



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

“LOS TRABAJOS ANÁLITICOS EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL DE FALLA (II): TRABAJOS INMEDIATAMENTE POSTERIORES A LA MUERTE DE MANUEL DE FALLA (1947-1977)”

AUTORÍA JOSÉ JUAN FRÍAS LÓPEZ
TEMÁTICA EDUCACIÓN MUSICAL
ETAPA PRIMARIA Y SECUNDARIA

Resumen

El presente artículo constituye el segundo capítulo de los ocho que pretenden facilitar la labor docente del educador musical tanto en Primaria como en Secundaria a la hora de elaborar sus unidades didácticas en torno a la obra de Manuel de Falla. Este capítulo en concreto constituye pues un estudio de los trabajos analíticos existentes sobre la obra del compositor gaditano inmediatamente posteriores a su muerte entre 1947 y 1977.

Palabras clave

Trabajos analíticos, obra de Manuel de Falla, Balance y evaluación

Índice

I. TRABAJOS INMEDIATAMENTE POSTERIORES A LA MUERTE DE MANUEL DE FALLA (1947-1977).....	2
I.1. Ernesto Halffter (1905- 1989).....	10
I.2. Los escritos de Manuel de Falla y su presencia en los trabajos de estas décadas.....	13
I.3. Conclusiones.....	14
BIBLIOGRAFÍA.....	15

I. TRABAJOS INMEDIATAMENTE POSTERIORES A LA MUERTE DE MANUEL DE FALLA (1947-1977)

El trabajo que debemos destacar en primer lugar, dada su importancia y proximidad con la muerte de Falla, es el citado libro de Jaime Pahissa titulado *Vida y obra de Manuel de Falla* (1947), que junto con el libro de Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music* (1929), constituyen los trabajos más completos hasta la década de 1950 que se hayan escrito sobre la vida y obra del compositor.

Sin embargo, siguiendo la línea de Chase, Pahissa perpetúa el falso tópico de la “politonalidad”¹ cuando hace alusión al *Concerto*, pero dada su condición de contemporáneo de Falla con quien pudo intercambiar algunas palabras, acompaña esta afirmación con la advertencia de que Falla no quería que se tuviera por politonal pasaje alguno de su obra:

No quiere Falla que se tenga por politonal fragmento alguno de sus obras. Sostiene que siempre las agregaciones de notas de sus acordes son resultado de su sistema de los armónicos naturales del acorde perfecto. Pero no se puede negar que, algunos pasajes, como el siguiente de este primer tiempo, son aparentemente politonales; incluso la armadura de la clave es distinta²:



Este libro, presenta además una de las características que permanecerá presente durante las tres próximas décadas en los trabajos dedicados a la vida y obra³ de Manuel de Falla, el “comentario

¹ Para un mayor conocimiento del procedimiento de las superposiciones tonales en la obra de Manuel de Falla, léase: NOMMICK, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Univ. de París- Sorbonne, 3t. (263-271). Y para mayor información acerca de la añadidura de notas extrañas a un acorde perfecto mayor en la obra de Falla, léase además de la tesis anteriormente mencionada de Y. Nommick, el artículo siguiente: Collins, C. (mayo 2003): «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed», *Journal of the Royal Musical Association*, 128 Number 1, (71-97). Ambos demuestran que Falla justificaba su método de superposición de acordes en el libro de Louis Lucas *L'acoustique nouvelle* para darle mayor solidez, pero este sólo constituyó una inspiración para la construcción de su método, basada en la importancia del acorde perfecto mayor, el único inmutable. Así lo escriben Nommick y Collins respectivamente. Nommick (Tomo II, p. 365) escribe: En *L'acoustique nouvelle* Falla descubre nuevos horizontes que van a orientar la evolución de su armonía (*Dans L'acoustique nouvelle il [Falla] a découvert de nouveaux horizons qui vont orienter l'évolution de son harmonie*); Collins (p. 94) escribe: Falla, entonces, debe haber encontrado en *L'acoustique nouvelle* la inspiración para un método de generación de acordes en el cual quintas perfectas son superpuestas sobre las notas de una triada base (*Falla, then, may have found in L'acoustique nouvelle the inspiration for a method of generating chords in which perfect fifths are superimposed above notes of a base triad*).

² Pahissa, J. (1947). *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, (2ª ed. Ampliada, Buenos Aires, Ricordi 1956), (145-146). Para un mayor conocimiento del procedimiento de las superposiciones tonales en la obra de Manuel de Falla, léase: Nommick, Y. *Manuel de Falla: œuvre..., op. cit.* (263-271).

³ Incluso en 1956 se publica la 2ª edición del libro de J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*.

analítico” o “análisis descriptivo”, caracterizado por un estilo literario romántico y subjetivo que es utilizado por los autores como medio de expresión para describir algunos pasajes de la obra del compositor gaditano, todo ello con una finalidad meramente divulgativa.

Por otro lado se perpetuarán y propagarán todos aquellos tópicos que se empezaron a fraguar en las décadas anteriores. Veamos a continuación algunos ejemplos de este panorama.

Kurt Pahlen en su obra *Manuel de Falla und die musik in Spanien*⁴ escribe en torno al «Allegro» del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla:

Es curioso cómo Falla escribe para los instrumentos de viento cinco sostenidos en la clave, mientras que el clavecín está tocando sin ninguno, lo que indica claramente que nos encontramos en dos tonalidades diferentes; al analizar la parte de clavecín independiente también podemos llegar a la conclusión de que aquí existen varias tonalidades superpuestas, lo que unido al grupo instrumental produce una mayor sensación de politonalidad⁵.



Kurt Pahlen perpetúa de este modo el falso tópico que vincula la obra de Falla con la politonalidad. Pero no solamente en su 1ª edición de 1953 y su posterior traducción en 1960 por Cristóbal Halffter, sino que también con la nueva edición ampliada de 1994 donde en una de estas ampliaciones vuelve a caer en el falso tópico:

Aunque Falla no recibe en ningún momento la necesidad de disolver la tonalidad, aquí no [ocurre lo mismo], sobrepasa sus fronteras con ayuda de la politonalidad. Además, él coloca una [tonalidad] apartándose de la tradición, a veces de manera radical, pero nunca sin romper con el quehacer de su tiempo⁶.

Si observamos los dos últimos ejemplos musicales utilizados respectivamente por Jaime Pahissa y Kurt Pahlen para demostrar la “politonalidad” en la obra de Manuel de Falla, podemos apreciar claramente como se ha ido propagando el falso tópico a través del “análisis descriptivo” de los mismos ejemplos musicales.

⁴ Pahlen, K. (1953, Edición ampliada en 1994) *Manuel de Falla und die musik in Spanie*, Mainz. Existe una traducción al castellano de 1960 de Cristóbal Halffter: Pahlen, K. (1960) *Manuel de Falla un die musik in Spanien*, trad. Cristóbal Halffter, Editora Nacional, Madrid.

⁵ Pahlen, K. *Manuel de Falla un die musik in Spanien*, trad. Cristóbal Halffter, *op. cit.*, (168-169). En la edición ampliada de 1994 (155), Kurt escribe: *Falla empfindet in keinem Augenblick eine Notwendigkeit zur Auflösung Polytonalität an ihre Grenzen zu stoßen scheint. Er setzt auf eine Weiterentwicklung aus traditionellem, Urgrund, auf eine manchmal radikale, aber nie zerstörende Fortbildung im Sinne der Zeit.*

⁶ Pahissa J. *Vida y obra...*, *op. cit.*, (145-146).

Tres años después de la publicación de la segunda edición del libro de Pahissa, Luis Campodonico escribe un libro dedicado al maestro titulado *Falla*.⁷ A continuación exponemos la presentación de una nueva edición⁸ del libro en 1991 en el periódico de Barcelona *Avui*:

Manuel de Falla es, desde su infancia, una de las figuras más importantes de la música clásica de este siglo. Este volumen es un repaso documental de su vida, desde su infancia en Cádiz, durante la cual aprendió las primeras lecciones musicales de los más diversos maestros, pasando por el momento en el que alcanza su madurez como compositor en *Noches en los jardines de España*, *Los nocturnos*, hasta alcanzar el momento de su muerte con la inacabada *Atlántida*. Sus obras siempre van a tener como origen la música popular, no folklórica, sino de nueva creación, hasta el fin de su vida creativa⁹.

En esta presentación se destaca el punto de vista tomado por el autor para analizar la obra de Falla: La música popular en el origen de sus obras.

Cabe destacar también el análisis que el autor hace sobre las influencias en el lenguaje musical de Falla, a partir del cual llega a la conclusión siguiente: «El lenguaje de Falla es la consecuencia lógica de sus piezas de adolescencia y de *La vida breve*»¹⁰. Como ejemplos de ambos aspectos podemos comenzar citando las siguientes palabras:

El compromiso entre la música culta y la música popular consiste en armonizar el canto en un estilo popular [...]. Esta melodía que canta Salud es un ejemplo típico:



Es la primera manera, la más simple, de tratar la canción popular: Elevarla, con sus desviaciones eventuales al modo menor –o al mayor– clásico¹¹.

⁷ Campodonico, L. (1959). *Falla*, traducido del español por Françoise A. (1959), París, Editions du Seuil, col. "Solfèges", nº 13.

⁸ Campodonico, L. (1991) *Manuel de Falla*, Traducción de Ferran Meler, Barcelona, Edicions 62, col. Pere Vergès de Biografies, nº 20.

⁹ (27 de Julio de 1991) L'Aparador, *Avui*, Barcelona: *Manuel de Falla és, sens dubte, una de les figures més importants de la música clàssica d'aquest segle. Aquest volum és un repàs documental de la seva vida, des de la seva infantesa a Cadis, durant la qual va prendre les primeres lliçons musicals de la mà de diversos mestres, passant pel que molts consideren el punt de la seva maduresa com a scripto, i quan compon Noches en los jardines de España i Els nocturnos, fins al moment de la seva mort, deixant La Atlántida inacabada. Les seves obres sempre van tenir com a origen la música popular, no folklórica, sinó de nova creació, on va portar fins als límits la seva creativitat.*

¹⁰ Campodonico, L. *Falla*, traducido del español por Françoise Avila, op. cit., (70): *Le langage de Falla est la conséquence logique de ses pièces d'adolescence et de La vie brève.*

¹¹ *Ibid.*, p. 35: *Le compromis entre la musique savante et la musique populaire consiste à harmoniser le chant dans un style populaire [...]. Cette mélodie que chante Salud est un exemple typique: C'est la première manière, la plus simple, de traiter la chanson populaire: l'élever, avec ses déviations éventuelles au mode mineur –ou majeur– classique.*

Y sobre las influencias, podemos destacar el siguiente análisis de Luis Campodonico sobre *La vida breve* de Falla:

Distinguiamos entre estas [influencias]:

1. Los recursos del «cante jondo», forma primitiva del canto andaluz (literalmente «canto profundo») en las «soleares» que abren el acto III, con intervención de las guitarras [...].

2. En ciertos pasajes, acordes que recuerdan a Liszt [...] sobre un pedal, en una posición que prefiere las sextas y las terceras [...] constituye uno de los momentos más bellos de la obra [...] al comienzo de la escena 6 del primer acto:



3. El descenso de una segunda menor [...] a la manera andaluza, como hemos señalado en las piezas para piano. [...] del comienzo de la obra que será el motivo-clave [motivo conductor] de todo el primer acto (La atmósfera toma un cierto carácter wagneriano):



4. Un procedimiento formal [...] que es una manera nueva y no clásica de desarrollar un pasaje como hace Stravinsky y por otra parte Bartók [...] consiste en utilizar una nota pivote [eje, base] a través de la cual se organiza una línea y que sirve de punto de partida a todo un fragmento musical [...] como es el caso de este ejemplo de la danza del acto II, donde todo parte de un polo melódico en mi¹².



¹² *Ibid.*, pp. 36-40: *Distinguons parmi celles-ci:*

1. *Le recours au «cante jondo», manière primitive du chant andalou (littéralement «chant profond») dans les «soleares» qui ouvrent l'acte III, avec intervention des guitares [...].*

2. *Dans certains passages, des accords qui rappellent ceux de Liszt [...] sur une pédale, dans une position qui préfère les sixtes et les tierces [...] constitue, par ailleurs, un des moments les plus beaux de l'œuvre [...] du début de la scène 6 du premier acte.*

3. *La descente d'une seconde mineure [...] à la manière andalouse, comme nous en avons signalé dans les pièces pour piano. [...] du début de l'œuvre qui sera le motif-clé de tout le premier acte (L'atmosphère prend ici un certain caractère wagnérien).*

4. *Un procédé formel [...] qui est une manière nouvelle et non classique de développer un passage comme l'a fait parfois Stravinsky et, d'autre part, Bartók [...] consiste à utiliser une note pivot autour de laquelle s'organise une ligne et qui sert ainsi de point de départ à tout un morceau [...] comme c'est le cas dans cet exemple de la danse de l'acte II, où tout part d'un pôle mélodique en mi.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

Todos estos aspectos como la influencia de la música popular, la segunda menor descendente, la nota pivote o polo melódico y los pedales, están presentes en el análisis de Campodónico, estableciendo una continuidad con las piezas de su adolescencia *Serenata Andaluza* y *La vida breve*.

De esta manera, podemos situar a Campodónico en la línea de Trend, constituyendo en estas décadas lo que fue Trend en las anteriores, es decir, el primer autor en proponer en la década de los 50, un estudio analítico “serio” de la obra del compositor gaditano en el que el análisis de sus rasgos son enmarcados tanto dentro de las posibles influencias de la música popular española, como de la música de su época y de la música inmediatamente anterior.

Cuatro años después, ya en la década de los sesenta, Suzanne Demarquez escribe un libro dedicado al compositor gaditano titulado *Manuel de Falla*¹³, aunque la edición española no verá la luz hasta cinco años después. Demarquez lleva a cabo análisis rigurosos que se aproximan en algunos casos a un cierto rigor científico, estudiando aspectos de la obra de Falla como el formal o los elementos musicales, pero sin profundizar en ellos y sin desmarcarse aún de la utilización de un estilo literario romántico. Incluso introduce notas relativas a la ejecución precisadas por el compositor en su obra y citas sobre la obra de Falla de otros estudiosos o biógrafos como Sagardía:

«En esta obra [*Concerto*], el compositor no ha tratado de ajustarse a la forma clásica del *concerto* para un instrumento solo con acompañamiento de orquesta. Su objeto ha sido rodear el instrumento principal de varios otros, cada uno de los cuales es tratado como solista. Tanto por su estilo como por su carácter, la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares»¹⁴.

Este relativo rigor científico se observa además al introducir un apartado en su libro dedicado exclusivamente al análisis, que titula «Análisis técnico del “Concierto”», en el que sin embargo, sigue perpetuando falsos tópicos como el de la politonalidad vinculado a la obra de Falla, sin despojarse aún de ese estilo literario romántico. Como ejemplo de todo ello podemos citar estas palabras relativas al *Concerto*:

Volveremos a este aspecto exterior de la obra cuando hablemos de la sorpresa, por no decir de la incompreensión, que una sonoridad tan desacostumbrada, y tan extraña también, suscitó en algunos de sus primeros auditores y críticos.

Primer movimiento. *Allegro*

Esquema de la forma:

Clásica –Exposición precedida de un preludio.

Desarrollo.

Reexposición– preludio, tema.

Cadencia plagal.

¹³ Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, Flammarion, vers. Española (1968): Barcelona, Labor.

¹⁴ *Ibid.*, p. 173. S. Demarquez lo cita a su vez de Sagardía, Á. (1946) *Manuel de Falla*, Madrid, Unión Musical Española, (54), 2º ed. Ampliada en 1967, Madrid, Escelicer.

[...] Este tema generador es una canción popular castellana del siglo XV: *De los álamos vengo, madre*, que, en otras obras, se encuentra en un villancico de Juan Vázquez (siglo XVI).



[...] El autor establece, pues, desde el primer compás, una intención politonal que, de otro lado, impugnaría, respondiendo a observaciones de la crítica; según él [Falla], su *Concierto* no integra ninguna búsqueda politonal, sino solamente efectos que derivan de la famosa ley de resonancia, en aplicación de los principios de Lucas.

Sea como fuere, la atmósfera general de la obra queda creada: áspera, por no decir amarga, la de una orquesta de gaitas y dulzainas con vihuelas, tamboriles y cítaras. Se oye pasar la procesión de madrugada en Sevilla¹⁵.

Para terminar con este trabajo cabe destacar de su *Epílogo* escrito por Juan-Eduardo Cirlot, las siguientes palabras: «gracias a este libro –que nos transmite fielmente los juicios de García Matos– vemos que el material temático de Falla no era original, sino tomado concretamente de fuentes folklóricas»¹⁶. Esta afirmación hoy en día está totalmente superada ya que si bien es cierto que existe influencia de la música popular, el resultado final de la obra ya sea temática, formal o armónicamente es totalmente original tal y como lo demuestra Yvan Nommick en su artículo sobre el *Concierto* titulado «Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concierto* de Manuel de Falla»:

Resaltemos, por último, que si el molde arquetipo al que se acerca Falla en el *Allegro* de su *Concierto* nos parece ser el movimiento de concierto tardobarroco, también conviene subrayar que le impone, así como a la canción *De los álamos vengo, madre*, su alquimia temática, formal y sonora, generadora de una forma musical totalmente personal y de apasionantes ambigüedades¹⁷.

Nommick lo demuestra en su artículo a través del análisis del *Allegro* del *Concierto*, pero también encontramos afirmaciones en este sentido y en estas décadas, aunque sin análisis que lo demuestren, como por ejemplo las hechas por E. Halffter, discípulo directo de Manuel de Falla:

Contra la opinión corriente, en Falla los elementos populares son el estímulo del cual el compositor recrea sus temas transformándolos en formas estilísticamente evolucionadas. Por ejemplo, en el «Sueño de Isabel» de «Atlántida» el punto de partida viene de una mezcla de dos cantos populares: un tema granadino, y otro popular catalán. Pero la creación musical es exquisitamente «fallana»¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷ Nommick, Y. (Junio1998): Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concierto* de Manuel de Falla, *Revista de Musicología* XXI, nº 1, Madrid, (31 [21]).

¹⁸ Halffter, E. (1973). *El magisterio permanente de Manuel de Falla*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (17).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

Tres años después de que Demarquez escribiera su libro, Enrique Franco escribe un artículo sobre el compositor en la revista *Tercer programa* titulado «Manuel de Falla, cima y síntesis de la música española». En este artículo, al igual que en las obras de este periodo, lleva a cabo un recorrido a través de la vida y obra de Manuel de Falla haciendo hincapié en aquellos maestros, compositores, libros y circunstancias que han contribuido al desarrollo de la carrera y estética del compositor, sin introducir un solo ejemplo musical de su obra.

Haciendo alusión de nuevo a las citas folklóricas en la obra de Falla, Enrique Franco opuesto a la cita anterior de José Eduardo Cirlot y de acuerdo con E. Halffter, escribe:

Tempranamente practica falla en su ópera [*la vida breve*] un “folklorismo imaginario”, adjetivación que sólo mucho más tarde fue puesta en circulación para una etapa creadora de bartók. No hay en “la vida breve” más cita a alusión “folklórica” importante que la contenida en la segunda danza. El resto es invención “derivada” de ciertas características del lenguaje musical andaluz, de los elementos que forman su “estilo” y que falla encuadra en un desarrollo orgánico de superior entidad¹⁹.

Contribuye sin embargo, al desarrollo del mito mencionado en el capítulo anterior vinculado con el desarrollo del sistema armónico de Falla, según el cual se basa en las resonancias naturales que extrae a partir del libro *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas:

En 1905 y 1906 se producen dos hechos de suma importancia en la evolución de la carrera y la estética de Falla. Por una parte, logra el premio del concurso convocado por la Academia de Bellas Artes para una ópera en un acto, con “La vida breve”, sobre libreto de Carlos Fernández Shaw; por otra, encuentra en la madrileña “Feria del libro” un breve volumen publicado en 1849 en París, por Louis Lucas, titulado “Acoustique nouvelle”. Así como en los escritos y las obras de Pedrell percibe Falla algo de lo que quería hacer, en el tomito del casi desconocido tratadista se le ofrecen sistematizados los principios que presidirían su sistema armónico, basados en el juego de las resonancias naturales, estrechamente unido a los fenómenos melódicos, rítmicos y tonales. Principios que Falla había estudiado bien en las posibilidades armónicas naturales de la guitarra –que tanto incitaran a Debussy– y en las obras de Domenico Scarlatti²⁰.

Siguiendo con el mito de la importancia del libro *L'Acoustique nouvelle* en el desarrollo del sistema armónico de Falla y como ejemplo de su aproximación analítica a la obra del maestro, Enrique Franco escribe:

La búsqueda de variedad que lleva al compositor a no repetir jamás un tema con la misma armonía y el trabajo de síntesis hacen de las “Canciones [populares españolas]” la más meridiana iniciación del sistema de Falla, aquel que escuchó explicar a Pedrell, sintió en su interior y comprobó con el estudio y análisis de la “Acoustique nouvelle”, de Lucas. En Falla no existen disonancias propiamente dichas, pues todas las notas se incorporan al sistema armónico a través de su valor como resonancia natural de una fundamental explícita o eludida; si a esto añadimos la práctica de la enarmonía, de la que se sirve nuestro músico para soluciones cadenciales sorprendidas a la vez que lógicas, y la ordenación del conjunto en un plan tonal –armónico, rítmico y moduladorio–, sabremos valorar el sistema de Falla desde las siete perlas que son las “canciones populares españolas”²¹.

¹⁹ Franco, E. (Abril-Mayo-Junio, 1996): Manuel de Falla, cima y síntesis de la música española, *Tercer Programa*, número1, (145).

²⁰ *Ibid.*, pp. 144-145.

²¹ *Ibid.*, pp. 148-149.

Para terminar con el artículo de Enrique Franco, cabe destacar entre sus últimas líneas dedicadas a *Atlántida* donde podemos observar tintes de un estilo literario romántico, aquellas en las que muestra la actitud ética de Falla en la composición:

“Atlántida” es el gran canto al mar y su misterio y el gran poema de nuestra catolicidad. Pero es, sobre todo, la obra musical de un hombre en libertad. De un compositor que, bien inserto en el tiempo que le tocó vivir, renuncia finalmente a la servidumbre de las tendencias hegemónicas para, sirviéndose de cuanto puede ser útil a su idea, escribir del modo que le dicta su conciencia de artista libre.

Falla no pretende guiar ni se deja ser conducido. Habla simplemente²².

Por último, cabe destacar la memoria de licenciatura de Michèle Tosi, *Sources et influences dans les premières œuvres de Manuel de Falla*, que teniendo en cuenta la década en la que fue escrita, podemos destacar que introduce bastantes ejemplos musicales de la obra del compositor, aunque sin aportar nada nuevo sobre el tema. Véase el siguiente ejemplo:

Desde las primeras páginas de la partitura, la atmósfera granadina está restituida por los contornos típicos de la escala andaluza. Se presenta bajo la forma de una escala mayor-menor de grados móviles, produciendo una clase de cromatismo defectivo.

Esta estructura melódica particular está en el origen de buen número de giros cadenciales típicos que utiliza el compositor.

El primer ejemplo está en el segundo compás de la copla, en esta caída típica de segunda menor. Por el juego de los grados móviles, la caída melódica podrá hacerse sobre la segunda aumentada de resonancias moriscas:

SALUD



Esta puede ornamentarse de bordaduras características²³

²² *Ibid.*, p. 164.

²³ Tosi, M. (1978). *Sources et influences dans les premières œuvres de Manuel de Falla*, Memoria de Licenciatura, Université de Paris-Sorbonne, (40-41): *Dès les premières pages de la partition, l'atmosphère grenadine est rendue par les contours typiques de la gamme andalouse. Elle se présente sous la forme d'une gamme majeure-mineure à degrés mobiles, produisant une sorte de chromanisme défectif. Cette structure mélodique particulière est à l'origine de bon nombre de tournures cadentielles typiques qu'utilise le compositeur. Le premier exemple est à la deuxième mesure de la copla, dans cette chute typique de seconde mineure. Par le jeu des degrés mobiles, la retombée mélodique pourra se faire sur la seconde augmentée aux résonances mauresques : celle-ci pouvant s'ornementer de broderies caractéristiques.*



I.1. Ernesto Halffter (1905- 1989)

De la misma manera que en el capítulo anterior dedicábamos un apartado especial a Adolfo Salazar, en este merecen atención especial los escritos de Ernesto Halffter, quien «pronto daría a conocer sus primeras obras, las que impresionaron a Salazar, que lo recomienda a Falla, de quien se convertiría en discípulo y quien le haría en 1924 director de la Orquesta Bética de Sevilla»²⁴.

Entre los escritos de Ernesto Halffter cabe destacar su discurso titulado *El magisterio permanente de Manuel de Falla* citado anteriormente, escrito para el acto de recepción pública en junio de 1973 con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sucediendo al violonchelista Juan Antonio Ruiz Casaux. Partes de este discurso serán utilizadas en otro escrito con motivo del centenario del nacimiento del compositor gaditano, titulado *Falla. Homenaje en el centenario de su nacimiento*²⁵.

En ambos escritos no introduce pasaje alguno de la obra de Manuel de Falla, pero sí nos transmite algunos de los escritos y prédicas del compositor:

Falla es tal vez –con Picasso– el español más universal desde Goya. [...] su vida entera es un ejemplo vivo de conducta cristiana, [...] toda su obra musical [...] nos descubre posibilidades infinitas y nos brinda nuevos e insospechados caminos que pueden orientarnos y permitimos avanzar con seguridad y alegría en la realización de nuestros propios trabajos. De esta manera, Falla cumple a conciencia su propia prédica: «Por convicción y por temperamento soy opuesto al Arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás, simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Solo así puede el Arte cumplir su noble y bella misión social».

Mi maestro fue siempre refractario a cualquier patrón de «escuela». En unas declaraciones a Adolfo Salazar nos dice: «La música únicamente puede ser la expresión de una individualidad. Ninguna «escuela» puede componer música, pero puede, en cambio, con la mayor facilidad, frustrar la individualidad de los jóvenes artistas. ¡Oh, jóvenes compositores!, tengo la edad suficiente para exhortaros a que habléis libremente, según os lo dicte vuestro propio corazón. Esta libertad es la cosa más difícil de alcanzar, pero es también la única digna de conseguirse»²⁶.

²⁴ Marco, T. (1983). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, (dir. Pablo López de Osaba), Alianza Editorial, (132).

²⁵ HALFFTER, E. (1977). *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Ministerio de educación y Ciencia.

²⁶ HALFFTER, E. (1973). *El magisterio permanente...*, op. cit., (9).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

En cuanto a las preferencias musicales de Falla, Halffter escribe las siguientes palabras del compositor:

¿Cuáles eran las preferencias musicales de Falla? Él mismo nos lo dice: «Una pura substancia musical. Una música en la que las leyes eternas del ritmo y la tonalidad, estrechamente unidas, sean observadas de manera consciente. Esta afirmación, sin embargo, no supone de ninguna manera una censura para los que, noblemente, obran de forma contraria. Creo, por lo contrario, que el progreso en la técnica de un arte, así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deban contribuir a su más grande expansión, son debidas frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a las leyes eternas e inmutables»²⁷.

Y sobre las correcciones que Falla le hacía en sus obras:

Cuando le presentaba una composición, DEBO SUBRAYAR SIEMPRE CONCLUIDA, y encontraba algún pasaje de realización defectuosa, «con faltas de ortografía», decía él, me lo corregía, por supuesto, añadiendo que en la música las faltas de ortografía son más graves por que suenan mal. [...] En tantos años de estudio, sólo una vez me llamó la atención. ¡«Timbre de alarma»!, exclamó por una ligera divagación tonal en mi Sonata para piano. Olvidé sus palabras exactas pero no su sentido de advertencia y consejo: «No se deje cautivar por lo que otros hagan, ni se aparte nunca y por razón alguna de la ley eterna de la tonalidad. En este matiz radicaré siempre el atractivo de su música»²⁸.

De los gustos musicales y consejos que Falla le transmitía a Halffter y que este mismo nos transmite a través de su escrito, podemos destacar la insistencia de Falla en una música que no se apartase de la ley eterna del ritmo y de la tonalidad, las cuales se según el maestro, deben ir estrechamente unidas. Esto junto a la insistencia de Falla de que no se tenga por politonal pasaje alguno de sus obras, como nos transmitían Chase y Pahissa en sus trabajos, nos permite deducir que su obra es profundamente tonal y es esta la premisa con la que se debe comenzar todo análisis de la obra de Falla. Al mismo tiempo, se demuestra la importancia que tiene en un estudio analítico, la investigación previa de las fuentes y documentos conservados que tengan relación con la obra del compositor, ya que nos pueden orientar hacia conclusiones bien diferentes de las que se pueden extraer únicamente del análisis de la partitura.

También, cabe destacar otros aspectos del propio Falla transmitidos por Ernesto Halffter, como son su método de trabajo y su visión de la música del mañana así como de sus elementos esenciales:

Con el fin de pulsar mis posibles progresos, al presentarle un nuevo trabajo, de entrada solía decirme: «Indíqueme con lápiz rojo lo que ahora no haría y con signos de interrogación las dudas que tenga». Excelente método para obligarnos a ser correctores de nosotros mismos [...]. Bastantes años después, al estudiar los originales de «Atlántida», pude comprobar que Falla seguía este mismo sistema con sus propias obras: cuántos apuntes encontré con signos de interrogación, cuántos compases tachados definitivamente, y cuantos otros cuya versión original volvía a tener validez [...].

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

¿De qué manera avistaban el mañana de la música Falla y Ravel [...]?. Falla en cambio, afirma que la música comienza precisamente ahora, que la armonía está aún en los umbrales del Arte. ¡Qué estímulo –dice– es pensar en el futuro! Pero no por esto deja mi maestro de considerar las leyes del ritmo y la tonalidad como eternas. Asimismo añade que los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Es opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos. Cree por el contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su substancia pero no por lo que aparenta al exterior²⁹.

En cuanto a las obras de Falla, Halffter nos transmite:

[...] recuerdo que Maurice Ravel, a raíz de nuestros primeros contactos, me dijo refiriéndose a esas «Siete Perlas» [*Siete Canciones Populares*] de nuestra música, que se dio cuenta inmediata de su excepcionalidad, así como del genio del autor. En París también, bastante años más tarde, asistí con Ravel al estreno del «Concerto para clave y cinco instrumentos»; el gran músico francés nos confesó a Adolfo Salazar y a mí, al abandonar la vieja Sala Pleyel, que para él ese «Concerto» era la obra maestra de la música de cámara del siglo, principalmente por su segundo tiempo, al que conmovido calificó de auténtico milagro³⁰.

Falla trabajó casi dieciocho años en la Cantata [*Atlántida*], como lo prueban los manuscritos [...].

Yo estoy convencido que Falla tenía clara en su mente la obra completa. [...] En su última carta, recibida un mes antes de su muerte, me dice textualmente: «Estoy haciendo lo posible por terminar esta pobre «Atlántida» tantas veces abandonada por causa de mi salud» [...].

Falla quiso expresar en ella su última lección de fidelidad a lo que habían sido siempre sus ideales: ideales tonales en lo referente al lenguaje musical, e ideales de espíritu cristiano. Esta es la lección que quiere dar «Atlántida»: enseñar a las nuevas generaciones que entre la continuidad de la tradición es posible lograr una nueva expresión que permite al hombre encontrarse a sí mismo en la conciencia del propio destino³¹.

Y sobre el contenido de *Atlántida*, Halffter escribe:

Sobre el contenido de «Atlántida» quisiera hacer las siguientes consideraciones:

1º En «Atlántida» permanecen aquellos elementos musicales que Falla consideraba eternos y que se ligan al mundo de la música tonal: sin negar el interés cultural de los experimentos dodecafónicos, conservaba el «tono» como base fundamental de la música.

2º Contra la opinión corriente, en Falla los elementos populares son el estímulo del cual el compositor recrea sus temas transformándolos en formas estilísticamente evolucionadas. Por ejemplo, en el «Sueño de Isabel» de «Atlántida» el punto de partida viene de una mezcla de dos cantos populares: un tema granadino, y otro popular catalán. Pero la creación musical es exquisitamente «fallana».

3º Falla se ha basado para su última obra en modos de la gran época polifónica española. [...] Piénsese en los bellísimos coros y en particular en la «Salve Marinera» sobre texto de Alfonso el Sabio, y que se refiere, incluso, musicalmente, al estilo de los siglos XI y XII.

²⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, pp. 15-17.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

4.º Falla quería que «Atlántida» se uniera a la tradición del «Misterio», o representación sagrada medieval que en España se prolonga más que en otras partes hasta los célebres «Autos Sacramentales» del siglo de Oro; quería, por lo tanto, la representación popular y religiosa, encuadrada en la iglesia o en la plaza pública y para todo el pueblo³².

En su escrito *Falla. Homenaje en el centenario de su nacimiento* basado en su discurso anterior, hace un breve recorrido a través de las obras del compositor con la intención de establecer una relación entre las mismas desde *La vida breve* hasta *Atlántida*, haciendo hincapié en su carácter e influencias. Léase los siguientes ejemplos:

Del periodo son las maravillosas *Melodías de Théophile Gautier*, en las que tanto se advierte la sensibilidad refinada, influida ya por el conocimiento de la atmósfera musical francesa. Son tres deliciosas piezas vocales, mucho menos programadas de lo deseable [...].

Las *Noches en los jardines de España*, los admirables nocturnos, tan españoles, pero al tiempo tan exquisitos de instrumentación, en clima impresionista, muy próxima la paleta del compositor a la de los grandes franceses de esta corriente, suponen un cambio en el carácter, pero no en el acierto. El piano, en misión concertante, la orquesta, funden sus voces, en un todo armonioso y feliz³³.

Estos escritos de Halffter poseen la validez de constituir un testimonio directo sobre Manuel de Falla, transmitiéndonos en muchos casos el modo de pensar y de actuar del propio compositor, a partir de los cuales se pueden extraer varias de las características de su música, influenciando sin duda en muchos de los trabajos posteriores sobre Falla.

I.2. Los escritos de Manuel de Falla y su presencia en los trabajos de estas décadas

Ya hemos señalado anteriormente no sólo algunos de los escritos del compositor presentes en estos trabajos sino también algunas de sus prédicas, como en los escritos de Pahissa y Halffter, quienes recogen testimonios directos sobre el propio Falla.

También hay que destacar en este periodo la publicación de los escritos de Falla casi dos décadas después de su muerte, en un número dedicado al compositor en la revista *Ars 100*, escritos sobre *Ricardo Wagner*, *Felipe Pedrell* y sobre el *Análisis de los elementos musicales del "CANTE JONDO"*³⁴, que seguirán influenciando en los trabajos posteriores relacionados con la obra de Falla.

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ HALFFTER, E. (1977). *Falla en su centenario. Homenaje...*, op. cit., (11).

³⁴ FALLA, M. de (Publicado posterior a su muerte en 1965): Escritos de Manuel de Falla, *Ars 100*, Número dedicado a Manuel de Falla.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 55 – JULIO DE 2012

I. 3. Conclusiones

Hasta la década de 1950, la obra de Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (1947), junto con el trabajo anterior de Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music* (1929), constituyen los estudios más completos que se han escrito acerca de la vida y obra del compositor.

Durante la época inmediata a la muerte de Manuel de Falla (1947-1977), proliferaron los trabajos en torno a la vida y obra del compositor.

La proximidad en el tiempo de estos trabajos con los escritos en el periodo anterior (1920-1946) trae consigo por un lado, que siendo cronológicamente sus herederos, no se desmarquen aún de los “análisis descriptivos” o “comentarios analíticos” meramente divulgativos, caracterizados por un estilo literario romántico cargado de subjetividad, aunque eso sí acompañados con mayor número de ejemplos musicales; Y por otro lado, que se perpetúen y propaguen también aquellos falsos tópicos que ya se habían fraguado.

Es escaso el interés por ir más allá de lo meramente divulgativo, ni por extraer nuevas conclusiones que resulten del análisis previo de las fuentes primarias o documentos y manuscritos del propio compositor. Por tanto el pensamiento centrado en una metodología científica basada en el estudio y análisis previo de las fuentes conservadas no se había implantado aún en los trabajos relacionados con Falla en estas fechas.

Destacamos en esta línea los trabajos de Suzanne Demarquez³⁵ (1963/8) y Enrique Franco (1966)³⁶, pero encontramos también la excepción que confirmaría la regla en la obra de Luis Campodonico³⁷ (1959), que representa en este periodo comprendido entre 1947-1977 lo que Trend representaba entre los años 1920-1947. Es decir, siguiendo la línea de Trend, su obra constituye el primer ejemplo “serio” de un estudio analítico de la obra del compositor gaditano después de su muerte, en el que el análisis de sus rasgos se enmarca tanto dentro de las posibles influencias de la música popular española (el cante jondo), de la música de su época (Stravinsky) y de la música inmediatamente anterior (Liszt).

Además no podemos olvidar los escritos del compositor y alumno de Manuel de Falla, Ernesto Halffter, que nos transmiten de primera mano, aunque sin análisis alguno, el método de trabajo y la visión de la música del mañana de Falla, lo que sin lugar a dudas influiría en muchos de los trabajos posteriores acerca de la vida y obra de Manuel de Falla. Del mismo modo que influyeron los escritos de Halffter sobre el compositor en estos trabajos, influyeron los escritos del propio compositor que fueron publicados de nuevo en los años posteriores a su muerte.

³⁵ DEMARQUEZ, S. (1963). *Manuel de Falla, op. cit.*, (271)

³⁶ FRANCO, E. (1996): Manuel de Falla, cima y síntesis..., art. cit., (141- 164).

³⁷ CAMPODONICO, L. (1959). *Falla, op. cit.*, (127).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 55 – JULIO DE 2012

BIBLIOGRAFÍA

- Campodonico, L. (1959). *Falla*, traducido del español por Françoise A. (1959), París, Editions du Seuil, col. "Solfèges", nº 13.
- ___ (1991) *Manuel de Falla*, Traducción de Ferran Meler, Barcelona, Edicions 62, col. Pere Vergès de Biografies, nº 20.
- Collins, C. (mayo 2003): «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed», *Journal of the Royal Musical Association*, 128 Number 1.
- Demarkez, S. (1963). *Manuel de Falla*, Flammarion, vers. Española (1968): Barcelona, Labor.
- FALLA, M. de (Publicado posterior a su muerte en 1965): Escritos de Manuel de Falla, *Ars 100, Número dedicado a Manuel de Falla*.
- Franco, E. (Abril-Mayo-Junio, 1996): Manuel de Falla, cima y síntesis de la música española, *Tercer Programa*, número1.
- Halffter, E. (1973). *El magisterio permanente de Manuel de Falla*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ___ (1977). *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Ministerio de educación y Ciencia
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, (dir. Pablo López de Osaba), Alianza Editorial, (132).
- Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Univ. de París- Sorbonne, 3t.
- ___ (Junio 1998): Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla, *Revista de Musicología XXI*, nº 1, Madrid
- Pahissa, J. (1947). *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, (2ª ed. Ampliada, Buenos Aires, Ricordi 1956).
- Pahlen, K. (1953, Edición ampliada en 1994) *Manuel de Falla und die musik in Spanie*, Mainz.
- ___ (1960) *Manuel de Falla un die musik in Spanien*, trad. Cristóbal Halffter, Editora Nacional, Madrid.
- Tosi, M. (1978). *Sources et influences dans les premières œuvres de Manuel de Falla*, Memoria de Licenciatura, Université de Paris-Sorborne.

Autoría

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