
INTERNACIONALIZACIÓN Y ESPAÑOLIZACIÓN DE ELEMENTOS LINGÜÍSTICO-MUSICALES EN MANUEL DE FALLA

INTERNATIONALIZATION AND HISPANISATION OF MUSICAL-LINGUISTIC ELEMENTS IN MANUEL DE FALLA

Tomás Marco•

RESUMEN

A la hora de modular su lenguaje musical Falla parte de su experiencia como pianista y de la música internacional de su tiempo. A la vez, empieza a profundizar en las raíces primero andaluzas y luego españolas en general, populares o cultas, de la música. Su estancia en París le pone en contacto con la revolución sonora que va de Debussy a Stravinsky. Finalmente su lenguaje es una reinterpretación de ideas exteriores que le permiten devolver desde dentro los elementos hispanos que, a través de esa elaboración, pueden verterse al exterior y, a su vez, influenciarlo.

Desde la perceptible influencia inicial de autores como Chopin y Grieg a la asimilación del impresionismo y posteriormente del tratamiento métrico y coral de Stravinsky, el lenguaje de Falla va dialogando con unos elementos españoles que primero beben en el folklorismo al uso para ir ahondando en elementos más esenciales y caminando de lo andaluz al Siglo de Oro español. Del nacionalismo a un simbolismo expresionista, del impresionismo a un neoclasicismo avanzado, el lenguaje de Falla se va decantando y haciéndose personal de manera que lo que le ha influido se convierte en un producto propio y distinto.

Palabras clave: Manuel de Falla; Lenguaje musical; Nacionalismo; Corrientes internacionales.

• Tomás Marco es compositor, musicólogo, crítico y gestor musical. En su faceta de compositor, ha sido reconocido como uno de los miembros más destacados de la denominada Generación del 51, y ha recibido importantes galardones, como el Premio Nacional de Música (1969 y 2002), la Medalla al Mérito a las Bellas Artes (1973), el Premio Arpa de Oro (1975), el Premio de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (1976) o el Premio de Música de la Comunidad de Madrid (2003). Además, ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre la música del siglo XX.

Recepción del artículo: 10.09.2013. Aceptación de su publicación: 22.01.2014.

ABSTRACT

Falla starts from his experience as pianist and from the international music of his time when he has to modulate his musical language. At the same time, he begins to deepen the Andalusian roots first, and then the Spanish ones in general, popular or cultured, of the music. His stay in Paris makes him being in contact with the revolution of sounds that goes from Debussy to Stravinsky. Finally, his language is reinterpretation of external ideas that allows him to return from inside Hispanic elements that, through this elaboration, may go to the outside and, at the same time, influence it.

From the initial perceptible influence of authors like Chopin and Grieg to the assimilation of impressionism and, later, of the metric and coral treatment of Stravinsky, the language of Falla converses with some Spanish elements that first go from the folklorism in use to essential elements and from Andalusia to the Spanish Golden Age. From nationalism to an expressionistic symbolism, from impressionism to an advanced neoclassicism, the language of Falla is choosing his own style and becoming personal, so that what has influenced him becomes a unique and different product.

Keywords: Manuel de Falla; Musical language; Nacionalism; International currents.

Es indudable que, al comienzo de su actividad profesional, todo compositor tiende a escoger y depurar los que van a ser los elementos lingüístico-musicales sobre los que construirá su obra. Estos elementos nacen evidentemente de su aprendizaje y, por consiguiente, tienen mucho que ver con un acervo tradicional que le es transmitido pero no hay que perder de vista el aprovechamiento muy disímil que cada compositor hará de ello en función de sus propios gustos, sensibilidad e incluso talento. Además eso se inserta en el ambiente musical práctico de su época, en las músicas que se tocan y se escuchan, en las partituras que escoge y, desde luego, lo pretenda conscientemente o no, en las direcciones que las corrientes artísticas de su momento tomen.

A Falla le correspondió una tarea que no era nada fácil y que era la de devolver la música española a unas corrientes generales europeas de las que, en cierto modo, se había desenganchado y en las que pretendían insertarse los compositores de su generación. Al mismo tiempo, eran promociones iluminadas por las corrientes nacionalistas que pretendieron buscar en su propio acervo, fuera popular o culto, elementos para obtener un lenguaje propio y una estética que aportara a la corriente general y no solo se nutriera de ella. Nada fácil mantener una personalidad peculiar y, a la vez, interactuar con lo más avanzado de su época.

Resulta evidente que en el lenguaje de Falla se fue desarrollando una serie de aspectos muy españoles que pudieron verse sobre la música internacional y que ese es uno de sus méritos creativos. Estos elementos han sido muy estudiados y, en ocasiones, parece como si fueran los únicos que conforman su lenguaje. Eso no es así porque, de beber solamente en esas fuentes, no hubiera podido componer una música de fuerte validez internacional. También hay elementos foráneos que él sabe integrar en su lenguaje y que acaban conformando una síntesis de su originalidad. De ellos tal vez se habla menos, quizá por un equivocado concepto que estima que tal cosa le restaría personalidad cuando, por el contrario, la síntesis es lo que se la confiere. En Falla, como en cualquier gran creador, lo que se produce es un lenguaje propio que resulta de la dialéctica establecida entre los elementos de su cultura, los de la influencia externa y su propia personalidad. Como en todo gran artista, su obra es el producto de un crisol de tendencias en el que se configura la suya propia, absolutamente reconocible y completamente nueva.

Los comienzos compositivos de Falla hay que verlos en función de su idea inicial de desarrollar una carrera como pianista. Él era discípulo de José Tragó y en sus repertorios de la época trasciende lo que entonces se apreciaba y se tocaba en un ambiente de romanticismo burgués aún ligado a la música de salón. Estamos en la disolución del segundo romanticismo, que ya no fue revolucionario como el primero, sino triunfante en una sociedad burguesa bien establecida que ha acabado por hacerlo suyo no sin concesiones por ambas partes. De hecho, en el momento en el que Falla empieza a componer, ya en Europa se ha dado el paso hacia lo que hoy llamamos posromanticismo que, sin embargo, es dudoso que haya llegado en ese momento a España.

El autor que interesa al público de entonces, y también a los pianistas aunque fueran incipientes como Falla, es sin duda Chopin. Este figuraba profusamente en el repertorio de Tragó y figurará también en el de Falla, que termina sus estudios en 1899 y empieza ya a dar algunos conciertos y a componer, puesto que la primera obra que podemos sin ninguna duda catalogar es un *Nocturno* que figura en el recital que ofrece ese mismo año de 1899 en el Salón Quirell de Cádiz¹. No sabemos muy bien cuándo fue compuesta la obra, probablemente antes, ya que no se ha encontrado el manuscrito, pero sí la edición de la obra que él mismo sufragó como nos cuenta Antonio Gallego, autor del catálogo más completo que se ha hecho sobre el autor.

Hay que tener en cuenta que Falla posteriormente no quiso saber mucho de sus obras anteriores a 1904; la etapa que ha sido llamada de “Premanuel de Antefalla” según la expresión acuñada por Gerardo Diego. Pero las obras existen, tienen su interés y, sobre todo, van prefigurando su lenguaje. En el *Nocturno* la presencia de Chopin es clara y no puede menos que serlo ya que si es John Field quien pasa por ser el “inventor” de este tipo de piezas, quien lo lleva a su cénit no es

¹ 16-VIII-1899.

otro que Chopin. El de Falla ilustra muy bien la influencia de Chopin en la música de salón puesto que pertenece a este género y, al mismo tiempo, es muy chopiniana. Lo es la forma, claramente la tradicional A-B-A, lo es la abundancia de matices, el tema, que es único, de carácter *cantabile*, y la modulación de la armonía más compleja de lo que cabría esperar. Pero no todo es mimetismo, si observamos de qué manera introduce variantes en las apariciones del tema nos encontraremos con el germen de algunas cosas propias del estilo del Falla posterior.

En el mismo momento en que se estrena el *Nocturno*, también se da a conocer la *Melodía para violonchelo y piano* cuya fecha de composición sí conocemos ya que Falla apunta en ella 19 de junio de 1897. Se trata de una sencilla melodía acompañada. No parece tan chopiniana pero en cambio, a mi juicio, esclarece mucho sobre otra influencia de esta época: la de Edvard Grieg. Hoy día, Grieg es un autor bien conocido pero apenas podemos hacernos idea de su enorme popularidad hacia finales del siglo XIX. Es además una influencia significativa pues se trata de un compositor del área chopiniana pero practicante de un nacionalismo claro. Bien es cierto que el folklore noruego debía sonar en los oídos españoles más como música romántica de salón que como un folklore en el sentido de los nuestros. En cualquier caso, su dulce lirismo simple es imitado por Falla que, no olvidemos, tocó en varias ocasiones música de Grieg, incluida su hoy infrecuente *Sonata para violonchelo y piano*.

Una obra de este periodo, no por modesta menos significativa de la doble acción de Chopin y Grieg sobre la música de Falla, es la pieza titulada *Canción* que es para piano y está fechada el 2 de abril de 1900². No es tanto, como su título indicaría, algo cercano a las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, sino más bien a las *Pieza lírica* de Grieg en cuanto a poética, aunque la estructura es más chopiniana. También aquí las modificaciones del único tema en sus reapariciones me parecen algo propio del Falla posterior.

Una obra especialmente significativa en lo que concierne a la formación del lenguaje es la *Serenata andaluza*. No se sabe la fecha de composición, se suele dar la de 1900 por su fecha de estreno³, aunque por ello mismo podría ser algo anterior. En todo caso, por lo que es interesante es por su intento de fusión entre las maneras de Chopin y Grieg y la música española, concretamente andaluza, folklórica o no tanto. La cuestión de la españolidad de la música no solo no era nueva, sino candente en su momento. Había sido despertada a mitad de siglo porque las corrientes tendentes al exotismo del segundo romanticismo habían encontrado en la música española una fuente cercana, incluso evaluable, de color local exótico. No hacía falta esperar a los impresionistas para que eso ocurriera. Si acaso, estos lo hicieron algo más auténticamente, pero ya el españolismo

² Antonio Gallego, citando a Ángel Sagardía, indica que la estrenó Gerardo Diego en una conferencia-concierto.

³ 6-V-1900, Ateneo de Madrid.

estaba presente en la obra de Chabrier, Lalo, Saint-Saëns, Bizet y muchos otros, especialmente los hoy secundarios que cultivaban la música de salón donde una de las líneas triunfantes era el españolismo⁴. Por otro lado, la publicación de los primeros cancioneros españoles contribuía a facilitar melodías o ritmos originales⁵ y hubo autores muy célebres en su momento, como Moritz Mozkowsky que entraron decididamente en lo español o, mejor, en lo que ellos creían que era español.

A la vista de lo que hacían sus colegas extranjeros, los compositores españoles también vistieron el españolismo usando temas que, como en otros países, se disfrazaban con los ropajes de la técnica culta romántica. Quizá fue Sarasate, nunca suficientemente reivindicado, quien sentó las bases de lo que luego sería el nacionalismo español de nuevo cuño. Pero entre tanto, el nacionalismo español de la época, incluyendo una buena primera parte de la obra de Albéniz y Granados, obedecía a las mismas características que el uso de nuestros temas por los extranjeros.

Aunar a Chopin y Grieg con el nacionalismo español no es algo que se le ocurra por primera vez a Falla, sino antes bien una manera en la que él se inserta en lo que era lo normal en la época. La *Serenata andaluza* tiene el carácter formal de Chopin y una técnica más cercana a la de Liszt, autor que también él tocaba. Grieg hace su aparición más hacia lo que el salón impone y la temática española o andaluza es sobre todo un toque de color. Más interesante es la manera en que Falla usa las repeticiones con variantes de una manera que luego estará presente en su producción posterior.

No hay que olvidar que la *Serenata andaluza* está compuesta en la misma época que las obras anteriormente citadas y que en el mismo concierto estrena el *Vals-Capricho*, compuesto también entonces, que es una de las piezas más típicamente saloneras de las de Falla y en la que el lenguaje de Grieg es más explícito que el de Chopin, especialmente por la estricta observación de los periodos de 16 compases de su estructura. Otras obras de esta época redundarían en lo que estamos diciendo. Pero la auténtica veneración por Chopin se va a mantener en el tiempo y reaparecerá en épocas ya plenamente fallianas. Por ello damos ahora un salto en el tiempo –del que retornaremos– para hablar de las obras donde Chopin sigue siendo verdadero protagonista. Una de estas obras es ya de 1918-1919 y es nada menos que una ópera en tres actos sobre libreto de María Martínez Sierra. Además se conserva entera en versión de canto y piano e instrumentada en sus actos primero y tercero y dos números del segundo. Es una verdadera lástima que la obra no se haya estrenado. Solo se ha hecho una versión instrumental, sin voces, orquestada por Antoni Ros

⁴ Piénsese en el éxito increíble en los salones de canciones como *Les filles de Cadix* de Delibes.

⁵ Se ha afirmado que el *Capricho español* nace de la compra por parte de Rimsky-Korsakov en una escala como marino en Cádiz del cancionero de Inzenga.

Marbá⁶. Por tal razón creo que no debo hablar mucho de una obra que sería de suma importancia estrenar en su versión original, pero que sirve para subrayar la enorme presencia que la música de Chopin seguía teniendo en la mente de Falla.

La otra obra chopiniana es todavía más significativa y surge en una época tan tardía como 1933, con prácticamente el corpus importante de la obra de Falla ya compuesto. Me estoy refiriendo a la *Balada de Mallorca* para coro a cuatro voces mixtas. Fue una obra escrita a petición de los destinatarios de su dedicatoria, Juan María Thomas y la Capella Classica de Mallorca⁷. Falla aprovecha su estancia en Mallorca para acordarse de que por las mismas tierras estuvo Chopin y volver a tomar contacto con uno de sus iconos musicales más constantes. La base de la obra es la *Segunda balada en Fa Mayor* op. 38, con la que Falla realiza un verdadero milagro. No la “orquesta”, aunque sea para coro, pero utiliza su material al completo y le añade un texto de Jacinto Verdaguer. La obra original es plenamente pianística en el sentido más idiomático de la palabra; la de Falla es eminentemente coral. Y sin embargo es la misma música. La misma música de base pues Falla la transfigura y la hace suya en su trasvase vocal. Una obra asombrosa y magistral que demuestra cómo el uso de un material de quien se admira no exige una servil imitación, sino que se convierte en materia propia.

De nuevo volvemos hacia atrás para mostrar un puente entre el “Premanuel de Antefalla” y las primeras obras importantes del autor, el que nos da dos obras de transición algo posteriores: la canción *Tus ojos negros* y el pianístico *Allegro de concierto*. Son obras diferentes pero que obedecen a una cierta evolución del lenguaje del autor que ya ha asimilado las constantes básicas de su época y empieza a buscar nuevos recursos, ahora desde su propia perspectiva.

Tus ojos negros nace en 1902-1903 en un momento en que Falla empieza a volver los ojos hacia la música popular andaluza que conocía perfectamente por su infancia. No hay que remontarse, como se suele hacer, a las canciones de su niñera “La morilla”, ya que el ambiente gaditano de su momento abundaba en la materia como también en bastante medida lo hacía la música que se cultivaba en los salones. Nos referimos, desde luego, a música de corte popular y no específicamente al flamenco que en esa época tenía un recorrido muy diferente al de la actualidad, aunque es cierto que Cádiz era uno de sus primeros ámbitos de expansión. A Falla le llama la atención un poema de Cristóbal de Castro publicado en una revista⁸, pide y obtiene permiso para ponerle música, y recibirá con esta canción su primer éxito ya que, al parecer, se cantó mucho

⁶ Se estrenó el 1-VII-1976 en el Festival Internacional de Granada con la Orquesta Nacional de España dirigida por Antoni Ros Marbá.

⁷ Ellos mismos la estrenan el 21-V-1933 en la Cartuja de Valldemosa.

⁸ *La Ilustración Artística*.

incluso en Nueva York⁹. Falla la califica de “canción andaluza”, habría que añadir “de salón”, y no acude a material popular directo sino que crea su propio material “a la manera de”. Ya hay atisbos de un futuro tratamiento en los ostinatos arpegiados del principio aunque casi toda la canción resulte algo formularia.

Por su parte, el *Allegro del concierto* es una obra hecha para un concurso, el convocado por el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid para una obra de este tipo y que, como es bien sabido, ganó Enrique Granados. El jurado¹⁰ no debió impresionarse mucho con la obra de Falla ya que, entre las 27 obras presentadas, premió la de Granados y dio segundos premios a Vicente Zurrón y José María Guervós, otorgando a Falla una simple mención junto a Cleto Zavala, Jacinto Ruiz Manzanares, Javier Jiménez Delgado y Luis Mariani. Falla estrenaría la obra¹¹ tras su éxito en un concurso pianístico. Nos encontramos aquí ante la culminación del tándem Chopin-Grieg tan influyente en esta etapa falliana, dentro de una obra que se plantea claramente el hecho del virtuosismo para un concurso. Se trata de un primer tiempo de sonata muy bien diseñado pero no excesivamente modificado¹². No es una obra de lenguaje personal pero en cambio sí demuestra que Falla ya ha asimilado plenamente los recursos técnicos, expresivos y estéticos de su momento y que ya está preparado para expresarse con una voz propia. Y eso es precisamente lo que va a hacer.

Realmente, las obras siguientes no representan una evolución sino un salto cualitativo en la obra de Falla. Dueño ya de sus recursos técnicos generales va a introducirse en una nueva fuente de la que sacar sus composiciones, el material de la propia música española, sabiendo que ha de contar desde el principio con una nueva manera de tratarlo. Eso se hace brillantemente en dos obras de lenta preparación y ejecución así como de géneros muy distintos: la ópera *La vida breve* y la obra pianística *Cuatro piezas españolas*.

La vida breve se compone para el concurso convocado en 1904 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que efectivamente gana en 1905. Sin embargo, la obra no es estrenada, el Teatro Real la rechaza y solo podrá ver la luz en Niza¹³ y en versión francesa¹⁴. Falla siempre afirmó que la versión de 1905 era fundamentalmente la misma a la estrenada en 1913. El manuscrito orquestal de la primera versión no ha aparecido, pero la comparación de

⁹ Así lo afirma la cantante Lucrecia Bori.

¹⁰ Emilio Serrano, Tomás Fernández Grajal, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora y Manuel Fernández Grajal.

¹¹ En el Ateneo de Madrid, el 15-V-1905.

¹² Antonio Iglesias prefiere analizarlo como una pieza en seis secciones.

¹³ En el Casino Municipal, el 1-IV-1913.

¹⁴ De Paul Milliet.

ambas versiones para canto y piano muestra ciertas variaciones relevantes y es muy probable que la orquestación cambiara bastante con sus contactos parisinos con los impresionistas. De cualquier manera, para lo que aquí nos interesa, basta con la versión definitiva que nos lleva a dos temas: qué elementos internacionales conforman la obra y cuáles son los elementos autóctonos que nacionaliza.

Falla tiene que abordar una ópera, algo que nunca ha hecho antes, y debe colocarla dentro del contexto de las óperas europeas de su tiempo. Experiencia teatral no le falta ya que ha intentado abordar la zarzuela, el único sector musical en el que un compositor de la época podía aspirar al éxito y a una economía suficiente para mantenerse. Hizo varios intentos, que no han sido suficientemente localizados, como *La casa de tócame Roque* o *Limosna de amor*. Sí se conserva la única que llegó a estrenarse¹⁵, *Los amores de la Inés* sobre un libreto, unánimemente maltratado por la crítica, de Emilio Dugi. La obra es modesta y solo tiene un preludio y cinco números musicales, pero el compositor fue alabado por la crítica como una esperanza para el teatro lírico español. Eso, sin embargo, no le valía demasiado para la aventura operística pues, después de la larga polémica que acompaña el fracaso de una ópera española en el siglo XIX, Falla sabía de sobra que la zarzuela no le bastaba y que, antes de introducir el elemento español, debía encontrar un marco general europeo.

La ópera surge porque a Falla le llama la atención un poema de Carlos Fernández Shaw y pide al escritor que monte un libreto en su torno. Libreto que dista de ser perfecto y cuyo brusco final siempre ha sido criticado pero que a Falla le valía para lo que quería hacer. Por aquel entonces, las óperas italiana y francesa habían abandonado los sujetos históricos, míticos o legendarios para acercarse al naturalismo que la literatura imponía. La lucha por el legado de Verdi había hecho surgir nuevos autores que, en general, podían acercarse a lo que se entendió como “verismo”. Autores que se disputaban un trono vacante y entre los que se encontraban no solo Puccini, Mascagni o Leoncavallo, los hoy más conocidos, sino otros desaparecidos en la actualidad pero no menos relevantes entonces. También el verismo había llegado a la ópera francesa, cuyo producto más famoso –mucho en aquel entonces– era la *Louise* de Gustave Charpentier, estrenada poco antes¹⁶ y de la que Falla tuvo que tener noticia no solo porque llegó pronto a España, sino porque se representaba durante su estancia en París, precisamente cuando adapta *La vida breve*.

La obra de Falla está llena de elementos y efectos veristas, y solo porque su peso como ópera nacionalista fue grande eso es algo que se escapó a la observación del momento. De hecho, el único crítico francés que lo señaló fue Jankelevitch. Incluso hay un elemento que une verismo y nacionalismo y es el intento de evocar un paisaje. *La vida breve* es, sobre todo, un gran paisaje urbano con la vida palpitante del Albaicín. Todo un reto para alguien que aún no había visitado

¹⁵ Teatro Cómico de Madrid, 12-IV-1902.

¹⁶ 2-II-1900, en la Opéra-Comique de París.

Granada y que se cifra también en esa ambigüedad en que nos dejan libretista y música sobre si la protagonista es una muchacha popular del Albaicín o una gitana¹⁷, como a veces se ha dicho aunque su música no lo sea. De hecho hay un fuerte enfrentamiento entre señoritos y pueblo que podría traducirse con mayor crudeza entre burguesía y proletariado ya que el omnipresente ambiente de la fragua nos lleva hasta la actividad fabril.

Si *La vida breve* no ha sido vista tanto dentro del verismo ha sido por su fuerte componente nacionalista. Eso fue lo que despistó también a Tito Ricordi cuando Falla le tocó la obra. La rechazó precisamente por poco verista. Pero Ricordi solo la oyó al piano y no creo que siguiera en profundidad el libreto. Por otro lado, el nacionalismo de Falla no tenía por qué estar reñido con el verismo ya que se apoya en intentos teatrales anteriores que son realistas. Óscar Esplá siempre defendió¹⁸ que en *La vida breve* había una fuerte influencia de *Curro Vargas*¹⁹ de Chapí. Incluso afirmó, creo que exageradamente, que la obra de Chapí era mejor. No habría por qué negar esa influencia que afectaría tanto al elemento del verismo²⁰ como a cierta consideración de lo español. Pero la novedad de este último elemento en Falla es que el sustrato de la música es español de principio a fin. No directamente folklórico, aunque se pueda elaborar desde esas fuentes, sino ambiental, paisajístico, una asunción de lo que es intrínsecamente granadino. La ópera tiene un par de danzas que beben directamente en lo folklórico y un enlace aflamencado en los episodios de la fragua que evidencia la presencia del martinete pero también cierto recuerdo wagneriano que en Falla siempre acaba ocurriendo como un *flash*. Cuando Salud canta podemos adivinar el telón de fondo de lo popular, pero el dúo es típicamente verista y los efluvios de Puccini se unen a los de Massenet y desde ellos emerge la personalidad de Falla. Luego, en la fiesta matrimonial irrumpe plenamente el flamenco, el flamenco espectáculo para fiestas como lo era entonces y Falla lo respeta profundamente, incluso sin apartarse del inevitable mi mayor. En algunos momentos aparece la petenera mientras que en el final la orquesta vuelve a un verismo descarnado. Quizá si alguna vez aparece la partitura orquestal de la primera versión podríamos evaluar el grado de cambio que el contacto con el impresionismo ocasionó. De momento baste constatar la perfección, riqueza y refinamiento de una obra que solamente por eso se elevaría de toda la producción de música teatral española anterior. Aquí Falla aprovecha los elementos lingüísticos internacionales y vierte en ellos los nacionales para asentar firmemente un lenguaje propio.

Empezada después de la primera versión de *La vida breve*, terminada antes de la definitiva, *Cuatro piezas españolas* es una obra aparentemente más modesta, ya que es para piano solo, pero

¹⁷ Sí parece que hacen más explícitamente gitano al Tío Sarvaor.

¹⁸ *Escritos de Óscar Esplá*, recopilados por Antonio Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1986.

¹⁹ Estrenada el 10-XII-1898 en el Teatro Circo Parish de Madrid.

²⁰ La obra de Chapí es de un realismo que le viene de estar basada en el texto de Pedro Antonio de Alarcón *El niño de la bola*.

también fundamental para consolidar el estilo y el lenguaje musical de Falla. La obra se inicia en 1906 y no se acabará hasta 1909²¹, ya en París. Representa la superación del estadio pianístico Chopin-Grieg y sin duda se beneficia de la lectura atenta de las obras pianísticas del último Albéniz²² y de Debussy, lo que, por cierto, no le quita ni un ápice de originalidad.

Aquí, la técnica pianística se origina en la anteriormente adquirida, en las que aprende de Albéniz y Debussy y, sobre todo, en la que desarrolla a partir no solo del material que trata sino de cómo lo trata. Una buena prueba de ello nos la da ya la primera pieza, “Aragonesa”. Está claro que una obra con este título contendrá una jota, y así es, pero no se trata de una jota que Falla cite sino que él mismo inventa, y eso es algo que dijo explícitamente. Por tanto, estamos ante la estilización de elementos de jota de los que nace una jota nueva y distinta. La pieza, más que ser una jota, está generada por una raíz de jota. Se trata de un importante cambio lingüístico con respecto a lo que era habitual en el nacionalismo español anterior. La copla y el ritmo están presentes pero el resultado artístico es nuevo y con capacidad de proyección universal. Alterna dos veces en A-B con una introducción brevísima y una coda bastante desarrollada. Un trabajo de gran compositor independiente que basa toda la pieza en un sutil desarrollo de una raíz escueta. Muy bien estudiados los contrastes y la disolución de tensiones en la coda para enlazar con la pieza siguiente.

Aunque las piezas son españolas y en la fecha de su composición Cuba ya se había perdido, Falla sigue componiendo una “Cubana” como segunda pieza. Él, que representa en la música el espíritu de la Generación del 98, no ha podido seguramente acostumbrarse a esa amputación que tantos españoles de la época sintieron vivamente. Pero, circunscribiéndonos a la obra y aceptándola como pieza española, hay que decir que el procedimiento musical es muy similar al de la anterior. Aquí, Falla afirma que ha empleado la guajira y eso lo hace con una voluntaria languidez. Interesa la manera en que mezcla los ritmos binarios y ternarios, incluso cómo los superpone en un tejido rítmico que ya revela la maestría que en este terreno va a desarrollar a lo largo de su obra. Alternativamente un zapateado interrumpe ocasionalmente la placidez de la guajira y, al igual que en la pieza anterior, lo que podemos considerar introducción es algo brevísimo. La coda es algo mayor pero también más breve que la anterior.

La tercera pieza es “Montañesa” y Falla afirma que es en la que ha usado más directamente material popular preexistente. Este proviene de una canción montañesa –léase cántabra en terminología actual políticamente correcta– y de otra asturiana. Y es una música que, como *La vida breve* y otras obras posteriores, adquiere una visión paisajística. Se le podría achacar a la influencia impresionista, muy claramente debussysta que la pieza tiene, pero he citado los otros ejemplos porque lo paisajístico es en Falla algo pre- y pos-impresionista y connatural a cierta manera suya

²¹ La estrena Ricardo Viñes en la Sala Erard de París el 27-III-1909.

²² A quien la obra está dedicada.

de entender la música. El tema emparentado con lo montañés tiene vocación evocativa, mientras el tema asturiano acaba por configurarse como una especie de danza. Los elementos alternan y la disolución del último habitualmente ha sido entendida como una coda que en realidad no lo sería.

Falla consideraba que la cuarta pieza, la “Andaluza”, era la más importante de todas y también la más libre. Según el propio autor, había estilizado por un lado la danza, con mención expresa del polo y el fandango, y por otro elementos del cante jondo. Separa ambos, los reelabora y finalmente los cruza en una pieza que es maestra. Pieza luminosa y, a la vez, de cierto dramatismo, así como evocación lírica. El cambiante estado de ánimo se mueve en un marco formal muy libre, distinto de las piezas anteriores. Resulta por ello poco práctico intentar analizarlas de manera tradicional. Falla ya había advertido sobre la libertad de forma y eso no quiere decir que nos encontremos ante una rapsodia sino que el ceñido ejercicio formal es sutil y dimanante de las mezclas sonoras que tan abundante y hábilmente nos proporciona aquí.

Las *Cuatro piezas españolas*, en tanta o mayor medida que *La vida breve*, representan el espectacular arranque de un estilo que ya es de Falla y del gran Falla. Para conseguirlo, ha tenido que enlazar el aprendizaje de técnicas y estéticas del pasado con los elementos nuevos que le circundan, a la vez que extraer de lo popular y folklórico español elementos capaces de un amplio desarrollo autónomo y que asume de manera muy personal.

Como las piezas pianísticas están empezadas antes del viaje a París y terminadas allí, se puede especular sobre el grado de influencia que el impresionismo tiene sobre ellas. Ciertamente Falla no pudo desperdiciar las clases de Dukas ni la amistad con Debussy pero aquí hay seguramente, de haber influencia, más Albéniz que otra cosa y el impresionismo se manifiesta en otras obras con mayor claridad. La razón quizá esté en que Falla quiere hacer un tratamiento de lo español desde su punto de vista y no desde la pesada y equivocada tradición francesa de todo aquel siglo empeñada en emplear lo español como material pintoresco y exótico. Por otro lado, en tanto no aparezca, si lo hace alguna vez, la partitura orquestal de la primera versión de *La vida breve* no podremos saber exactamente en qué grado el contacto con París la modifica desde el punto de vista impresionista.

No obstante lo anterior, no cabe la menor duda de que para Falla el conocimiento cercano de la música de Debussy y de su escuela fue una revelación. No sería, como más tarde veremos, la única ni última que tuvo en París, pero es verdad que el impresionismo impregna alguna de sus obras de entonces. Compuestas en París entre 1909 y 1910, las *Trois mélodies* pueden considerarse un homenaje a la música francesa que le rodeaba. Los textos no son rigurosamente contemporáneos sino románticos, de un autor francés viajero en España como lo fue Théophile Gautier. Y no están ni mucho menos escogidos al azar sino muy acordes con las nuevas ideas compositivas de Falla. Aunque fueron estrenadas algunas por separado, su estreno oficial fue conjunto²³. Incluso

²³ En la Société Musicale Indépendante el 4-V-1910 con Ada Adiny-Milliet y el autor al piano. En algunos lugares se habla de una audición previa en la Sala Gaveau, pero no la he visto documentada.

las dedicatorias aclaran mucho sobre lo que el autor se proponía. La primera, “Les colombes”, se dedica a Ada Adiny-Milliet, la soprano que las estrena y que era esposa de Paul Milliet, el adaptador al francés de *La vida breve*. Es quizá la pieza que más evidencia la influencia de Debussy por sus diseños métricos y por el empleo de una armonía que puede calificarse de impresionista. Francesa de otro modo es “Chinoiserie”, dedicada a Madame Brooks, aunque solo fuera por rendir tributo a los gustos exóticos de la música francesa de la época. Incluso aparece fugazmente una “escala china”²⁴. Se dice que Falla para inspirarse fue al Museo Guimet, el extraordinario centro de arte oriental parisino. No está documentado pero daría igual porque aquí de lo que se trata es del exotismo del texto de Gautier y no de una descripción del arte chino. Se pretende incluso que Falla cambió el final, sorprendente y eficaz, por consejo de Debussy, a cuya esposa dedicó la canción. El rizo se riza con la canción final, “Séguidille”, donde se asume directamente la españolada. Falla ironiza sobre ella y, al mismo tiempo, la reorganiza al introducirle el ritmo de una seguidilla verdadera. El desarrollo armónico es admirable y Falla demuestra cómo el tratamiento impresionista puede convenir a la música española más auténtica aunque se base sobre un texto tópico. En realidad toda la obra es una demostración de cómo impresionismo y nuevo tratamiento de la música española casan muy bien. Asombroso es que esta obra extraordinaria se cante tan poco y sea poco menos que desconocida del propio público español.

Pese a sus diferencias, la obra anterior se puede tomar como un banco de pruebas para otra fundamental en el catálogo falliano: *Siete canciones populares españolas*. Sabemos por testimonio del mismo Falla que estaban terminadas ya en París, incluso que se iban a estrenar en el Odeón, pero la guerra y la vuelta de Falla a España pospusieron un estreno que se realiza ya en Madrid²⁵. La obra está dedicada a una señora polaca llamada Ida Godebska²⁶ que recibía los domingos a diversos artistas en su salón parisino. Es, además, una obra bien conocida, por lo que no hay necesidad de que la desmenuce aquí. Tampoco es muy relevante rastrear el material folklórico sobre el que se basa puesto que ya lo hizo Manuel García Matos, y posteriormente otros investigadores han profundizado en el tema²⁷. Lo importante es señalar su singularidad ya que por primera vez se

²⁴ Desde Rousseau frecuente en el exotismo francés.

²⁵ Ateneo de Madrid, el 15-I-1915 con Luisa Vela y el autor al piano.

²⁶ Esposa de Cipa Godebski, un íntimo amigo de Ravel.

²⁷ Véanse García Matos, Manuel, “Folklore en Falla”, *Música*, 3-4 (enero-junio 1953), pp. 41-68; Crivillé i Bargalló, Josep, “Las *Siete canciones populares españolas* y el folklore”, *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, [Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987], Paolo Pinamonti (ed.), Florencia; Leo S. Olschki, col. “Quaderni della Rivista italiana di Musicologia”, 21, 1989, pp. 141-152; Christoforidis, Michael, “Manuel de Falla’s *Siete canciones populares españolas*: the composer’s personal library, folksong models and the creative process”, *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 213-235; y Cisneros Sola, María Dolores, *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*, Trabajo de investigación tutelado presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Universidad de Granada, septiembre de 2009.

trata de una elaboración muy cuidada de materiales folklóricos, unas veces literales, otras ideales y otras muy fusionados. Con todo ello se va creando un continuo de indudable raíz española pero con el que se genera una obra nueva, muy elaborada y enormemente expresiva. El autor juega con los ritmos, los intervalos melódicos y un ropaje armónico que es original y que tiene un indudable componente de la música francesa, singularmente debussyista, de la época pese a sonar plenamente española. Tanto para “El paño moruno” como para la “Asturiana” se han señalado fuentes precisas, cosa que no convence tanto para la “Jota”, donde Falla parece seguir la técnica de las *Cuatro piezas españolas* basándose en un embrión métrico. Pero de poco valen estas aproximaciones; lo que Falla trata de hacer, y lo realiza genialmente, es partir de elementos de la música popular española y con ellos lograr una música que sea verdaderamente española pero que tenga una altura creativa y se pueda medir con la gran música universal. Aquí se sirve de las técnicas impresionistas a las que trata igual que al folklore: adaptándolas a lo que quiere crear. Más tarde serán otras técnicas pero con la misma finalidad. E insisto en que son técnicas ya que la estética que adoptan otros a Falla le interesa poco, pues él realiza su creación precisamente para construir su propia estética.

Obra magistral, las *Siete canciones populares españolas* fueron objeto de muchas transcripciones para las más variadas combinaciones instrumentales. Ninguna vale igual que el original pero contribuyeron a su expansión. Lástima que Falla no se decidiera a orquestrarla ya que las versiones orquestales hechas por otros, incluso las mejores, como las de Ernesto Halffter y Luciano Berio, no son totalmente satisfactorias.

Pero si hay una obra en la que Falla acuse una amplia influencia del impresionismo debussyista para, al mismo tiempo, manifestar su fuerte españolismo y su personalidad creativa, esa no es otra que *Noches en los jardines de España*. La obra tiene una gestación lenta y larga ya que se comienza en 1909 y no estará completada hasta 1916. Inicialmente se trataba de cuatro nocturnos para piano y orquesta que quedaron definitivamente en tres. El destinatario era Ricardo Viñes que finalmente no la pudo estrenar por lo tardío de la fecha y los inconvenientes de la guerra²⁸. Se han citado muchas fuentes literarias y pictóricas que se supone Falla consultó para componerla. Pero, dado que se trata de una música mucho más evocativa que descriptiva, eso no es aquí pertinente. Sí lo es la forma nocturno que nos remonta a los inicios de Falla, a su amor por lo chopiniano que seguía intacto y a un tipo de forma que le iba como anillo al dedo para una música que, una vez más, tiene una vocación de paisajismo sonoro.

Las *Noches en los jardines de España* es una obra plenamente madura de Falla y también una obra impresionista que ha aprendido del tratamiento que Debussy hace de la música

²⁸ Se estreno el 9-IV-1916 en el Teatro Real de Madrid con José Cubiles al piano y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós.

española en *Iberia* y Ravel en la *Rapsodia española*. La diferencia es que aquellas conservan un cierto pintoresquismo de lo que resulta lejano, mientras la obra de Falla es auténtica y plenamente vivida. Los dos nocturnos extremos aluden a lugares concretos: “En el Generalife” y “En los jardines de la Sierra de Córdoba”. El central es menos concreto, “Danza lejana”. Pese a ello la técnica, el ambiente y el objetivo estético de los tres es unitario. La intencionalidad en este caso no es como en las canciones, generalmente española, sino específicamente andaluza y, por lo tanto, los materiales se concretan ahí. Como en casi toda la producción de Falla, esos materiales son mínimos en origen aunque su tratamiento es amplísimo. No cabe duda de que ha aprendido la lejanía y el perfume de *La soirée dans Grénade* y que ello impregna no solo el primer movimiento sino también la distancia de la danza en el segundo. El tercer movimiento es, al mismo tiempo, más sensual y más austero con una forma de casi rondó o, si se prefiere, de canción con estribillo. La orquestación es sensual y voluptuosa pero, al propio tiempo, de una severidad profunda alcanzando una esencia española que ningún francés pudo jamás descifrar del todo. Piano y orquesta dialogan y colaboran pero lo hacen en una unidad conceptual que lo aleja del habitual papel que juegan en los conciertos para piano y orquesta. De hecho, nos encontramos en los antípodas de los conciertos virtuosísticos y no porque la parte solista sea fácil, todo lo contrario, sino porque de lo que se trata es de ofrecer una obra musical que penetre en un color especial y en la que el sentimiento del paisaje se convierta en una emoción. Una emoción que no es visual sino sonora.

Noches en los jardines de España se suele programar como si fuera un concierto para piano y orquesta como los demás. Eso le resulta muy perjudicial porque no lo es en absoluto. No pretende deslumbrar, no pone la música al servicio del mecanismo técnico del intérprete y, para colmo, ni siquiera acaba con la pirotecnia habitual y los acordes fuertes que solicitan aplauso. Por el contrario, la música se diluye en una noche poética cuya mejor respuesta sería un emocionado silencio. Por todo ello, el uso generalizado de una técnica orquestal, menos temática, y mucho menos de tratamiento, emparentada con el impresionismo, no impide que esta sea una música singular, plenamente española pero como nunca se había escuchado una música etiquetada así.

Falla no dejará de guardar un vínculo, aunque cada vez más lejano, con la música francesa y el impresionismo, pero esta es la cumbre de esa simbiosis. A partir de aquí habrá que hablar de otra influencia importante, o quizá solo de un paralelo que tal vez no le aparta de Francia pero sí de los franceses. Pero antes de hablar de ello, mencionaremos un par de obras relacionables aún con el ambiente francés que tan estrechamente había vivido y que son los dos homenajes póstumos a grandísimos compositores que fueron sus amigos y sus mentores: Debussy y Dukas.

El *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* nace en 1920 como tributo al gran compositor que había muerto durante la guerra sin posibilidad de recibir homenaje. A Falla, la obra se la pide Henri Prunières, director de la *Revue Musicale* que quería publicarla allí en un número de homenaje. Falla lo hace y, según nos dice Antonio Gallego, presionado por Miguel Llobet que le pedía una

obra para guitarra, la escribe para este instrumento, si bien la compone al piano por lo que la versión para este instrumento puede considerarse original también²⁹. Se trata, desde luego, de un treno basado en el acorde fundamental de la guitarra y en el que levemente se cita un pasaje de la *Iberia* y *La soirée dans Grenade* como habanera. Pieza austera y profunda que, siendo de raíz plenamente andaluza, nos revela ya a un Falla más ascético y transfigurado.

Más tardío, puesto que se escribe en 1935, el año del fallecimiento del homenajeado, *Pour le tombeau de Paul Dukas* se compone también para la *Revue Musicale* de París, esta vez directamente para piano. Falla, que tuvo una grandísima amistad con este músico francés, tomó para su obra un fragmento de la *Sonata en mi bemol mayor* de Dukas. Es una pieza breve pero sonora y dolorosa que revela el dramatismo austero de una etapa de Falla ya muy lejana del momento de la influencia del impresionismo de la que hemos estado hablando.

De París, Falla se trajo dos lecciones muy diferentes pero ambas muy bien aprendidas. La primera es que una música nacional no tenía que basarse en arropar las melodías populares con ropajes cultos sino en sacar de lo nacional recursos nuevos y osados para hacer música distinta. La segunda, que no se puede hacer música española de validez universal sin estar muy atento a todo lo que se cuece en el mundo y aprovecharlo de manera personal. Ambas cosas las llevaría adelante y si para todos está clara la lección francesa que aprendió del impresionismo, en París recibió otras de las que se suele hablar menos pero que fueron fundamentales. A mi juicio, la principal y más duradera fue la de Igor Stravinsky, cuya peripecia posterior también seguiría y aprovecharía. Falla asistió en París al nacimiento y ascenso de su carrera creativa, conoció de primera mano desde *El pájaro de fuego a Petrushka* y *La consagración de la primavera*, las admiró y vaya si las aprovechó.

El paso de las evanescencias impresionistas a la concentración expresiva, casi salvaje a la manera stravinskyana, se produce muy rápidamente aunque la obra en que se produce tarde nueve años en adquirir su versión definitiva. Se trata de *El amor brujo*, “gitanería” sobre texto de Gregorio Martínez Sierra que se compone en 1915³⁰ para Pastora Imperio y con una orquesta pequeña. En 1916, aparte de una versión para sexteto, llega la versión de concierto con una orquestación que puede darse como casi la definitiva³¹. Hay una versión de concierto, para pequeña orquesta, de 1917. Hasta 1925 no vendrá la versión para ballet realizada para Antonia Mercé, *La Argentina*³², y la correspondiente suite del ballet.

²⁹ El estreno fue con un arpa-laúd tocada por Marie Louise Casadesus, el 14-I-1921 en la Salle des Agriculteurs de París. Emilio Pujol la tocó con guitarra en el Conservatorio de París, el 2-XII-1922.

³⁰ Estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 15-IV-1915.

³¹ Estreno en el Hotel Ritz con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós, el 28-III-1916. Tomo este dato de Antonio Gallego, que me parece mucho más fiable que otras fuentes que ofrecen la Orquesta Filarmónica de Madrid con Bartolomé Pérez Casas.

³² Estreno en el Trianon Lyrique de París el 22-V-1925, dirigiendo el propio Falla.

Pese a todas estas vicisitudes, la esencia musical es la misma desde el principio. Y la fuerza arrolladora de una música nueva, más cercana al simbolismo e incluso al expresionismo que al impresionismo siempre está presente. Falla se acerca no ya a lo popular sino a lo específicamente gitano y utiliza a una cantaora de raza como es Pastora Imperio. Ha visto lo popular en la mirada de Stravinsky y también lo ancestral. La lección de *Petrushka* o *La consagración de la Primavera* ha sido asumida pero no para copiar nada sino para dirigir una búsqueda propia. Estoy de acuerdo con Federico Sopena en que esta obra es la más radical y original de Falla. Eso no implica que sea la mejor pero sí que es una obra clave. Hay sin duda una búsqueda vocal, una prospección en un color orquestal propio y único y una explotación personal del ritmo. El origen, sin duda, es Stravinsky como lo es Pedrell en otro aspecto, pero el talento es muy distinto y propio. Falla alcanza aquí la esencia de lo andaluz gitano, sin adornos ni cultismo, aprovechando su fuerza para una creación de genio autónomo. La doble disposición de los motivos, el empleo de timbres puros e incluso en registros excepcionales (muy stravinskyana tal búsqueda), la estructura que nace del ritmo más que de la melodía, ese mismo ritmo aliado de la armonía... Nos hallamos ante el Falla más profundo. No es de extrañar que muchos de los números triunfaran en las más diversas transcripciones puesto que aparecía un músico capaz de aprovechar los descubrimientos de su entorno sin parecerse a nadie.

Podríamos decir que *El amor brujo* aprovecha al Stravinsky de la primera época, pero también en alguna proposición instrumental al del período bélico caracterizado por la economía de la necesidad y los pequeños conjuntos de plena eficacia. Pero una influencia genérica del autor ruso vendría inmediatamente con la adopción del neoclasicismo. Falla, que seguía muy de cerca la creación de su tiempo, conoció muy bien y muy pronto *Pulcinella* y su impacto³³. La apertura hacia formas no románticas, y en realidad no clásicas sino barrocas, le señaló un mundo de posibilidades que él explotará a su manera. También el hecho de usar temas de Pergolesi³⁴ le abrió un mundo de posibilidades. Ahora, una música nacional podía usar lo popular pero también lo culto, algo que estaba también en el pensamiento de Pedrell, utilizar el pasado tan mal conocido y nada explotado. No es de extrañar que, con Falla a la cabeza, los músicos posteriores, los de la Generación del 27, se propusieran explotar la figura de Domenico Scarlatti, en aquel entonces mucho más conocida y estudiada que la de Antonio Soler. Ni que las obras posteriores de Falla investiguen en fuentes populares y cultas de toda España y de todo el pasado.

Desde luego que el neoclasicismo fue una corriente que dominó el arte inmediatamente posterior a la primera gran guerra. También Picasso y otros pintores lo siguieron y hay fuertes

³³ Su nombre y el de Alfredo Casella habían sido barajados por Diaghilev para encargarse de la tarea que finalmente asumiría Stravinsky.

³⁴ En realidad, aunque al principio se creyó que los temas eran de Pergolesi, solo alguno lo era. Otros pertenecían a Gallo, Monza, Parissotti y Wassenaer.

rastros en la literatura. Pero en música es Stravinsky quien tiene la gran fuerza iniciática que todos siguen aunque es más que seguro que no fue el primero en practicarlo³⁵. La corriente en estado puro no duró mucho pero los hallazgos que con ella llegaron fueron permanentes y, en mayor o menor medida, hay una etapa neoclásica en todos los compositores importantes de la época incluyendo los de la Escuela de Viena, que incluso simultanearán neoclasicismo y dodecafonismo.

Una obra nacida de la asunción del neoclasicismo con sus hallazgos en la investigación de lo popular es *El sombrero de tres picos*. La obra también se desarrolla en etapas a lo largo del tiempo pero es muy cierto que si las principales novedades de *El amor brujo*, desde un punto de vista del lenguaje musical, están ya presentes en la gitanería, las de *El sombrero de tres picos* se adquieren gradualmente. La primera versión es una pantomima de Gregorio Martínez Sierra sobre la novela de Pedro Antonio de Alarcón que fue muy célebre³⁶. Aquí el material está reducido y comprimido con respecto a lo que será la versión final, pero algunos elementos ya están presentes; hasta el título difiere ya que es *El corregidor y la molinera*³⁷. La obra será aprovechada cuando Diaghilev le encarga un ballet y se convertirá, muy ampliada, especialmente la segunda parte, en *El sombrero de tres picos* que, pese a que parcialmente se conoce en algunos números anteriormente en Madrid, se estrena oficialmente en Londres³⁸.

La nueva obra es de esencia popular y tiene fuentes folklóricas, pero las balancea muy bien con las cultas y con cierto aire neoclásico que Falla interpreta a su manera desde los aires del tiempo y de lo que sabía (por Diaghilev y por el propio Stravinsky) de un *Pulcinella* que, de todas formas, se estrena algo después³⁹. No es ajena a la interinfluencia el hecho de que en ambos *ballets* el autor de los trajes y decorados sea el mismo: Pablo Picasso. Pese a que la ejecución del *ballet* en concierto no presenta obstáculos mayores, Falla realizó en 1921 dos *suites* orquestales por las que la obra ha circulado verdaderamente mucho. También existen numerosas adaptaciones instrumentales de varios de sus números y sin duda es una obra de gran categoría, más distinta de lo que muchas veces se supone de *El amor brujo*.

Si hay una obra en la que Falla consigue una extraordinaria síntesis de todos los elementos lingüístico-musicales que hasta entonces ha manejado y se erige en una perfecta obra maestra, esta es la *Fantasia Batica* para piano. La obra surge porque Diaghilev sugiere al pianista Arthur Rubinstein que encargue a Stravinsky y a Falla sendas obras que les permitan ganar algún dinero.

³⁵ Y estaba explícito en algunas obras de Ravel y en la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev, que se estrena antes, si bien se hace en el San Petersburgo bélico y se conoce más tarde.

³⁶ Tanto como para que Hugo Wolf la usara para su ópera *El corregidor*.

³⁷ Estreno en el Teatro Eslava de Madrid el 7-IV-1917.

³⁸ Teatro Alhambra, 22-VII-1919.

³⁹ 15-V-1920, en la Ópera Nacional de París.

Rubinstein así lo hace y recibirá dos obras bien distintas, la *Piano Rag-music* stravinskyana y esta de Falla⁴⁰.

Falla pretende hacer aquí una obra muy abstracta. No es una música típicamente andaluza ni menos sevillana pues él mismo afirma que lo de *Batúca*⁴¹ no indica que sea sevillana sino latino-andaluza. Latinidad que le lleva a incorporar cierto sentido de la Andalucía romana, no por el empleo de unas músicas que evidentemente no nos han llegado, sino por un sentido del carácter y la forma. Es precisamente lo estricto y recio de la forma lo primero que llama la atención pues la palabra *Fantasia* no implica sino libertad formal, no que la forma no exista. La obra es tan brillante como exigente y mantiene siempre una monumental austeridad. En el fondo late el rasgueado de la guitarra y elementos del cante jondo, pero también otros que proceden de la música histórica española y esa austeridad formal tan romano-andaluza. Resulta así una obra intensa de enorme dramaticidad abstracta cuya poética es profunda. Posiblemente la obra pianística más importante de todo el repertorio español, Albéniz incluido. Su virtuosismo es trascendente en el sentido lisztiano en el que la disonancia puede insertarse en un fondo donde lo scarlattiano también está presente. La forma es una especie de espiral recurrente donde, tras unos episodios A-B-C, los dos primeros se reexponen variados, se introduce un elemento D nuevo y concluye en una majestuosa coda. Podríamos desmenuzar una extensa red de trabajos microformales internos pero para lo que aquí nos trae es suficiente. No es una obra solo flamenca ni exclusivamente neoclásica, es una labor de síntesis integral de donde surge el lenguaje propio, inimitable y absolutamente fascinante de un Falla en posesión de todas sus facultades creativas.

La obra tardó en ser gustada y difundida. Rubinstein la tocó muy poco ya que le suponía un esfuerzo no compensado por un éxito grande, pues el público tardó mucho en asimilarla. Para los pianistas españoles era una obra tildada de “larga” (!) como si una pieza pianística española no pudiera pasar de ser poco más que un aforismo. Pero no cabe duda de que hoy en día es una de las claves del repertorio español, del internacional de su época y una absoluta obra maestra.

Otra obra absolutamente perfecta y producto de esa síntesis lingüística es el *Concerto per clavicémbalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, que así se titula y que llamaremos abreviadamente *Concerto*. La obra surge del requerimiento hecho a Falla por Wanda Landowska para usar el clavicémbalo y hay que decir que Falla le escribió una obra extraordinaria. La pieza se redacta entre 1923 y 1926⁴² y aquí tenemos uno de los mejores frutos de una estética que sí es ahora plenamente neoclásica.

⁴⁰ La estrena en Nueva York, el 20-II-1920.

⁴¹ Antonio Gallego señala que la palabra *Batúca* se añade al final para la edición.

⁴² Se estrena en Barcelona el 5-XI-1926.

Lo primero que hay que constatar es que no se trata de un concierto para instrumento acompañado sino que todos los intervinientes están tratados como solistas, una idea más barroca que clásico-romántica. Las características del clave llevan a una escritura en la que reaparece el espíritu de Scarlatti. En el primer movimiento se usa la melodía renacentista *De los álamos vengo* que Falla toma del *Cancionero* de Pedrell, quien la creía popular aunque Fuenllana la tomó de un madrigal de Juan Vázquez. Con ella funde barroco y clasicismo en una especie de forma sonata pero monotemática. La armonía y el ritmo se ha dicho que oscilan entre Debussy y Stravinsky pero es precisamente el lenguaje de puro Falla que nace de ahí. El segundo movimiento se desarrolla en arpeggios poderosos como una ceremonia religiosa que se sustenta en una armonía que es una reducción del tema anterior. El tercero usa el mismo tema en contrapunto de raíz sacarlattiana. Un monumento neoclásico, como señaló el mismo Stravinsky, pero también una manera de trascender y elevar lo español más allá de la mera cita popular o culta.

Plenamente neoclasicista, aunque de otro cuño, es una obra delicada y sutil como es *Psyché*. Compuesta en 1924 lleva una *mezzosoprano* con flauta, arpa y trío de cuerda y textos de Jean-Aubry⁴³. La obra se compone entre los trabajos del *Concerto* pero se distingue de él netamente. El texto se inspira en el mito grecolatino de *Psyché* y Falla nos habla de evocar un concierto en la Alhambra para Isabel de Farnesio hacia 1730. Se propone hacer “verdadera música del XVIII” usando melodías modales pero también un revestimiento que indica hasta qué punto en su fondo de recursos está vivo el impresionismo⁴⁴. Obra muy refinada que se conoce bastante menos de lo que en verdad merecería.

Las conmemoraciones del centenario de Góngora en 1927 fueron tan importantes como para dar nombre a toda una generación literaria y musical. La aportación de Falla fue su magistral *Soneto a Córdoba* para voz y arpa (o piano)⁴⁵ que se basa en el soneto del mismo título del poeta cordobés. Obra de esencia neoclásica pero mucho más esencialista que *Psyché*, usa magistralmente los arpeggios y realza el texto gongorino con una gran brillantez no carente de austeridad. Hay mucha más relación con obras como el *Concerto* o la misma *Fantasia Bática* que con *Psyché*. La forma es estructuralmente la que Góngora le ofrece con su texto y resulta así casi lapidaria, tanto como rotundo es el ámbito sonoro.

A lo largo de la formación y evolución de su lenguaje, uno de los elementos que más acusan el crisol de fuentes en que se basa la música de Falla es el tratamiento de la voz solista. En eso se acerca a todos los mayores compositores de su tiempo que intentaron superar la vocalidad

⁴³ Se estrena en el Palau de la Música de Barcelona el 9-II-1925.

⁴⁴ Tengamos en cuenta que el conjunto instrumental empelado es el de la *Introducción y Allegro* de Ravel.

⁴⁵ Se estrena en la Salle Pleyel de París el 14-V-1927 con Madeleine Greslé, soprano, y Adèle Würmser-Delcours como arpista.

del siglo XIX para lograr otra más acorde con sus búsquedas técnicas y estéticas. Ya *La vida breve* es una buena muestra de ello. En su fondo está la canción española e incluso la zarzuela y en su desarrollo se aprende bien la aplicación vocal del verismo, pero además tenemos lo popular andaluz en las intervenciones corales y en algunos momentos de Salud, el flamenco de tablao presente en la fiesta y una raíz de jondo en los solos y coros de la fragua que, al fin y al cabo, representan el sustrato dramático moralizante de toda la peripecia. No por ello nos encontramos ante un batiburrillo inconexo, al contrario, es un ejemplo de integración estilística que permite crear un estilo personal cuyo aliento recorre la obra entera.

La tensión de una nueva vocalidad la podemos observar si comparamos en la etapa parisina las *Trois mélodies* con las *Siete canciones populares españolas*, la presencia innegable de la *chanson* francesa, impresionista por supuesto, de un lado y de otro la esencialización de lo español. Pero ni las tres canciones se entienden sin el fondo estilístico español de Falla ni las siete dejan de haber aprendido de lo francés. Todas se encaminan por una senda firme que constituye el estilo de Falla. Otro tanto podríamos decir de *Psyché* y del *Soneto a Córdoba*, ya en pleno neoclasicismo personal.

Pero si hay una obra en la que Falla alcanza el cénit de su investigación esa no es otra que la que en muchos aspectos es su obra maestra (una de ellas): *El retablo de maese Pedro*⁴⁶. Desde luego que para esta obra Falla tomó buena nota de las obras del Stravinsky suizo del período bélico pero lo planteó muy a su manera. Incluso estaríamos tentados de comparar la poliestilística vocal que está aquí presente con la pluralidad de estilos vocales de una pieza como *Oedipus Rex* que, sin embargo es posterior⁴⁷. No pretendo afirmar que Falla le devuelva la influencia a Stravinsky pero los datos están ahí.

El retablo de maese Pedro se basa en un episodio que ocupa dos capítulos de *El Quijote*⁴⁸. Se trata de teatro dentro del teatro, algo muy presente en aquella época como lo demuestran, entre otras, las piezas de Luigi Pirandello⁴⁹. Y además de teatro que incluye marionetas, tal vez un lejano eco de *Petrushka* y más cercano de *Pulcinella*. Por encima de todo, un tema muy español que es también universal. Temática musical que ya es más española generalista que andaluza, orquesta quintaesenciada que es una rotunda afirmación del personal mundo tímbrico del autor. Todo esto y mucho más es lo que hay en la obra pero lo que aquí me interesa es la manera de situar el mundo de la vocalidad que se mantiene en tres planos bien diferenciados que en realidad no se mezclan nunca aunque todos colaboren en la consecución unitaria de la obra.

⁴⁶ Estreno de concierto en Sevilla el 23-III-1923. Estreno escénico en el Palacio Polignac en París el 25-VI-1923.

⁴⁷ Se estrena en el Teatro Sarah Bernhardt de París el 30-V-1927.

⁴⁸ XXV y XXVI de la Segunda Parte.

⁴⁹ *Seis personajes en busca de autor* es de 1921.

Por un lado tenemos una voz de barítono casi heroico que es la que se emplea para Don Quijote en un ambiente siempre de cierta solemnidad y nobleza por mucho que trate sus desvaríos. El propio Federico García Lorca afirmaba que esta interpretación de Don Quijote es “la más justa, la más rica de matices, la más humana y de emoción más perenne”. Falla trata esta voz desde dos puntos de vista, el arrebatado que no resiste el impulso heroico ante la persecución por parte de los moros de los amantes, y el de la emoción interior que exalta en el personaje el recuerdo de Dulcinea. Dos aspectos muy bien soldados que nos parece que es un mismo tratamiento.

La voz de Maese Pedro es fundamentalmente distinta. Se trata de un tenor que oscila entre el tenor ligero y el tenor cómico. Voz muy matizada pues conviene tanto al empresario teatral, como al verdadero pícaro disfrazado, como al derrotado mísero al que le han destruido su medio de sustento. En realidad se trata de un auténtico tratamiento teatral de la voz. Solo con el uso que Falla hace de estas dos voces de tenor y barítono se podría concluir mucho sobre una genuina y personal aportación al mundo de la voz como medio de expresión operística. Pero está claro que estas voces y su estudio han quedado un tanto oscurecidas ante la novedad, la fuerza y el brillo de la voz que más llama la atención de toda la obra, la que sirve para enlazarla y unificarla, la verdadera narración de la peripecia, esto es, la voz del Trujamán.

Nos hallamos ante una invención genuina que se inserta dentro de las preocupaciones de los compositores del siglo XX por huir de la voz tratada al modo operístico, o incluso liederístico, del XIX. Ya Debussy había iniciado un estilo de texto más susurrado que cantado en *Pelleas et Melisande*, por su lado Schönberg, con la introducción del *sprechgesang*, rizaba el rizo ante un canto hablado, o mejor, un habla entonada, que en algunos casos consigue efectos verdaderamente grandes. Por su lado, Alban Berg desarrollaba para la ópera un recitativo cantado continuo que impregna su *Wozzeck* y que, casi un siglo después, todavía influencia a una buena cantidad de óperas recientes. Hay muchos más intentos, los de Poulenc con varias obras, entre ellas *Le bal Masqué* que podría ser una consecuencia lejana de la obra de Falla⁵⁰, o la brillante utilización por parte de William Walton en *Façade*⁵¹ de la literatura inglesa del *nonsense* y el particular ritmo de los *limericks*, esas quintillas humorísticas de rima estricta que a mí se me antojan un precedente, el mejor ya que tiene textos maravillosos de Edith Sitwell, del rap.

Falla realiza el suyo recurriendo a dos fuentes españolas que están emparentadas pero que no son lo mismo. Por un lado los pregones de gran raigambre en la vida popular española y que pueden ser anuncios oficiales o loas festivas; por otra la narración oral que se desprende de los romances de ciego y similares, bastante distintos del canto popular del romancero. A partir de ahí,

⁵⁰ La obra de Poulenc es de 1932.

⁵¹ Como la obra de Falla, es de 1923 así que no hay influencias mutuas.

logra una manera de canto que recorre toda la narración de lo que está ocurriendo en el teatro de marionetas. Narración muy matizada y flexible que podría estudiarse cómo se adapta y modifica en cada episodio. Nada más lejos del canto impostado y modulado de la ópera convencional, nada más nuevo y eficaz en una acción de música teatral, más aún recurriendo a la particular voz de un niño, a veces sustituido por soprano. Ninguna de las tres voces mezcla los estilos, las tres transcurren en paralelo para la consecución de una vocalidad sorprendentemente unitaria de una rotunda obra maestra.

Los últimos diecinueve años de su vida los pasó Falla debatiéndose con la composición de *Atlántida* que no terminaría y de la que existen no pocas versiones⁵². Se trata de una cantata escénica y comporta un trabajo amplio sobre la música coral. Aparte de la salud y otros temas, lo que retrasó la obra fue quizá su difícil adaptación para el mundo del teatro produciéndose su substancia en el de la cantata. Falla conocía las obras corales de Stravinsky, desde la *Sinfonía de los Salmos* a *Edipus Rex* y otras, y con toda seguridad le rondaban en la memoria a la hora de abordar su obra, no para imitarlas pero sí para adaptar su propio modelo como había hecho en otras ocasiones. De esta manera, y aunque su pieza se conoce demasiado tarde, se inserta en un amplio trabajo internacional, por parte de varios compositores que cambiaron la polifonía vocal del siglo XX. Se puede ver cómo el tratamiento coral de *Atlántida* es una maravillosa síntesis entre las técnicas corales del siglo y la tradición polifónica española que Falla estudia a fondo, no para copiarla sino para trasladarla según su propia técnica y estética al momento en que él compone.

No es ninguna casualidad que toda la etapa en la que está inmerso en *Atlántida* se vea jalonada por una serie de trabajos, menores si se quiere, pero que tienen que ver con la música coral⁵³. Así, las varias “versiones expresivas” que realiza sobre piezas de Tomás Luis de Victoria, como por ejemplo el *Ave Maria*, pero también de otros autores como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero e incluso más modernos como su maestro Felipe Pedrell. Particularmente significativa me parece la versión que realiza sobre *L'amfiparnaso* de Orazio Vecchi. Esta obra de 1594 es particularmente rara ya que se trata de lo que su autor llamó “comedia madrigalesca” o “comedia armónica”, una serie de madrigales semi-representables y con ligazón argumental, un precedente inmediato de la ópera que, cómo no, nos recuerda el intento de “cantata escénica” que Falla pretendía realizar. Casi no hay voces individuales sino que todo se confía al tejido coral polifónico. Por su lado, *Atlántida* se hace siempre más perfecta en sus partes corales. Lástima

⁵² La primera en concierto, acabada por Ernesto Halffter, se estrena en el Teatro del Liceo de Barcelona el 24-XI-1961, dirigida por Eduardo Toldrá. La versión escénica, en La Scala de Milán el 18-VI-1962 dirigida por Thomas Schippers. La llamada definitiva o de Lucerna la dirige Jesús López Cobos en Lucerna el 9-IX-1976. Hay otras.

⁵³ Y también con la teatral, pues se realizan para representaciones locales que tenían lugar en Granada.

que nunca sabremos la forma definitiva que Falla quería darle y lástima así mismo que la obra no llegara a ver la luz en su momento, donde hubiera podido irradiar sobre la música española e internacional como otras obras de Falla lo habían hecho.

A lo largo de su vida y obra, Manuel de Falla asumió las técnicas que le habían precedido y estudió las que le rodeaban. Además, investigó profundamente en varias tradiciones populares españolas y en otras más cultas. De todo ello surgen los elementos de su lenguaje y la interacción que este y su modulación estética sucesiva realizan. Falla es muy pronto él mismo, una personalidad que se nutre de su entorno pero que lanza al entorno muchos mensajes, que da tanto como recibe. Del equilibrio entre la internacionalización y la españolización surge triunfante un lenguaje, una estética y, por encima de todo y con inmenso valor, una obra absolutamente personal. ■