
WAGNER EN FALLA: UNA PRESENCIA CONTINUA

WAGNER IN FALLA: A CONTINUOUS PRESENCE

Yvan Nommick•

RESUMEN

Manuel de Falla afirmó en 1933 que Wagner “fué un *vidente*. Y ese don se manifiesta más potente que nunca cuando su espíritu, elevado a sonoros espacios infinitos, despierta en el nuestro altísimas aspiraciones”. Estas palabras traducen la atracción constante que ejerció la música de Wagner sobre Falla y el estímulo que supuso para él. Esta admiración fue, sin embargo, lúcida, y Falla se sentía muy alejado del hombre Wagner y no compartía ciertos aspectos de su lenguaje, como la melodía infinita o el uso intensivo del cromatismo. El objetivo del presente estudio es analizar la presencia de Wagner en la obra de Falla y verificar qué elementos del lenguaje wagneriano (armonías, motivos, texturas...) pudieron influir, o no, en la génesis del mundo sonoro del compositor español. Asimismo, este artículo examina ciertos mecanismos intertextuales y diferentes maneras de utilizar materiales musicales tomados en préstamo, extraídos, en este caso, de la obra de Wagner.

Palabras clave: Manuel de Falla; Richard Wagner; Análisis; Proceso compositivo; Intertextualidad musical.

ABSTRACT

In 1933, Manuel de Falla said that Wagner “was a seer. And that gift is more powerful than ever when his spirit, elevated to infinite sound spaces, wakes up, in our space, towering aspirations”. These words translate the permanent attraction that

• Músico y musicólogo, Yvan Nommick es Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de Paris-Sorbonne (Paris IV). Ha sido, de 1997 a 2007, director del Archivo Manuel de Falla. En la actualidad es Catedrático de Musicología de la Universidad Paul-Valéry Montpellier III, y dirige el programa de Musicología del Centro de Investigación RIRRA 21 de dicha Universidad.

Recepción del artículo: 11.12.2013. Aceptación de su publicación: 22.01.2014.

Wagner's music played in Falla's, and the stimulus that it supposed to him. This admiration was, however, lucid, and Falla felt very far from the man Wagner, and he did not share certain aspects of his language, as the infinite melody or intensive use of chromaticism. The aim of this study is to analyze the presence of Wagner in Falla's work and to verify which elements of Wagnerian language (harmonies, motifs, textures...) could have influenced, or not, in the genesis of the sound world of the Spanish composer. Also, this article examines certain intertextual mechanisms and different ways to use musical materials borrowed, taken, in this case, from Wagner's work.

Keywords: Manuel de Falla; Richard Wagner; Analysis; Compositional process; Musical intertextuality.

En 2013 se ha celebrado el bicentenario del nacimiento de Richard Wagner. En este período de hondas resonancias wagnerianas, nos parece indispensable hacer una reflexión sobre la importante conexión musical¹ que existió entre el compositor alemán y Manuel de Falla, quien nació en 1876, año en el que se inauguró el Festspielhaus de Bayreuth con el estreno, como ciclo completo, de *Der Ring des Nibelungen* [*El anillo del Nibelungo*]². Interesa señalar un curioso dato biográfico: ese mismo año de 1876, Wagner inició una relación amorosa –quizá platónica– con la escritora Judith Gautier, hija del escritor francés Théophile Gautier, de quien Falla tomaría tres poemas en 1909-1910 para componer sus *Trois mélodies* para canto y piano³. Por otra parte, Falla

¹ Si bien ya he dado ejemplos concretos del influjo de Wagner en Falla en diversos trabajos que iré citando a lo largo de este artículo, todavía no había realizado un trabajo de conjunto sobre dicho tema como el que presento en las páginas de esta revista.

² *Das Rheingold* [*El oro del Rin*] y *Die Walküre* [*La Valquiria*] ya se habían estrenado, en contra de la voluntad de Wagner, en el Königliches Hof- und National-Theater de Munich los días 22 de septiembre de 1869 y 26 de junio de 1870, respectivamente. En ambos casos, el director fue Franz Wüllner.

³ *Trois mélodies* sobre poemas de Théophile Gautier, estrenadas el 4 de mayo de 1910 en la sala Gaveau de París, en el marco de la Société Musicale Indépendante. Los intérpretes fueron Ada Adiny-Miliet, soprano, y Manuel de Falla, piano. Recalquemos que Ana Adiny fue una gran intérprete wagneriana: fue ella, en particular, quien cantó el papel de Brünnhilde (¡en italiano!) en la primera representación de *La Valquiria* en la Scala de Milán, el 26 de diciembre de 1893, bajo la dirección de Edoardo Mascheroni.

utilizó, en sus trabajos preparatorios para *Atlántida*, materiales musicales extraídos de un libro de Judith Gautier⁴ publicado a raíz de la Exposición Universal de 1900 en París⁵.

Hemos escrito en otro sitio que “en términos generales, podemos decir que Wagner está presente en todos los períodos creativos de Falla, desde las obras de juventud hasta *Atlántida*”⁶. Así, por ejemplo, Roland-Manuel, biógrafo y amigo del compositor, nos revela el profundo impacto que tuvo la música de Wagner sobre el joven Falla:

Las partituras de Wagner, traídas a Cádiz por una señora alemana, obligarían pronto a Manuel de Falla a plantearse una cuestión que el arte moderno tiene mucho interés en dejar en la incertidumbre... Fue a esta señora a quien debió el profundizar en las bellezas de Mozart y conocer por fin, después de las seducciones de Grieg, los poderosos sortilegios de Richard Wagner. El maestro de *Sigfrido* le causó una fuerte impresión: entusiasmo por el músico unido a una secreta antipatía por el hombre. [...] Fiel al excelente método que había adoptado en ausencia de una enseñanza magistral que nadie podía impartirle en Cádiz, el joven músico hace análisis rigurosos de las partituras de Wagner. Transcribe sobre dos pentagramas la partitura “a cuatro manos” de *Los murmullos de la selva* y el juego de admirables modulaciones que descubre en ella le cautiva⁷.

⁴ Gautier, Judith, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, Paris, Ollendorff-Enoch & Cie, 1901. En la biblioteca personal de Falla, conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada, figura, con el número de inventario 1455, un ejemplar de este libro profusamente anotado por el compositor. [En adelante, citaremos los documentos conservados en el Archivo Manuel de Falla con la sigla AMF, seguida del número de registro del documento]

⁵ En lo que se refiere a la relación del libro de J. Gautier con la composición de *Atlántida*, véase Nommick, Yvan, *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, tesis doctoral, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, vol. II, p. 304 y vol. III, pp. 490-491.

⁶ Nommick, Yvan, “La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal”, en *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. “Estudios”, serie “Música” n.º 1, 1997, p. 52.

⁷ Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Paris, Cahiers d'Art, 1930, pp. 19-20. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Les partitions de Wagner, apportées à Cadix par une dame allemande, allaient bientôt contraindre Manuel de Falla à se poser une question que l'art moderne n'a que trop d'intérêt à laisser dans l'ombre... C'est à cette dame qu'il dut d'approfondir les beautés de Mozart et de connaître enfin, après les séductions de Grieg, les puissants sortilèges de Richard Wagner. Le maître de Siegfried le frappa d'une vive secousse: enthousiasme pour le musicien mêlé d'une secrète antipathie pour l'homme. [...] Fidèle à l'excellente méthode qu'il avait adoptée en l'absence d'un enseignement magistral que nul à Cadix ne pouvait lui donner, le jeune musicien fait des analyses serrées des partitions de Wagner. Il transcrit sur deux portées le 'quatre mains' des Murmures de la Forêt et s'enchant au jeu des admirables modulacions qu'il y découvre*”. (Las traducciones de los textos redactados originalmente en un idioma extranjero han sido realizadas por el firmante del presente artículo)

Esta señora alemana que introdujo a Falla en los arcanos de la música de Wagner, bien podría ser la “dama aristocrática, alemana, Doña Luisa Lœvental, viuda de Uthoff, muy aficionada a la música”⁸ que organizó un recital de piano para Falla en Cádiz.

Como bien señala Roland-Manuel, Falla admiraba al músico Wagner, pero no al hombre al que describió de una manera muy gráfica:

[...] siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño –orgullosamente pueril– de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfredo, y Tristán, y Walther, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme Carnaval que fué el siglo XIX y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del Gran Manicomio que está resultando el siglo en que vivimos⁹.

Falla estudió toda su vida las óperas de Wagner¹⁰, y estas fueron para él fuente de sensibilidad e inspiración, y alentaron su quehacer compositivo. Veamos a continuación cómo se manifiesta la presencia de Wagner en sus obras.

WAGNER EN LA OBRA DE FALLA

Wagner y Chopin son los únicos compositores cuyo influjo se manifiesta a lo largo de toda la obra de Falla. He aquí un ejemplo de la influencia de Wagner en una obra muy temprana de Falla, la [*Pieza para violonchelo y piano en Do mayor*¹¹]:

⁸ Viniegra y Lasso de la Vega, Juan, *Vida íntima de Manuel de Falla y Mathen*, con la colaboración de Carmen y Carlos Martel Viniegra, Cádiz, Diputación Provincial - Ayuntamiento - Caja de Ahorros y Monte de Piedad - Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1966, pp. 63-64.

⁹ Falla, Manuel de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, *Cruz y Raya*, 6 (septiembre 1933), pp. 69-70.

¹⁰ En la biblioteca personal de Falla, conservada en el Archivo Manuel de Falla, constan treinta partituras o extractos de partituras de Wagner, y la mayoría de estos documentos llevan anotaciones autógrafas de Falla. De las obras que más influyeron en él, se conservan dos partituras de *Tristan und Isolde* (orquesta y canto y piano), dos de *Der Meistersinger von Nürnberg* (orquesta y canto y piano) y dos de *Parsifal* (orquesta y canto y piano).

¹¹ El musicólogo Antonio Gallego descubrió esta obra en el curso de las investigaciones que realizó para elaborar su catálogo y le puso el título que figura entre corchetes, pues el ms. autógr. VII A1, que se conserva en el AMF, no lleva título alguno. Véase Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987, p. 19.

Ejemplo 1. Falla, [Pieza para violonchelo y piano en Do mayor], *cx.* 87-89. Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

Pensamos que esta obra está parcialmente inacabada, y es probablemente muy primeriza. En efecto, al lado de interesantes encadenamientos de acordes, la escritura armónica presenta diversas lagunas y negligencias –series de quintas paralelas en un contexto armónico que no las justifica (cc. 19-20, 39-42), encadenamiento muy escolar (cc. 21-24), línea de bajo parcialmente sin realizar (cc. 35-38, 50-53, 69-71)–, cuando ya, hacia 1896, una obra como el *Nocturno* para piano ofrece una armonía muy cuidada. En el extracto que reproducimos en el ejemplo 1 reconocemos sonoridades wagnerianas –apoyatura larga (el la#, apoyatura del si), acorde alterado (c. 89)– que impregnaron la memoria musical del joven Falla, y que quizá estuvieron también presentes en sus dedos, fruto de sus profundos análisis y lecturas de las partituras de Wagner.

Unos años más tarde, Falla, que había conseguido en 1899 el primer premio de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación –nombre que llevaba entonces el Conservatorio de Madrid–, conoció a Felipe Pedrell. Estudió composición con él en privado, de 1902 a finales de 1904, años en los que Pedrell compuso dos de sus obras líricas más importantes: *La Celestina* (1902) y *El Comte Arnau* (1904).

Con el maestro catalán, Falla hizo progresos muy notables en el arte de la composición, en particular en el manejo de las formas musicales, y profundizó en el conocimiento de la tradición musical culta y del folclore españoles, y, probablemente también, en el estudio de las óperas de Wagner, pues Pedrell afirmaba:

Sí, Wagner es un hombre de genio colosal, un gran pintor, un gran poeta, un artista genial é inimitable, figura luminosa que sólo los bien templados podrán mirar de cerca cuando traten de

estudiar y analizar su obra, no á caza de una imitación servil, sino de una aplicación de su potente estética adecuada a los recursos personales de cada cual [...].

[...]

Artistas del Mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente á nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados á la vera de nuestros jardines meridionales¹².

En lo que se refiere al influjo de Wagner, Falla aconsejará lo mismo en 1933:

Mucho se ha comentado –y lamentado– la influencia que el voluntario germanismo de Wagner ejerció sobre compositores de raza distinta y aun opuesta a la suya. El caso es evidente; pero siempre he pensado que tomando ese ejemplo en su justo valor, lejos de ser pernicioso, supone un alto estímulo para que todos se esfuerzen [...] por reflejar en su obra el genio característico de su nación y de su raza¹³.

El magisterio pedrelliano, a la vez musical y musicológico, actuó sobre Falla como un catalizador, y en tres años pasó de una obra como el sainete lírico *Los amores de la Inés* (1901-1902) a una obra maestra, que Falla consideraba como su primera composición: el drama lírico *La vida breve*, premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en noviembre de 1905.

Si estudiamos esta evolución en el ámbito de las obras instrumentales, una pieza como el *Allegro de concierto* para piano, compuesto en 1903-1904¹⁴, permite apreciar los progresos compositivos de Falla y el carácter mucho más ambicioso de sus aspiraciones musicales¹⁵. Ya hemos descubierto y sacado a la luz los influjos de Chopin, Schumann, e incluso de Tchaikovsky, que se dan en esta obra¹⁶. Wagner también está presente como podemos apreciarlo en el ejemplo

¹² Pedrell, Felipe, *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional...*, Barcelona, Henrich, 1891, pp. 27-28. Se conserva un ejemplar de este libro, anotado por Falla, en su biblioteca (AMF R. 1491).

¹³ Falla, M. de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, pp. 77-78.

¹⁴ Las circunstancias de la composición del *Allegro de concierto* han sido estudiadas con precisión en Gallego, A., *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, col. “Alianza Música” n.º 49, 1990, pp. 27-28.

¹⁵ Para un análisis muy detallado del *Allegro de concierto* de Falla, véase Nommick, Y., *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, vol. I, pp. 49-66. También puede consultarse Iglesias, Antonio, *Manuel de Falla (su obra para piano)*, Madrid, Alpuerto, 1983, pp. 73-78.

¹⁶ Nommick, Y., *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, vol. I, pp. 55-56 y vol. II, pp. 356-357.

siguiente, en el que reproducimos y analizamos la frase musical que hemos definido como tercer tema de la obra:

The musical score shows a piano piece with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with dynamics like *mf* and *cresc.*, and includes annotations such as *ap.*, *n.p.*, and *bord.*. The bass line is annotated with figured bass notation: 9 7 +, 7 +, 9 7 +, 7 +, 6 4, 7 +, 6 4.

Ejemplo 2. Falla, *Allegro de concierto*, cc. 66-69. Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

El tema se compone de un motivo cromatizante (c. 66), inmediatamente repetido, y de un motivo más diatónico (cc. 68-69). Vemos el influjo de Wagner en las apoyaturas de los acordes de la primera parte de los compases 66 y 67 y en el perfil melódico de los motivos ascendentes; y más sutilmente, en la sensación de olas que avanzan y rompen una tras otra (cc. 66-67), creando una impresión de aceleración, a la que sigue una sensación de deceleración producida por el ritmo armónico lento de los dos compases siguientes, si bien los cuatro compases se desarrollan sobre una pedal de dominante.

En la etapa siguiente, *Tristan und Isolde* [*Tristán e Isolda*] es la obra del maestro alemán que más profundamente llegó a Falla¹⁷. Así, en su drama lírico *La vida breve* (1904-1905; revisión 1905-1913), Falla, como Wagner, evita la división en números o pequeñas piezas autónomas, buscando un flujo musical continuo. Asimismo, incluye perfiles melódicos y sonoridades procedentes de *Tristán*, pero plenamente integrados en su propio estilo. Por otra parte, durante el proceso de revisión y reorquestración de *La vida breve*, Falla estudió detenidamente, como lo demuestran sus manuscritos¹⁸, la Obertura de *Der Meistersinger von Nürnberg* [*Los maestros cantores de Nuremberg*], de la que escribió, admirando probablemente la prodigiosa maestría contrapuntística y orquestal que demuestra aquí Wagner: “Grande fué el [arte] de Wagner hasta en sus mismos yerros, y espléndido

¹⁷ Estudiamos detenidamente las numerosas anotaciones analíticas de Falla relativas a la partitura de *Tristán* en Nommick, Y., “*La vida breve* entre 1905 y 1914...”, pp. 53-57 y 114-116.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 60-61 y 117-118.

en los casos donde se doblegaba a los eternos cánones: ¿quién no recuerda la *pieza* contundente que sirve de obertura a *Los Maestros Cantores*?¹⁹

Examinemos la presencia de armonías tristanescas en *La vida breve*. Los compases 428-432 del Acto I de *La vida breve*, que comparamos con los primeros compases del Preludio de *Tristán*, son un ejemplo especialmente revelador de la manera en que Falla toma prestadas armonías wagnerianas y las integra en su propio lenguaje:

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan e Isolda*, measures 1-3. It is in 6/8 time. The right hand (treble clef) starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melody with notes circled and marked 'ap.' (accrescente). The left hand (bass clef) has a bass line with notes circled and marked 'p' (piano). Roman numerals I, II, and V are indicated below the notes, with II being a #6/4/3 chord and V being a 7+ chord.

Ejemplo 3. Wagner, *Tristán e Isolda*, “Preludio”, cc. 1-3.

The image shows a musical score for Falla's *La vida breve*, Act I, scene 5, measures 428-432. It is in 6/8 time. The right hand (treble clef) features a melody with various markings: 'espre.', 'n.p.', 'ant.', 'bord.', 'ap.', 'n.p.', 'rit.', 'ret.', and 'a tempo'. The left hand (bass clef) has a bass line with notes circled and marked 'n.p.'. Roman numerals VI, II, V, and I are indicated below the notes, with II being a #6/4/3 chord and V being a 7+ chord.

Ejemplo 4. Falla, *La vida breve*, Acto I, escena 5, cc. 428-432. Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

¹⁹ Falla, M. de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, p. 77.

En el ejemplo 3 presentamos el análisis de estos compases que nos parece más lógico²⁰, y que pone de relieve dos de las características más destacables, en nuestra opinión, de la extraordinaria tensión armónica y dramática del Preludio de *Tristán*: las apoyaturas muy largas (cinco corcheas de duración) que resuelven en una nota breve (una corchea); la ausencia de resolución de los acordes de dominante, evitando así la tónica²¹. Observamos en nuestro análisis detallado de los compases de Falla que los acordes y procedimientos armónicos utilizados son parecidos a los de Wagner, en particular el uso del acorde de sexta aumentada francesa y su resolución en la dominante con apoyatura, pero las intenciones de los dos compositores son diferentes: en Wagner, se produce una interpenetración de la escritura melódica –*leitmotiv* del anhelo en su doble apariencia (cromatismo descendente²² y cromatismo ascendente²³)– y de la escritura armónica, cuando en Falla los movimientos melódicos proceden de la musicalidad de la escritura de las partes de la armonía; Wagner busca la indeterminación tonal, la modulación continua, y sus dominantes, desde los primeros compases del Preludio de *Tristán*, no se resuelven, en cambio, Falla otorga una clara orientación tonal a la dominante que resuelve en el acorde de tónica de re mayor.

²⁰ Numerosos son los comentarios que se han vertido sobre estos compases, en particular sobre el acorde fa-si-re#-sol#, conocido como “acorde de *Tristán*”. En su apasionante estudio sobre la recepción analítica de este acorde, Nattiez presenta, en particular, una tabla con 32 análisis diferentes de dicho acorde: Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, col. “Musique/Passé/Présent”, 1987, pp. 248-263. Asimismo, un excelente análisis de este acorde se encuentra en Gut, Serge, “Encore et toujours: ‘L’accord de *Tristan*’”, *L’Avant-Scène Opéra*, 34-35 (julio-agosto 1981), pp. 148-151; reeditado en Gut, Serge, *Musicologie au fil des siècles*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, col. “Musiques/Écritures”, serie “Études”, 1998, pp. 273-280.

²¹ En el c. 3 del Preludio de *Tristán*, suspensión en la dominante de la menor; en el c. 7, suspensión en la dominante de do mayor; en el c. 11, suspensión en la dominante de mi mayor; y en el compás 16, al volver la dominante de la menor, esta, en vez de resolver en la tónica, realiza una cadencia rota al sexto grado (c. 17).

²² El *leitmotiv* descendente del anhelo (cc. 1-3), encabezado por una característica sexta menor ascendente, lo tocan inicialmente los violonchelos y lo concluye el corno inglés.

²³ El oboe toca el *leitmotiv* ascendente del anhelo (cc. 2-3).

Los tres ejemplos precedentes de obras de Falla que hemos analizado hasta ahora podrían entrar en la categoría de lo que Gérard Genette, eminente especialista en teoría de la literatura, llama “hipertextualidad”, es decir que no se trata de citas, pero no podrían existir sin el modelo de las obras de Wagner²⁴. El ejemplo siguiente entra en la categoría de la intertextualidad, pues se trata de la cita parcial de un pasaje concreto extraído, a nuestro entender, de *Tristán e Isolda*:

The musical score is arranged in five systems. The first system (VI. I) starts with a tempo marking of *poco rit.* and a dynamic of *mf*, which increases to *f*. The second system (VI. II) begins with *div.* and *mf*, then changes to *ff* and *unis.* The third system (Va.) starts with *mf* and *f*, then *ff*, and finally *ff sempre*. The fourth system (Vc.) includes *tutti div.* and *tutti unis.* markings, with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The fifth system (Cb.) starts with *arco*, *mf*, and *f*, then *ff*. The score is divided into three measures by vertical bar lines, with time signatures changing from 3/4 to 2/4 in the second measure.

Ejemplo 5. Falla, *La vida breve*, Acto II, última escena, cc. 930-932, detalle. Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

²⁴ Sobre estas cuestiones, véase Nommick, Yvan, “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)], *Revista de Musicología*, XXVIII, n.º 1 (2005), pp. 792-807.

El pasaje de *Tristán* al que aludimos se encuentra en el Acto III, cuando Kurwenal, el escudero de Tristán, canta “O Wonne! Freude!” [“¡Oh, delicia! ¡Alegría!”] al ver llegar por el Norte el barco de Isolda:

Sehr lebhaft.

VI. I
 VI. II
 Va.
 K.
 Vc.
 Cb.

ff
ff
ff
ff
ff
ff

Freu - - - - - de!

arco

Ejemplo 6. Wagner, Tristán e Isolda, Acto III, escena 1, detalle.

Observamos que Falla conserva la misma fórmula rítmica básica de Wagner –una sucesión de tresillos (semicorcheas y corcheas, respectivamente)– y, sobre todo, que los dos diseños melódicos, ambos descendentes, tienen muchas notas comunes:

Ejemplo 7. Wagner, *Tristán e Isolda*, Acto III, escena 1, y Falla, *La vida breve*, Acto II, última escena, cc. 930-932, parte de los primeros violines.

En los ejemplos 6 y 7 solo hemos reproducido las partes de cuerda, pero incluso la escritura del fondo orquestal, que aquí no hemos incluido, es muy parecida: un *tenuto* de los instrumentos de viento (madera + metal²⁵) sostenido por el redoble del timbal, si bien en el caso de Falla las flautas y el flautín duplican la cabeza del diseño melódico, y los tímboles, antes de ejecutar un redoble de dos partes de compás, tocan un corto diseño melódico-rítmico que lanza este pasaje.

Evidentemente, el parecido entre estos ejemplos no es casual, pero podría tratarse de una reminiscencia, fruto de la impregnación de la memoria musical. Sin embargo, en una de las dos cuartillas incluidas entre las páginas de la partitura de orquesta de *Tristán e Isolda* estudiada por Falla²⁶, podemos leer la anotación autógrafa “Final –880–”, que remite a la página 880 de dicha partitura en la que consta el pasaje que hemos reproducido en el ejemplo 6, compases que han servido de modelo a Falla para componer dos de los compases finales (cc. 931-932) de *La vida breve*²⁷.

²⁵ La sección de viento metal incluye, en los dos casos, cuatro trompas, dos trompetas y tres trombones; Falla añade en este pasaje una tuba.

²⁶ Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, Leipzig [etc.], Breitkopf & Härtel, 1904-1905 cop., AMF R. 1111.

²⁷ Precisemos que si Falla se inspira orquestalmente en los citados compases de *Tristán* para componer los cc. 931-932 de *La vida breve*, ya utiliza el mismo diseño melódico wagneriano en los cc. 198-200 del Acto I, pero con otra orquestación. Consideramos pues los cc. 198-200 como uno de los motivos recurrentes de *La vida breve* (véase el inventario de motivos que proponemos en Nommick, Y. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, vol. I, pp. 128-131). Por otra parte, quisiéramos insistir en que si bien podemos observar todo un catálogo de temas y motivos conductores y generadores que circulan a lo largo de *La vida breve*, Falla no los utiliza de la misma manera que los *leitmotive* wagnerianos, por lo que, a nuestro entender, no deben llamarse así. En efecto, en *La vida breve*, los temas y motivos recurrentes,

Unos años más tarde, *Tristán* reaparecerá en una de las obras fundamentales del catálogo falliano: *Noches en los jardines de España* (1909-1916) para piano y orquesta. En el primero de los tres nocturnos que integran esta obra, “En los jardines del Generalife”, surge, entre los cristalinos sonidos de los surtidores y los murmullos del misterioso jardín nocturno, una amplia línea melódica ascendente que recuerda, por su cromatismo y su insistencia, el gran *crescendo* orquestal que acompaña el canto de muerte de Isolda al final de la ópera, y que alcanza su clímax en las palabras “*in des Welt-Atems*” [“en la respiración del universo”]:

Ejemplo 8. Falla, *Noches en los jardines de España*, “En el Generalife”, cc. 200-211, detalle.

Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

aunque también tienen un valor simbólico, se parecen más bien a citas, porque se presentan de manera muy similar cuando reaparecen en el curso de la obra. Tienen una doble función: anuncian la aparición de un personaje o la atmósfera de lo que va a seguir –pero no se transforman profundamente, como los *leitmotive* wagnerianos, en función de la situación dramática– y contribuyen a la solidez y coherencia de la arquitectura de la obra. Recordemos que el término *leitmotiv* fue acuñado por August Wilhelm Ambros, pero fue Hans von Wolzogen quien generalizó su uso como concepto que permite entender la organización de las óperas de Wagner, en particular la *Tetralogía*. Sin embargo, Wagner prefería emplear términos tales como *Grundmotiv* [motivo fundamental] o *Hauptmotiv* [motivo principal].

Aunque no consideremos que los temas recurrentes de *La vida breve* puedan calificarse de *leitmotive*, hemos de hacer constar que Falla admiraba este procedimiento en Wagner y consideraba que “[e]ste aspecto del arte wagneriano tiene el valor de un rico ejemplario para la ciencia de la *variación*” (Falla, M. de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, p. 77).

WAGNER EN FALLA: UNA PRESENCIA CONTINUA

rit. poco a poco - - - - [24] **Largamente, ma non troppo** ♩ = 50

Fl.
Picc.
Ob. a 2
C. Ing.
Cl. (A)
Fg.
Cor.
Tr.
Tromb. I-II
Tuba III e Tuba
Timp.
Piano
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

Ejemplo 9. Falla, Noches en los jardines de España, "En el Generalife", cc. 214-216.

Cortesía de Manuel de Falla Ediciones.

Y en el punto álgido de este *crescendo* cromático, que se abre como un abanico (cromatismo ascendente en la cuerda aguda, y descendente en los bajos), estallan las cuatro primeras notas del *leitmotiv* del anhelo de *Tristán* (ejemplo 9)²⁸:

Estamos en el clímax de la pieza y Falla, en vez de armonizar la cuarta nota del *leitmotiv* con una sexta aumentada, como Wagner, instala un acorde de novena mayor de dominante de Re bemol mayor, equivalente enarmónico de la tonalidad de Do sostenido mayor en la que concluye este nocturno. De este acorde de dominante, de gran plenitud orquestal, surgen los remolinos y cascadas de agua sugeridos por los arpeggios y *glissandi* del piano. Interesa señalar, por otra parte, que Falla realiza aquí un curiosa reconstrucción puesto que invierte los dos polos extremos de la ópera de Wagner: el *crescendo*, que en *Tristán* acompaña el canto de muerte de Isolda y nos conduce a la conclusión de la ópera, desemboca en las *Noches* en el *leitmotiv* inicial del anhelo.

Aquí, la cita de *Tristán* es, evidentemente, explícita, consciente y voluntaria. Se trata, a nuestro parecer, de rendir homenaje a lo mejor del legado wagneriano. En efecto, si Falla reprochaba a Wagner su “aparatoso vanidad”²⁹ y “enfadosa verbosidad”³⁰, su “famoso *invento* de esa *melodía infinita*”³¹, su abuso de “dos únicas formas modales”³² y del “cromatismo y de su implacable cortejo de enarmónicas transformaciones modulantes”³³, reconocía por otra parte los grandes aciertos del “músico genial”³⁴. Así, consideraba incluso que el cromatismo puede ser un procedimiento excelente como “lo prueba el mismo Wagner con su *Tristán*, donde el cromatismo (frecuentemente tonal, por otra parte) tiene su justa aplicación como espontánea y viva fuerza expresiva”³⁵.

Entre los demás influjos que se manifiestan en la composición de las *Noches*, el de Debussy, de quien Falla recibió en París numerosos consejos, es considerable³⁶, y quisiéramos, a modo de curiosidad, mostrar cómo Debussy cita unos años antes el *leitmotiv* del anhelo de *Tristán*:

²⁸ Véase el ejemplo 3.

²⁹ Falla, M. de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, p. 76.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, p. 71.

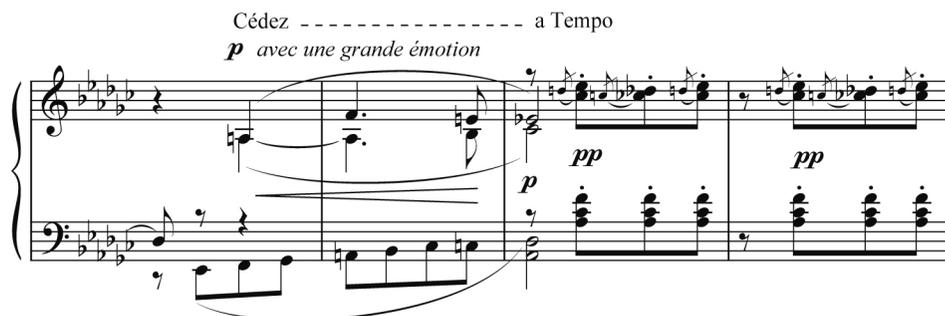
³² *Ibid.*, p. 74

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ Sobre este asunto, recomendamos el excelente estudio de Collins, Chris, “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla”, en Falla, Manuel de, *Noches en los jardines de España*, edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar, Yvan Nommick (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, col. “Facsímiles”, serie “Manuscritos” n.º 4, 2006, pp. XVII-LXXIII.



Ejemplo 10. Debussy, Children's corner, "Golliwogg's cake walk", cc. 61-64.

"Golliwogg's cake walk", sexta y última pieza del álbum *Children's corner* (1906-1908), no solo ofrece la primera aparición de ritmos de jazz en la obra de Debussy, sino también una curiosa cita humorística del *leitmotiv* wagneriano, cargada de ironía. Sin embargo, Debussy había adorado la música de *Tristán* en su juventud, escribiendo, por ejemplo: "*Primer Acto de Tristán e Isolda*: es decididamente lo más bello que conozco, desde el punto de vista de la profundidad de la emoción nos abraza como una caricia [...]"³⁷. Pero el sortilegio que ejerció Wagner sobre él, y sobre otros compositores de su generación, fue tan fuerte que necesitó librarse de él para poder componer con total libertad: la distancia irónica fue unos de los recursos que empleó para lograrlo.

Poco más de diez años después del estreno de *Noches en los jardines de España*, Falla inició en 1927 la composición de su oratorio escénico *Atlántida*, obra en la que trabajaría veinte años sin lograr terminarla. Ese mismo año, Falla preparó la música incidental para el auto sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*³⁸, cuya primera representación tuvo lugar el 27 de junio de 1927, en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada, con dirección artística de Antonio Gallego y Burín, escenificación, decorado, luminotecnia y figurines de Hermenegildo Lanz y dirección orquestal de Ángel Barrios. Una de las músicas seleccionadas y arregladas por Falla para el auto de Calderón es el llamado *Amen de Dresde*, utilizado también por numerosos

³⁷ Carta de Debussy al pintor Ernest Hébert, fechada en [París] el 17 de marzo de 1887. Reproducida en: Debussy, Claude, *Correspondance (1872-1918)*, François Lesure y Denis Herlin (eds.), [París], Gallimard, 2005, p. 62. El texto en su idioma original es el siguiente: "*Premier Acte de Tristan und Iseult: c'est décidément la plus belle chose que je connaisse, au point de vue, de la profondeur de l'émotion, cela vous étreint comme une caresse [...]*" (las cursivas son de Debussy).

³⁸ Francisco Ruiz Montes y Elena Torres Clemente han realizado una impecable y muy documentada edición de la música incidental de Falla para *El gran teatro del mundo*, publicada como suplemento del n.º 53 de la revista *Quodlibet* (mayo-agosto 2013).

compositores, en particular Mendelssohn, Wagner, Bruckner y Mahler. Wagner, por ejemplo, elaboró el *leitmotiv* de la fe de *Parsifal* inspirándose en dicha secuencia:



Ejemplo 11. Wagner, Parsifal, “Preludio”, cc. 39-41.

Falla recogió el *Amen de Dresde* de otra fuente, pero además de los muy variados modelos que manejó para componer *Atlántida*—desde la música de la Antigüedad griega hasta las melodías incas—, una de sus principales referencias fue, precisamente, *Parsifal*, obra que contaba para él, “[...] por su intensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos”³⁹. Falla definía *Parsifal* como un “a modo de Auto Sacramental”⁴⁰ y consideramos que *Atlántida*, en cierto modo, se inscribe también en la tradición de los dramas lírico-sacros medievales que a veces, por ejemplo los Misterios, se representaban ante las catedrales, como en la excelente producción de *Atlántida*, con dirección escénica de la Fura dels Baus y escenografía y figurines de Jaume Plensa, que pudimos admirar en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada de 1996.

Curiosamente, Liszt, después de asistir a una representación de *Parsifal*, escribió a la princesa von Sayn Wittgenstein: “[...] en *Parsifal*, Wagner ha trazado gloriosamente el cántico supremo del amor divino [...]. ¡Es la obra milagrosa de este siglo! Los *Auto [sic] Sacramentales* de Calderón le sirven de antecedentes [...]”⁴¹, palabras que parecen anunciar las que escribiría Falla cincuenta y un años más tarde. ■

³⁹ Falla, M. de, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”, p. 80.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ Carta de Liszt a la princesa von Sayn-Wittgenstein, fechada el 2 de agosto de 1882. Citada en Liszt, Franz y Wagner, Richard, *Correspondance*, Georges Liébert (ed.), [Paris], Gallimard, 2013, p. 599. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *Wagner a glorieusement tracé dans Parsifal le suprême cantique de l’amour divin [...]. C’est l’œuvre miracle de ce siècle! Les Auto Sacramentales de Calderón lui servent de précédents [...]*”.