



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

## “LOS TRABAJOS ANÁLITICOS EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL DE FALLA (I): BALANCE Y EVALUACIÓN”.

AUTORÍA <b>JOSÉ JUAN FRÍAS LÓPEZ</b>
TEMÁTICA <b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>
ETAPA <b>PRIMARIA Y SECUNDARIA</b>

### RESUME

El presente artículo es el primero de cinco capítulos que pretenden facilitar la labor docente del educador musical tanto de Primaria como de Secundaria a la hora de elaborar sus unidades didácticas en torno a la obra de Manuel de Falla. Para ello les facilitamos un estudio de los trabajos analíticos existentes sobre la obra del compositor gaditano desde momentos coetáneos al compositor hasta fechas recientes que pueden consultar en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

### PALABRAS CLAVE

Trabajos analíticos, Manuel de Falla, Balance y evaluación.

### ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
I. TRABAJOS CONTEMPORÁNEOS DE MANUEL DE FALLA (1920-1947) .....	3
I.1. Adolfo Salazar (1890- 1958).....	14
I.2. Los escritos de Manuel de Falla y su presencia en estos trabajos.....	16
I.3. Conclusiones .....	18
BIBLIOGRAFÍA.....	19

### INTRODUCCIÓN

El 23 de noviembre de 1876 nació en Cádiz Manuel de Falla y Matheu, quien a la postre se convertiría en el compositor español más universal de todos los tiempos. Mucho se ha escrito en torno a



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

su vida y obra, no solamente después de su muerte, sino también durante la etapa de su vida. Por tanto, su obra ha sido objeto de estudio y análisis desde los primeros días de su existencia a través de:

- Crónicas, reseñas, críticas y ensayos musicales en prensa no especializada. Caben destacar el diario *El Sol* en el que escribió el máximo defensor y crítico de los ideales musicales de Manuel de Falla, Adolfo Salazar.
- Publicaciones periódicas o suplementos de temática musical, en los que podemos encontrar trabajos en torno a la vida y obra del compositor.
- Revistas especializadas como la *Revista de Occidente* o *Ritmo*, en las cuales escribió Salazar y donde podemos encontrar publicado literalmente lo mismo que escribía en la misma época en *El Sol*, ya que trabajaba para ambos medios al mismo tiempo. También cabe destacar la revista *Por esos Mundos* en la cual escribió Rogelio Villar, de estética contrapuesta a Salazar y *Musicalia*, donde escribió Federico Lliurat. Entre las publicaciones extranjeras destacaremos la *Revista Musical Hispano-Americana* en la que también estampó su firma Salazar tras su exilio a México; *Proa*; *Grafos*; *The Chesterian* y *Cahiers d'Art*.
- Libros de carácter divulgativo, publicados por editoriales como Editorial Mundo Latino, Ricordi Americana, Editorial Labor y Ediciones de Nuevo Arte Thor.
- Publicaciones científicas de temática musical donde se escriben estudios más especializados centrados en un determinado aspecto de la obra de Falla, como por ejemplo el análisis de un movimiento en concreto, para el cual se investiga sus posibles fuentes y se analizan aspectos concretos como las ideas temáticas, el tratamiento formal o el lenguaje armónico, entre otros.
- Diccionarios e Historias de la música como el *Diccionario de la música española e Iberoamericana* dirigido por Emilio Casares, la *Historia de la música española. Siglo XX* de Tomás Marco u otros como *The New Grove* y *MGG*.
- Tesis doctorales, memorias de licenciatura y tesinas.
- Varios: Discursos en la Real Academia, notas al programa y otras fuentes.

Entre los autores que han escrito en torno a la obra de Manuel de Falla cabe destacar además de los ya citados como Adolfo Salazar, Rogelio Villar y Federico Lliurat, otros contemporáneos del compositor como: Joaquín Turina, Roland-Manuel, Jean-Aubry, John Brande Trend, Alfredo Casella, Darío Pérez, Flérida de Nolasco, Gilbert Chase y Cesar María Arconada y otros posteriores a su muerte como Jaime Pahissa, Luis Campodonico, Suzanne Demarquez, Enrique Franco, Ernesto Halffter, Ronald Crichton, Roger Ernest Foltz, Luis Jiménez, Antonio Gallego, Jean-Pierre Altermann, Juan M<sup>a</sup> Tomás, Henri Collet, André Gautier, Manuel García Matos, Federico Sopena, Juan-Alfonso García, Jean-Michel Nectoux, Andrew Budwig, Antonio Iglesias, Xosé Aviñoa, Emilio Casares, Jorge de Persia, Michel Rigoni, Jean-Charles Hoffelé, Tomás Marco, Konrad Landreh, Alfredo Aracil, Sergio de Castro, Michael Christoforidis, José García Román, Susana Zapke, Louis Jambou, Chris Collins, Yvan Nommick, quien dirige este trabajo, Germán Gan Quesada y Elena Torres.

## I. TRABAJOS CONTEMPORÁNEOS DE MANUEL DE FALLA (1920-1947)

Ya durante el periodo de vida de Manuel de Falla comenzaron a desarrollarse los primeros trabajos en torno a su obra, abarcando desde su primera creación importante *La vida breve* (1905), hasta el *Concerto para clavicémbalo (o pianoforte)*, *flauta*, *oboe*, *clarinete*, *violín* y *violoncello* (1926), como si se



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 35 – OCTUBRE DE 2010

tratara de una premonición que la actividad creativa del compositor estaba llegando a su fin. De hecho, autores como Juan-Alfonso García denominan al periodo posterior a 1926, justo después de la composición del *Concerto*, periodo de «desvanecimiento creativo de Falla»<sup>1</sup>.

Estos trabajos son elaborados por autores que convivieron con Manuel de Falla y mantuvieron una relación personal con él, lo que supone un valor añadido. Precisamente debido a estos vínculos personales, estos autores relacionaron sus propias impresiones acerca del carácter o personalidad del compositor con su obra, especialmente su «sensibilidad», «mesura», «apasionamiento» y «espiritualidad». Léanse los ejemplos de Turina y Trend respectivamente:

Entre todas las obras de Manuel de Falla, dos destacan prominentemente, las cuales [...] están impregnadas de una deliciosa frescura que emana espontáneamente del corazón. La primera de ellas es *La vida breve*, [...] su único objetivo es trasladar el lenguaje del espíritu a los sonidos y sensaciones. [...] La otra obra a la que me refiero es *El amor brujo* [...] perteneciente a un tiempo posterior donde destaca fuertemente la personalidad de Falla<sup>2</sup>.

La música de Falla posee una claridad y precisión, un sentido del orden y de la disposición de las ideas [...] ambos inspirados por la imaginación y el inevitable discernimiento.

Las conversaciones con Falla muestran la misma doble influencia [...]. Falla emprendía una arenga sobre música, apasionada y razonada, aparentemente todo excitado con un chorro de palabras, pero interiormente tan razonado como un artículo musical en el *Athenæum*<sup>3</sup>.

En este último ejemplo, Trend de sus conversaciones con el maestro, denota dos aspectos de su personalidad. Por un lado su carácter «apasionado», y por otro su carácter «razonable», relacionando ambos respectivamente con la «imaginación» (inspiración) y con la «claridad», «precisión» y «orden» de su propia obra.

En este mismo sentido, escribe Georges Jean-Aubry:

Hace casi quince años que encontré a Manuel de Falla [...]. Su aspecto era el de un hombre de baja estatura, trigueño, nervioso, de mirada penetrante, los ojos como horadados bajo una frente despejada, semblante de un tipo andaluz en el que se reconocía la ascendencia árabe y en el que se reflejaba España, en tanto que su palabra, breve y escasa, me dio, desde luego, la sensación de un hombre a la vez apasionado y meditativo<sup>4</sup>.

Y relacionando también el modo de ser del compositor con su obra escribe en torno a *La vida breve* y a las *Cuatro piezas españolas* para piano, respectivamente:

<sup>1</sup> García, J.A. (1991). Falla compositor. *Falla y Granada y otros escritos musicales*, (83). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<sup>2</sup> Turina, J. (1920). Manuel de Falla. *The Chesterian*, número de Mayo, (193-194): *Among all the Works of Manuel de Falla, two stand out pre-eminently, wich, [...] are impregnated with a delightful freshness that emanates spontaneously from the heart. The first one is La Vida Breve (A brief life) [...] and that its sole object is to translate the language of the spirit into sounds and sensations. [...] The other work I am referring to is El Amor Brujo (Love the Wizard) [...] belongs to a later period, and Falla's personality stands out very strongly in it.*

<sup>3</sup> Trend, J. B. (1922). Falla in Arabia. *Music & Letters*, volumen 2, número de abril (143): *Falla's music has a clearness and precision, a sence of order and arrangement [...] both inspiring to the imagination and inevitable to the understanding.*

*Falla's conversation shows the same double influence. [...] Falla would launch out into a harangue about music, passionate and yet reasoned, outwardly all excitement and a flood of words but inwardly as reasoned as a musical article in the Athenæum.*

<sup>4</sup> Jean-Aubry, G. (1927). Manuel de Falla. *Pro-Arte Musical*, volumen V, número 8 de Agosto (8), Traducción y notas de María Muñoz de Quevedo.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 35 – OCTUBRE DE 2010

Desprovista [La vida breve] de los floreos y de las naderías sentimentales, que son con frecuencia peculiares de la ópera, conserva en todas sus partes una mesura y una dignidad que corresponden precisamente al modo de ser del compositor.

[...] Esta especie de snobismo musical está muy lejos de la manera de ser de Falla: La plenitud y la generosidad de su arte repugnaba los lugares comunes, los efectos fáciles e innecesarios; su orquesta se distingue por la adaptación perfecta de los medios al fin, sin estar recargada, sin pesadez, sin insistencia y sin rellenos. Todo el drama musical se desarrolla, se enlaza y se desenlaza fuertemente, con simplicidad<sup>5</sup>.

Estas cuatro obras: *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza* son, como lo indican sus títulos, piezas pintorescas, [...]; no encontramos en Falla esa desbordadora expansión, esa abundancia de Albéniz, sino una sensibilidad más penetrante, un estilo más cuidado: tal vez en esto no hayan dejado de influir la moderna escuela francesa y Debussy [...] la cualidad suprema de las obras de Claudio Debussy o de Mauricio Ravel es un perfecto sentido de las proporciones, una coordinación de las partes al todo, una ausencia constante del detalle y del desarrollo inútiles, ofreciendo con ello testimonios perfectos de la ponderación latina<sup>6</sup>.

Jean-Aubry introduce en estos párrafos, pinceladas relativas al modo de ser del compositor, como son la «sensibilidad», la «mesura» y la «dignidad», las cuales relaciona con su modo de composición, que caracteriza a su vez con expresiones como «estilo más cuidado», «simplicidad» y «generosidad». Al mismo tiempo lo relaciona con la influencia de la escuela francesa, caracterizada por una «ausencia constante del detalle y del desarrollo inútiles» y un «perfecto sentido de las proporciones».

Descripciones similares en torno a la obra de Manuel de Falla escribe Roland-Manuel en la revista francesa *Musique*:

Hacia 1920, nuestro peregrino [Manuel de Falla] transporta su tienda de campaña a Granada. En el mismo momento que [...] su arte parece abandonar a Andalucía por la Castilla plana que oyó en el siglo XIV en los cantos de sus peregrinos, los primeros balbuceos de una música polifónica.

En 1920, el *Retablo de Maese Pedro* pone en el escenario un episodio de *Don Quijote*. El *Retablo* lleva la marca de este cambio de horizonte. El [*Retablo*] atestigua altamente esa paciente búsqueda que le llevará seis años más tarde al autor del *Concerto* para clave y orquesta a ese punto de equilibrio y de pureza con el que un arte toca los límites de su potestad y conoce que ha alcanzado la perfección de la cual es humanamente capaz<sup>7</sup>.

Estas relaciones las podemos encontrar también en los trabajos relacionados con la obra de Manuel de Falla de décadas posteriores, incluidos aquellos llevados a cabo por sus discípulos más directos que llegaron a recibir del maestro clases particulares.

Así, ya en 1930 Roland-Manuel escribe en su libro dedicado a Manuel de Falla<sup>8</sup>:

Manuel de Falla ha alcanzado la maestría por un sendero que se aproxima siempre y cada vez más al camino de perfección de los místicos castellanos. Su poética respira el mismo realismo intelectual, la misma alegría espiritual, la misma voluntad de renunciamento, el mismo tormento de lo esencial, el mismo amor a una acción que se desprende

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>7</sup> Roland-Manuel. (1928). Manuel de Falla. *Musique*, volumen I, número 7 de abril (296): *Environ 1920, notre pèlerin transporte sa tente à Grenade. Dans le même moment [...] son art paraît abandonner l'Andalousie pour la Castille plate qui entendit, au XIV<sup>e</sup> siècle dans les chants de ses pèlerins, les premiers balbutiements d'une musique polyphonique.*

*En 1920, le Retable de Maître Pierre met sur le théâtre un épisode de Don Quichotte. Le Retable porte la marque de ce changement d'horizon. Il témoigne hautement de cette patiente recherche qui mènera six ans plus tard l'auteur du Concerto pour clavecin et orchestre à ce point d'équilibre et de pureté par où un art touche les limites de sa puissance et connaît qu'il a donné la mesure de la perfection dont il est humainement capable.*

<sup>8</sup> Roland-Manuel. (1930). *Manuel de Falla*, París: Cahiers d'Art.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

de la contemplación como el fruto maduro del árbol. Nos ofrece en fin, en los dominios de la estética, una impresionante imagen de la instalación en la Unidad<sup>9</sup>.

Un año después, encontramos de nuevo la alusión al carácter apasionado del maestro cuando el compositor italiano Alfredo Casella escribe: «Como otros grandes músicos (basta recordar Wagner y Ravel), Falla es de estatura muy baja. Su tipo es andaluz al cien por cien, y parece sacado de golpe de cualquier retrato del Greco. Frente alta, ojos oscuros, nariz recta, boca lisa, una expresión ascética y a la vez apasionada»<sup>10</sup>.

Otro ejemplo de un autor que conoció a Falla y su quehacer compositivo fue Jaime Pahissa, que en 1947 escribió:

Con posterioridad a *La vida breve*, todos los temas poéticos o argumentos literarios de las obras de Falla han sido libremente elegidos por él mismo. Como ya hemos dicho otras veces, no puede trabajar en frío; ha de sentir intensamente el tema. Hay músicos capaces de adaptar su inspiración a un asunto propuesto, y componer, por lo tanto, obras de encargo, como lo hiciera Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, y los hay que necesitan que la idea se vaya forjando en su interior y vaya preparando el estado propicio a la creación musical, como fuera el caso de Wagner, entre otros, y como lo es el de Falla. Una vez se le ha ocurrido el tema y se ha penetrado íntimamente de él y lo siente como cosa propia, se pone a trabajar en la obra con entusiasmo y sin descanso. [...] Acaso en el *Concerto*, en sus líneas un poco espinosas pero cargadas de un extraño poder de evocación, se sienta algo del efecto que aquella música [un canto de oboes y fagotes que oyó en una procesión de madrugada, en Sevilla, durante la Semana Santa] produjera en la siempre despierta sensibilidad de Falla, aguzada en aquel momento por la particular atmósfera que le rodeaba<sup>11</sup>.

En cuanto al análisis de sus obras, estos trabajos se limitan a describirlas adornándose con un estilo literario romántico, donde los ejemplos musicales, cuando aparecen, se limitan a completar dichas descripciones. Podríamos situarlos en un nivel inferior al análisis que podríamos denominar “comentario analítico” o “análisis descriptivo”, caracterizado por un carácter descriptivo y subjetivo que conduce al autor a utilizar un estilo literario romántico en su expresión.

Por tanto, en estos trabajos el “análisis” de las obras no es el principal objetivo, tal y como Jaime Pahissa señala explícitamente en el “Prólogo” de su libro *Vida y obra de Manuel de Falla*, haciendo alusión a las páginas del mismo: «[...] no son únicamente un estudio de su música; ni un análisis detallado frase a frase, compás por compás de la melodía, de la armonía, de la orquestación, usados en su obra [...] sino más bien una relación de las etapas de su vida musical, llena de detalles expuestos con la absoluta veracidad, y de anécdotas de gran interés»<sup>12</sup>.

Aunque no exista un análisis como hoy día lo entendemos, estas descripciones sin embargo encierran en sí un valor de primera magnitud, ya que emanan en muchos casos de testigos directos del compositor.

Como ejemplos de estos “análisis descriptivos” caracterizados por un estilo literario romántico podemos citar a Roland-Manuel: «Su poética respira el mismo realismo intelectual [de los místicos

<sup>9</sup> Roland-Manuel. (1945). *Manuel de Falla*. (87). Buenos Aires: Editorial Losada. Traducción de Vicente Salas Viu. Este libro pertenece a la Biblioteca de Manuel de Falla y se conserva en el Archivo (A.M.F. 1465).

<sup>10</sup> Casella, A. (1931). *Visita a Manuel de Falla*, 21 + 26, (197) Roma-Milano: Augustea: *Come altri grande musicisti (basti il ricordare Wagner e Ravel) De Falla è di statura molto bassa. Il suo tipo è andaluso al cento per cento, e pare tolto di peso da qualche ritratto del Greco. Fronte alta, occhi Scuri, naso diritto, bocca fine, una espressione ascetica ad un tempo ed appassionata.*

<sup>11</sup> Pahissa, J. (1947). *Vida y obra de Manuel de Falla*, (142-144). Buenos Aires: Ricordi, (2ª ed. Ampliada. Buenos Aires: Ricordi 1956).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

castellanos], [...] el mismo amor a una acción que se desprende de la contemplación como el fruto maduro del árbol»<sup>13</sup>.

Siguiendo con Roland-Manuel, este escribe también en su libro dedicado a Manuel de Falla:

Esta escritura [de *El amor brujo*] en columna, estos ritmos vehementes y nerviosos que los bronces refuerzan gustosos con un acento rudo y breve, estas melodías de compás binario que encuentran y renuevan en la “Danza del miedo” y en la “Danza ritual del fuego” una tradición olvidada de la danza gitana; esta orquesta metálica, que las sonoridades líquidas y frías del piano hacen la impresión de someter sin cesar a la prueba de temple, tantos otros rasgos singulares y nuevos que aseguran el prestigio de esta gitanería, en la que se oponen sin tregua la fresca poesía de las noches andaluzas a los sortilegios de la tribu maléfica de los *calés*<sup>14</sup>.

Y haciendo alusión a *El amor brujo*, el cubano Antonio Quevedo escribe en la revista *Musicalia*: «Aquí [en *El amor brujo*], y en toda la obra del gran compositor español, los motivos populares –cuando los hay– están engastados como gemas en una orfebrería preciosa, cuya técnica sapiente oculta una labra meticulosa y sutil»<sup>15</sup>.

También encontramos los que relacionan el espíritu y carácter de Falla con su obra a través de este estilo literario romántico, como 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 [...]<sup>16</sup>.

En esta línea romántica escribe también la chilena Flérida de Nolasco:

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<sup>17</sup>.

Y relacionando su música con su personalidad, escribe a continuación:

Hábil para escoger ritmos preciosos, posee, al mismo tiempo, grandeza y amplitud emotivas, cualidades que frecuentemente no suelen encontrarse unidas. Muchas veces estudiándolo me he preguntado: ¿y esto, tan lleno de profundo sentimiento, no se podría llamar romanticismo?

Falla tiene la cualidad máxima del compositor: una fuerte personalidad. Fue discípulo de varios maestros y oyó consejos; pero al producirse se despoja de todos, y sin detenerse a analizar de qué manera proceden los hombres, es sencillamente un cantor genial que no necesita conductores. Su fama es ya universal. Es español y pertenece al mundo<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Roland-Manuel. (1944). *Manuel de Falla*, Traducción de Vicente Salas Viu, *op. cit.*, p. 87.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>15</sup> Quevedo, A. (1928). Manuel de Falla en París. *Musicalia*, volumen 1, número de Mayo-Junio (13).

<sup>16</sup> Pérez Darío. (1930). Manuel de Falla, *Figuras de España*, (231-232), Madrid: C.I.A.P.

<sup>17</sup> Nolasco, F. de. (1939). Manuel de Falla. *De música española y otros temas*, (56-57). Santiago de Chile: Ercilla.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

Para terminar con este tipo de ejemplos, citaremos de la década de 1940, a Jaime Pahissa que a pesar de introducir fragmentos de la obra de Falla y describir algunos de sus rasgos, caerá en los tópicos<sup>19</sup> y no se despegará de este estilo literario romántico:

Y entonces compuso este segundo tiempo [del *Concerto*], sin duda el mejor de los tres. No es fácil comprender su grandeza. Se necesita una interpretación inteligente que haga resaltar la amplitud del arco de su línea, ancho como el de una catedral gótica, y haría falta un clave que tuviera el mordente sonido del “clavecín” con la resonancia poderosa del órgano<sup>20</sup>.

Pero como acabamos de señalar, no todos estos trabajos están formados únicamente por descripciones románticas de la obra de Manuel de Falla, sino que también empiezan a acompañarse de fragmentos musicales en los que se hace alusión a los distintos elementos del lenguaje musical – melodía, ritmo, armonía, textura...– como complemento de dichas descripciones. Estos ejemplos comienzan a aparecer con asiduidad a partir de la década de 1940, con la gran excepción de la obra de Trend *Manuel de Falla and Spanish Music* de 1930 y su artículo «Falla en “Arabia”» de la Revista *Music & Letters* de octubre de 1922, que acabará introduciendo como capítulo de su citado libro.

La importancia de estos escritos de Trend no radica únicamente en ser los primeros en que se refleje el análisis de la obra del compositor gaditano a través de ejemplos de sus obras, sino que estos análisis constituyen el primer ejemplo serio de un estudio analítico de la obra de Manuel de Falla en el que el análisis de sus rasgos se enmarca dentro de la tradición musical española tanto histórica como popular, y al mismo tiempo dentro de la creación musical de su época.

Por ejemplo, en lo que atañe a la sonoridad de la guitarra, Trend escribe:

Las seis cuerdas de la guitarra están afinadas en cuartas con una tercera en el medio, entre la segunda (B) [sonido: “si”] cuerda y la tercera (G) [sonido: “sol”], [...]. La música escrita desde tiempos de Debussy resulta ser más apta para la guitarra [...]; y esto debe ser debido particularmente al plan armónico de Debussy y su expansión del campo de la expresión rítmica y armónica (la cual le vino del estudio de la música española y oriental). [...] El acorde formado por todas las cuerdas al aire ha estado en el fondo de la mente de todos los compositores que han trabajado en España, desde Falla hasta Doménico Scarlatti. [...] El “cante flamenco” llamado normalmente “cante jondo” comienza con un prelude de guitarra [...]. Pero el hecho distintivo del *cante jondo* es la característica cadencia andaluza: *la, sol, fa, mi*. Las melodías del *Fandango* y todos sus derivados (*Malagueñas, Rondeñas, Granadinas*, etc.), junto con *Soleares, Polos, Seguidillas* y el resto se mueven en una atmósfera dependiente de esta cadencia, siempre concluyendo sobre la dominante, la cual es enfatizada por la guitarra [...]. Los siguientes fragmentos de la *Soleá* de la ópera de Falla “La vida breve” son un buen ejemplo; Es una pieza enteramente en estilo popular<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Los tópicos en torno a la obra de Manuel de Falla, constituyen un necesario tema de estudio y necesitan una visión, tema que se escapa a las dimensiones y naturaleza del presente trabajo pero que en la medida de lo posible trataremos.

<sup>20</sup> Pahissa, J. (1947). *Vida y obra...*, op. cit., p. 147.

<sup>21</sup> Trend, J. B. (1922). Falla in Arabia, art. cit., pp. 136-140: *The six strings of the guitar are tuned in fourths with a third in the middle, between the second (B) string and the third (G), [...]. Music written since the time of Debussy proves to be more apt for the guitar [...]; and this must be due partly to Debussy’s harmonic scheme and his widening of the range of rhythmic and harmonic expression (wich came to him from the study of Spanish and oriental music).*

[...] *that chord made by all the open strings at once has been at the back of the minds of all composers who have worked in Spain, from De Falla to Doménico Scarlatti.*

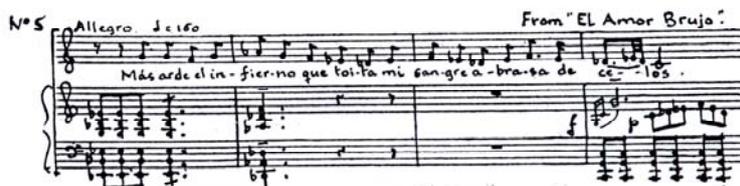
[...] *“cante flamenco,” wich is usually called “cante jondo”, may be said to begin with a guitar prelude [...]. But the distinguishing feature of cante jondo is the characteristic Andalusian cadence: la, sol, fa, mi. The melodies of the Fandango and all*

Ejemplo 1. *La vida breve* (versión definitiva 1913): “Soleá”, acto 2, cc. 77-84//99-102<sup>22</sup>.



Pero además Trend señala otros ejemplos en la misma línea:

Ejemplo 2. *El amor brujo* (1915): “Canción del amor dolido”, cc. 24-27<sup>23</sup>.



Ejemplo 3. *Siete canciones populares españolas* (1914): “Polo”, cc. 47-51<sup>24</sup>.



Ejemplo 4. *El sombrero de tres picos* (1916-19): “Danza del molinero”, cc. 187-191<sup>25</sup>.



its derivatives (Malagueñas, Rondeñas, Granadinas, etc), along with Soleares, Polos, Seguidillas, and the rest move in a harmonic atmosphere depending upon this cadence, always ending on the dominant which the guitar emphasises [...]. The following fragments of the Soleá from Falla's opera, "La Vida Breve" (Life is short) are a good example; it is a movement entirely in the popular style.

<sup>22</sup> Ibid., ejemplo Nº 4, p. 138.

<sup>23</sup> Ibid., ejemplo Nº 5, p. 139.

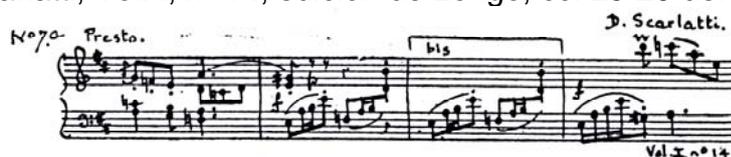
<sup>24</sup> Ibid., ejemplo Nº 6, p. 139.

<sup>25</sup> Ibid., ejemplo Nº 6ª, p. 139.

Y para relacionar la música de Falla con su tradición musical, cita los siguientes ejemplos de D. Scarlatti:

Scarlatti ha seguido la característica *La, sol, fa, mi*, del Sur de España con tres compases de música puramente guitarrística, mostrando el “pedal interno” (dos notas en este caso), lo cual es llamativo en mucha de la música de Falla, y es sugerido por la manera de tocar la guitarra<sup>26</sup>.

Ejemplo 5. *Sonata* de Scarlatti, Vol. I, nº 14, edición de Longo, cc. 25-29 del «Presto»<sup>27</sup>.



Ejemplo 6. *Sonata* de Scarlatti, Vol. II, edición de Longo, nº 58, cc. 30-32//45-47<sup>28</sup>.



Ejemplo 7. *Sonata* de Scarlatti, Vol. V, edición de Longo, nº 202, c. 71<sup>29</sup>.



Ejemplo 8. *Sonata* de Scarlatti, Vol. II, edición de Longo, nº 66, c. 24<sup>30</sup>



En lo relativo al título de su artículo «Falla in Arabia», cabe destacar el siguiente fragmento:

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 139-140: Scarlatti has followed the characteristic *la, sol, fa, mi*, of Southern Spain with three bars of pure guitar music, showing the “internal pedal” (two notes, in this case) which is so striking in much of Falla’s music, and arises from the convenience of the guitar player.

<sup>27</sup> *Ibid.*, ejemplo Nº 7a, p. 140.

<sup>28</sup> *Ibid.*, ejemplo Nº 8, p. 140.

<sup>29</sup> *Ibid.*, ejemplo Nº 9, p. 140.

<sup>30</sup> *Ibid.*, ejemplo Nº 10, p. 140.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

“Andaluza” la última de las cuatro piezas para piano mencionadas [Cuatro piezas españolas], es la más interesante para estudiar [...]. Mientras su técnica y su dificultad de ejecución recuerdan a Domenico Scarlatti, es completamente moderna en su concepción y llena del espíritu del Sur de España [...]. Los ritmos libres de Debussy, sus modos, sus trozos de melodía las cuales terminan sobre la dominante, y sus pasajes al *cante jondo*, todo sugiere la atmósfera del Sur de España *Arabia*<sup>31</sup>.

El artículo «Falla in “Arabia”» en el cual Trend presenta todos estos ejemplos es incluido como capítulo III de su libro *Manuel de Falla and Spanish music*<sup>32</sup>, a partir del cual desarrolla otros ocho capítulos (IV-XI) dedicados cada uno de ellos a una obra del compositor gaditano, excepto para el *Retablo* al que dedica dos enteros, concluyendo con un último capítulo (XII) dedicado a Falla y sus contemporáneos.

Aunque en estos capítulos el estudio de las obras de Falla se queda en un mero “análisis” descriptivo que hemos situado en un nivel inferior al análisis, es digno de mencionar la gran cantidad de ejemplos musicales extraídos de las partituras del maestro. Así, incluye ejemplos de los distintos temas que aparecen en sus obras, de la participación y el tratamiento en los mismos de los distintos instrumentos y de las cadencias, como si se tratase de una sinopsis de cada una de las obras de Falla basada en ejemplos musicales.

Como ejemplo de todo ello, presento a continuación el comienzo del “análisis” con carácter descriptivo que Trend desarrolla en su capítulo dedicado a los tres nocturnos para orquesta y piano, *Noches en los jardines de España*:

La orquesta empleada en las *Noches* es grande –la más grande que Falla haya usado en ninguna otra de sus obras–. [...] Falla comienza de una manera que es muy característica en él: directamente, sin andarse por las ramas. [...] En las *Noches* nos despertamos de repente en medio de un intenso sueño, como si la música hubiera estado allí ya, antes de que nosotros llegáramos a darnos cuenta. Oímos un zumbido en las violas –notas rápidamente repetidas tocadas cerca del punte, picadas y apoyadas por el arpa–, y reforzado en el primer tiempo del compás por suaves acordes en las cuerdas y el metal<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 146: “Andaluza”, the last of the four pianoforte pieces mentioned above, is most interesting to study [...]. While in its technique and its difficulties of execution it recalls Doménico Scarlatti, it is thoroughly modern in conception and full of the spirit of Southern Spain [...].

Debussy’s free rhythms, his modes, his bits of melody which end on the dominant, and his passages resembling *cante jondo*, all suggest the atmosphere of the Southern Spanish Arabia.

<sup>32</sup> Trend, J. B. (1929). *Manuel de Falla and Spanish music*, New York: Alfred A. Knopf.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 67-68: The orchestra employed in the *Noches* is large –larger than Falla has used in any other of his works–.

[...] Falla begins in a way that is highly characteristic of him: that is, directly, with no beating about the bush. [...] In the *Noches* we wake suddenly into the middle of a vivid dream, as if the music had been there already, going on for some time, before we became aware of it. We hear a buzzing tune for violas –rapidly repeated notes played close to the bridge, picked out and supported by the harp–, and reinforced on the first beat of the bar by soft chords on strings and brass.



Cuando entra el piano, lo hace con una inversión del tema apoyado por arpeggios decorativos, y por clarinetes, trompas y trompetas con sordina<sup>34</sup>.



Después de algún tiempo otro tema es sugerido por la orquesta al completo<sup>35</sup>:



E inmediatamente después es tomado y desarrollado por el piano, una vez más en una forma invertida<sup>36</sup>:



No sólo hay que destacar la gran cantidad de ejemplos musicales que Trend incluye en su libro, sino también cuándo los incluye, en la década de los años 20, convirtiéndose así su libro en pionero de

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 68: *When the pianoforte enters, it is with on inversion of the theme supported by decorative arpeggios, and by clarinets, horns, and muted trumpets.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 69: *After some time another theme is suggested by the full orchestra:*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 69: *and immediately afterwards taken up and developed by the pianoforte, once again in an inverted form:*

los futuros “análisis” descriptivos acompañados con ejemplos musicales de la obra de Falla, que proliferarán a partir de la década de 1940, pero con una finalidad meramente divulgativa.

Como ejemplos de los análisis de la década de 1940 podemos citar a Gilbert Chase y Jaime Pahissa que marcarán a su vez la tónica de los trabajos “analíticos” de las décadas posteriores.

Gilbert Chase, cuatro años antes de la muerte de Manuel de Falla dedica en su libro *La música española* un capítulo al compositor (Capítulo XII «Manuel de Falla»), en el cual lleva a cabo una síntesis cronológica de su obra con un único ejemplo musical donde introduce el tema del primer movimiento del *Concerto*:

Es interesante observar que uno de los temas del primer movimiento del “concerto” está tomado de un villancico del siglo XVI, de Juan Vásquez, *De los álamos vengo, madre*, [...] indudablemente de origen popular. El tema hace su aparición de una manera muy saliente, tocado por el violín y el violoncello a dos octavas de distancia, con la indicación *intenso sostenuto*; entra en el segundo compás el oboe *forte*, y el clavicémbalo sostiene el conjunto con arpeggios sonoros, fuertemente acentuados. He aquí el tema (nótese la característica síncopa del sexto compás)<sup>37</sup>:

*Ejemplo 15.*



A pesar de introducir un único ejemplo de la obra de Falla, cabe destacar en la línea de Trend, la relación que establece entre la música impresionista, la música popular española y la técnica utilizada por el compositor gaditano en su música, con la intención de demostrar que Falla no se “afrancesó” en París sino que adquirió la técnica apropiada para la expresión del lenguaje musical español:

Además, muchos de los nuevos procedimientos que parecían invención del “Impresionismo”, eran corrientes en la música popular española; por ejemplo, las cuerdas al aire, de la guitarra, que dan un acorde completamente “impresionista”, y otros rasgos que son usuales en ella, como la tendencia a las melodías y armonías modales, la ambigüedad tonal resultado del empleo frecuente de “falsas relaciones”, y “cadencias rotas”, el uso sistemático de quintas sucesivas, las apoyaturas no resueltas, la complejidad métrica por cambios frecuentes de compás y por la simultaneidad de ritmos diferentes. Por lo tanto, no es muy exacto decir que Falla se “afrancesara” en París con la adopción de los métodos impresionistas. Más bien debiera decirse que allí adquirió una técnica extraordinariamente apropiada a la expresión del lenguaje musical de su tierra nativa<sup>38</sup>.

También, Chase, en un atisbo de “análisis” en el que no incluye ejemplos musicales, destaca la capacidad de Falla para extraer de la música popular española sus elementos esenciales (ritmos, armonías, efectos guitarrísticos, modo frigio y canto jondo), subrayando su interés no tanto por la línea melódica de ésta, sino por su base armónica e instrumental, recreando en sus acompañamientos el *melos* inherente a cada canto:

Sus acompañamientos, complejos y difíciles como son, representan la “recreación”, en un plano artístico, del *melos*, inherente a cada canto [...].

Pero en la *Fantasía [bætica]*, Falla ha purificado tanto ese material, que probablemente no podría ser reconocido como “andaluz” más que por aquellos capaces de analizar sus elementos componentes. Encontramos aquí el modo frigio, predominante siempre (con un agradable interludio lírico en modo eólico, que también abunda en la música

<sup>37</sup> Chase, G. (1942) Manuel de Falla, *La música de España*, (208) Buenos Aires: Hachette.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 35 – OCTUBRE DE 2010

popular española), el *cante jondo*, tipo de canto sobre acompañamiento de guitarra; los característicos ritmos de danza, como los de las *sevillanas* en el comienzo de la obra; [...]. Pero el efecto total es distinto de lo que hasta aquí hemos considerado como música española. Y es porque Falla ha ido apartándose del aspecto local y pintoresco de la música andaluza, para dirigirse hacia un concepto más universal y estilizado del arte<sup>39</sup>.

También menciona como característica de la *Fantasía Bética* la “politonalidad”, característica que se va a convertir en un falso tópico en todos los trabajos posteriores relacionados con la obra del compositor, aunque Chase debido a su condición de contemporáneo de Falla, añade que esta palabra no le agradaba al compositor:

Falla lleva su construcción armónica hacia un plano más “avanzado” que en sus obras anteriores. Se encuentran en esta obra [*Fantasía bética*] tonalidades superpuestas, que es lo que se conoce generalmente por politonalidad, aunque sea ésta una palabra que no agrade a Falla<sup>40</sup>.

### I.1. Adolfo Salazar (1890- 1958)

Antes de continuar con las siguientes décadas dedicaremos un apartado al compositor y crítico español Adolfo Salazar, contemporáneo de Manuel de Falla y defensor y profeta de sus ideales, no sólo en España sino también en el extranjero.

Relacionándolo con nuestro primer apartado, podemos destacar entre sus escritos dos que se publicaron en Francia en la década de 1920 en *La Revue Musicale* bajo los títulos “Le jeune musique: Falla et Halffter”<sup>41</sup> y “*La Orquesta Bética de Cámara: œuvres nouvelles de Falla, Esplá et Halffter*”<sup>42</sup>.

En el primero de ellos, Salazar no puede desaprovechar la oportunidad que le brinda *La Revue Musicale* francesa en un espacio dedicado a «Espagne», de dar a conocer a los lectores franceses la situación de la joven música española.

No hace mención a las obras de Falla, pero sí escribe en cambio en torno a los ideales del compositor gaditano y establece una línea de sucesión encabezada por el propio Falla que según Salazar toma la estela de Albeniz en pleno declive, seguido por Ernesto Halffter a quien sitúa como su inmediato seguidor y de otros jóvenes músicos como Juan José Mantecón, José María Franco y Augusto José Vela, «que siguen su huella y tienen la posibilidad de continuar en la historia, esta página de la música española en la cual Europa ha puesto tantas esperanzas»<sup>43</sup>.

Así, desde el punto de vista de la función que Salazar se encomendó como profeta y defensor de los ideales de la música española, da a conocer a sus lectores franceses el estado de la joven música española de aquel entonces. Compara a los jóvenes músicos españoles con los jóvenes literatos también españoles recientemente consagrados en la joven revista francesa *Intentions*, debido a su formación mirando a Francia, para demostrar que fuera de España no se sabe muy bien cuándo «un músico español de calidad se asfixia en el ambiente español cuando este no se renueva con aire

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 201-204.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 204. Para un mayor conocimiento de la evolución del lenguaje armónico en la obra de Manuel de Falla, léase: Nommick, Y. (1998-1999) *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, 3 tomos, Univ. de París- Sorbonne.

<sup>41</sup> Salazar, A. (1924). Le jeune musique: Falla et Halffter, *La Revue Musicale*, número de octubre, (254-256).

<sup>42</sup> Salazar, A. (1925). *La Orquesta Bética de Cámara: œuvres nouvelles de Falla, Esplá et Halffter*, *La Revue Musicale*, número de noviembre, (79-81).

<sup>43</sup> Salazar, A. (1924). Le jeune musique: Falla et..., art. cit., p. 254: *qui suivent ses traces ont, présentement, la possibilité de continuer dans l'histoire cette page de la musique espagnole en qui l'Europe a mis tant d'espoir.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

«europeo»<sup>44</sup> (ideal de la música de Falla) y por tanto no pueden saber que España también tenía músicos con esa formación (mirando a Francia), como los anteriormente citados Falla, Mantecón, Franco y Vela.

Las obras de estos compositores, según Salazar son muchas veces «dedicadas a Ravel, Stravinsky, Falla, Poulenc, a *L'Après-midi d'un faune*, a Schoenberg, a Bartók [...] quienes provocaron [todos ellos] violentos cólicos a aquellos nuestros profesores, directores de orquesta, compositores y críticos que ponían mala cara ante la música de Ravel, Stravinsky, Bartók, Schoenberg...»<sup>45</sup>.

Un año después, Salazar vuelve a informar de nuevo a sus lectores de la *Revue Musicale* acerca de la actividad de los jóvenes músicos españoles, en el artículo anteriormente mencionado «*La Orquesta Bética de Cámara: œuvres nouvelles de Falla, Esplá et Halffter*». En este artículo, relaciona las nuevas obras de estos compositores con las características distintivas de la *Orquesta Bética de Cámara*, que a la postre iba a ser el medio a partir del cual se iban a interpretar.

Cabe destacar en este sentido las siguientes palabras de Salazar:

La Orquesta Bética no es ni una «gran orquesta», ni una «pequeña orquesta». Es exactamente una «orquesta de cámara», es decir una orquesta que trata de tocar la música antigua y la música más moderna en una condición de sonoridad completamente distinta a las grandes orquestas, a las cuales intenta no parecerse jamás. Una de sus características distintivas, que el otorga singularidad, es el equilibrio sonoro, la igualdad en el número de instrumentos de cuerda, madera y metal. [...] Para las obras antiguas y para ciertas obras modernas como el *Retablo* de Falla un clave sustituye al piano. [...]

Con sus pequeños teatrillos, y las marionetas del *Retablo de Maese Pedro*, la *Bética*, dirigida por Falla y Halffter recorre España, expandiendo a la vez la belleza clásica y la moderna, y despertando en la juventud musical de nuestras provincias, la idea de sonoridades orquestales, totalmente diferente a aquellas de la gran orquesta<sup>46</sup>

Con todo ello Salazar desea que París y sus lectores conozcan con buen gusto todo esto, y constatar así que la música española no ha cesado nunca de enriquecerse.

## I.2. Los escritos de Manuel de Falla y su presencia en estos trabajos<sup>47</sup>

Otro aspecto importante en todos estos trabajos publicados durante la vida del compositor gaditano, es la presencia en los mismos de fragmentos de los escritos del propio Falla, como por ejemplo en la obra citada anteriormente de Trend, siendo éste (el recurrir, cuando lo consideran

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 254: *un musicien de qualité étouffe dans l'ambiance espagnole lorsqu'elle n'est pas rafraîchie par quelque souffle européen.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 255: *dédiant à Ravel, à Stravinsky, à Falla, à Poulenc, à L'Après-midi d'un faune, à Schoenberg, à Bartók [...] donné de violentes coliques à ceux de nos professeurs, ou chef d'orchestre, ou compositeurs, ou critiques qui faisaient la grimace devant la musique de Ravel ou de Stravinsky ou de Bartók ou de Schoenberg...*

<sup>46</sup> Salazar, A. (1925). *La Orquesta Bética de Cámara...*, art. cit. pp. 79-80: *L'Orchestre Bétique n'est ni un «grand orchestre», ni un «petit orchestre». Il est exactement un «orchestre de chambre», c'est-à-dire un orchestre qui tâche de jouer la musique ancienne et la musique la plus moderne dans une condition de sonorité tout à fait autre que les grands orchestres auxquels il s'efforce de ne ressembler jamais. [...] Un de ses caractères distinctifs, qui rend si singulier son équilibre sonore, c'est l'égalité dans le nombre des archets et des bois et cuivres. [...] pour les œuvres anciennes, et pour certaines œuvres modernes comme le Retablo de Falla un clavecin («clavicembalo») remplace le piano.*

[...] *Avec ses petits tréteaux, et les marionettes du Retablo de Maese Pedro, la Bética, conduite par Falla et Halffter a parcouru l'Espagne, répandant à la fois la beauté classique et la beauté moderne, et éveillant dans la jeunesse musicale de nos provinces, l'idée de sonorités orchestrales, toutes différentes de celles du grand orchestre.*

<sup>47</sup> Para un conocimiento de la bibliografía existente de los escritos publicados del propio Falla, léase: Nommick, Y. (2002). Manuel de Falla: una bibliografía esencial. *Universo Manuel de Falla. Exposición permanente*, (53-70). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Catálogos», serie «Exposiciones», n° 4.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

oportuno, a los escritos del propio compositor) otro punto de vista utilizado por estos autores para acercarse a la obra de Falla. De esta manera, el lector va conociendo al mismo tiempo algunos de los temas acerca de los cuales escribía el propio Falla.

Así Trend, en su obra *Manuel de Falla and Spanish music*, introduce fragmentos de escritos de Falla sobre Felipe Pedrell, El Cante Jondo y Debussy. En relación a Felipe Pedrell, Trend recoge las siguientes palabras de Falla:

“Pedrell” Falla ha escrito “fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos.

[...] Algunos de los que fueron sus discípulos dejan entender que no lograron gran futuro de aquellas enseñanzas Tal vez, o no supieron aprovecharlas o pretendieron obtener de ellas lo que fuese precisamente opuesto a las fuertes convicciones estéticas del maestro; tal vez fueron a él sin la preparación técnica suficiente a todo aquel que se dirige a un gran artista en demanda de consejo; pero sea cual fuere la causa”, añade, “yo por mi parte afirmo que a las enseñanzas de Pedrell y al poderoso estímulo que sobre mi ejercieron sus obras, debo ese encauzamiento artístico indispensable a todo aprendiz noblemente intencionado”<sup>48</sup>

En relación a los escritos de Falla en torno al cante jondo, Trend recoge lo siguiente:

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. El gran maestro Felipe Pedrell en su admirable *Cancionero Musical Español*, escribe: “El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo once, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha”

Y a ello queríamos añadir nosotros que en uno de los cantos andaluces, en los que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *seguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos [...]; el enharmonismo inherente a los modos primigénicos [...]; y por último, la ausencia del ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta [...]<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Trend, J.B. (1929). *Manuel de Falla...*, op. cit., p. 5: “Pedrell”, Falla has written, “was a master in the highest sense of the word, for both by precept and example he showed Spanish musicians where their road lay and led them along it himself.

Some of those who were his pupils have let it be understood that they did not get much benefit from his lessons. It may have been that they did not know how to profit by them, or that they tried to obtain from them something that was definitely opposed to the strong æsthetic convictions of the master. Or, again, it may be that they went to him without the technical preparation necessary to every student who goes to a great artist for advice. But, whatever the cause”, he adds, “I for my part am able to affirm that I owe to the teaching of Pedrell, and to the powerful stimulus exerted on me by his music, that artistic direction which is indispensable to every well-intentioned apprentice”. Trend fecha el escrito de Falla, *Felipe Pedrell* en 1923 y señala que fue publicado en Francia en la *Revue Musicale*. Sin embargo, extrae el texto de una copia en español que pertenece a un buen amigo de Falla y Pedrell, Don Juan Gisbert, de Barcelona, a quien está enormemente agradecido. Este fragmento del libro de Trend ha sido traducido en este trabajo aprovechando las propias palabras del compositor que podemos encontrar en: (1965). *Escritos de Manuel de Falla. Felipe Pedrell, Ars 100*, Número dedicado a Manuel de Falla, (sin paginar).

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 20-21: *In the history of Spain (he [Falla] begins) there are three events wich, though varying in their effect on general life and culture, have been of considerable importance in the history of music. They are:*

- (1) *the adoption by the Spanish Church of Bizantine liturgical music;*
- (2) *the muslim invasión; and*
- (3) *the immigration and establishment in Spain of numerous bands of gipsies.*

*Pedrell, in his Cancionero, was of opinion that the persistence of oriental characteristics in various Spanish folk-songs was due to Byzantine influence, wich appeared in the chants used in the Spanish Church from the time of the conversion of the country to Christianity down to the eleventh century, when the Roman liturgy, so-called, was introduced in its place.*

Y en relación a Debussy, Trend recoge de los escritos de Falla:

Su música [de Debussy] no está hecha a la española, sino en español, o mejor dicho, en andaluz, puesto que nuestro cante jondo es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos modos, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros.

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las sesiones de cante y baile jondo dadas en París por los cantaores, tocaores y bailaores que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas<sup>50</sup>.

### I.3. Conclusiones

Los primeros trabajos relacionados con la vida y obra del compositor gaditano son escritos por autores, críticos o compositores que fueron contemporáneos del compositor entre 1920 y 1947. Entre estos, cabe destacar en primer lugar a Joaquín Turina<sup>51</sup>, Georges-Jean Aubry<sup>52</sup> y Roland-Manuel<sup>53</sup>, que mantuvieron una relación personal con Manuel de Falla, motivo que les llevo en sus trabajos a relacionar la obra del compositor con sus impresiones o valoraciones acerca de su carácter. Estos trabajos desde el punto de vista analítico se pueden catalogar como “comentarios analíticos” o “análisis descriptivos”, debido a la gran carga descriptiva y subjetiva que les caracteriza, asociada a un estilo literario romántico.

---

*To this Falla would add that in one of Andalusian types of melody, and one of most primitive –the siguiriya– certain elements of Byzantine chant are still to be found. There are the modes of the primitive systems [...]; the enharmonism inherent in the primitive modes [...]; and, lastly, the absence of metrical rhythm in the melodic line and its wealth of modulating inflexions. [...].* Trend señala que los extractos del escrito de Falla recogidos por él en su obra, a pesar de ser publicados también en la *Revue Musicale*, han sido tomados de la obra: (1922). El “Cante Jondo” (*Canto primitivo andaluz*), Granada: Editorial Urania. De la misma manera que en el ejemplo anterior, la traducción de estos extractos de Trend, está basada en las palabras utilizadas por el propio Falla que podemos encontrar en: (1965) Escritos de Manuel de Falla. Análisis de los elementos musicales del “Cante Jondo”, *Ars 100*, Número dedicado a Manuel de Falla, (sin paginar).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 52: *Debussy (he [Falla] says) wrote Spanish music without knowing more of Spain –of the actual country, that is– than could be seen in a few hours spent at San Sebastian. He knew it, of course, from books, and from the songs and dances given by Spanish performers in Paris. Moreover, he was interested in the modal melodies of liturgical music; and as Spanish popular song has been influenced by the Church modes, it happened that even in the works of Debussy which were not intended to give a Spanish effect Falla met with the modal writing, together with the cadences, rhythms, and ornaments which seemed to bear a close relationship with the natural music of his own country.* Trend señala que este extracto pertenece al “Debussy number” de la *Revue musicale* publicado en diciembre de 1920. La traducción de este extracto está a su vez extraído de las propias palabras del compositor que podemos encontrar en: (1965). Escritos de Manuel de Falla. Análisis de los elementos musicales del “Cante Jondo”. Influencia de estos cantos en la música moderna europea. b) Francia. *Ars 100*, Número dedicado a Manuel de Falla, (sin paginar).

<sup>51</sup> Turina, J. (1920). Manuel de Falla, art. cit. pp. 193-196

<sup>52</sup> Jean-Aubry, G. (1927). Manuel de Falla. Traducción y notas de María Muñoz de Quevedo, art. cit. pp. 8-11.

<sup>53</sup> Entre otros: Roland-Manuel. (1928). Manuel de Falla, art. cit., pp. 293-297; y Roland-manuel. (1930) *Manuel de Falla, op. cit.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

La única excepción que confirmaría la regla la encontramos en la obra de Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*<sup>54</sup> (1929), donde reaparece a su vez un artículo anterior del mismo autor «Falla in Arabia»<sup>55</sup> (1922), el cual puede considerarse como el primer ejemplo “serio” de un estudio analítico de la obra del compositor gaditano, convirtiéndose al mismo tiempo en pionero de los futuros “análisis” aún descriptivos de la década de 1940 que van a acompañarse de ejemplos musicales, pero aún con una finalidad meramente divulgativa.

De la década de 1940, merece destacar a Gilbert-Chase<sup>56</sup> y Jaime Pahissa<sup>57</sup>, que siguen el camino apuntado por Trend, pero con escasos ejemplos de la obra del compositor. Además en los trabajos de esta década empiezan a fraguarse los falsos tópicos en torno a la obra de Manuel de Falla.

Hay que destacar además en esta primera mitad del siglo XX, por un lado la figura de Adolfo Salazar que escribió acerca de los ideales del compositor y por otro los escritos del propio compositor que circulaban en diferentes medios de la época y que fueron citados y parafraseados por estos autores en muchos de sus trabajos.

Con todo ello, hemos pretendido dar una visión general del panorama de los trabajos, escritos y publicaciones relacionadas con la vida y obra del compositor gaditano entre 1920-1946/7, resaltando los principales enfoques y autores más característicos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Casella, A. (1931). Visita a Manuel de Falla. 21+26, (95-202). Roma-Milano: Augustea.
- Chase, G. (1941). Manuel de Falla. *La música de España*, (194-210). Buenos Aires: Hachette.
- Falla, M. de. (1920). Claude Debussy et l'Espagne. *La Revue Musicale*, año I, t. I, número 2, diciembre (206-210).
- , (1922). *El «cante jondo» (canto primitivo andaluz)*. Granada: Urania, 1922, 20 p.
- , (1925). Manuel de Falla par lui-même. *La Revue Musicale*, 6, 9, julio (94-95).
- , (1929). Notre enquête: [réponse de Manuel de Falla]. *Musique*, II, número 8, mayo (897).
- , (1939). Manuel de Falla et Ravel. *Le Monde Musical*, 50, 6-7, junio-julio (183).
- Jean-Aubry, G. (1927). Manuel de Falla. *Pro-Arte Musical*, V, número 8, agosto (8-11). Traducción y notas de María Muñoz de Quevedo.
- Mayer-Serra, O. (1943). Falla's Musical Nationalism, *The Musical Quarterly*, XXIX, número 1, enero (1-17).
- Nolasco, F. de. (1939). Manuel de Falla. *De música española y otros temas*, (39-58). Santiago de Chile: Ercilla.
- Pedrell, F. (1913). La vida breve. *La Vanguardia*, 29 mayo.
- Pérez, D. (1930). Manuel de Falla, *Figuras de España*, (225-241). Madrid: C.I.A.P.
- Quevedo, A. (1928). Manuel de Falla en París. *Musicalia*, número 1, mayo-junio (11-15).
- Roland-Manuel. (1928). Les débuts de Manuel de Falla. *Musique*, I, 11-12, septiembre (488-490).

<sup>54</sup> Trend, J. B. *Manuel de Falla...*, *op. cit.*, pp. 184.

<sup>55</sup> Trend, J. (1922). Falla in Arabia, *art. cit.*, pp. 133-149.

<sup>56</sup> Chase, G. (1942). Manuel de Falla, *La música de España*, *op. cit.*, pp. 194-210.

<sup>57</sup> Pahissa, J. (1947). *Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 223.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 35 – OCTUBRE DE 2010

- , (1928). Les débuts de Manuel de Falla. *Musique*, I, II, 1, octubre (575-583).
- , (1928). Manuel de Falla. *Musique*, I, 7, abril (293-297).
- , (1930). *Manuel de Falla*, París: Cahiers d'Art. [Traducción de Vicente Salas V. (1945). Buenos Aires: Editorial Losada].
- Salazar, A. (1924). Le jeune musique: Falla et Halffter. *La Revue Musicale*, 5, 11, octubre (254-256).
- , (1925) La Orquesta Bética de Cámara: œuvres nouvelles de Falla, Esplá et Halffter. *La Revue Musicale*, 7, 1, noviembre (79-81).
- Trend, J. B. (1922). Falla in Arabia», *Music & Letters*, número 2, abril (133-149).
- , (1929). *Manuel de Falla and Spanish music*, New York: Alfred A. Knopf.
- Turina, J. (1920) Manuel de Falla. *The Chesterian*, número de mayo (193-196).
- Villar, R. (1927). Manuel de Falla. *La Revista de Música*, número de octubre (222-225).

#### Autoría

---

- Nombre y Apellidos: JOSÉ JUAN FRÍAS LÓPEZ
- Centro, localidad, provincia: I.E.S. Avenmoriel, Benamaurel, Granada.
- E-mail: josejuanfrias@yahoo.es