
LA AMBIGÜEDAD EN LAS OBRAS PARA PIANO COMPUESTAS POR FALLA EN SU MADUREZ: AMPLIANDO LAS FRONTERAS INSTRUMENTALES

Nancy Lee Harper

Resumen

En el artículo se analizan las dotes pianísticas de Falla, sus orígenes como intérprete y su vinculación con el instrumento a lo largo de toda su vida como compositor. Posteriormente se pone de manifiesto la importancia del piano en el catálogo falliano, y se contempla la ambigüedad como principio estético predominante en dicha producción. Según demuestra la autora, esa ambigüedad está presente en la elección de los títulos (en los que rara vez se indica el género o instrumento al que van destinados), en la propia función del piano (que en ocasiones hace las veces del clave barroco), en su intercambiabilidad con otras fuentes sonoras (nótese que Falla realizó diversas transcripciones de este corpus), e incluso mediante la imitación de otros instrumentos, como el arpa, la guitarra o el órgano. En un plano más profundo, esa ambigüedad se puede rastrear también en la elección de la forma y el género musicales (el *Concerto*, por ejemplo, es en realidad un sexteto para instrumentos solistas), así como en el aspecto estilístico, un campo en el que Falla presenta una mezcla ecléctica y sutil de estilos de diferente origen y procedencia, como parte del encanto perdurable de su obra.

Palabras clave: Manuel de Falla; Producción para piano; Obras de madurez; Ambigüedad.

Abstract

In this article, Falla's pianistic qualities, his origins as performer, and his link with piano as a composer throughout his life are analyzed. Then is highlighted the

• Nancy Lee Harper, Doctor of Musical Arts in Piano Performance (EEUU), ha sido hasta el año 2013 profesora Asociada com Agregação de la Universidade de Aveiro, Portugal, en el Departamento de Comunicação e Arte donde dirige el departamento de piano. Pertenece a la unidad de investigación de Centro de Estudos Sociais, Estéticos e Musicais de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, donde ha llevado a cabo numerosos trabajos de investigación sobre Manuel de Falla, Rodolfo Halffter, Domenico Scarlatti, así como sobre música portuguesa para piano y pedagogía del instrumento. Como pianista ha desarrollado una dilatada carrera, participando en varios estrenos mundiales.

Recepción del artículo: 16-12-2012. Aceptación de su publicación: 16-02-2013.

importance of this instrument in Falla's works while considering ambiguity as a predominant aesthetic principle in them. As proved by the author, this ambiguity is present in the choice of the titles, in which he hardly ever indicates the instrument or genre of the work. Moreover, ambiguity is shown in the function of the piano, which sometimes plays the role of a Baroque harpsichord. It is also found in the interchangeability of instruments (N.B. Falla wrote several transcriptions of this corpus), and even in imitating other instruments such as the harp, the guitar or the organ. On a deeper level, this ambiguity can also be found in the choice of the musical form and genre. For example, the *Concerto* is in fact a sextet for soloist instruments. Furthermore, there is ambiguity in his style, an area where Falla shows a subtle and eclectic blending from different origins and provenance, which is part of the enduring charm of his works.

Keywords: Manuel de Falla; Works for piano; Mature works; Ambiguity.

En este artículo dedicado a las ambigüedades en las obras para piano compuestas por Manuel de Falla en su madurez se tratan varios asuntos, los cuales tienen que ver con el título, la forma musical, el estilo y las cuestiones organológicas de la instrumentación. Sería imposible escribir sobre las obras para piano de Falla sin tener en cuenta primero su propia maestría como pianista.

I. Introducción: Manuel de Falla, pianista

Manuel de Falla fue un pianista excepcional quien, de haber poseído una constitución nerviosa más fuerte, sería recordado sin duda como uno de los mejores pianistas de España. Su familia había creado un entorno propicio para la música y el desarrollo artístico. Algunos de sus primeros recuerdos eran de su madre tocando el piano con refinamiento.

Falla continuó la estirpe pianística de Frédéric Chopin (1810-1849) gracias a sus estudios con José Tragó y Arana (1857-1934) en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid a finales de los años noventa del siglo XIX. Tragó había estudiado piano con Georges Mathias (1826-1910), quien había sido discípulo de Chopin. En consecuencia Falla se había convertido en un pianista maduro con una técnica sólida. El propio Tragó destacó la "naturaleza artística" de Falla y predijo que "seguramente [le] espera un futuro gratificante en nuestro difícil arte"¹. Aparte de una refinada técnica pianística, Falla tenía esa esencia mágica: el poder de comunicar y la habilidad de evocar fuertes emociones en aquellos que lo escuchaban interpretar.

Sus primeras críticas atestiguaban ambas virtudes en las ejecuciones de Falla. Por ejemplo: "Ejecuta los pasos más difíciles sin esfuerzo alguno, y con la misma aparente naturalidad que los

¹ Correspondencia entre Tragó y Viniestra, del 17-XII-1899. Traducido al inglés en Harper, Nancy Lee, *Manuel de Falla. His Life and Music*, Lanham, MD and Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 168.

fáciles [...] demuestra verdadero sentimiento artístico y delicadeza exquisita”². El mismo crítico observó la discreción con que Falla acompañaba a otros y “la espontaneidad de sus composiciones que, sin duda alguna, le harán sobresalir entre los mejores compositores modernos”³.

Cuando Falla ganó el concurso nacional de piano Ortiz y Cussó en 1905 contra Frank Marshall (1883-1959), que era el alumno predilecto de Enrique Granados (1867-1916), obtuvo esta crítica:

[...] Su arte es completamente interno, sin concesiones al efecto, sin teatralidad externa, sin la brillantez y la fuerza que conquista el aplauso fácilmente. Ni el *pianissimo* es confuso, ni el *fortissimo* de sonoridad enérgica. Su ejecución siempre tiene un tinte medio: ¡pero qué poesía, qué intención y qué estado del alma tan hermoso y penetrante! Bach, Beethoven, Chopin y Schumann muestran en sus versiones con un espíritu austero, narrativo y poético [...] ⁴.

Falla continuó siendo pianista en activo, aunque no solista, principalmente como pianista de música de cámara o pianista acompañante. En sus años de madurez y en plenitud de sus facultades, Falla aún revelaba su maestría pianística, como señaló un espectador al llamarlo “pianista magnífico”⁵.

A pesar de su firme convicción para llegar a ser compositor que manifestó ya desde adolescente, Falla más tarde consideró dedicarse a ser pedagogo del piano. En la correspondencia entre Falla y Tragó, con fecha de junio de 1898, Falla hablaba de volver a su ciudad natal, Cádiz, para retomar la enseñanza del piano. Tragó le afirmó que podría aportar mucho a la enseñanza del difícil arte de la ejecución pianística debido a sus estudios avanzados del instrumento, aunados con la conciencia con la que se enfrentó al instrumento y su estudio meticuloso de la técnica, que es la base de toda buena enseñanza y todo buen pianista⁶.

Confirmando las predicciones de Tragó, Falla comentó: “Parece que algunos pianistas tocan como si el teclado ardiera, levantando las manos y sin producir el sonido desde el fondo la

² Publicado en “Actualidades” del *Diario de Cádiz*, 29 de marzo [ca. 1896-1899]. Como menciona el crítico, Falla ya era discípulo de Tragó. Cit. en *Poesía, Manuel de Falla: His Life & Works*, Madrid, Misterio de Cultura, 1996, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ *Diario de Cádiz*, 27-IV-1905, AMF, n.º 6408, en Granada (España), cit. en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 172.

⁵ José Mora Guarnido, que visitó a Falla durante sus años de El retablo, lo describió: “Cuando Falla –pianista magnífico– se sentaba a tocar, no era avaro ni mucho menos, sino generoso [...] tenía una preferencia especial por la música para clave y por los clavecinistas franceses e italianos (Couperin Le Grand, Scarlatti, Rameau, etc.)”, cit. en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 178; y Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 157-158.

⁶ Correspondencia entre Tragó y Falla, cit. en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 170.

tecla”⁷. Su estética pianística era similar a la de Debussy, quien abogaba por que “solo sonaran los martillos y no que los dedos se transformaran en martillos”⁸.

El piano desempeñó una función importante durante toda la vida de Falla, incluso si a veces era secundario o en actuaciones en la intimidad. Su último concierto de piano como solista, en homenaje a Domenico Scarlatti (1685-1757), fue en Granada el 11 de diciembre de 1927, el año de su 51 cumpleaños y el 180.º aniversario de la defunción de Scarlatti. A pesar de todo su potencial pianístico, Falla reconoció modestamente a Alexis Roland-Manuel (1891-1966): “En lo que se refiere a mi virtuosismo pianístico, nunca ha existido en realidad porque mi perseverancia y paciencia en los estudios de lo ‘puramente musical’ nunca se han compartido con los instrumentales”⁹.

II. Ambigüedades en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez

El impacto de la relación de Falla con el piano se manifiesta de múltiples formas. La presencia del piano en la mayoría de sus obras es constante, tanto en las piezas orquestales como en las de cámara. Falla utilizaba el piano para algo más que tocar, pues, al igual que para su amigo Igor Stravinsky (1882-1971), para él era un medio de composición.

Las obras para piano de Falla se pueden caracterizar y dividir en tres periodos:

- Modelos románticos (con influencias de Chopin, Schumann, Mendelssohn, anteriores a su estancia en París o, en otras palabras, utilizando el término de Antonio Iglesias, “Premanuel de Antefalla”¹⁰): 1896-1905.
- Modelos o influencias francesas: 1906-1922.
- Concepto abstracto o universal: 1923-1935.

Aquí se considerarán solamente las obras para piano escritas entre 1909-1935 y se analizarán los dos “*concerti* de piano”: *Allegro de concierto* (1903-1904), *Pièces espagnoles* (1906-1909), *Fantasia bática* (1919), *Homenaje, pour le tombeau de C. Debussy* (1920), *Canto de los remeros del Volga* (1922), *Pour le tombeau de Dukas* (1935), *Noches en los jardines de España* (1909-1916) y *Concerto per*

⁷ Ernesto Halffter (1905-1987), citado en Sá e Costa, Helena, *Uma vida em Concerto*, Casa da Música / Porto Capital Europeia da Cultura e Campo das Letras, Oporto, 2001, traducido en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 179.

⁸ Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla*, trans. S. Attanasio, New York, Da Capo Press, 1983. Traducción española y epílogo de Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, Labor, 1968, p. 198.

⁹ Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 34. Para obtener más información acerca de Falla y el piano, véase el capítulo 9 de este libro.

¹⁰ Término usado por Iglesias Álvarez, Antonio, *Manuel de Falla (su obra para piano)*, 2.ª edición y *Noches en los jardines de España*, Madrid, Manuel de Falla Ediciones, Editorial Alpuerto, 2001, p. 21.

clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello (1923-1926). La preocupación de Falla con otros proyectos, habitualmente con sus obras escénicas, y su ética fueron responsables, en parte, de sus escasas obras para piano. Eligió evolucionar con cada pieza nueva más que componer música de salón como churros o repetir una fórmula de éxito.

Principalmente fue en los años parisinos de Falla (1907-1914) cuando el piano comenzó a ser visto con otros ojos. Sin embargo, una característica se mantiene a lo largo de toda la composición pianística de Falla: la presencia de una línea melódica clara. Hasta en los casos en los que hay poco desarrollo melódico, como en los pasajes de *Noches en los jardines de España*, *Fantasia bática* u *Homenaje, pour le tombeau de C. Debussy* (ej. 1), Falla construye un dominio melódico con tan solo dos notas, de suerte que posee una presencia marcada e innegable.

ДАНЬ ПОЧТЕНИЯ КЛОДУ ДЕБЮССИ

Mesto e calmo (♩ = 60)

una corda (legg. il basso)

Ejemplo 1. Homenaje, pour le tombeau de C. Debussy, www.imslp.org.

II.1 Ambigüedad en el título

Con respecto a los títulos de las obras para piano de Falla, destacan dos observaciones: 1) raramente indica en el título su instrumentación o género; 2) en el único caso excepcional, da al intérprete la posibilidad de elegir entre dos instrumentos.

En lo que se respecta a la primera observación, en ninguna parte se hace referencia al piano en el título de una obra para piano solo. Tomemos, por ejemplo, el arreglo de Falla de una canción popular rusa. No hay ninguna indicación en el título del *Canto de los remeros del Volga* de que se trata de una pieza para piano. Lo mismo ocurre con sus demás obras pianísticas, una negación completa del instrumento. En lo que respecta a la segunda observación, en el único caso en el

que hay una referencia al piano, Falla lo sitúa en una relación simbiótica con el clave: en su obra maestra el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*.

En la *Fantasia batica*, Falla proporcionó originalmente el sencillo título de “Fantasía”. El adjetivo descriptivo se lo dio rotundamente cuando su editor, Harry Kling, insistió en añadirlo. El Falla erudito insistió en la ortografía con diptongo de *batica*, y no *bética*, para recrear el nombre antiguo de Andalucía¹¹.

II.2. Ambigüedad del instrumento

En la primera gran obra de Falla para piano solo, el *Allegro de concierto*¹², el piano se utiliza a la manera tradicional romántica, virtuosística y expresiva, sin ninguna ambigüedad instrumental en particular. Posteriormente, las fronteras instrumentales se difuminan en el *Homenaje, Pièce de Guitare Écrite pour “Le tombeau de Claude Debussy”* para guitarra sola (agosto, 1920)¹³, que posiblemente fue compuesta en un primer momento para piano, incluso si la fecha oficial que se da es la del 8 de septiembre de 1920¹⁴. Irónicamente, esta obra se estrenó con arpa-laúd¹⁵.

Ya se ha mencionado la ambigüedad instrumental del *Concerto* de Falla, para clave o piano. Además, con un artificio típico de Falla, esta elección polivalente de instrumentos de teclado contradice la verdadera naturaleza de la obra como evocación de un gran órgano tubular de catedral, el único instrumento clásico para el cual Falla nunca compuso.

¹¹ Véase la correspondencia entre Falla y Kling en 1922 en el AMF, carpeta 9133.

¹² Pieza compuesta para el concurso del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1904, por el cual recibió una mención honorífica; Enrique Granados (1867-1916) ganó el primer premio por una obra homónima.

¹³ Gallego Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 174.

¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵ Interpretada por Marie-Louise Henri Casadesus el 24-I-1921 en la Salle des Agriculteurs de París. El estreno con guitarra fue al año siguiente en el Conservatorio de París con Emilio Pujol, el 2-XII-1922: Gallego Gallego, A., *Catálogo de obras...*, p. 174.



Ejemplo 2. Retrato de Falla pintado por Daniel Vázquez Díaz (1922), por cortesía del Real Conservatorio Superior de Música (Madrid).

Podemos categorizar otras ambigüedades instrumentales en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez de la siguiente manera:

- 1) Función del instrumento.
- 2) Conmutabilidad de los instrumentos.
- 3) Imitación de los instrumentos.

II.2.1. Función del instrumento

La evolución del uso acústico del piano por parte de Falla revelaba una búsqueda de una expresión nueva, a menudo de colores o timbre. El uso podía ser experimental, pero no en el sentido “preparado” de John Cage. Anticipándose al uso de microtonos, comentó (“To the Young Composer, Manuel de Falla and German Formalism” en el *Daily Mail*, el 18 de julio de 1919): “Incluso los instrumentos musicales –en particular los instrumentos de teclado como el piano– ya no se tolerarán si no pueden distinguir entre, digamos, un do sostenido y re bemol”¹⁶. Falla encontró una solución ingeniosa ante la carencia de instrumentos microtonales al enfrentar

¹⁶ Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 177.

simultáneamente dos *acciaciaturas* disonantes en su primitiva *Fantasia batica* para retratar ciertos aspectos del cante jondo (por ejemplo, véase la sección Lento [= 72, *ma libero, ff, ma dolce*]).

En el “concerto para piano” de Falla, *Noches en los jardines de España*, dedicado al pianista catalán Ricardo Viñes (1875-1943), apenas se utiliza el piano como un instrumento virtuosístico, con bravura, aunque podemos encontrar pasajes difíciles¹⁷. En cambio, el piano se funde con el color orquestal funcionalmente, como si fuera un instrumento *obbligato*, del mismo modo que el clave en la época barroca, solo para que sobresalga en momentos estratégicos. El piano dota a la orquesta de una luminosidad especial. Tal y como lo describe poéticamente Roland-Manuel: “Los dibujos que el piano mezcla a la orquesta son sutiles arabescos que tienen correspondencia con los de la Alhambra”¹⁸. Con estos “Nocturnos” compuestos varios años antes de su *Concerto*, Falla ya estaba difuminando las líneas funcionales de los instrumentos¹⁹. La obra se planeó originalmente como una pieza con cuatro movimientos²⁰. La forma final de estas impresiones sinfónicas son “En el Generalife”, “Danza lejana” y “En los jardines de la Sierra de Córdoba”, que, según el musicólogo Vladimir Jankélévitch (1903-1985), no tendría ese esplendor, esa fluidez inigualable, si la *Rapsodia española* [1907-1908] de Ravel y la *Iberia* [1905-1912] de Debussy no hubiesen existido”²¹.

II.2.2. Conmutabilidad de los instrumentos

La conmutabilidad del piano con otros instrumentos es un aspecto interesante de la estética compositiva de Falla. Aparte del contacto precoz con el piano gracias a la refinada ejecución pianística de su madre, Falla también estuvo expuesto a otros instrumentos de teclado, como el armonio de su abuelo materno, el órgano de la catedral y varios instrumentos que había

¹⁷ Max Eschig publicó en 1922 una versión fiel y meticulosa para piano a cuatro manos de Gustave Samazeuilh.

¹⁸ Roland-Manuel, cit. en Demarquez, S., *Manuel de Falla...*, p. 100.

¹⁹ Para información relacionada con esto, véase Nommick, Yvan, “L’évolution des effectifs instrumentaux dans l’œuvre de Manuel de Falla: continuité ou discontinuité”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996, textos reunidos por Louis Jambou, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, serie Études, 1999, p. 330, traducido al inglés en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 177, donde se hace una categorización del uso del piano como instrumento orquestal en dos obras de Falla. En *El amor brujo*: 1) para reforzar los vientos al unísono (“Introducción” y “Escena”); 2) para reforzar los acentos de los vientos (“Canción de amor dolido”); 3) para ayudar a doblar los contrabajos (“Danza del terror”); 4) para ayudar a doblar la armonía de las cuerdas (“A la medianoche”); 5) para ayudar a doblar el pizzicato (“Canción del fuego fatuo”). Nommick apunta también que el piano está asociado con el arpa o que interpreta el papel del arpa en la “Danza del molinero” de *El sombrero de tres picos*.

²⁰ De una carta de Falla a Jean-Aubry, 28-VIII-1910 (véase Gallego Gallego, A., *Catálogo de obras...*, p. 130). En los borradores hay pruebas de un “Nocturno de Cádiz”, el tema que finalmente usó en el “Intermedio”, luego la “Pantomima” de *El amor brujo*

²¹ Cit. en Demarquez, S., *Manuel de Falla...*, p. 94.

en el Salón de la casa de Viniegra donde se experimentaron sus primeros contactos con la música de cámara (además de un gran piano de cola y un armonio, había también un arpa Érard)²². La pianola, o piano mecánico, inventado en torno a la época del nacimiento de Falla, también fue un instrumento que llegaría a conocer.

El primer contacto de Falla con su ídolo Claude Debussy (1862-1918) vino de sus consultas al compositor francés sobre cómo interpretar la parte del arpa en el piano en las *Danses* de Debussy (“Danse sacrée et Danse profane”)²³. Debussy respondió:

¡[...] lo que me pregunta es difícil de responder! ¡No se puede demostrar el valor exacto de un ritmo del mismo modo que no se puede explicar la expresión soñadora de una frase! Lo mejor, en mi opinión, es remitirse a sus propios sentimientos [...] Para mí, el color de estas dos danzas contrasta claramente. Debe encontrar algún modo de enlazar la “seriedad” de la primera con el “humor” de la segunda, para un músico como usted no debería ser difícil, y creo que puedo someterme a su juicio con absoluta confianza²⁴.

Para Falla, a veces, la sustitución de un instrumento por otro se debía meramente a motivos prácticos. Por ejemplo, Falla pidió a su alumna Rosa García Ascot (1902-2002) que tocara su *Concerto* en el piano como si fuera un clave, “como solía hacer él cuando lo tocaba en Madrid”²⁵. El propio Pleyel de Falla en Granada (1920-1939) era el tipo de piano con sistema de pedales capaz de transformar el piano en clave²⁶.

En el arte de la transformación, más adelante, Falla vistió algunas de sus obras para piano con prendas orquestales, como en sus dos *Homenajes* para Debussy y Dukas²⁷. En un momento dado, Falla reflexionó sobre cómo transfigurar su complicada *Fantasia báltica* en un concierto para piano y, más tarde, en banda sonora cinematográfica. Nunca llegó a suceder tal cosa²⁸. Teniendo

²² Cit. en *Manuel de Falla. His Life & Works. Poesía*, Gonzalo Amero (ed.) y Jorge Persia (supervisión), Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, p. 43.

²³ Debussy compuso estas piezas para la recién inventada arpa cromática de Gustave Lyon, de la marca Pleyel, <<http://www.newmillenniumrecords.com/classroom/notes/sacree.html>> [consulta: 19-III-2012].

²⁴ Carta de Debussy a Falla, 13-I-1907, A.M.F., carpeta 6898, traducido al inglés en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 173.

²⁵ Nin-Culmell, Joaquín, “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, n.º 188 (1996), p. 41, traducido al inglés en Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 177.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Homenajes* (1938-1939). I. “Fanfare sobre el nombre de E. F. Arbós” – II. “À Claude Debussy (Elegía de la guitarra)” – “Rappel de la Fanfare” – III. “À Paul Dukas (*Spes Vitae*)” – IV. “Pedrelliana”.

²⁸ Encargada por Artur Rubinstein al mismo tiempo que *Piano Rag Music* de Stravinsky, esta obra fue estrenada por Rubinstein en Nueva York el 8-II-1920 (véase Hess, Carol, *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford U. Press, 2005, p. 122). Debido a los problemas para obtener el

en cuenta la flexibilidad implícita de la instrumentación de Falla, aparentemente el pianista israelí Frank Pelleg²⁹ grabó un solo de clave de la *Fantasia batica*. Punteadas, pulsadas o frotadas, las fronteras del pensamiento pianístico de Falla en relación con los frutos que podían obtener se extendían hasta sus límites artísticos. La búsqueda de soluciones modernas a sus ideales estéticos a menudo determinaba sus elecciones instrumentales.



Ejemplo 3. Falla durante la grabación de su *Concerto en París*, en junio de 1930, con Marcel Moysé (flauta), Emile Godeau (clarinete), Georges Bonneau (oboe), Marcel Darrieux (violín), Auguste Cruque (violonchelo). Foto de Boris Lipnitszki (Oster 1887-París 1971). Por cortesía del Archivo Manuel de Falla.

II.2.3. Imitación de instrumentos

A Falla, con su mente compleja y su afinidad con las técnicas impresionistas, le gustaba sugerir o evocar. Encontraba maneras de aludir a una imagen sin recurrir al impresionismo. Por ejemplo, retrató con imaginación algunos elementos de la guitarra flamenca, el cante jondo y las danzas españolas en obras como las *Pièces espagnoles* y la *Fantasia batica*. En la primera, hay

pago de sus derechos de autor durante la Segunda Guerra Mundial, Falla consideró transformar la *Fantasia batica* en banda sonora cinematográfica (véase Harper, N. L., *Manuel de Falla...*, p. 128).

²⁹ Rattalino, Piero, “Dal pianoforte al clavicembalo” en *Manuel de Falla tra La Spagna e L’Europa, atti del convegno internazionale di studi* (Venezia, 15-17 maggio 1987), a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989, p. 177. Incapaz de encontrar esta grabación, contacté recientemente con la hija de Pelleg, Daniela Glas, gracias a la pianista israelí Miriam Boskovich. Desgraciadamente, la hija no conocía esta grabación ni la tenía, ni está disponible comercialmente: Correspondencia entre Boskovich, Glas y Harper, diciembre de 2011 y enero de 2012.

indudablemente una relación con la escuela francesa de Debussy y la *Iberia* de Isaac Albéniz (1860-1909), a quien dedicó las Piezas. En la segunda, hay un aroma francés más sutil, pero lo suficientemente intenso como para defender que esta obra sea el primer “Homenaje a Debussy”³⁰. La grabación del pianista rusobritánico Mark Hambourg (1879-1960), aunque truncada, apoya firmemente esta idea³¹.

En otro ejemplo más de imitación instrumental, podemos escuchar que el piano sugiere el arpa en su obra más impresionista, *Noches en los jardines de España* (ej. 4).

Ejemplo 4. “En el Generalife” (I) n.º de ensayo 3, *Noches en los jardines de España*, por cortesía de Ediciones Manuel de Falla.

En el *Canto de los remeros del Volga*, Falla imita la voz humana y retrata un arpa con este arreglo para piano de una canción popular rusa (ej. 5). En la versión para piano del *Homenaje, pour le tombeau de C. Debussy*, Falla imita la guitarra y cita literalmente la “Soirée dans Grenade” de las *Estampes* de Debussy (véase el ej. 6).

³⁰ La génesis de esta obra comenzó en 1918, poco después del fallecimiento de Debussy, ese mismo año. Su composición se realizó en el año en que Falla perdió a padre y a su madre, por lo que es un testamento personal. Véase Harper, N. L., “A Interpretação Pianística da *Fantasia bática* (1919) de Manuel de Falla”, *Revista Música*, São Paulo, Universidade Federal de São Paulo, Brasil, vol. 11 (2006), pp. 63-95.

³¹ *Fantasia bática*, Mark Hambourg, 1923, en *Manuel de Falla, 1876-1946, Grabaciones históricas*, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Almaviva, HOM1308DS-0121. Según los programas de concierto del A.M.F., seguramente Falla escuchó a Hambourg en París mientras estaba allí.

CANTO DE LOS REMEROS DEL VOLGA (DEL CACIONERO MUSICAL RUSO)

Granada Marzo 1922

MANUEL DE FALLA

Andante sostenuto

Piano

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a first pedal point (*Ped.*). The second system (measures 4-6) features a *poco più sonoro* instruction and a second pedal point (*2 Ped.*). The third system (measures 7-9) is marked *mf*. The fourth system (measures 10-12) includes a *cresc.* instruction. The score is written for piano with treble and bass clefs and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

*Ejemplo 5. Canto de los remeros del Volga, compases 1-12,
por cortesía de Ediciones Manuel de Falla.*

El arpa está presente de nuevo en *Pour le tombeau de Paul Dukas*, de Falla, una pieza en la que también cita la sonata para piano de Dukas. Como se ha mencionado antes, el gran órgano de catedral está implícito en la yuxtaposición de vientos, cuerdas y clave con pedalero en el *Concerto*, sobre todo evidente en su segundo movimiento³².

II.3. Ambigüedad en la forma musical o género

En el ámbito de la forma musical es donde Falla es más provocador. Dado que ofrece pocas pistas en los títulos de la forma o género auténtico de la pieza, es necesario aplicar un estudio esmerado y un ojo u oído discernidor. Generalmente, el primer nivel o significado obvio de la obra necesita que se explore con mayor profundidad para descubrir la complejidad de la forma musical.

Antonio Iglesias, quien ha analizado toda la producción pianística de Falla³³, presenta el *Allegro de concierto* como una forma *allegro* de sonata, con la estructura A-B-A-C-B-A-Coda: A (23 compases) B (24) A (18) = 65 + C (24 + 16 + 16 + 14) = 70 + B (36 + 18 = 54) A (23 + 18 = 41) = 95 Coda (15). Incluso ampliando esa idea en tres grandes secciones Exposición (65) + Desarrollo (70) + Recapitulación (95) + Coda (15), es, de algún modo, una forma de sonata desequilibrada. La innovación de Falla —una técnica que utiliza frecuentemente en otras obras— es una serie de variantes temáticas, que se encuentra en el Desarrollo. Este tipo de expresión rapsódica y el uso de variaciones melódicas son dos elementos que Falla desarrolla en otra de sus grandes obras cíclicas para piano solo, *la Fantasía batica*.

La siguiente obra para piano solo es *Pièces espagnoles*, conocidas por su publicación española como *Cuatro piezas españolas*: “Aragonesa”, “Cubana”, “Montañesa” y “Andaluza”. Las piezas están dedicadas a Albéniz y fueron estrenadas por Ricardo Viñes en la Société Nationale de Musique, Salle Érard, el 27 de marzo de 1909. Falla, en una dedicatoria a Turina, escribió los siguientes versos:

³² Aunque está más allá del ámbito de este estudio, debe hacerse notar dos obras más debido al uso inverso de Falla imitando las obras para piano de Chopin. Una es *Fuego fatuo* (1918-1919), una ópera cómica orquestada por Falla y con libreto de María Martínez Sierra, basada en extractos de los Scherzi, Mazurcas, Boleros, Polonesas, Baladas, Valses, Tarantela, Berceuse, Estudios y Barcarola, de la que solo se estrenó una suite por parte de A. Ros Marbá y la Orquesta Nacional de España el 1-VII-1976 en el Festival de Granada. La otra obra es la *Balada de Mallorca* (1933), para coro a cuatro voces *a capella*, que está basado en la Balada n.º 2 de Chopin. Se estrenó por la Capella Classica de Mallorca, bajo la dirección de J. M. Thomás en el Tercer Festival Chopin en la Cartuja de Valldemosa (Mallorca) el 21-V-1933.

³³ Iglesias Álvarez, A., *Manuel de Falla (su obra para piano)*...

Manuel de Falla, el gaditano
 con sus más altos respetos
 dedica este mamotreto
 a Turina el sevillano.

Ya sabes tú bien, Joaquín,
 que estas cuatro piececillas
 sin pies, cabeza, ni fin.

Y en ellas, por consiguiente,
 no hay de la musique, ni plan,
 ni même [sic] des jolis coins,
 como dice Don Vicente³⁴.

Estas cuatro piezas se pueden interpretar individualmente o juntas. Al examinar estas “cuatro piececillas sin plan”, Iglesias presenta su forma así: “Aragonesa” – *Allegro* (Introducción-A-B-A-B-Coda); “Cubana” – *Moderato* (Introducción-A-B-A-Coda); “Montañesa” – *Andante tranquilo* (A-B-A-Coda); y “Andaluza” – *Vivo* (muy rítmico y con sentimiento salvaje) (A-B-C-B-Coda). La primera pieza se basa en una jota española³⁵.

A diferencia del análisis de Iglesias, propongo uno alternativo: Introducción (3); Exposición con temas “A” *Allegro* (39) + “B” *Tranquillo* (27) = 66 compases; Desarrollo = 37 compases (basados generalmente en el tema “A”); Recapitulación “A” + “B” juntas en las dos manos simultáneamente y culminan = 27 compases + Coda = 22 compases. La Exposición sigue la relación normal de Tónica-Dominante de la forma *allegro* de sonata, mientras que el Desarrollo es inestable, moduladorio y depende principalmente del tema “A”. El toque excepcional de Falla se encuentra en la Recapitulación, en la que “ataja”³⁶ al unir simultáneamente los temas “A” y “B” en un gran clímax. La larga Coda va relajando paulatinamente la energía frenética de la sección precedente. Aunque hace concesiones, esta es la obra de Falla que más se acerca a una sonata para piano de cuatro movimientos.

La obra para piano de Falla más compleja y abstracta es la *Fantasia batica*. A pesar de que algunos han analizado esta obra con forma ternaria (A-B-A), Iglesias plantea A-B-C-A'-B'-D-Coda³⁷. El musicólogo Yvan Nommick apunta la presencia de bloques temáticos y variantes separados por un *Intermezzo* de 2' aproximadamente en una pieza con una duración de 13'. Esta proporción es el fundamento en el que se basa para rechazar la posibilidad de que sea una sonata

³⁴ Dedicatoria a Turina, 8-I-1909 (Gallego Gallego, A., *Catálogo de obras...*, p. 71, A.M.F. XXVII C1).

³⁵ Dice Falla: “[...] No he adoptado ninguna jota auténtica, sino que más bien he procurado estilizar la jota” (Iglesias Álvarez, A., *Manuel de Falla (su obra para piano)*..., p. 107).

³⁶ Apuntes inéditos de Rodolfo Halffter para la autora, años 80.

³⁷ Iglesias Álvarez, A., *Manuel de Falla (su obra para piano)*..., p. 209.

cíclica; en su lugar prefiere llamarlo “Rapsodia”. El análisis estructural de Nommick sigue este esquema formal: A (primer bloque temático) B (primer bloque de variaciones) C (segundo bloque temático) D (segundo bloque de variaciones) E (Intermezzo) A’ (Recapitulación del primer bloque temático) B’ (Recapitulación del primer bloque de variaciones) C’ (Recapitulación del segundo bloque temático) D’ (Recapitulación del segundo bloque de variaciones) F (Desarrollo final) Coda³⁸.

La forma del *Homenaje a Debussy* es analizada por Iglesias como una forma compacta de rondó: A-B-A-C-A-D-A-E-F-A’-B’-G-A, en la que G es la cita de “Soirée dans Grenade” de las *Estampes* de Debussy (ej. 6)³⁹. El elemento ambiguo es el uso de la seductora danza de la habanera como si fuera una lúgubre *tombeau*. La pieza tiene 70 compases, lo que muestra la obsesión de Falla con el número siete⁴⁰.

Ejemplo 6. Homenaje a Debussy, versión para piano, compases 61-70, por cortesía de Ediciones Manuel de Falla.

³⁸ Nommick, Yvan, Manuel de Falla. *Œuvre et Evolution du Langage Musical*, thèse de doctorat de Musique et Musicologie, Paris, Université de Paris/Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, tomo I, pp. 165-202.

³⁹ Iglesias Álvarez, A., *Manuel de Falla (su obra para piano)*..., pp. 227-239.

⁴⁰ El biógrafo de Falla, Sopena, data la obsesión con ese número del año 1898 aproximadamente. Sopena, Federico, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988, p. 71.

En el *Canto*, la repetición del canto fúnebre en un *ostinato* ornamenta el “arreglo” de Falla de esta canción popular rusa. El análisis de su forma es A-B-A'-B'-A''-Coda⁴¹.

La afición de Falla por el escaso desarrollo melódico y por el uso de variantes temáticas es muy evidente en su última pieza para piano solo (ej. 7), *Pour le tombeau de Paul Dukas*, en la que construye una pieza con A (12 compases), A' (9 compases), A'' (13 compases), Coda (8 compases). Toma el tema de la *Sonata para piano en mi bemol menor* de Dukas usando la fuga del tercer movimiento y lo sitúa en un tono por debajo de la tónica original de Dukas. Se cree que esta obra está influida por los frescos del siglo XIV que vio Falla en el Camposanto di Pisa, titulados *El triunfo de la muerte*, atribuidos a Orcagna (Andrea di Cione di Archangelo, ca. 1308-1368), durante una visita a Italia en 1928⁴². El tratamiento que Falla otorga a las notas de adorno no es diferente de las *acciacciaturas* en la *Fantasia batica* o en su *Canto de los remeros del Volga*. Se oyen tonos de su última obra inacabada, la *Atlántida*.

Pour le Tombeau

de Paul DUKAS

MANUEL de FALLA

Andante molto sostenuto
(in tempo severo)

f, ma dolce

mf

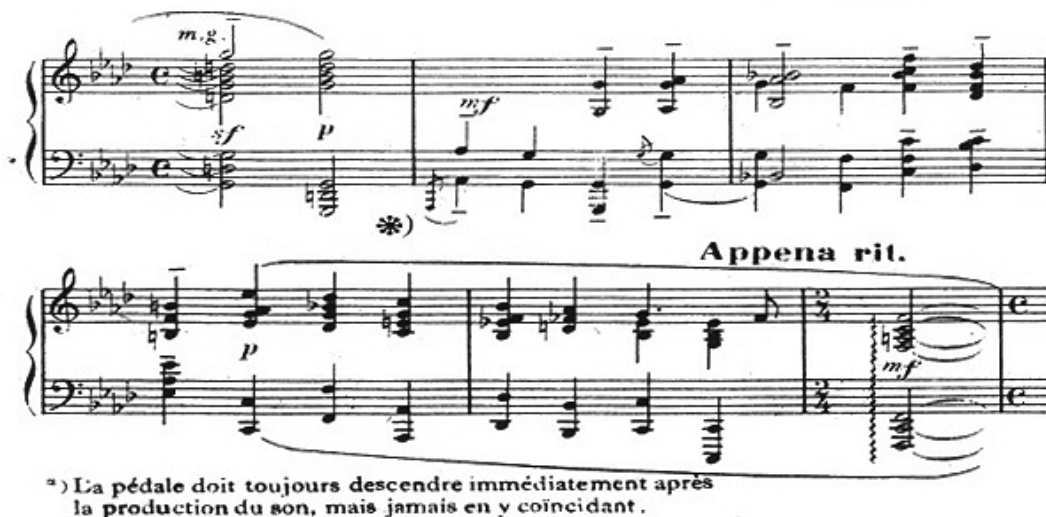
mf sost.

cresc.

(Coda)

⁴¹ Iglesias Álvarez, A., *Manuel de Falla (su obra para piano)*..., pp. 239-258.

⁴² Harper, N. L., *Manuel de Falla*..., p. 400.



*) La pédale doit toujours descendre immédiatement après la production du son, mais jamais en y coïncidant.

Ejemplo 7. Pour le tombeau de Dukas, versión para piano, compases de 1-12, por cortesía de Ediciones Manuel de Falla.

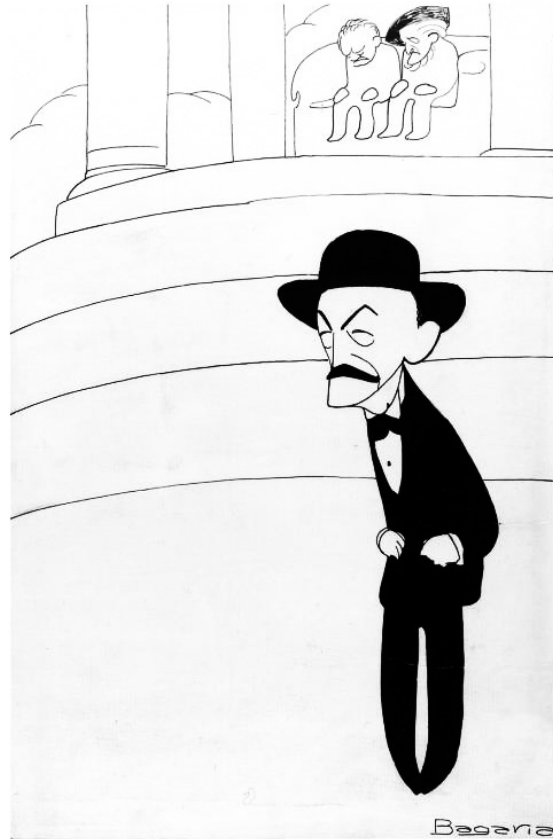
Otro aspecto ambiguo de la forma y género del *Concerto*, que podría tomarse en el sentido barroco del concerto grosso con pasajes que alternan entre *tutti* y el solista, es que, aunque se representa como un *Concerto* de tres movimientos –I. *Allegro*, II. *Lento (giubiloso ed energetico)*, III. *Vivace (flessibile, scherzando)*–, en realidad es un sexteto de cámara para seis solistas. De una manera un poco ambigua, el primer movimiento forma una especie de introducción al impresionante segundo movimiento como una cadencia y Falla desestabiliza la tonalidad original de re mayor en los dos últimos compases del primer movimiento con una rápida modulación en si menor antes de empezar el segundo movimiento en la mayor. En una nota del programa, Falla comentó: “El compositor no se sintió limitado para ajustarse a la forma clásica del *concerto* para un solo instrumento acompañado de la orquesta”⁴³.

II.4 Ambigüedad de estilo

Falla reta a entender su música tanto al que la escucha como al que la interpreta. La armonización ecléctica y sutil de muchos estilos forma parte del encanto imperecedero de Falla. Esta práctica es más pronunciada en sus obras posteriores a 1905. Por ejemplo, en su primera

⁴³ John Henken, citado en <<http://www.laphil.com/philpedia/piece-detail.cfm?id=2834>> [consulta: 11-IV-2012].

obra, *Allegro de concierto*, se encuentran influencias románticas alemanas, tales como Schumann y Mendelssohn, pero también modelos de Chopin o Grieg. Más tarde, sustituye las influencias germánicas por las francesas.



Ejemplo 8. Caricatura de Falla (1914) en la Ópera de París dándoles la espalda a Beethoven y a Wagner. Caricatura de Luis Bagaría (Barcelona, 1882-La Habana, 1940), tinta sobre papel, 46,5 × 30,3 cm. Por cortesía del Archivo Manuel de Falla.

Falla se vuelve más osado en las *Pièces*, las cuales están basadas indudablemente en motivos españoles, pero tienen apariencia francesa. La relación francoespañola continúa en la *Fantasia batica*. El *Canto* es ruso, pero con influencia francesa gracias a las teorías de Louis Lucas (1816-1863) y Claude Debussy. *Noches* es francesa con referencias españolas (ejs. 4 y 9). La pieza *Pour le tombeau de Dukas*, aunque abstracta y gótica, tiene claras resonancias de estilo francés “à la Lucas”.

Ejemplo 9. “En los jardines de la Sierra de Córdoba”, de *Noches en los jardines de España*, 6 compases antes del ensayo n.º 41, por cortesía de Ediciones Manuel de Falla.

El *Concerto* tiene reminiscencias de elementos de Stravinsky, Scarlatti y otros, de estilo neobarroco, abstracto contemporáneo con elementos españoles, como la canción popular “De los álamos vengo”. “Este estilo austero, desnudo –de ‘la estética que es ascética’, según Alexis Roland-Manuel–, es similar a la de obras contemporáneas como la *Historia de un soldado*, la *Sinfonía de instrumentos de viento* y el *Concierto para piano* de Stravinsky o las sinfonías de cámara de Schönberg”⁴⁴.

Conclusiones

La primera gran obra para piano solo que compuso Falla en su madurez, *Allegro de concierto* (1903-1904), se basa principalmente en modelos alemanes, tales como Schumann y Mendelssohn, aunque también hay toques evidentes de Chopin y Grieg. Su originalidad radica en que Falla busca una nueva expresión de la forma musical en esta obra de su primer periodo de madurez.

En el segundo periodo, con su siguiente obra para piano solo, *Pièces espagnoles* (1906-1909), se manifiesta la nueva dirección de Falla no solo en el uso de expresiones españolas, sino también con influencias francesas de Debussy y el comienzo de su sistema armónico inspirado en *L’acoustique nouvelle* de Louis Lucas, influencias que estarán siempre presentes a lo largo de su obra hasta su periodo abstracto que comienza en 1923. Las *Noches en los jardines de España* (1909-1916) de Falla –que no es ajena al espíritu y estilo de las *Pièces espagnoles* y que ponen de relieve el piano de forma poco habitual y complementaria– difumina las líneas funcionales usando el

⁴⁴ *Ibid.*

piano como si fuera un color orquestal. El proyecto curioso e incompleto del *Fuego fatuo* (1918-1919), una ópera cómica en tres actos (¿estaba Falla recordando sus zarzuelas anteriores?), basada en la música para piano de Chopin y con libreto de María Martínez Sierra, muestra un breve retorno al romanticismo desde las tendencias impresionistas anteriores. Esta aventura romántica es patente después en la exitosa *Balada de Mallorca* (1933), mientras que las influencias francesas en *Fuego fatuo* son claras en la orquestación magistral de Falla. Como si quisiera disculparse por su dependencia de los modelos extranjeros, Falla vuelve al andalucismo en la *Fantasia batica* (1919), en la que emplea abiertamente las expresiones del cante flamenco y rinde homenaje a la “raza latino-andaluza”⁴⁵. Sin embargo, las influencias francesas disimuladas están claramente presentes según han mostrado algunos pianistas en sus interpretaciones, como en la ya mencionada de Mark Hambourg y, más recientemente, en la de Alexey Lebedev⁴⁶. Además, definiendo que el homenaje es confuso, ya que la génesis de esta obra que comenzó tan pronto después del fallecimiento del ídolo de Falla, honra la memoria de Debussy en calidad de compositor de música española que nunca pisó tierra española. El *Homenaje a Debussy* (1920) de Falla es un caso claro de ambigüedad instrumental (guitarra o piano), a pesar de que cita un fragmento de una pieza debussyniana para piano.

El *Concerto* (1923-1926) es un caso de ambigüedad en el título y el instrumento (clave o piano, además de la evocación de un órgano de catedral). También es un caso de idea neobarroca y abstracta en forma destilada con influencias del amigo de Falla, Stravinsky, del catolicismo español, de los compositores del Siglo de Oro y del homenaje a Domenico Scarlatti. Finalmente, *Pour le tombeau de Dukas* (1935) revela de nuevo la habilidad de Falla para condensar y combinar elementos en forma y estilos ambiguos. Esta pieza, con su austeridad y abstracción, la cita de Dukas y una sutil referencia a Louis Lucas, posee una profunda reverencia y espiritualidad en su más solemne *Spes Vitae*⁴⁷. Su ambigüedad radica en su universalidad; más que un homenaje a Dukas, es un homenaje al hombre, a la vida.

Con la excepción de *Allegro de concierto*, toda la producción pianística compuesta por Falla en su madurez está impregnada con un sutil aroma francés, algunas más perfumadas que otras, aunque es perceptible en cada una. Su gratitud hacia los compositores y cultura que encontró en París de 1907 a 1914 era profunda, como confirmó: “Sin París, yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado, arrastrando una vida oscura, viviendo miserablemente de unas lecciones y guardando, como un recuerdo de familia, en un marco, el premio [por *La vida breve*], y, en un armario, la partitura de mi ópera”⁴⁸. En eso reside el secreto de la expresión instrumental e interpretativa de las obras para piano de Falla. ■

⁴⁵ Carta de Falla a José María Gálvez (véase Gallego Gallego, A., *Catálogo de obras...*, p. 170).

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=zFT5moUfbfs>.

⁴⁷ ‘Esperanza de vida’.

⁴⁸ Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, ed. rev. y aumentada, Buenos Aires, Ricordi, 1956, p. 43.



*Ejemplo 10. Manuel de Falla al piano, fotografiado por Lipnitzki (París, septiembre de 1928).
Reproducida por cortesía del Archivo Manuel de Falla.*

Bibliografía

Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla*, trans. S. Attanasio, New York, Da Capo Press, 1983. Traducción española y epílogo de Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, Labor, 1968.

Gallego Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

García Morillo, Roberto, “Manuel de Falla y la *Fantasia Batica*”, *Boletín Latino Americano de Música*, n.º V/5 (octubre de 1941), pp. 585-599.

Harper, Nancy Lee, *Manuel de Falla. His Life and Music*, Lanham, MD and Oxford, Scarecrow Press, 2005.

———, “A Interpretação Pianística da *Fantasia batica* (1919) de Manuel de Falla” *Revista Música*, vol. 11 (2006), São Paulo, Universidade Federal de São Paulo, Brasil, pp. 63-95.

Hess, Carol, *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford U. Press, 2005.

Iglesias Álvarez, Antonio, *Manuel de Falla (su obra para piano)*, 2ª edición y *Noches en los jardines de España*, Madrid, Manuel de Falla Ediciones, Editorial Alpuerto, 2001.

Manuel de Falla. His Life & Works. Poesía, Gonzalo Amero (ed.) y Jorge Persia (supervisión), Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.

Manuel de Falla, 1876-1946, Grabaciones Históricas, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Almagro, HOM1308DS-0121.

Marín, Rafael, *Aires andaluces*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1902.

Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958.

Nin-Culmell, Joaquín, “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, n.º 188 (1996), pp. 37-46.

Nommick, Yvan, *Manuel de Falla. Œuvre et Evolution du Langage Musical*, thèse de doctorat de Musique et Musicologie, Paris, Université de Paris/Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, tomo I, pp. 165-202.

———, “L'évolution des effectifs instrumentaux dans l'œuvre de Manuel de Falla: continuité ou discontinuité”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996, textos reunidos por Louis Jambou, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, serie Études, 1999, pp. 323-338.

Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, ed. rev. y aumentada, Buenos Aires, Ricordi, 1956.

Sopeña, Federico, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner Música, 1988.

Agradecimientos

José M.^a García de Paredes, Manuel de Falla Ediciones, SL, Madrid (España).

Elena García de Paredes y Concha Chinchilla, Archivo Manuel de Falla, Granada (España).

Archivo Manuel de Falla, Granada (España).

Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid (España).

Residencia de Estudiantes. Madrid (España).

Real Conservatorio Superior de Música, Madrid (España).

Barron Harper, Aveiro (Portugal).

Artículo original para Quodlibet
Traducción de Judith Carrera