



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

“LOS TRABAJOS ANÁLITICOS EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL DE FALLA (IV): TRABAJOS DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA”

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

Resumen

El presente artículo constituye el cuarto 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 de las década de los noventa.

Palabras clave

Trabajos analíticos, obra de Manuel de Falla, década de los noventa.

Índice

I. TRABAJOS DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA.....	2
I.1. Un nuevo rigor científico pionero en la metodología de los estudios de décadas posteriores....	3
I.2. Estudios con aún falta de rigor científico	4
I.3. Estudios con profundo rigor científico.....	9
I.4. Conclusiones.....	17
BIBLIOGRAFÍA.....	17



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

I. TRABAJOS DE LA DÉCA DE LOS NOVENTA.

Catorce años después de publicar su *Historia de la música española. Siglo XX* con el que concluíamos nuestro artículo anterior, Tomás Marco escribe en un *Programa de Concierto* del Teatro Real de Madrid sobre «La influencia de Falla en la composición musical», tema (Las influencias de Falla) que empezará a ser punto de mira de muchos estudiosos del compositor en estas décadas, dejando a un lado ya las biografías.

Así, Tomás Marco escribe acerca de la influencia de Falla sobre las diversas generaciones de compositores españoles (*Generación de los maestros; Generación del 27; y Generación del 51*), pero no desde un punto de vista estrictamente musical, sino desde el punto de vista de la aceptación de la figura y obra de Manuel de Falla por éstas, por lo que no encontramos ningún análisis comparativo entre la obra del compositor y la de estas generaciones. Se limita a citar las obras de los nuevos compositores destacando algún aspecto que les vincule a la obra de Falla. Destacaremos algunos párrafos del mismo donde podamos apreciarlo:

Pero la primera generación para la que la música de Falla ya no es un entorno, sino un ejemplo inmediatamente anterior, es la Generación del 27, que tiene con Falla una especie de deuda y una relación de auténtico vasallaje. Todos sin excepción, reconocen su magisterio y recogen su herencia. [...] lo que reciben son dos cosas que operan diferentemente. Por un lado, un lenguaje técnico y estético que se sigue pero que debe adaptarse a la personalidad de cada uno de ellos; por otro, una actitud.

Y esa actitud fue tanto la de profundizar en las raíces de lo español como de proyectarlas universalmente a través de los lenguajes de su tiempo.

[...] Gerhard crea en 1930 una obra paradigmática de esta situación, su *Quinteto de viento*, que no sólo es la primera obra dodecafónica escrita en España, desde el punto de vista melódico y armónico, sino que es una música plenamente nacionalista y de la órbita de Falla en sus aspectos rítmicos e incluso en la manera de disponer los temas¹.

La carga estética también está presente en este escrito de Tomás Marco, utilizando términos como «inmovilista» y «restaurador». Léase el siguiente ejemplo:

En el momento de la aparición de la vanguardia se plantea una verdadera batalla por la supervivencia, [...] una verdadera confrontación ideológica entre lo nuevo y progresivo y el inmovilismo restaurador que esgrime a Falla como un arma arrojada, aunque sepamos ahora que Falla no era en su momento un inmovilista ni un conservador. Las formas abstractas, la ausencia de tonalidad, la importancia del timbre frente a la melodía, el rechazo al color local a favor de internacionalismo, son muchas premisas que están en el centro de las preocupaciones de esta generación [del 51] y que se oponen frontalmente a la obra de Falla, y mucho más aquello en lo que la han convertido muchos años de tópico.

Para la Generación del 51, Falla se convirtió en un tabú porque podían admirarlo como compositor pero rechazaban todo cuanto se defendía poniendo su nombre por delante².

¹ Marco, T. (1997): La influencia de Falla en la composición musical, *El sombrero de tres picos. La vida breve*, Madrid, Teatro Real-Fundación del Teatro Lírico, pp. 132-133.

I.1. Un nuevo rigor científico pionero en la metodología de los estudios de décadas posteriores.

Antes de introducirnos en la década de los 90 destacaremos la tesis doctoral de Andrew Budwig titulada *Manuel de Falla's Atlántida an historical and analytical study*,³ que a pesar de estar concluida en 1984 se desmarca en cierta medida de los trabajos de la década de los ochenta y se aproxima más a la metodología que irá caracterizando a los trabajos de la década de los noventa.

Tal y como titula su tesis, Budwig lleva a cabo un estudio histórico y analítico de *Atlántida*. Divide su trabajo en dos grandes apartados, el primero de ellos dedicado a las fuentes conservadas y a su interpretación, y el segundo de ellos a la historia compositiva de la misma. Según el propio autor, manejó para el desarrollo de su trabajo: «202 folios de bocetos y borradores ubicados en los archivos de la editora de *Atlántida*, Ricordi»⁴.

Budwig resalta la organización del compositor, lo que le ha facilitado ordenar cronológicamente los manuscritos autógrafos: «Falla no era sólo bien organizado, sino que también era muy liberal en su uso del papel pautado y como resultado, es fácil ordenar lógica y cronológicamente los autógrafos de *Atlántida*»⁵. De esta manera conocemos un nuevo aspecto de la personalidad del compositor, su capacidad de organización, aspecto muy vinculado a los mencionados por otros autores citados en los capítulos anteriores, lo que ha posibilitado la creación del rico Archivo Manuel de Falla y por consiguiente ha facilitado la tarea a los investigadores. Como ejemplo de análisis de Budwig citaremos el siguiente pasaje:

Otra figura de *El amor brujo*, el motivo del amanecer de la “Pantomima” (páginas 79-83) y “Finale” (páginas 105-8), es citada en *Atlántida*.

Esta referencia, precisamente en “Hércules i els Atlants” (página 178) donde el coro describe a los ricos de Cádiz (Gades), ciudad natal de Falla, es reconocible a pesar de su brevedad porque su armonía y melodía encierran una semejanza con su fuente (ver figura 3). Al contrario que la alusión de Falla al significado de este motivo en su contexto original –El amanecer de un nuevo día– en *Atlántida* simboliza la destrucción de Atlantis y dominio de España.



a) El amor brujo, p. 79.

² *Ibid.*, p. 135.

³ Budwig, A. (1984). *Manuel de Falla's Atlántida: an Historical and Analytical study*, tesis univ., Chicago.

⁴ Budwig, A. (1984). *Manuel de Falla's Atlántida: an historical...*, op. cit., p. III: 202 autograph folios of sketches and drafts housed in the archives of *Atlántida's* publisher, Ricordi [...].

⁵ *Ibid.*, p. 14: Falla was not only well organized, but also very liberal in his use of score paper, and as a result, a logical / chronological ordering of the *Atlántida* autographs is facilitated.



b) *Atlántida*, p. 178⁶.

Fig.3. Prestado del motivo del “Amanecer” de *El amor brujo*⁷.

Esta tesis, nos ofrece un punto de vista de estudio basado en el análisis previo de las fuentes conservadas, es decir del proceso compositivo de una obra, en este caso *Atlántida*, apuntando así a los estudios de las décadas siguientes.

I.2. Estudios con aún falta de rigor científico

Ya en la década de los 90, destacaremos un pequeño escrito titulado «Falla, compositor» de Juan-Alfonso García, donde establece una línea evolutiva primero y de retroceso después de la labor de Falla como compositor, debido este último a lo que denomina como «desvanecimiento creativo de Falla» a partir de 1926, hipótesis que algún día alguien, según sus propias palabras: «más competente y con más detenimiento las prosiga o rechace»⁸. Veamos en qué consiste su hipótesis esencialmente:

En Falla se produce una desconexión entre su pensamiento y su “praxis” musical; entre el “logos” y el “fonema”, por decirlo de alguna forma. Me explico: las ideas musicales de Falla iban muy por delante de su palabra musical⁹.

Si a partir de 1926 según Juan-Alfonso García, se produjo un desvanecimiento creativo en la obra de Manuel de Falla, ¿Qué valor tienen para él las obras compuestas durante los últimos veinte años de su vida? La respuesta a esta pregunta la encontramos en el siguiente párrafo:

Aparte de esto, en sus últimos veinte años, Falla da a luz, con notoria dificultad, un reducido ramillete de obras circunstanciales en las que no admiramos aquella clarividente línea evolutiva de sus predecesoras. [...] En resolución reconocamos que, a partir de 1926, se produce en nuestro querido don Manuel un debilitamiento del numen creador¹⁰.

⁶ En este Ejemplo, el Segundo compás está escrito como si estuviera en 3/8, por lo que puede ser un error de Budwig a la hora de citarlo, o puede ser que lo haya tomado de los borradores originales, en los cuales Falla no lo hubiera escrito.

⁷ *Ibid.*, p. 71: *Another figure from El amor brujo, the Dawn motif from the “Pantomime” (pages 79-83) and “Finale” (pages 105-8), is quoted in Atlántida. This reference, made at precisely the point in “Hercules I els Atlants” (page 178) where the chorus describes the riches of Cadiz (Gades), Falla’s native city, is recognizable in spite of its brevity because its harmony and melody closely resemble its source (see figure 3). Again Falla alludes to the meaning of this motif in its original context- the dawning of new day- which in Atlántida symbolizes the destruction of Atlantis and ascendancy of Spain.*

⁸ García, J.A. (1991): *Falla compositor. Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 86.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

Esto contrasta notablemente con las *Reflexiones* de García Román que apuntaban en dirección contraria cuando escribía: «no creo que se agotara la inventiva e imaginación de Falla con el *Concerto*»¹¹.

Por tanto, si unimos ambas hipótesis y consideramos que hubo un desvanecimiento pero que éste no fue debido al «debilitamiento del numen creador», habrá que buscar otra causa que bien podría apuntar hacia los quebradores de cabeza que le ocasionó la composición de *Atlántida* a partir de 1926, y que le mantuvo ocupado hasta su muerte.

Otro ejemplo de estudio con falta de rigor científico en lo que respecta al análisis previo de las fuentes conservadas, es el libro de Jean-Charles Hoffelé titulado *Manuel de Falla*, donde podemos observar que las fuentes consultadas son muy antiguas, puesto que no introduce para la fecha en que fue escrito y publicado (1992) muchas de las novedades en torno a la obra del compositor que se han ido investigando en las últimas décadas y que podemos encontrar en el Archivo, el cual podemos deducir que no ha consultado. Como ejemplo no señala la fuente que utiliza Falla para su segundo movimiento:

Después el tema modal que va a ser presentado bajo diversos aspectos: un canon triple a la segunda, después un canon a la cuarta (modo de *fa*). El tema vuelve en *do* sobre un acorde de *mi* en el clave; después una reexposición en aumentación que desemboca en la presentación (en la flauta, el oboe y el clarinete) del tema en *fa* (nº 8)¹².



Este ejemplo demuestra que Hoffelé no consultó las dos fuentes de las décadas precedentes anteriormente citadas, «Manuel de Falla y la música eclesiástica» de Juan-Alfonso García y *Religiosidad y Polifonía en la obra de Manuel de Falla* de González Barrón, en las cuales se presenta la relación entre el tema del segundo movimiento del *Concerto* y la melodía mozárabe del siglo XV español «Tantum ergo»¹³. Además de la falta de rigor científico, perpetúa algunos de los tópicos señalados ya en este trabajo:

El conjunto del [Segundo] movimiento [del *Concerto*] es más politonal que el *allegro* y el *vivace* con su yuxtaposición de las tonalidades *do* y *mi* mayores¹⁴.

¹¹ García Román, J. (2000): Reflexiones en torno a la obra de Manuel de Falla y su obra. *La otra música interior*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 53.

¹² Hoffelé, J.Ch. (1992). *Manuel de Falla*, [Paris], Fayard, p. 318: *Suit le thème modal qui va être présenté sous divers aspects: en canon triple à la seconde, puis en canon à la quarte (mode de fa). Le thème revient en do sur un accord de mi au clavecin; suit une réexposition en augmentation qui aboutit à la présentation (à la flûte, au hautbois et à la clarinette) du thème en fa (nº8).*

¹³ García, J.A. (1977): Manuel de Falla y la música eclesiástica. *Tesoro Sacro-Musical*, IV, oct-dic., p. 100; GONZÁLEZ BARRÓN, R. (1984). *Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla*, Madrid, Conservatorio Superior de Música-Alpuerto, pp. 50-51.

¹⁴ Hoffelé, J.Ch. (1992). *Manuel de Falla*, op. cit., p. 318: *L'ensemble du mouvement est en fait plus polytonal que ne l'était l'allegro et que ne le sera le vivace, avec sa juxtaposition des tons d'ut et de mi majeurs.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

Sin embargo, podemos afirmar que la música de Falla es profundamente tonal y como demostración de que este movimiento se puede analizar teniendo en cuenta esta premisa, presento el análisis que propone Yvan Nommick del segundo movimiento del *Concerto* en su tesis doctoral *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*.

El acorde perfecto mayor, tónica de *mi* mayor que se instala en el nº 4, está en realidad formado por el quinto armónico de cada una de las tres notas que constituyen el acorde perfecto mayor de Do mayor. Así, la parte superior, en *mi* mayor, aparece como «una especie de resonancia» de la parte inferior en *do* mayor¹⁵.

Otro tópico que sigue perpetuándose en el trabajo de Hoffelé, esta vez desde el punto de vista de la forma, lo encontramos cuando escribe: «El primer movimiento, *Allegro*, presenta un plan formal clásico, constituido de una exposición, un breve desarrollo, y una reexposición seguida de una cadencia plagal»¹⁶. Para demostrar que aún se puede profundizar desde el punto de vista del análisis y extraer conclusiones nuevas, me remitiré de nuevo a las palabras del doctor Yvan Nommick en su artículo citado anteriormente «Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla». Así, después de presentar otros análisis de autores que analizan el primer movimiento del *Concerto* como forma *sonata*, y de examinar la disposición del material temático utilizado por el compositor, escribe:

La forma, en Falla, es consecuencia directa del material melódico utilizado y de la manera de desarrollar las ideas musicales. En efecto, al no elegir o elaborar sus temas con vistas a un intenso trabajo motivico-temático de tipo beethoveniano, se ciñe a formas basadas en el agrupamiento de partes o ideas musicales, iguales o contrastantes. El *Allegro* del *Concerto* responde, a nuestro parecer, a esta organización por agrupamiento, y más precisamente a una forma de movimiento de concierto tardobarroco¹⁷.

Por otro lado, a mediados de la década de los 90, Elisabeth Anne Seitz escribe su Tesis *Manuel de Falla's years in Paris, 1907-1914*¹⁸, que aunque no se encuentra en la órbita del trabajo de Hoffelé, deja mucho que desear en cuanto a las conclusiones extraídas, las cuales no dejan de ser meros tópicos ya conocidos. Elisabeth inicia su tesis dedicando un capítulo a los comienzos del renacimiento musical español del siglo XX, centrándose en Enrique Granados e Isaac Albeníz. Posteriormente en un segundo capítulo sitúa a Felipe Pedrell como fundador de la música española del siglo XX, para pasar en los tres últimos capítulos, a investigar los distintos periodos de la carrera musical del compositor gaditano que le llevaron finalmente a estudiar y trabajar en París entre 1907-1914, periodo al que dedica el último capítulo (V) de su tesis.

¹⁵ Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Université de Paris-Sorbonne, 3 vol., p. 269: *L'accord parfait majeur, tonique de mi majeur qui s'installe au chiffre 4, est en réalité formé par le cinquième harmonique de chacune des trois notes qui constituent l'accord parfait majeur, tonique de do majeur. Ainsi la partie supérieure, en mi majeur, apparaît comme «un sorte de résonance» de la partie inférieure, en do majeur.*

¹⁶ Hoffelé, Jean-Charles, *Manuel de Falla, op.cit.*, pp. 312-313: *Le premier mouvement, Allegro, suit un plan formel on me peut plus classique, constitué d'une bref développement, d'une réexposition suivie d'une cadence plagale.*

¹⁷ Nommick, Y. (1998): Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla. *Revista de Musicología*, XXI, 1, junio, pp. 11-35.p.29 [19].

¹⁸ Seitz, E. A. (1995). *Manuel de Falla's years in Paris, 1907-1914*, tesis doctoral, Boston University.



INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

Según la autora: «este estudio examina la importancia de la extensa permanencia de Manuel en París (1907-1914) para el desarrollo de su estilo compositivo maduro»¹⁹.

Comienza pues, situando a Falla como compositor de zarzuelas, llevando a cabo el análisis de dos de ellas, *Limosna de amor* y *Los amores de Inés*, las cuales según Elisabeth A. Seitz: «sirvieron como un punto de partida para una consideración del cada vez más profundo y notable idioma de Falla»²⁰.

Después de analizar estas dos zarzuelas, en el capítulo siguiente compara la versión original piano-vocal de la partitura de *La vida breve* (1905) con su versión final (1913).

Para finalizar analiza obras del periodo parisino como *Pièces espagnoles*, *Trois mélodies* y *Siete canciones populares españolas*, las cuales según la propia autora: «ilustran el alcance de la confluencia de los estilos folklórico y popular de su nativa España y de la avanzada armonía, orquestación y técnicas de la Francia impresionista en su estilo maduro»²¹. Su estudio termina con la culminación de esta tendencia en la última de sus obras maestras del periodo parisino *Noches en los jardines de España*.

Nos detendremos pues, en los análisis realizados por Elisabeth A. Seitz de las obras citadas, que le sirven para desarrollar su tesis. Podemos observar en ellos la escasez de conclusiones nuevas para la fecha en la que se desarrolla (1995), por lo que las podemos clasificar como “tópicas”. Fecha en la cual el Archivo Manuel de Falla estaba abierto al público desde 1991 y del cual podría haber extraído más provecho. Como ejemplos de estos análisis citaremos el relacionado con la zarzuela *Limosna de amor*.

El comienzo lento en tiempo de vals nos conduce en el compás 111 a la más interesante sección de la pieza. Aquí, Falla escribe una tradicional línea vocal española para Elena. Ella comienza sujetando un largo y lento F [fa] durante tres compases sobre la usual sonoridad, la sílaba “¡Ay!” a cual finalmente descarga en un tópico ornamento ibérico, una corta carrera que asciende, después desciende rápidamente, y finalmente regresa a F como muestra el ejemplo ²².

Ejemplo I. *Limosna de amor*, No. 2 *Romanza*, cc. 111-116.

Elena



¹⁹*Ibid.*, p. IX: This study examines the importance of Manuel de Falla’s extended stay in Paris (1907-1914) for the development of his mature compositional style.

²⁰ *Ibid.*, p. IX: serves as a point of departure for a consideration of the remarkable deepening of Falla’s idiom.

²¹ *Ibid.*, p. X: illustrate the extent to which his mature style emerged from the conflation of folk and popular styles of his native Spain and the advanced harmonic, orchestral and developmental techniques of the French impressionists.

²² *Ibid.* pp. 67-68: The opening slow waltz tempo give way at m. 111 to the most interesting section of the piece. Here, Falla writes a traditional Spanish vocal line for Elena. She begins holding a long, low F for three measures on the usual sonority, the syllable “¡Ay!”, which finally releases into a typical Iberian ornament, a short run that ascends, then descends quickly and finally circles back to F, as shown in example I.

Como ejemplo de comparación entre las dos versiones de *La vida breve* citaremos el siguiente pasaje:

Falla cambia el ritmo de los *martillos* en el compás 55 cuando el motivo del amor de Salud es oído. Falla tenía originalmente escrito el ritmo en 1905 como el ejemplo 3.

Ejemplo 3. 1905 *Ritmo de Martillo*, cc. 55-56.



Y después lo cambió para ser menos previsible en 1913, como en el ejemplo 4²³.

Ejemplo 4. 1913 *Ritmo de Martillo*, cc. 55-56.



Por último, citaremos un ejemplo de análisis sobre *Montañesa*, de *Trois mélodies*:

El comienzo “campanas” tiene una nota pedal en quinta abierta sobre D-A, la cual Falla indica en la partitura con “*quasi campane*”. Esta quinta abierta del comienzo garantiza la comparación con *Aragonesa*, la cual comienza con la dominante G-D en el bajo. Sin embargo, distinto a las octavas abiertas de Ravel, las campanas de Falla comienzan con una disonancia, sonando un B en la voz superior, la sexta añadida, la cual roza con la sonoridad de D mayor empleada en el bajo. El B resuelve sobre A en el segundo tiempo, pero tan pronto como la resolución es completa, Falla introduce un movimiento sincopado en la voz intermedia con otra disonancia, ahora con un E el cual resuelve sobre F# en la última parte del tercer tiempo, como ilustra el ejemplo 6²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 137: Falla also chose to change the rhythm of the *martillos* in measure 55, when *Salud*'s love motive is first heard. Falla had originally written in 1905-pv as in Example 3. And then changed it to be less predictable in the 1913 pv-A and 1913 pv- B as in Example 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 210: The opening “bells” contain a tonic pedal, an open fifth on D-A, which Falla indicates in the score “with *campane*”. This bare-fifth beginning warrants comparison with *Aragonesa*, which began with the simple dominant G-D in the bass. However, unlike Ravel's open octaves, Falla's bells begin on a dissonance, the upper voice sounding a B, the added sixth, which rubs against the D major sonority implied in the bass. The B resolves to A in the second beat, but as soon as the resolution is complete, Falla introduces a syncopated motion in the middle voice with another dissonance, this time an E which resolves upward to the F# in the last half of the third beat, as illustrated in example 6.

Ejemplo 6. *Montañesa*, cc. 1-2.



I.3. Estudios con profundo rigor científico

No todo en la década de 1990 se escribe en la línea del libro de Hoffelé o de la tesis doctoral de Seitz, al contrario, muestra de ello son la tesis y el artículo de Y. Nommick anteriormente citados.

En la década de 1990 comienzan a aparecer los primeros trabajos especializados con gran rigor científico y metodológico que parten del estudio y análisis previo de las fuentes conservadas en el Archivo, desde las catalogadas por Antonio Gallego en 1988 hasta las últimas publicaciones.

Estos trabajos se caracterizan además, por la gran variedad de temas, que lleva consigo que el objeto de estudio, investigación o análisis sea cada vez más concreto, abarcando desde el estudio de un movimiento u obra dada, hasta un aspecto concreto de la misma, dejando a un lado los temas relacionados con la biografía del compositor y la mera divulgación de su obra. De hecho las últimas obras de carácter biográfico relacionadas con el compositor gaditano son *Vida y obra de Manuel de Falla* de Federico Sopeña (1988) y *Los últimos años de Manuel de Falla* de Jorge de Persia (1989) citadas anteriormente, aunque esta última haya visto una 2ª edición revisada y ampliada en 1993.

Así, en los últimos estudios de la década de los 90 empiezan a dismantelarse todos los tópicos creados y alimentados hasta entonces, encontramos temas tan diversos como: «A Composer's Annotations to his personal library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection» de Michael Christoforidis; «Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949)» de Germán Gan Quesada; Y la citada tesis doctoral de Y. Nommick *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*.

El primero de ellos, el artículo de Michael Christoforidis «A Composer's Annotations to his personal library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection» supone como su título indica, una introducción al estudio de la colección de libros de la biblioteca de Manuel de Falla y de las anotaciones en los mismos, pero sin profundizar desde el punto de vista analítico. Este estudio permite establecer relaciones con la orientación estética y creativa de Falla, su creciente ascetismo e inclinación religiosa, su propio estilo musical, su relación con los libretos y escenarios de algunas de sus obras y sus gustos

e intereses literarios. Como explicación al largo periodo de gestación de la mayoría de sus obras, Christoforidis escribe:

EL extenso periodo de gestación de la mayoría de las obras de Falla se debe a que exploraba siempre un amplio rango de modelos de música contemporánea, histórica y folklórica, fuentes literarias e históricas, e ideas religiosas, filosóficas y estéticas, en un intento de realizar sus propósitos, y algunos aspectos de estos procesos pueden ser trazados a través de las anotaciones de Falla en su biblioteca²⁵.

Como ejemplo de algunos de los análisis de la obra de Falla donde señala las posibles fuentes musicales extraídas de su biblioteca, podemos citar el siguiente:

De particular relevancia para el tercer movimiento de el *Concerto* fue el estudio de Falla de los efectos rítmicos en las sonatas [de Scarlatti], incluidos el uso de la hemiolia, síncopa y la alternancia de dobles y triples ritmos dentro de la misma estructura métrica. El interés de Falla por los parámetros rítmicos de fuentes contemporáneas puede ser determinado por su análisis de “contrapuntos rítmicos” de pasajes de *Le sacre du printemps* de Stravinsky (ver ej. 2).

Ejemplo 2: Esbozo de Falla de “contrapuntos rítmicos” de pasajes de *Le sacre du printemps* de Stravinsky²⁶.



²⁵ Christoforidis, M. (1999). A Composer's Annotations to his personal library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection. *Contex*, 17, invierno, p. 33: *The extended period of gestation for most of Falla's works meant that he explored an ever increasing range of contemporary, historical and folk musical models, literary and historical sources, and religious, philosophical and aesthetic ideas, in an attempt to realise his aims, and many aspects of this process can be traced through Falla's annotations to his library.*

²⁶ *Ibid.*, p. 43: *Of particular relevance to the third movement of the Concerto was Falla's study of rhythmic effects in the sonatas, including the use of hemiolia, syncopation and the alternation of duple and triple rhythms within the same metric framework. Falla's interest in the rhythmic parameters of more contemporary sources can be gauged through his analysis of "rhythmic counterpoints" from passages of Stravinsky's Le sacre du printemps (see Ex.2). [...]*

Example 2: *Falla's outline of "rhythmic counterpoints" from pasajes of Stravinsky's Le sacre du printemps.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

Otro de los temas de estudio en torno a la figura y obra de Manuel de Falla, es aquel relativo a la utilización simplificada y parcial de la imagen del compositor durante el panorama de posguerra. En este campo podemos destacar el artículo «Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949)» de Germán Gan Quesada. En este artículo Gan Quesada construye en pocas páginas, los rasgos principales, limitados al campo estético y crítico, de esta imagen simplificada y parcial de la figura y obra de Manuel de Falla, y su posterior consolidación hasta tiempos muy recientes. A pesar de la brevedad de este artículo, presenta un gran rigor metodológico y científico, tanto en su estructura, como en el estudio previo de las fuentes y bibliografía consultadas. Así, en cuanto a su estructura podemos apreciar claramente tres apartados: «1.- Introducción; 2.- [Desarrollo] 1939-1949. ¡Falla sin tierra de España!; 3.- Conclusiones». Desde el punto de vista de las fuentes y la bibliografía consultada, estas abarcan desde capítulos de obras, artículos de revista o prensa periódica de la época hasta los últimos estudios en este campo, principalmente el artículo «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939)» de Gemma Pérez Zalduondo²⁷. Las siguientes palabras del artículo de Gan Quesada muestran perfectamente todo ello:

[1.- Introducción] La insistencia en la construcción de una lectura ideologizada de Manuel de Falla y su constante propuesta como modelo vital y creativo para la nueva composición española es una de las características fundamentales del panorama musical de posguerra y posterior. [...]

Así, desde la inmediata posguerra, es patente el esfuerzo por delinear una imagen, simplificada y parcial, de la personalidad y obra del compositor gaditano²⁸. [...]

[Desarrollo: 2.- 1839-1949. ¡Falla sin tierra de España!] Como ha señalado Pérez Zalduondo, la manipulación de la figura y obra de Manuel de Falla y el aprovechamiento por parte del Régimen de su prestigio internacional es una de las líneas principales de actuación del Servicio Nacional de Bellas Artes desde su fundación en 1938.

[...] Así, son *Vértice* (1937-46) y *Escorial* (1940-50), ésta última revista portavoz de un falangismo pretendidamente “liberal”, los dos medios que en mayor número recogen colaboraciones de tema musical. A partir de 1945, aparece como opción ideológica más tradicionalista *Arbor*, aunque el ámbito musical quede en manos de un crítico como el falangista Sopeña.

[...] ¿Cuáles son los rasgos que se exaltan de Manuel de Falla y que constituyen el perfil del concepto utilitario y propagandístico de su figura? Pérez Zalduondo señala certeramente que “en los artículos dedicados al maestro se destaca en primer lugar el catolicismo del compositor, en segundo lugar su ascetismo, en tercero su nacionalismo y, por último, sus referencias a Castilla”, marginando aspectos técnicos y omitiendo la referencia a los elementos vanguardistas en la obra de Falla²⁹. [...]

[3.- Conclusiones] La década de los 40 [...] acoge [...] la conformación de Falla como [...] la herencia fundamental del pasado inmediato, colocando en segundo plano a otros compositores e ignorando directamente a casi toda la generación vanguardista activa durante la República. Responde esta actitud a una clara política del Régimen y de sus círculos musicales con mayor poder.

²⁷ Pérez Zalduingo, G. (1995). El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939). *Revista de Musicología* XVIII, 1-2, pp. 247-274.

²⁸ Gan Quesada, G. (1999). Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949). *Tiempos de silencio: Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Valencia, Universitat, p. 607.

²⁹ *Ibid.*, pp. 607-608.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

Ello se efectúa desde dos vertientes: la propuesta de su obra, o mejor dicho, de una parcela muy concreta de su obra –el *Retablo de Maese Pedro, tout court*–, como modelo para los nuevos compositores, y la puesta de relieve de las características de españolidad que en ella se veía, en sus diversos componentes –espiritualidad cristiana, ascetismo, castellanidad, expresividad...³⁰.

Este artículo, al igual que los estudios de los últimos años que nos muestran una visión cada vez más real de la obra de Manuel de Falla, nos ofrece también una visión más real de la misma en el panorama musical de posguerra.

Para finalizar con la década de los 90, recordaremos la mencionada tesis doctoral *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*³¹, escrita por Yvan Nommick. Tal y como se puede deducir del título de la misma, Nommick no se conforma únicamente con analizar la obra de Falla a partir del resultado final de la partitura, sino que lleva a cabo un estudio y análisis previo de las fuentes conservadas, lo que le permite trazar la «evolución» de su lenguaje musical a través de sus obras. Esta metodología de análisis le confiere a su tesis un gran rigor científico, ya que le obliga a consultar las fuentes y manuscritos conservados que fueron manejados por el propio compositor y que como veremos le conducen a nuevas conclusiones que nos ofrecerán una imagen más ajustada de la obra del compositor.

A continuación citaré algunas de estas conclusiones, para lo cual me remitiré a la “Conclusión General” que desarrolla Nommick en su «Tomo II» de la mencionada tesis.

En esta conclusión Nommick se pregunta, ¿Cuáles son las múltiples fuentes de las que bebe Falla y que aporta de original a la música del siglo XX? Responde a esta pregunta desde distintos puntos de vista: La temática, la armonía, la orquesta y la forma, detallando como exige en su pregunta las influencias externas que son absorbidas por la música de Falla y lo que le confiere a su carácter específico.

Para no extendernos demasiado y no convertirse este apartado en una paráfrasis de dicha tesis, citaremos algunas de sus conclusiones relacionadas con la temática y la armonía que tantos tópicos han creado en los análisis de las décadas anteriores.

En cuanto a la temática, Nommick escribe:

El análisis del conjunto de la producción de Falla confirma una tendencia que aparece desde las primeras obras y que se amplifica en las siguientes: su material temático no es generalmente original. Extrae sus ideas melódicas primero de la tradición romántica –Chopin, Schumann, Grieg, Wagner–, y después sobre todo española –música folklórica por un lado, y música culta por otro– y finalmente universal: músicas griega, árabe, rusa, italiana, inca, china, japonesa...³².

³⁰ *Ibid.*, p. 611.

³¹ Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, op. cit.

³² *Ibid.*, Tomo II, p. 398: *L'analyse de l'ensemble de la production de Falla confirme une tendance qui apparaît dès les premières œuvres et qui s'amplifie par la suite : son matériau thématique n'est généralement pas original. Il puise ses idées mélodiques d'abord dans la tradition romantique –Chopin, Schumann, Grieg, Wagner–, puis surtout espagnole –musique folklorique d'une part, musique savante d'autre part– et enfin universelle : musiques grecque, arabe, russe, italienne, inca, chinoise, japonaise...*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

En cuanto a la armonía, Nommick llega a las siguientes conclusiones:

Falla no quiso renunciar a la tonalidad. [...] Falla se presenta como un compositor tonal que incorpora a su discurso las riquezas del mundo modal y combina hábilmente las diferentes escalas diatónicas, el modo andaluz, la gama española, la escala de tonos, todo ello en el seno de una tonalidad expandida³³.

Falla modula poco siguiendo los términos de los tratados de armonía. Preferimos hablar de yuxtaposición o de combinación de texturas armónicas diferentes que se organizan alrededor de polos de atracción, como muestra el esquema siguiente donde recordamos la organización tonal/modal de la parte A (compases 1-35) de la *Fantasia baetica*³⁴:

		Polo Principal <i>mi mayor</i>		Polo secundario <i>si mayor</i>	
		Modo andaluz	Alternancia		
<i>la frigia</i>	<i>fa eólica</i>	+ <i>mi mayor</i>	<i>mi mayor/ la eólica</i>	<i>Si frigia + si mayor</i>	<i>La eólica</i>

[Falla] no se contenta con elaborar los acordes a partir del conjunto de los armónicos de un sonido fundamental, sino que construye conglomerados a partir de los armónicos de ese sonido y de los armónicos de sus armónicos, o superpone una tonalidad a la de uno de los armónicos de su tónica, por ejemplo *do mayor / mi mayor*³⁵.

Además compara el sistema armónico de Falla con el sistema de Bartók conocido como *Armonía axial*³⁶, para demostrar que ambos sistemas, aunque diferentes, no deben entenderse o analizarse como derivaciones de la «Politonalidad», sino como una ampliación o expansión del sistema tonal³⁷. Este aspecto de la obra de Falla, es estudiado por Nommick a partir del análisis previo de un documento conservado que pertenecía al propio compositor, titulado “Superposiciones”³⁸, donde Falla fija durante el transcurso de la década de 1920 los grandes principios que regirán a partir de entonces las

³³ *Ibid.*, p. 403: *Falla n’a pas voulu renoncer à la tonalité. [...] Falla se présente comme un compositeur tonal qui incorpore à son discours les richesses du monde modal et combine habilement les différentes échelles diatoniques, le mode andalou, la gamme espagnole, la gamme par tons, au sein d’une tonalité élargie.*

³⁴ *Ibid.*, p. 404: *Falla module peu, du moins dans le sens donné à ce terme par les traités d’harmonie. Nous préférons parler de juxtaposition ou combinaison de textures harmoniques différentes qui s’organisent autour de pôles d’attraction, comme le montre le schéma suivant où nous rappelons l’organisation tonale/modale de la partie A (mes. 1-35) de la Fantasia baetica [Fantaisie bétique] :*

³⁵ *Ibid.*, pp. 407-408: *Il [Falla] no se contente pas d’élaborer des accords à partir de l’ensemble des harmoniques d’un son fondamental, mais construit des agrégats à partir des harmoniques de ce son et des harmoniques de ses harmoniques, ou superpose une tonalité à celle de l’un des harmoniques de sa tonique, par exemple do majeur/ mi majeur.*

³⁶ *Armonía axial*: Es decir en ejes, formado por tres complejos de cuatro tonalidades, (I: Complejo de Tónica, Do, Fa #, La, Mi b; V: Complejo de la Dominante, Sol, Re b, Mi, Si b; IV: Complejo de la Subdominante, Fa, Si, Re, La b) donde un sonido o acorde perteneciente a una de las tonalidades de un complejo, es intercambiable o superponible en cualquiera de las otras tres del mismo complejo.

Este sistema es explicado en: NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, op. cit., p. 408.

³⁷ *Ibid.*, pp. 407-408.

³⁸ Nommick lo cita en su tesis: «FALLA, Manuel de, Carnet de notes autogr., AM.F. 8517, f. 27-30».

superposiciones tonales en su obra. Para ello Nommick muestra los tres posibles análisis de los cinco primeros compases del «Allegro» del *Concerto*, el primero de ellos lo lleva a cabo Suzanne Demarquez en su libro *Manuel de Falla*³⁹, el segundo Michel Rigoni en «De Falla: *Le Concerto pour clavecin*»⁴⁰, siendo el último la conclusión a la que llega Nommick teniendo en cuenta su estudio previo del citado documento:

Los primeros compases del *Allegro* ilustran bien la primacía conocida del acorde perfecto mayor:



Ex. Nº 115: FALLA, *Concierto*, 5 primeros compases del *Allegro*⁴¹.

La superposición de dos acordes perfectos, uno mayor perteneciente a la tonalidad *re* mayor, y el otro menor y después mayor (*mi b* menor, *mi b* mayor), puede explicarse de tres maneras diferentes:

- 1) La posibilidad de revelar «una intención politonal».
- 2) Desde otro punto de vista, puede analizarse el *mi b* y el *si b* del violín como dos apoyaturas superiores de *re* y *la* del violoncello. [...]
- 3) Por último, podemos considerar que estos acordes resultan de adjuntar quintas a dos de las notas del acorde perfecto de *re* mayor. El *si b* al *fa #* y el *mi b* al *la*, el *sol b* siendo el enarmónico de *fa #*. [...] Falla prevé añadir a los acordes perfectos «las resonancias de 5ª superior o inferior de cada una de las notas del acorde perfecto (mayor o menor)». [...] Por otra parte, Falla escribe que «la 5ª disminuida puede usarse como falsa resonancia en lugar de la 5ª justa, pero sólo en los casos cuyo empleo pueda plenamente justificarse». En otros casos, extiende este principio a la 5ª aumentada⁴².

³⁹ Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, París, Flammarion, p. 158.

⁴⁰ Rigoni, M. (1990) : De Falla: *Le Concerto pour clavecin*. *Analyse Musicale*, 21, nov., p. 60.

⁴¹ Ejemplo 115 de la citada tesis de Yvan Nommick. Para poder citar este ejemplo, hemos extraído el fragmento de la partitura del *Concerto* de FALLA, Manuel de. *Concerto pour clavecin (ou piano), flûte, hautbois, clarinette, violon y violoncello*, Editions Max Eschig 48, rue de Rome, Paris 8º.

⁴² Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, op. cit., pp. 265-267: *Les premières mesures de l'Allegro illustrent bien la primacie accordée à l'accord parfait majeur. La superposition de deux accords parfaits, l'un majeur appartenant à la tonalité ré majeur, et l'autre mineur puis majeur (mi b mineur, mi b majeur), peut s'expliquer de trois façons différentes :*

- 1) *Il est possible d'y déceler «une intention polytonal».*
- 2) *D'un autre point de vue, on peut analyser le mi b et le si b du violon comme des appoggiatures supérieures jouées en même temps que les notes appoggiaturées, le ré et le la du violoncelle. [...]*

Resumiendo, el sistema de Falla a diferencia del sistema de Bartók, se basa en la superposición de quintas sobre cada una de las notas de un acorde perfecto mayor (o menor), que Falla denomina *Resonancias de quintas superiores e inferiores* (Quintas justas) o en su caso cuando pueda plenamente justificarse *Resonancias defectuosas o falsas* (Quintas aumentadas o disminuidas). Además Nommick, muestra otro ejemplo diferente de superposición en los cinco primeros compases del «Lento» del *Concerto*, basado también en los mismos principios que rigen su sistema:

El *Lento* nos ofrece un bello ejemplo de superposición de bloques armónicos pertenecientes a dos tonalidades diferentes: [...]. Esta superposición puede ser analizada como una armonía bitonal *do mayor/ mi mayor*, las dos tonalidades se asocian bien en razón de afinidades evidentes: *mi mayor* el tono de la dominante del relativo menor de *do mayor*. Sin embargo, teniendo en cuenta que las investigaciones de Falla en esta época están relacionadas con los armónicos naturales, proponemos el análisis siguiente: el acorde perfecto mayor, tónica de *mi mayor* que se instala en el número 4, está en realidad formado por el quinto armónico de cada una de las tres notas que constituyen el acorde perfecto mayor, tónica de *do mayor*. Así, la parte superior, en *mi mayor*, aparece como «una especie de resonancia» de la parte inferior, en *do mayor*⁴³.



Ex. Nº 115: FALLA, *Concierto*, 5 primeros compases del *Allegro*.

- 3) *En fin, on Peut considérer que ces accords résultent de l'ajout de quintes à deux des notes de l'accord parfait de ré majeur : le si b au fa # et le mi b au la, le sol b étant l'enharmoine du fa #. [...] Falla prévoit d'ajouter aux accords parfaits «les résonances de 5^e supérieure ou inférieure de chaque note de l'accord parfait (majeur ou mineur)». [...] D'autre part, Falla écrit que «l'on Peut utiliser la 5^a diminuée comme fausse résonance au lieu de la 5^a juste. Mais seulement dans les cas où son emploi est pleinement justifié». Dans d'autres cas, il étend ce principe à la quinte augmentée.* Estas dos últimas notas recogidas por Nommick en este ejemplo de su tesis las extrae del autógrafo de Falla que se conserva en el A.M.F. 8517, en los folios 27 y 30 respectivamente.

⁴³ Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution ...*, op. cit., pp. 268-269: *Le lento nous offre un bel exemple de superposition de blocs harmoniques appartenant à deux tonalités différentes. [...] cette superposition Peut être analysée comme une harmonie bitonale do majeur/ mi majeur, les deux tonalités s'associant de façon heureuse en raison d'affinités évidentes : mi majeur est le ton de la dominante du relatif mineur de do majeur. Cependant, tenant compte du fait que les recherches de Falla se portent à cette époque sur l'utilisation des harmoniques naturels, nous proposons l'analyse suivante : l'accord parfait majeur, tonique de mi majeur, qui s'installe au chiffre 4, est en réalité formé par le cinquième harmonique de chacune des trois notes qui constituent l'accord parfait majeur, tonique de do majeur. Ainsi la partie supérieure, en mi majeur, apparaît comme «un sorte de résonance» de la partie inférieure, en do majeur.*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

I.4. Conclusiones

Podemos considerar la tesis doctoral de Andrew Budwig *Manuel de Falla's Atlántida an historical and analytical study* (1984) como pionera del rigor científico utilizado en los trabajos analíticos más especializados de décadas posteriores, caracterizados por una metodología científica que se basará en la consulta, estudio y análisis de las fuentes conservadas.

Desde el punto de vista del análisis, el desarrollo de una metodología científica se confirmará en la segunda mitad de la década de los años 90 con estudios que empezarán a desmantelar todos los tópicos creados y alimentados hasta entonces.

En estos trabajos encontramos temas tan diversos como: «A Composer's Annotations to his personal library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection» de Michael Christoforidis; «Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949)» de Germán Gan Quesada; Y 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, ofreciéndonos así al mismo tiempo, una imagen más real y cercana de la figura y obra de Manuel de Falla.

Destacamos pues la tesis doctoral de Yvan Nommick *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical* ya que no se conforma únicamente con analizar la obra de Falla a partir del resultado final de la partitura, sino que lleva a cabo un estudio y análisis previo de las fuentes conservadas, lo que le permite trazar la «evolución» de su lenguaje musical a través de sus obras. Esta metodología de análisis le confiere a su tesis un gran rigor científico, ya que le obliga a consultar las fuentes y manuscritos conservados que fueron manejados por el propio compositor y que le conducen a nuevas conclusiones que ofrecen una imagen más ajustada de la obra del compositor.

Yvan Nommick se pregunta, ¿Cuáles son las múltiples fuentes de las que bebe Falla y que aporta de original a la música del siglo XX? Responde a esta pregunta desde distintos puntos de vista: La temática, la armonía, la orquesta y la forma, detallando como exige en su pregunta las influencias externas que son absorbidas por la música de Falla y lo que le confiere a su carácter específico.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 57 – SEPTIEMBRE DE 2012

BIBLIOGRAFÍA

- Budwig, A. (1984). *Manuel de Falla's Atlántida: an Historical and Analytical study*, tesis univ., Chicago.
- Christoforidis, M. (1999). A Composer's Annotations to his personal library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection. *Contex*, 17.
- Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, París, Flammarion.
- Gan Quesada, G. (1999). Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949). *Tiempos de silencio: Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Valencia, Universitat.
- García, J.A. (1977): Manuel de Falla y la música eclesiástica. *Tesoro Sacro-Musical*, IV, oct-dic.
- __ Falla compositor. *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- García Román, J. (2000): Reflexiones en torno a la obra de Manuel de Falla y su obra. *La otra música interior*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- González Barrón, R. (1984). *Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla*, Madrid, Conservatorio Superior de Música-Alpuerto
- Hoffelé, J.Ch. (1992). *Manuel de Falla*, [París], Fayard.
- Marco, T. (1997): La influencia de Falla en la composición musical, *El sombrero de tres picos. La vida breve*, Madrid, Teatro Real-Fundación del Teatro Lírico
- Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Université de París-Sorbonne, 3 vol.
- __ (1998): Un ejemplo de ambigüedad formal: El *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla. *Revista de Musicología*, XXI, 1, junio.
- Pérez Zalduongo, G. (1995). El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939). *Revista de Musicología* XVIII, 1-2.
- Seitz, E. A. (1995). *Manuel de Falla's years in Paris, 1907-1914*, tesis doctoral, Boston University.

Autoría

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