



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 (X): SUPERACIÓN DEL FALSO TÓPICO DE LA POLITONALIDAD EN LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA POSTERIOR A 1920”

AUTORÍA JOSÉ JUAN FRÍAS LÓPEZ
TEMÁTICA EDUCACIÓN MUSICAL
ETAPA SECUNDARIA

Resumen

El presente artículo pretende facilitar la labor docente del educador musical en Secundaria a la hora de elaborar sus unidades didácticas en torno a la obra de Manuel de Falla. Para ello, se pretende dar a conocer cómo se ha ido superando el falso tópico de la “politonalidad” en la música posterior a 1920 del compositor gaditano, a través de los diferentes trabajos analíticos en torno a su obra que podemos encontrar en el *Archivo Manuel de Falla* de Granada.

Palabras clave

Música de Manuel de Falla, falso tópico de la “politonalidad”.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
I. PRIMEROS EJEMPLOS DEL FALSO TÓPICO DE LA “POLITONALIDAD” EN LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA POSTERIOR A 1920.....	2
II. SUPERACIÓN DEL FALSO TÓPICO DE LA “POLITONALIDAD” EN LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA POSTERIOR A 1920.....	5
CONCLUSIONES.....	9
BIBLIOGRAFÍA.....	9



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

INTRODUCCIÓN

Una vez hecho un estudio sobre los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla en los ocho artículos anteriores más otro de ordenación bibliográfica, nos centraremos en un aspecto que hemos ido tratando a lo largo de todos ellos, la superación del falso tópico de la “politonalidad” que se ha mantenido durante años en la música del compositor gaditano.

Nos basaremos pues en las fuentes conservadas en el *Archivo Manuel de Falla* que hemos utilizado en los artículos anteriores para describir la evolución de los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla, constituyendo así un punto de partida para trabajos posteriores sobre el tema que puedan ser desarrollados con mayor profundidad.

I. PRIMEROS EJEMPLOS DEL FALSO TÓPICO DE LA “POLITONALIDAD” EN LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA.

Uno de los primeros ejemplos del falso tópico de la “Politonalidad” en la música de Manuel de Falla lo encontramos muy tempranamente, todavía en vida el compositor gaditano, en el libro publicado por Gilbert-Chase titulado *La música de España*¹. En el capítulo dedicado al compositor «Manuel de Falla», menciona como característica de la *Fantasía Bética* la “politonalidad”, aunque Chase debido a su condición de contemporáneo de Falla, añade que esta palabra no le agradaba al compositor:

Falla lleva su construcción armónica hacia un plano más “avanzado” que en sus obras anteriores. Se encuentran en esta obra [*Fantasía bætica*] tonalidades superpuestas, que es lo que se conoce generalmente por politonalidad, aunque sea ésta una palabra que no agrade a Falla².

Siguiendo la línea de Chase, Jaime Pahissa³, perpetúa el falso tópico de la “politonalidad” 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 distinta⁴:

¹ Chase, G. (1941): Manuel de Falla, *La música de España*, Buenos Aires, Hachette, pp. 194-210.

² *Ibid.*, p. 204. Para un mayor conocimiento de la evolución del lenguaje armónico en la obra de Manuel de Falla, léase: NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Univ. de París- Sorbonne, 1998-1999, 3t.

³ Pahissa, J. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 2ª ed. ampliada, 223 p. [1º ed.: Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, 208 p. Existen ediciones en inglés y en italiano: *Manuel de Falla. His Life and Works*, Prefacio de Salvador de Madariaga, traducción de la 1º ed. por Jean Wagstaff, Londres, Museum Press, 1954, 180 p.; *Manuel de Falla*, edición e Introducción de Paolo Pinamonti, traducción de Octavio Tiby, Milán, Ricordi, col. «Guide alla musica», 1996, 263 p.]

⁴ Pahissa, J. (1956). *Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 145-146. Para un mayor conocimiento del procedimiento de las superposiciones tonales en la obra de Manuel de Falla, léase: NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Univ. de París- Sorbonne, 1998-1999, 3t. .



INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

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

Otro ejemplo lo encontramos en la obra de Kurt Pahlen, *Manuel de Falla und die musik in Spanien*⁵ donde 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 politonalidad⁶.



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 también en la nueva edición ampliada de 1994 donde vuelve a mencionar el falso tópico de la politonalidad:

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 tiempo⁷.

⁵ Pahlen, K. (1953). *Manuel de Falla und die musik in Spanie*, Mainz, (Edición ampliada, 1994). Existe una traducción al castellano de 1960 de Cristóbal Halffter: PAHLEN, Kurt, *Manuel de Falla un die musik in Spanien*, trad. Cristóbal Halffter, Editora Nacional, Madrid, 1960.

⁶ Pahlen, K. (1953). *Manuel de Falla un die musik in Spanien*, trad. Cristóbal Halffter, *op. cit.*, pp. 168-169. En la edición ampliada de 1994, p. 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.*

⁷ Pahissa J. (1956). *Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

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

Ya en la década de los sesenta, Suzanne Demarquez escribe un libro dedicado al compositor gaditano titulado *Manuel de Falla*⁸, aunque la edición española no verá la luz hasta cinco años después, donde nuevamente se sigue perpetuando falsos tópicos como el de la politonalidad vinculado a la obra de Falla.



[...] 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.

Otro ejemplo ya en la década de los noventa es el libro de Jean-Charles Hoffelé titulado *Manuel de Falla*, donde se señala:

El conjunto del [Segundo] movimiento [del *Concierto*] es más politonal que el *allegro* y el *vivace* con su yuxtaposición de los tonalidades *do* y *mi* mayores⁹.

Sin embargo, como señalaban anteriormente contemporáneos de Manuel de Falla, el compositor no quería que se le tomase por politonal pasaje alguno de su obra, y como demostración de que este movimiento se puede analizar teniendo en cuenta esta premisa, cito el análisis que propone Yvan Nommick en su tesis doctoral del segundo movimiento del *Concierto*.

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* mayor¹⁰.

⁸ Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, Flammarion, vers. española: Barcelona, Labor, 1968.

⁹ Hoffelé, J-Ch. (1992). *Manuel de Falla*, [Paris], Fayard, 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.*

¹⁰ Nommick, Y(1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, op. cit., 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.*



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

II. SUPERACIÓN DEL FALSO TÓPICO DE LA “POLITONALIDAD” EN LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA POSTERIOR A 1920.

Ya en los últimos estudios de la década de los 90 empiezan a desmantelarse muchos de los falsos tópicos creados en torno a la música de Manuel de Falla, como el de la “politonalidad”. Cabe destacar en esta línea la citada tesis doctoral *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*¹¹ de Yvan Nommick, Doctor en Musicología por la Universidad de Paris-Sorbonne y profesor de análisis musical.

A continuación me remitiré a la “Conclusión General” que desarrolla Nommick en su «Tomo II» de la mencionada tesis, donde en alusión a la armonía de la música de Falla escribe:

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 expandida¹².

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*¹³:

		Polo Principal <i>mi mayor</i>		Polo secundario <i>si mayor</i>	
<i>la frigia</i>	<i>fa eólica</i>	Modo andaluz + <i>mi mayor</i>	Alternancia <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*¹⁴.

¹¹ Nommick, Y (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, op. cit.

¹² *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.*

¹³ *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] :*

		<i>mi majeur</i> Pôle principal		<i>si majeur</i> Pôle secondaire	
<i>la phrygien</i>	<i>fa éolien</i>	Mode andalou+ <i>mi majeur</i>	Alternance <i>mi majeur/ la éolien</i>	<i>si phrygien+ si majeur</i>	<i>la éolien</i>

¹⁴ *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.*



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

Además compara el sistema armónico de Falla con el sistema de Bartók conocido como *Armonía axial*¹⁵ 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 tonal¹⁶.

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”¹⁷, donde Falla fija durante el transcurso de la década de 1920 los grandes principios que regirán a partir de entonces las 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*¹⁸, el segundo Michel Rigoni en «De Falla: *Le Concerto pour clavecin*»¹⁹, 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:

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

¹⁵ *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.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 407-408.

¹⁷ Nommick lo cita en su tesis: «FALLA, Manuel de, Carnet de notes autogr., AM.F. 8517, f. 27-30». Para un mayor conocimiento del procedimiento de las superposiciones tonales en la obra de Manuel de Falla, léase: NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla: œuvre...*, op. cit. pp. 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, Chris, «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed», *Journal of the Royal Musical Association*, 128 Number 1, mayo 2003, pp. 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): 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): 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*).

¹⁸ Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, op. cit., p. 158.

¹⁹ Rigoni, M. (1990). De Falla: *Le Concerto pour clavecin. Analyse Musicale*, 21, noviembre, p. 60.

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 aumentada²⁰.



Ex. Nº 115: FALLA, *Concierto*, 5 primeros compases del *Allegro*²¹.

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).

²⁰ 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. [...]*
- 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'énharmonie 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.*

²¹ Ejemplo 115 de la citada tesis de Yvan Nommick. Para poder citar este ejemplo, hemos extraído el fragmento de la partitura del *Concierto* de Falla, Manuel de. *Concierto pour clavecin (ou piano), flûte, hautbois, clarinette, violon y violoncello*, Editions Max Eschig 48, rue de Rome, Paris 8^e.

Además, Nommick habla incluso de superposición de bloques armónicos. Recordemos en este sentido el análisis que hace de los cinco primeros compases del «Lento» del *Concerto*:

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*²².



Ex. Nº 118: FALLA, *Concerto, Lento*, Cifra 4, comp. 1-5²³.

²² 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.*

²³ Ejemplo 118 de la citada Tesis de Yvan Nommick. Para poder citar este ejemplo, hemos extraído el fragmento de la citada 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 8°.



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

CONCLUSIONES

El falso tópico de la “politonalidad” asociado a la música de Manuel de Falla posterior a la década de 1920 empieza a fraguarse y perpetuarse apenas dos décadas después en trabajos como *La música de España* de Gilbert Chase (1941) y *Vida y obra de Manuel de Falla* de Jaime Pahissa (1947). En ambas obras, esta apreciación iba siempre acompañada de la advertencia de que a Manuel de Falla no le agradaba esta palabra (Politonalidad).

Posteriormente este falso tópico de la “politonalidad” se propagó en trabajos como *Falla und die musik in Spaniem* de Kurt Phalen (1953) donde vuelven a perpetuarse términos acuñados en décadas anteriores como “simultaneidad de tonalidades” de Chase Gilbert o “pasajes politonales” de Jaime Pahissa. Términos similares los encontramos hasta la década de los noventa en trabajos como el libro *Manuel de Falla* de Jean-Charles Hoffelé (1992).

Será a partir de finales de la década de los 90 y en trabajos posteriores cuando empezarán a superarse muchos de estos falsos tópicos en torno a la obra de Manuel de Falla gracias a trabajos cada vez más especializados y con mayor rigor científico en cuanto a la metodología analítica se refiere. Trabajos como la tesis de Yvan Nommick (1998-1999) *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical* donde afirma y demuestra que Falla no quiso renunciar a la tonalidad, decantándose por una ampliación o expansión del sistema tonal caracterizado por la «yuxtaposición o combinación de texturas armónicas diferentes que se organizan alrededor de polos de atracción».

BIBLIOGRAFÍA

- Collins, Ch. (2003): Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed, *Journal of the Royal Musical Association*, 128 Number 1, mayo 2, pp. 71-97.
- Chase, G. (1941): Manuel de Falla, *La música de España*, Buenos Aires, Hachette, pp. 194-210.
- Hoffelé, J-Ch. (1992). *Manuel de Falla*, [Paris], Fayard, 1992.
- Pahissa, J. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 2ª ed. ampliada, 223 p. [1º ed.: Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, 208 p.
- Nommick, Y. (1998-1999). *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Univ. de París- Sorbonne, , 3t.
- Pahlen, K. (1953). Manuel de Falla und die musik in Spanie, Mainz, (Edición ampliada, 1994). Existe una traducción al castellano de 1960 de Cristóbal Halffter: Pahlen, K. Manuel de Falla un die musik in Spanien, trad. Cristóbal Halffter, Editora Nacional, Madrid, 1960.
- Demarquez, S. (1963). *Manuel de Falla*, Flammarion, vers. española: Barcelona, Labor, 1968.
- Rigoni, M. (1990) : De Falla: *Le Concerto pour clavecin*, *Analyse Musicale*, 21, noviembre.

Autoría

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