



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

“LOS TRABAJOS ANÁLITICOS EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL DE FALLA (V): PRIMEROS ESTUDIOS CON LA ENTRADA DEL NUEVO SIGLO (2000-2003)”

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

Resumen

El presente artículo constituye el quinto 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 entre los años 2000-2003.

Palabras clave

Trabajos analíticos, obra de Manuel de Falla, años 2000-2003.

Índice

I. PRIMEROS ESTUDIOS CON LA ENTRADA DEL NUEVO SIGLO (2000-2003).....	2
I.1. <i>Apuntes de Harmonía</i> de Manuel de Falla.....	3
I.2. El <i>Epistolario</i> de Manuel de Falla y su influencia en otros compositores.....	4
I.3. El <i>mito</i> de la influencia de <i>L'acoustique nouvelle</i> de Louis Lucas en el sistema armónico utilizado por Falla a partir de 1920.....	5
I.4. Obras de Juventud de la primera etapa creadora de Manuel de Falla (1896-1904).....	6
I.5. Análisis comparativos de la música de Manuel de Falla con la de otros compositores.....	8
Conclusiones.....	12
BIBLIOGRAFÍA.....	12

I. PRIMEROS TRABAJOS CON LA ENTRADA DEL NUEVO SIGLO (2000-2003).

Con la entrada del siglo XXI, siguen proliferando los estudios acerca de la obra de Manuel de Falla basados en un rigor científico que seguirá desmantelando mucho de los tópicos creados en el siglo anterior. Durante los tres primeros años del siglo XXI encontramos estudios como la tesis *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationaloper* de Eckhard Weber; *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)* de Y. Nommick y Francesc Bonastre; «Manuel de Falla en la creación musical catalana. Asimilación y superación de un modelo» de Elena torres; «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural resonante: A Myth Exposed» de Chris Collins; y «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1894)» de Yvan Nommick.

En el año 2000 Eckhard Weber escribe su tesis doctoral titulada *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationaloper*¹. El rigor científico es patente de nuevo en su estructuración, con una introducción y tres capítulos relacionados con el nacionalismo musical, Pedrell y la relación de éste con Manuel de Falla, todos ellos sin análisis alguno. Continúan cinco capítulos donde analiza aspectos relacionados con el nacionalismo musical en la obra de Falla y por último, una conclusión.

A continuación citaré un ejemplo de su capítulo «Folkloreelemente [elementos del folklore]»² de *El Retablo de Maese Pedro*:

La mencionada «Charada» de la Antología [*Cancionero Salmantino*] de Ledesma es aislada por medio de dos marcadas cruces y corchetes en su edición. [...] Esta pieza puede reconocerse por medio de las notas del segundo tema del cuadro 3 (Número 43)³ [...].

NB 68: *Ponte de codo en la cama*, Ledesma, S.298, Nr.41, T.1 ff.



NB 69: *El retablo de Maese Pedro*, Bild 3, Ziffer 43 ff.



¹ Webber, E. (2000). *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationaloper*, Frankfurt am Main, Lang.

² *Ibid.*, p. 287.

³ *Ibid.*, p. 290: *Die erwähnte «Charada» aus der Anthologie von Ledesma hat Falla in seiner Ausgabe mit zwei Kreuzen markiert und den Mittelteil mit Klammern isoliert. [...] Das Stück durchmißt wie das zweite Thema von Bild 3 (Ziffer 43 ff).*



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

I.1. *Apuntes de Harmonía* de Manuel de Falla.

Otro de los caminos utilizados por los investigadores de nuestra década para conocer mejor la obra de Falla, es el estudio de su cuaderno de *Apuntes de Harmonía* que: «ilustra perfectamente el constante anhelo de Falla por adquirir los conocimientos indispensables al desarrollo de su arte y cómo esta aspiración determina el método de trabajo, autodidacta, que sigue: analiza en profundidad tratados, métodos y partituras, asiste a conciertos y representaciones de teatro...»⁴.

Aparte de ofrecernos una rica información del método de trabajo del compositor, este cuaderno nos permite conocer otros aspectos relacionados con el quehacer de su vida cotidiana, ya que también lo utilizó como dietario y agenda. Su estudio, permite a Yvan Nommick extraer datos nuevos como la posible fecha del 27 de septiembre de 1904, como fecha de la compra del libro *L'Acoustique nouvelle* de Louis Lucas tan citado en los trabajos anteriores relacionados con la vida y obra del compositor:

Gastos personales de Falla del 1 al 30 de septiembre de 1904. Compra el día [...] 27 los libros y partituras *Granada* de Zorrilla (0,25 peseta), *El Desierto* y *Sinfonía Pastoral* (1,25 peseta), *Cantos españoles* (0,75 peseta), *Acústica musical* (0,50 peseta)¹⁵⁹, *Felipe II* (0,50 peseta) y [?] de Antonio Pérez (0,50 peseta), y el día 28 [...].

[Nota al pie nº 159]: Quizá pueda tratarse del siguiente libro, conservado en la biblioteca de Falla: LUCAS, Louis. *L'Acoustique nouvelle, essai d'application à la musique d'une théorie philosophique*. París, ed. por el autor, 1854, A.M.F. 8506, con anot. autóg. De Falla. Este tratado es fundamental para comprender la evolución posterior del lenguaje armónico de Falla⁵.

Por otra parte, en este mismo estudio, Francesc Bonastre afronta la descripción y estudio del dietario de Falla durante su estancia en París en 1908. Su estudio le permite extraer «cuatro tipos de información: A) *Gastos diarios*; B) *Notas personales*; C) *Trabajos compositivos*; y D) *Lecciones impartidas*»⁶. De los cuatro, *Trabajos compositivos* es el que más está relacionado con la labor compositiva del compositor, ofreciéndonos datos nuevos sobre: «el proceso de composición y datación de sus *Cuatro piezas españolas* (*Aragonesa, Cubana, Montañesa y Andaluza*) de las que Antonio Gallego dice en su documentado catálogo falliano, que: “[...] se discuten todavía las fechas de composición”⁷, y sobre «las noticias [...] del proyecto de representación de esta ópera [*La vida breve*], hasta ahora ignorado y cuyo conocimiento supone una aportación importante para el estudio de la obra compositiva de Manuel de Falla»⁸.

A pesar de no existir análisis alguno de la obra del compositor, ya que este tipo de trabajos no lo requieren, si se puede extraer nueva información acerca de la obra del compositor que nos permita conocer mejor su labor compositiva, no solo desde el punto de vista metodológico, sino también desde el punto de vista de la evolución de su obra, posibilitando la apertura de nuevas vías para el análisis de la misma.

⁴Nommick, Y. (2001). *Apuntes de Harmonía* de Manuel de Falla: El diario de un autodidacta. *Manuel de Falla. Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. ed. a cargo de Yvan Nommick, estudio de Yvan Nommick y Francesc Bonastre, Granada, A.M.F., p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁸ *Ibid.*, p. 295.



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

I.2. El *Epistolario* de Manuel Falla y su influencia en otros compositores.

Otro de los caminos seguido por los estudios de este periodo, es el que profundiza en las relaciones personales del compositor gaditano con otros compositores o generaciones de compositores. Este camino, se recorre principalmente a través del estudio de su epistolario, conservado en el Archivo, donde queda patente como las ideas del propio compositor iban influenciando en estos compositores, lo que nos puede servir de gran ayuda a la hora de analizar no solo la magnitud de la misma, sino también la obra de cada uno de ellos.

Como ejemplo de este tipo de estudios relacionado con Falla, podemos citar el artículo «Manuel de Falla en la creación musical catalana. Asimilación y superación de un modelo» de Elena Torres, del que destacamos las siguientes palabras:

Hasta aquí, hemos analizado las relaciones personales que mantuvo Manuel de Falla con los miembros del «Grupo Catalán» [de la Generación del 27], y hemos constatado que en todos los epistolarios se respira un clima de admiración sincera, con independencia del grado de intimidad alcanzado en el trato. Pero, ¿qué papel desempeñó la figura de Falla en la creación musical y en el ideario estético de este grupo?⁹

Ciertamente, cada músico tiene un modo individual de expresar su arte, aunque se atenga a los mismos cánones estéticos y estrategias técnicas que sus contemporáneos. Así, hemos observado que la proyección de Falla en los miembros de una misma generación osciló considerablemente. Pero, al margen de esas matizaciones, existió una evolución conjunta en el proceso de asimilación y superación de la obra de Falla: en una línea ascendente de separación progresiva del modelo, los compositores catalanes emularon al maestro primero en cuestiones técnicas, más tarde en el plano estético y finalmente, en una dimensión puramente espiritual¹⁰.

I.3. El *mito* de la influencia de *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas en el sistema armónico utilizado por Falla a partir de 1920.

Otro tipo de estudios alrededor de la obra de Manuel de Falla, gira en torno a la demostración de algunos de los mitos expuestos en torno a su música, como el citado mito de la influencia de *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas en el sistema armónico utilizado por Falla a partir de 1920, estudiado también por Nommick en su tesis doctoral. Estamos haciendo alusión al artículo «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonante: A Myth Exposed» de Chris Collins.

A través del estudio de las anotaciones autógrafas de Falla en el citado libro de Louis Lucas y en otros libros y documentos de su biblioteca personal, como su *Libro de notas del Retablo* o los cuatro folios anteriormente citados titulados *Superposiciones*, Collins demuestra en varios puntos cómo se ha creado este mito. Para ello, analiza varios fragmentos de la obra del compositor gaditano y los compara con las propias anotaciones del compositor, en las cuales va configurando su sistema de *Superposiciones*.

⁹ Torres, E. (2002): Manuel de Falla en la creación musical catalana. Asimilación y superación de un modelo. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, A.M.F., p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.



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

Cito a continuación algunas de las conclusiones expuestas por Collins para demostrar el mito, a través del estudio previo de las fuentes conservadas:

Hemos establecido algunos de los *modus operandi* de la influencia de Lucas sobre Falla y tiene poco que ver con la resonancia natural. [...] Los orígenes de este mito hay que buscarlos en dos de las primeras biografías de Falla: *Manuel de Falla* de Roland-Manuel (1930) y *Vida y obra de Manuel de Falla* de Jaime Pahissa (1947), las cuales consideran importante *L'acoustique nouvelle*.

[...] Las teorías de Lucas son asociadas con una técnica de generación de acordes implicando resonancias extremas de la serie armónica. Pero la explicación de ello es confusa. [...] Sabemos que Falla experimentó con la serie armónica. [...] Posee varios libros en los cuales las resonancias extremas de la serie armónica son tratados e incluso realizados y *L'acoustique nouvelle* no es uno de ellos¹¹.

A continuación citaré uno de los ejemplos que demuestra el origen de este mito, extraído por Collins del citado libro de Pahissa *Vida y obra de Manuel de Falla* (p. 83):

Este sistema propio [...] es fruto y consecuencia del estudio del libro *L'acoustique nouvelle* [...]. Consiste el sistema, en reconocer como notas propias de la armonía –siempre situadas en la región que le corresponda–, a las notas producidas por la resonancia natural, o sea a los armónicos de una nota fundamental, y a los armónicos de un armónico tomado a su vez como fundamental; en el ritmo interno, o plan cadencial, o sea en el plan armónico y moduladorio de una obra y de sus partes; y en las resoluciones o cadencias inesperadas, por transformación de la función tonal de las notas de un acorde, por ejemplo: el suponer nota sensible un tercer grado de la escala, o dominante un grado que no es el quinto. Este sistema es el que ha dado un estilo y carácter personal a sus obras, especialmente las últimas¹²

Collins empieza a extraer las primeras conclusiones:

Es una incompleta explicación del método de generación de acordes el cual Falla denominó “Superposición”, y se propuso ilustrar con extractos de sus propios trabajos (ver ejemplo 13), en cuatro páginas manuscritas tituladas “Superposiciones”. [...] La asociación de superposición con las teorías de Lucas es dudosa. El único elemento que emana de *L'acoustique nouvelle* es la triada [acorde perfecto mayor¹³] sobre la cual se basa cada combinación armónica, e incluso este es débil, porque también [Falla] usó la triada menor. Las quintas aumentadas y disminuidas no tenían un especial valor para Lucas. [...]

¹¹ Collins, Ch. (2003): Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed. *Journal of the Royal Musical Association*, 128, 1, mayo, pp. 88-90: *We have established something of the substance and the modus operandi of Lucas's influence on Falla –and it has little to do with natural resonance–. [...] The origins of this myth are to be found in two of the earliest Falla biographies: Manuel de Falla by Roland-Manuel (1930) and Vida y obra de Manuel de Falla by Jaime Pahissa (1947), both of which attach considerable importance to L'acoustique nouvelle.*

[...] *Lucas's theories are associated with a technique of chord-generation involving extreme resonances of the overtone series. But the account is confused. [...]*

We know that Falla did experiment with the overtone series. [...] Falla owned several books in which extreme resonances of the overtone series are discussed and realized, and L'acoustique nouvelle is not one of them.

¹² *Ibid.*, p. 91.

¹³ El acorde perfecto mayor es el único «donado por la naturaleza» y «el único posible». Las otras clases de acordes, desde el acorde perfecto menor hasta todos los acordes de novena, son sumisos a la «ley de atracciones» (*L'acoustique nouvelle* p. 108). Cit. de Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Université de Paris-Sorbonne, Tomo II, p. 365, que a su vez lo cita del libro de Louis Lucas: *L'accord parfait majeur est le seul «donné par la nature» et «le seul possible». Les autres accords classés, depuis l'accord parfait mineur jusqu'aux accords de neuvième, sont soumis à la «loi des attractions»* (*L'Acoustique nouvelle*, p. 108).

Ejemplo 13. El propio análisis armónico de Falla, tomado de “Superposiciones”, de un pasaje de la “Danza ritual del fuego” de *El amor brujo*. La armonía está basada en la triada de Do mayor, con una quinta disminuida (Bb) sobre la tercera de la triada (E), y ambas quintas disminuida y aumentada (Db y D# [=Eb]) sobre la quinta de la triada (G)¹⁴



The image shows a musical score for a passage from 'Danza ritual del fuego' in Manuel de Falla's 'El amor brujo'. The top part is a melodic line in treble clef with a box around the number 24. Below it is a bass line. The bottom part of the image shows a harmonic analysis with two staves. The first staff shows a C major triad (C-E-G) with a diminished fifth (Bb) above the E. The second staff shows the same triad with a diminished fifth (Db) and an augmented fifth (D#) above the G. To the right of the second staff is the mathematical expression $= \frac{5 + \delta}{3 + \delta} + 5^+$.

Falla, entonces, debió haber encontrado en *L'acoustique nouvelle* la inspiración para un método de generación de acordes en el cual las quintas perfectas son superpuestas sobre las notas de una triada. Por contraste, su método implica la serie armónica (usada solo para conseguir un efecto especial) y la superposición de quintas aumentadas y disminuidas, lo que debe poco o nada a las ideas de Lucas¹⁵.

I.4. Obras de Juventud de la primera etapa creadora de Manuel de Falla (1896-1904).

Otro campo estudiado, es el dedicado a sus obras de juventud anteriores a la composición de *La vida breve*, obras que fueron desaprobadas por el propio compositor, lo que según Nommick: «puede explicar la falta de interés de muchos estudiosos por la primera etapa creadora de este compositor»¹⁶. En este campo, cabe destacar el artículo de Nommick «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)» donde según el propio autor, el presente trabajo tiene por objeto: «hacer un balance de la obra de juventud de Manuel de Falla

¹⁴ Collins, Ch. (2003): Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle...*, op. cit., pp. 91-92: *It is an incomplete account of the method of chord generation which Falla termed "Superimposition", and which he set out, illustrated with extracts from his own works (see Example 13), in a four-page manuscript document headed "Superposiciones". [...] Clearly, the association of superimposition with Lucas's theories is dubious. The only element of it emanating from L'acoustique nouvelle is the triad on which each harmonic combination is based –and even this link is tenuous, for minor triads are used as well as major ones. Augmented and diminished fifths had no special value to Lucas. [...] Example 13. Falla's own harmonic analysis, taken from "Superposiciones", of a passage from the "Ritual Fire Dance" in El amor brujo. The harmony is based on a C major triad, with a diminished fifth (Bb) above the third of the triad (E), and both diminished and augmented fifths (Db and D# [= Eb]) above the fifth of the triad (G).*

¹⁵ *Ibid.*, p. 94: *Falla, then, may have found in L'acoustique nouvelle the inspiración for a method of generating chords in which perfect fifths are superimposed above notes of a base triad. By contrast, his methods involving the overtone series (used only to achieve a special effect) and superimposed augmented and diminished fifths (perhaps not used at all) owe little or nothing to Lucas's ideas.*

¹⁶ Nommick, Y. (2003): La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1894), *Revista de Musicología*, vol. XXVI, Nº2, p.545.

y verificar qué elementos de esta fase de formación de su lenguaje musical anuncian la obra venidera»¹⁷.

Desde el punto de vista analítico, Nommick analiza las principales características (influencias, elementos folclóricos, armonía, forma y desarrollo de las ideas) que definen las obras compuestas por Falla hasta 1904, de las cuales citamos el siguiente ejemplo:

El lenguaje armónico del joven Falla es resueltamente tonal. Su armonía, de carácter bastante estático, se apoya en largos pedales que anuncian los futuros grupos-pedales, una de las técnicas que le permitirán realizar superposiciones tonales.

Su empleo de la escala andaluza hace presentir esta mezcla sutil de modalidad y tonalidad que producirá un color tan particular en muchos pasajes de su obra. La armonización del primer tema de la *Serenata* para piano (cc. 1-12) constituye un buen ejemplo de este procedimiento:



Ejemplo nº 7.
M. de Falla, *Serenata*, tema I, cc. 1-12.

Vemos que el tema está claramente expuesto en Mi menor, el acorde de tónica alternando con el de dominante sobre pedal de tónica hasta el compás 7. Sin embargo, en el compás 8 la desinencia del tema está armonizada con una cadencia andaluza cuya nota final es Si. Falla explota bien aquí esta cualidad de la escala andaluza que consiste en el hecho de que su nota final puede interpretarse como tónica modal o como quinta superior de un acorde cuya fundamental está a la quinta inferior. En este caso, el acorde Si-Re#-Fa# puede interpretarse como el acorde de tónica de la escala andaluza cuya final es Si o como una dominante de Mi menor, y Falla lo utiliza de las dos maneras¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p.545.

¹⁸ *Ibid.*, p. 574-5.

I.5. Análisis comparativos de la música de Manuel de Falla con la de otros compositores.

Otro enfoque de estudio relacionado con la obra de Manuel de Falla, es el análisis comparativo de algunos de sus elementos con los de otros compositores contemporáneos, como el artículo del mismo autor Yvan Nommick, «Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative»¹⁹, del que hace el siguiente resumen:

Las trayectorias y las estéticas de Maurice Ravel y Manuel de Falla, dos compositores nacidos con un intervalo de un año y que contrajeron una profunda amistad en París, presentan numerosos puntos de convergencia: evolución del impresionismo al clasicismo, equilibrio entre tradición y modernidad, estilización de los elementos folklóricos, concisión de la expresión, búsqueda de la perfección técnica. Es, pues, interesante examinar en qué sus lenguajes musicales se asemejan o, por el contrario, difieren. Yvan Nommick se centra primero en las correspondencias musicales entre Ravel y Falla, ofrece después una breve síntesis de las relaciones entre material musical y organización formal en la música del siglo XX y, por fin, propone instrumentos metodológicos para abordar el estudio comparativo de esta cuestión en Falla y Ravel²⁰.

Como ejemplo citaremos su estudio del tratamiento de la forma sonata en Ravel y Falla, para lo cual analiza las obras *Jeux d'eau* y el *Allegro de concerto*, de ambos compositores respectivamente, llegando a la siguiente conclusión: «*Jeux d'eau* es un allegro de sonata y el *Allegro de concierto* es, curiosamente, una forma rondo-sonata defectiva»²¹. Para llegar a esta conclusión, después de presentar los dos temas que constituyen el material temático esencial de *Jeux d'eau*, lleva a cabo el siguiente análisis de su forma, que reproducimos de manera resumida:



Ejemplo 1, Ravel, *Jeux d'eau*, tema A, cc. 1-2



Ejemplo 2, Ravel, *Jeux d'eau*, tema B, cc. 1-9

¹⁹ Nommick, Y. (2003). Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative. *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Textes réunis par Louis Jambou, Collection Musiques/Écritures, Série Études.

²⁰ *Ibid.*, p. 304.

²¹ *Ibid.*, p. 300: *Jeux d'eau est un allegro de sonate et l'Allegro de concert est, curieusement, une forme rondo-sonate défective.*

Se observa que el intervalo de cuarta está muy presente en los dos temas pero, mientras que los arpeggios que constituyen el primer tema enuncian un encadenamiento armónico I-IV-I-IV-I, el segundo tema está construido sobre una escala pentatónica. [...] la construcción de la obra se asimila, como nos lo confirma el propio Ravel a una forma sonata: «Esta pieza [...] está basada sobre dos temas a la manera de un primer tiempo de *sonata*...». He aquí el plan formal esquemático que proponemos²²:

Compases	Forma sonata	Comentarios
1-28	Exposición	Exposición del tema A en <i>mi</i> mayor (cc. 1-2), después repeticiones variadas del mismo (cc. 3-14). Episodio sobre pedal de VI (cc. 12-18). Exposición del tema B sobre la dominante de <i>mi</i> mayor (c. 19), seguida de repeticiones variadas (cc. 20-23). Episodio de transición sobre pedal de V de <i>sol sostenido</i> mayor (cc. 24-28).
29-61	Desarrollo	Trabajo sobre un motivo de la cabeza del tema B (cc. 29-37). Superposición de una variante del tema B y de una variante del tema A (cc. 38-50). Superposición del motivo de la cabeza del tema B y de una segunda variante del tema A (cc. 51-61).
62-81	Reexposición	Reexposición del tema A en <i>mi</i> mayor, pero sobre pedal de <i>sol sostenido</i> , seguido de su repetición a la cuarta superior (cc. 62-64). Recuerdo de elementos del puente seguidos de arpeggios (cc. 65-72). Reaparición del motivo de la cabeza del tema B de los compases 29-37 (cc. 73-77). Reexposición del tema B sobre la dominante de <i>mi</i> mayor (cc. 78), seguida de sus repeticiones variadas (cc. 79-81).
82-85	Coda	Repetición sobre pedal de tónica de un dibujo melódico sacado del tema B.

²² *Ibid.*, pp. 300-301: *On remarquera que l'intervalle de quarte est très présent dans les deux thèmes mais, alors que les arpèges qui constituent le premier thème énoncent un enchaînement harmonique I-IV-I-IV-I, le deuxième thème est bâti sur une échelle pentatonique. [...] la construction de l'œuvre s'assimile, comme nous le confirme Ravel lui-même, à une forme sonate : « Cette pièce [...] est fondée sur deux motifs à la façon d'un premier temps de sonate... ». Voici le plan formel schématique que nous en proposons [...]*

Seguidamente analiza la forma del *Allegro de concierto*:

[...] el *Allegro de concierto* de Falla es un rondo-sonata truncado (A-B-A'-C-A''), precedido de una introducción y seguido de una coda, y reposa sobre tres temas. Se distingue un primer tema donde el antecedente y el consecuente se mueven a excepción del salto de octava de su motivo característico, en el ámbito estrecho del tetracordo *re-sol*. He aquí el antecedente:



Ejemplo 3, Falla, *Allegro de concierto*, Tema I, cc. 7-9.

A la inversa del tema I, el segundo tema, todo en ondulaciones, se despliega en un ámbito de décimoprimerá disminuida:



Ejemplo 4, Falla, *Allegro de concierto*, tema II, cc. 24-27.

El tercer tema, que alimenta gran parte del desarrollo, contiene un primer motivo cromático (cc. 66) y un segundo motivo más diatónico (cc. 68):



Ejemplo 5, *Allegro de concierto*, tema III, cc. 66-69.



INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

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

He aquí el esquema del conjunto de la pieza:

Compases	Forma rondo-sonata	comentarios
1-6	Introducción	Presentación y repetición en <i>sol</i> menor del motivo de la cabeza del Tema I
7-23	Estribillo I	Exposición del tema I en <i>sol</i> menor, que equivale al tema A de la forma sonata, seguida de una progresión modulante. Procedimientos empleados: repetición, amplificación.
24-47	Copla I	Exposición del tema II en <i>mi</i> menor, que equivale al tema B de la forma sonata, seguida de un trabajo sobre dos motivos del tema I. Procedimientos empleados: imitación.
48-65	Estribillo II	Repetición de parte del Estribillo I en el tono principal. Procedimientos empleados: contracción rítmica, eliminación.
66-189	Copla II	Presentación del tema III en <i>fa</i> mayor y trabajo sobre elementos de los temas I, II y III: equivale al desarrollo de la forma sonata. Procedimientos empleados: repetición, imitación y variación.
190-230	Estribillo III	Repetición del tema I en el tono principal, que equivale a la reexposición del tema A de la forma sonata. Procedimientos empleados: variación, amplificación.
231-245	Coda	Variación en <i>sol</i> mayor sobre un motivo que combina elementos de los temas I y III.

[...] Por su empleo de prototipos formales del pasado, Falla y Ravel están próximos el uno del otro. Los dos intentan revitalizar modelos históricos utilizando un lenguaje moderno [...]. Ravel emplea sobre todo la repetición y el desarrollo temático, y respeta la organización de los esquemas formales históricos que utiliza; Falla que, evita el trabajo temático, privilegia la variación, extraída de los procedimientos de transmisión oral, y adapta el plan de las formas tradicionales a sus necesidades expresivas. Pero los dos respetan las leyes de la tonalidad, basadas en la gravitación y la atracción, y construyen sus formas sobre la base del equilibrio del plan tonal²³.

²³ *Ibid.*, pp. 301-304: [...] *l'Allegro de concert de Falla est un rondo-sonate tronqué (A-B-A'-C-A''), précédé d'une introduction et suivi d'une coda, et repose sur trois thèmes. On distingue un premier thème dont l'antécédent et le conséquent se trouvent contenus, à l'exception du saut d'octave qui ponctue son motif caractéristique, dans l'ambitus étroit du tétracorde ré-sol. Voici l'antécédent : [Ejemplo 3].*

À l'inverse du thème I, le deuxième thème, tout en ondulations, se déploie dans un ambitus d'onzième diminuée : [Ejemplo 4].

Le troisième thème, qui alimente grande partie du développement, comporte un premier motif chromatissant (mes. 66) et un second motif plus diatonique (mes. 68) : [Ejemplo 5].

Voici le schéma d'ensemble du morceau : [...] Par leur emploi de prototypes formels issus du passé, Falla et Ravel sont proches l'un de l'autre. Tous deux tentent de revitaliser des modèles historiques en utilisant un langage moderne [...]. Ravel emploie surtout la répétition et le développement thématique, et respecte l'organisation des schémas formels historiques qu'il utilise ; Falla, qui évite le travail thématique, privilégie la variance, issue des procédés de transmission orale, et adapte le plan des formes traditionnelles à ses besoins expressifs. Mais tous deux respectent les lois de la tonalité, fondées sur la gravitation et l'attraction, et bâtissent leurs formes sur la base de l'équilibre du plan tonal.



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

Conclusiones

Durante los primeros años del siglo XXI se han seguido publicando trabajos que siguen la última tendencia de metodología analítica iniciada en los años 80 y desarrollada especialmente durante la segunda mitad de los años 90.

A trabajos como la tesis doctoral de Yvan Nommick *Manuel de Falla: œuvre et évolution del langage musical* (1998-1999), la cual desmanteló muchos de los falsos tópicos que han circulado a lo largo de todas las décadas precedentes, le han seguido con la entrada del nuevo siglo estudios de la obra de Manuel de Falla desde los más diversos puntos de vista como la tesis *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationalopen* de Eckhard Weber; *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)* de Y. Nommick y Francesc Bonastre; «Manuel de Falla en la creación musical catalana. Asimilación y superación de un modelo» de Elena torres; «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural resonante: A Myth Exposed» de Chris Collins; y «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1894)» de Yvan Nommick.

Estos estudios caracterizados por un profundo rigor científico nos han ofrecido una valiosa información no solo acerca de la obra de Manuel de Falla sino también de su labor compositiva tanto desde el punto de vista metodológico como desde el punto de vista de la evolución de su obra, posibilitando la apertura de nuevas vías para el análisis de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

Collins, Ch. (2003): Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed. *Journal of the Royal Musical Association*, 128, 1, mayo.

Nommick, Y. (2001). *Apuntes de Harmonía* de Manuel de Falla: El diario de un autodidacta. *Manuel de Falla. Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. ed. a cargo de Yvan Nommick, estudio de Yvan Nommick y Francesc Bonastre, Granada, A.M.F.

___ (2003): La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1894), *Revista de Musicología*, vol. XXVI, Nº2.

___ (2003). Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative. *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Textes réunis par Louis Jambou, Collection Musiques/Écritures, Série Études.

Torres, E. (2002): Manuel de Falla en la creación musical catalana. Asimilación y superación de un modelo. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, A.M.F.

Weber, E. (2000). *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationaloper*, Frankfurt am Main, Lang.

Autoría

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