, siendo uno de los discípulos más fieles del compositor[20].

Por otra parte, se ha encontrado un arreglo a través de la plataforma de internet de IMLSP. Se trata de una adaptación para trío compuesto por violín, violonchelo y piano de la *Jota*, por Daniel Francés en noviembre del 2013.

Tras ponernos en contacto con el transcriptor y violinista, quien nos ha facilitado la información de que realizó el arreglo basándose en la versión original para un concierto del *Trío Salduie*, hemos podido conocer su visión acerca de la transcripción que realiza Paul Kochanski de las *Siete canciones populares españolas*:

[19]Algunas de las ediciones y transcripciones citadas han sido facilitadas por el Archivo Manuel de Falla, otras han sido encontradas a través de sitios de internet como IMSLP o la Fundación Juan March. Todos los datos citados han sido elaborados a partir de El portal de datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, aquellas ediciones que no hemos podido contrastar en dicho lugar se ha optado por no incluirlas en el presente estudio por falta de un soporte de verificación sólido.

[20] Sobre la correspondencia que mantuvo Manuel de Falla con Kochanski se hablará con mayor profundidad en el apartado Suite populaire espagnole.

> Kochanski resuelve muy bien en el violín los elementos que Falla plantea para la voz en sus canciones […] Está todo perfectamente hilado, y en ningún caso pierde un ápice del trabajo camerístico que en su origen se ve en el dúo de voz y piano (Francés, 2015).

## 9. METODOLOGÍA

Para la realización del presente trabajo documental de investigación teórica, basado en la línea de investigación: obra-análisis-interpretación, con una base musicológica-interpretativa, se han utilizado los siguientes recursos:

- Fuentes primarias: Bibliografía, tesis, artículos de revistas, programas de conciertos, enciclopedias, diccionarios.
- Fuentes gráficas: Partituras.
- Fuentes audiovisuales: Grabaciones en formato de vídeo y audio.

Todos ellos han sido la herramienta necesaria para crear una base sólida de conocimiento que ha permitido dictaminar el camino de la investigación discerniendo entre los campos que ya habían sido explorados, y que se recogen dentro del marco teórico, y aquellos que son originales, y que se explorarán en el apartado del desarrollo.

Por tanto, el trabajo se ha dividido en dos grandes bloques:

El marco teórico, donde se recopila y plasma la información encontrada sobre la biografía del compositor, haciendo especial hincapié en realizar la misma desde un punto de vista violinístico, es decir, indagando y enfatizando todos los datos que asocian a Manuel de Falla con el violín, y un compendio de la historia que rodea la creación y el desarrollo universal de las *Siete canciones populares españolas*.

El Desarrollo, donde se lleva a cabo la elaboración de la propuesta interpretativa propia generada a través de las bases teóricas precedentes. Este apartado está destinado al análisis de la *Suite populaire espagnole*, transcripción realizada por Paul Kochanski y de la cual no se han encontrado estudios anteriores. El procedimiento que se ha seguido para la elaboración del mismo ha consistido en tratar cada canción de manera individual, teniendo en cuenta, en todo momento, que estas forman parte de un todo, aplicando a cada una de ellas una serie de subepígrafes que ayudan a guardar un orden y coherencia en el transcurso del estudio. Los apartados que se tratan son los siguientes:

- Reconstrucción artística. A este respecto, se detallan brevemente elementos pertenecientes al imaginario artístico que utiliza el autor para describir, expresar y transmitir, de manera idónea, el mensaje artístico dimanante de la creación de la obra.
- Estudio formal y estilístico. Bajo este epígrafe, además de analizar las formas musicales de cada movimiento y sus pilares melódicos y armónicos, nos detendremos sobre la faceta estética del acto creativo, conforme a la época y entorno de composición, así como a peculiaridades de la creación musical (generales y particulares), en concreto, sobre la creación camerística.
- Analogía de la versión original con la transcripción. Referente a éste apartado, se realizará un paralelismo entre la versión original compuesta por Manuel de Falla de las *Siete canciones populares españolas* con la transcripción realizada por Paul Kochanski para violín y piano. Como finalidad, estudiar la adecuación de la técnica vocal a la violinística, así como observar el papel que desempeña el violín, ya sea como protagonista melódico o cumpliendo funciones de acompañamiento. En éste último caso, con especial atención (por la identidad tímbrica) al instrumento que el compositor buscó emular.
- Recursos técnicos empleados. En relación al abanico técnico abordado por Paul Kochanski, fijaremos nuestra mirada crítica en analizar aspectos específicos de la expresión musical; nos referimos tanto a la faceta física, la puramente mecánica de la técnica violinística, como a la expresiva, sobre las que descansa la expresividad (subordinadas a su vez a transmitir el imaginario sonoro del compositor). Se estudiarán recursos violinísticos relevantes a la hora de conseguir la sonoridad evocada mediante la escritura musical, sea de origen vocal o instrumental.
- Audiciones comparadas. Al objeto de extraer y asimilar de manera creativa diferentes versiones existentes, grabadas por intérpretes de contrastada formación y reputación, se escucharán en actitud analítica (apoyándonos permanentemente en la partitura general) aquellas que a nuestro juicio almacenan mayor valor expresivo. De entre las interpretaciones existentes no pueden faltar las grabaciones de la soprano Victoria de los Ángeles o Monserrat Caballé y los violinistas Jascha Heitfetz o David Oistrakh, entre otros.
- Elementos de acabado escénico. Los distintos aspectos de este complejo proceso se desarrollan dentro de un permanente proceso analítico y constructivo de nuestra

creación artística, englobando indisolublemente desde una integración sintética de lo anteriormente expuesto, hasta el cuidado de los elementos de psicomotricidad, pasando por la elección del tiempo final, la auto grabación y respectivamente el ineludible rodaje escénico, para mencionar brevemente algunos elementos.

Por último, una síntesis de la información extraída que permita ordenar los datos compositivos de la transcripción, así como los recursos técnicos violinísticos empleados.

# 10. DESARROLLO

## 10.1. Suite populaire espagnole: adaptación de Paul Kochanski

La composición de la *Suite populaire espagnole* por parte del violinista, compositor y arreglista polaco Paul Kochanski se estima en el año 1924. Tenemos constancia de dicho dato gracias a la correspondencia que guarda el *Archivo Manuel de Falla* donde se pueden observar las cartas que ambos músicos intercambiaron durante el proceso creativo de la Suite, teniendo el violinista la aprobación del compositor en llevar a cabo los cambios establecidos. *"*Bien Cher Ami: Avant tout je voulais vous informer que vos chanson pour le violon ont un tel succés, que je viens de les entendre jour par Kreisler à son recital à New-York il y a deux jours" (Falla, 1927*)*[21]*.*

La primera fecha que establece un vínculo profesional entre Manuel de Falla y Paul Kochanski se remonta al 11 de enero de 1907 en la ciudad de Bilbao. Allí tuvo lugar un concierto en el que actuaron ambos músicos y que facilitó la marcha, meses después, de Manuel de Falla a París. Concretamente, esta marcha fue posibilitada por Grandille, representante del violinista polaco. Aunque, la primera propuesta que le ofreció, realizando una gira de conciertos por diversas localidades francesas, finalmente no se produjo, el empresario posibilitó que Falla trabajara como pianista en una compañía parisina para representar la obra *L'Enfant Prodige* de André Wormser (Torres, 2009).

La Suite arreglada por Paul Kochanski experimentó diversos cambios respecto a la composición original. El más evidente de ellos es el nombre escrito en francés que adoptó la transcripción tras ser elaborada, siendo éste un reflejo de la clara unión de la obra con la

[21] "Querido amigo, antes de todo quiero informarle que sus canciones tienen éxito, acabo de escucharlas por Kreisler en su recital de Nueva York hace dos días" Carta de Manuel de Falla, escrita en francés, a Paul Kochanski fechada el 22/01/1927. Carpeta de correspondencia nº7152 del Archivo Manuel de Falla, Granada.

ciudad francesa de París, lugar donde fue publicada por primera vez en 1925, por la editorial Max Eschig.

La omisión de la *Seguidilla murciana* y, por tanto, el restablecimiento de las canciones en seis, distribuidas en la siguiente disposición: *El paño moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana* y *Jota*, respetando el orden de composición inicial únicamente la primera, abre un campo de investigación que tendremos presente en el desarrollo del trabajo para plantear, sí así procede, una posible hipótesis sobre la misma[22]. Además, cabe enfatizar que, en rasgos generales Kochanski optó por guardar la escritura, tanto vocal como pianística, sin grandes modificaciones, llevando a cabo una transcripción, digitada por el mismo, con bastante fidelidad a la original. La diferencia más notoria entre ambas versiones, a parte del título, viene determinada por los diversos recursos que empleó el transcriptor para enriquecer la composición, gracias a las posibilidades técnicas que ofrece el violín.

> Cher Maître et Ami:
>
> Je vous envoie le cicle des six chansons toutes prête pour être edité, j'éspere qu'elles vous plaiserons. Je les ai déjà jouer. Elles sonnent merveillesement. Arthur Rubenstain et Szymanowski son absolûment tous d'enthousiasme, je crois que cela sera un grand succés, je les ai essayer plusieurs fois et comme elles se suivent maintenant, il me semble cést le mieux. Le reste, je laisse faire a vous (Falla, 1924)[23].

### 10.1.1. El paño moruno

#### 10.1.1.1. Reconstrucción artística

La primera canción introduce la atmósfera que envolverá toda la Suite. Felipe Pedrell define en su *Diccionario técnico de la música Paño, como*:

> Graciosa cantilena murciana de carácter muy típico en compás de 3/8. Se acompaña con guitarra en género punteado. Es la canción más usada por los ciegos los cuales

[22] En la investigación presente no se ha encontrado ningún documento que de origen a éste suceso.

[23] "Querido Maestro y amigo: Le envío las seis canciones listas para ser editadas, espero que le gusten. Ya las he tocado, suenan maravillosamente. Arthur Rubenstain et Szymanowski están absolutamente entusiasmados, creo que serán un éxito, ya las he ensayado varias veces. El resto se lo dejo a usted". Carta de Manuel de Falla, escrita en francés, a Paul Kochanski fechada el 15/08/1924. Carpeta de correspondencia nº7152 del Archivo Manuel de Falla, Granada.

> llevan repletas las alforjas de estupendos romances que cantan al son de la música del paño (Pedrell en Cisneros, 2009, p.85).

Sin embargo, tras esta visión de canción con carácter *genuino*, *gracioso e leggiero* en la que todo es *gracia* y *finura,* según se recoge en la publicación didáctica *Federico García Lorca y Manuel de Falla: relación con lo popular en sus canciones populares* (Delgado, 2010), encontramos, como contraposición, una visión romántica ofrecida por la chilena Flérida de Nolasco que dice así:

> Si alguna vez nos hemos embriagado con el olor de la tierra y del follaje vírgenes, si acaso hemos sentido este deleite interno, sabremos lo que es la música de Falla. Sus sonidos parecen deslizarse, compenetrarse, confundirse uno en otro, en milagroso ayuntamiento. Por eso digo que hay en su música un interminable y casi infinito desdoblamiento del ritmo y del sonido. Y sin violencia alguna, como si fuera un natural y renovado aliento que la sustentara (de Nolasco en Frías, 2010, p.6)[24].

Por tanto, bajo el carácter genuino que en un principio *El Paño* puede evocar, con su tiempo *Allegreto vivace*, si recurrimos a la letra de las *Siete canciones populares españolas* y no navegamos por el elíptico de las mismas, que podemos interpretar como una metáfora respecto al concepto de pureza relacionado con el papel de la mujer antes del matrimonio de aquella época y sociedad, se guarda un contenido cultural evocado por la propia música.

Al paño fino en la tienda,
una manchá le cayó.
Por menos precio se vende,
Porque perdió su valor.

*El Paño moruno* permite observar el juego violinístico que, durante toda la Suite, Paul Kochanski otorga al violín. Consistiendo este en utilizar el instrumento como la voz que emula al canto y como parte del acompañamiento, simulando el sonido de una guitarra. Además, esta introducción guarda la alternancia rítmica y de acentos que producen una sonoridad sincopada, con cadencias andaluzas que reposan sobre Fa.

#### 10.1.1.2. Estudio formal y estilístico

Dentro de la tonalidad general de la canción, si menor, encontramos alternancia con su relativa, Re Mayor. Con una forma simple que podemos resumir en A-A'-Coda, en la que ambas secciones están a su vez divididas en introducción-a-b y Coda, síntesis de los

[24] En *Manuel de Falla.* De música española y otros temas. P.56-57. Año de publicación: 1939. Santiago de Chile.

motivos de la introducción, debemos resaltar principalmente dos aspectos: el monotematismo de la melodía y la variedad rítmica.

Referente a la melodía monotemática que comienza en el compás 24, con un carácter anacrúsico, podemos hacer referencia al juego melódico descendente - si, la, sol, fa# - que genera un giro melódico característico de una sonoridad frigia (con reposo en el V grado), adoptada esta tras su uso reiterado en la música andaluza, acompañándose la misma de un cambio de compás, pasando de 3/4 a 3/8 (Park, 2013).

**Ilustración 1. El paño moruno. Compases: 35-37.**[25]

Por otra parte, cabe destacar que A' se desarrolla una octava más aguda que A, exceptuando los compases en los que el violín cumple la función de acompañamiento.

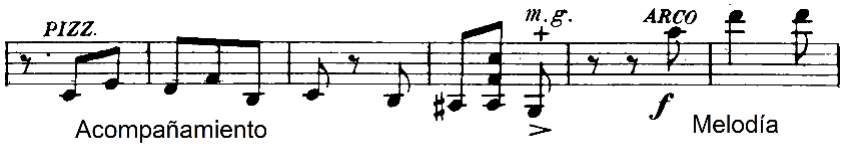



**Ilustración 2.El paño moruno. Compases: 94-99.**

Respecto a la variedad rítmica, debemos señalar el ya mencionado cambio de compás de 3/8 a 3/4, así como la polirritmia generada como resultado de una doble acentuación (3+3)+(2+2+2) (Jambou, 1996).

[25] Todos los ejemplos gráficos que se expondrán de la versión para violín y piano en el desarrollo del trabajo serán tomados de la partitura: Falla, M. (1925) Suite populaire espagnole (Arr.Paul Kochanski, Violín y piano). París: Max Eching. Estos mismos contarán con anotaciones propias.

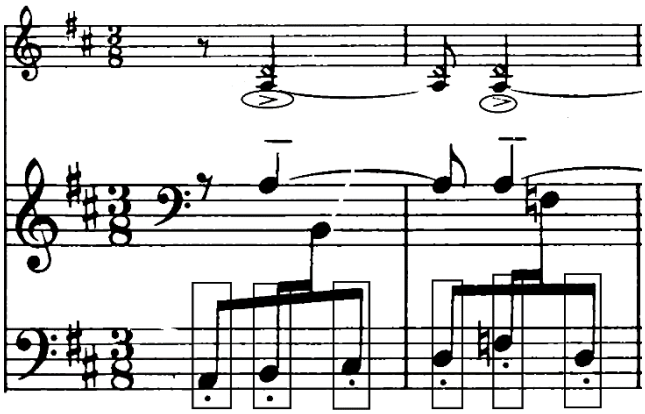


**Ilustración 3. El paño moruno. Compases 1 y 2.**

Además, cabe apuntar los numerosos estudios que existen acerca de las superposiciones tonales a las que recurrió Manuel de Falla en sus composiciones. Especialmente podemos destacar el *Estudio del sistema armónico de Manuel de Falla y la versión orquestada por Ernesto Halffter en dos de las Siete Canciones Populares Españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana*, del cual podemos extraer diversos ejemplos de quintas aumentadas y disminuidas convertidas en una seña de identidad del compositor y que Kochanski respeta en la transcripción.

Como se apunta en el artículo *Aspectos compositivos en las Siete Canciones Populares españolas de Manuel de Falla* y como resumen de los complejos procesos armónicos que se plantean en la Suite*:*

> Intentar describir los desarrollos armónicos en la música de Falla desde la base de la armonía tonal se halla abocado al fracaso. Dos elementos han de ser considerados seriamente: la naturaleza modal del material melódico y el carácter "irracional"- entiéndase aquí el término desde el punto de vista de la armonía clásica- de algunos acordes en el acompañamiento instrumental de la música popular que, sin lugar a dudas, inspiraron en parte las armonizaciones de las Siete canciones populares españolas (Urchueguía, 1996,p.181).

#### 10.1.1.3. Analogía de la versión original con la transcripción

Kochanski, respetando la línea melódica del canto y el acompañamiento, únicamente lleva a cabo dos modificaciones:

1. Ampliar la forma añadiendo A'.

Falla: A(introducción,a,b)-Coda

Kochanski: A(introducción,a,b)-A'(introducción,a,b)-Coda.

2. Utilizar el violín como parte del acompañamiento.

- El violín toma la voz superior del piano, reforzando el canto que puede evocar un *quejío*.

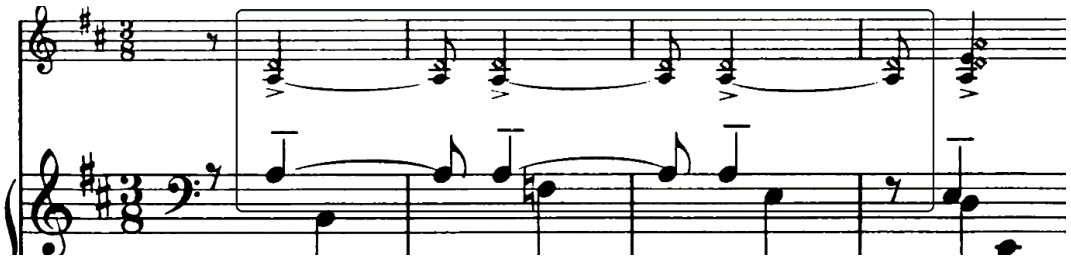


**Ilustración 4. El paño moruno. Compases 1-4.**

- El violín toma la voz inferior del piano, reforzando el acompañamiento con carácter *guitarrístico*.

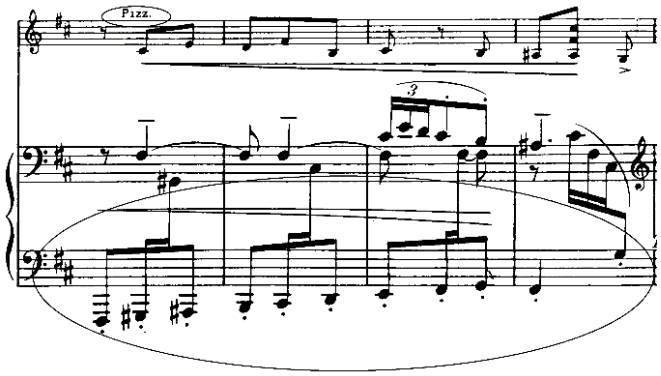



**Ilustración 5. El paño moruno. Compases 94-97.**

Por otra parte, en los compases 15-23 y 68-75, se encuentra un claro ejemplo del empleo de la escritura camerística empleada por el transcriptor. El violín marca el acorde en *pizzicato* dejando espacio al piano para que pueda *rasgarlo*.

Kochanski mantiene durante toda la canción las agógicas y dinámicas utilizadas por Falla en el acompañamiento, llegando a fuerte solamente para dar entrada al canto, concretamente ocurre en los compases 23 y 46, 75 y 98.

Sin embargo, el violinista conduce la melodía principal de tal forma que durante la sección A prevalece un carácter *mezzoforte* y llega a la nueva sección incorporada, A', un escalón dinámico más alto. Reforzado el mismo por la octava aguda que realiza el violín.

Kochanski opta por concluir *El paño* con la atmósfera creada por Falla durante la canción y utiliza la coda para volver a la atmósfera *mezzoforte* que caracteriza la versión original.

#### 10.1.1.4. Recursos técnicos

Mano izquierda:

- Imitación del canto humano por el procedimiento de realizar una frase en una misma cuerda, evitando de este modo diferentes timbres sonoros.

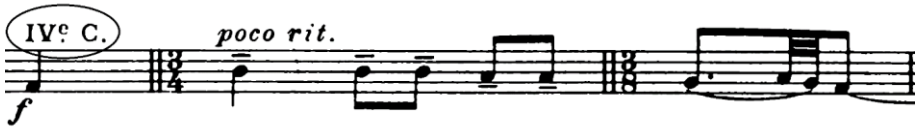



**Ilustración 6. El paño moruno. Compases 35-37.**

Aunque en esta primera canción dichas anotaciones solo aparecen en los compases 35 (concluyendo la primera intervención melódica en la cuarta cuerda para aportar dramatismo a la frase "Una mancha le cayó), 83 (mismo procedimiento en A' con la diferencia de que no utiliza la última semifrase sino la última frase completa; se repite dos veces el mismo enunciado) y 120 (correspondiente a la coda y al *quejío* final), se considera oportuna la misma aplicación en todas las frases cantadas por el violín.

Por tanto, las digitaciones empleadas deben estar sujetas a los siguientes parámetros en la sección A:

1. Mantener el discurso melódico en la tercera cuerda entre los compases 23 y 35.
2. Aplicar la indicación señalada por Kochanski de realizar el final conclusivo de la primera intervención en la cuarta cuerda entre los compases 35 y 40.
3. Realizar la segunda intervención melódica en la cuerda de la entre los compases 46 y 53 (debido a las posibilidades estructurales del violín no se puede extrapolar la idea aplicada anteriormente de cambiar de cuerda solamente en la segunda repetición del texto del final de frase).

4. Llevar a cabo los cuatro primeros compases de la última idea de A en la tercera cuerda y concluir con la misma digitación empleada en los compases 35 y 40 los seis últimos compases de la frase.

En cuanto a la sección A', repetición de la sección A una octava aguda, se pretende conservar la idea propuesta. Consecuentemente:

1. Interpretar los compases 75 a 86 en la primera cuerda, desplazando la indicación apuntada por Kochanski, en el compás 83, tres compases más tarde, con el fin de realizar el final conclusivo de la intervención igual que ocurre en la primera sección, cambiando de cuerda tres compases antes de la vuelta al *tempo primo*.
2. Utilizar la segunda cuerda en los compases 87 a 92, reforzando la tensión dramática.
3. Recurrir a la primera cuerda entre los compases 98 y 105.
4. Imitar el procedimiento empleado en la sección A, mediante la elección de la cuerda mi para los cuatro primeros compases, pasando a la de sol durante los seis últimos compases de la frase.

Como ejemplo representativo se propone la siguiente digitación entre los compases 105 y 115.

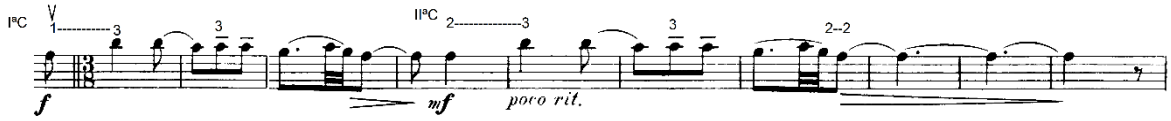



**Ilustración 7. El paño moruno. Compases 105-115.**

La elección de la misma ha sido determinada con la idea interpretativa de destacar el valor expresivo de las síncopas mediante el uso de los *portamentos*.

En primer lugar, se realizará un *glissando* entre la anacrusa y la primera parte del compás 106, empastando de este modo ambas notas.

A continuación, se llevará a cabo una sustitución del segundo dedo por el tercero en el compás 106, con el fin de marcar la parte débil del compás y establecer la primera posición durante los dos próximos compases.

Para la interpretación de la segunda semifrase, en la cuerda la, se empleará la misma digitación, a excepción de:

1. Comenzar el motivo con el segundo dedo, facilitando el cambio de posición que parte de la nota fa, en cuerda mi, con primer dedo.

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

2. *Glissar* con el segundo dedo el final motívico, realizando un pequeño acento de vibrato y de mano derecha para subrayar la última nota.

Respecto a la coda: Ser fiel a la indicación apuntada por Kochanski de concluir en la cuarta cuerda.

- Variación tímbrica mediante el uso de armónicos artificiales. Como adorno para la introducción, siendo esta interpretada en la versión original solamente por parte del piano, el transcriptor opta por integrar el violín en la voz superior del acompañamiento.

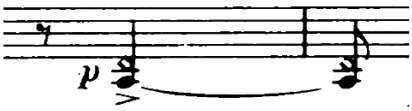



**Ilustración 8. El paño moruno. Compases 1 y 2.**

Para su correcta ejecución, en caso de considerarse necesario, se puede reforzar el aspecto técnico de la realización de los armónicos artificiales mediante su estudio en el *Sistema de Escalas* de Carl Flesch, así como el estudio número 58 del *Opus 9* de Sevcik[26].

La técnica empleada consistirá en pisar la cuerda con el dedo índice, imitando el contacto de la cuerda con la cejilla o con el puente, y mantener el dedo superior a una misma altura, sin variaciones de presión, con el fin de que el sonido no fluctúe.

A tener en consideración, pisar la quinta desde un principio para no modificar la afinación en la última nota de los compases 4 y 12.

Mano derecha:

- Para la realización de los armónicos se debe mantener una velocidad, presión, cantidad de arco y distancia al puente constantes.

Kochanski, con el fin de facilitar su ejecución, añadió acentos en el inicio de cada armónico. La zona del arco elegida para su ejecución es el centro.

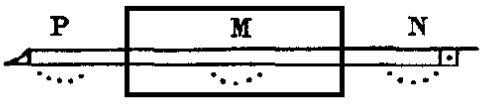



**Ilustración 9. Fuente: Opus 2 Libro 1 de Sevcik.**

[26] Para ver ambas partituras ir a Anexo VII.

- Alternancia de *pizzicato* de mano derecha y de mano izquierda, simulando el sonido de la guitarra. Para su estudio se deberán llevar a cabo los movimientos de manera ordenada. Además, se propone realizar un estudio con el arco de las notas base para establecer una correcta afinación de dicho pasaje.

Referente a la articulación de la primera melodía expuesta por el violín entre los compases 23 y 40 se propone subdividir la frase en dos, realizando los nueve primeros compases con un carácter *marcato* y los 9 siguientes con una articulación sutilmente más ligada. Además, mantener el tiempo de manera estricta en la primera semifrase y realizar el *ritardando* indicado en la partitura del compás 35.

Todo ello está subordinado a lo estético con el fin de enfatizar la letra que presenta la versión original, aportando dramatismo en las frases conclusivas: *una mancha le cayó.*

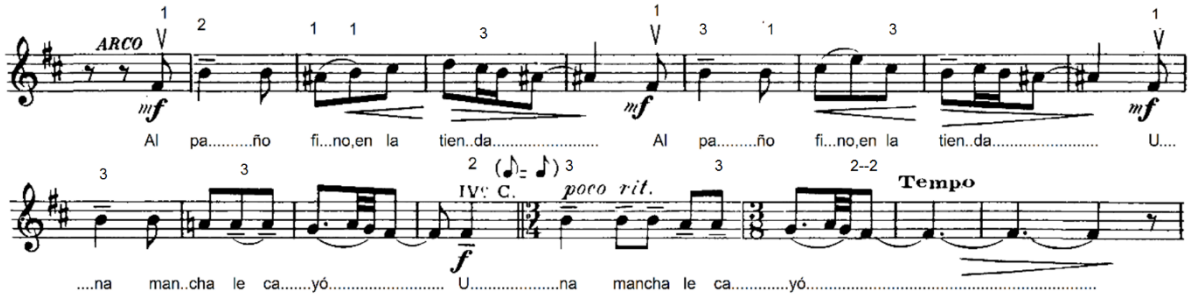



**Ilustración 10. El paño moruno. Compases 23-41.**

Referente a la digitación empleada, nuevamente es escogida en función de la intención expresiva.

En primer lugar, al igual que sucedía en el compás 105, se establece realizar un cambio de posición entre la anacrusa y la parte fuerte del compás empastando ambas notas.

Posteriormente, se determina llevar a cabo un cambio de posición con el primer dedo, entre las notas la#-si del compás 24, aprovechando la distancia de semitono que se encuentra.

A continuación, realizar un cambio de posición entre los compases 26 y 27 de la segunda a la tercera posición mediante la extensión del tercer dedo, para no abusar de *glissandos*. Seguidamente sustituir el mismo por el primer dedo en la tercera parte del compás para establecer la nueva posición, hasta servirse de la pequeña respiración antes de la última parte del compás 28 para acabar la primera frase en cuarta posición.

A partir de entonces, se ha empleado exactamente la misma digitación, con idéntico fin expresivo, que en los compases 105-115, presentados una octava más aguda y ya expuestos anteriormente.

A tener en consideración dos aspectos:

1. Las indicaciones de dinámica, que se encuentran en el ejemplo propuesto, han sido añadidas por Paul Kochanski. La versión original en la voz del canto no las incluye, por lo que se defiende una interpretación que utilice las mismas simplemente como un recurso para dirigir la frase, sin mayor incisión en ella.
2. La idea propuesta de realizar los primeros nueve compases con una articulación marcada, manteniendo el *tempo* y los 9 compases siguientes con una articulación sutilmente más ligada, empastando todas las notas, con mayor peso en el brazo derecho y respetando el *ritardando* indicado en la partitura, se extrapola a la segunda melodía expuesta en el violín entre los compases 46 y 63, correspondiente a la frase conclusiva: *porque perdió su valor*, así como a sus correlativos en la sección A'.

#### 10.1.1.5. Audiciones comparadas

Los diferentes timbres de inspiración que compararemos son los creados por: Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y Teresa Berganza junto a Gabriel Estarellas, respectivamente[27] .

Kogan refleja una actitud dominante evocando la figura de un torero de lidia; Tanto el flamenco como la tauromaquia son dos fenómenos de identidad cultural española: "Ce sont avant tout des représentations dramatiques d'affrontements singuliers, de duels, où domine l'émotion d'un corps à corps tour à tour amoreux et sanglant toujours passionel" (Lemogodeuc & Moyano, 1994 ,p.96)[28]. El violinista, asimilando ambos conceptos, utiliza acentos muy marcados, alternando los mismos con melodías temperadas sin adornos excesivos. La utilización de dichos acentos puede estar originada para marcar inflexiones en el discurso, así como para proyectar el sonido de tal modo que llegue a cada uno de los espectadores de la sala captando su atención.

[27] Leonid Kogan, violinista. Naum Walter, pianista. Isaac Stern, violinista. Alexander Zakin, pianista.Teresa Berganza, cantante. Gabriel Estarellas, guitarrista.

[28] "Esto son antes de todo representaciones dramáticas de enfrentamientos singulares, de duelos, donde domina la emoción de un cuerpo a cuerpo alternativamente amoroso y sangriento, siempre apasionado".

La versión interpretativa de Stern podría definirse como de un carácter acentuadamente romántico. Escogiendo un *tempo* aparentemente más ligero en la introducción y un canto más adornado, añadiendo más *glissandi* y un vibrato más amplio, sugiere un personaje semejante al de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Teresa Berganza enuncia una versión narrada aparentemente desde la tercera persona, sin grandes fluctuaciones de agógica ni dinámica. Siendo una versión apoyada en la letra y cantada por una mezzosoprano, voz para la cual compuso Falla la versión original, resulta inequívocamente la interpretación más nacionalista.

#### 10.1.1.6. Elementos de acabado escénico

La Suite es presentada con una canción que permite exponer los diferentes elementos rítmicos y armónicos que serán el fundamento de toda la obra.

La primera canción aglutina, además, la esencia del ciclo, exponiéndose como una pieza de carácter en la que Manuel de Falla, y por consiguiente Paul Kochanski, crean con poco material la atmósfera de cada canción, desarrollándolo y repitiéndolo en diversas ocasiones.

El carácter que debe primar en *El paño moruno* gira en torno a la idea de contar una historia desde el punto de vista de un narrador omnisciente. Respetando las nuevas indicaciones dinámicas, añadidas por Kochanski, éstas deben ejecutarse dentro de la dinámica requerida por Manuel Falla en su composición.

Por ello, la elección de un canto más templado, como el producido por Kogan, resultará más indicado para una correcta interpretación.

Por otra parte, se ha de tener en consideración realizar un estudio que permita tener margen de *tempo,* es decir, trabajar la canción además de cantada (para encontrar una analogía con el aliento) en tempos extremos y opuestos, con la finalidad de elegir uno expresivo, pero no aletargado.

### 10.1.2. Nana

#### 10.1.2.1. Reconstrucción artística

Como dice Darío Pérez en su libro Figuras de España:

> El selecto espíritu de Falla ha preferido siempre la calidad a la cantidad. […] Él conduce los elementos constituyentes -ritmo, acento, colorido- en una alta dirección psicoanalítica para escalar las cumbres espirituales del Arte. Sabe que con cinco vocales el orador se eleva del simple abecedario al deslumbramiento de la palabra, y que el músico con las ocho notas del pentagrama, compone los portentos beethovenianos. Así, por ejemplo, de la música de su país [Falla] recoge la honda espiritualidad para matizar su producción y su estilo con lo expresivo y evocador sobre lo descriptivo y poner en las imágenes el sello personal de su carácter independiente (Pérez en Frías, 2010, p.6).

Exactamente eso ocurre en la *Nana*. El compositor consigue, a través de la música, evocar un cuadro que, desde la sencillez, consigue ilustrar la sensación de intimidad que provoca el ambiente creado por un canto de una madre a su hijo para que duerma.

Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.
Nanita, nana,
nanita nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Kochanski, comprendiendo la esencia de la canción de cuna andaluza, que se entronca con una popular de Málaga que Pedrell recogió en su célebre cancionero (Delgado, 2010, p.122), quiso respetar el ambiente de nostalgia formado renunciando a los potenciales adornos del canto del violín. Siendo una canción originalmente monódica, el piano desarrolla una rítmica peculiar, con cierto toque impresionista, produciendo la sensación de sosiego de un mar en calma.

#### 10.1.2.2. Estudio formal y estilístico

La sonoridad gira entorno a tres fundamentos: la modalidad de mi frigia, un acompañamiento *perpetuum mobile y* la sencillez de una melodía monotemática.

La modalidad andaluza establece sus bases de apoyo en el giro melódico -mi-sol-si- utilizando en ocasiones el cromatismo ascendente del tercer grado -mi-sol#-si-. Falla, escribe todos los melismas que adornan el simple canto simulando como lo haría una voz humana(Urchueguía, 1996).

La forma global de la canción es sencilla, A-A'-A'', al igual que lo son sus frases, articuladas según el estilo clásico en grupos de 8 compases, más cadencias conclusivas. El estudio *La nana y las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma,* narra los entresijos escondidos en ésta simetría que, tras desglosarlos, no son más que el resultado de un juego perfectamente elaborado (Gonzalez, 2002).

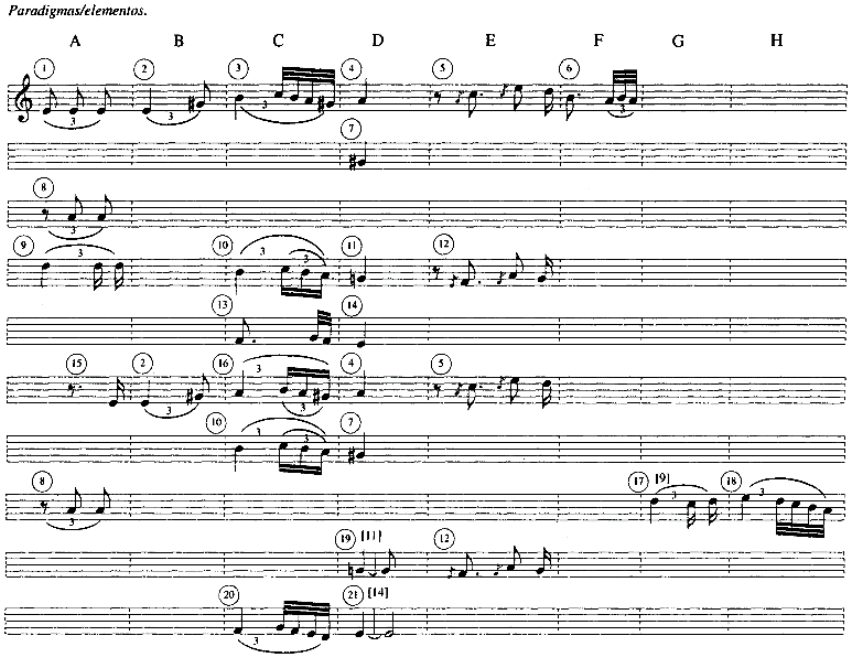



**Ilustración 11. Juego paradigmático de la Nana. Fuente: Gonzalez, 2002.**

Bajo una atmósfera calma y sostenida, el acompañamiento ofrece un movimiento regular, con una métrica contradictoria respecto a la melodía. Mientras el canto realiza una subdivisión ternaria, el acompañamiento la realiza binaria, ambos en compás de 2/4.

Además, durante todo el *ostinato* producido por parte del piano, se encuentra un pulso sincopado, fruto del modelo de corcheas descendientes, por distancias de segunda y tercera, que resultan un guiño a las melodías impresionistas francesas de Fauré y Debussy (Urchueguía, 1996).

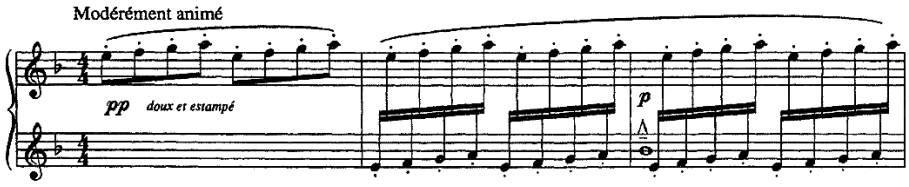



**Ilustración 12.The snow is dancing the Children's Corner IV Mov. Fuente: Urchueguía, 1996.**

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

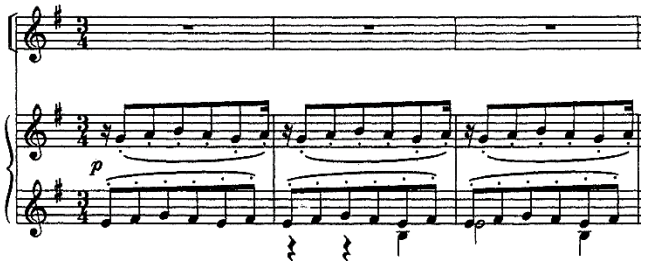


**Ilustración 13. . Chanson Spleen de Fauré. Fuente: Urchueguía, 1996.**

#### 10.1.2.3. Analogía de la versión original con la transcripción

Siguiendo la senda de sencillez marcada por Manuel de Falla, Kochanski elabora una transcripción fiel, a excepción de, como ya ocurrió en *El paño moruno*, añadir una nueva sección respetando el acompañamiento y transportando la melodía del violín a la octava más aguda.

Falla: A-A'

Kochanski: A-A'-A''

En esta ocasión, resulta de vital importancia realizar un análisis comparativo de las ligaduras que emplean ambas versiones, puesto que se trata de una "música cuya estructura métrica obedece sólo y únicamente al impulso espontáneo del intérprete y a la estructura misma del texto" (Urchueguía, 1996, p.10).

La versión para cantante realiza una ligadura entre el melisma y la última parte del compás 4, producida, bajo nuestro criterio, con la finalidad de no articular dentro de una misma sílaba. En cambio, Kochanski, opta por hacer ligaduras que subdividan el compás en dos, haciendo coincidir las partes fuertes con el acompañamiento.

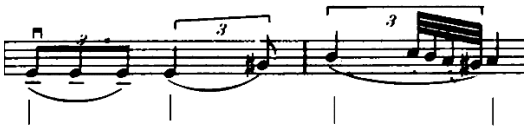



**Ilustración 14. Nana. Compases 3 y 4 de la versión para violín y piano.**

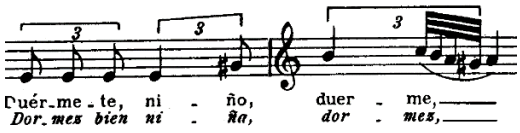



**Ilustración 15. Nana. Compases 3 y 4.**[29]

De nuevo, en la segunda semifrase encontramos el mismo patrón. Sensación de cierre en la versión original, producida por dos notas sueltas *tenuto,* que dan peso al discurso, y una ligadura de cierre de frase. Por otro lado, la simetría de la versión para violín, determinada por las ligaduras con valor de una parte del compás.

Debido a la repetición continua de la melodía monotemática, éstos compases sirven para extraer una visión respecto al pensamiento de concepción de ambas partituras. Manuel de Falla, optó por la primacía del texto, en cambio, Paul Kochanski elaboró una transcripción que facilitara la cuadratura melodía-acompañamiento.

#### 10.1.2.4. Recursos técnicos

El término que mejor resume el deber hacer en ésta canción es la *delicadeza.*

Kochanski recurre a dos medios para conseguir la sonoridad propuesta por Manuel de Falla:

- Utilización de la sordina. Produciendo un sonido un tanto velado, ayuda al violinista a mantener un volumen sonoro bajo, durante el desarrollo de toda la canción.

- Frases sobre una única cuerda. Elaborando de éste modo, al igual que ocurre en *El paño moruno*, una unidad tímbrica dentro de una misma frase.

Aunque la incorporación de la sección A'', una octava más aguda, puede resultar un tanto estridente, Kochanski elude el problema indicando que dicha sección se realizará en la segunda cuerda, produciendo un sonido *impostato* y limando posibles estridencias.

[29] Todos los ejemplos gráficos que se expondrán de la versión original en el desarrollo del trabajo serán tomados de la partitura: Falla, M. (1922) Siete canciones populares españolas (P. Milliet, Voz y piano). París: Max Eching.

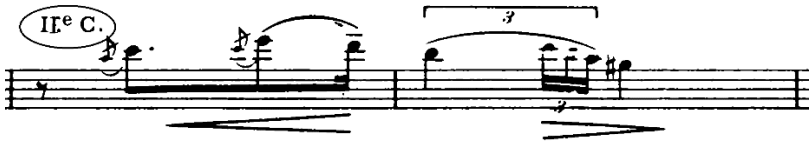



**Ilustración 16. Nana. Compases 22 y 23.**

Por otra parte, recalcar la maestría del transcriptor utilizando la técnica del *louré,* con la que pretende enfatizar cada nota con un ataque *redondo*, siendo el mismo directamente proporcional al matiz empleado en el fraseo.

**Ilustración 17. Nana. Compás 3.**

Para realizar una correcta interpretación melódica de la *Nana* se debe hacer especial hincapié en trabajar los siguientes aspectos:

Mano izquierda

- Vibrato. El estudio del vibrato será de vital importancia para desarrollar un sonido cálido, que consiga evocar el ambiente requerido en el movimiento. Para ello, llevar a cabo un estudio del mismo sin arco, aumentando o disminuyendo su velocidad y su longitud en función del fraseo natural de cada melodía. La posibilidad de apoyar la voluta del violín contra la pared, en una primera fase de estudio, puede ayudar a su ejecución.
- Cambios de posición. Teniendo en cuenta el canto melódico en una única cuerda, resulta determinante trabajar cada cambio de posición de manera individual, estableciendo cuáles de ellos son los más apropiados para la realización de los *portamentos*. Para trabajar los mismos, de manera independiente a la canción, acudir a los estudios de Sevcik *Opus 8,* así como a la realización de escalas en una misma cuerda (pasando por cada una de ellas)[30], llevando a cabo un patrón de estudio que pase por trabajar cada intervalo de manera ascendente y descendente aplicando diversos patrones rítmicos.

Mano derecha

[30] Para ver uno de los estudios propuestos dentro del Opus 8 ir a anexo VII.

- Fraseo. Estudiar las dinámicas sin vibrato y con cuerdas al aire libre, correspondientes las mismas a la melodía y a las cuerdas vecinas.
- Ligaduras. Establecer las ligaduras en función de la expresión dramática-textual de la versión de origen, concretamente, de la expresividad del texto literario.

Según todos los parámetros expuestos, la propuesta interpretativa de la primera frase para evocar la escena sugerida por el compositor resulta la siguiente:

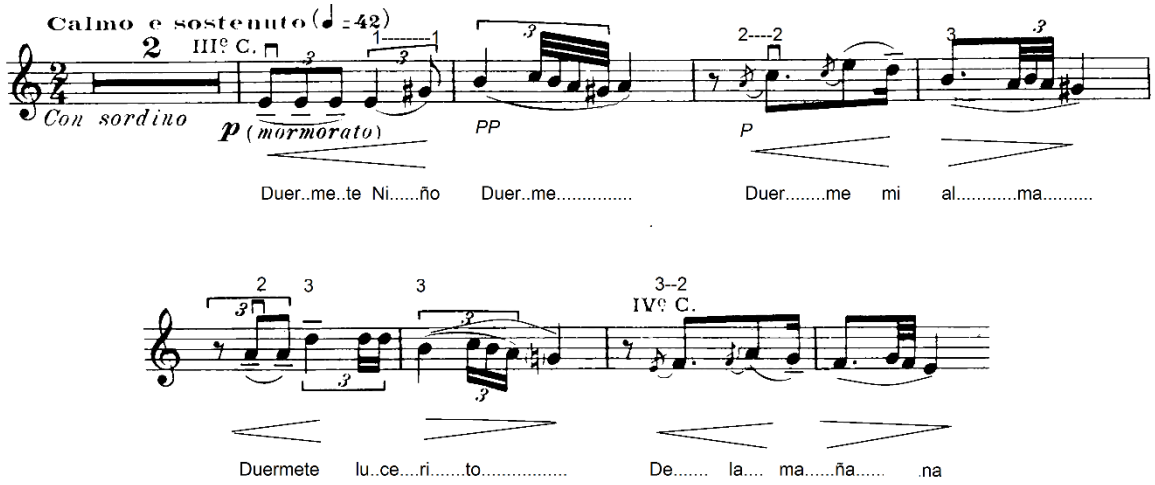



**Ilustración 18. Nana. compases 1-10.**

Debido a la indicación de carácter *mormorato* de la canción de cuna, se opta por realizar un vibrato de tipo romántico que esté subordinado a los reguladores dinámicos. Por ello, el mismo irá estrechándose en amplitud y aumentando en velocidad en los compases 3,5,7 Y 9, disminuyendo en los compases 6, 8 y 10, y desapareciendo prácticamente en el compás 4, tras una pequeña inflexión en el discurso generada por la respiración entre las palabras *duérmete niño* y *duerme*.

Referente a la técnica del *louré,* se debe desarrollar un estudio que logre subrayar el inicio de cada nota, con dicha indicación, mediante una pequeña incisión del dedo índice sobre el arco.

Para reforzar la producción del efecto generado por la técnica de la mano derecha, se aconseja aplicar sutiles acentos de vibrato en la mano izquierda, de igual modo, al inicio de cada nota.

Concerniente a la cantidad de arco, se propone utilizar prácticamente todo el arco en el compás 3, con una inclinación que vaya aumentando en el compás 4 para hacer la

resolución melismática en pianísimo, produciendo de este modo un efecto sonoro que consista en generar la sensación auditiva de que la última nota del motivo queda suspendida en el aire.

Retomar arco abajo en el compás 5 con todas las cerdas y realizar un movimiento más generoso, en cuanto a cantidad, entre los compases 5 y 10, aumentando levemente la dinámica general de la frase.

Referente a los movimientos agógicos en el transcurso de la melodía, en la propuesta interpretativa propia se defiende realizar un pequeño suspiro entre la última nota del compás 3 y la primera nota del compás 4, articulando la frase de la versión original: *Duérmete niño, duerme,* así como entre las notas la y sol del compás 9, separando la pronunciación de las palabras *de la* y *mañana*.

Tras estas pequeñas incisiones de *tempo,* marcadas en los compases 3-4 y 9, se debe retomar el tiempo de inicio para que la sensación de continuidad producida por el *ostinato* rítmico no resulte debilitada.

A continuación, se presenta la propuesta de la segunda sección de la canción:

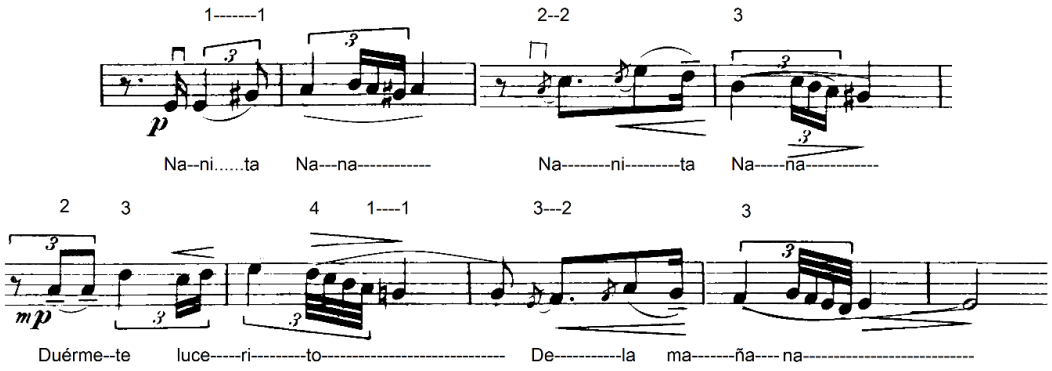



**Ilustración 19. Nana. Compases 9-19.**

En esta ocasión, la dinámica será sutilmente aumentada respecto a la primera sección. Teniendo en cuenta que corresponde a los últimos compases de la versión original, se encuentra el punto culminante en la primera nota del compás 18, siendo este envuelto por un *crescendo* y por la utilización de la dinámica de *mezzopiano*, un escalón por encima de la dinámica general del movimiento, equiparable a la sonoridad de un murmuro.

En cuanto a las ligaduras empleadas, se ha seguido el mismo patrón que el utilizado en A, uniendo los melismas a la resolución de los mismos para no cortar la sílaba producida en la versión original.

Además, señalar la omisión de la ligadura entre la nota mi y el melisma del compás 16, con el fin de señalar dicha nota y que la semifrase que comienza en el compás 17 vuelva a caer arco abajo.

Como apunte, mentar que el arco debe separarse ligeramente del diapasón, principalmente en aquellos pasajes desarrollados en quinta posición, para evitar rozar cuerdas vecinas, subordinando en todo momento la técnica a la expresividad.

En último lugar, añadir que la sección A'' se reproducirá con los mismos arcos de la sección A', debido a que resulta la misma melodía adornada con la utilización de la octava aguda. La calma volverá a ser retomada en la última sección tras haber aligerado sutilmente el tiempo en la sección A', con el fin de crear una sonoridad con un toque dramático. De este modo, se concluirá con la atmósfera que se inició el movimiento, nuevamente, con un suspiro entre las notas la y sol de las palabras *de la* y *mañana* del final de la canción, considerando la reexposición una relajación expresiva tras el conflicto inicial de la exposición.

#### 10.1.2.5. Audiciones comparadas

En esta ocasión, las audiciones seleccionadas incluyen las realizadas por la soprano Monserrat Caballé y el pianista Miguel Zanetti, el violinista David Oistrakh y el pianista Vladimir Yampolski y por el violinista Leonid Kogan y el pianista Naum Walter, respectivamente.

Continuando con el estilo imperante en las interpretaciones de Kogan, la exactitud y la templanza, podemos apreciar un sonido determinado por un vibrato amplio, además, de una notable utilización del *louré*.

Los únicos casos en los que no realiza dicha técnica son los compases 15 y 24, que coinciden con los dos puntos culminantes de la canción. El primero de ellos corresponde al final de la versión original, y el segundo de ellos, a su réplica una octava más aguda.

Oistrakh, en cambio, opta por una versión más ornamentada, haciendo mucha utilización de *glissandos,* se recrea más en cada figuración rítmica. Con un juego más desarrollado de la agógica, crea el efecto sonoro de notas suspendidas en el aire hasta que el acompañamiento vuelve a marcar la síncopa con la mano izquierda, por ejemplo, en el compás 8.

Debido a que carecemos de una grabación en imágenes de la audición analizada, nos surge la duda de si Oistrakh prescinde de la anotación marcada por Kochanski de realizar la sección A'' en la segunda cuerda. Esta cuestión viene determinada por el timbre, un tanto más metálico, que se produce a partir del compás 20. Sin embargo, ésta posibilidad pierde fuerza al escuchar la producción del mi de ese mismo compás, que si bien puede vibrar por empatía no podría realizar el sutil *portamento*, partiendo de una cuerda al aire libre, que realiza hasta llegar al sol#.

Por último, la versión interpretada por Monserrat Caballé, escogida por ser una de las maestras de la realización de los pianos en la técnica del *belcanto*. Como ejemplo, recordemos sus interpretaciones del aria *Casta Diva* de la ópera *Norma* del compositor Vicenzo Bellini.

La cantante desarrolla la interpretación con un toque dramático, dentro siempre de la dinámica por la que se desenvuelve la canción. En éste caso, podemos apreciar como utiliza el texto para apoyarse en él, aplicando la primera lección del *Metodo practico di canto italiano "*Der Vokal nimmt den ganzen Zeitwert einer oder mehrerer Noten in Anspruch und der Konsonant vereinigt sich mit der darauf folgenden Silbe" (Vaccai,1942, p.4).

#### 10.1.2.6. Elementos de acabado escénico

El violinista se enfrenta a dos dificultades en la interpretación de la canción número dos de la Suite: mantener la atmósfera desenvuelta en la dinámica de piano y modelar las frases del violín respetando el acompañamiento.

Para ello, se propone realizar un estudio consciente de aquellas notas que coinciden en el pulso fuerte e interiorizar una subdivisión, a seisillo de semicorcheas, que permita cuadrar, en todo momento, la melodía del violín con el canto del piano.

Sin embargo, no se debe olvidar la inspiración primordial de carácter para la que fue concebida la canción. Esto ayudará a mantener la dinámica propuesta durante toda la interpretación siendo fieles a la rítmica.

En las tres audiciones comparadas se ha podido apreciar la interiorización de la vivencia narrada con cierto toque de dramatismo, de cansancio, incluso de tristeza. Un carácter que recuerda a la canción folclórica argentina de cuna *Duerme negrito*[31], así como a la poesía

[31] Para ver letra ir a Anexo V.

*Nana de la cebolla*[32] de Miguel Hernández escrita en 1939, en plena Guerra Civil Española, pudiendo ayudar las mismas a la inspiración.

Tratándose de una pieza de carácter, con tan sólo dos compases, Manuel de Falla consigue evocar el ambiente de toda la canción; dejándolo allí, sin grandes modificaciones, simplemente envolviendo a los músicos y espectadores en una atmósfera de calma, de tranquilidad, de sosiego.

### 10.1.3. Canción

#### 10.1.3.1. Reconstrucción artística

Después del suspiro profundo y contenido que produce la *Nana*, de nuevo vuelve la alegría y el movimiento que se genera en la *Canción*.

Con un tiempo *Allegretto* en compás de 6/8 y en la tonalidad de Sol Mayor, se plantea la hipótesis de que la *Canción* evoque un lugar como la Plaza Mina, repleta de niños jugando bajo la mirada de sus madres, que hablan con sus hijas mayores de desengaños amorosos:

Por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos;
No sabes lo que cuesta, "Del aire"
Niña, el mirarlos.
"Madre, a la orilla"
Niña, el mirarlos.
"Madre"
Dicen que no me quieres,
ya me has querido...
Váyase lo ganado "Del aire"
Por lo perdido.
"Madre a la orilla"
Por lo perdido.
"Madre"

Sin embargo, la escasez de texto y su dificultad de análisis generan diferentes interpretaciones de la misma. En palabras de Michael Easton, en esta canción se respira

[32] Para ver letra ir a Anexo VI.

"the feeling of renewed strength as the betrayed lover finally buries his feelings" (Easton en Park, 2013, p.24)[33].

Otra interpretación que ha resultado interesante contrastar, es la establecida en el Blog *In meinem Leben, in meinem Lied,* que partiendo de la base de la dificultad del análisis del texto, apela que la letra es entonada por un hombre que reprocha para sí mismo una traición, en la que la niña, según la tradición del amor cortés, sería la amada y la que contestaría, a su reproche, dentro de su imaginación (Zamora, 2010).

#### 10.1.3.2. Estudio formal y estilístico

La *Canción* se constituye por una estructura formal de: A-A´-A´'. Cuenta con un material melódico simple, al que Pedro González Casado define como "repetición-variación de un mismo tema" (González en Cisneros, 2009, p.115), en el que la melodía se subdivide en: Idea a (compases 3-5), repetición de la idea a (compases 6-8), variación de la idea a (compases 9-10), repetición de la variación (compases 9-10) y resolución de la variación (compases 13-14).

Comenzando y acabando en la tonalidad de Sol Mayor, junto a un pedal de tónica, encontramos, en el compás 15, una inflexión modulante transitoria a la tonalidad de la menor, cumpliendo el sol# con la función de sensible.

A destacar, la utilización de la escritura por la técnica de imitación que se emplea entre la voz del violín y el piano. Este canon coincide, a su vez, con los puntos en los que en la versión original se establecen las comillas, posible diálogo entre madre y niña o entre joven y amada, generando a través de la polifonía, la sensación auditiva de una conversación.

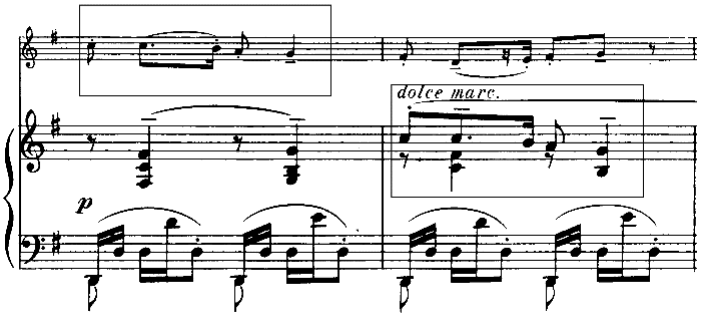



**Ilustración 20. Canción. Compases 9 y 10.**

[33] "El sentimiento de fuerza renovada mientras el amante traicionado finalmente entierra sus sentimientos".

En cuanto al ritmo, el recurso de métrica sincopada vuelve a ser utilizado. En ésta ocasión se emplea una pequeña variación en la parte del piano respecto a las tres secciones, dejando la segunda de ellas con una escritura más simple en la mano izquierda.

Además, como se apunta en la tesis *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución,* nos encontramos en el movimiento que mayor amplitud, de registro de la melodía, presenta la obra: una novena mayor, Re 3 - Mi 4 (Cisneros, 2009).

Este hecho puede ser producido por ser una de las canciones más alegres del ciclo, con mayor artificio violinístico que posteriormente desarrollaremos, pero no sin antes apuntar que "no deja de sorprendernos su final, por su descenso sobre el tercer grado y el segundo para reposar sobre la tónica con un acorde de sexta añadida" (Delgado, 2010, p.222).

#### 10.1.3.3. Analogía de la versión original con la transcripción

A resaltar dos aspectos:

- ✓ Modificación en la forma. Como viene siendo habitual, Kochanski añade una nueva sección.

Falla: A-A'

Kochanski: A-A'-A''

- ✓ Adorno de la melodía en la sección A' y A''.

Mientras que el transcriptor respeta la escritura en la primera sección, modifica la segunda y la tercera, permitiendo al violinista jugar con los diversos recursos que dispone.

En cuanto a la dinámica y la agógica, ambos autores detallan en sus partituras los movimientos de tempo e intensidad que desean en cada momento. Kochanski, en ésta ocasión, decide salirse de la dinámica preestablecida por Falla, que gira en torno al piano, y llega a solicitar al violinista una intensidad de fuertísimo, creando uno de los momentos de mayor intensidad sonora de toda la obra, correspondiente a la mitad de la Suite.

#### 10.1.3.4. Recursos técnicos

La división de la *Canción* en tres secciones permite al violinista evocar en cada una de ellas un timbre sonoro.

- Sección A: Imitación de la voz humana.

✓ Melodía en una misma cuerda para unificar el timbre.

✓ Golpe de arco requerido: S*taccato.*

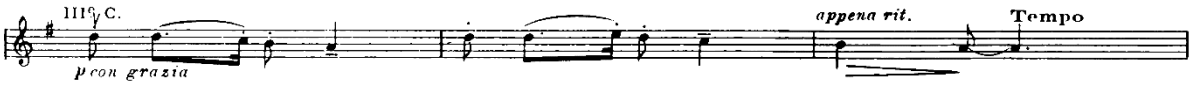



**Ilustración 21. Canción. Compases 3-5.**

En caso de considerarse necesario, se puede acudir al estudio número 5 del Opus Nº2 de Sevcik para estudiar el golpe de arco destacado y saltado, en diversas partes del mismo y combinándose con notas ligadas[34].

- Sección A': Imitación de un aulós.

Utilización de armónicos artificiales manteniendo los golpes de arco de la sección A. En esta ocasión, se volverá a emplear la técnica expuesta en *El paño moruno* para la ejecución de los mismos (pisar la cuerda con el dedo índice imitando el contacto de la misma con el puente o la cejilla, en términos de nitidez, y mantener una altura constante con el dedo superior, sin variaciones de presión, para evitar que el sonido fluctúe).

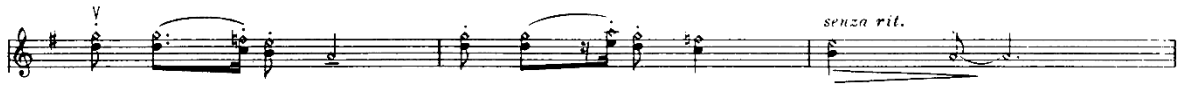



**Ilustración 22. Canción. Compases 18-20.**

- Sección A'': Imitación de una gaita.

Empleo de dobles cuerdas con pedal en Re, quinto grado de la tonalidad principal.

[34] Para ver dicho estudio ir a Anexo VII.

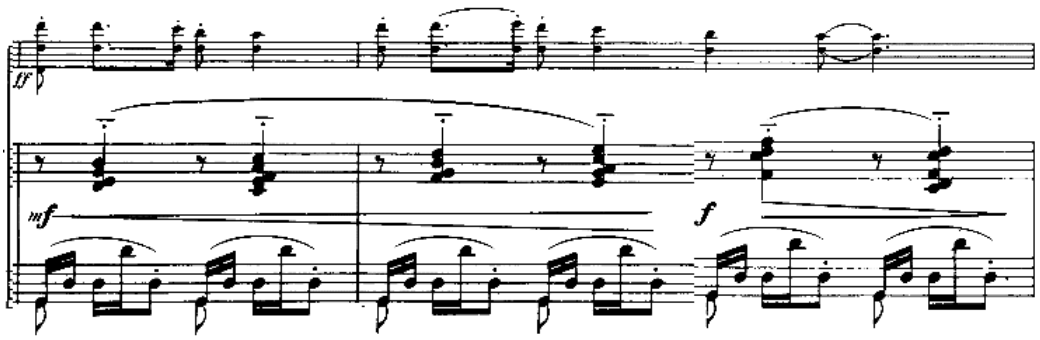



**Ilustración 23. Canción. Compases 31-33.**

Para trabajar la afinación en dicho pasaje, se aconseja realizar un estudio en dinámica *mezzoforte* ligando las notas de dos en dos, repitiendo la última para enlazarla con la siguiente.

Además, se debe emplear especial atención a la posible variación de la altura del re grave, identificando el posible problema llevando a cabo un estudio que haga sonar únicamente la nota base del pasaje, pero poniendo todos los dedos tal y como vienen escritos en la partitura, cuidando particularmente la afinación de la octava.

A continuación, se expone la propuesta interpretativa propia de la primera sección:

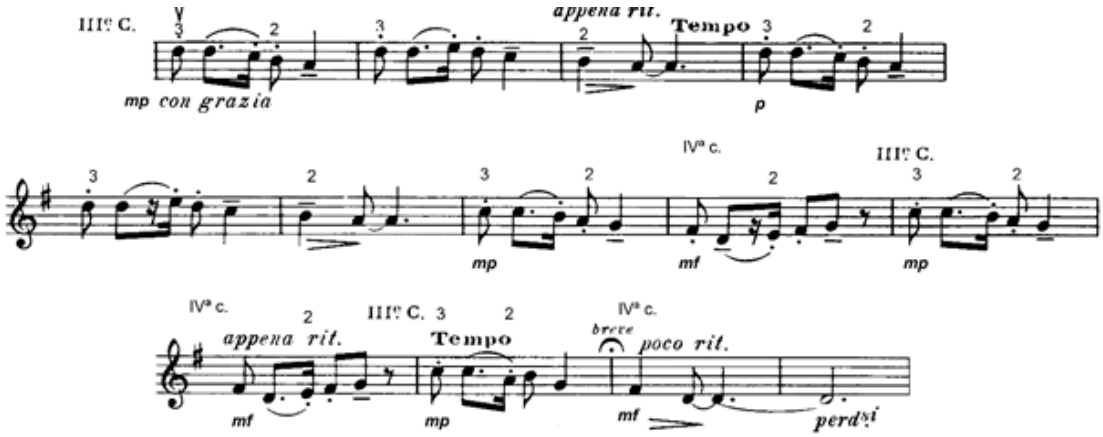



**Ilustración 24. Canción. Compases 3-15.**

Como se puede observar, se han utilizado dos recursos para resaltar el diálogo establecido en forma de canon:

1. Juego de dinámicas, realizando el motivo de los compases 9,11 y 13 en *mezzopiano* y los compases 10, 12 y 14 en *mezzoforte.* Diferenciando la percepción humana de

ambos como un sonido medianamente suave, el primero de ellos, y un sonido medianamente fuerte, el correspondiente al segundo.

2. Alternancia de cuerdas, utilizando la tercera cuerda en los compases 9, 11 y 13 y la cuarta cuerda en los compases 10,12 y 14.

En cuanto a las agógicas, respetar las inflexiones agógicas propuestas por los compositores de ralentizar el discurso en los compases 5, 12 y 15, reestableciendo el tiempo seguidamente.

Además, hacer una pequeña respiración en el discurso entre los compases 8 y 9 con el fin de resaltar el comienzo de la imitación en forma de canon.

Teniendo en cuenta el carácter ligero de la *Canción*, se determina utilizar, en el fragmento propuesto, una cantidad pequeña de arco, saliendo de la cuerda en la primera y cuarta nota de los compases 3, 4, 6,7,9, 10, 11, 12 y 13. En contra posición, los compases 5, 8, 14 y 15, correspondientes a la resolución de las diversas semifrases, tendrán una articulación ligada con un vibrato más acentuado.

La sección A' se desarrollará con los mismos arcos empleados en la sección A. Sin embargo, debido al recurso que Paul Kochanski utiliza para adornar la melodía, los armónicos, se adaptará el golpe de arco requerido al mismo, utilizando mayor cantidad de arco, así como una velocidad y un punto de contacto constantes.

Además, para tener mayor control, el arco permanecerá en todo momento en contacto con la cuerda, evitando salir de la misma en las notas que corresponden en la segunda sección a las mencionadas en la primera.

Para finalizar, la tercera sección será la única que comience arco abajo como indica Kochanski. Teniendo en cuenta el inicio con un acorde de tres notas, se soltará la ligadura posterior al mismo para volver a reestablecer los arcos empleados en las dos primeras secciones.

Aunque la dinámica propuesta es *fortísimo*, se seguirá manteniendo el carácter gracioso del movimiento. Gracias a la escritura en dobles cuerdas y al recurso utilizado de trasportar la melodía una octava más aguda, el incremento sonoro será producido de forma natural sin la necesidad de aportar un extra de peso en el brazo derecho que dificulte la salida de la cuerda en las notas mencionadas.

Por último, añadir que la digitación escogida para la sección está sujeta a la nota pedal que presenta la misma, por lo que se alternará la tercera posición (teniendo en cuenta la

extensión del cuarto dedo en el compás 32 de la nota mi) y la primera, entre los compases 31 y 37, manteniendo la tercera posición a partir de entonces.

#### 10.1.3.5. Audiciones comparadas

Análisis de las interpretaciones de Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y de Victoria de los Angeles junto a Alicia Larrocha[35].

Kogan asombra en su interpretación de la *Canción* rompiendo con la precisión de tiempo requerido por Kochanski. Opta por una versión perceptiblemente más lenta. Este tiempo permite al oyente apreciar el vibrato que realiza en los armónicos de la segunda sección.

Además, se da la licencia, artístico-interpretativa violinística, de añadir una sutil variación en la coda, sustituyendo la nota tenida final por un adorno que consta de un trino sobre la nota pedal, seguido del despliegue del acorde -re,sol,si,re- mediante armónicos.

Stern, en cambio, respeta el *tempo* indicado por el transcriptor, realizando una versión más ágil con un carácter más gracioso. Curioso apreciar cómo establece el diálogo entre los compases 10 y 15, haciendo más ligero el sonido en el motivo encabezado por la nota do y más pesado en los compases que comienzan por fa: tensión en la dominante y relajación en la tónica.

En la segunda sección, emplea vibrato en los armónicos. Sin embargo, pasa a mayor velocidad por ellos, sin darle especial atención hasta llegar a los compases cadenciales 28, 29 y 30 donde juega a través de *glissandis*. Estos dan paso al fuerte indicado por Kochanski, creando uno de los puntos cumbres de la obra.

Victoria de los Angeles aboga por una versión similar a la realizada por Stern, con un tempo ligero, acentúa los cambios agógicos escritos por Falla en los reposos cadenciales. Sin perder el carácter con gracia de la *Canción*, vuelve a retomar el tempo del comienzo tras las cadencias.

Sin contar con los recursos técnicos empleados por los violinistas, Victoria de los Angeles realiza una versión muy teatral, divirtiéndose con las imitaciones y enfatizando, al igual que Stern, las posibles conversaciones que el compositor refuerza mediante el empleo de la técnica de imitación.

[35] Leonid Kogan, violinista. Naum Walter, pianista. Isaac Stern, violinista. Alexander Zakin, pianista. Victoria de los Angeles, cantante. Alicia Larrocha, pianista.

#### 10.1.3.6. Elementos de acabado escénico

Presentando la *Canción* una comprensión de la letra compleja, en la propuesta interpretativa propia, defendemos una versión con un tempo movido donde se remarquen los diálogos establecidos entre los distintos personajes.

Hallándose en el ecuador de la Suite, con una indicación de tempo *Allegretto*, con la mayor amplitud de registro de la melodía en toda la obra y alcanzando un fuertísimo en las dobles cuerdas, la *Canción* marca el punto y final a la primera parte de la pieza, en caso de dividir la misma en dos.

Mentar como método de estudio y acabado escénico la autograbación. Con la finalidad de hacer un análisis de la misma y modificar aquellos aspectos que se consideren oportunos, es práctico recurrir a dicho recurso tecnológico para comprobar si el mensaje a transmitir y la técnica empleada están siendo efectivos.

Por otra parte, extraer las primeras conclusiones haciendo referencia a los recursos que emplea Kochanski en la transcripción de la Suite. Respetando las líneas melódicas creadas por Manuel de Falla, el transcriptor opta por adornar las melodías en los movimientos rápidos: *El paño moruno* y *Canción* y conservarlas en el movimiento lento: *Nana*.

Además, observamos otro patrón de reiteración que consiste en añadir en cada canción monotemática una nueva repetición de la sección una octava más aguda.

El *Polo*, la *Asturiana* y la *Jota* confirmarán si los recursos compositivos empleados por Kochanski se mantienen durante el desarrollo de toda la Suite o si presentan modificaciones en la segunda parte de la misma.

### 10.1.4. Polo

#### 10.1.4.1. Reconstrucción artística

La última canción de las *Siete canciones populares españolas* pasa a situarse en cuarto lugar de la *Suite populaire espagnole*. Canción propia de un comienzo o final dramático, Kochanski se apoya en ella como punto de inflexión en la transcripción global de la obra.

De carácter fuerte, enérgico, primitivo, perturbador, una trágica letra acompaña la música:

¡Ay!
Guardo una
"¡Ay!"
guardo una pena en mi pecho
"¡Ay!"
¡Que a nadie se la diré!
¡Malhaya el amor, malhaya!
"¡Ay!"
¡Y quién me lo dio a entender!
"¡Ay!"

El *Polo* presenta una gran introducción, realizada por el acompañamiento, que evoca el sonido de una guitarra a través de un *ostinato* que recuerda el movimiento rítmico-melódico empleado por Isaac Albéniz en su obra *Asturias*, publicada tres años antes a las *Siete canciones populares españolas* (Urchueguía, 1996).

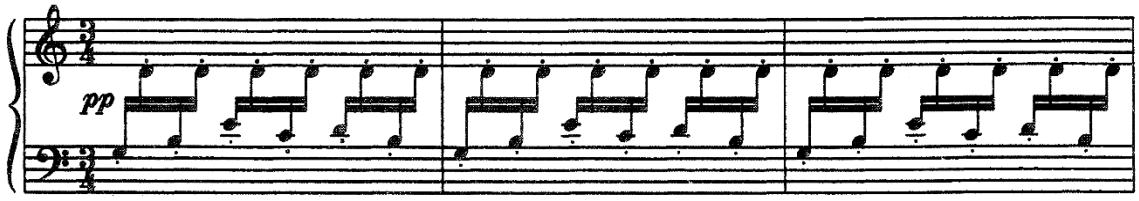



**Ilustración 25. Asturias de Isaac Albéniz. Fuente: Urchueguía, 1996.**

Por tanto, la canción que abre la segunda parte de la Suite nos transporta a los orígenes más primitivos de la música y de la tradición cultural del pueblo español, inspiración de tantos artistas reflejada en obras de arte como la Ópera *Carmen* de Georges Bizet, basada en la novela de Prosper Mérimée o el *Bolero* de Maurice Ravel.

#### 10.1.4.2. Estudio formal y estilístico

La cuarta canción rompe los moldes formales utilizados por Manuel de Falla y por Paul Kochanski. Aunque simplificando la forma podemos obtener nuevamente una estructura de A-A', sería imprudente no apuntar que dentro de ésta se encuentran ciertas incongruencias.

Si analizáramos la canción de forma independiente, sin intentar establecer un patrón unificador en toda la Suite, encontraríamos el siguiente esquema:

Introducción: 31 compases.

A: 19 compases.

Introducción: 15 compases.

A': 19 compases.

Coda: 5 compases.

Ambas introducciones, realizadas por el piano, cuentan con un total de 46 compases, siendo la segunda una simplificación de la primera. Además, aunque las dos secciones centrales de la obra (A-A') cuentan con un total de 19 compases cada una, los materiales melódicos y su subdivisión son diferentes.

A: 19 (6+13 (4+3+2+3+1))

A': 19 (9 (4+5)+6+4)

En la sección A, encontramos el recurso compositivo de la fragmentación motívica, generando tensión antes de volver al *tempo primo* y reexponer el material.

El acompañamiento resulta ser el aglutinante de toda la pieza. Desarrollada en la modalidad de mi frigia, la melodía se desenvuelve, prácticamente en su totalidad, por grados conjuntos con un carácter melismático.

Con un compás de 3/8, resultado de utilizar la subdivisión que unifica la alternancia de compases de la música popular andaluza (2 x 6/8) + (1 x 3/4), los acentos juegan un papel fundamental para aportar intensidad y carácter (Urchueguía, 1996).

#### 10.1.4.3. Analogía de la versión original con la transcripción

Por primera vez en toda la Suite, Kochanski no añade ninguna sección a la canción, manteniéndose fiel al acompañamiento, las indicaciones de tiempo, de carácter y de agógica.

Falla: A-A'

Kochanski: A-A'

Este hecho puede ser determinado por la ya mencionada variedad melódica que presentan los tema, resultando ser la canción, en cuanto a forma, más libre de todas. Encontramos otra cuestión que la diferencia del resto:

El transcriptor opta por realizar las dos secciones una octava más aguda en la partitura del violín, excluyendo las introducciones y los finales de sección (sin contar la coda) realizados en la octava original.

Para entender las modificaciones realizadas debemos tener en cuenta la posición del *Polo* en el ciclo compuesto por Manuel de Falla. Siendo la última de las canciones, el compositor se toma la licencia de realizar una composición con unas características particulares. Esta acción, podemos extraer, en conclusión, es asimilada por Kochanski, aplicándola a su transcripción en las modificaciones formales y estructurales que presenta como elementos de innovación.

#### 10.1.4.4. Recursos técnicos

Aunque algunos procedimientos compositivos han sido modificados, Kochanski mantiene la idea plasmada en el resto de las canciones de unificar el timbre sonoro mediante la realización de una línea melódica en una misma cuerda.

En ésta ocasión, dicho recurso coincide con la indicación de carácter pesante que respeta de la composición original de Manuel de Falla, utilizando la cuarta cuerda para producir un sonido con las mencionadas características.

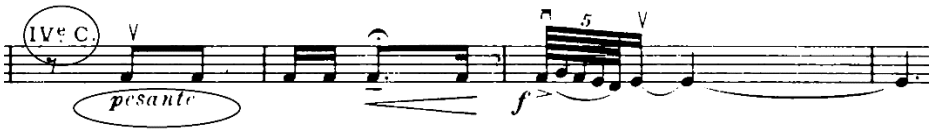



**Ilustración 26. Polo. Compases 81-84.**

Además, encontramos digitaciones apuntadas en los compases 48, 67, 70 y 71 que abren posibilidades técnicas como realización de un sutil *glissando* entre las notas si y do de los compases 66 y 67, apoyándose el mismo en el *crescendo* existente.

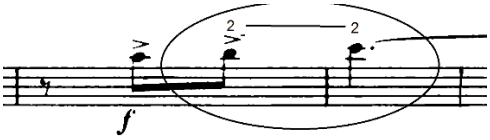



**Ilustración 27. Polo. Compases 66 y 67.**

Respetando el carácter propuesto, se trabajarán especialmente los siguientes aspectos:

Mano Izquierda

- Articulación. Con el fin interpretativo de pronunciar cada nota, se trabajará una articulación marcada. Para ello se aconseja realizar, en caso de considerarse necesario, un estudio previo y complementario con los ejercicios propuestos para la mano izquierda sin arco en *Basic Studies* de Carl Flesch[36].

Mano derecha

- Mantener el sonido fuete en notas largas. Para la correcta interpretación de las indicaciones dinámicas, con las que comienza la sección A y A' de la canción, trabajar notas tenidas con el máximo volumen sonoro posible. A continuación (como se comentó anteriormente en la *Nana),* estudiar el fraseo con notas al aire libre y con la melodía sin vibrato, para no interferir en el sonido con el factor presión de la mano izquierda. Por último, y teniendo en cuenta las características de la frase, aplicar la idea dinámica expuesta entre los compases 5 y 12 en la realización de la escala y como complemento, realizar el estudio número 15 con la variación número 38 del *Opus 2* de Sevcik[37].

Teniendo todos estos factores en cuenta, se expone la siguiente propuesta interpretativa de la melodía de la sección A del movimiento:

[36] Para ver ejercicios ir a Anexo VII.

[37] Para ver estudio ir a Anexo VII.

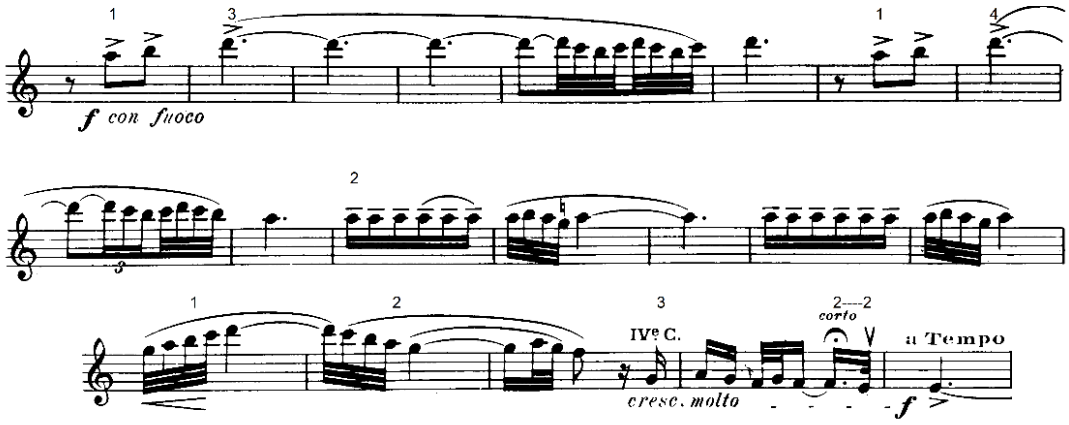



**Ilustración 28. Polo. Compases 32-51.**

Para llevar a cabo su interpretación se requiere utilizar la mayor cantidad de arco posible, pegado al puente y con todas las cerdas, sin perder en ningún momento el carácter con *fuoco* indicado al inicio de la frase.

Concretamente, en el primer motivo se empleará la mitad del arco inferior para las dos primeras notas y se mantendrá durante los tres compases siguientes, reduciendo drásticamente su velocidad al comienzo de la ligadura, dejando el tercio del arco superior para la realización del melisma sin perder volumen sonoro en la punta.

Con el fin de generar gran intensidad en el compás 45, se propone realizar el compás 42 levemente más piano, utilizando menos arco, con una articulación más marcada y con menos vibrato, aumentando la dinámica tres compases después, empastando todas las notas y generando un *crescendo* que derive en la resolución en la cuarta cuerda del compás 50.

Como último apunte, mencionar la utilización de la segunda cuerda en la nota fa del compás 49 para facilitar, de este modo, el salto posterior a la última cuerda.

A continuación, se presenta la propuesta interpretativa de la segunda sección de la canción:

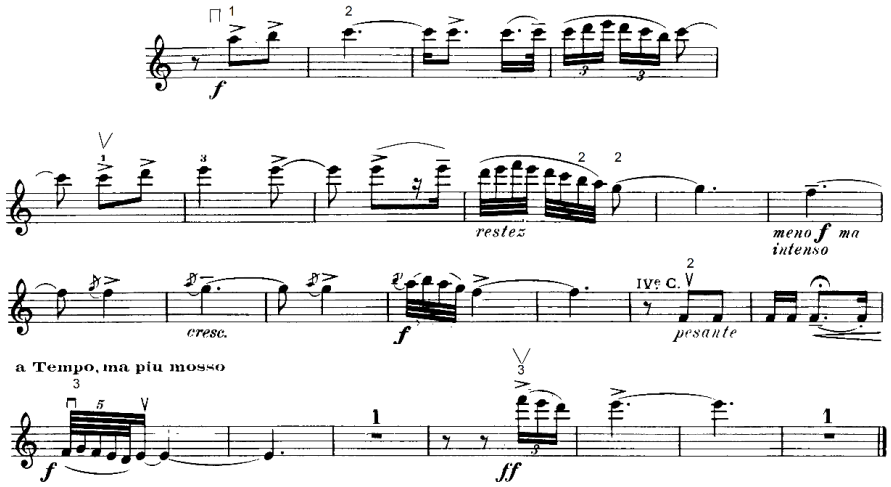



**Ilustración 29. Polo. Compases 66-89.**

En esta ocasión, los ocho primeros compases se realizarán con un carácter más *cantábile*, realizando un *crescendo* progresivo hasta llegar al compás 75, donde nuevamente se empleará una articulación más marcada, aunque en una dinámica inferior (los dos primeros compases) a la alcanzada en la primera frase. Como apunte, realizar un estudio sin arco para conseguir una articulación pregnante, que contribuya a generar dramatismo.

Para concluir, realizar una interpretación del compás 81 y 82 recitada. Gracias a la escritura camerística empleada, el piano permanece en silencio mientras la voz principal (en este caso el violín) lleva a cabo la resolución de la última frase, retomando el *tempo* justo después y manteniéndolo hasta la conclusión del movimiento.

#### 10.1.4.5. Audiciones comparadas

El violinista David Oistrakh junto al pianista Vladimir Yampolski, el violinista Leonid Kogan junto a al pianista Naum Walter y la mezzosoprano Conchita Supervia junto al pianista Frank Marchall, son los artistas elegidos para realizar el estudio comparativo en la canción del *Polo.*

Oistrakh defiende una versión de carácter romántico, con acentos muy marcados y utilizando en todo momento un amplio vibrato. En ocasiones, ataca las notas desde el aire, como es en el caso de los compases 3 y 49, otras veces, en cambio, lo hace partiendo de la cuerda, como por ejemplo en el compás 32.

Además, resaltar la aplicación de todas las dinámicas y agógicas marcadas en la partitura, añadiendo algún *ritardando*, como ocurre en el compás 50. A partir de la segunda sección la interpretación toma un carácter más melódico, sin renunciar a los acentos y a la

intensidad sonora del fortísimo, se recrea en mayor medida en los melismas y aprovecha las indicaciones de digitación, anteriormente citadas, para realizar *glissandos* que empastan todas las notas.

Kogan, tras realizar una interpretación en la *Canción* que sorprendía por la elección de un tiempo inferior marcado por el compositor, vuelve a escoger un tiempo que corresponde al indicado.

Realizando una articulación magistral en la mano izquierda, con la que aporta mayor intensidad y claridad en la producción del sonido, el intérprete añade algunas dinámicas con las que juega en las diferentes repeticiones de patrones. Por otra parte, no respeta el disminuyendo indicado en la primera intervención del violín entre los compases 9 y 12, incluso la invierte, marcando el carácter de enfado que evoca durante la interpretación.

Apuntar, por último, cómo mantiene el tempo en el compás 50, sin realizar ningún *ritardando*, simplemente llevando a cabo el calderón sobre la nota fa, así como, el adorno que añade al final de la canción con la realización del mi armónico.

Conchita Supervia, por su parte, interpreta el *Polo* como si fuera una actriz recitando un poema. Movida por el drama, suscitado por un sentimiento de rabia, tristeza y desesperación, parece llorar y gritar en la interpretación.

Aun teniendo en cuenta los inherentes fallos de la grabación debidos a la técnica de la época, se aprecia cómo incluso llega a alterar la afinación de las notas en la utilización de los *portamentos*, interponiendo la expresividad a la corrección estrictamente musical. También, resaltar que utiliza todas las cadencias en las que el piano permanece en silencio para llevar a cabo grandes *ritardandos*, como si de un recitativo en una ópera se tratase.

#### 10.1.4.6. Elementos de acabado escénico

Sin lugar a dudas, el *Polo* es la canción más desgarradora de todo el ciclo. Tanto Falla como Kochanski remarcan éste hecho otorgándole unas características formales que la distinguen del resto.

La elección de un *tempo* rápido, un vibrato alto en frecuencias, una articulación pronunciada en la mano izquierda y la aplicación de los acentos propuestos en la partitura, contribuirán a realizar una interpretación fiel al carácter requerido en la canción.

Esta interpretación puede apoyarse como inspiración en la *Canción del fuego fatuo* del *Amor Brujo*, compuesta por Manuel de Falla de manera prácticamente simultánea a las

*Siete canciones populares españolas*, considerando a la misma como la ampliación de la idea temática expuesta en el *Polo* sobre el amor como algo maldito.

Lo mismo que el fuego fatuo,
lo mismito, es el querer.
Le huyes y te persigue
le llamas y echa a correr.
Lo mismo que el fuego fatuo
lo mismito, es el querer.
Malhaya, los ojos negros
que le alcanzaron a ver.
Malhaya, el corazón triste
que en su llama quiso arder.
Lo mismo que el fuego fatuo
se desvanece el querer.

### 10.1.5. Asturiana

#### 10.1.5.1. Reconstrucción artística

Acercándonos al final de la Suite encontramos el último movimiento de reposo en la *Asturiana*.

Como su propio nombre indica, la canción tiene su origen en melodías populares del norte de España, inspiradas en los paisajes húmedos y verdes de esta región geográfica.

Con un carácter melancólico, sereno y sobrio, que recuerda al evocado en la *Nana*, si establecemos nuestro análisis en función al orden llevado a cabo en la *Suite populaire espagnole*, la *Asturiana* sería la consecuencia emocional producida por el sentimiento de decepción y rabia evocado en el *Polo*.

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

Como indican algunos estudios, *Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla* o *Federico García Lorca y Manuel de Falla: relación con lo popular en sus canciones*

*populares,* es la segunda ocasión en la que Manuel de Falla recurre a la sonoridad norteña en sus composiciones. Anteriormente, la encontramos en el tercer movimiento, llamado *Montañesa,* de la obra *Cuatro piezas españolas para piano* (Jambou, 1996).

En ésta ocasión, dentro del imaginario artístico al que pudo recurrir el compositor en la creación del acompañamiento, encontramos los dos instrumentos a los que hemos hecho referencia con anterioridad: la guitarra y la gaita.

La sonoridad de la gaita había sido citada en la *Canción*. Aunque este hecho carecía de fundamento profundo, y se trataba de una percepción sensorial, teniendo en cuenta que ahora vuelve a encontrarse el mismo patrón (melodía sostenida por una nota pedal) y totalmente fundamentado [38] , podemos observar como Kochanski reutilizó recursos empleados por Falla para adornar la melodía del violín en otras canciones.

#### 10.1.5.2. Estudio formal y estilístico

La estructura de la *Asturiana* está formada por A y A'. Teniendo ambas secciones un total de 19 compases, la división de los mismos es:

A: Introducción 6 compases + melodía violín 12 compases + 1 compás de coda.

A': Melodía violín 12 compases + 7 compases de coda.

Manuel de Falla, y posteriormente Kochanski (que mantiene intacta la subdivisión de los 38 compases realizada por el compositor), lleva a cabo una introducción de considerable duración. Sin repetir el patrón utilizado en la primera sección, guarda un equilibrio elaborando una coda de prácticamente la misma extensión que la introducción.

El acompañamiento desarrolla material melódico en la mano izquierda y un *ostinato* de cuatro semicorcheas cada pulso (la primera de ellas como silencio) en la mano derecha.

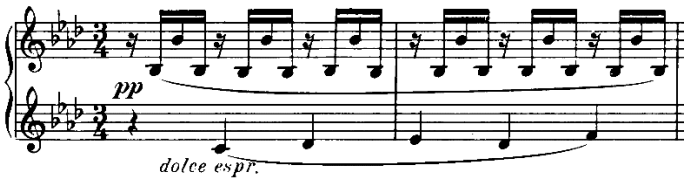



**Ilustración 30. Asturiana. Compases 1 y 2.**

[38] La gaita es un instrumento de viento con gran tradición asturiana.

Armónicamente la canción se desenvuelve en la tonalidad de fa menor, presentando las notas pedal: Si b (subdominante) en la introducción, Do (dominante) en la primera melodía expuesta por el violín, Si b (subdominante) en la coda, Do (dominante) en la segunda melodía presentada por el violín y la progresión Do, Si b y Mi becuadro (función de sensible) para concluir.

En cuanto a la melodía, esta se desarrolla con notas largas por grados conjuntos o con saltos de tercera. Dentro de cada octava que realiza el violín, vuelve a ser reducido el registro empleado, comprendiendo el mismo un intervalo de sexta menor (Mi becuadro-Do).

#### 10.1.5.3. Analogía de la versión original con la transcripción

Tras la irregularidad presentada en el *Polo*, respecto al patrón adoptado por Paul Kochanski en la creación de la transcripción, podemos establecer que la asiduidad establecida en la primera parte de la Suite*, El paño moruno, Nana* y *Canción*, añadiendo una sección, ha sido modificada también en la *Asturiana*:

Falla: A-A'

Kochanski: A-A'

Sin embargo, el transcriptor vuelve a optar por el patrón, interrumpido en el *Polo*, de realizar la primera exposición de la melodía en la octava original y transportarla una octava más aguda en su repetición.

Por otra parte, observar que Paul Kochanski se toma la licencia de modificar la coda. Mientras que el compositor en los siete últimos compases vuelve a recurrir al piano para la realización del *ostinato*, y exponer parte de la melodía, el transcriptor, al igual que ocurre en la introducción de *El paño moruno*, recurre al violín para realizar la melodía del acompañamiento. Concretamente, en los dos primeros compases (32-33) el violín sustituye al piano y en los últimos cinco compases (34-39), producen ambos instrumentos un unísono, manteniendo el piano el *ostinato* con la mano derecha que ha generado la sensación de continuidad y reiteración durante el movimiento.

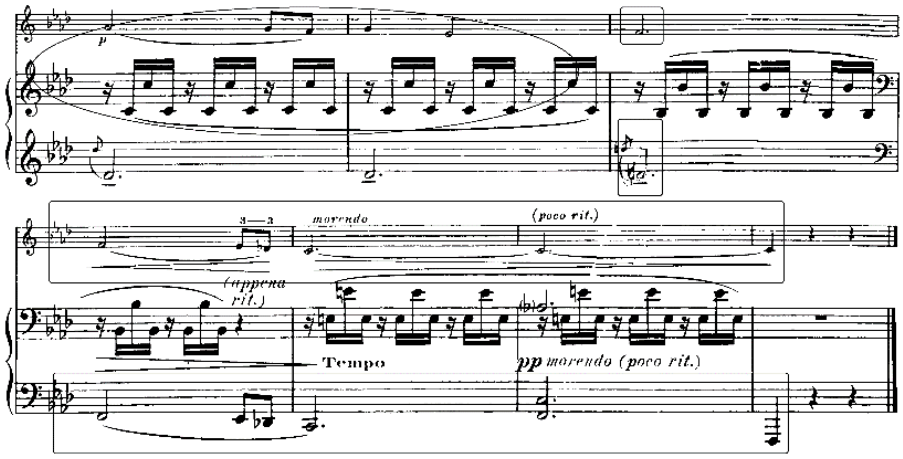



**Ilustración 31. Asturiana. Compases 32-39.**

### 10.1.5.4. Recursos técnicos

La atmósfera creada en la quinta canción de la Suite, desarrollada en compás de 3/4, resulta un eco expresivo de la *Nana*.

Por ello, volvemos a encontrar exactamente los mismos recursos técnicos violinísticos empleados por Kochanski en la segunda canción:

- Utilización de la sordina. Produciendo un sonido un tanto velado, ayuda al violinista a mantener un volumen sonoro bajo, durante el desarrollo de toda la canción.
- Frases sobre una única cuerda. Elaborando, de éste modo, una emisión tímbrica uniforme.

Además, el transcriptor expresa aquellos lugares donde desea que el violinista realice la técnica del *portamento*. Estas anotaciones las encontramos en los compases 16, 29 y 35.

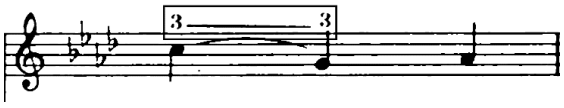



**Ilustración 32. Asturiana. Compás 16.**

En ésta ocasión y a diferencia de la *Nana*, teniendo en cuenta la relación inherente entre música-texto, Kochanski añade ligaduras respetando que cada sílaba pertenezca a un único arco, evitando, de tal modo, interpretar una misma sílaba en dos arcos diferentes. Dicho recurso se encuentra en los compases 10, 14, 15, 23, 25, 27 y 28.

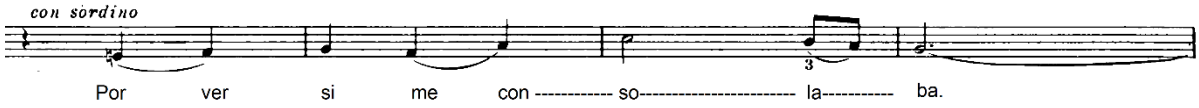



**Ilustración 33. Asturiana. Compases 8-11.**

Para reforzar el desarrollo de la sonoridad en piano, por la que transcurre todo el movimiento, nos serviremos del estudio de notas tenidas en la dinámica de pianísimo en diversas cuerdas, teniendo en cuenta dirigir la frase hacia el clímax, construido de forma dinámica a través del motivo que pasa por transcurrir de tonos a terceras, aumentando en agudeza y en duración.

Por otra parte, establecer como mejor opción el inicio de los distintos motivos arco arriba y respetando las ligaduras propuestas por Kochanski que, como se ha citado anteriormente, no interfieren en la unión original de música-texto.

Además, será de vital importancia realizar un vibrato continuo que permita unir todas las notas que sean posibles. Para ello, ninguna nota dejará de ser vibrada hasta que empieza a sonar la nota contigua. En caso de que el nuevo dedo sea inferior, en la misma cuerda, se levantará gradualmente hasta despegarse justo en el momento debido.

Teniendo todos estos factores en cuenta, se expone la siguiente propuesta interpretativa de la sección A:

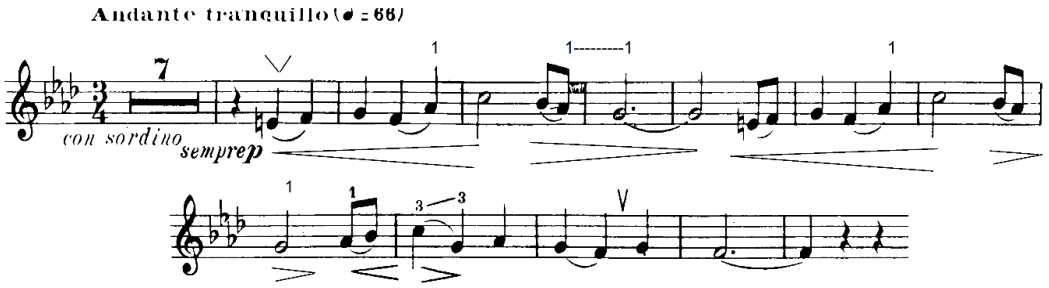



**Ilustración 34. Asturiana. Compases 8-19.**

Para conseguir desde un primer momento la dinámica de piano, indicada al inicio de la frase, se propone comenzar arco arriba en el tercio superior del arco, anticipando el vibrato antes del momento en que la nota empiece a sonar. Además, utilizar todo el arco con una ligera inclinación.

En cuanto a la agógica, realizar mínimos *ritenutos* en las resoluciones de los compases 10 y 14, recuperando el *tempo* seguidamente.

Por otra parte, llevar a cabo la respiración anotada en la partitura en el compás 17, coincidiendo con el silencio que realiza el piano para evocar la atmósfera requerida.

Correspondiéndose a la misma melodía, que es realizada en la sección A, la digitación que se presenta para la sección A' es la adaptación del pasaje anterior una octava más aguda:

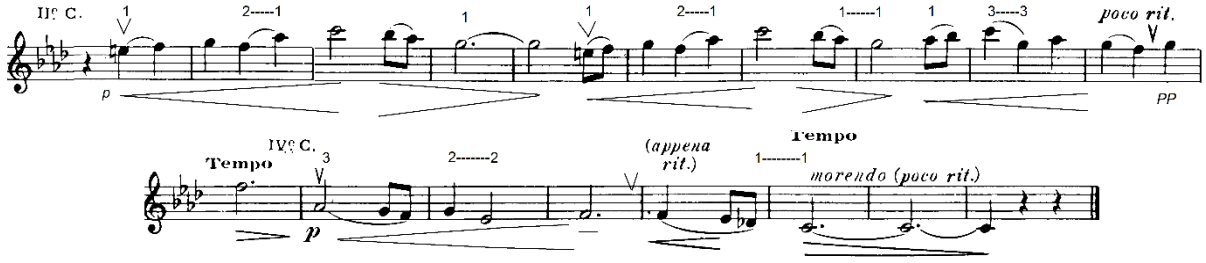



**Ilustración 35. Asturiana. Compases 21-38.**

Para la elección de dicha digitación se han tenido en cuenta dos factores:

1. Aprovechar el crescendo expresivo del compás 22 para realizar un *glissando*, subrayando la primera nota del compás 23 generando el punto culminante de la semifrase, dentro de la intensidad general de la canción.
2. Servirse de la distancia de semitono entre el la bemol y el sol natural de los compases 23 y 24 para realizar el cambio de posición.

Referente a la coda, que comienza en el compás 32, se propone ir aumentando la velocidad del arco para realizar un *crescendo*, llegando al talón en la primera nota del compás 34. Además, ejecutar, en esta misma, un pequeño acento de velocidad con la mano derecha y mantener el sonido, junto a un vibrato amplio en la mano izquierda.

Seguidamente, realizar una pequeña respiración para comenzar la última semifrase que se lleva a cabo en unísono con el piano, en la parte superior del arco, respetando las indicaciones agógicas y expresivas de *appena ritardando* y *morendo* indicados en la partitura.

#### 10.1.5.5. Audiciones comparadas

Siguiendo el modelo de referencia establecido en la *Nana*, compararemos los timbres sonoros de los mismos músicos con los que analizamos la segunda canción: Monserrat Caballé y el pianista Miguel Zanetti, el violinista David Oistrakh y el pianista Vladimir Yampolski, y el violinista Leonid Kogan y el pianista Naum Walter.

Kogan, siendo fiel a las indicaciones de agógica establecidas por el compositor y con un *tempo* sutilmente más bajo que el propuesto al inicio de la partitura (negra=66), dibuja cada melodía como si de la figura de un arco se tratase. Comenzando en pianísimo cada semifrase, aumenta la dinámica hasta llegar a la nota más aguda y desciende hasta alcanzar al pianísimo con el que comenzó.

La interpretación de Oistrakh es más lineal a lo que dinámica se refiere. Sin embargo, en cuanto a la agógica establece mayor juego. Utilizando un vibrato continuo durante toda la canción, podemos observar como en los compases 17 y 31 realiza una respiración justo antes de concluir la melodía en cada sección.

Respecto a la coda, destacar el *portamento* indicado que respeta (al igual que en las otras dos ocasiones) en el compás 35, así como la indicación dinámica de *morendo* en los tres últimos compases.

Monserrat Caballé escoge un *tempo* muy por debajo del indicado, se podría afirmar que toma el *tempo* propuesto para la *Nana* (negra=42).

Los compases 16 y 17 son especialmente llamativos, prácticamente desaparece el piano y el tiempo, produciendo una sensación de plena desesperanza.

Si hay algo que caracteriza esta interpretación es la utilización que la soprano y el pianista realizan de la agógica, estableciendo momentos en los que el discurso musical prácticamente está parado y que es retomado por el piano al comenzar una nueva semifrase.

#### 10.1.5.6. Elementos de acabado escénico

En el movimiento precedente al final de la Suite se debe producir la sensación de melancolía, sobriedad y serenidad, con un toque de desesperanza, evocada por el texto en la versión original.

En esta ocasión, la elección del tiempo nos ha planteado ciertas dudas. Si bien es cierto que una interpretación con el *tempo* establecido por Monserrat Caballé, parecido al empleado en la *Nana*, generaría una sensación de reposo en el discurso, entre la canción más dramática de toda la Suite y el final de la misma, optar por el tiempo propuesto por el compositor, haciendo uso fiel de las indicaciones agógicas establecidas, no dejaría de producir, en el desarrollo del ciclo, un momento de serenidad antes de afrontar la canción final.

Además, éste tiempo facilita la ejecución de la interpretación al violinista, teniendo en cuenta la dificultad que genera mantener un hilo de sonido continuo en notas largas y ligadas. Por tanto, la elección de un tiempo fiel al indicado en la partitura, será la mejor opción para interpretar la *Asturiana.*

Mencionar la importancia, como elemento práctico de acabado escénico, del aprendizaje de memoria de la obra en el menor tiempo de brevedad posible, con la finalidad de poder desprenderse de la partitura y tener un conocimiento completo de la misma.

Sin embargo, tomando en consideración que la Suite es una pieza de música de cámara, la elección de tocar con partituras o sin ellas queda justificada y corre a elección de ambos músicos.

### 10.1.6. Jota

#### 10.1.6.1. Reconstrucción artística

"Dans la Jota toutes les pizz. sont comme une guitarre et le ponticello au milieux sonne aussi très bien, ainsi que tous les sons harmoniques, lesquel sont bien places et sonnent facilement en même temps pas dificiles pour les violinistes" (Kochanski, 1924)[39].

Así hacía especial mención Paul Kochanski a Manuel de Falla en la carta que escribía al compositor informándole de que la *Suite populaire espagnole* estaba lista para ser publicada y de las técnicas violinísticas a las que había recurrido para realizar su transcripción.

Kochanski decidió concluir la obra con una canción brillante, cerrando el ciclo con el movimiento más divertido de las *Siete canciones populares españolas*. Este hecho diferencia ambas versiones de manera rotunda.

Mientras la partitura original finaliza con un final dramático en la canción del *Polo*, el transcriptor opta por un final alegre, repleto de recursos técnicos violinísticos que adornan la melodía:

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío

[39] "En la Jota todos los pizz. son como una guitarra y el ponticello en el medio también suena genial, así como todos los sonidos armónicos, que están bien situados y suenan fácilmente al mismo tiempo, no es difícil para los violinistas" Carta de Manuel de Falla, escrita en francés, a Paul Kochanski fechada el 15/08/1924. Carpeta de correspondencia nº7152 del Archivo Manuel de Falla, Granada.

se lo pueden preguntar.
dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar.
Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.
Adiós, niña, hasta mañana.
Ya me despido de ti
aunque no quiera tu madre...

De éste modo se despide Kochanski, como comenzó, con una canción de carácter vivo que permite observar el juego violinístico que realiza el violín durante toda la Suite, consistiendo el mismo en utilizar el instrumento como la voz que evoca al canto y como parte del acompañamiento, en éste caso, simulando el sonido de una guitarra de forma clara y de unas castañuelas y una gaita prestando especial atención.

#### 10.1.6.2. Estudio formal y estilístico

La *Jota* presenta una estructura de corte clásico, articulando prácticamente todo el discurso en frases de 8 compases. Encontramos tres grandes secciones A-A'-Coda.

La primera parte cuenta con una gran introducción dividida en dos motivos, el segundo de ellos será empleado nuevamente en la introducción de la sección A' y en la Coda. La melodía, en cambio, es una copia fiel de los 26 compases que presenta la segunda sección.

Esta alternancia expuesta en la canción, de estribillo y copla, es típica de las jotas aragonesas, al igual que es la alternancia armónica producida entre la tónica y la dominante (Cisneros, 2009).

Concretamente, en el caso de la última canción del ciclo, encontramos dichas características entre las notas Mi y Si, cumpliendo Mi la función de tónica (la canción se desarrolla en Mi mayor) y Si la función de dominante (el primer motivo propuesto, y que es reiterativo a lo largo del transcurso de la canción lleva a cabo el giro melódico con las peculiaridades citadas: Mi-Re#-Mi-Do#-Si) (Park, 2013).

Estable en la tonalidad de Mi mayor, el compositor modula a Sol Mayor en el compás 59, correspondiente al comienzo de la sección A'.

La melodía es monotemática, comenzando las frases siempre con el mismo patrón rítmico y modificando la altura, se produce una sola idea que está sujeta a sutiles variaciones que cierran, en todos los casos, con un carácter melismático (Gonzalez, 2002).

Por otra parte, destacar la escritura camerística que Kochanski emplea en la incorporación del violín como parte del acompañamiento instrumental. Dicho acompañamiento se produce en compás de 6/8 y se intercala con las coplas escritas en compás de 3/4 que ralentizan el discurso y permiten al solista recrearse en el canto con mayor libertad (Cisneros, 2009).

#### 10.1.6.3. Analogía de la versión original con la transcripción

Una vez más, el transcriptor opta por ser fiel al tiempo, a las agógicas, a las dinámicas y a la estructura empleada en la versión original:

Falla: A-A'-Coda

Kochanski: A-A'-Coda

Sin embargo, encontramos modificaciones en el acompañamiento suscitadas por la incorporación del violín. Específicamente ocurre en los 8 primeros compases de los dos motivos que desarrolla el piano en la introducción de A.

Estas modificaciones son extrapolables a las empleadas en la introducción de la sección A' entre los compases 67 y 86.

En cambio, en la coda, aunque el violín toma la voz del canto, como ocurre en los 8 primeros compases de la canción, ambos instrumentos desarrollan el motivo al unísono, realizando una progresión descendente conjunta de dinámicas que tiene la finalidad de concluir la obra en *pianissimo*, *perdendosi*.

Por última vez, Kochanski recurre a uno de los recursos más utilizado en la transcripción de toda la Suite. Dicho recurso ha consistido en trasportar la melodía de la versión original una octava más aguda, ampliando el registro y aportando brillantez al relato gracias a las posibilidades sonoras del violín.

#### 10.1.6.4. Recursos técnicos

La *Jota* resulta ser la canción con más técnicas violinísticas empleadas en toda la obra. Concretamente se exponen las siguientes:

Mano izquierda

- Realización de la melodía en una única cuerda con la finalidad de unificar el timbre sonoro.
- Empleo de *glissandos,* inspirados en los *portamentos* de un canto.
- Utilización de octavas en dobles cuerdas.
- Ejecución de tresillos con carácter melismático que insinúan el sonido de unas castañuelas.

De todos estos aspectos, resulta una novedad el empleo de octavas. Por ello, se propone un trabajo independiente de las mismas, en caso de considerarse oportuno, con el estudio número 24 de *Forty-two studies or capriches for de violin* de Kreutzer[40].

Para su correcta ejecución, se aconseja emplear más peso del arco en la cuerda grave, en una primera fase de estudio sin los arcos correspondientes; ligando las notas de dos en dos (con la anterior, repitiendo la misma, y a continuación con la nota posterior).

Teniendo en cuenta el tiempo ligero en el que se interpretarán las octavas en la versión final, se debe hacer un estudio con los arcos correspondientes subiendo el tiempo progresivamente.

Mano derecha:

- *Pizzicato* evocando la sonoridad de la melodía en una guitarra.

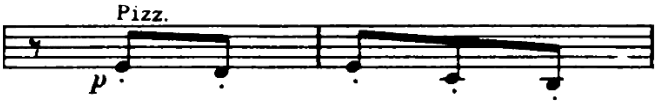



**Ilustración 36. Jota. Compases 1 y 2.**

Para la realización de dicho pasaje, se dará un pequeño acento a la primera nota del motivo en los compases 1,3,5,6,7 y 8. De este modo, se resalta el juego que el trascriptor provoca con el comienzo del violín en la parte débil de los compases 1,3 y 5 y se acentúa la parte fuerte generada en los compases 6,7 y 8 como resultado del juego de la fragmentación

[40] Para ver estudio ir a Anexo VII.

motívica propuesto. Además, con el fin de incrementar la tensión creada por dicho recurso, se realizará un *crescendo* por secuencias en el transcurso de la frase.

- *Pizzicato* recordando los acordes producidos por las guitarras.

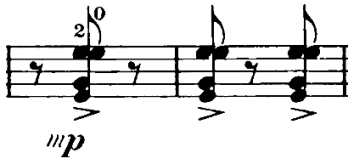



**Ilustración 37. Jota. Compases 9 y 10.**

Teniendo en cuenta la velocidad y el carácter del movimiento, se debe realizar el *pizzicato* con un gesto rápido, *punteando* las cuerdas sobre el diapasón, abarcando la producción del sonido en todas las notas a la mayor brevedad posible, con la inclinación precisa para que suenen de forma simultánea.

- Dobles cuerdas con una nota pedal sugiriendo el sonido de una gaita.

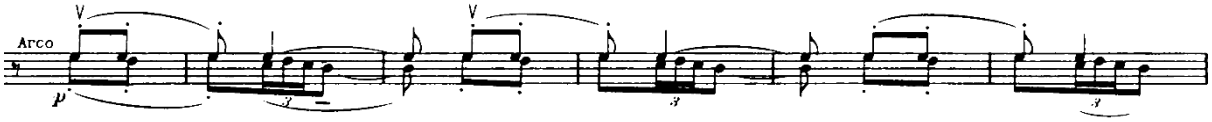



**Ilustración 38. Jota. Compases 17-22.**

La zona del arco seleccionada para interpretar las dobles cuerdas, con una nota pedal, es el medio del arco. La elección viene determinada por la mayor flexibilidad que el arco presenta en dicha zona, pudiendo realizar con mayor facilidad el motivo de las tres corcheas saltado y acentuar el mi y el si a través de un aumento del vibrato.

Siguiendo el patrón empleado, en los dos motivos expuestos anteriormente, se acentuará la parte débil del compás para intensificar el efecto sonoro de los contratiempos. Para ello, se realizará un estudio independiente de los tresillos arco abajo con metrónomo, incluyendo posteriormente las corcheas precedentes para establecer una clara diferencia entre las dos ideas generadas.

- *Pizzicato,* arco arriba y arco abajo.

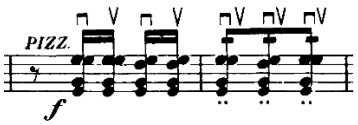



**Ilustración 39. Jota. Compases 25 y 26.**

Al igual que ocurre en el ejemplo mencionado anteriormente, para la ejecución de los compases propuestos, teniendo en cuenta la velocidad del pasaje, se debe recurrir a *puntear* las cuerdas sobre el diapasón, lugar donde la curvatura es más propicia para la técnica requerida. Si no se adopta la debida orientación, no se podrá producir el sonido de las cuatro notas simultáneo.

- *Ponticello*, empleado como efecto sonoro para adornar nuevamente el acompañamiento.

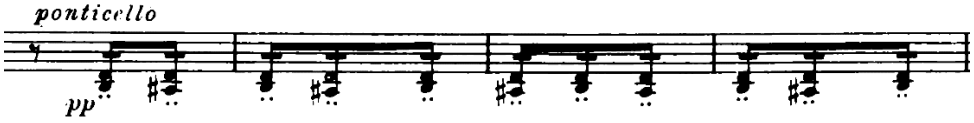



**Ilustración 40. Jota. Compases 67-70.**

Para su realización, la zona del arco escogida es la mitad, pasando el arco cerca del puente y efectuando el *spicatto* indicado en la partitura.

La propuesta interpretativa que se presenta de la melodía de la sección A, es la siguiente:

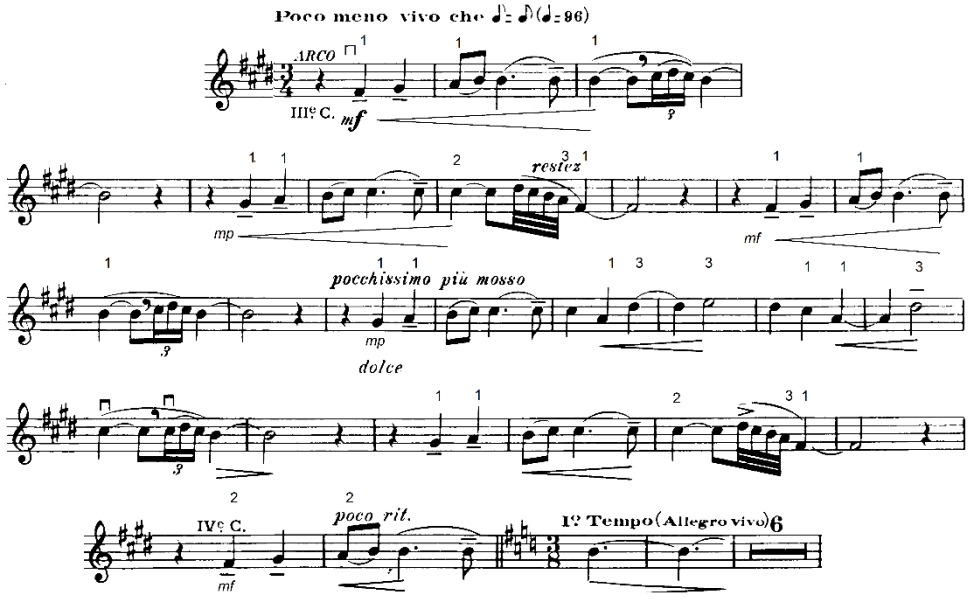



**Ilustración 41. Jota. Compases 33-60.**

Dividiendo las frases en tres semifrases, entre los compases 33 y 45, se propone realizar los cuatro primeros y los 4 últimos en una dinámica de *mezzoforte.* Como contraste, realizar los compases 37, 38, 39 y 40 en la dinámica de *mezzopiano*, evocando la idea de *sotto voce*. Todas las semifrases serán acompañadas de un *crescendo* que viene determinado por la línea melódica ascendente en altura y duración hasta llegar a las respiraciones indicadas.

Estas mismas no deberán influir en la agógica, simplemente serán tratadas como un recurso expresivo y como un medio para evitar un acento de intensidad, creando un efecto mediante la variación dinámica, en el fraseo sincopado que presenta el pasaje.

La interpretación de carácter recitado hasta el compás 45, donde se defiende realizar una articulación marcada, da paso a una atmósfera *dolce*. A partir de entonces, se propone una articulación ligada, utilizando mayor cantidad de arco. Concretamente, se considera oportuno incrementar dicho efecto en el compás 46, haciendo un pequeño *ritardando* para evocar el efecto sonoro de un suspiro, estableciendo seguidamente un *tempo* sutilmente más movido que en la frase anterior, siendo tomado el mismo con la ayuda del pianista que comienza su tema en el compás 46.

Para finalizar, realizar un acento en el cambio de tiempo a *allegro vivo* que marca el inicio de la nueva sección.

Referente a la sección A', se conservarán tanto los arcos como las digitaciones propuestas en el ejemplo melódico expuesto de la sección A, adaptadas las mismas a la primera cuerda.

Dichas digitaciones están elegidas en función de los siguientes factores:

1. Comenzar con primer dedo en el compás 91, cambiando a tercera posición en el compás 92, para tocar el si con segundo dedo y posteriormente hacer una sustitución del mismo al inicio del compás 93, acompañando el fraseo sincopado que, además, viene indicado en la melodía del piano.

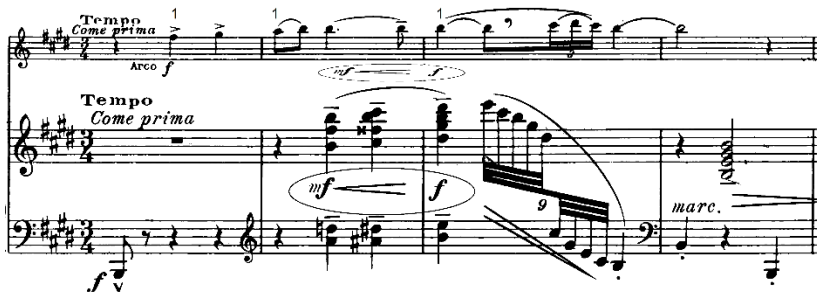



**Ilustración 42. Jota. Compases 91-94.**

2. Aprovechar el semitono del compás 95 para cambiar de segunda a tercera posición, manteniendo la misma hasta el compás 97 donde, imitando el procedimiento expuesto anteriormente, se sustituirá el tercer dedo por el segundo en la primera nota del compás, con el fin de subrayar la síncopa.

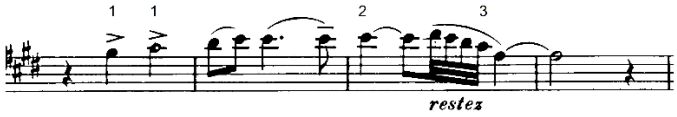



**Ilustración 43. Jota. Compases 95-98.**

3. Utilizar el patrón de estos compases para su aplicación en los compases 103 y 104, realizando la variación motívica con una extensión del tercer dedo en la nota re del compás 105, evitando de este modo dos *glissandos* seguidos, debido a que se efectuará un cambio con tercer dedo hacia la nota mi, con el fin de poder ser vibrado con mayor facilidad y comenzar el *dolce* en el compás 107 con segundo dedo.

Posteriormente, bajar a tercera posición en la nota la y volver a realizar una extensión con el tercer dedo, en la nota del re del compás 108, estableciendo la cuarta posición para realizar el canto del melisma.

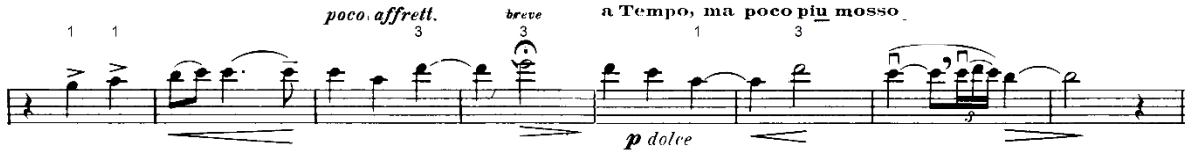



**Ilustración 44. Jota. Compases 103-110.**

Para finalizar, añadir la propuesta interpretativa del último motivo de la Suite:

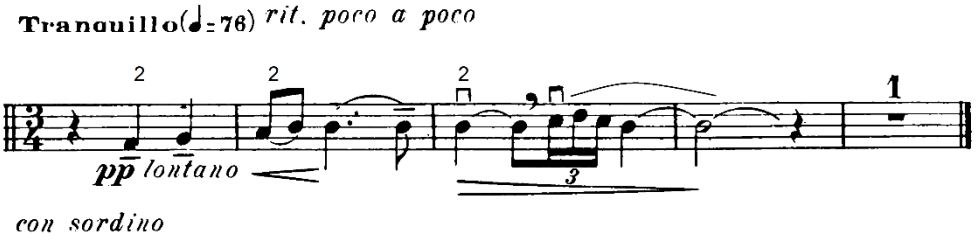



**Ilustración 45. Jota. Compases 140-144.**

Evocando el final del día, como queda reflejado en la letra de la canción, el silencio va apareciendo.

Para generar dicho efecto sonoro, Paul Kochanski recurre una vez más al uso de la sordina que se presenta junto a las indicaciones dinámicas, fieles a la versión original.

Emplear un vibrato que vaya desapareciendo, la menor cantidad de arco posible y una inclinación cada vez mayor del mismo, utilizando cada vez menos número de cerdas, serán

los recursos empleados que, acompañados por el *perdendosi* anotado en la partitura, poco a poco conseguirán producir la atmósfera sugerida por el transcriptor para concluir la obra.

#### 10.1.6.5. Audiciones comparadas

En último lugar compararemos las interpretaciones de Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y Teresa Berganza junto a Gabriel Estarellas, respectivamente.

Kogan finaliza la Suite con una interpretación de la *Jota* de carácter imperante. Realizando todas las indicaciones que presenta la partitura en la introducción de la sección A y A', podemos observar en la grabación como ejecuta los *pizzicatos* apuntados en el compás 25, como si de arco arriba y arco abajo se tratase.

Las melodías que presenta la composición, evocando al canto de la versión original, las desarrolla comenzando con el reflejo de un carisma determinante (empieza las frases con un ataque desde el aire y las termina en *crescendo*) que cambia totalmente de sonoridad cuando aparece la indicación de *dolce* (disminuyendo la dinámica y sin marcar acentos, con mayor *legato*).

Los seis últimos compases de la pieza los concluye sin respetar las indicaciones propuestas por el transcriptor de utilizar *sordina* y emplear la dinámica de pianísimo con *decrescendo* hacia el final.

Stern lleva a cabo una interpretación con mayor juego de dinámica dentro de la propia melodía, incluyendo algunos recursos como el *saltillo* en los compases 22, 23, 24, 80, 81 y 82.

Además, recurre al uso reiterado de *portamentos* y un vibrato amplio, desarrollando la melodía principal empastando prácticamente todas las notas. A destacar el aumento de *tempo* producido a partir del compás 43 y que va en crescendo hasta el compás 52, donde comienza a reposar antes de dar paso a la sección A' con la indicación de *tempo primo.*

El violinista es fiel a los apuntes llevados a cabo por el transcriptor y realiza de forma magistral el *ponticello* del compás 67, así como el último motivo de la obra, con sordina y en una dinámica de pianísimo en la que el sonido va desapareciendo.

Teresa Berganza, con una expresión facial que destella por la sonrisa que presenta, narra la canción desde la asimilación total de la misma reflejada, de manera precisa, en la alegría y juventud que transmite.

La mezzosoprano, prácticamente parece estar realizando el recitativo de una ópera al presenta el primer motivo melódico que da pie al aria 12 compases después. Sin grandes cambios de dinámica, utiliza la agógica para recrearse en las cadencias de cada final de semifrase, llegando al punto culminante de la canción en el compás 21, coincidiendo el mismo con la palabra Adiós, despidiéndose, hasta mañana, de su enamorado, al igual que se despide Kochanski de la transcripción creada a partir de las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla.

#### 10.1.6.6. Elementos de acabado escénico

La *Jota* recoge todos los elementos característicos de un buen final después de haber sucedido una serie de tragedias. Diversión, alegría, dulzura y vivacidad, son los términos que mejor definen a la canción con la que termina la Suite.

Kochanski, recurriendo a su ideal imaginario, supo extraer de forma brillante la esencia recogida en esta pieza de carácter, adornándola sin entorpecer el discurso establecido en la versión original permite al violinista divertirse en su interpretación evocando diversos instrumentos sin técnicas que supongan especial dificultad, pero sí un gran efecto.

Por ello, elegir un *tempo* movido que permita realizar todos los recursos técnicos requeridos con un carácter amable, bondadoso, gentil, afectuoso y alegre será la mejor opción para la realización de la última canción del ciclo.

Llegados a éste punto, nos ha parecido relevante apuntar, como último elemento de acabado escénico, la importancia de rodar el repertorio antes de ser interpretado en público. La utilización de la sordina, el uso reiterado de *pizzicatos* que pueden modificar la afinación del violín o la capacidad de cambiar rápidamente de atmósfera sonora, constituyen diversos componentes a tener en cuenta en la puesta en escena de la obra.

Como ya predijo Paul Kochanski, antes de que la obra fuera publicada, ésta sería todo un éxito. Y así fue, la sencillez de las melodías adornadas con inteligencia, la utilización del violín como recurso para evocar otros instrumentos y el respeto compositivo a la versión original llevado a cabo en la transcripción, fueron determinantes para que la *Suite populaire espagnole* se convirtiera en una de las obras del acervo violinístico español.

## 10.2. Recopilación de datos compositivos

### 10.2.1. Analogía de la versión original con la transcripción

La primera cuestión que surge al analizar la transcripción de las *Siete canciones populares españolas* realizado por Paul Kochanski resulta ser el motivo por el cual el transcriptor suprimió la *Seguidilla Murciana* y con qué criterio estableció el nuevo orden.

Teniendo constancia de la cooperación que mantuvieron el compositor y el violinista podemos imaginar que esto fue un hecho acordado, aunque no hemos encontrado ninguna correspondencia que lo ratifique.

A continuación, vamos a plantear diversas hipótesis derivadas del estudio y la comparación de las mismas. La primera de ella será a partir de la disposición que presentan las canciones y sus tonalidades:

| **Siete canciones populares** | **Tonalidad/ Modalidad** | **Suite populaire espagnole** | **Tonalidad/Modalidad** |
|---|---|---|---|
| El paño moruno | Si menor | El paño moruno | Si menor |
| Seguidilla murciana | Fa Mayor | - | - |
| Asturiana | Fa menor | Nana | Mi frigia |
| Jota | Mi Mayor | Canción | Sol Mayor |
| Nana | Mi Frigia | Polo | Mi frigia |
| Canción | Sol Mayor | Asturiana | Fa menor |
| Polo | Mi frigia | Jota | Mi mayor |

**Tabla 1. Esquema de orden de las canciones con tonalidades correspondientes**

Dominante-Tónica es el resultado global del orden de los movimientos en la versión original, pasando por todas las notas que presenta la quinta, a excepción de la cuarta (que corresponde a la menor y se encuentra al analizar la *Nana* desde un punto de vista tonal).

En otras palabras, Falla recurre al círculo de quintas, abandonando pasajeramente lo tonal en favor de lo modal, partiendo de Mi hacia el quinto grado: Si. Para ello pasa por la tonalidad de Fa (que aparece junto a su homónimo) y, evitando la tonalidad de Do, completa el círculo con Sol.

Kochanski aun realizando modificaciones en el orden y suprimiendo la *Seguidilla murciana*, una de las dos canciones con una tonalidad cuya tónica no formaría parte del acorde de séptima (Mi-Sol-Si), es fiel a la idea de Manuel de Falla de finalizar la obra en la tonalidad de Mi.

Por ello, podemos plantear que la nueva distribución establecida por Kochanski se lleva a cabo respetando la idea original del compositor de comenzar por una tonalidad en Si, con función de dominante, y finalizar en Mi, con función de tónica.

Además, exponer la hipótesis de que la supresión de la *Seguidilla* viene determinada por la elección del transcriptor de utilizar en una sola ocasión una tonalidad establecida en Fa (supertónica).

Por otro lado, realizar un análisis comparativo del orden de los *tempos* elegidos en cada canción:

| **Siete canciones populares españolas** | |
|---|---|
| El paño moruno | Rápido |
| Seguidilla murciana | Rápido |
| Asturiana | Lento |
| Jota | Rápido |
| Nana | Lento |
| Canción | Rápido |
| Polo | Rápido |

**Tabla 2. Tempos Siete canciones populares españolas**

Manuel de Falla lleva a cabo una composición en espejo, siendo la Jota el movimiento vivo central.

**Suite populaire espagnole**

| | |
|---|---|
| El paño moruno | Rápido |
| Nana | Lento |
| Canción | Rápido |
| Polo | Rápido |
| Asturiana | Lento |
| Jota | Rápido |

**Tabla 3. Tempos Suite populaire espagnole**

Kochanski establece el mismo patrón. Sin embargo, opta por realizar dos movimientos rápidos consecutivos en el medio de la Suite, a diferencia que el compositor original, habiendo este comenzado y cerrado la obra con dos canciones rápidas sucesivas.

La formación de la transcripción en un total de seis canciones permite establecer dos partes de tres movimientos cada una. Concretamente, esto se produce de forma simétrica:

| | |
|---|---|
| Rápido | Rápido |
| Lento | Lento |
| Rápido | Rápido |

**Tabla 4. Comparación Tempos en las dos partes de la Suite**

La alternancia entre los tiempos rápidos y lentos de la Suite resultan ser otro reflejo más, realizado por Paul Kochanski, de la influencia de la forma de la Sonata clásica que Manuel de Falla plasmó en la composición de las canciones, estructurando formalmente las mismas, prácticamente en su totalidad, en frases de 8 compases.

Dicho de otro modo, la alternancia de los movimientos de la Sonata clásica en tres tiempos: rápido-lento-rápido, es adoptada en la transcripción.

Como resultado de la misma, se encuentra otro patrón en el orden de las canciones que consiste en la sucesión de la utilización de compases de subdivisión ternaria y binaria. Concretamente, la subdivisión binaria se produce en las dos canciones lentas: *Nana* y *Asturiana* y la subdivisión ternaria se encuentra en *El paño moruno, Canción, Polo* y *Jota*.

Además, se establece relación entre el tiempo rápido del primer movimiento (*Allegretto vivace*) y el tiempo rápido del último (*Allegro vivo*), siendo este último más movido, al igual que ocurriría en la composición de una Sonata clásica.

En cuanto a la fidelidad de conservar la estructura intacta o agregar una sección nueva encontramos el siguiente cuadro comparativo[41]:

| **Canción** | **Siete canciones populares españolas** | **Suite populaire espagnole** |
|---|---|---|
| El paño moruno | A-Coda | A-A'-Coda |
| Nana | A-A' | A-A'-A'' |
| Canción | A-A' | A-A'-A'' |
| Polo | A-A' | A-A' |
| Asturiana | A-A' | A-A' |
| Jota | A-A'-Coda | A-A'-Coda |

**Tabla 5. Estructura formal comparativa**

Tras observar como el transcriptor añade una sección en las tres primeras canciones y como mantiene la estructura intacta en las tres últimas, se percibe con mayor claridad la

[41] Para facilitar la lectura de la tabla se ha optado por establecer el orden de las canciones de la Suite como modelo de referencia.

idea que se venía desarrollando, consistiendo la misma en que Kochanski concibió la Suite en dos partes.

Por tanto, observamos una serie de patrones llevados a cabo por el transcriptor que, siendo éstos fortuitos o conscientes, otorgan un modelo de ejecución en la composición de la obra, dividiendo la misma en dos partes y conservando la idea original de desarrollar de forma general la pieza en una tonalidad que es característica del pueblo español.

### 10.2.2. Recursos técnicos

El principal juego que ha generado Kochanski, con el empleo del violín en las canciones, ha sido evocar diferentes instrumentos gracias a las posibilidades técnicas y al registro sonoro del que disponía.

En primer lugar, resaltar la fidelidad que el transcriptor ha mantenido plasmando las melodías concebidas para una mezzosoprano de forma nítida, sin añadir especiales ornamentos, exponiendo como mínimo una vez las frases en su versión original, a excepción del *Polo,* donde la melodía ha sido directamente transportada una octava más aguda.

En segundo lugar, mentar el recurso de adaptar la escritura del acompañamiento al violín, siendo este partícipe del mismo en diversas ocasiones y evocando, como el propio Kochanski informó a Manuel de Falla en la correspondencia que ambos mantuvieron, el sonido de una guitarra.

Además, apuntar los guiños que el transcriptor realizó a otros instrumentos, como ocurre con el aulós, en la *Canción,* la gaita, en la *Canción* y en la *Jota*, y las castañuelas, en la última canción citada.

Por otra parte, hacer una síntesis de las técnicas violinísticas empleadas por Kochanski en la Suite: frases en una misma cuerda, armónicos, *pizzicatos, marcato, louré, stacatto* y dobles cuerdas.

Respecto al *pizzicato*, encontramos el mismo con la aplicación de tres técnicas diferentes:

1. Simple, ejecución de notas individuales en tiempo ligero. Echo observable en *El paño moruno* y en la *Jota.*
2. Acordes alternados con *pizzicato* en la mano izquierda. Utilizados en *El paño moruno.*

3. Acordes indicados *arco arriba* y *arco abajo*. Debido a la gran velocidad que presenta el pasaje a partir del compás 25 de la *Jota*, el transcriptor opta por indicar que el *pizzicato* se ejecutará de este modo. Además, recordar que *puntear* las cuerdas sobre el diapasón, con una orientación adecuada, será fundamental para producir el sonido de las cuatro notas del acorde simultáneamente.

En cuanto a los armónicos, Kochanski utiliza dicho recurso para dar comienzo a la pieza y recurre a él nuevamente en la *Canción.* En ambas ocasiones se lleva a cabo la realización de armónicos artificiales, siendo utilizados en la primera canción como parte del acompañamiento y en la segunda de ellas como técnica empleada para adornar la melodía compuesta originalmente para la voz.

La técnica utilizada para producir los mismos, como se ha expuesto anteriormente, consistirá en pisar la cuerda con el primer dedo, imitando el contacto de la cuerda con la cejilla o con el puente, y mantener el cuarto dedo a una misma altura, controlando la presión, con una velocidad, cantidad de arco y distancia al puente constantes, con el fin de que el sonido no fluctúe.

Referente a las técnicas de la mano derecha se encuentra:

1. *Stacatto*. Utilizado en la *Canción* y en la *Jota,* los dos movimientos que cuentan con un carácter *alegre* en la Suite. Manuel de Falla, sin embargo, lo empleó asimismo en *El paño moruno*, lugar en el cual el transcriptor optó por jugar con las ligaduras y las notas sueltas para simular su ejecución.

2. *Marcato.* Empleado en todas las canciones, a excepción de la *Asturiana,* que busca evocar un carácter evolvente durante el desarrollo del movimiento, resulta ser fundamental para otorgar al discurso un recitativo apropiado, enfatizando aquellas notas a destacar, ya sea para lograr un juego rítmico como ocurre en la *Canción*, apoyándose en la parte débil del compás y generando síncopas, o por su relación música-texto, donde se respeta la idea de los términos que Manuel de Falla deseó enfatizar.

3. *Louré*. Tratado en la *Nana,* sirve como recurso para pronunciar destacando el inicio de cada nota que corresponde en la versión original a la palabra Duérmete. Para ello, como se ha mencionado con anterioridad, se debe realizar una pequeña incisión del dedo índice sobre el arco, pudiendo ser reforzado dicho efecto (generado por la técnica de la mano derecha) con un sutil acento de vibrato en la mano izquierda, al inicio de cada nota.

Respecto a la utilización de las dobles cuerdas, el violinista recurre a las mismas de dos formas:

1. Octavas en dinámica fuerte y como contraste al empleo del *ponticello* del compás 67 en la *Jota*.
2. Manteniendo una nota pedal. Dicho recurso, que simula el sonido de una gaita, se encuentra en la canción y en la *Jota.* Teniendo en cuenta que su empleo coincide con las dos canciones de cierre en la primera parte y en la segunda parte de la Suite, correspondientes las mismas con movimientos rápidos, se puede apuntar que el transcriptor quiso recrear una sonoridad con cierto toque festivo a través de dicha técnica.

Por otra parte, citar la observación de que, en términos generales, la versión de Paul Kochanski ha presentado unas ligaduras que estaban fundamentadas principalmente en la métrica musical, a diferencia que las empleadas por Manuel de Falla que estaban sujetas a la unión música-texto.

Concretamente, este hecho es apreciable en la *Nana*, donde el transcriptor optó por facilitar la cuadratura camerística, violín-piano, subdividiendo los compases en dos para la aplicación de las ligaduras.

Además, destacar el uso de la sordina en las canciones: *Nana, Asturiana* y *Jota*, utilizando la misma como medio expresivo para recrear una sonoridad velada en las canciones de carácter intimista (*Nana* y *Asturiana*) y en la canción final (*Jota*) con la idea de que el sonido desaparezca.

Finalmente, se expone el recurso que ha guardado un valor especial en el transcurso de la construcción de la propuesta interpretativa propia: utilizar la voz como herramienta cercana para establecer la elección de los diferentes aspectos técnicos que en todo momento han estado supeditados a la expresividad.

Resaltar principalmente dos de ellos: el fraseo y el tiempo, construyéndose los mismos en función del aliento y la intención melódica que surge de manera natural al entonar melodías de origen popular.

## 11. CONCLUSIONES

A través del recorrido realizado junto a las *Siete canciones populares españolas* hemos podido explorar los diversos aspectos que convergen en la construcción de la interpretación: la técnica y la expresividad.

Para ello, se han ido exponiendo las diferentes fases de estudio que se deben llevar a cabo para extraer el máximo conocimiento posible acerca de la obra a interpretar.

Fundamentando los pasos desde el pilar base que consiste en descifrar la pieza, realizando una contextualización histórica y estilística de la misma, se han ido exponiendo en cada uno de los apartados aquellos elementos que ayudan a llevar a cabo una interpretación consciente de la partitura.

Pasando por la elección de las digitaciones, el vibrato, los golpes de arcos, las dinámicas y las agógicas, siempre se deberá tener en cuenta que los mismos estarán sujetos en última instancia a la acústica de la sala en la que se vaya a realizar la interpretación.

Es por ello que en todo momento se ha planteado un estudio que permitiera tener los recursos necesarios para poder afrontar cualquier contratiempo que la puesta en escena presente.

Tras la aparente idea que ha ido caminando de la mano de la investigación, expuesta en diversas ocasiones y consistiendo la misma en la simpleza de la composición de Manuel de Falla, se ha podido corroborar que cada recurso empleado en la partitura guarda un gran fundamento escolástico que resulta ser la esencia del éxito de *Las siete canciones populares españolas*.

Concretamente, gracias al estudio comparativo realizado entre la versión original y la *Suite populaire espagnole* se han extraído diferentes patrones que el transcriptor ha llevado a cabo para la elaboración de la adaptación para violín y piano.

Paul Kochanski, supo mantener de manera magistral la esencia popular de las canciones que, aun contando con el elíptico de la letra, consigue evocar cada uno de los escenarios propuestos por el compositor en cada movimiento.

Siguiendo la senda marcada por Manuel de Falla, el violinista quiso ser fiel prácticamente a la totalidad de la composición, incluyendo únicamente algunos adornos melódicos que no presentan gran dificultad técnica para el instrumentista, pero que sí resultan ser muy eficaces para mantener la atención del espectador.

Como se ha podido observar, tratándose o no de una cuestión fortuita, la Suite guarda una coherencia formal en su composición, así como una cohesión en el relato de la historia que transcurre del siguiente modo:

El paño moruno expone la metáfora en la que se cuenta como una mujer ha perdido su pureza, entendiéndose la misma dentro del contexto sociocultural de aquella época. La canción sucesiva sería el fruto de la misma, en la que la mujer canta una nana a su bebé con dulzura y, al mismo tiempo, preocupación.

Seguidamente se encuentra la *Canción*, que narraría la traición del amante y, contiguamente, el *Polo*, como resultado de la rabia producida, alcanzando el punto de mayor tensión de la obra.

Tras la tormenta generada en la cuarta canción se halla la *Asturiana*, entendiéndose ésta como un canto de resignación. En último lugar se halla la canción más alegre de todo el ciclo, empleada por Paul Kochanski como una especie de coda en la que aliviar todos los sufrimientos pasados, mostrando la parte más alegre del carácter del pueblo español.

Realizar un análisis exhaustivo de la composición y encontrar obras de arte que sirvan como fuente de inspiración en la transcripción resulta ser muy enriquecedor para poder comprender la intrahistoria de la obra, así como la esencia más profunda de los mensajes que el autor quiso transmitir en su composición.

Por tanto, se considera que abarcar el estudio violinístico de una obra de estas características sin conocer el ideal artístico del que puso servirse el compositor original, o sin detenerse a interiorizar la letra de las canciones, sería un grave error que podría conllevar a una interpretación no fundamentada y exenta del espíritu que requiere cada movimiento.

Además, comprender los patrones compositivos que ha llevado a cabo el transcriptor, teniendo en cuenta que este era violinista y que trabajó en cooperación con Manuel de Falla resulta, aparte de original y curioso, beneficioso para el estudio que ha de llevar a cabo el violinista, estableciendo de este modo nexos de unión entre las diferentes canciones y entendiendo la utilización de los diversos recursos técnicos empleados.

Sin ser una obra de especial dificultad técnica, violinistas de la talla de Oistrakh, Stern, Kogan o Kreisler la han interpretado en diversas ocasiones, siendo esto un reflejo más de la calidad artística que presenta la misma.

La *Suite populaire espagnole*, además de ser una obra musical, es un medio expresivo por el que, a través de la belleza de cada melodía, se evocan diversos lugares de la geografía española dando a conocer al resto del mundo los entresijos de la cultura popular del pueblo español.

Y es que como dijo Manuel de Falla: "Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que podríamos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás; simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así puede el arte cumplir su noble y bella misión social" (Falla en Sopeña, 1976, p.80).

## 12. TRABAJO FUTURO

El desarrollo del trabajo ha permitido comprender la importancia de conocer las versiones originales de las transcripciones a trabajar, más aún si estas contaban con una letra que narrara una historia para poder interiorizar la esencia más profunda de las mismas, consiguiendo mover posteriormente los afectos del espectador. Es por ello que todos los estudios realizados en esta orientación son de preciado valor para todo instrumentista.

Un análisis comparativo de las obras transcritas por Paul Kochanski de Manuel de Falla, resulta otra línea de investigación interesante que permitiría observar el procedimiento compositivo que el transcriptor emplea en sus obras, examinando si se repiten los recursos empleados en la *Suite populaire espagnole* en la adaptación que realizó sobre *El amor brujo*.

Por otra parte, aunque se han extraído diversos elementos que justifican la nueva disposición de las canciones en seis y la supresión de la *Seguidilla murciana*, un estudio que profundice sobre dicho aspecto, ayudaría a despejar dudas acerca de las hipótesis planteadas.

Además, resulta otro camino interesante a explorar realizar una indagación, mediante el recurso de las encuestas, en torno a valorar como de conocidas son las canciones a nivel popular en diversos países, así como explorar cuantos de los encuestados identifican las emociones que Manuel de Falla quiso transmitir en la versión transcrita por Paul Kochanski, que presenta la omisión de la letra.

Resaltar, asimismo, que la búsqueda de información de la vida y obra de Manuel de Falla, así como sobre las *Siete canciones populares españolas* específicamente, nos han mostrado la falta de bibliografía que existe acerca de Manuel de Falla y el violín.

Este hecho abre otro amplio campo de estudio que pude consistir en la realización de una recopilación de todas las composiciones para dicho instrumento y los recursos técnicos empleados en las mismas.

Para finalizar, investigar en torno a los secuaces de Manuel de Falla en la contemporaneidad, prestando especial atención a las obras que hayan podido componer los mismos para el violín y las posibles técnicas de vanguardia violinística que alberguen sus composiciones.

# 13. REFERENCIAS

## 13.1. Bibliografía

Cancioneros diario digital de música de autor. (n.d.). Duerme negrito. Retrieved May 21, 2019, from https://www.cancioneros.com/nc/434/0/duerme-negrito-popular

Christoforidis, M. (2000). Manuel de Falla´s Siete Canciones Populares Españolas: The composer´s personal library, folksong models and the creative process. *Anuario Musical*, *55*.

Christoforidis, M. (2018). *Manuel de Falla and visions of Spanish music*. New York: Routledge. Retrieved from https://books.google.es/books?id=2-orDwAAQBAJ&pg=PT115&lpg=PT115&dq=Aspectos+compositivos+en+las+%22Siete+Canciones+populares+Españolas%22+de+Manuel+de+Falla+(1914/15)&source=bl&ots=LAHcpy9iH7&sig=l9u5J1czpXQ_6gx6TIFjt6lr0YQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjYr

Cisneros, M. D. (2009). *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*. Universidad de Granada.

Crichton, R. (2001). Manuel de Falla. In *Gran Historia de la música* (pp. 197–215). Salvat Editores.

De Persia, J. (1993). *Los últimos años de Manuel de Falla* (1st ed.). Madrid: Fondo de cultura económica.

Delgado, R. J. (2010). Federico García Lorca y Manuel de Falla: relación con lo popular en sus canciones populares. *Publicaciones Didácticas*, (3), 214–223. Retrieved from https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/pd_003_ene.pdf

Equipo de Edición, S. L. (2001). Diccionario de música. In *Gran Historia de la música*. Salvat Editores.

Fernandez, L. (2006). El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz. *Música y Educación*, (19), 29–64. Retrieved from http://www.lamusicaflamenca.es/wp-content/uploads/2014/10/El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf

Frías, J. J. (2010). Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla(I): Balance y evolución. *Innovción y Experiencias Educativas*, (35). Retrieved from https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_35/JOSE_JUAN_FRIAS_1.pdf

Gallego, A. (1987). *Catalogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Garms, T. (1990). *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

González, I. (2015). *Estudio del sistema armónico de Manuel de Falla y la versión orquestada por Ernesto Halffter en dos de las Siete Canciones Populares Españolas: El Paño Moruno y Seguidilla Murciana*. Manuel Massotti Littel.

Gonzalez, P. (2002). La nana y las siete canciones canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma. *Revista de Musicología*, *25*(2), 477–512. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/20797758

Jambou, L. (1996). Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla. In *Manuel de Falla: Latinité et universalité. París, Francia.* París. Retrieved from http://www.miguelmanzano.com/pdf/ARQUETIPOS _HISPANOS.pdf

Lemogodeuc, J.-M., & Moyano, F. (1994). *Le Flamenco* (1st ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

León, G. (2009). *Manuel de Falla y Cádiz* (1st ed.). Cadiz: Ediciones Mayi.

López, A. (2016). ¿Por qué a París se la conoce cómo "la ciudad de la luz"? Retrieved May 1, 2019, from https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/por-que-a-paris-se-la-conoce-como-la-ciudad-de-la-luz/

Nommick, Y. (2004). El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla. *Recerca Musicològica*, (14/15), 289–300. Retrieved from https://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n14-15/02116391n14-15p289.pdf

Park, J. (2013). *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. University of Kansas. Retrieved from https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/13012/Park_ku_0099D_13051_D

ATA_1.pdf;sequence=1

Pérez, M. (1996). La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla. *Música y Educación*, *9*(25), 17–44.

Puente, A. (2006). Nana de la cebolla. Retrieved May 21, 2019, from http://antologiapoeticamultimedia.blogspot.com/2006/08/nanas-de-la-cebolla.html

Sopeña, F. (1976). *Manuel de Falla y el Mundo de la Cultura Española*. Madrid: Instituto de España.

Torres, E. (2009). *Manuel de Falla*. Malaga: Arguval.

Urchueguía, M. C. (1995). *Die Lieder Manuel de Falla*s. Würzburg.

Urchueguía, M. C. (1996). Aspectos compositivos en las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla. *Anuario Musical*, *51*.

Viniegra, J. J., & De la Vega, L. (2001). *Manuel de Falla su vida íntima* (2nd ed.). Cadiz: Diputación de Cadiz.

Zamora, E. (2010). Canción de Manuel de Falla. Retrieved May 12, 2019, from http://elblogdeelizamora.blogspot.com/2010/02/cancion-de-manuel-de-falla.html

## 13.2. Grabaciones

**El paño moruno**

Falla, M. (1968). El paño moruno. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). El paño moruno. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1987). El paño moruno. [Arr. Miguel Llobet. Grabado por: Teresa Berganza, canto; Gabriel Estarellas, guitarra] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: vídeo].Edimburgo.

**Nana**

Falla, M. (1968). Nana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Nana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1977). Nana. [Grabado por: Montserrat Caballé, canto; Miguel Zanetti, piano] Monserrat Caballé en recital. [Formato de la grabación: Audio]. BMG Music Spain, S.A.

**Canción**

Falla, M. (1968). Canción. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). Canción. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1971). Canción. [Grabado por: Victoria de los Angeles , canto; Alicia de Larrocha, piano] Songs of Spain. [Formato de la grabación: Audio]. PLG UK Classics.

**Polo**

Falla, M. (1968). Polo. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Polo. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1930). Polo. [Grabado por: Conchita Supervia, canto; Frank Marshall, piano] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. París.

**Asturiana**

Falla, M. (1968). Asturiana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Asturiana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1977). Asturiana. [Grabado por: Montserrat Caballé, canto; Miguel Zanetti, piano] Monserrat Caballé en recital. [Formato de la grabación: Audio]. BMG Music Spain, S.A.

**Jota**

Falla, M. (1968). Jota. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). Jota. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1987). Jota. [Arr. Miguel Llobet. Grabado por: Teresa Berganza, canto; Gabriel Estarellas, guitarra] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: vídeo].Edimburgo.

## 13.3. Partituras

Falla, M. (1922) Siete canciones populares españolas (P. Milliet, Voz y piano). París: Max Eching.

Falla, M. (1925) Suite populaire espagnole (Arr.Paul Kochanski, Violín y piano). París: Max Eching.

Vaccai,N. (1942) Metodo practico (John Bernhoff, Voice and Piano). Leipzig: C.F.Peters.

Sevcik, O. (1918) The School of Bowing Technic (Op. 2 Part 1, Violin). London: G. Shirmer.

# 14. ANEXOS

## ÍNDICE

Anexo I. Árbol genealógico.....95
Anexo II. Retratos.....96
Anexo III. Falla y Lorca: teatros de títeres. .....98
Anexo IV. Artículo: El Concurso del Cante Jondo en la Granada de 1922……....101
Anexo V. Canción popular: Duerme negrito.....102
Anexo VI. Poema de Miguel Hernández: Nana de la cebolla.....103
Anexo VII. Estudios prácticos relacionados.....106
Anexo VIII. Partitura Suite populaire espagnole .....110

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 46. Arbol genealógico Manuel de Falla. Fuente: (León, 2009, p.44-45). .....95

Ilustración 47. Manuel de Falla con sus padres y su hermano menor Germán. Fuente: (Torres, 2009, p.12).....96

Ilustración 48. Manuel de Falla junto a "La morilla". Fuente: (Torres, 2009, p.12). .....96

Ilustración 49. Manuel de Falla junto a la Opèra Comique de Paris en 1913. Fuente: (Torres, 2009, p.70).....96

Ilustración 50. Manuel de Falla junto a los asistentes al Concurso de Cante Jondo, Granada en 1922. Fuente: (Torres, 2009, p.127). .....97

Ilustración 51. Sistema de Escalas de Carl Flesch en si menor .....106

Ilustración 52. Opus 9 Nº 58 de Sevcik. .....106

Ilustración 53. Opus 8 Nº8 de Sevcik. .....107

Ilustración 54. Opus 2 Nº5 de Sevcik. .....107

Ilustración 55. Ejercicios de articulación. Carl Flesch. .....108

Ilustración 56. Opus 2 Nº15 de Sevcik .....109

Ilustración 57. Forty-two studies or capriches for the violin de Kreutzer. .....109

## Anexo I. Árbol genealógico.

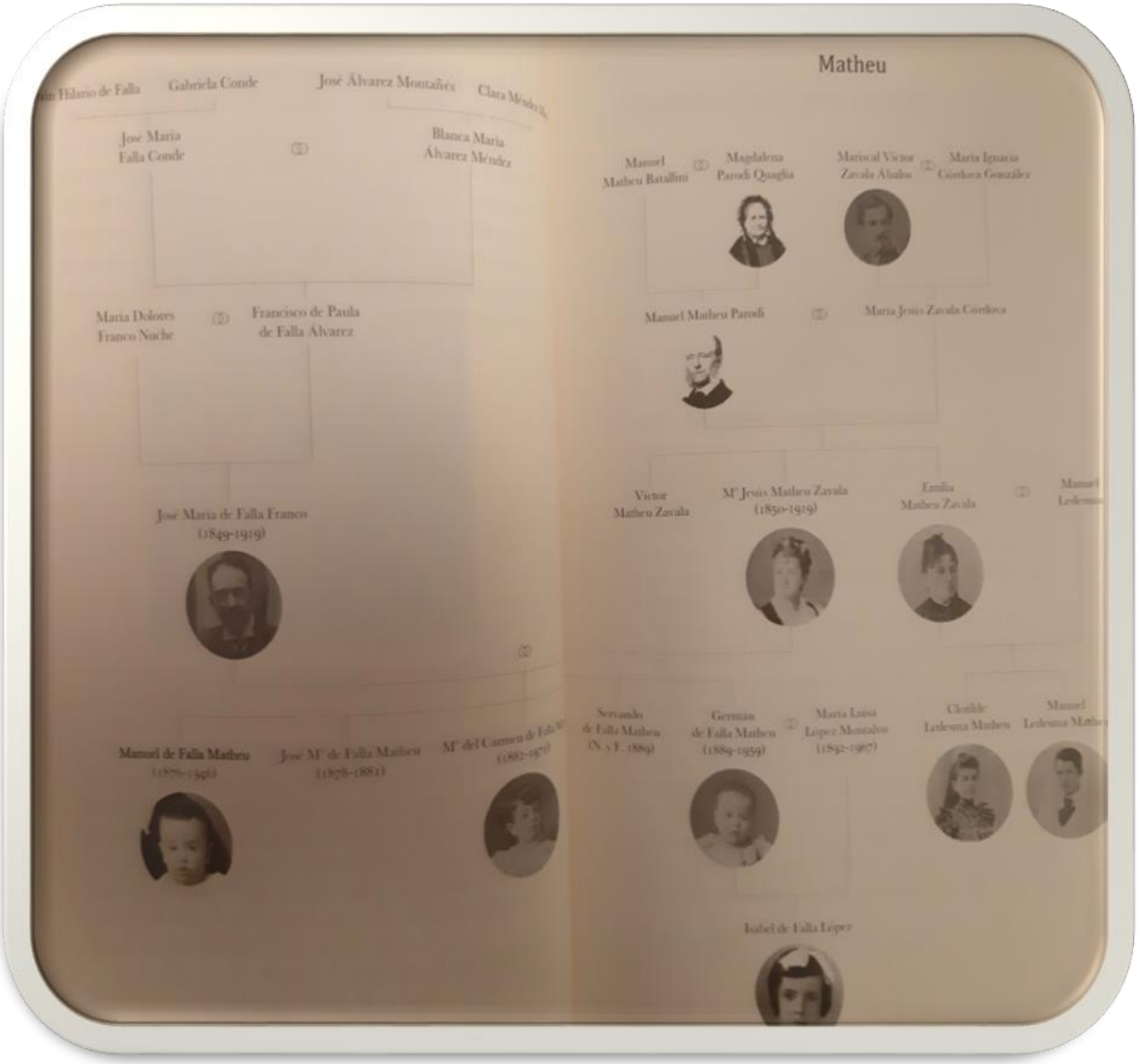



**Ilustración 46. Arbol genealógico Manuel de Falla. Fuente: (León, 2009, p.44-45).**

## Anexo II. Retratos.

**Ilustración 47. Manuel de Falla con sus padres y su hermano menor Germán. Fuente: (Torres, 2009, p.12).**

**Ilustración 48. Manuel de Falla junto a "La morilla". Fuente: (Torres, 2009, p.12).**

**Ilustración 49. Manuel de Falla junto a la Opèra Comique de Paris en 1913. Fuente: (Torres, 2009, p.70).**

**Ilustración 50. Manuel de Falla junto a los asistentes al Concurso de Cante Jondo, Granada en 1922. Fuente: (Torres, 2009, p.127).**

## Anexo III. Falla y Lorca: teatros de títeres.

Falla y Lorca: teatro de titeres | Edición impresa | EL PAÍS

CULTURA

TRIBUNA:MUSICA

# *Falla y Lorca: teatro de titeres*

**ENRIQUE FRANCO**

25 SEP 1976

Desde niño, Manuel de Falla gustó de los teatros de títeres, acaso por haber vivido muy intensamente la tradición gaditana del guiñol de la Tía Norica. Para su teatrillo casero inventó el niño Falla piezas, de cuyo texto y música era autor, para después convertirse, también en escenógrafo, director y actor, todo en una pieza. No tenía Federico García Lorca menor entusiasmo por este género representativo, al que aportaría obras originales que han quedado como modelo, si no han desaparecido, tal es el caso de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* Pero no intentamos hoy el que sería largo tema de la relación musical Falla-Lorca, ni siquiera ciñéndola a la parcela del teatro popular, sino evocar una representación habida en Granada el día de Reyes de 1923. Los programas, impresos graciosa y toscamente, en papel de aleluyas de diversos colores, fueron redactados por Federico y, a modo de pregón, invitan a los espectadores.

«Oigan señores el programa de esta fiesta para niños, que yo pregono desde la ventanita del guiñol, ante la frente del mundo.» A continuación se explica con detalle, el contenido de la representación, iniciada con el entremés de Cervantes -«de nuestro Cervantes», como dice Lorca- titulado «Los dos habladores», con la aparición final del pícaro «Cristobica». Sirvió a los organizadores con música ilustrativa la versión para trío (clarinete, violín y «cello») de algunos números de «La historia del soldado», de Strawinsky, tal como la «Danza del diablo» y el «Vals».

https://elpais.com/diario/1976/09/25/cultura/212450406_850215.html 1/4

A continuación, Federico anuncia «el viejo cuento andaluz, en tres estampadas y un cromo, La *niña que llega la Albahaca y el príncipe preguntón,* dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca, cuyo original no ha sido hallado hasta la fecha, si es que su autor llegó a escribirlo formalmente. Sonó como música incidental para ilustrar la pieza *Serenata de la muñeca,* de Claudio Debussy, *y La Vega de Granada,* de Albéniz, interpretadas al piano; la «berceuse» de Ravel, tocada al violín y piano y una adaptación para clave y violín, clarinete y laud de la «Españoleta», recogida por Pedrell en su «Cancionero».

Para cerrar la función, Lorca anuncia desde sus programas -verdes, rojos, amarillos, malvas-: «Atención, ahora viene lo grande: vamos a representar el *Misterio de los Reyes Magos, siglo XIII (teatro planista).* La mano de Falla se ve aquí en la elección de la «música de escena» que, en cada caso, como había hecho con la «Españoleta», adaptó convenientemente en preciosas versiones, que se conservan y que, posteriormente, han sido utilizadas en alguna versión radiofónica del auto. La cantiga de Alfonso X, el Sabio «Ave et Eva», transcrita por Pedrell; dos invitatorios del «Llibre Vermell» montserratino y el villancico de los tres Reyes de Oriente, según la armonización de Lluis Romeu.

La nómina de los intérpretes constituye toda una evocacion del círculo granadino, en el que Falla y Lorca se movían. Pintó las decoraciones Hermenegildo Lanz e intervino como pianista y clavecinista, nada menos que Manuel de Falla, asistido en las piezas de conjunto por el laudista José Molina, el clarinetista, Alfredo Baldrés y el violinista José Gómez. Dos niñas cantaron villancicos e invitatorios: Isabelita García Lorca, hermana de Federico, y Laurita de los Ríos Giner, hija de Fernando de los Ríos, uno de los más profundos amigos de Manuel y García Lorca, y con el que el compositor mantuvo una apasionante correspondencia sobre

temas religiosos. Federico trabajó, también, como pintor al idear y realizar las decoraciones de su pieza original, *La niña que riega la albahaca*.

De estos y otros juegos dejaron testimonios obras tan trascendentales como todo el teatro de «Títeres de Cachiporra» (para el que más tarde escribió Jesús Leoz ilustraciones, entre las que figuran las breves melodías del «Tríptico») y «El Retablo de maese Pedro», de Falla, al que rindieran homenaje Rodríguez Marín o Salvador de Madariaga. Y es que, en el fondo, se trata de una parcela del «folklore» y de nuestra tradición sentida muy hondamente, tanto por el poeta granadino como por el músico gaditano. De ahí la emoción que se desprende de esos programas volanderos, multicolores como las cuartillas en las que el joven Ramón Gómez de la Serna leía sus conferencias, cargadas ayer de poesía y hoy de intensa fuerza evocadora.

* Este artículo apareció en la edición impresa del Sábado, 25 de septiembre de 1976

**ARCHIVADO EN:**

Manuel de Falla · Marionetas · Federico García Lorca · Opinión · Generación del 27 · Literatura española · Movimientos literarios · Movimientos culturales · Dramaturgos · Poetas

## Anexo IV. Artículo: El Concurso del Cante Jondo en la Granada de 1922.

# EL CONCURSO DE CANTE JONDO EN LA GRANADA DE 1922

Por ANTONIO GALLEGO MORELL

Aspecto de la plaza de los Aljibes, de la Alhambra de Granada, durante la celebración del Concurso de Cante Jondo.

MANUEL Angeles Ortiz fue, en 1922, el autor del cartel para el "Concurso de Cante Jondo" que se proyectaba celebrar en las noches de los días 13 y 14 de junio en la placeta de San Nicolás del Albaicín granadino. Ocho mil quinientas pesetas en premios anunciaba el cartel, en el que también se avisaba que desde el día 7 de mayo estaría abierta una Escuela gratuita de "Cante Jondo" para los que desearan prepararse para el concurso. El día 19 de febrero de ese mismo año Federico García Lorca leía, en la sociedad granadina del Centro Artístico, una conferencia sobre el primitivo canto andaluz, días después publicada como folletón en el diario local "El Noticiero Granadino" y, recientemente, recogida junto a otros textos del poeta de Fuentevaqueros por un hispanista ilustre, Marie Laffranque, en el "Bulletin Hispanique" de Burdeos. Y con la anticipación suficiente se lanzaba el folleto de convocatoria y la "Imprenta Urania", de Granada, componía, con tipo móvil, el ensayo sobre los orígenes, valores musicales e influencia en el arte musical europeo de ese Canto primitivo andaluz, original de Manuel Falla, también en estos últimos años recogido por Federico Sopeña junto a otros escritos del genial maestro de la Antequeruela.

El Concurso del Cante Jondo es un hecho que ha venido pesando en la vida cultural de la ciudad. Todavía hay granadina que guarda, en el fondo de un arca de recuerdos, el traje de aquellas noches. Una nota de los artistas granadinos, que bajo la dirección de Ignacio Zuloaga decoraron la plaza de San Nicolás, rogaba, días antes del concurso y en la Prensa local, que las señoras y señoritas acudiesen aquellas dos noches "ataviadas con el maravilloso traje romántico de los años treinta al cuarenta del siglo XIX". El concurso del año 1922 es uno de los grandes momentos de ilusiones granadinas en el siglo XX. Manuel de Falla firma la petición de subvención dirigida al Ayuntamiento y, días después, la respalda con un artículo, polémico y fervoroso, publicado en la Prensa local, en el que resalta la influencia ejercida por ese primitivo canto andaluz: "Afirmamos en términos generales y sin temor [illegible] tulos para ello, que ni la música nueva será lo que es, ni la orquesta moderna "sonaría" del modo que "suena" de no haber existido la indicada influencia." Y, desde Granada, escribía el corresponsal de "El Sol": "De todas partes llegan voces de aliento para el éxito de esta Empresa, y son muchos los extranjeros que a ella van a asistir. La Escuela Cantorum de Nueva York envía una representación. Vienen Oscar Esplá y Ramón Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, los duques de Alba, el comisario de Asuntos Indígenas de Francia en Marruecos, M. Ricard, y el escritor francés Maurice Legendre. Vienen periodistas franceses, periodistas españoles, "cantaores" y "tocaores" españoles de todos los rincones..." El Concurso pasearía luego el nombre de Granada por toda la Prensa nacional, desde las caricaturas de Bagaría, de Xaudaró, de Ricardo Marín o Tovar hasta los apuntes al natural de Antonio Casero, y desde la prosa de Ramón Gómez de la Serna, Federico García Sanchiz o Antonio Rodríguez de León hasta las crónicas enviadas por Goy de Silva o "Galerín", desde la plaza de los Aljibes de la Alhambra donde al fin se celebraría el concurso, abandonando la idea primera de la plaza albaicinera de San Nicolás.

Ramón Gómez de la Serna abrió con su palabra la gran fiesta andaluza que ha venido condicionando en Granada, hasta hoy, el concepto de la fiesta local centrada siempre con el grupo de gitanas sacromontanas, una de las cuales, "La Gazpacha", triunfó en aquel Concurso del 22. Y allí triunfó un niño de once años que se arrancó improvisando unas saetas, Manolo Caracol, y allí tuvo que cantar, abandonando la tribuna del Jurado, el "emperaor" del Cante Antonio Chacón. Pero el triunfador fue el viejecillo llegado de Puente Genil, Diego Bermúdez, que consiguió el premio Zuloaga de las mil pesetas redondas.

Tú que andas por el mundo
peregrino, si la encuentras,
dile que yo la canelo,
pero que no quiero verla.

Así abrió José Cortés, acompañado a la guitarra por Juanito Solar, un concurso que pronto sería también combatido por ese esterilizante sentido crítico de los granadinos que pronto definirían al concurso, en un artículo publicado en "La Opinión", como "fiesta del jipío tabernario y del pingo en tablado canalla". Poco importaba que el aire que recortaba los perfiles de las torres alhambreñas fuese asaeteado con coplas como ésta:

Quisiera ser como el aire
"pa" estar a la vera tuya
sin que lo notara nadie.

Sin embargo, Falla y Zuloaga estaban contentos. Más tarde, el autor de "La Vida Ereve" se quejaría, en carta a su amigo, Mr. Trend, de los sinsabores que le acarreó la organización del Certamen. 1922 es un año ilusionado en la vida de Granada: Falla abandona su retiro de la Antequeruela para actuar activamente en la vida local, el "hall" del hotel Alhambra Palace se anima con las grandes figuras de asistentes al Cante Jondo que fue el anticipo de lo que, al correr los años, cuajaría en el Festival Internacional, con la apoteosis en el Palacio Arabe de la guitarra de Segovia, el mismo Andrés Segovia que figuraba en el Jurado del Cante Jondo; es además el mismo año en que Lorca escribe algunos de sus poemas del Cante Jondo:

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.
¡Ay, yayayayay,
que vestida con mantos negros!

"El toque jondo—escribiría Falla en su manifiesto convocando al Certamen—no tiene rival en Europa", y aducía textos de Juan Ruiz y de Pérez de Hita al hacer la apoteosis de la guitarra morisca. El concurso tenía como finalidad "el renacimiento, conservación y purificación del antiguo cante jondo (que se llama también algunas veces cante grande)". Para acercarse al mundo musical de Manuel Falla como para comprender el universo lírico de Federico García Lorca es necesario asomarse a este momento de 1922 en que todo el vivir de Granada bulle en torno al concurso de los

ABC (M[illegible] Copyright (c) [illegible]

## Anexo V. Canción popular: Duerme negrito

Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...
Te va a traer codornices para ti,
te va a traer rica fruta para ti,
te va a traer carne de cerdo para ti.
te va a traer muchas cosas para ti.
Y si negro no se duerme,
viene diablo blanco
y ¡zas! le come la patita,
¡chacapumba, chacapún…!
Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...
Trabajando,
trabajando duramente, trabajando sí,
trabajando y no le pagan, trabajando sí,
trabajando y va tosiendo, trabajando sí,
trabajando y va de luto, trabajando sí,
pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,
no le pagan sí, va tosiendo sí
va de luto sí, duramente sí.
Duerme, duerme negrito,
que tu mama está en el campo, negrito...

(Cancioneros diario digital de música de autor, n.d.(s.f))

## Anexo VI. Poema de Miguel Hernández: Nana de la cebolla

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.
Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te traigo la luna
cuando es preciso.
Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.
Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.
La carne aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!
Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.
Ser de vuelo tan lato,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!
Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.
Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura

sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.
Vuela niño en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa ni
lo que ocurre.

(Hernández en Puente, 2006)

## Anexo VII. Estudios prácticos relacionados

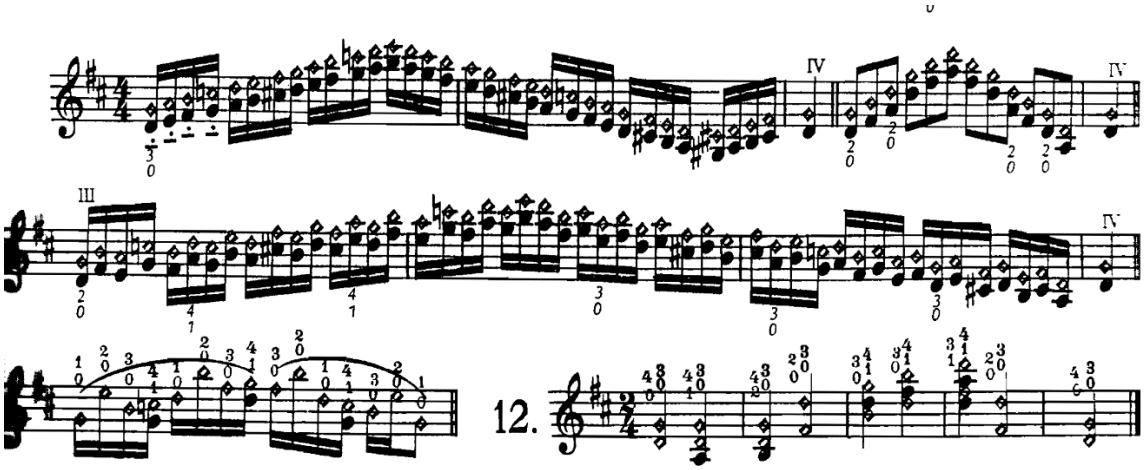


**Ilustración 51. Sistema de Escalas de Carl Flesch en si menor.**

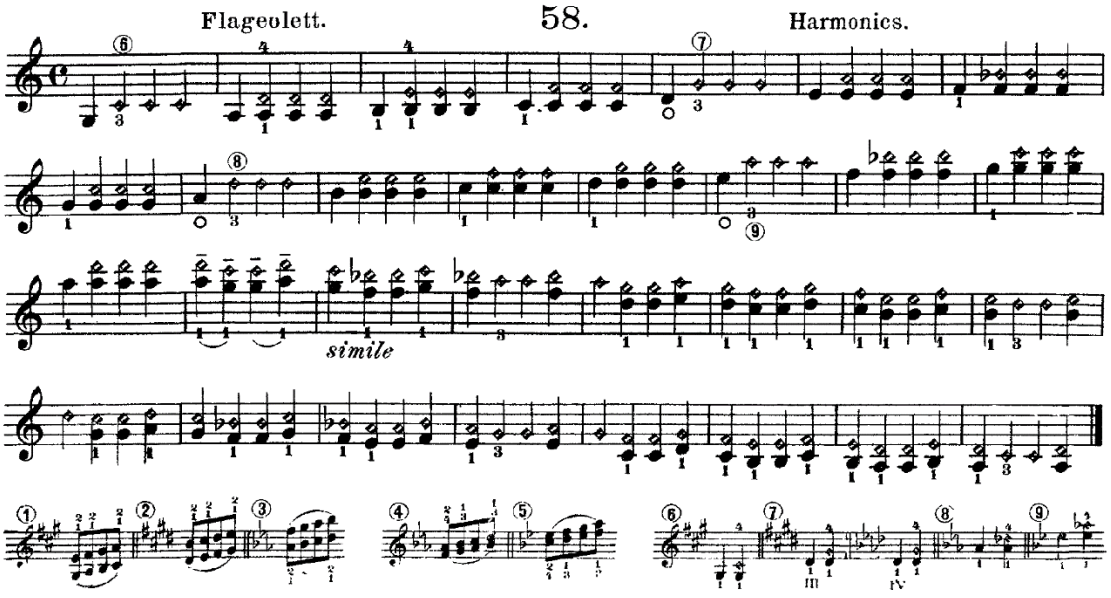



**Ilustración 52. Opus 9 Nº 58 de Sevcik.**

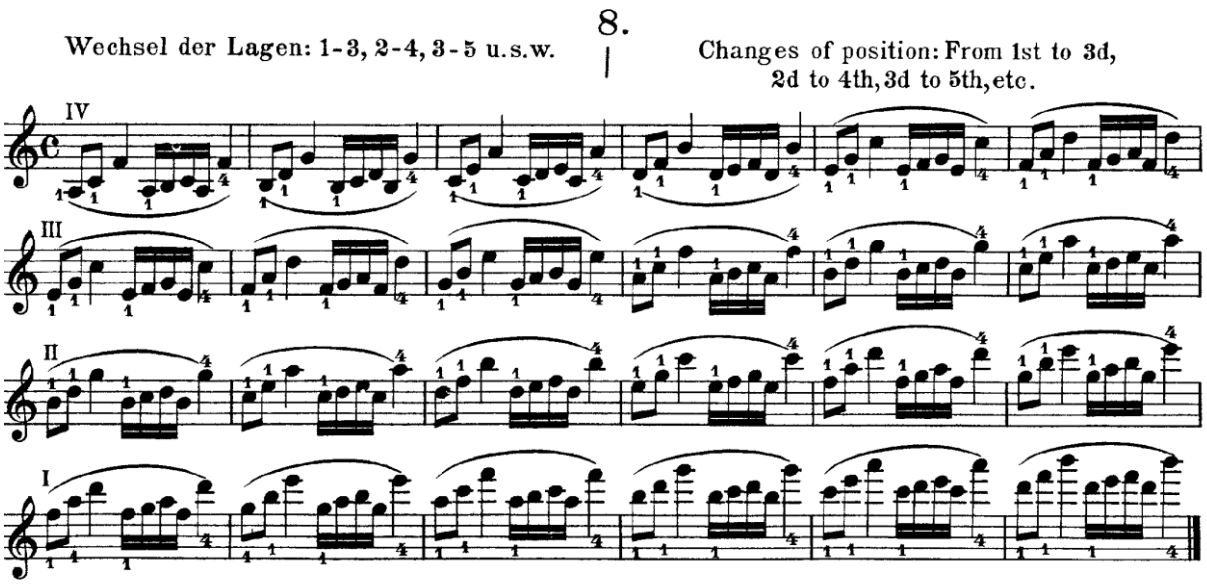



**Ilustración 53. Opus 8 Nº8 de Sevcik.**

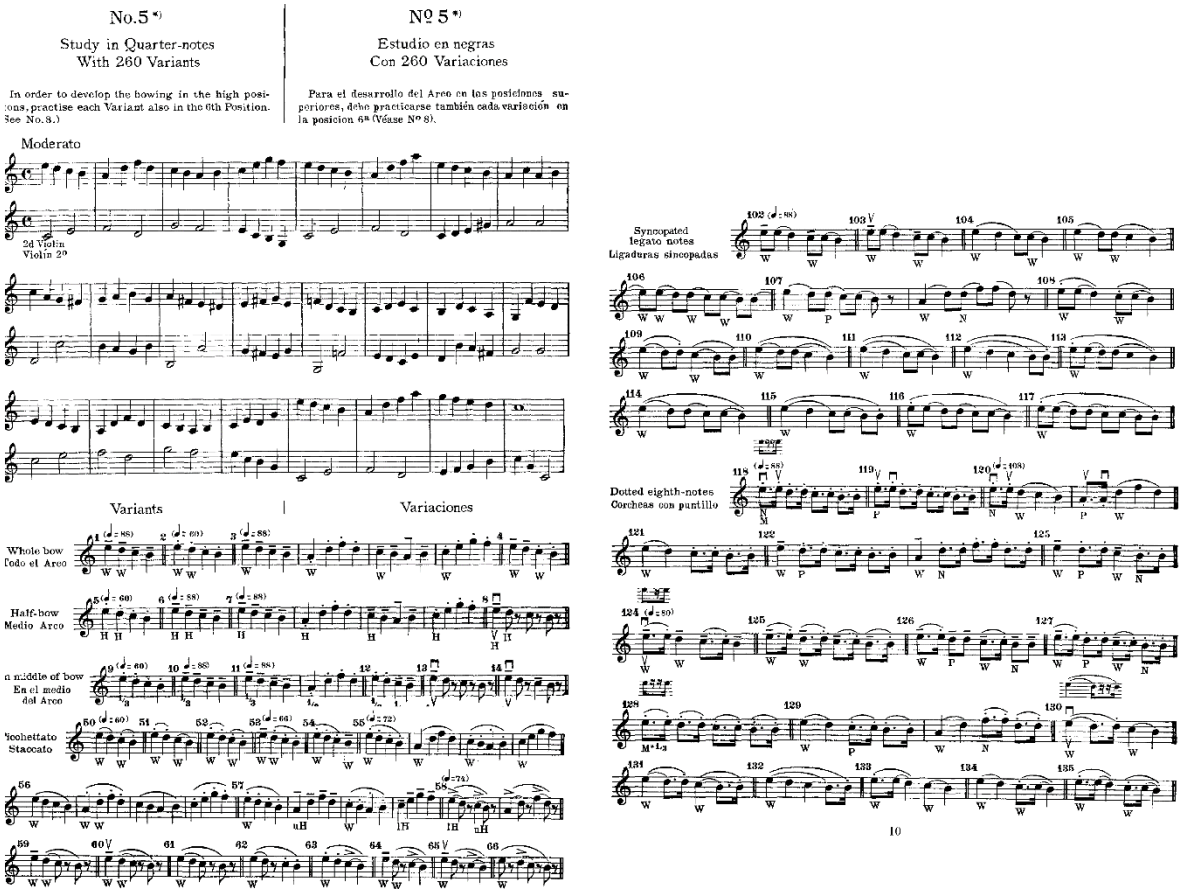



**Ilustración 54. Opus 2 Nº5 de Sevcik.**

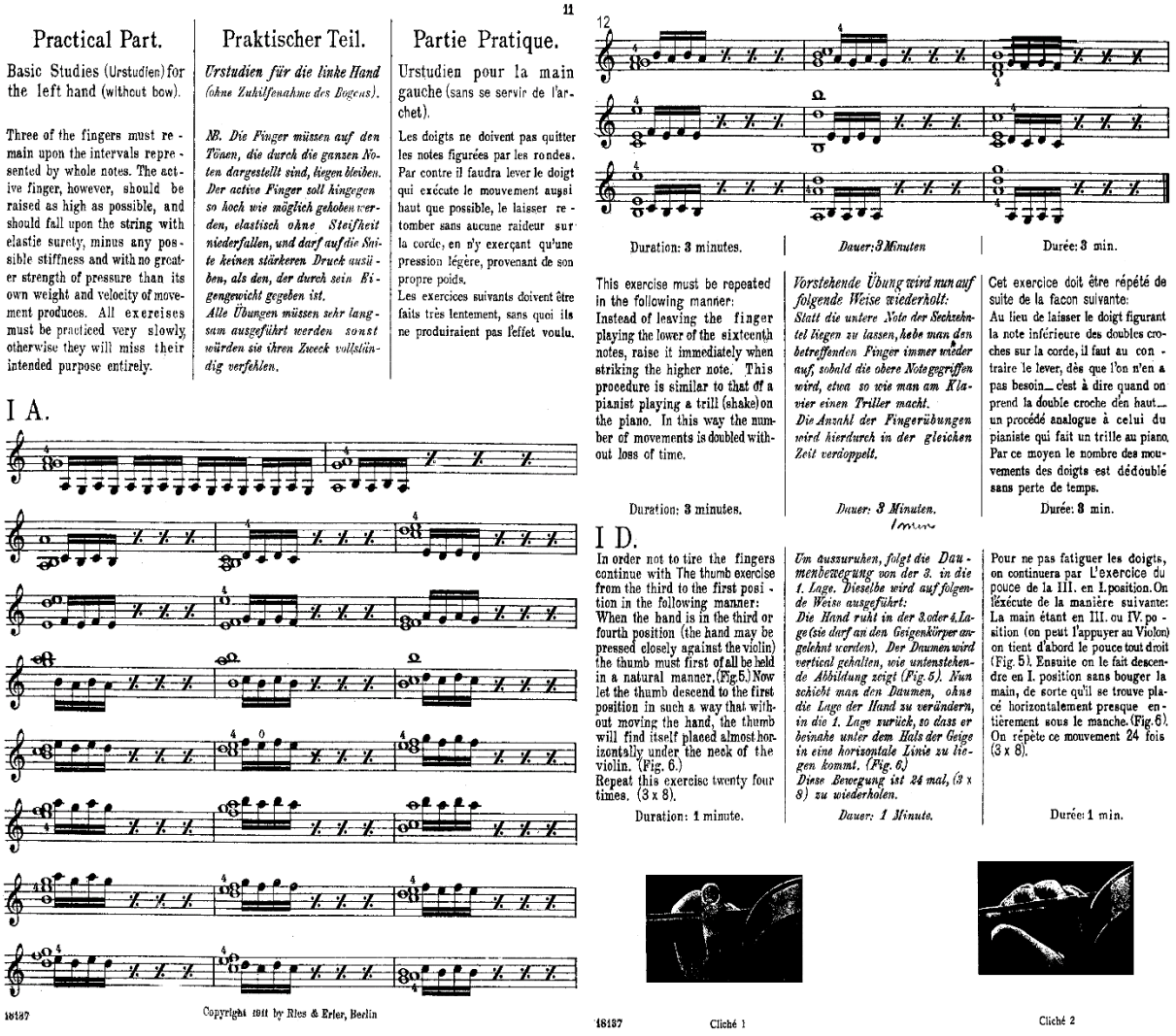



**Ilustración 55. Ejercicios de articulación de Carl Flesch.**

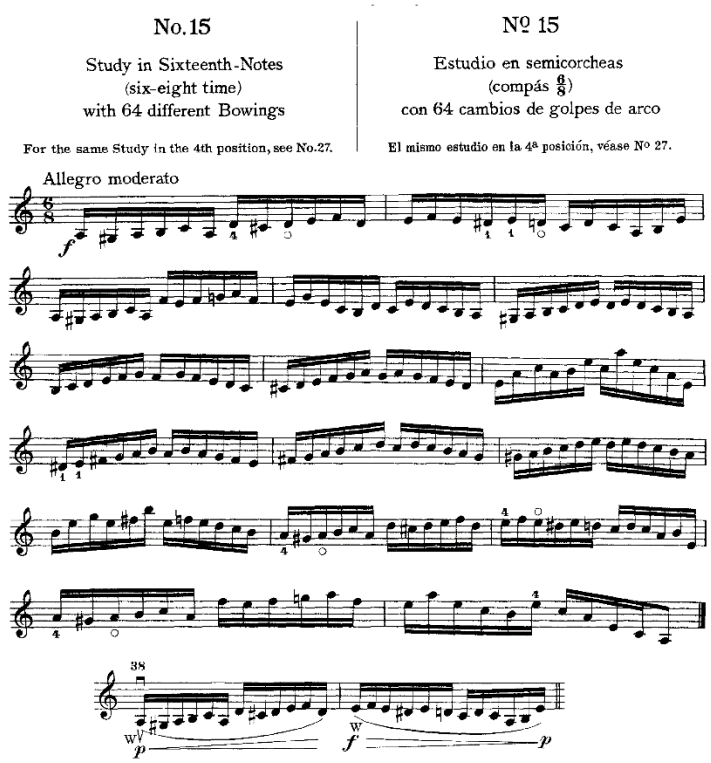



**Ilustración 56. Opus 2 Nº15 de Sevcik.**

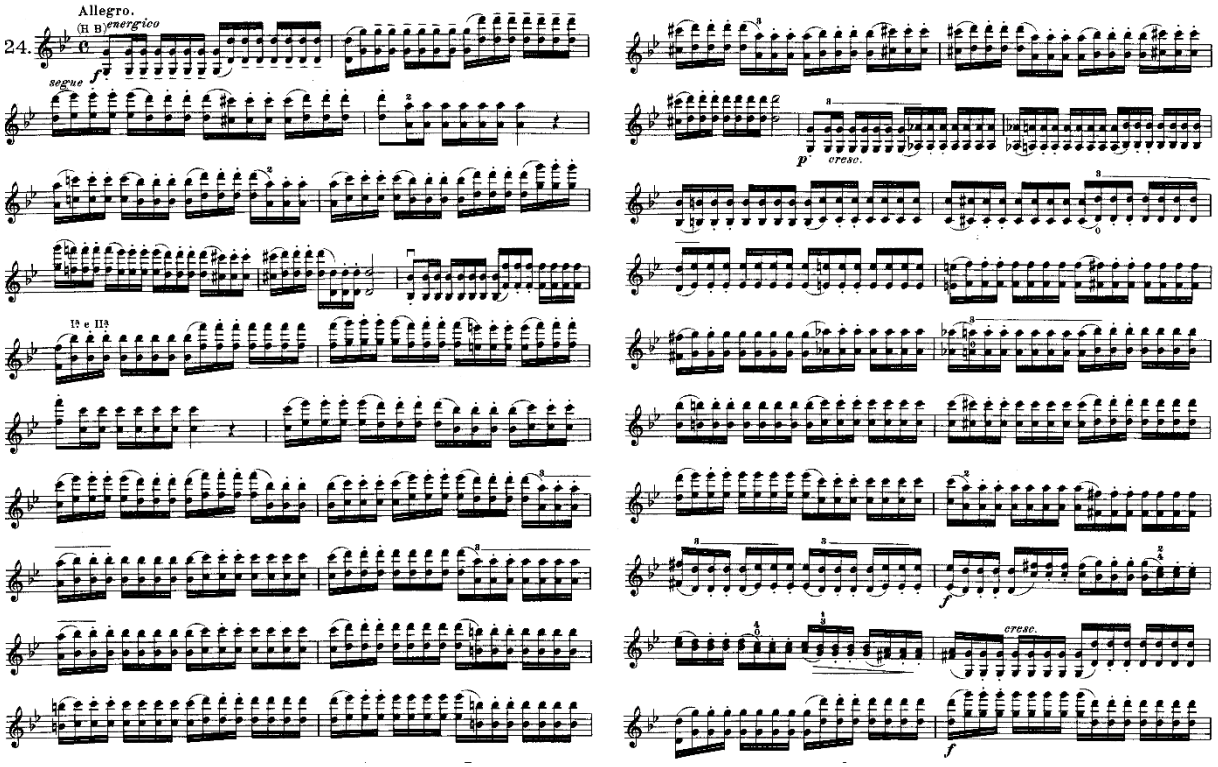
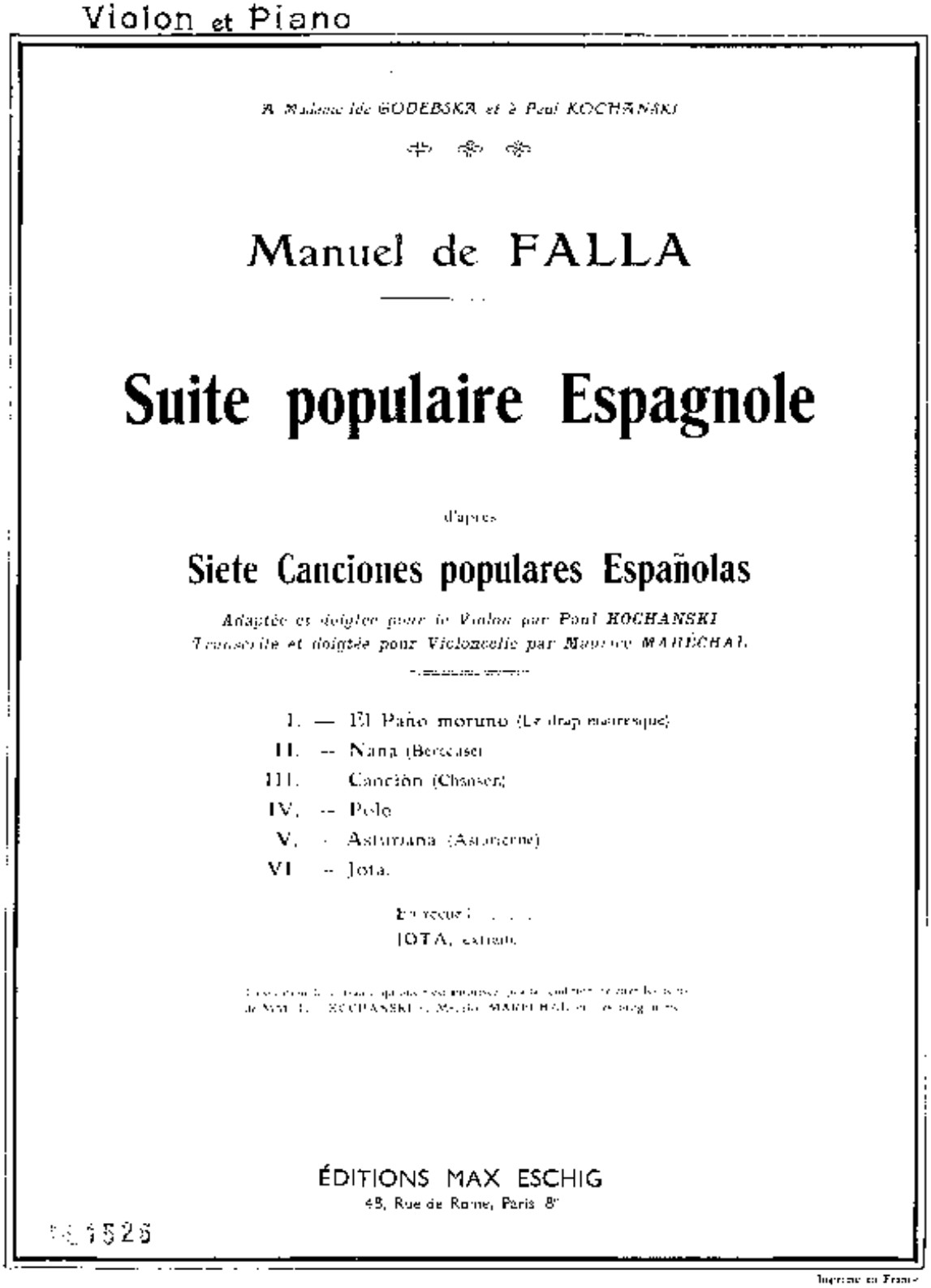



**Ilustración 57. Forty-two studies or capriches for the violin de Kreutzer.**

**Anexo VIII. Partitura Suite populaire espagnole**



Violon et Piano

*A Madame Ida GODEBSKA et à Paul KOCHANSKI*

Manuel de FALLA

# Suite populaire Espagnole

d'après

## Siete Canciones populares Españolas

*Adaptée et doigtée pour le Violon par Paul KOCHANSKI*
*Transcrite et doigtée pour Violoncelle par Maurice MAUCHAL*

I. — El Paño moruno (Le drap mauresque)
II. — Nana (Berceuse)
III. — Canción (Chanson)
IV. — Polo
V. — Asturiana (Asturienne)
VI. — Jota.

Propriété pour tous pays
JOTA, extrait.

ÉDITIONS MAX ESCHIG
48, Rue de Rome, Paris 8e

M. 1526

Imprimé en France

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Contrefaçon contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

*à Madame Ida GODEBSKA et à Paul KOCHANSKI*



# SUITE POPULAIRE ESPAGNOLE

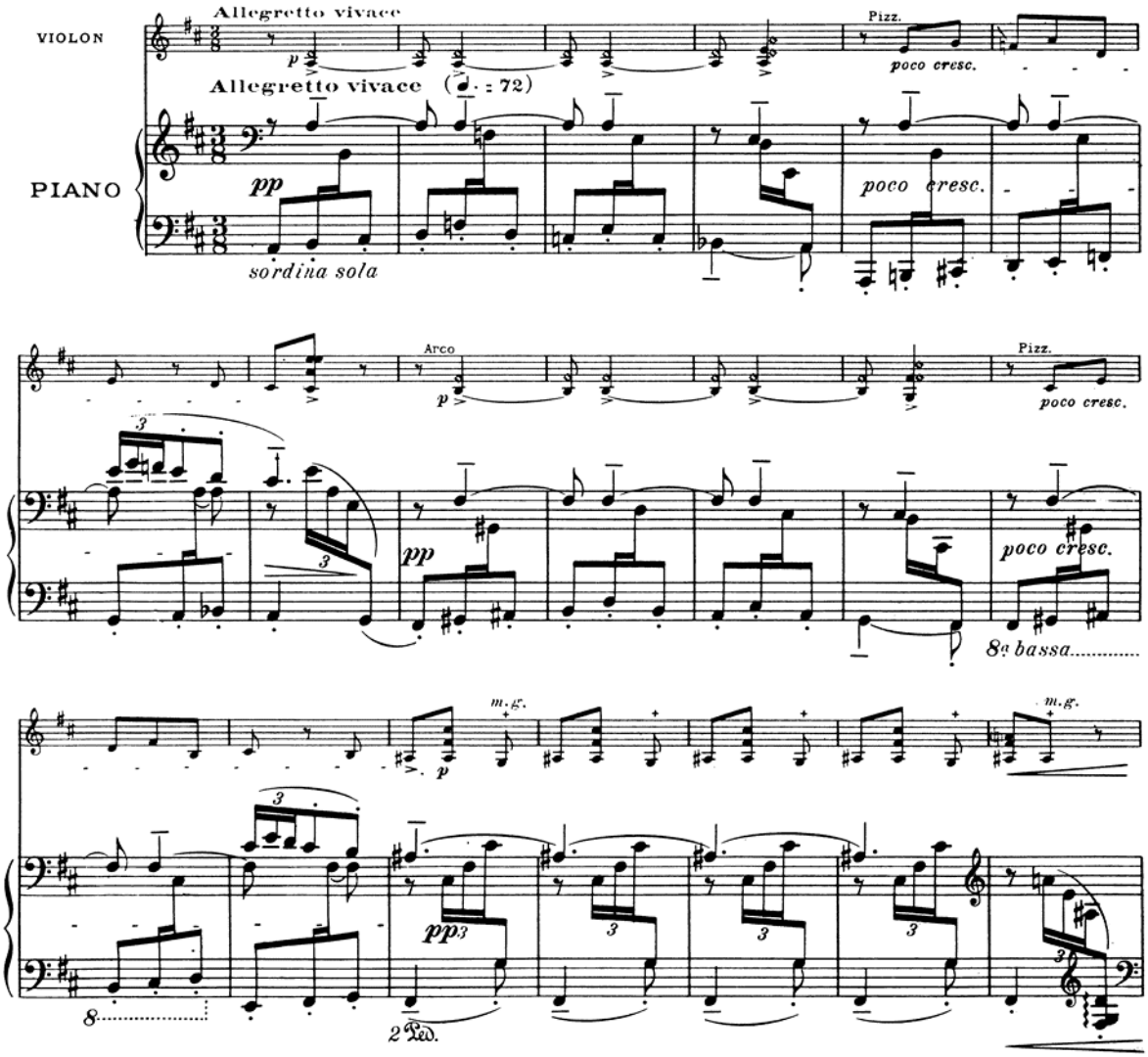
## d'après Siete Canciones populares Españolas

*SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES*

Adaptée et doigtée pour le Violon
par **Paul KOCHANSKI**
Transcrite et doigtée pour Violoncelle
par **Maurice MARÉCHAL**

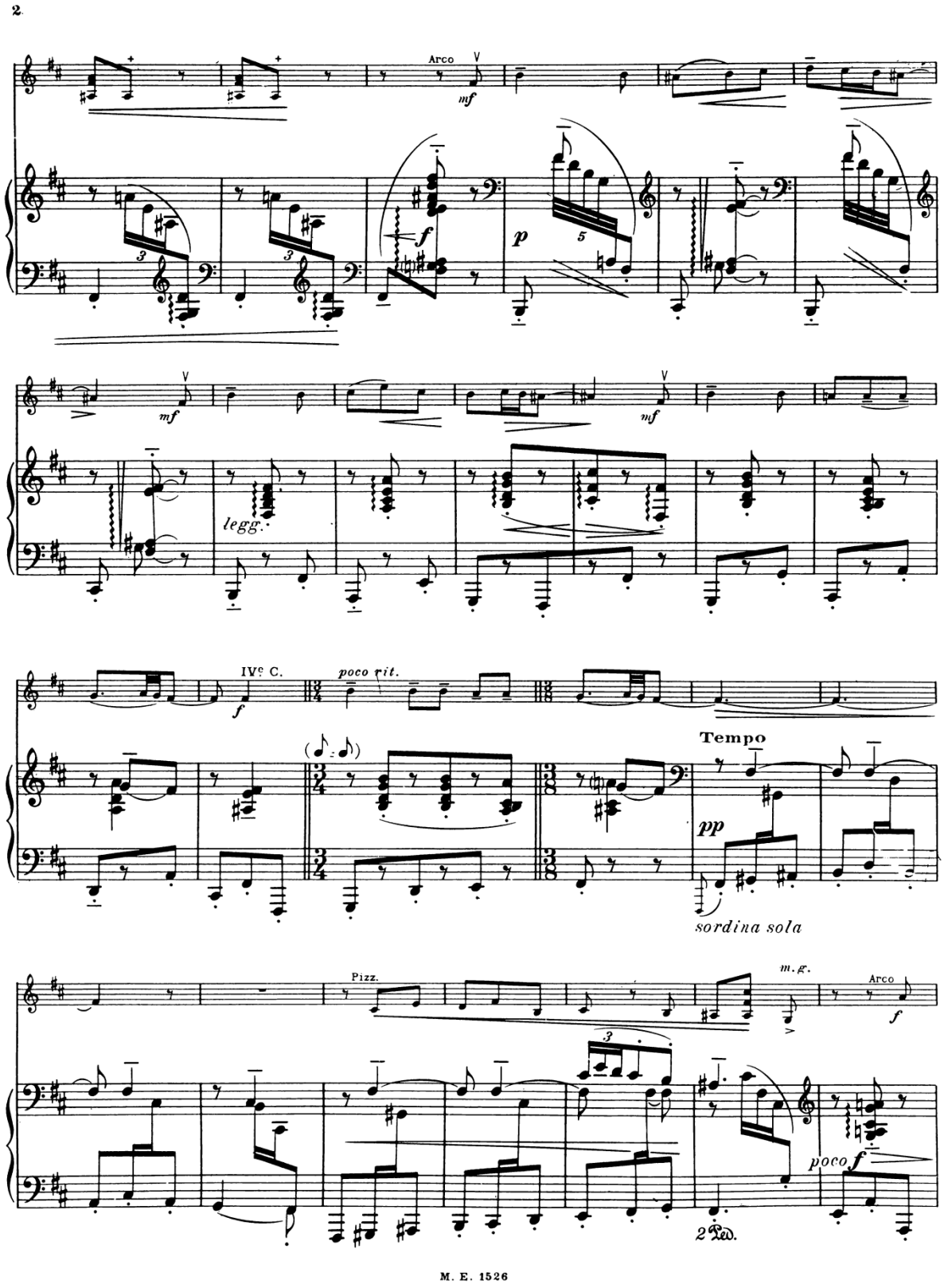
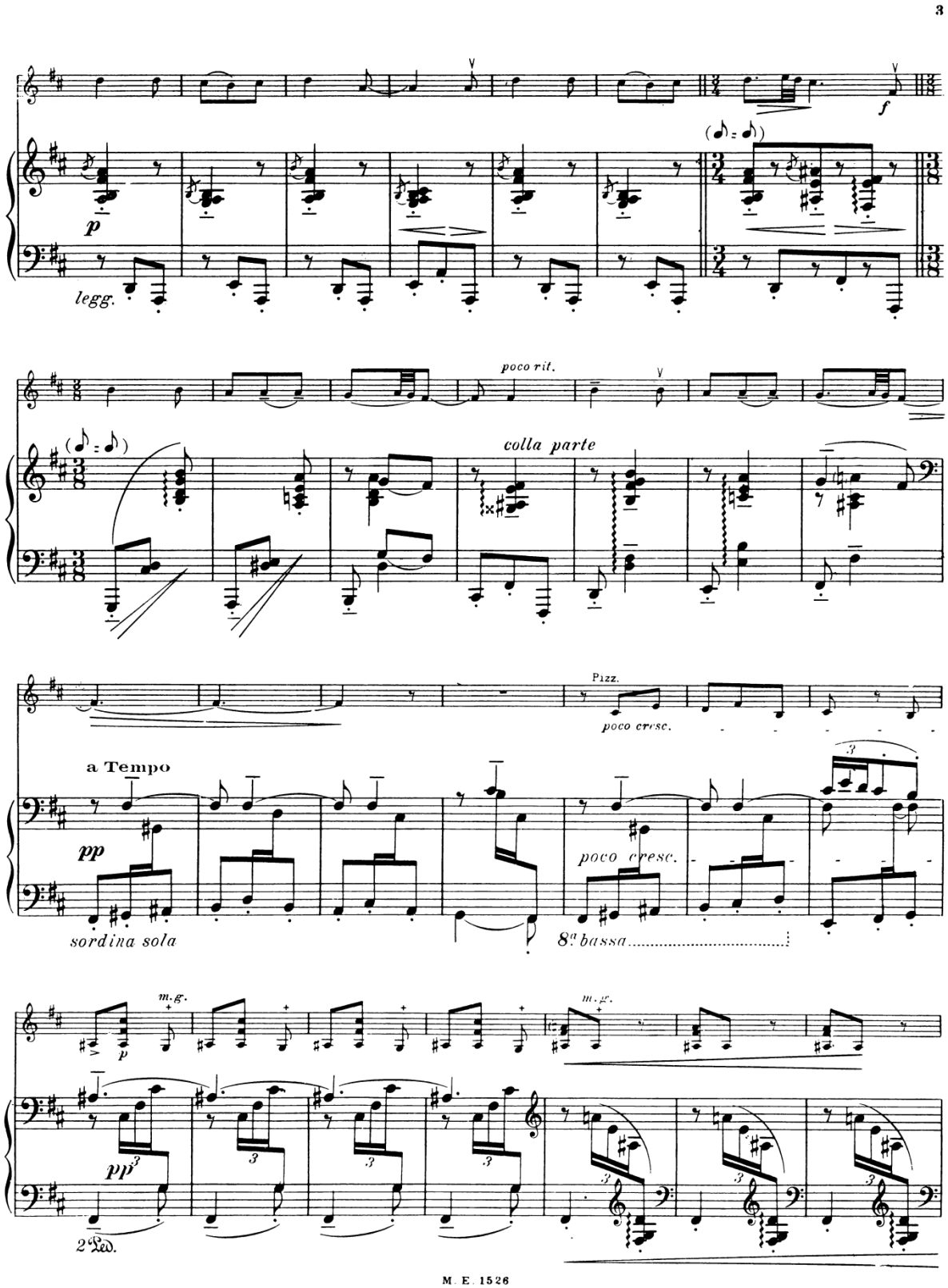
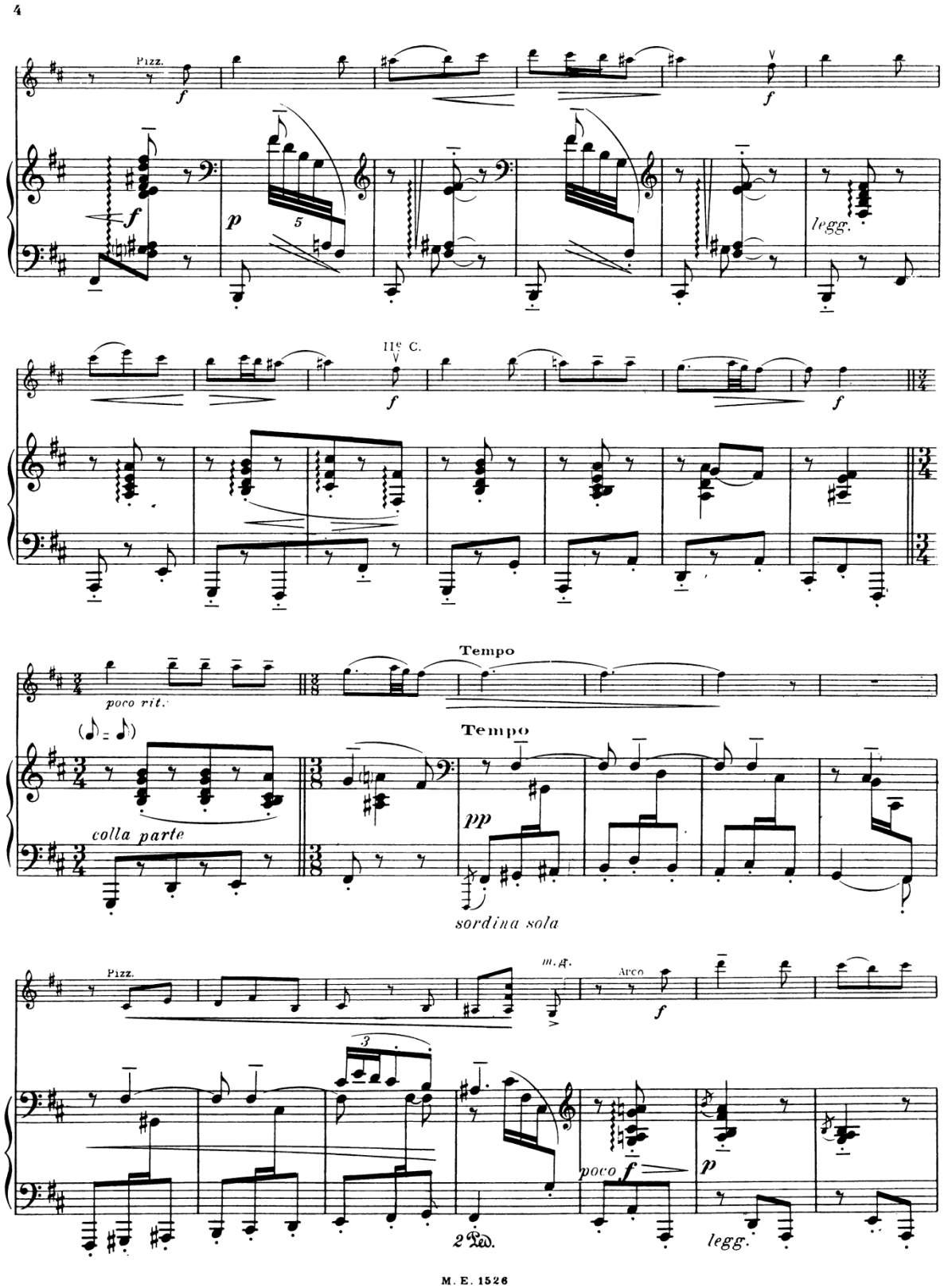
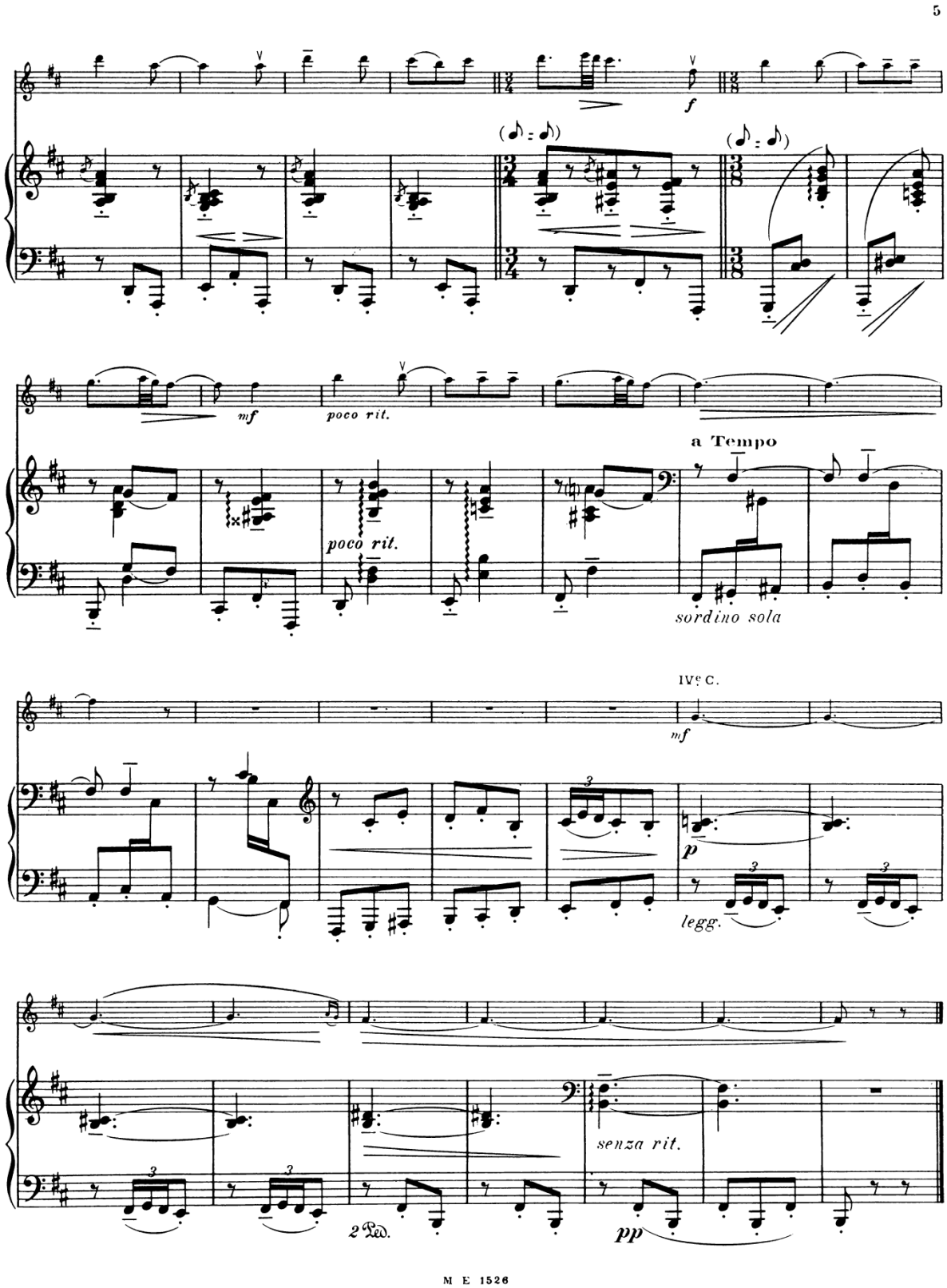
**Manuel de FALLA**

## 1. EL PAÑO MORUNO

1. LE DRAP MAURESQUE

*Copyright 1925 by*
MAX ESCHIG & Cie Editeurs, 48, rue de Rome, Paris
Copyright for the British Empire **J. & W. CHESTER Ltd**

M. E. 1526

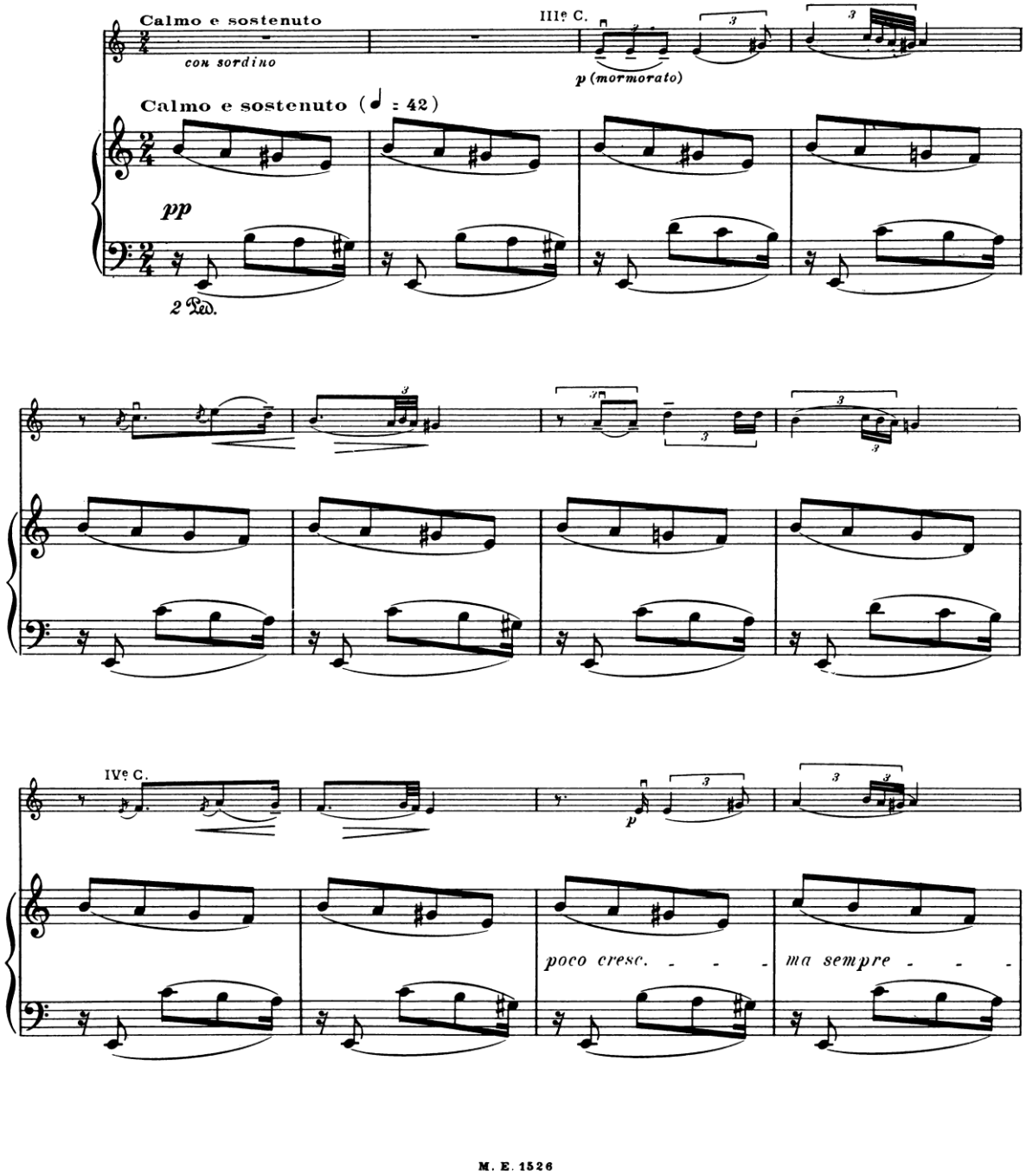
TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

4
Pizz.
f
p
5
legg.
IIe C.
poco rit.
Tempo
colla parte
pp
sordina sola
m.g.
Arco
poco f
2 Ped.
M. E. 1526

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

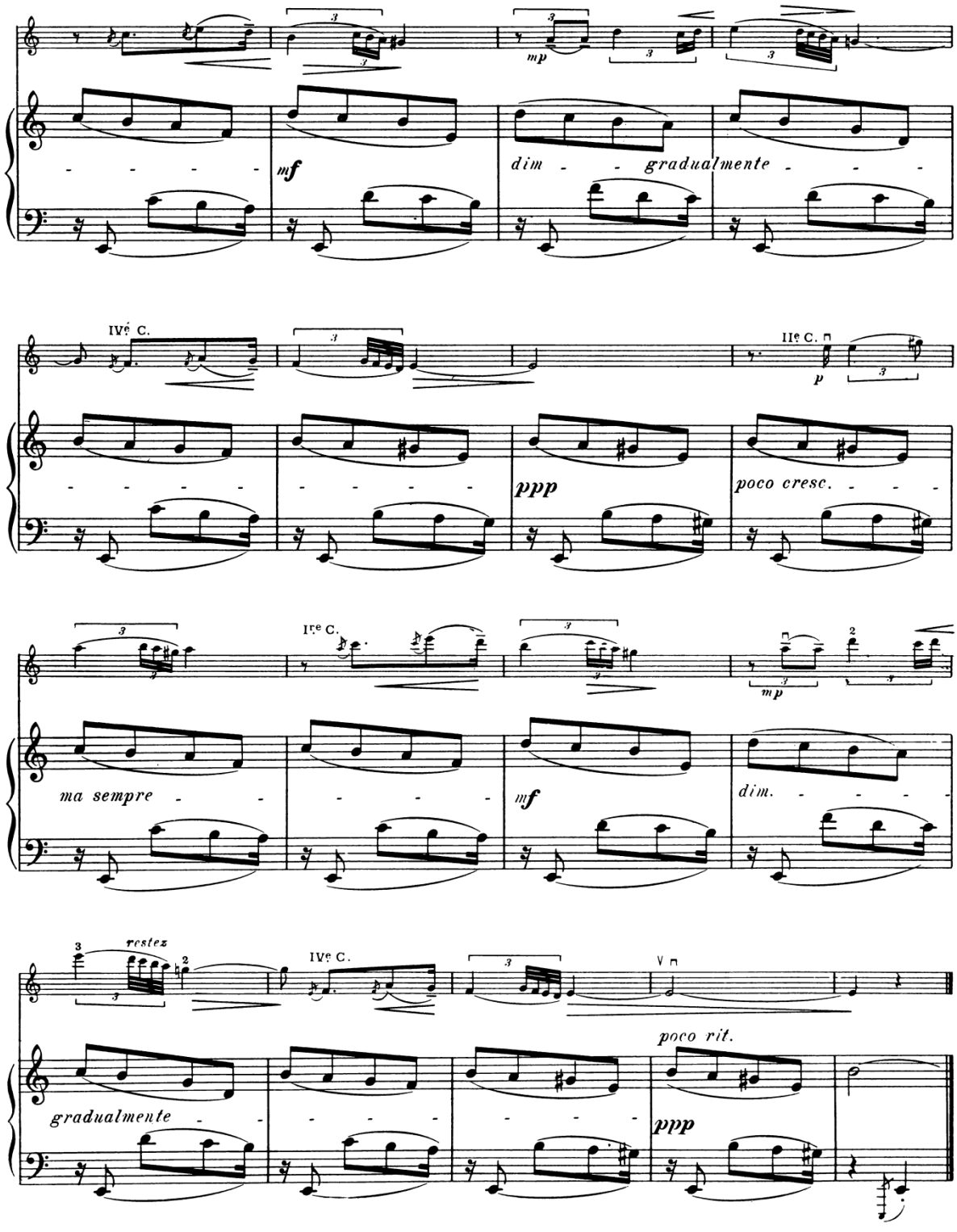
6

## 2. NANA

*(BERCEUSE)*



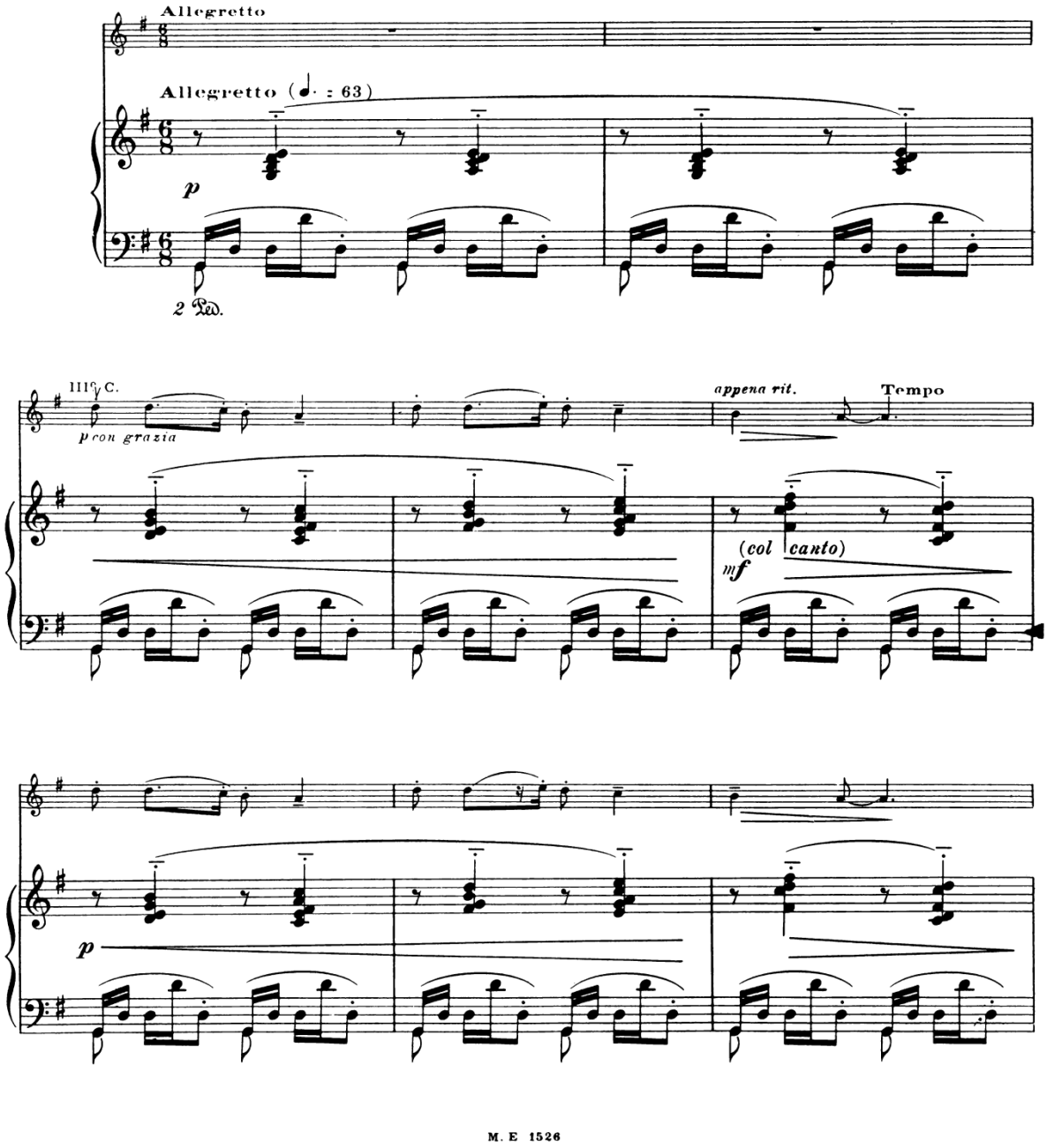
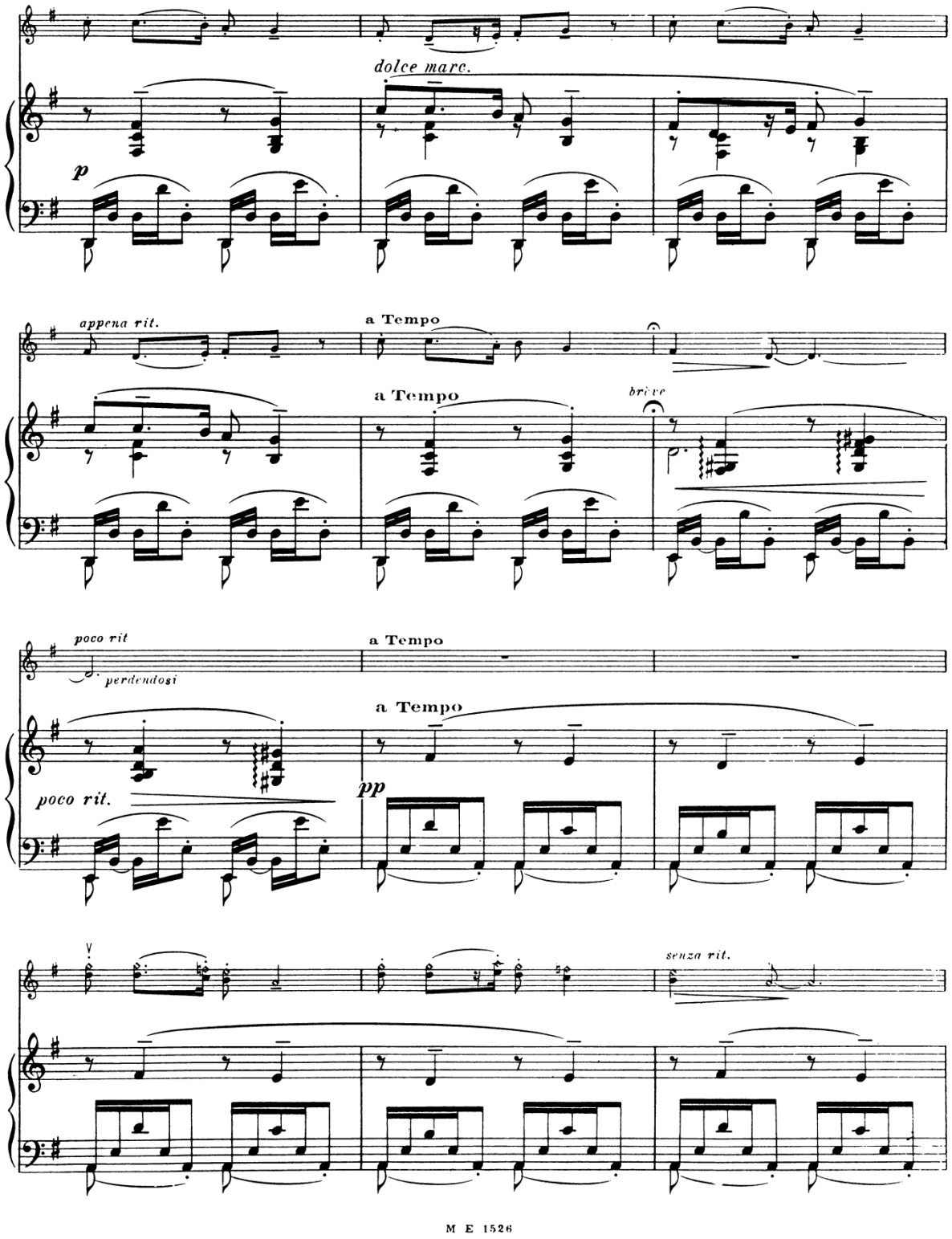
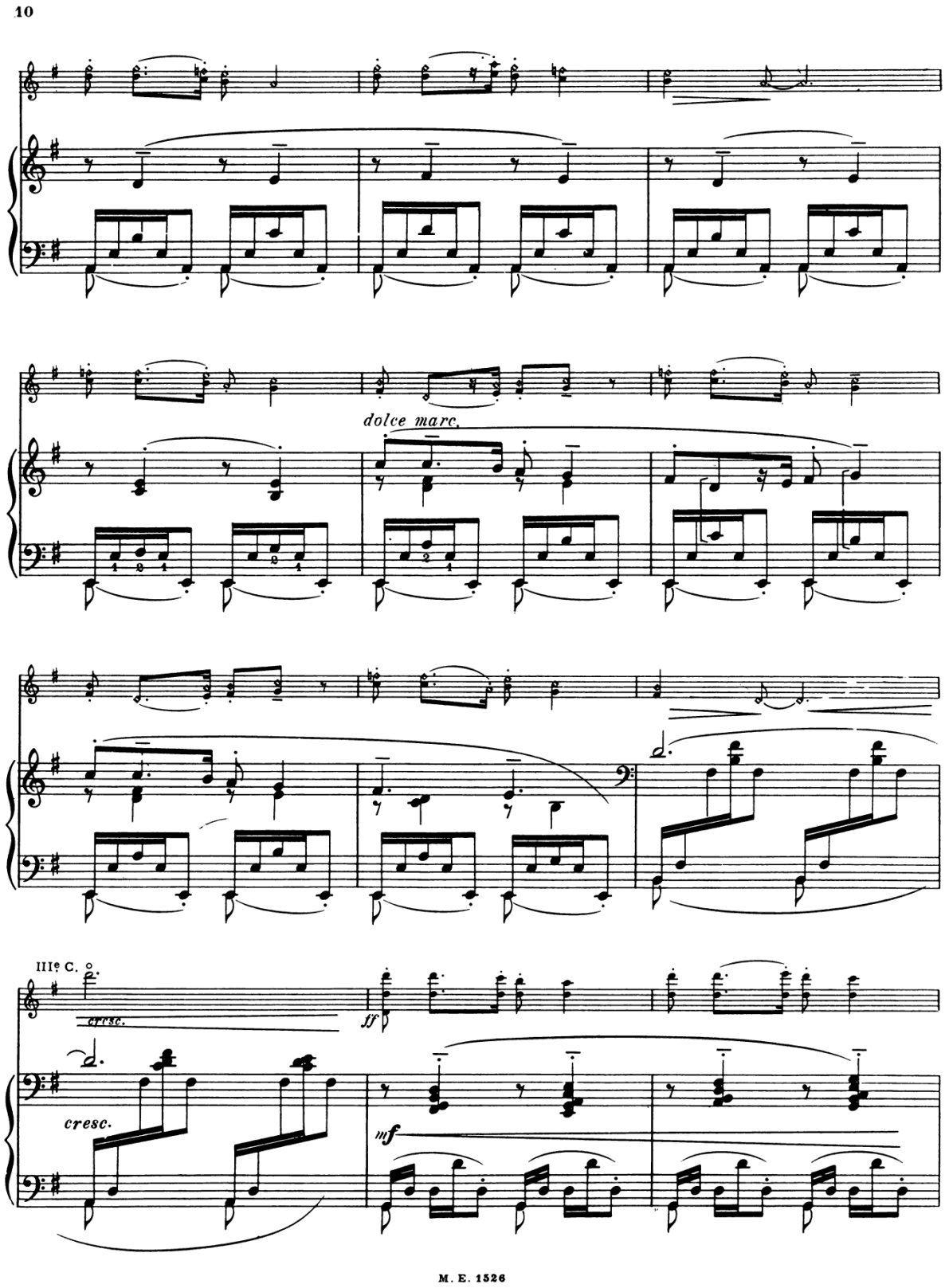
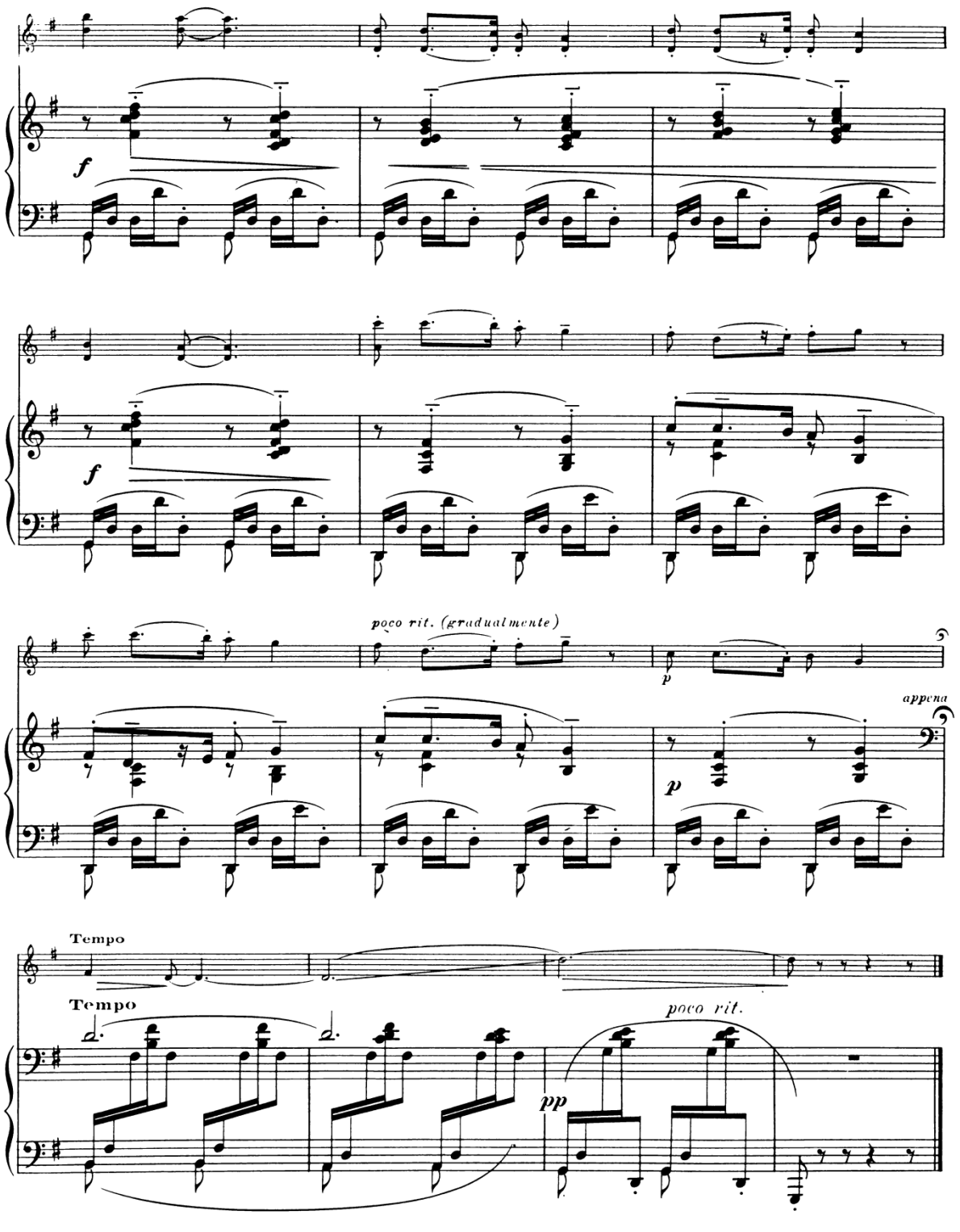

M. E. 1526


mp
mf
dim - - gradualmente
IVé C.
IIe C.
p
ppp
poco cresc.
IIe C.
mp
ma sempre
mf
dim.
restez
IVe C.
poco rit.
gradualmente
ppp

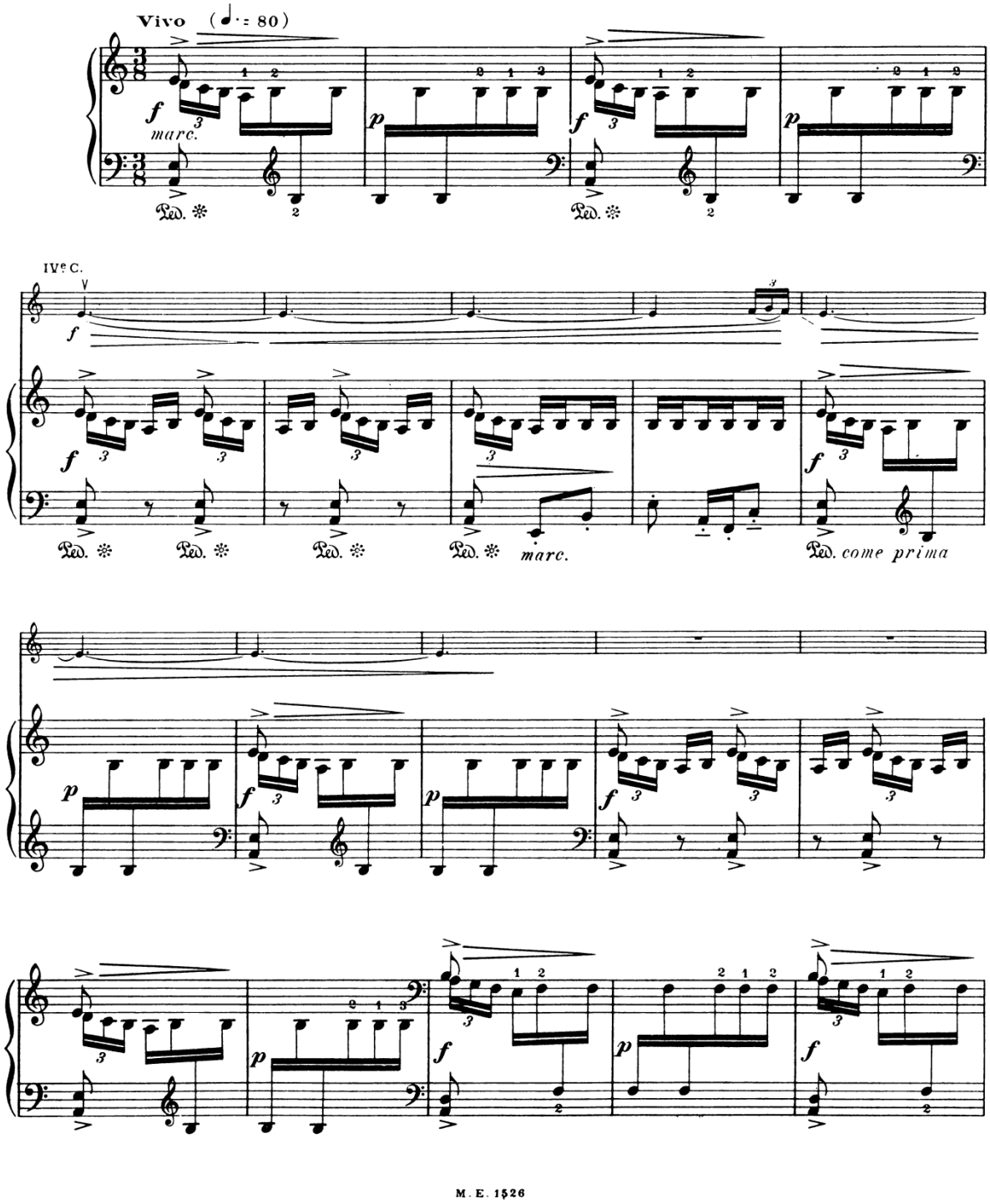
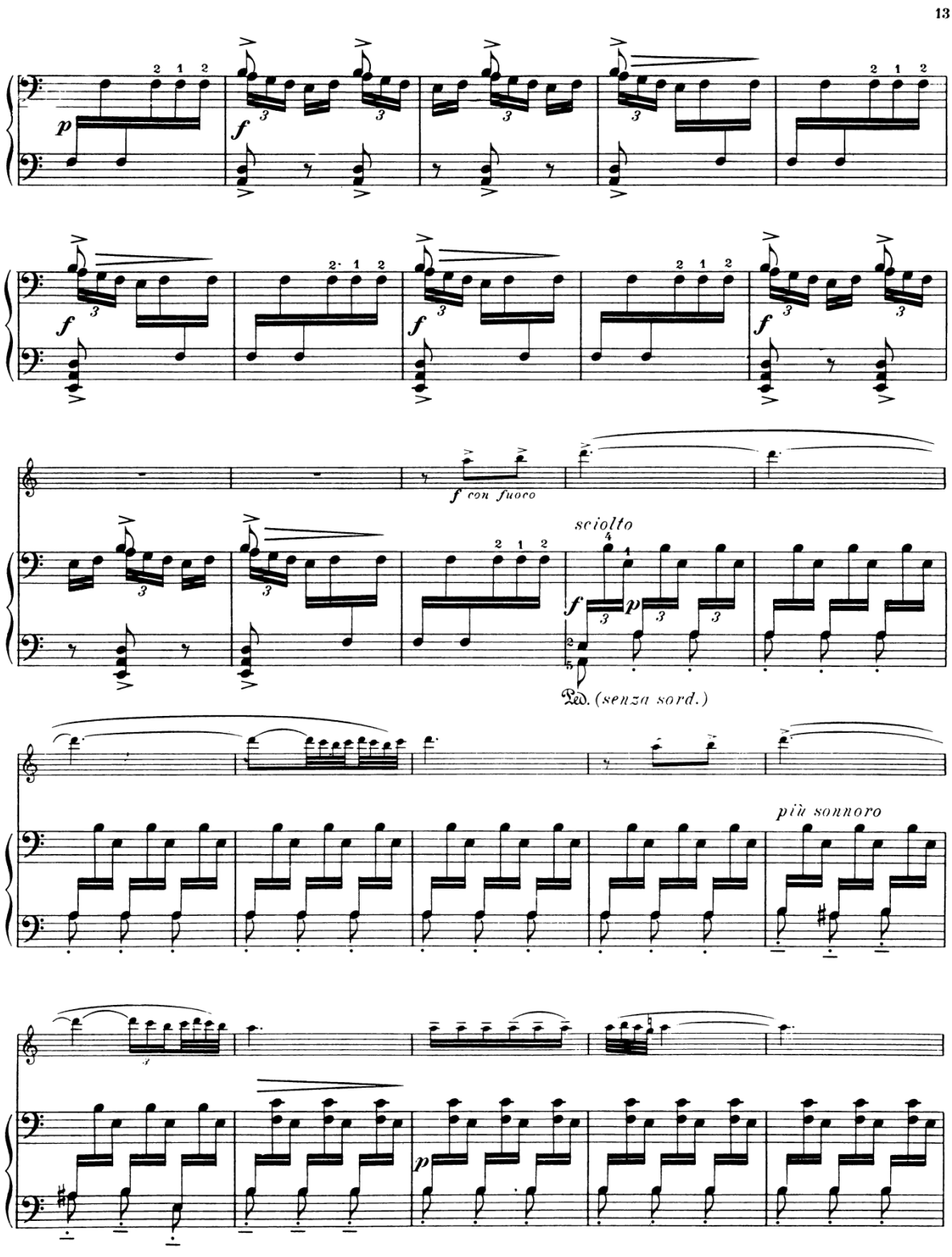
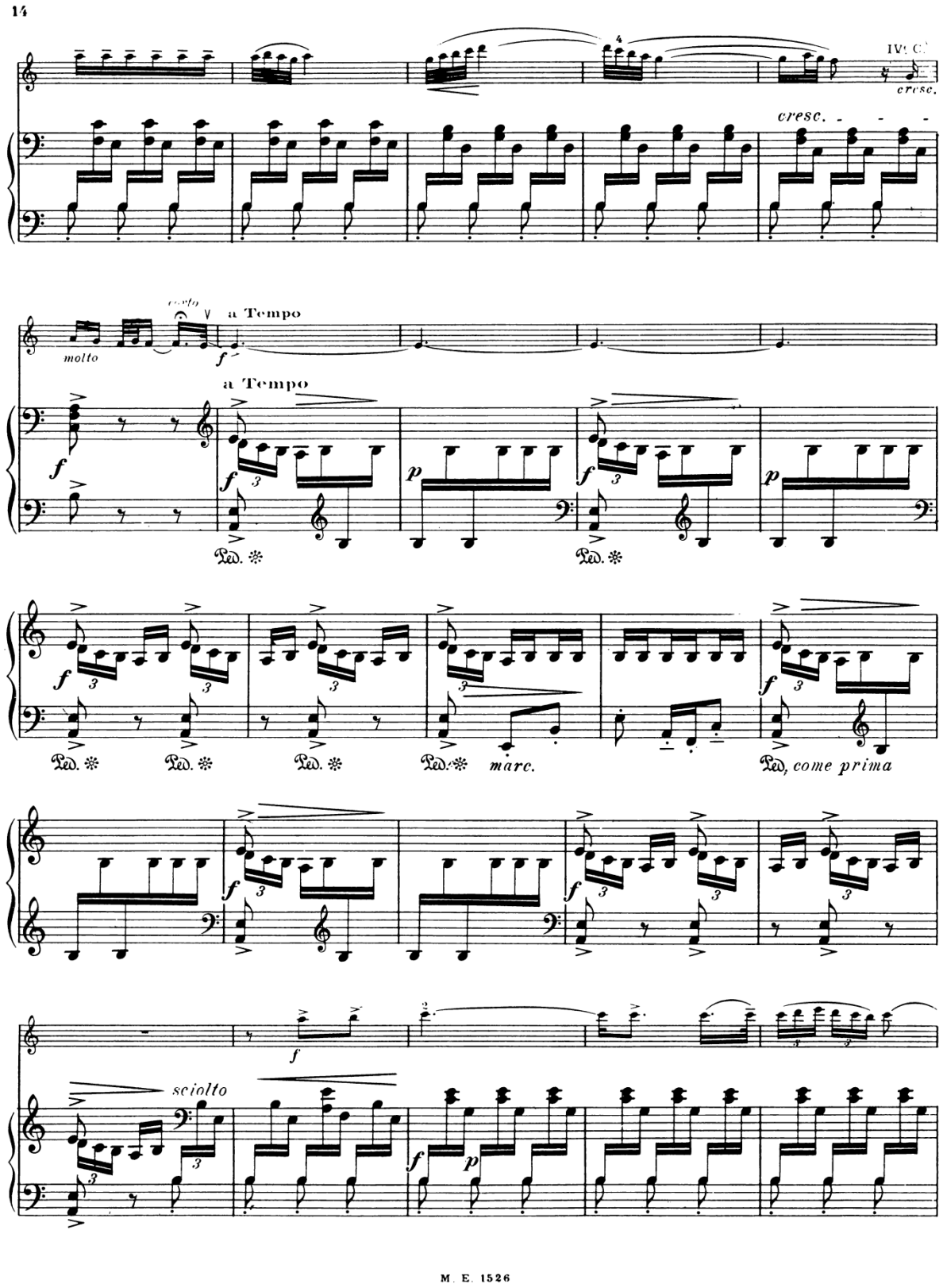
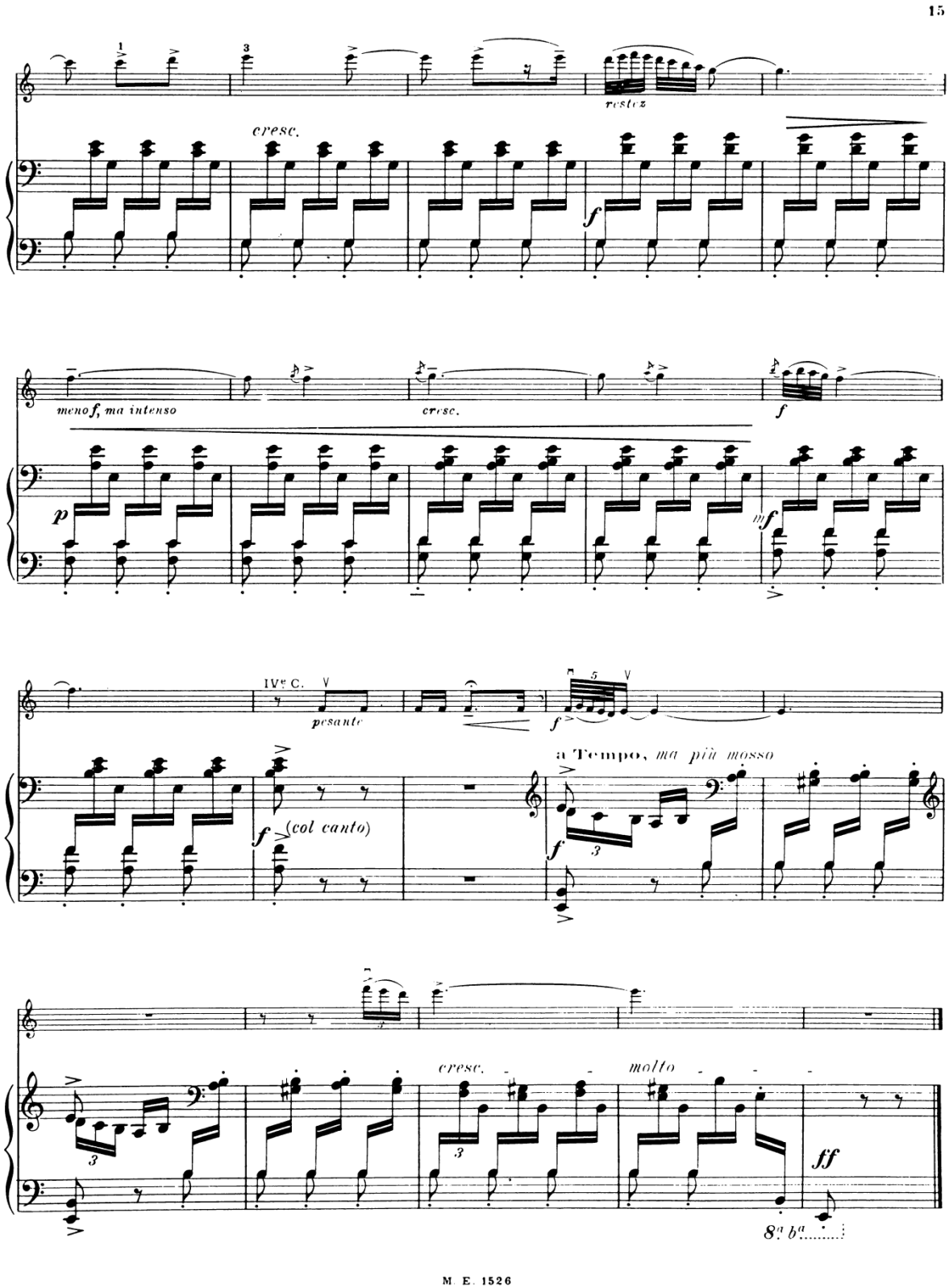
M. E. 1526

8

## 3. CANCIÓN

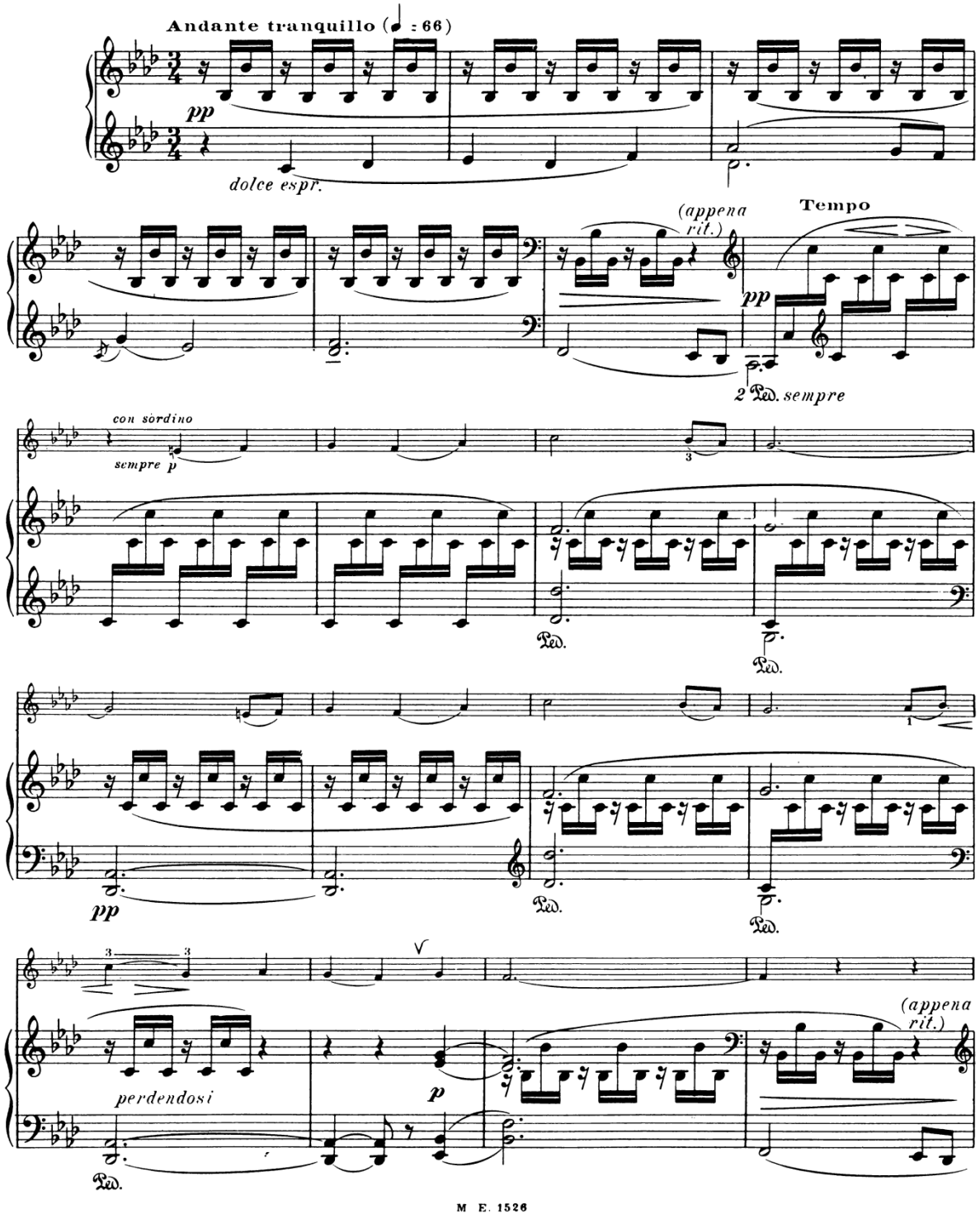
3. Chanson

M. E 1526

dolce marc.
p
appena rit.
a Tempo
a Tempo
brève
poco rit
perdendosi
a Tempo
a Tempo
poco rit.
pp
senza rit.

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

f
f
poco rit. (gradualmente)
p
appena
p
Tempo
Tempo
poco rit.
pp

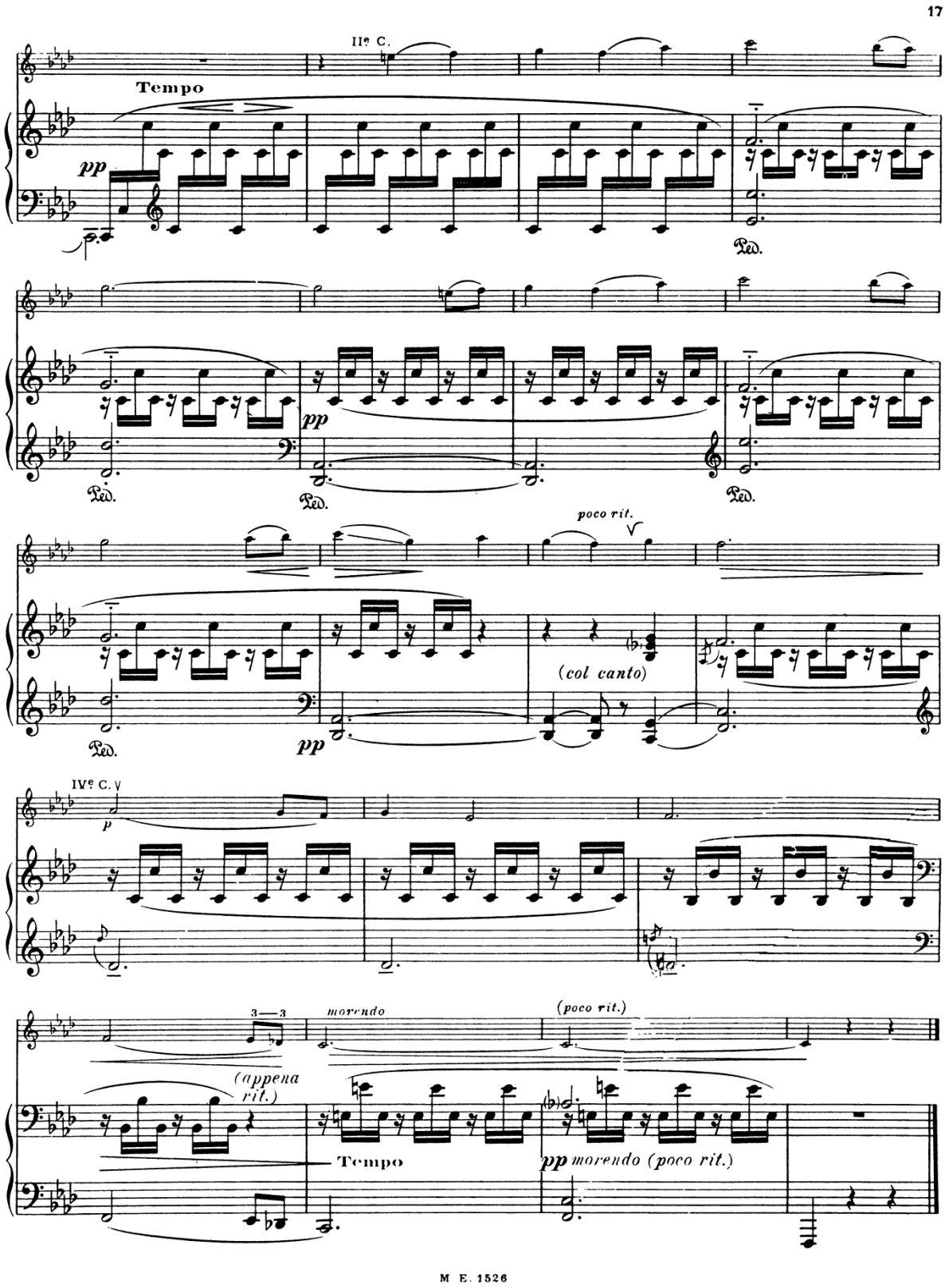
# 4. POLO

## 4. Polo

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

14
cresc.
cresc.
molto
a Tempo
a Tempo
Ped.
marc.
Ped. come prima
sciolto
M. E. 1526

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

16

# 5. ASTURIANA

5. Asturienne

M. E. 1526

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

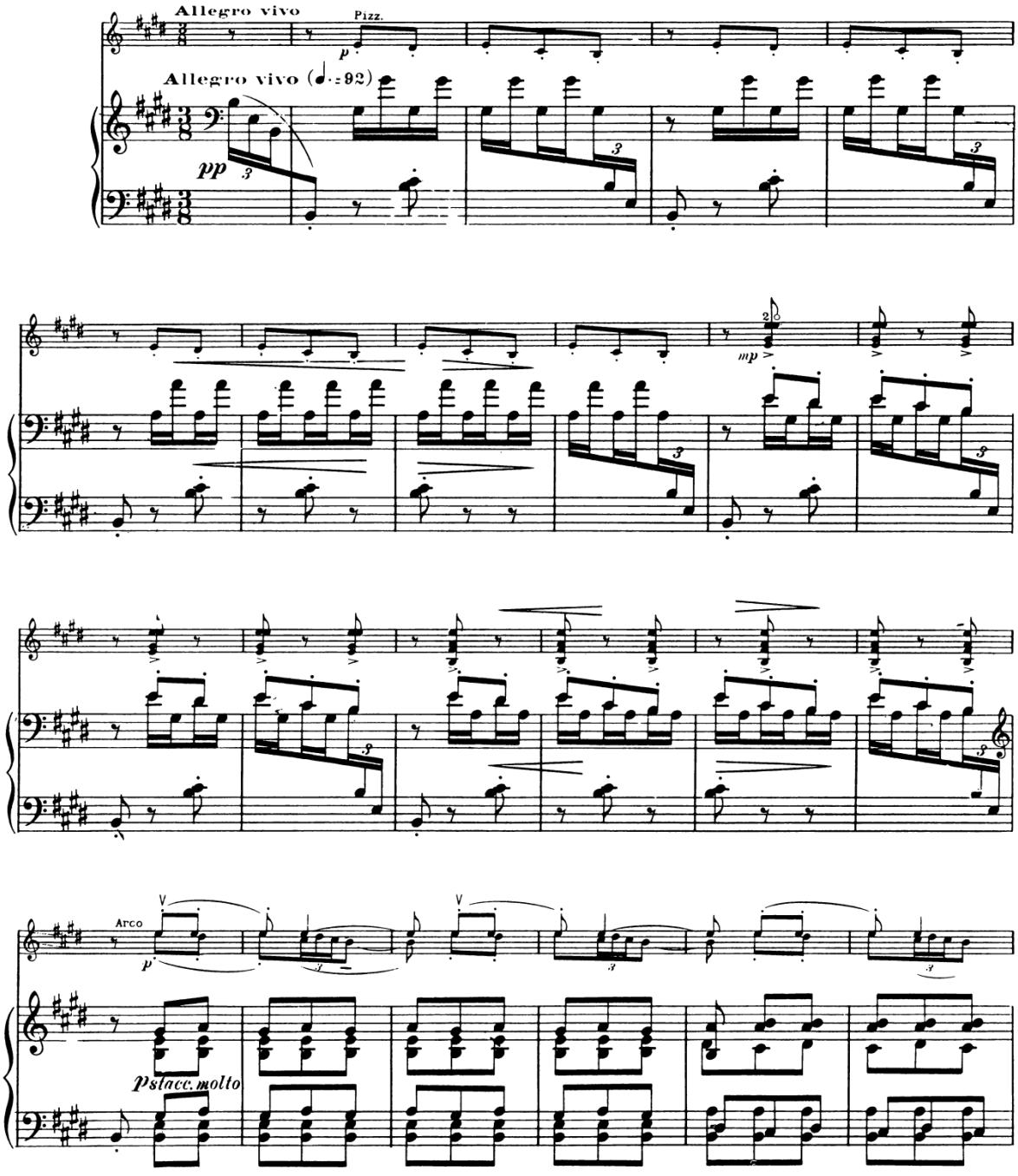
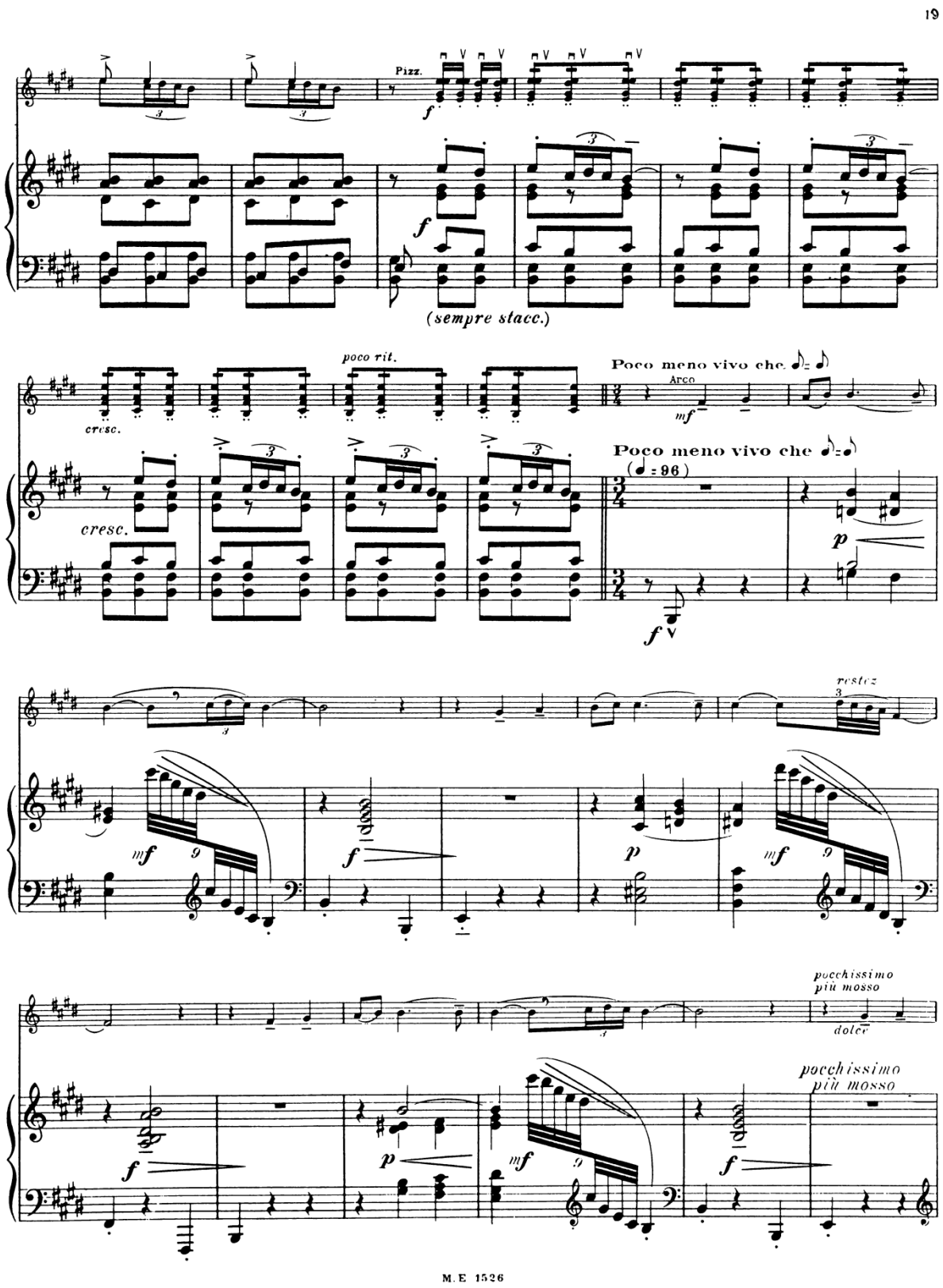
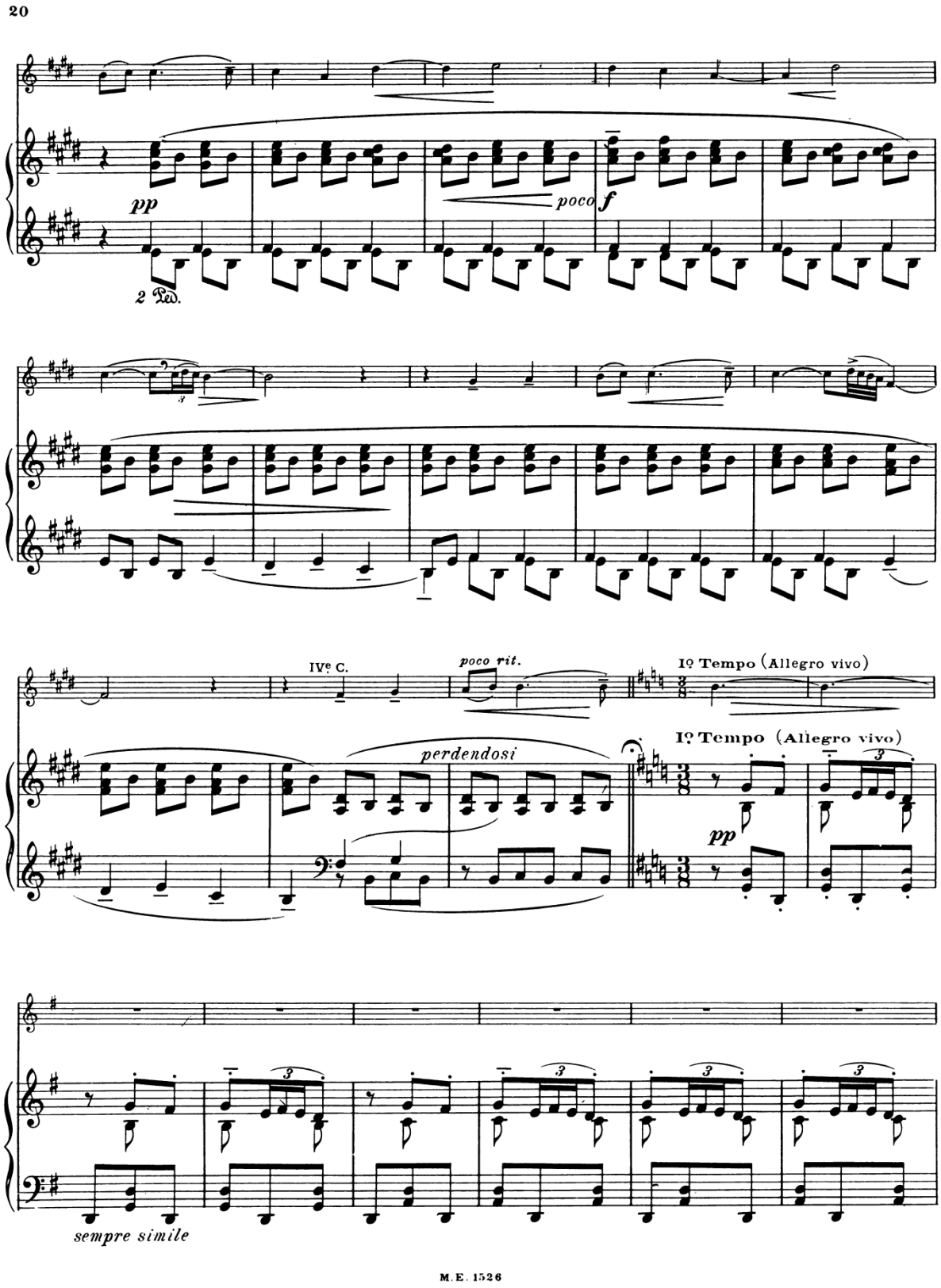
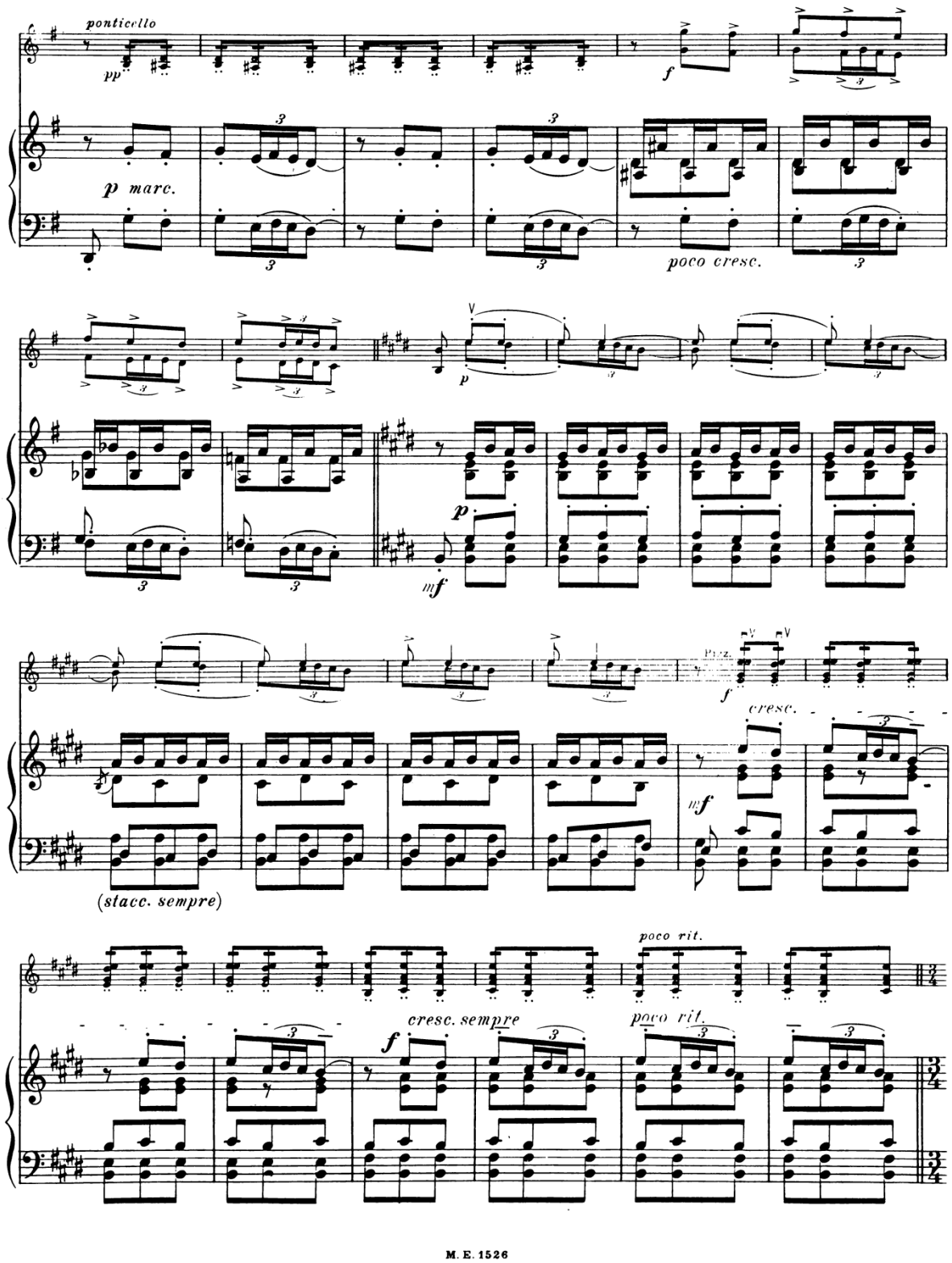
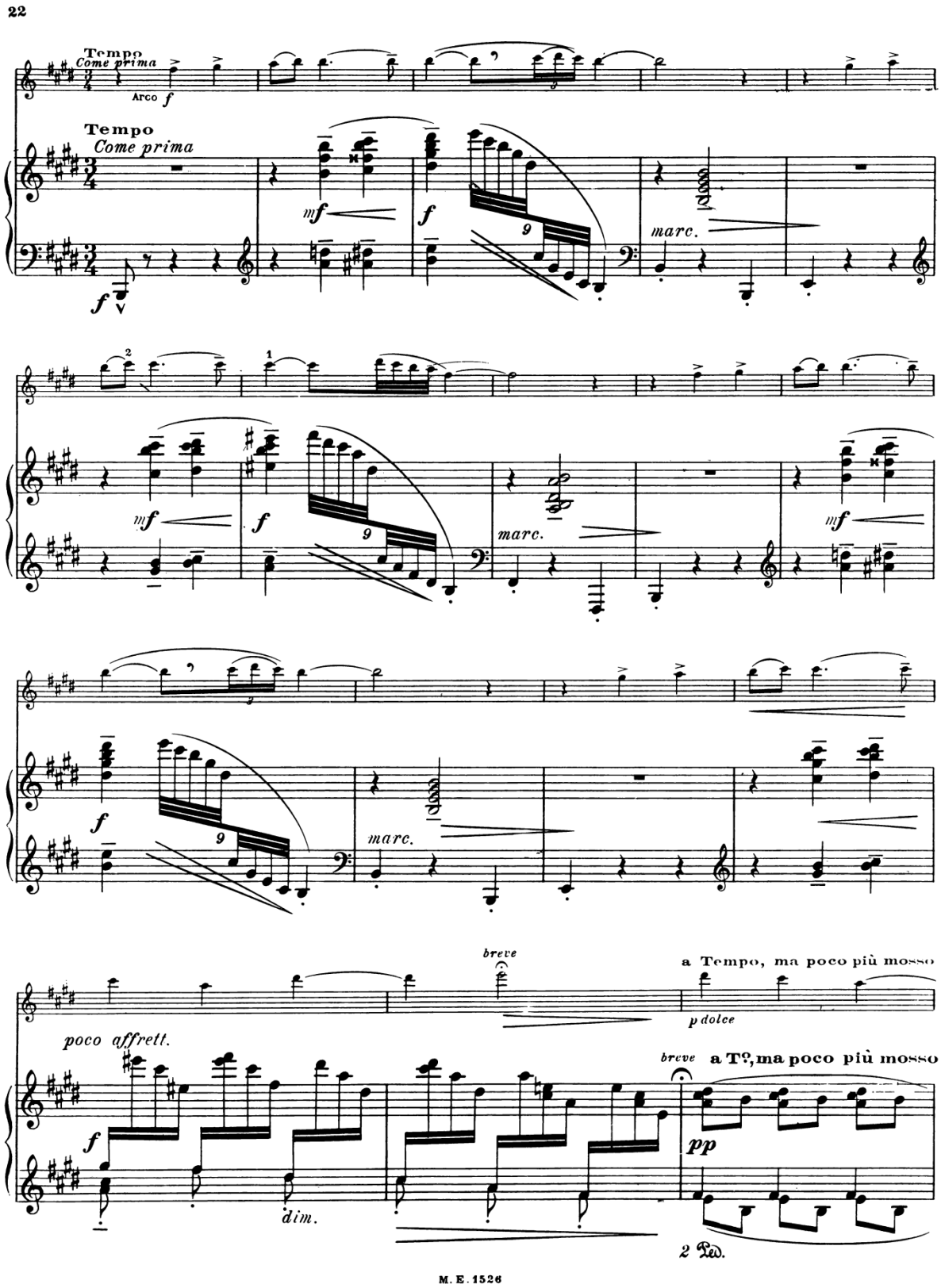
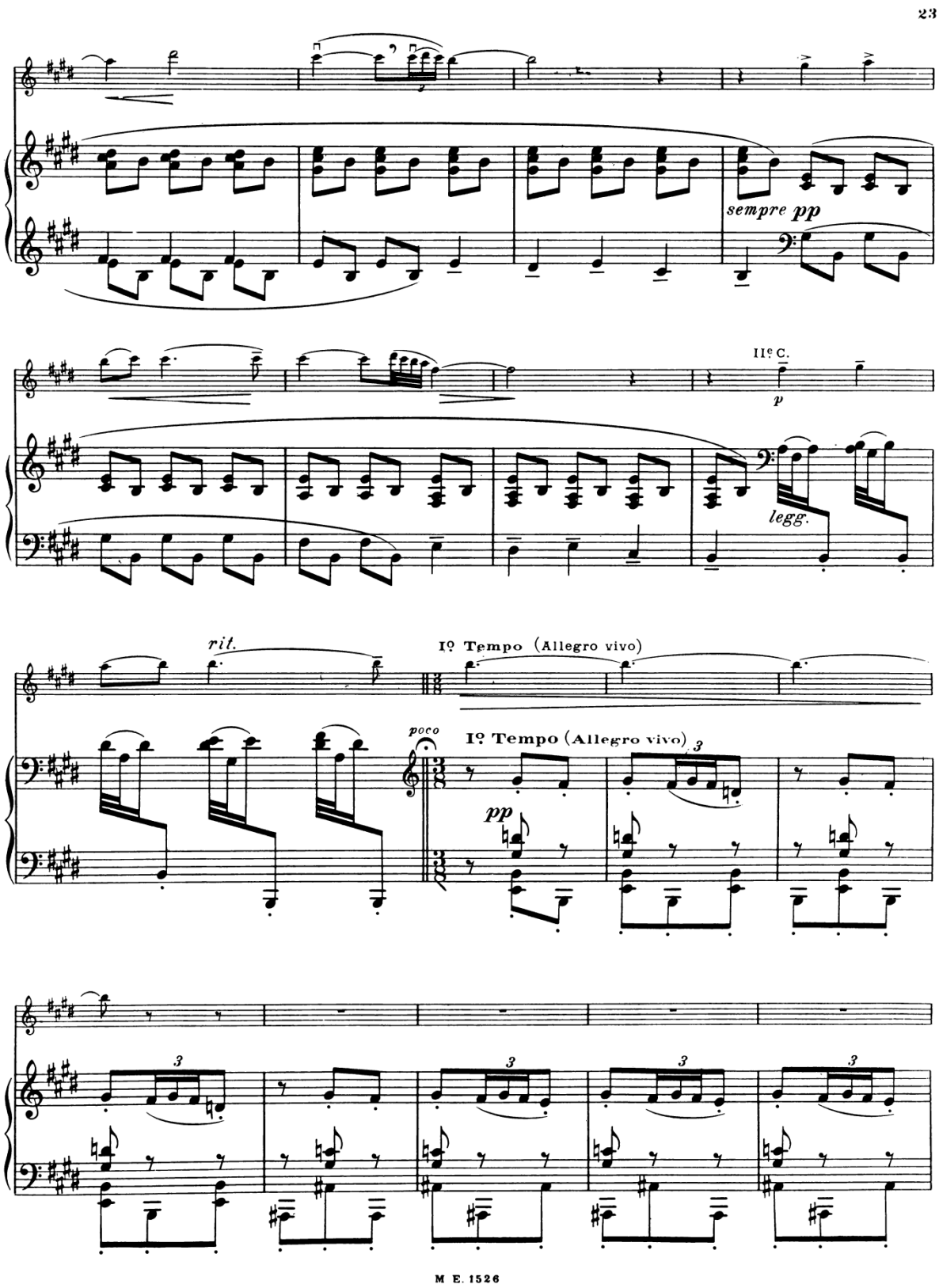
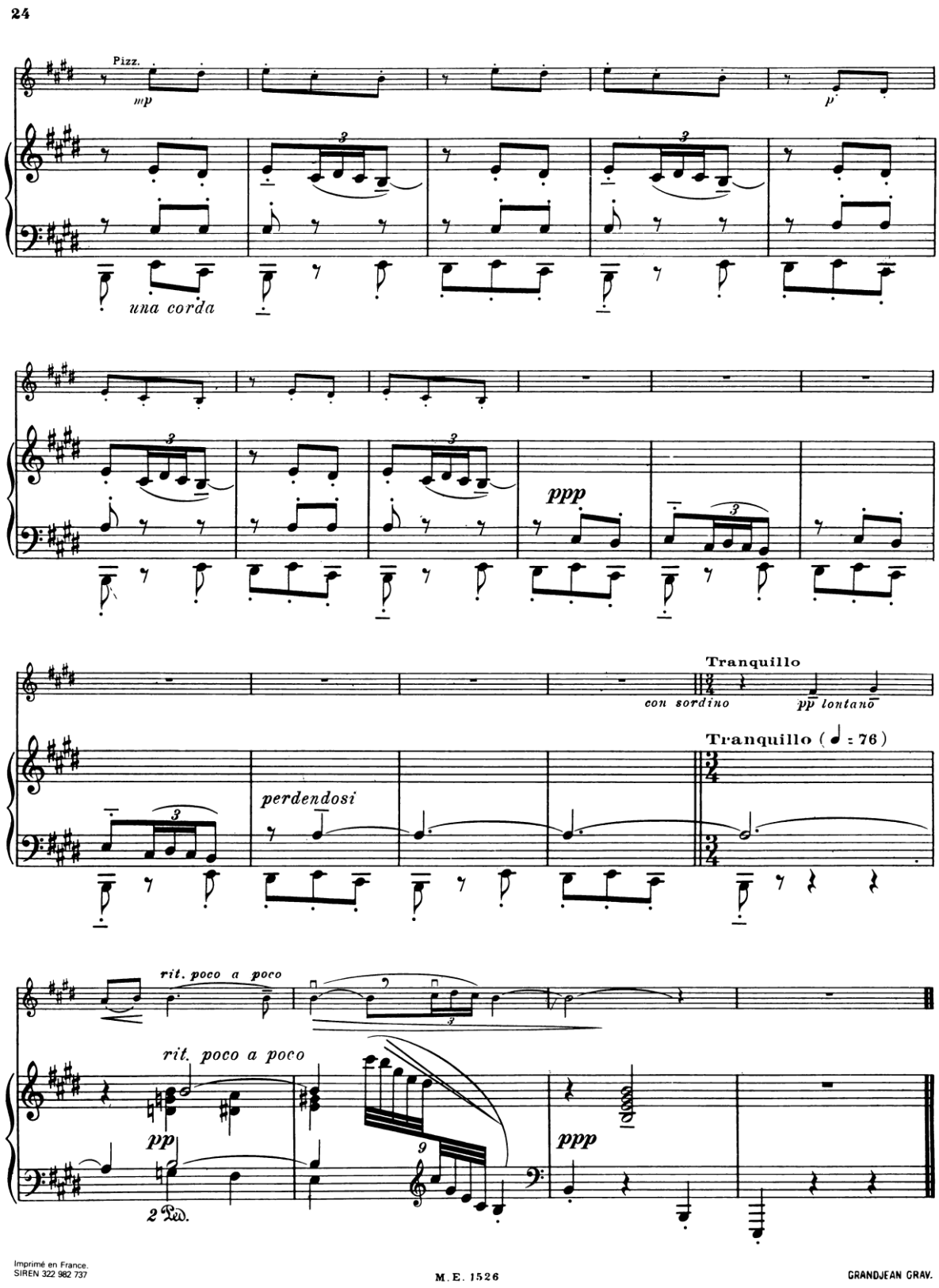
18

# SUITE POPULAIRE ESPAGNOLE

pour VIOLON et PIANO

## 6. JOTA

6. Jota

Manuel de FALLA
Adaptée et doigtée pour le Violon
par Paul KOCHANSKI

Copyright 1925 by
EDITIONS MAX ESCHIG 48 rue de Rome, Paris.
M. E. 1526
TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK

19
Pizz.
(sempre stacc.)
poco rit.
cresc.
Poco meno vivo che
Arco
Poco meno vivo che
(♩ = 96)
cresc.
resta
pocchissimo più mosso
dolce
pocchissimo più mosso
M. E. 1526

20
pp
poco
f
2 Ped.
IVº C.
poco rit.
Iº Tempo (Allegro vivo)
perdendosi
Iº Tempo (Allegro vivo)
pp
sempre simile
M.E. 1526

ponticello
pp
f
p marc.
poco cresc.
p
mf
Perz.
cresc.
(stacc. sempre)
poco rit.
cresc. sempre
poco rit.

22
Tempo
Come prima
Arco
Tempo
Come prima
marc.
marc.
marc.
breve
a Tempo, ma poco più mosso
p dolce
poco affrett.
dim.
breve
a Tº, ma poco più mosso
pp
2 Ped.
M. E. 1526

23
sempre pp
IIº C.
p
legg.
rit.
Iº Tempo (Allegro vivo)
poco
Iº Tempo (Allegro vivo)
pp
M E. 1526

24
Pizz.
mp
p
una corda
ppp
Tranquillo
con sordino
pp lontano
Tranquillo (♩ = 76)
perdendosi
rit. poco a poco
rit. poco a poco
pp
2 Ped.
ppp
Imprimé en France.
SIREN 322 982 737
M. E. 1526
GRANDJEAN GRAV.

# Œuvres de Manuel de Falla

*** LA VIE BRÈVE (La Vida Breve),**
Drame lyrique en 2 actes et 4 tableaux, Poème de Carlos Fernandez-Shaw, adaptation française de Paul Millet.
Partition Chant et Piano (texte espagnol, français et allemand).
Livret (texte français).
Air de Salud (texte espagnol et français).
Deux Danses Espagnoles p' Piano seul.
Les mêmes pour Piano à 4 mains.
Les mêmes pour grand et petit orchestre.
Fragment Symphonique p' grand orchestre (en location).
Première Danse Espagnole, transcrite pour violon et piano par Fritz Kreisler, et pour violoncelle et piano par Maurice Gendron.
Matériel d'orchestre complet (en location).

*** SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES.**
Version française de Paul Milliet.
Recueil complet, ton original.
Voix moyennes (Paroles espagnoles et françaises).
Le même, voix élevées. — —
Séparément :
1° *Seguidilla murciana*
2° *El paño moruno*
3° *Asturiana*
4° *Jota*
5° *Nana* (Berceuse)
6° *Canción*
7° *Polo*
Transcription pour Violon et Piano par Paul Kochanski, partie de piano arrangée par l'Auteur, intitulée : "Suite Populaire Espagnole".
La même, transcrite pour Violoncelle et Piano par Maurice Maréchal.
Transcription pour piano seul par Ernesto Halffter.
Accompagnement d'orchestre par Ernesto Halffter. (en location).
Jota, pour Violon et piano.
Jota, pour Violoncelle et piano.

*** NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,**
**Impressions Symphoniques pour Piano et Orchestre.**
Partition et Parties d'Orchestre (en location)
Partition d Orchestre en format de poche.
La partie du Piano solo.
Piano solo avec réduction de l'orchestre pour piano à 4 mains (Transcription de G. Samazeuilh).

*** CONCERTO per Clavicembalo (o pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello**
Partition et Parties séparées (en location).
Partition d'Orchestre, format de poche.
Partie du Clavecin solo.

**** SONETO A CORDOBA,** de Luis de Congora.
Chant et Harpe ou Piano (texte espagnol et anglais).

**** LE TRICORNE (El Sombrero de Tres Picos)**
Ballet J. Martinez-Sierra.
Partition pour Piano seul.
Danse de la Meunière, Piano seul.
Danse du Meunier, Piano seul.
Danse du Corregidor, Piano seul.
Danse des Voisins (Seguidillas), Piano seul.
Danse Finale (Jota) Piano seul.
1re Suite de Danses, Partition et Parties d'Orchestre, (en location).
2e Suite de Danses, Partition et Parties d'Orchestre, (en location).
Les mêmes, Partitions d'Orchestre, format de poche.
Matériel d'Orchestre complet de théâtre (en location).

**** L'AMOUR SORCIER (El Amor Brujo)**
Ballet en 1 acte de G. Martinez-Sierra.
Partition Chant et Piano, (texte espagnol, français et anglais).
Danse Rituelle du Feu, pour Piano seul.
— — pour Orchestre (en location).
Récit du Pêcheur, Piano seul.
Chanson du Chagrin d'Amour, Chant et Piano.
Chanson du Feu Follet, Chant et Piano.
Partition d'Orchestre, format de poche.
Matériel d'Orchestre complet (en location).

**** EL RETABLO DE MAESE PEDRO**
**(LES TRÉTAUX DE MAITRE PIERRE),** d'après un épisode de "Don Quichotte" de Cervantès. — Livret de Manuel de Falla, version française de G. Jean-Aubry.
Partition Chant et Piano (texte espagnol, français et anglais).
Scène finale (Don Quixote) Chant et Piano.
Livret (en français).
Partition d'Orchestre, format de poche.
Matériel d'Orchestre complet (en location).

**** HOMENAJE (HOMMAGE) POUR "LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY".**
Édition pour Piano.
Édition pour Guitare.

**** FANTASIA BÆTICA.** pour Piano.

**** PSYCHÉ** Poème de G. Jean-Aubry.
Pour voix moyenne et petit Orchestre.
Partition d'Orchestre format de poche.
Matériel d'Orchestre complet (en vente).

*Les Œuvres précédées d'un * sont propriété des ÉDITIONS MAX ESCHIG pour tous les pays, sauf l'Empire Britannique*

*Les Œuvres précédées de deux ** sont propriété des ÉDITIONS MAX ESCHIG pour la France et ses Colonies, la Belgique, la Suisse Française, le Grand Duché de Luxembourg et la Principauté de Monaco.*

Las Siete canciones populares españolas para violín y piano de Manuel de Falla. París, 1914.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
ANDRÉS DE VANDELVIRA DE JAÉN

Título Superior de Música. Especialidad de Interpretación.

Violín

# MEMORIA

Trabajo Fin de Estudios

## LAS SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS DE MANUEL DE FALLA. PARÍS, 1914.

ALUMNA: Mónica Linares Medina

MODALIDAD B: Trabajo documental de investigación teórica

TUTORA ACADÉMICO: Sonia Segura Jaén

CURSO 2018-2019

Jaén, Junio 2019

## RESUMEN

A través de las *Siete canciones populares españolas* compuestas por Manuel de Falla y posteriormente adaptadas por Paul Kochanski para violín y piano, transformándose las misma en la versión titulada *Suite populaire espagnole,* exploraremos los aspectos que convergen en la construcción de la interpretación: la técnica y la expresividad.

Para ello se realizará un estudio minucioso de la transcripción, analizando los diversos recursos técnicos a los que se recurre para interpretar con un violín una melodía compuesta originalmente para una cantante desde el punto de vista de un pianista, con el fin de generar una propuesta interpretativa fundamentada de manera teórica-práctica, que permita explorar diversos paisajes emocionales.

**Palabras clave:** *Siete canciones populares españolas, Suite populaire espagnole,* Manuel de Falla, Paul kochanski, *El paño moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana, Jota,* Violín, Piano, Canto.

## ÍNDICE GENERAL

**1. JUSTIFICACIÓN ..... 3**

**2. OBJETIVOS ..... 4**

**3. DESARROLLO ..... 5**

**3.1. Marco Teórico ..... 5**

3.1.1. Manuel de Falla: vida y obra ..... 5

3.1.2. Las Siete canciones populares españolas ..... 5

3.1.2.1. París: Contexto histórico y corrientes estéticas ..... 6

3.1.2.2. Fuentes de origen de la composición ..... 7

3.1.2.3. Ediciones y transcripciones ..... 8

**3.2. Suite populaire espagnole: adaptación de Paul Kochanski ..... 9**

3.2.1. El paño moruno ..... 10

3.2.2. Nana ..... 12

3.2.3. Canción ..... 16

3.2.4. Polo ..... 18

3.2.5. Asturiana ..... 21

3.2.6. Jota ..... 24

**3.3. Recopilación de datos compositivos ..... 27**

3.3.1. Analogía de la versión original con la transcripción ..... 27

**3.3.2. Recursos técnicos ..... 28**

**4. METODOLOGÍA ..... 29**

**5. FUENTES CONSULTADAS ..... 31**

**6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES ..... 31**

**7. VALORACIÓN CRÍTICA ..... 32**

**8. CONCLUSIONES ..... 33**

**9. Referencias ..... 35**

**9.1. Bibliografía ..... 35**

**9.2. Grabaciones ..... 36**

**9.3. Partituras ..... 38**

## 1. JUSTIFICACIÓN

Considerando que la finalidad de un músico es tener el máximo número de herramientas para llevar a cabo la interpretación de una obra de forma consciente, en el presente trabajo documental de investigación teórica se pretende plasmar el proceso de construcción artística de las *Siete canciones populares españolas* desde un punto de vista violinístico, concretamente desde la transcripción realizada por Paul Kochanski, estudiando su contexto, forma, estilo, recursos compositivos y el mayor número de aspectos interpretativos posibles. Para ello se seguirá la línea de investigación, obra-análisis-interpretación, que cuenta con una base musicológica-interpretativa.

La elección de dicha obra está basada en dos factores fundamentales:

1. Factor emocional, creyendo que las *Siete canciones populares españolas* son un germen de emociones que generan en el público y en el intérprete un viaje sensorial a través de los diferentes lugares de la geografía española.
2. Factor académico, considerando que son una fuente continua de análisis y descubrimiento musical, siendo conscientes de que, desde el punto de vista de la técnica propiamente violinística, a simple vista, no presenta grandes dificultades, pero confiando plenamente en su riqueza musical y en la complejidad que realmente alberga cada idea, gesto y emoción que se genera a través de su propia interpretación.

Aunque es cierto que las *Siete canciones populares españolas* han sido objeto de diversos estudios, principalmente en el afán de explorar sus orígenes, no queda constancia de ninguno realizado a través de la adaptación de Paul Kochanski para violín, lo que otorga al estudio a desarrollar un aspecto totalmente novedoso, al igual que resulta la comparación de la versión original con una transcripción, observando si el instrumento que toma el papel del cantante, en este caso el violín, lleva a cabo la melodía creada para el mismo o en contraposición, el transcriptor ha optado por utilizar los recursos técnicos de los que disponía como un enriquecimiento del acompañamiento.

Por otra parte, debemos destacar que, aunque todos los movimientos guardan raíces diversas, se genera una conexión inherente que permite experimentar diferentes emociones dentro de un mismo marco, ya sea desde la perspectiva del intérprete o del espectador. Por ello se tratará de observar las mismas con especial interés.

Además, nos sumergiremos en la relación que guardó el compositor con el violín, así como con violinistas de la época, concretamente con aquellos que interpretaron su obra o que hicieron una adaptación sobre la misma.

Este último aspecto abrirá otro campo de investigación que, hasta ahora, según los documentos recogidos en el *Archivo Manuel de Falla* situado en Granada, no se ha desarrollado y que suscita especial interés en el campo violinístico.

## 2. OBJETIVOS

El principal objetivo a lograr en el presente trabajo documental de investigación teórica consiste en adquirir la máxima información posible, en torno a las *Siete canciones populares españolas*, concretamente sobre la versión adaptada por Paul Kochanski para violín y piano, con el fin de interiorizar las emociones evocadas por el compositor para crear una propuesta interpretativa propia y reflexionar acerca de las técnicas violinísticas a las que ha recurrido el transcriptor para conseguir, a través de una composición aparentemente sencilla, una obra de gran atractivo cultural que ha pasado a formar parte del acervo violinístico español.

Para ello se llevarán a cabo los siguientes sub-objetivos:

- Conocer la vida y obra de Manuel de Falla prestando especial atención a la relación que le unió al violín, así como a otros violinistas y artistas de la época.
- Explorar las *Siete canciones populares españolas* observando el encuadre histórico, las corrientes estéticas que le rodeaban, las fuentes de origen de la composición y las transcripciones y ediciones de las mismas.
- Indagar en la creación de la *Suite populaire espagnole* llevada a cabo por Paul Kochanski, con conocimiento expreso de Manuel de Falla.
- Comprender los rasgos formales y estilísticos de manera individual de cada una de las canciones.
- Contrastar la versión original con la transcripción para violín, percibiendo la adecuación de la técnica vocal a la técnica violinística y analizando ésta última discerniendo entre técnica de mano derecha y técnica de mano izquierda.
- Proponer diferentes métodos de estudios para aquellos pasajes de especial interés.
- Ofrecer plurales propuestas interpretativas que incluyan digitaciones, arcos y sugerencias correlativas que abarquen las agógicas y las dinámicas.
- Poner en valor diversas audiciones tanto de la *Suite populaire espagnole* como de las *Siete canciones populares españolas* con el fin de encontrar

diferentes timbres de inspiración en la búsqueda de la sonoridad idónea y el tiempo preciso.

# 3. DESARROLLO

## 3.1. Marco Teórico

### 3.1.1. Manuel de Falla: vida y obra

Manuel de Falla nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz. En 1899, tras recibir clases de piano de José Tragó, quien le ayudó a obtener el título de la carrera de piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación, instaló su residencia en la capital española durante un periodo de siete años, ampliando su formación con Felipe Pedrell.

Contando en su bagaje musical con dos concursos ganados en 1905: concurso de piano Ortiz y Cussó y el concurso de composición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando junto a *La vida breve,* el compositor trasladó su residencia a París, lugar en el cual compuso las *Siete Canciones populares españolas* (Torres, 2009).

Debido al estallido de la Primer Guerra Mundial, Manuel de Falla volvió a España, llevando a cabo una de sus etapas más prolíficas, estrenando en 1915 las *Siete canciones populares españolas* y una primera versión del *Amor Brujo*, componiendo *Capricho sinfónico* para piano y orquesta y *Noche en los jardines de España*, y comenzando a trabajar con la prestigiosa compañía de Ballets Rusos de Serguei Diaghilev.

Tras un período en la ciudad de Granada, donde finalizó *La fantasía bética*, *El retablo de maese Pedro*, el *Concierto* para clavicémbalo y creó el Festival del Cante Jondo de Granada junto a Federico García Lorca, el estallido de la Guerra Civil provocó la decisión del compositor de pedir asilo en 1939 a Argentina.

En este país, inmerso en la composición probablemente más ambiciosa de toda su carrera, la cantata *Atlántida,* Manuel de Falla murió el 14 de noviembre de 1946 de un ataque al corazón. Sus restos fueron trasladados hasta su querida ciudad natal donde descansa en la cripta de la catedral, lugar desde el cual se pueden escuchar las olas del mar (Crichton, 2001).

### 3.1.2. Las Siete canciones populares españolas

Las *Siete canciones populares españolas,* entre las cuales no se establece ningún vínculo compositivo más allá de que todas forman parte de un todo y que sirven para ofrecer

una visión global de la música tradicional española, fueron compuestas en París en 1914 por Manuel de Falla (Cisneros, 2009).

Su composición surge debido al encargo propuesto por una cantante malagueña de la Ópera Cómica de París que quería llevar a cabo un recital de obras españolas. Sin embargo, finalmente fueron representadas en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915 por Luisa Vela y el propio compositor al piano (Pérez, 1996).

Las canciones fueron dedicadas a Ida Godebska, regenta de un salón artístico de la capital francesa donde frecuentaban artistas de la época del entorno más próximo de Manuel de Falla, como Ravel, Picasso o Debussy.

El estreno de las *Siete canciones populares españolas* fue un éxito rotundo y una prueba más de la maestría compositiva que desarrolló Falla en su estadía en París, gracias a los sólidos pilares compositivos que había adquirido durante toda su carrera.

#### 3.1.2.1. París: Contexto histórico y corrientes estéticas

"El París de la anteguerra es el *París, paraíso de los placeres* de Marcel Proust" (Sopeña, 1976, p.45), el París en el que Falla vivió durante siete años y que considera, según afirmó ante Zuloaga y según recoge Elena Torres en la biografía del compositor (Torres, 2009), su patria en lo referente a su oficio.

Su estancia en la capital francesa estuvo marcada por la oportunidad, que el compositor aprovechó, de empaparse de las nuevas técnicas compositivas que se daban y que estaban estrechamente vinculadas al Nacionalismo. En este aspecto, fue determinante la relación que mantuvo con dos de sus grandes maestros parisinos: Dukas y Debussy (Torres, 2009).

*"*Le petit espagnol tout noir*"* (Crichton, 2001, p.202)[1]*,* como fue descrito Manuel de Falla por Dukas a Debussy, comenzó recibiendo consejos del primero de éstos. El compositor francés pronto hizo hincapié en que Falla debía estudiar en profundidad la literatura específica de cada instrumento, con el fin de tener un dominio completo de la instrumentación y la orquestación (Sopeña, 1976).

Poco después, conoció a Debussy con quien había mantenido ya alguna correspondencia en la que ofrecía consejos que iban desde cuestiones de carácter general

[1] "El pequeño español todo negro".

hasta apuntes muy precisos de naturaleza orquestal (Torres, 2009)[2]. Sus enseñanzas fueron decisivas para la música que Falla compuso con posterioridad, puesto que la influencia del impresionismo francés quedó plasmada en las sucesivas obras del compositor, con la finura y el color que le caracterizan (Equipo de Edición, 2001).

Estos siete años, en los que Falla habitó en París y que concluyeron con la partitura de las *Siete canciones populares españolas* bajo el brazo y con proyecto de ser estrenadas un año después en Madrid, supusieron para el compositor un salto a nivel internacional. "Pedrell había preparado a Falla para París; París le preparó para que llegara a ser el compositor maduro que se reveló en su segunda estancia en Madrid" (Crichton, 2001, p.204).

#### 3.1.2.2. Fuentes de origen de la composición

Los primeros trabajos que se realizaron de investigación acerca de las *Siete canciones populares españolas* fueron llevados a cabo por Manuel García Matos, quien creó una relación entre las melodías utilizada en la obra de Manuel de Falla con diversos cancioneros publicados anteriormente. Tras él, muchos otros escritores e investigadores han llevado a cabo ampliaciones de dichos estudios, como es el caso de Thomas Garms, María Cristina Urchueguía Schölzel, Yvan Nommick, María Dolores Cisneros Sola y Pedro González Casado[3]. Después de hacer una síntesis de todos estos estudios, se ha podido observar que principalmente Manuel de Falla utilizó los cancioneros de José Inzenga, Eduardo Ocón, los hermanos Álvarez Quintero, Julián Calvo, José Verdú e Isidro Hernández y José Hurtado[4].

Teniendo en cuenta que uno de los temas más investigados, referente a las *Siete canciones populares españolas*, es precisamente la fuente de origen de cada canción, hemos considerado oportuno hacer únicamente un breve apunte sobre las mismas:

---

[2] En la Biografía de Manuel de Falla se aconseja, al lector interesado en dichos consejos, acudir a Christoforidis, Michael. *De la vida breve a la Atlántida*: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla. *Cuadernos música Iberoamericana*, vol.4, 1997, p.15-32. Nommick, Yvan. *La présence de Debussy dans la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation.* Cahiers Debussy, nº30, 2006,p.27-83.

[3] Garms: *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, Urchueguía: *Die Lieder Manuel de Fallas*, Nommick: *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, Cisneros: *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución y La nana y* González: *Las siete canciones canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma*.

[4] José Inzenga: *Ecos de España* y *Cantos y bailes populares de España*, Eduardo Ocón: *Aires nacionales y populares andaluces*, los hermanos Álvarez Quintero: *Las flores*, Julián Calvo: *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, José Verdú: *Colección de cantos populares de Murcia*, Isidro Hernández: *Flores de Andalucía, Flores de España y el Cancionero popular* y José Hurtado: *Cien cantos populares asturianos.*

*El paño moruno*, un canto popular de origen murciano, utiliza prácticamente toda la melodía original y el texto tomados de los cancioneros de Inzenga, Hernández y Verdú.

*La Seguidilla Murciana* se sirve exactamente de los mismos cancioneros introduciendo pequeñas modificaciones.

*La Asturiana*, creando una sonoridad del norte de España, probablemente éste inspirada en el cancionero de Hurtado[5].

*La Jota aragonesa* está elaborada, como su propio nombre indica, a partir de diversos cantos aragoneses. Todos los investigadores coinciden en que se trata de la canción más difícil para establecer un vínculo con otra canción que fuera fruto de su origen. Sin embargo, existe una tendencia común a asociarla con los cantos aragoneses de José María Alvira.

La *Nana* puede que sea la canción que más controversia genere, como indica María Dolores Cisneros. Si bien es cierto que prácticamente todos los investigadores, con especial detenimiento Elena Torres Clemente, asocian su composición a melodías escuchadas durante toda la niñez de Manuel de Falla, también se puede observar gran parecido entre la melodía de la canción de cuna de Falla y la de *Las Flores* de los hermanos Álvarez Quintero.

La *Canción* presenta, aun sufriendo diversas modificaciones, un claro parecido a *Canto de Granada* de José Inzenga.

El *Polo*, en último lugar, conserva partes prácticamente calcadas y otras totalmente reelaboradas del cancionero de Eduardo Ocón, en el que aparece un *Polo gitano o flamenco*[6].

#### 3.1.2.3. Ediciones y transcripciones

La primera edición publicada de las *Siete canciones populares españolas* se produjo siete años más tarde de su estreno, concretamente en 1922 por Max Eschig, demorada por el estallido de la Guerra Mundial. Esta edición fue escrita en la tonalidad original, compuesta para voces medias, con una traducción de la letra al francés llevada a cabo por el escritor Paul Milliet (Cisneros, 2009).

[5] Al igual que ocurre en las dos canciones anteriores, en la tesis *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*, se hace referencia a unos números que están escritos en las partituras que elabora Manuel de Falla y que corresponden en cada ocasión a la página de un cancionero.

[6] Como se ha indicar con anterioridad, se establece una relación entre un número escrito en el manuscrito, en éste caso concretamente el 92, y la página del cancionero que coincide con la canción del *Polo gitano o flamenco* de Eduardo Ocón.

Otra editorial que ha realizado la publicación de las canciones es Chester Music London, concretamente en el año 1992 para voz media y piano.

Sin haber encontrado ningún estudio en el que se traten las diferentes transcripciones de dicha obra, podemos citar las siguientes: transcripción para violín y piano, adaptada y digitalizada por Paul Kochanski, transcripción para violonchelo y piano, adaptada y digitalizada por Maurice Maréchal, transcripción para voz y orquesta de Ernesto Halffter, transcripción para contrabajo y piano de Ludwig Streicher, transcripción para piano de Ernesto Halffter, transcripción para viola y piano de E.Mateu y M. Zanetti, transcripción para voz y guitarra de Miguel Llobet, transcripción para guitarra y voz (media o aguda), violín o violonchelo de Jaume Torrent y transcripción para voz aguda y piano de M.Zanetti.

Por otra parte, se ha encontrado un arreglo a través de la plataforma de internet de IMLSP. Se trata de una adaptación para trío compuesto por violín, violonchelo y piano de la *Jota*, por Daniel Francés en noviembre del 2013.

### 3.2. Suite populaire espagnole: adaptación de Paul Kochanski

La composición de la *Suite populaire espagnole* por parte del violinista, compositor y arreglista polaco Paul Kochanski se estima en el año 1924. Tenemos constancia de dicho dato gracias a la correspondencia que guarda el *Archivo Manuel de Falla* donde se pueden observar las cartas que ambos músicos intercambiaron durante el proceso creativo de la Suite, teniendo el violinista la aprobación del compositor en llevar a cabo los cambios establecidos. *"*Bien Cher Ami: Avant tout je voulais vous informer que vos chanson pour le violon ont un tel succés, que je viens de les entendre jour par Kreisler à son recital à New-York il y a deux jours" (Falla, 1927*)*[7]*.*

En rasgos generales, Kochanski optó por guardar la escritura, tanto vocal como pianística, sin grandes modificaciones, llevando a cabo una transcripción, digitada por el mismo, con bastante fidelidad a la original.

La diferencia más notoria entre ambas versiones, a parte del título, viene determinada por los diversos recursos que empleó el transcriptor para enriquecer la composición, gracias a las posibilidades técnicas que ofrece el violín, así como la omisión de la *Seguidilla murciana* y, por tanto, el restablecimiento de las canciones en seis, distribuidas en la siguiente

[7] "Querido amigo, antes de todo quiero informarle que sus canciones tienen éxito, acabo de escucharlas por Kreisler en su recital de Nueva York hace dos días" Carta de Manuel de Falla, escrita en francés, a Paul Kochanski fechada el 22/01/1927. Carpeta de correspondencia nº7152 del Archivo Manuel de Falla, Granada.

disposición: *El paño moruno, Nana, Canción, Polo, Asturiana* y *Jota*, respetando el orden de composición inicial únicamente la primera. Este hecho abre un campo de investigación que tendremos presente en el desarrollo del trabajo para plantear, sí así procede, una posible hipótesis sobre la misma[8].

### 3.2.1. El paño moruno

*El Paño moruno* introduce la atmósfera que envolverá toda la Suite exponiendo una metáfora respecto al concepto de pureza relacionado con el papel de la mujer antes del matrimonio de aquella época y sociedad, guardando un contenido cultural que es evocado por la propia música.

Dentro de la tonalidad general de la canción, si menor, encontramos alternancia con su relativa, Re Mayor. Con una forma simple que podemos resumir en A-A'-Coda, en la que ambas secciones están a su vez divididas en introducción-a-b y Coda, síntesis de los motivos de la introducción.

Debemos resaltar principalmente dos aspectos: el monotematismo de la melodía y la variedad rítmica, acompañándose la misma de un cambio de compás, pasando de 3/4 a 3/8 (Park, 2013) y de la polirritmia generada como resultado de una doble acentuación (3+3)+(2+2+2) (Jambou, 1996).

Por otra parte, cabe destacar que A' se desarrolla una octava más aguda que A, exceptuando los compases en los que el violín cumple la función de acompañamiento.

Kochanski, respetando la línea melódica del canto y el acompañamiento, únicamente lleva a cabo dos modificaciones:

1. Ampliar la forma añadiendo A'.

Falla: A(introducción,a,b)-Coda

Kochanski: A(introducción,a,b)-A'(introducción,a,b)-Coda.

2. Utilizar el violín como parte del acompañamiento.

- El violín toma la voz superior del piano, reforzando el canto que puede evocar un *quejío*. Ejemplo compases 1-4.
- El violín toma la voz inferior del piano, reforzando el acompañamiento con carácter *guitarrístico*. Ejemplo compases 94-97.

[8] En la investigación presente no se ha encontrado ningún documento que de origen a éste suceso.

Los recursos técnicos que se encuentran en la primera canción son los siguientes:

Mano izquierda:

- Imitación del canto humano por el procedimiento de realizar una frase en una misma cuerda, evitando de este modo diferentes timbres sonoros.

Como ejemplo representativo se propone la digitación entre los compases 105 y 115:

En primer lugar, se realizará un *glissando* entre la anacrusa y la primera parte del compás 106, empastando de este modo ambas notas.

A continuación, se llevará a cabo una sustitución del segundo dedo por el tercero en el compás 106, con el fin de marcar la parte débil del compás y establecer la primera posición durante los dos próximos compases.

- Variación tímbrica mediante el uso de armónicos artificiales. Como adorno para la introducción, siendo esta interpretada en la versión original solamente por parte del piano, el transcriptor opta por integrar el violín en la voz superior del acompañamiento.

Para su correcta ejecución, en caso de considerarse necesario, se puede reforzar el aspecto técnico de la realización de los armónicos artificiales mediante su estudio en el *Sistema de Escalas* de Carl Flesch, así como el estudio número 58 del *Opus 9* de Sevcik.

Mano derecha:

- Para la realización de los armónicos se debe mantener una velocidad, presión, cantidad de arco y distancia al puente constantes.
- Alternancia de *pizzicato* de mano derecha y de mano izquierda, simulando el sonido de la guitarra. Para su estudio se deberán llevar a cabo los movimientos de manera ordenada. Además, se propone realizar un estudio con el arco de las notas base para establecer una correcta afinación de dicho pasaje.

Referente a la articulación de la primera melodía, expuesta por el violín entre los compases 23 y 40, se propone subdividir la frase en dos, realizando los nueve primeros compases con un carácter *marcato* y los 9 siguientes con una articulación sutilmente más ligada. Además, mantener el tiempo de manera estricta en la primera semifrase y realizar el *ritardando* indicado en la partitura del compás 35.

Todo ello está subordinado a lo estético con el fin de enfatizar la letra que presenta la versión original, aportando dramatismo en las frases conclusivas: *una mancha le cayó.*

Con el fin de explorar diferentes timbres de inspiración compararemos los creados por: Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y Teresa Berganza junto a Gabriel Estarellas, respectivamente[9] .

Kogan utiliza acentos muy marcados, alternando los mismos con melodías temperadas sin adornos excesivos. La utilización de dichos acentos puede estar originada para marcar inflexiones en el discurso, así como para proyectar el sonido de tal modo que llegue a cada uno de los espectadores de la sala captando su atención.

La versión interpretativa de Stern podría definirse como de un carácter acentuadamente romántico. Escogiendo un *tempo* aparentemente más ligero en la introducción y un canto más adornado, añadiendo más *glissandi* y un vibrato más amplio.

Teresa Berganza enuncia una versión narrada aparentemente desde la tercera persona, sin grandes fluctuaciones de agógica ni dinámica. Siendo una versión apoyada en la letra y cantada por una mezzosoprano, voz para la cual compuso Falla la versión original, resulta inequívocamente la interpretación más nacionalista.

Como síntesis de todos los aspectos tratados, podemos afirmar que la Suite es presentada con una canción que permite exponer los diferentes elementos rítmicos y armónicos que serán el fundamento de toda la obra.

### 3.2.2. Nana

Con la *Nana* el compositor consigue, a través de la música, evocar un cuadro que, desde la sencillez, ilustra la sensación de intimidad que provoca el ambiente creado por un canto de una madre a su hijo para que duerma.

La sonoridad por la que se desenvuelve la canción gira entorno a tres fundamentos: la modalidad de mi frigia, un acompañamiento *perpetuum mobile y* la sencillez de una melodía monotemática, en la que Falla escribe todos los melismas que adornan el simple canto simulando como lo haría una voz humana (Urchueguía, 1996).

La forma global de la canción es sencilla, A-A'-A'', al igual que lo son sus frases, articuladas según el estilo clásico en grupos de 8 compases, más cadencias conclusivas.

[9] Leonid Kogan, violinista. Naum Walter, pianista. Isaac Stern, violinista. Alexander Zakin, pianista.Teresa Berganza, cantante. Gabriel Estarellas, guitarrista.

Bajo una atmósfera calma y sostenida, el acompañamiento ofrece un movimiento regular, con una métrica contradictoria respecto a la melodía. Mientras el canto realiza una subdivisión ternaria, el acompañamiento la realiza binaria, ambos en compás de 2/4.

Además, durante todo el *ostinato* producido por parte del piano, se encuentra un pulso sincopado, fruto del modelo de corcheas descendientes, por distancias de segunda y tercera, que resultan un guiño a las melodías impresionistas francesas de Fauré: *The snow is dancing the Children's Corner IV Mov* y de Debussy: *Chanson Spleen* (Urchueguía, 1996).

Siguiendo la senda de sencillez marcada por Manuel de Falla, Kochanski elabora una transcripción fiel, a excepción de, como ya ocurrió en *El paño moruno*, añadir una nueva sección respetando el acompañamiento y transportando la melodía del violín a la octava más aguda.

En esta ocasión, resulta de vital importancia realizar un análisis comparativo de las ligaduras que emplean ambas versiones.

Mientras que la versión para cantante realiza una ligadura entre el melisma y la última parte del compás 4, producida, bajo nuestro criterio, con la finalidad de no articular dentro de una misma sílaba, Kochanski opta por hacer ligaduras que subdividan el compás en dos, haciendo coincidir las partes fuertes con el acompañamiento.

Debido a la repetición continua de la melodía monotemática, éstos compases sirven para extraer una visión global respecto al pensamiento de concepción de ambas partituras. Manuel de Falla, optó por la primacía del texto, en cambio, Paul Kochanski elaboró una transcripción que facilitara la cuadratura melodía-acompañamiento.

Concretamente, el transcriptor abogó por los siguientes recursos para conseguir la sonoridad propuesta por Manuel de Falla en la canción:

- Utilización de la sordina. Produciendo un sonido un tanto velado, ayuda al violinista a mantener un volumen sonoro bajo, durante el desarrollo de toda la canción.
- Frases sobre una única cuerda. Elaborando de éste modo, al igual que ocurre en *El paño moruno*, una unidad tímbrica dentro de una misma frase.

Por otra parte, recalcar la maestría del transcriptor utilizando la técnica del *louré,* con la que pretende enfatizar cada nota con un ataque *redondo*, siendo el mismo directamente proporcional al matiz empleado en el fraseo.

Mano izquierda

- Vibrato. El estudio del vibrato será de vital importancia para desarrollar un sonido cálido, que consiga evocar el ambiente requerido en el movimiento. Para ello,

llevar a cabo un estudio del mismo sin arco, aumentando o disminuyendo su velocidad y su longitud en función del fraseo natural de cada melodía.

- Cambios de posición. Teniendo en cuenta el canto melódico en una única cuerda, resulta determinante trabajar cada cambio de posición de manera individual, estableciendo cuáles de ellos son los más apropiados para la realización de los *portamentos*. Para trabajar los mismos, de manera independiente a la canción, acudir a los estudios de Sevcik *Opus 8,* así como a la realización de escalas en una misma cuerda (pasando por cada una de ellas), llevando a cabo un patrón de estudio que pase por trabajar cada intervalo de manera ascendente y descendente aplicando diversos patrones rítmicos.

Mano derecha

- Fraseo. Estudiar las dinámicas sin vibrato y con cuerdas al aire libre, correspondientes las mismas a la melodía y a las cuerdas vecinas.
- Ligaduras. Establecer las ligaduras en función de la expresión dramática-textual de la versión de origen, concretamente, de la expresividad del texto literario.

Debido a la indicación de carácter *mormorato* de la canción de cuna, se opta por realizar un vibrato de tipo romántico que esté subordinado a los reguladores dinámicos. Por ello, el mismo irá estrechándose en amplitud y aumentando en velocidad en los compases 3,5,7 Y 9, disminuyendo en los compases 6, 8 y 10, y desapareciendo prácticamente en el compás 4, tras una pequeña inflexión en el discurso generada por la respiración entre las palabras *duérmete niño* y *duerme*.

Referente a la técnica del *louré,* se debe desarrollar un estudio que logre subrayar el inicio de cada nota, con dicha indicación, mediante una pequeña incisión del dedo índice sobre el arco.

Concerniente a la cantidad de arco, se propone utilizar prácticamente todo el arco en el compás 3, con una inclinación que vaya aumentando en el compás 4 para hacer la resolución melismática en pianísimo, produciendo de este modo un efecto sonoro que consista en generar la sensación auditiva de que la última nota del motivo queda suspendida en el aire.

Referente a los movimientos agógicos en el transcurso de la melodía, en la propuesta interpretativa propia se defiende realizar un pequeño suspiro entre la última nota del compás 3 y la primera nota del compás 4, articulando la frase de la versión original: *Duérmete niño,*

*duerme,* así como entre las notas la y sol del compás 9, separando la pronunciación de las palabras *de la* y *mañana*.

En cuanto a la segunda sección, la dinámica será sutilmente aumentada respecto a la primera. Teniendo en cuenta que corresponde a los últimos compases de la versión original, se encuentra el punto culminante en la primera nota del compás 18, siendo este envuelto por un *crescendo* y por la utilización de la dinámica de *mezzopiano*, un escalón por encima de la dinámica general del movimiento, equiparable a la sonoridad de un murmuro.

Concerniente a las ligaduras empleadas, se debe seguir el mismo patrón que el utilizado en A, uniendo los melismas a la resolución de los mismos para no cortar la sílaba producida en la versión original.

Para finalizar, apuntar que la calma volverá a ser retomada en la última sección tras haber aligerado sutilmente el tiempo en la sección A', con el fin de crear una sonoridad con un toque dramático.

En esta ocasión, las audiciones seleccionadas para comparar diferentes timbres como fuente de inspiración serán las realizadas por la soprano Monserrat Caballé y el pianista Miguel Zanetti, el violinista David Oistrakh y el pianista Vladimir Yampolski y por el violinista Leonid Kogan y el pianista Naum Walter, respectivamente.

Continuando con el estilo imperante en las interpretaciones de Kogan, la exactitud y la templanza, podemos apreciar un sonido determinado por un vibrato amplio, además, de una notable utilización del *louré*.

Oistrakh, en cambio, opta por una versión más ornamentada, haciendo mucha utilización de *glissandos,* se recrea más en cada figuración rítmica. Con un juego más desarrollado de la agógica, crea el efecto sonoro de notas suspendidas en el aire hasta que el acompañamiento vuelve a marcar la síncopa con la mano izquierda, por ejemplo, en el compás 8.

Por último, la versión interpretada por Monserrat Caballé, se desarrolla con un toque dramático, dentro siempre de la dinámica por la que se desenvuelve la canción. En éste caso, podemos apreciar como utiliza el texto para apoyarse en él, aplicando la primera lección del *Metodo practico di canto italiano "*Der Vokal nimmt den ganzen Zeitwert einer oder mehrerer Noten in Anspruch und der Konsonant vereinigt sich mit der darauf folgenden Silbe" (Vaccai,1942, p.4).

En resumidas cuentas, el violinista se enfrenta a dos dificultades en la interpretación de la canción número dos de la Suite: mantener la atmósfera desenvuelta en la dinámica de piano y modelar las frases del violín respetando el acompañamiento.

Para ello, se propone realizar un estudio consciente de aquellas notas que coinciden en el pulso fuerte e interiorizar una subdivisión, a seisillo de semicorcheas, que permita cuadrar, en todo momento, la melodía del violín con el canto del piano.

Tratándose de una pieza de carácter, con tan sólo dos compases, Manuel de Falla consigue evocar el ambiente de toda la canción; dejándolo allí, sin grandes modificaciones, simplemente envolviendo a los músicos y espectadores en una atmósfera de calma, de tranquilidad, de sosiego.

### 3.2.3. Canción

Después del suspiro profundo y contenido que produce la *Nana*, de nuevo vuelve la alegría y el movimiento que se genera en la *Canción*.

Con un tiempo *Allegretto* en compás de 6/8 y en la tonalidad de Sol Mayor, se plantea la hipótesis de que la *Canción* evoque un lugar como la Plaza Mina, repleta de niños jugando bajo la mirada de sus madres, que hablan con sus hijas mayores de desengaños amorosos.

La *Canción* se constituye por una estructura formal de: A-A´-A´' y cuenta con un material melódico simple, al que Pedro González Casado define como "repetición-variación de un mismo tema" (González en Cisneros, 2009, p.115).

Comenzando y acabando en la tonalidad de Sol Mayor, junto a un pedal de tónica, encontramos, en el compás 15, una inflexión modulante transitoria a la tonalidad de la menor, cumpliendo el sol# con la función de sensible.

A destacar, la utilización de la escritura por la técnica de imitación que se emplea entre la voz del violín y el piano.

En cuanto al ritmo, el recurso de métrica sincopada vuelve a ser utilizado. En ésta ocasión se emplea una pequeña variación en la parte del piano respecto a las tres secciones, dejando la segunda de ellas con una escritura más simple en la mano izquierda.

A resaltar dos aspectos, en cuanto a la diferencia de la Suite con la versión original:

- ✓ Modificación en la forma. Como viene siendo habitual, Kochanski añade una nueva sección.
- ✓ Adorno de la melodía en la sección A' y A''.

Mientras que el transcriptor respeta la escritura en la primera sección, modifica la segunda y la tercera, permitiendo al violinista jugar con los diversos recursos que dispone.

En cuanto a la dinámica y la agógica, ambos autores detallan en sus partituras los movimientos de tiempo e intensidad que desean en cada momento. Kochanski, en ésta ocasión, decide salirse de la dinámica preestablecida por Falla, que gira en torno al piano, y llega a solicitar al violinista una intensidad de fuertísimo.

Referente a los recursos técnicos violinísticos, la división de la *Canción* en tres secciones permite al violinista evocar en cada una de ellas un timbre sonoro.

- Sección A: Imitación de la voz humana.

✓ Melodía en una misma cuerda para unificar el timbre.

✓ Golpe de arco requerido: S*taccato.*

En caso de considerarse necesario, se puede acudir al estudio número 5 del Opus Nº2 de Sevcik para estudiar el golpe de arco destacado y saltado, en diversas partes del mismo y combinándose con notas ligadas.

- Sección A': Imitación de un aulós.

Utilización de armónicos artificiales manteniendo los golpes de arco de la sección A. En esta ocasión, se volverá a emplear la técnica expuesta en *El paño moruno* para la ejecución de los mismos.

- Sección A'': Imitación de una gaita.

Empleo de dobles cuerdas con pedal en Re, quinto grado de la tonalidad principal.

Para trabajar la afinación en dicho pasaje, se aconseja realizar un estudio en dinámica *mezzoforte* ligando las notas de dos en dos, repitiendo la última para enlazarla con la siguiente.

A continuación, se expone los dos recursos empleados para resaltar el diálogo establecido en forma de canon:

1. Juego de dinámicas, realizando el motivo de los compases 9,11 y 13 en *mezzopiano* y los compases 10, 12 y 14 en *mezzoforte.* Diferenciando la percepción humana de ambos como un sonido medianamente suave, el primero de ellos, y un sonido medianamente fuerte, el correspondiente al segundo.
2. Alternancia de cuerdas, utilizando la tercera cuerda en los compases 9, 11 y 13 y la cuarta cuerda en los compases 10,12 y 14.

En cuanto a las agógicas, respetar las inflexiones agógicas propuestas por los compositores de ralentizar el discurso en los compases 5, 12 y 15, reestableciendo el tiempo seguidamente.

A continuación se expondrá un pequeño análisis de las interpretaciones de Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y de Victoria de los Angeles junto a Alicia Larrocha[10].

Kogan asombra en su interpretación de la *Canción* rompiendo con la precisión de tiempo requerido por Kochanski. Opta por una versión perceptiblemente más lenta. Este tiempo permite al oyente apreciar el vibrato que realiza en los armónicos de la segunda sección.

Stern, en cambio, respeta el tempo indicado por el transcriptor, realizando una versión más ágil con un carácter más gracioso. En la segunda sección, emplea vibrato en los armónicos. Sin embargo, pasa a mayor velocidad por ellos, sin darle especial atención hasta llegar a los compases cadenciales 28, 29 y 30 donde juega a través de *glissandis*. Estos dan paso al fuerte indicado por Kochanski, creando uno de los puntos cumbres de la obra.

Victoria de los Angeles, realizando una versión muy teatral, aboga por una versión similar a la realizada por Stern, con un tempo ligero, acentúa los cambios agógicos escritos por Falla en los reposos cadenciales. Sin perder el carácter con gracia de la *Canción*, vuelve a retomar el tempo del comienzo tras las cadencias.

Para finalizar, mencionar que, en la propuesta interpretativa propia, se defiende una versión con un tempo movido donde se remarquen los diálogos establecidos entre los distintos personajes.

Hallándose en el ecuador de la Suite, con una indicación de tempo *Allegretto*, con la mayor amplitud de registro de la melodía en toda la obra y alcanzando un fuertísimo en las dobles cuerdas, la *Canción* marca el punto y final a la primera parte de la pieza, en caso de dividir la misma en dos.

### 3.2.4. Polo

La última canción de las *Siete canciones populares españolas* pasa a situarse en cuarto lugar de la *Suite populaire espagnole*. Canción propia de un comienzo o final dramático, Kochanski se apoya en ella como punto de inflexión en la transcripción global de la obra.

[10] Leonid Kogan, violinista. Naum Walter, pianista. Isaac Stern, violinista. Alexander Zakin, pianista. Victoria de los Angeles, cantante. Alicia Larrocha, pianista.

El *Polo* presenta una gran introducción, realizada por el acompañamiento, que evoca el sonido de una guitarra a través de un *ostinato* que recuerda el movimiento rítmico-melódico empleado por Isaac Albéniz en su obra *Asturias*, publicada tres años antes a las *Siete canciones populares españolas* (Urchueguía, 1996).

Concretamente, la cuarta canción rompe los moldes formales utilizados por Manuel de Falla y por Paul Kochanski. Aunque simplificando la forma podemos obtener nuevamente una estructura de A-A', sería imprudente no apuntar que, si analizáramos la canción de forma independiente, encontraríamos el siguiente esquema: Introducción-A-Introducción-A'-Coda.

Por primera vez en toda la Suite, Kochanski no añade ninguna sección a la canción, manteniéndose fiel al acompañamiento, las indicaciones de tiempo, de carácter y de agógica.

El transcriptor opta por realizar las dos secciones una octava más aguda en la partitura del violín, excluyendo las introducciones y los finales de sección (sin contar la coda) realizados en la octava original.

Para entender las modificaciones realizadas debemos tener en cuenta la posición del *Polo* en el ciclo compuesto por Manuel de Falla. Siendo la última de las canciones, el compositor se toma la licencia de realizar una composición con unas características particulares. Esta acción, podemos extraer, en conclusión, es asimilada por Kochanski, aplicándola a su transcripción en las modificaciones formales y estructurales que presenta como elementos de innovación.

Referente a los recursos técnicos empleados, aunque algunos procedimientos compositivos han sido modificados, Kochanski mantiene la idea plasmada en el resto de las canciones de unificar el timbre sonoro mediante la realización de una línea melódica en una misma cuerda.

En ésta ocasión, dicho recurso coincide con la indicación de carácter pesante que respeta de la composición original de Manuel de Falla, utilizando la cuarta cuerda para producir un sonido con las mencionadas características.

Además, encontramos digitaciones apuntadas en los compases 48, 67, 70 y 71 que abren posibilidades técnicas como realización de un sutil *glissando* entre las notas si y do de los compases 66 y 67, apoyándose el mismo en el *crescendo* existente.

Respetando el carácter propuesto, se trabajarán especialmente los siguientes aspectos:

Mano Izquierda

- Articulación. Con el fin interpretativo de pronunciar cada nota, se trabajará una articulación marcada. Para ello se aconseja realizar, en caso de considerarse necesario, un estudio previo y complementario con los ejercicios propuestos para la mano izquierda sin arco en *Basic Studies* de Carl Flesch.

Mano derecha

- Mantener el sonido fuete en notas largas. Para la correcta interpretación de las indicaciones dinámicas, con las que comienza la sección A y A' de la canción, trabajar notas tenidas con el máximo volumen sonoro posible. A continuación, estudiar el fraseo con notas al aire libre y con la melodía sin vibrato, para no interferir en el sonido con el factor presión de la mano izquierda.

Teniendo todos estos factores en cuentas debemos citar que para llevar a cabo la interpretación de la canción se requiere utilizar la mayor cantidad de arco posible, pegado al puente y con todas las cerdas, sin perder en ningún momento el carácter con *fuoco* indicado al inicio de la frase.

Concretamente, en el primer motivo se empleará la mitad del arco inferior para las dos primeras notas y se mantendrá durante los tres compases siguientes, reduciendo drásticamente su velocidad al comienzo de la ligadura, dejando el tercio del arco superior para la realización del melisma sin perder volumen sonoro en la punta.

Con el fin de generar gran intensidad en el compás 45, se propone realizar el compás 42 levemente más piano, utilizando menos arco, con una articulación más marcada y con menos vibrato, aumentando la dinámica tres compases después, empastando todas las notas y generando un *crescendo* que derive en la resolución en la cuarta cuerda del compás 50.

Como último apunte, mencionar la utilización de la segunda cuerda en la nota fa del compás 49 para facilitar, de este modo, el salto posterior a la última cuerda.

En cuanto a los timbres de inspiración escogidos encontramos los del violinista David Oistrakh junto al pianista Vladimir Yampolski, el violinista Leonid Kogan junto a al pianista Naum Walter y la mezzosoprano Conchita Supervia junto al pianista Frank Marchall.

Oistrakh defiende una versión de carácter romántico, con acentos muy marcados y utilizando en todo momento un amplio vibrato. En ocasiones, ataca las notas desde el aire, como es en el caso de los compases 3 y 49, otras veces, en cambio, lo hace partiendo de la cuerda, como por ejemplo en el compás 32.

Kogan, tras realizar una interpretación en la *Canción* que sorprendía por la elección de un tiempo inferior marcado por el compositor, vuelve a escoger un tiempo que corresponde al indicado.

Conchita Supervia, por su parte, interpreta el *Polo* como si fuera una actriz recitando un poema. Movida por el drama, suscitado por un sentimiento de rabia, tristeza y desesperación, parece llorar y gritar en la interpretación.

Aun teniendo en cuenta los inherentes fallos de la grabación debidos a la técnica de la época, se aprecia cómo incluso llega a alterar la afinación de las notas en la utilización de los *portamentos*, interponiendo la expresividad a la corrección estrictamente musical. También, resaltar que utiliza todas las cadencias en las que el piano permanece en silencio para llevar a cabo grandes *ritardandos*, como si de un recitativo en una ópera se tratase.

Para concluir, debemos mencionar que, sin lugar a dudas, el *Polo* es la canción más desgarradora de todo el ciclo. Tanto Falla como Kochanski remarcan éste hecho otorgándole unas características formales que la distinguen del resto.

La elección de un *tempo* rápido, un vibrato alto en frecuencias, una articulación pronunciada en la mano izquierda y la aplicación de los acentos propuestos en la partitura, contribuirán a realizar una interpretación fiel al carácter requerido en la canción.

### 3.2.5. Asturiana

Acercándonos al final de la Suite encontramos el último movimiento de reposo en la *Asturiana*.

Con un carácter melancólico, sereno y sobrio, que recuerda al evocado en la *Nana*, si establecemos nuestro análisis en función al orden llevado a cabo en la *Suite populaire espagnole*, la *Asturiana* sería la consecuencia emocional producida por el sentimiento de decepción y rabia evocado en el *Polo*.

En ésta ocasión, dentro del imaginario artístico al que pudo recurrir el compositor en la creación del acompañamiento, encontramos los dos instrumentos a los que hemos hecho referencia con anterioridad: la guitarra y la gaita.

La estructura de la *Asturiana* está formada por A y A'. Manuel de Falla, y posteriormente Kochanski, lleva a cabo una introducción de considerable duración. Sin repetir el patrón utilizado en la primera sección, guarda un equilibrio elaborando una coda de prácticamente la misma extensión que la introducción.

Armónicamente la canción se desenvuelve en la tonalidad de fa menor y en cuanto a la melodía, esta se desarrolla con notas largas por grados conjuntos o con saltos de tercera.

Tras la irregularidad presentada en el *Polo*, respecto al patrón adoptado por Paul Kochanski en la creación de la transcripción, podemos establecer que la asiduidad establecida en la primera parte de la Suite*, El paño moruno, Nana* y *Canción*, añadiendo una sección, ha sido modificada también en la *Asturiana*: Falla: A-A' y Kochanski: A-A'.

La atmósfera creada en la quinta canción de la obra, desarrollada en compás de 3/4, resulta un eco expresivo de la *Nana*.

Por ello, volvemos a encontrar exactamente los mismos recursos técnicos violinísticos empleados por Kochanski en la segunda canción:

- Utilización de la sordina. Produciendo un sonido un tanto velado, ayuda al violinista a mantener un volumen sonoro bajo, durante el desarrollo de toda la canción.
- Frases sobre una única cuerda. Elaborando, de éste modo, una emisión tímbrica uniforme.

En ésta ocasión y a diferencia de la *Nana*, teniendo en cuenta la relación inherente entre música-texto, Kochanski añade ligaduras respetando que cada sílaba pertenezca a un único arco, evitando, de tal modo, interpretar una misma sílaba en dos arcos diferentes.

Para reforzar el desarrollo de la sonoridad en piano, por la que transcurre todo el movimiento, nos serviremos del estudio de notas tenidas en la dinámica de pianísimo en diversas cuerdas, teniendo en cuenta dirigir la frase hacia el clímax, construido de forma dinámica a través del motivo que pasa por transcurrir de tonos a terceras, aumentando en agudeza y en duración.

Por otra parte, establecer como mejor opción el inicio de los distintos motivos arco arriba y respetando las ligaduras propuestas por Kochanski que, como se ha citado anteriormente, no interfieren en la unión original de música-texto.

Además, será de vital importancia realizar un vibrato continuo que permita unir todas las notas que sean posibles. Para ello, ninguna nota dejará de ser vibrada hasta que empieza a sonar la nota contigua. En caso de que el nuevo dedo sea inferior, en la misma cuerda, se levantará gradualmente hasta despegarse justo en el momento debido.

En cuanto a la agógica, realizar mínimos *ritenutos* en las resoluciones de los compases 10 y 14, recuperando el *tempo* seguidamente.

Por otra parte, llevar a cabo la respiración anotada en la partitura en el compás 17, coincidiendo con el silencio que realiza el piano para evocar la atmósfera requerida.

Referente a la coda, que comienza en el compás 32, se propone ir aumentando la velocidad del arco para realizar un *crescendo*, llegando al talón en la primera nota del compás 34.

Seguidamente, realizar una pequeña respiración para comenzar la última semifrase que se lleva a cabo en unísono con el piano, en la parte superior del arco, respetando las indicaciones agógicas y expresivas de *appena ritardando* y *morendo* indicados en la partitura.

Aplicando el modelo de referencia establecido en la *Nana*, compararemos los timbres sonoros de los mismos músicos con los que analizamos la segunda canción: Monserrat Caballé y el pianista Miguel Zanetti, el violinista David Oistrakh y el pianista Vladimir Yampolski, y el violinista Leonid Kogan y el pianista Naum Walter.

Kogan, siendo fiel a las indicaciones de agógica establecidas por el compositor y con un *tempo* sutilmente más bajo que el propuesto al inicio de la partitura (negra=66), dibuja cada melodía como si de la figura de un arco se tratase. Comenzando en pianísimo cada semifrase, aumenta la dinámica hasta llegar a la nota más aguda y desciende hasta alcanzar al pianísimo con el que comenzó.

La interpretación de Oistrakh es más lineal a lo que dinámica se refiere. Sin embargo, en cuanto a la agógica establece mayor juego. Utilizando un vibrato continuo durante toda la canción, podemos observar como en los compases 17 y 31 realiza una respiración justo antes de concluir la melodía en cada sección.

Monserrat Caballé escoge un *tempo* muy por debajo del indicado, se podría afirmar que toma el *tempo* propuesto para la *Nana* (negra=42). Los compases 16 y 17 son especialmente llamativos, prácticamente desaparece el piano y el tiempo, produciendo una sensación de plena desesperanza.

Si hay algo que caracteriza esta interpretación es la utilización que la soprano y el pianista realizan de la agógica, estableciendo momentos en los que el discurso musical prácticamente está parado y que es retomado por el piano al comenzar una nueva semifrase.

Referente a los elementos de acabado escénico, en el movimiento precedente al final de la Suite se debe producir la sensación de melancolía, sobriedad y serenidad, con un toque de desesperanza, evocada por el texto en la versión original.

Mencionar la importancia del aprendizaje de memoria de la obra en el menor tiempo de brevedad posible, con la finalidad de poder desprenderse de la partitura y tener un conocimiento completo de la misma.

Sin embargo, tomando en consideración que la Suite es una pieza de música de cámara, la elección de tocar con partituras o sin ellas queda justificada y corre a elección de ambos músicos.

### 3.2.6. Jota

Kochanski decidió concluir la obra con una canción brillante, cerrando el ciclo con el movimiento más divertido de las *Siete canciones populares españolas*. Este hecho diferencia ambas versiones de manera rotunda.

Mientras la partitura original finaliza con un final dramático en la canción del *Polo*, el transcriptor opta por un final alegre, repleto de recursos técnicos violinísticos que adornan la melodía.

La *Jota* presenta una estructura de corte clásico, articulando prácticamente todo el discurso en frases de 8 compases. Encontramos tres grandes secciones A-A'-Coda.

Estable en la tonalidad de Mi mayor, el compositor modula a Sol Mayor en el compás 59, correspondiente al comienzo de la sección A'.

La melodía es monotemática, comenzando las frases siempre con el mismo patrón rítmico y modificando la altura, se produce una sola idea que está sujeta a sutiles variaciones que cierran, en todos los casos, con un carácter melismático (Gonzalez, 2002).

Por otra parte, destacar la escritura camerística que Kochanski emplea en la incorporación del violín como parte del acompañamiento instrumental. Dicho acompañamiento se produce en compás de 6/8 y se intercala con las coplas escritas en compás de 3/4 que ralentizan el discurso y permiten al solista recrearse en el canto con mayor libertad (Cisneros, 2009).

Una vez más, el transcriptor opta por ser fiel al tiempo, a las agógicas, a las dinámicas y a la estructura empleada en la versión original: Falla: A-A'-Coda-Kochanski: A-A'-Coda.

Sin embargo, encontramos modificaciones en el acompañamiento suscitadas por la incorporación del violín. Específicamente ocurre en los 8 primeros compases de los dos motivos que desarrolla el piano en la introducción de A.

Por última vez, Kochanski recurre a uno de los recursos más utilizado en la transcripción de toda la Suite. Dicho recurso ha consistido en trasportar la melodía de la versión original una octava más aguda, ampliando el registro y aportando brillantez al relato gracias a las posibilidades sonoras del violín.

En cuanto a la técnica violinística, la *Jota* resulta ser la canción con más diversidad de la misma en toda la obra. Concretamente se exponen las siguientes:

Mano izquierda

- Realización de la melodía en una única cuerda con la finalidad de unificar el timbre sonoro.
- Empleo de *glissandos,* inspirados en los *portamentos* de un canto.
- Utilización de octavas en dobles cuerdas.
- Ejecución de tresillos con carácter melismático que insinúan el sonido de unas castañuelas.

De todos estos aspectos, resulta una novedad el empleo de octavas. Por ello, se propone un trabajo independiente de las mismas, en caso de considerarse oportuno, con el estudio número 24 de *Forty-two studies or capriches for de violin* de Kreutzer.

Mano derecha:

- *Pizzicato* evocando la sonoridad de la melodía en una guitarra. Se dará un pequeño acento a la primera nota del motivo en los compases 1,3,5,6,7 y 8. De este modo, se resalta el juego que el trascriptor provoca con el comienzo del violín en la parte débil de los compases 1,3 y 5 y se acentúa la parte fuerte generada en los compases 6,7 y 8 como resultado del juego de la fragmentación motívica propuesto.
- *Pizzicato* recordando los acordes producidos por las guitarras. Teniendo en cuenta la velocidad y el carácter del movimiento, se debe realizar el *pizzicato* con un gesto rápido, *punteando* las cuerdas sobre el diapasón, abarcando la producción del sonido en todas las notas a la mayor brevedad posible, con la inclinación precisa para que suenen de forma simultánea.
- Dobles cuerdas con una nota pedal sugiriendo el sonido de una gaita. La zona del arco seleccionada para interpretar las dobles cuerdas, con una nota pedal, es el medio del arco.
- *Pizzicato,* arco arriba y arco abajo. Al igual que ocurre en el ejemplo mencionado anteriormente, para la ejecución de los compases propuestos, teniendo en cuenta la

velocidad del pasaje, se debe recurrir a *puntear* las cuerdas sobre el diapasón, lugar donde la curvatura es más propicia para la técnica requerida.

- *Ponticello*, empleado como efecto sonoro para adornar nuevamente el acompañamiento.

Para su realización, la zona del arco escogida es la mitad, pasando el arco cerca del puente y efectuando el *spicatto* indicado en la partitura.

La propuesta interpretativa que se presenta de la melodía de la sección A, es la siguiente:

Dividiendo la frase en tres semifrases, entre los compases 33 y 45, se propone realizar los cuatro primeros y los 4 últimos en una dinámica de *mezzoforte.* Como contraste, realizar los compases 37, 38, 39 y 40 en la dinámica de *mezzopiano*, evocando la idea de *sotto voce*. Todas las semifrases serán acompañadas de un *crescendo* que viene determinado por la línea melódica ascendente en altura y duración hasta llegar a las respiraciones indicadas.

Estas mismas no deberán influir en la agógica, simplemente serán tratadas como un recurso expresivo y como un medio para evitar un acento de intensidad, creando un efecto mediante la variación dinámica, en el fraseo sincopado que presenta el pasaje.

La interpretación de carácter recitado hasta el compás 45, donde se defiende realizar una articulación marcada, da paso a una atmósfera *dolce*. A partir de entonces, se propone una articulación ligada, utilizando mayor cantidad de arco. Concretamente, se considera oportuno incrementar dicho efecto en el compás 46, haciendo un pequeño *ritardando* para evocar el efecto sonoro de un suspiro, estableciendo seguidamente un *tempo* sutilmente más movido que en la frase anterior, siendo tomado el mismo con la ayuda del pianista que comienza su tema en el compás 46.

Para finalizar, realizar un acento en el cambio de tiempo a *allegro vivo* que marca el inicio de la nueva sección.

En último lugar compararemos las interpretaciones de Leonid Kogan junto a Naum Walter, Isaac Stern junto a Alexander Zakin y Teresa Berganza junto a Gabriel Estarellas, respectivamente.

Kogan finaliza la Suite con una interpretación de la *Jota* de carácter imperante. Realizando todas las indicaciones que presenta la partitura en la introducción de la sección A y A', podemos observar en la grabación como ejecuta los *pizzicatos* apuntados en el compás 25, como si de arco arriba y arco abajo se tratase.

Stern lleva a cabo una interpretación con mayor juego de dinámica dentro de la propia melodía, incluyendo algunos recursos como el *saltillo* en los compases 22, 23, 24, 80, 81 y 82. Además, recurre al uso reiterado de *portamentos* y un vibrato amplio, desarrollando la melodía principal empastando prácticamente todas las notas. A destacar el aumento de *tempo* producido a partir del compás 43 y que va en crescendo hasta el compás 52, donde comienza a reposar antes de dar paso a la sección A' con la indicación de *tempo primo.*

Teresa Berganza, con una expresión facial que destella por la sonrisa que presenta, narra la canción desde la asimilación total de la misma reflejada, de manera precisa, en la alegría y juventud que transmite.

La *Jota* recoge todos los elementos característicos de un buen final después de haber sucedido una serie de tragedias. Diversión, alegría, dulzura y vivacidad, son los términos que mejor definen a la canción con la que termina la Suite.

Por ello, elegir un *tempo* movido que permita realizar todos los recursos técnicos requeridos con un carácter amable, bondadoso, gentil, afectuoso y alegre será la mejor opción para la realización de la última canción del ciclo.

## 3.3. Recopilación de datos compositivos

### 3.3.1. Analogía de la versión original con la transcripción

La primera cuestión que surge al analizar la transcripción de las *Siete canciones populares españolas* realizado por Paul Kochanski resulta ser el motivo por el cual el transcriptor suprimió la *Seguidilla Murciana* y con qué criterio estableció el nuevo orden.

A continuación, vamos a plantear diversas hipótesis derivadas del estudio y la comparación de las mismas. La primera de ella será a partir de la disposición que presentan las canciones y sus tonalidades.

Dominante-Tónica es el resultado global del orden de los movimientos en la versión original, pasando por todas las notas que presenta la quinta, a excepción de la cuarta (que corresponde a la menor y se encuentra al analizar la *Nana* desde un punto de vista tonal).

Kochanski aun realizando modificaciones en el orden y suprimiendo la *Seguidilla murciana*, una de las dos canciones con una tonalidad cuya tónica no formaría parte del acorde de séptima (Mi-Sol-Si), es fiel a la idea de Manuel de Falla de finalizar la obra en la tonalidad de Mi.

Por ello, podemos plantear que la nueva distribución establecida por Kochanski se lleva a cabo respetando la idea original del compositor de comenzar por una tonalidad en Si, con función de dominante, y finalizar en Mi, con función de tónica.

Por otro lado, realizar un análisis comparativo del orden de los *tempos* elegidos en cada canción, en los que Manuel de Falla lleva a cabo una composición en espejo, siendo la Jota el movimiento vivo central.

Kochanski establece el mismo patrón. Sin embargo, opta por realizar dos movimientos rápidos consecutivos en el medio de la Suite, a diferencia que el compositor original, habiendo este comenzado y cerrado la obra con dos canciones rápidas sucesivas:

Falla: Rápido-rápido-lento-rápido-lento-rápido-rápido.

Kochanski: Rápido-lento-rápido-rápido-lento-rápido.

La formación de la transcripción en un total de seis canciones permite establecer dos partes de tres movimientos cada una. Concretamente, esto se produce de forma simétrica:

1ª parte: Rápido-lento-rápido.

2ª parte: Rápido-lento-rápido.

Como resultado de la misma, se encuentra otro patrón en el orden de las canciones que consiste en la sucesión de la utilización de compases de subdivisión ternaria y binaria. Concretamente, la subdivisión binaria se produce en las dos canciones lentas: *Nana* y *Asturiana* y la subdivisión ternaria se encuentra en *El paño moruno, Canción, Polo* y *Jota*.

En cuanto a la fidelidad de conservar la estructura intacta o agregar una sección nueva encontramos como el transcriptor añade una sección en las tres primeras canciones y como mantiene la estructura intacta en las tres últimas, percibiendo con mayor claridad la idea que se venía desarrollando, consistiendo la misma en que Paul Kochanski concibió la Suite en dos partes.

### 3.3.2. Recursos técnicos

El principal juego que ha generado Kochanski, con el empleo del violín en las canciones, ha sido evocar diferentes instrumentos gracias a las posibilidades técnicas y al registro sonoro del que disponía.

En primer lugar, resaltar la fidelidad que el transcriptor ha mantenido plasmando las melodías concebidas para una mezzosoprano de forma nítida, sin añadir especiales

ornamentos, exponiendo como mínimo una vez las frases en su versión original, a excepción del *Polo,* donde la melodía ha sido directamente transportada una octava más aguda.

En segundo lugar, mentar el recurso de adaptar la escritura del acompañamiento al violín, siendo este partícipe del mismo en diversas ocasiones y evocando, como el propio Kochanski informó a Manuel de Falla en la correspondencia que ambos mantuvieron, el sonido de una guitarra.

Además, apuntar los guiños que el transcriptor realizó a otros instrumentos, como ocurre con el aulós (*Canción),* la gaita (*Canción* y *Jota)* y las castañuelas (en la última canción citada).

Por otra parte, hacer una síntesis de las técnicas violinísticas empleadas por Kochanski en la Suite: frases en una misma cuerda, armónicos, *pizzicatos, marcato, louré, stacatto* y dobles cuerdas.

Además, citar la observación de que, en términos generales, la versión de Paul Kochanski ha presentado unas ligaduras que estaban fundamentadas principalmente en la métrica musical, a diferencia que las empleadas por Manuel de Falla que estaban sujetas a la unión música-texto.

Finalmente, se expone el recurso que ha guardado un valor especial en el transcurso de la construcción de la propuesta interpretativa propia: utilizar la voz como herramienta cercana para establecer la elección de los diferentes aspectos técnicos que en todo momento han estado supeditados a la expresividad.

Resaltar principalmente dos de ellos: el fraseo y el tiempo, construyéndose los mismos en función del aliento y la intención melódica que surge de manera natural al entonar melodías de origen popular.

## 4. METODOLOGÍA

La recopilación de datos ha sido fundamental para crear una base sólida de conocimiento que ha permitido dictaminar el camino de la investigación discerniendo entre los campos que ya habían sido explorados, y que se recogen dentro del marco teórico, y aquellos que son originales, y que se exploran en el apartado del desarrollo.

Por tanto, el trabajo se ha dividido en dos grandes bloques:

El marco teórico, donde se recopila y plasma la información encontrada sobre la biografía del compositor y un compendio de la historia que rodea la creación y el desarrollo universal de las *Siete canciones populares españolas*.

El Desarrollo, donde se lleva a cabo la elaboración de la propuesta interpretativa propia generada a través de las bases teóricas precedentes. Este apartado está destinado al análisis de la *Suite populaire espagnole*, transcripción realizada por Paul Kochanski y de la cual no se han encontrado estudios anteriores. El procedimiento que se ha seguido para la elaboración del mismo ha consistido en tratar cada canción de manera individual, teniendo en cuenta, en todo momento, que estas forman parte de un todo, aplicando a cada una de ellas una serie de subepígrafes que ayudan a guardar un orden y coherencia en el transcurso del estudio. Los apartados que se tratan son los siguientes:

- Reconstrucción artística. A este respecto, se detallan brevemente elementos pertenecientes al imaginario artístico que utiliza el autor para describir, expresar y transmitir, de manera idónea, el mensaje artístico dimanante de la creación de la obra.
- Estudio formal y estilístico. Bajo este epígrafe, además de analizar las formas musicales de cada movimiento y sus pilares melódicos y armónicos, nos detenemos en la faceta estética del acto creativo, conforme a la época y entorno de composición, así como a peculiaridades de la creación musical (generales y particulares), en concreto, sobre la creación camerística.
- Analogía de la versión original con la transcripción. Referente a éste apartado, se realiza un paralelismo entre la versión original compuesta por Manuel de Falla de las *Siete canciones populares españolas* con la transcripción realizada por Paul Kochanski para violín y piano.
- Recursos técnicos empleados. En relación al abanico técnico abordado por Paul Kochanski, se fija nuestra mirada crítica en analizar aspectos específicos de la expresión musical; nos referimos tanto a la faceta física, la puramente mecánica de la técnica violinística, como a la expresiva, sobre las que descansa la expresividad (subordinadas a su vez a transmitir el imaginario sonoro del compositor).
- Audiciones comparadas. Al objeto de extraer y asimilar de manera creativa diferentes versiones existentes, grabadas por intérpretes de contrastada formación y reputación, se escucha en actitud analítica (apoyándonos permanentemente en la partitura general) aquellas que a nuestro juicio almacenan mayor valor expresivo. De entre las interpretaciones existentes no pueden faltar las grabaciones de la soprano

Victoria de los Ángeles o Monserrat Caballé y los violinistas Jascha Heitfetz o David Oistrakh, entre otros.

- Elementos de acabado escénico. Los distintos aspectos de este complejo proceso se han desarrollado dentro de un permanente proceso analítico y constructivo de nuestra creación artística, englobando indisolublemente desde una integración sintética de lo anteriormente expuesto, hasta el cuidado de los elementos de psicomotricidad, pasando por la elección del tiempo final, la auto grabación y respectivamente el ineludible rodaje escénico, para mencionar brevemente algunos elementos.

Por último, una síntesis de la información extraída que permite ordenar los datos compositivos de la transcripción, así como los recursos técnicos violinísticos empleados.

## 5. FUENTES CONSULTADAS

Para la realización del presente trabajo documental de investigación teórica, basado en la línea de investigación: obra-análisis-interpretación, con una base musicológica-interpretativa, se han utilizado los siguientes recursos:

- Fuentes primarias: Bibliografía, tesis, artículos de revistas, programas de conciertos, enciclopedias, diccionarios, correspondencia.
- Fuentes gráficas: Partituras.
- Fuentes audiovisuales: Grabaciones en formato de vídeo y audio.

Hacer especial mención a la ayuda ofrecida por el *Archivo Manuel de Falla*, facilitándonos numerosa información de preciado valor para la elaboración de la investigación.
Destacando, principalmente, el manuscrito de las canciones y la correspondencia que hemos podido consultar entre Manuel de Falla y Paul Kochanski, así como con diferentes artistas que nos ha ido mostrando el proceso creativo de las *Siete canciones populares españolas* y posteriormente de la composición de la *Suite populaire espagnole*.

## 6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES

Los recursos necesarios para la elaboración del presente trabajo han sido los siguientes:

- Recursos humanos:
  - Personal del Archivo Manuel de Falla

  - Personal de la biblioteca George Pompidou
  - Asesores técnicos
  - Asesores no técnicos
- Recursos materiales:
  - Violín
  - Partiruras
  - Ordenador
- Recursos informáticos:
  - Microsoft Word
  - Microsoft Power Point
  - Paint
- Recursos económicos:
  - Fotocopias
  - Libros
  - Transporte
- Recursos reprográficos:
  - Fotocopias
  - CD

## 7. VALORACIÓN CRÍTICA

La realización del trabajo en torno a las *Siete canciones populares españolas*, ha resultado además de emocionante, enriquecedora.

Con unas expectativas que partían de intentar extraer la esencia más profunda de cada una de las canciones, comprendiendo cada detalle que en ellas estaban presentes, así como analizando cada gesto que se considerara el más indicado para exteriorizar a través del violín las emociones que la misma música y los conocimientos adquiridos nos habían hecho evocar, transmitiéndolo posteriormente en forma de palabra, al considerar que estas son fundamentales para ayudarnos a construir los relatos que forjan nuestra memoria, nuestra capacidad para sintetizar todas las enseñanzas adquiridas; hemos podido descubrir

que el éxito que alberga la *Suite populaire espagnole* no es otro que el magistral empleo de la técnica empleado por el transcriptor y violinista Paul Kochanski, quien supo en todo momento equilibrar la técnica propiamente violinística con la musicalidad inherente en la partitura de la versión original.

Además, ha sido especialmente interesante descifrar el nuevo relato que presentaba la obra ya que, aun contando con las mismas canciones que en la versión original, las historias al igual que las canciones, según como se cuenten pueden terminar con un final dramático, como ocurrió en la versión original al interpretar en último lugar la canción del *Polo*, o con un final feliz, como ocurre en la Suite con la canción de la *Jota.*

## 8. CONCLUSIONES

A través del recorrido realizado junto a las *Siete canciones populares españolas* hemos podido explorar los diversos aspectos que convergen en la construcción de la interpretación: la técnica y la expresividad.

Para ello se han ido exponiendo las diferentes fases de estudio que se deben llevar a cabo para extraer el máximo conocimiento posible acerca de la obra a interpretar.

Fundamentando los pasos desde el pilar base que consiste en descifrar la pieza, realizando una contextualización histórica y estilística y el solfeo de la misma, se han ido exponiendo en cada uno de los apartados aquellos elementos que ayudan a llevar a cabo una interpretación consciente de la partitura.

Pasando por la elección de las digitaciones, el vibrato, los golpes de arcos, las dinámicas y las agógicas, siempre se deberá tener en cuenta que los mismos estarán sujetos en última instancia a la acústica de la sala en la que se vaya a realizar la interpretación.

Es por ello que en todo momento se ha planteado un estudio que permitiera tener los recursos necesarios para poder afrontar cualquier contratiempo que la puesta en escena presente.

Tras la aparente idea que ha ido caminando de la mano de la investigación, expuesta en diversas ocasiones y consistiendo la misma en la simpleza de la composición de Manuel de Falla, se ha podido corroborar que cada recurso empleado en la partitura guarda un gran fundamento escolástico que resulta ser la esencia del éxito de *Las siete canciones populares españolas*.

Concretamente, gracias al estudio comparativo realizado entre la versión original y la *Suite populaire espagnole* se han extraído diferentes patrones que el transcriptor ha llevado a cabo para la elaboración de la adaptación para violín y piano.

Paul Kochanski, supo mantener de manera magistral la esencia popular de las canciones que, aun contando con el elíptico de la letra, consigue evocar cada uno de los escenarios propuestos por el compositor en cada movimiento.

Siguiendo la senda marcada por Manuel de Falla, el violinista quiso ser fiel prácticamente a la totalidad de la composición, incluyendo únicamente algunos adornos melódicos que no presentan gran dificultad técnica para el instrumentista, pero que sí resultan ser muy eficaces para mantener la atención del espectador.

Como se ha podido observar, tratándose o no de una cuestión fortuita, la Suite guarda una coherencia formal en su composición, así como una cohesión en el relato de la historia que transcurre del siguiente modo:

El paño moruno expone la metáfora en la que se cuenta como una mujer ha perdido su pureza, entendiéndose la misma dentro del contexto sociocultural de aquella época. La canción sucesiva sería el fruto de la misma, en la que la mujer canta una nana a su bebé con dulzura y, al mismo tiempo, preocupación.

Seguidamente se encuentra la *Canción*, que narraría la traición del amante y, contiguamente, el *Polo*, como resultado de la rabia producida, alcanzando el punto de mayor tensión de la obra.

Tras la tormenta generada en la cuarta canción se halla la *Asturiana*, entendiéndose ésta como un canto de resignación. En último lugar se halla la canción más alegre de todo el ciclo, empleada por Paul Kochanski como una especie de coda en la que aliviar todos los sufrimientos pasados, mostrando la parte más alegre del carácter del pueblo español.

Realizar un análisis exhaustivo de la composición y encontrar obras de arte que sirvan como fuente de inspiración en la transcripción resulta ser muy enriquecedor para poder comprender la intrahistoria de la obra, así como la esencia más profunda de los mensajes que el autor quiso transmitir en su composición.

Por tanto, se considera que abarcar el estudio violinístico de una obra de estas características sin conocer el ideal artístico del que puso servirse el compositor original, o sin detenerse a interiorizar la letra de las canciones, sería un grave error que podría conllevar a una interpretación no fundamentada y exenta del espíritu que requiere cada movimiento.

Además, comprender los patrones compositivos que ha llevado a cabo el transcriptor, teniendo en cuenta que este era violinista y que trabajó en cooperación con Manuel de Falla resulta, aparte de original y curioso, beneficioso para el estudio que ha de llevar a cabo el violinista, estableciendo de este modo nexos de unión entre las diferentes canciones y entendiendo la utilización de los diversos recursos técnicos empleados.

Sin ser una obra de especial dificultad técnica, violinistas de la talla de Oistrakh, Stern, Kogan o Kreisler la han interpretado en diversas ocasiones, siendo esto un reflejo más de la calidad artística que presenta la misma.

La *Suite populaire espagnole*, además de ser una obra musical, es un medio expresivo por el que, a través de la belleza de cada melodía, se evocan diversos lugares de la geografía española dando a conocer al resto del mundo los entresijos de la cultura popular del pueblo español.

Y es que como dijo Manuel de Falla: "Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que podríamos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás; simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así puede el arte cumplir su noble y bella misión social" (Falla en Sopeña, 1976, p.80).

# 9. REFERENCIAS

## 9.1. Bibliografía

Cisneros, M. D. (2009). *La canción Lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*. Universidad de Granada.

Crichton, R. (2001). Manuel de Falla. In *Gran Historia de la música* (pp. 197–215). Salvat Editores.

Equipo de Edición, S. L. (2001). Diccionario de música. In *Gran Historia de la música*. Salvat Editores.

Gonzalez, P. (2002). La nana y las siete canciones canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma. *Revista de Musicología*, *25*(2), 477–512. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/20797758

Jambou, L. (1996). Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla. In *Manuel de Falla: Latinité et universalité. París, Francia.* París. Retrieved from http://www.miguelmanzano.com/pdf/ARQUETIPOS _HISPANOS.pdf

López, A. (2016). ¿Por qué a París se la conoce cómo "la ciudad de la luz"? Retrieved May

1, 2019, from https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/por-que-a-paris-se-la-conoce-como-la-ciudad-de-la-luz/

Park, J. (2013). *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. University of Kansas. Retrieved from https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/13012/Park_ku_0099D_13051_DATA_1.pdf;sequence=1

Pérez, M. (1996). La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla. *Música y Educación*, *9*(25), 17–44.

Sopeña, F. (1976). *Manuel de Falla y el Mundo de la Cultura Española*. Madrid: Instituto de España.

Torres, E. (2009). *Manuel de Falla*. Malaga: Arguval.

Urchueguía, M. C. (1996). Aspectos compositivos en las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla. *Anuario Musical*, *51*.

## 9.2. Grabaciones

**El paño moruno**

Falla, M. (1968). El paño moruno. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). El paño moruno. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1987). El paño moruno. [Arr. Miguel Llobet. Grabado por: Teresa Berganza, canto; Gabriel Estarellas, guitarra] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: vídeo].Edimburgo.

**Nana**

Falla, M. (1968). Nana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Nana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David

Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1977). Nana. [Grabado por: Montserrat Caballé, canto; Miguel Zanetti, piano] Monserrat Caballé en recital. [Formato de la grabación: Audio]. BMG Music Spain, S.A.

**Canción**

Falla, M. (1968). Canción. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). Canción. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1971). Canción. [Grabado por: Victoria de los Angeles , canto; Alicia de Larrocha, piano] Songs of Spain. [Formato de la grabación: Audio]. PLG UK Classics.

**Polo**

Falla, M. (1968). Polo. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Polo. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1930). Polo. [Grabado por: Conchita Supervia, canto; Frank Marshall, piano] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. París.

**Asturiana**

Falla, M. (1968). Asturiana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (2003). Asturiana. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: David Oistrakh, violín; Vladimir Yampolsky, piano] Pieces for violin and piano. [Formato de la grabación: Audio]. David Oistrakh Edition, Vol. 3 (1946-1953).

Falla, M. (1977). Asturiana. [Grabado por: Montserrat Caballé, canto; Miguel Zanetti, piano] Monserrat Caballé en recital. [Formato de la grabación: Audio]. BMG Music Spain, S.A.

**Jota**

Falla, M. (1968). Jota. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Leonid Kogan, violín; Naum Walter, piano] Suite populaire espagnole. [Formato de la grabación: vídeo]. París.

Falla, M. (1996). Jota. [Arr. Paul Kochanski. Grabado por: Isaac Stern, violín; Alexander Zakin, piano] Suite populares españolas. [Formato de la grabación: Audio]. Sony BMG Music Entertainment (1949, 1950, 1953).

Falla, M. (1987). Jota. [Arr. Miguel Llobet. Grabado por: Teresa Berganza, canto; Gabriel Estarellas, guitarra] Siete canciones populares españolas. [Formato de la grabación: vídeo].Edimburgo.

### 9.3. Partituras

Falla, M. (1922) Siete canciones populares españolas (P. Milliet, Voz y piano). París: Max Eching.

Falla, M. (1925) Suite populaire espagnole (Arr.Paul Kochanski, Violín y piano). París: Max Eching.

Vaccai,N. (1942) Metodo practico (John Bernhoff, Voice and Piano). Leipzig: C.F.Peters.