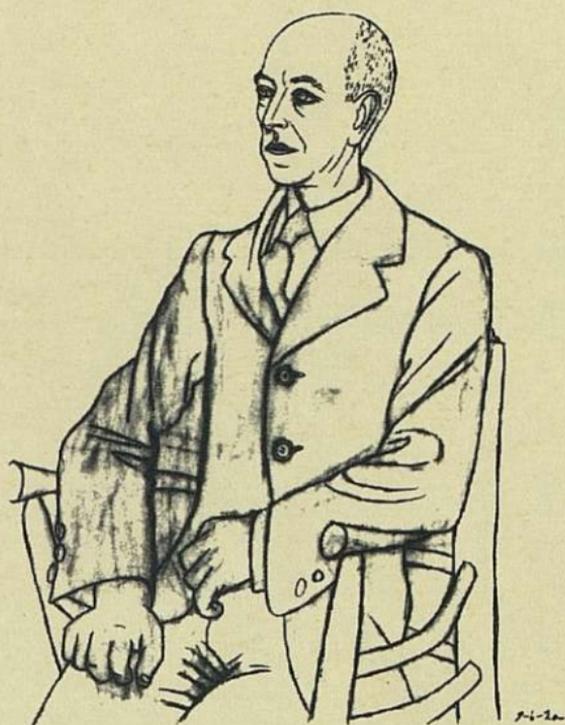


Fundación Juan March



CICLO

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

PICASSO:
EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Mayo 1993

CICLO

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

PICASSO:
EL SOMBRERO DE TRES PICOS





Fundación Juan March

CICLO

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

PICASSO:
EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Mayo 1993

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Conferencias: Programa general	
Conciertos: Programa general.....	13
Introducción general y notas al programa, por Antonio Gallego.....	17
Apéndice 1: El corregidor y la molinera	30
Apéndice 2: Argumento de <i>El sombrero de tres picos</i>	36
Apéndice 3: Cartas de Manuel de Falla a Picasso	45
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	49
• Segundo concierto	62
• Tercer concierto.....	69
Participantes.....	77

Es ya casi una costumbre el que la Fundación Juan March organice, como complemento de una exposición artística, un ciclo de conferencias y conciertos. Recordemos, entre otras, las de Matisse (octubre de 1980), Mondrian (enero de 1982), Schwitters (octubre de 1982), Monet (octubre de 1991) o Hockney (septiembre y octubre de 1992).

En relación con la titulada «Picasso: El sombrero de tres picos», era obligado hacerlo nuevamente, ya que es la exposición en este caso el pretexto para oír la música que Manuel de Falla compuso sobre las peripecias de molineros y corregidores según la novela de Pedro Antonio de Alarcón y libreto de los Martínez Sierra.

Sin embargo, ni los decorados y figurines de Picasso, ni la música de Falla, nos muestran la obra que esta exposición asedia: El ballet sólo puede contemplarse en escena y es el resultado de muchos esfuerzos musicales, literarios, pictóricos, escenográficos y balletísticos. Como obra de arte «abierta», podemos reconstruir el montaje original de 1919, pero inevitablemente los nuevos intérpretes añadirán otras variantes.

Tanto la exposición como los conciertos -en los que oiremos en nuestra sala una transcripción para piano de la música orquestal del Tricornio- nos dan elementos de juicio que serán completados en las cuatro conferencias con visiones parciales de cuestiones que no pueden ser contempladas ni oídas.

Un conjunto de actos, en resumen, para comprender mejor una de las obras más universales de nuestra cultura contemporánea, gracias a la cual se creó una imagen de España distinta a la habitual. Distinta, entre otras causas, porque la mayor parte de sus creadores eran españoles. De excelente calidad porque dos al menos de los artistas españoles que la forjaron pertenecen por derecho propio a lo mejor que ha dado la vieja España al mundo del siglo XX: El pintor Pablo Picasso y el músico Manuel de Falla.



CONFERENCIAS

**CUATRO LECCIONES SOBRE
*EL SOMBRERO DE TRES PICOS***

Martes 11

Antonio Gallego
LA ESPAÑA DE MANUEL DE FALLA

Jueves 13

Delfín Colomé
EL MODERNISMO ÉTNICO DE
EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Martes 18

Julián Gállego
LA ESPAÑA DE PABLO PICASSO

Jueves 20

Jesús Rubio Jiménez
TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN
EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Todos los actos comenzarán a las 19,30 horas.

PRIMERA CONFERENCIA
Martes 11

ANTONIO GALLEGO

La España de Manuel de Falla

Nació en Zamora en 1942. Estudió en los conservatorios de Salamanca y Valladolid, licenciándose en Derecho por la Universidad de Salamanca y en Arte por la Complutense de Madrid. Ha sido catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, pasando luego a la cátedra de Musicología.

Miembro fundador de la Sociedad Española de Musicología, fue director de la *Revista de Musicología*. Es director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March. Ha publicado numerosos artículos y libros incluso de materias no musicales, como *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979-

Principales escritos: *La música en el Museo del Prado*, Madrid, 1972; *Música y sociedad*, Madrid, 1977; *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, 1987; *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1989; *Manuel de Falla y «El amor brujo»*, Madrid, 1990.

SEGUNDA CONFERENCIA
Jueves 13

DELFIN COLOMÉ

**El modernismo étnico de
*El sombrero de tres picos***

Nació en Barcelona en 1946. Estudió Piano, Composición y Dirección de Orquesta con Balcells y Moreno Pallí.

Miembro activo del movimiento de la Nova Cançó Catalana, trabajó asimismo muy intensamente en el campo de la música para danza.

Tras un largo paréntesis en el que ejerce la abogacía e ingresa en la carrera diplomática, en 1980 empieza a componer, siendo autor ya de un considerable número de obras que han incluido en su repertorio intérpretes como Caries Santos, Miguel Zanetti, Fernando Turina, Josep Ribera y otros.

Colomé escribe sobre música habitualmente en *Diario 16* y otras revistas especializadas. Ha dictado infinidad de conferencias -en su especialidad de Música Contemporánea- por Europa y América. Es profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de la Universidad Autónoma de Madrid. En 1992 figuró entre los autores que compusieron músicas para los Juegos Olímpicos de Barcelona.

En la actualidad es director general de Relaciones Culturales y Científicas en el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, desde donde ha fomentado la proyección de la música contemporánea española en todo el mundo.

TERCERA CONFERENCIA
Martes 18

JULIÁN GALLEGO

La España de Pablo Picasso

Nació en Zaragoza en 1919, fue profesor en las universidades de la Sorbona (París) y Autónoma y Complutense (Madrid). En esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando y autor, entre otros, de los siguientes libros: *El cuadro dentro del cuadro*, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista*.

CUARTA CONFERENCIA
Jueves 20

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

**Tradición y modernidad en
*El sombrero de tres picos***

Nació en Agreda (Soria) en 1953 y se doctoró en Filología Románica por la Universidad de Zaragoza en 1980 con una tesis sobre «Ideología y teatro en España: 1890-1900». Es profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza desde 1982 y ha sido profesor invitado de la Universidad de Borgoña en el curso 1987-1988.

Principales escritos: *Ideología y teatro en España*, Zaragoza, 1980; *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, 1983; *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, en prensa.

Entre las ediciones que ha preparado y publicado (Ramón Gil Novales, Valle Inclán) debemos mencionar la de Alarcón, *El sombrero de tres picos. El capitán Veneno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 y 1990.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "El corregidor y la molinera". The score is written on five systems of staves, each system containing a vocal line and a piano accompaniment line. The music is in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the vocal lines.

The lyrics are:

por la noche cantaba en co —
 adir l'undo a los ca - sedos — para co - rran bin lo ce —
 rojo que el dia - blo está d'ore - lado — Por la

The score includes several performance markings:

- fin mato* (written below the piano accompaniment in the second system)
- molto tranquillo con grazia* (written above the vocal line in the fifth system)

The page number "16" is written at the end of the second system.

Partitura de *El corregidor y la molinera*.

CONCIERTOS

CICLO
MANUEL DE FALLA

Miércoles 12

Paloma Pérez Iñigo, soprano
Fernando Turina, piano

Miércoles 19

Guillermo González, piano

Miércoles 26

Enrique Pérez de Guzmán, piano

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

MANUEL DE FALLA (1876-1946)
Canciones

I

Preludios (Antonio de Trueba)

Dos rimas (G. A. Bécquer)

Olas gigantes

Dios mío, qué solos se quedan los muertos

Tus ojillos negros (Cristóbal de Castro)

Trois melodies (Théophile Gautier)

Les colombes

Chinoiserie

Seguidille

Allí está riyendo (de *La vida breve*, Carlos Fernández Shaw)

II

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos (Martínez Sierra)

El pan de Ronda (Martínez Sierra)

Soneto a Córdoba (Luis de Góngora)

Siete canciones populares españolas

El paño moruno

Seguidilla murciana

Asturiana

Jota

Nana

Canción

Polo

*Intérpretes: Paloma Pérez-Iñigo, soprano
Fernando Turina, piano*

Miércoles, 12 de mayo de 1993. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

MANUEL DE FALLA (1876-1946)
Música para piano

I

Homenaje a Paul Dukas

Homenaje a Debussy

Allegro de concierto

Siete canciones populares españolas (transcritas para piano solo por E. Halffter)

1. *El paño morurio*
3. *Asturiana*
4. *Jota*
7. *Polo*

II

Cuatro piezas españolas

Aragonesa
Cubana
Montañesa
Andaluza

Fantasia Baética

Intérprete: Guillermo González, piano

Miércoles, 19 de mayo de 1993- 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

MANUEL DE FALLA
y sus amigos

I

Francis Poulenc (1899-1963)

Novelette en Do mayor (1927-28)

Novelette sur un thème de M. de Falla (1959)

Novelette en Si bemol menor (1927-28)

Isaac Albéniz (1860-1909)

Tango Op. 165, 2 (inscripción de L. Godowsky)

Navarra (terminada por D. de Séverac)

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte (1899)

La alborada del gracioso (1904-05)

II

Manuel de Falla - Pérez de Guzmán

El sombrero de tres picos

Introducción

Primera parte:

La tarde

Danza de la molinera (fandango)

Las uvas

Segunda parte:

Danza de los vecinos (seguidillas)

Danza del molinero (farruca)

Danza del corregidor

Danza final (jota)

Intérprete: Enrique Pérez de Guzmán, *piano*

Miércoles, 26 de mayo de 1993. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

EVOLUCIÓN DE **EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA A EL SOMBRERO DE TRES PICOS**

Con un subtítulo parecido publicó Adolfo Salazar un amplio ensayo luego incluido en su libro *Sinfonía y ballet*. Más recientemente, Andrew Budwig ha escrito también extensamente sobre el asunto, por lo que todo parecía haber sido dicho sobre las diferencias entre la pantomima de 1917 y el ballet de 1919, las obras de Falla sobre el libro de Pedro Antonio de Alarcón. La erudición, sin embargo, es por esencia acumulativa, y un más atento análisis de borradores y papeles preparatorios, así como de otros colaterales, nos permite añadir aún nuevos datos y, con ellos, nuevas conclusiones.

1. Los antecedentes

El primer contacto conocido de Falla con el asunto del libro de Alarcón se sitúa en 1904, cuando está escogiendo con su libretista Carlos Fernández Shaw un tema para el concurso de una ópera en un acto abierto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El de *El sombrero de tres picos*, así como el de Francesca de Rímini sobre un episodio de *La divina comedia*, de Dante, fueron pospuestos por la suerte, que se mostró más favorable hacia el de *La vida breve*.

Ignoro si Falla conoció, y cuándo, las músicas que ya se habían escrito sobre la novela de Alarcón. Publicada en la *Revista Europea* en 1874 y dedicada a José Salvador, amigo de la *Cuerda granadina* y luego en la madrileña *Colonia granadina*, el libro conoció pronto multitud de ediciones españolas y extranjeras. Enrique Franco ha citado una obra de Justino Clerice, fechada en 1887, como una de las primeras con «resonancias musicales». En 1892 Karel Kovarovic (1862-1920) estrenó en Praga una ópera cómica en tres actos, *Noc Simona a Judy*, sobre libreto de K. Sipek (J. Peska) basado en la obra de Alarcón. En mayo de

1893, en el madrileño Teatro Príncipe Alfonso, estrenó *El sombrero de tres picos* el maestro Manuel Giró (Lérida, 1848-1916), al parecer con poco éxito. Mucho más conocida era la del autor del *Spanisches Liederbuch*, Hugo Wolf (1860-1903), quien había estrenado en Mannheim, el 7 de junio de 1896, *Der Corregidor*, una ópera en cuatro actos con libreto de Rosa Mayreder cuya partitura de voz y piano había sido publicada dos años antes. No fueron las únicas, y mencionaremos, entre las posteriores a la obra de Falla, *La farsa amorosa*, de Ricardo Zandonai, sobre libreto de Rossato, estrenada en Roma en 1933, y otra obra checa, la opereta *Mlynarka z Granady* (*La mujer del molinero de Granada*), Op. 78, de Julius Kalas-Luis Kassal- (Praga, 1902-1967), con libreto de K. Konstantin y K. Hrnecy, estrenada en la capital checa en 1954.

Dada la comicidad del asunto, no podían faltar zarzuelas que se inspiraran en él. El propio Alarcón cuenta en la parte final de su *prefacio del autor*, luego omitida en las ediciones normales de la novela, un primer intento frustrado muy anterior a su libro: José Joaquín Villanueva, tras oír del propio Alarcón una de las versiones del romance anónimo, habría comenzado en los años sesenta a bosquejar el principio de una zarzuela titulada *El que se fue a Sevilla...*, pero murió sin rematarla y sin que nada sepamos del músico que la hubiera puesto en solfa.

No he visto nunca citada otra que tampoco se terminó, aunque por poco, y nada menos que de Ruperto Chapí, titulada *El sombrero de tres picos*. El manuscrito musical se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. De los seis números conservados, en versión de canto y piano y el último sin terminar, Chapí publicó el segundo, el dúo de los molineros Frasquita y Lucas. No he conseguido averiguar quién fue su colaborador literario ni tampoco las fechas del proyecto.

Sí logró estrenarse una zarzuela en un acto «interesada de la obra de Alarcón, que fue muy aplaudida», y titulada *Las manzanas del vecino*, letra de Enrique López y Ayuso y música de Gregorio Mateos. No he logrado fechar ese estreno pero, en todo caso, es anterior a la obra de Falla puesto que se

recoge en un Catálogo-repertorio de la Sociedad de Autores en 1913.

Y por último, aunque es probable que existan más zarzuelas que no he sabido localizar, el mismo año en que se estrenó la pantomima de Falla subió al escenario del Teatro Price de Madrid la zarzuela *También la corregidora es guapa*, con texto de Joaquín González Pastor y Tomás Borrás inspirado en el romance anónimo de *El molinero de Arcos*, con música del maestro Vicente Lleó. El título está tomado del de uno de los capítulos, el XXXIV, del libro de Alarcón, a quien también se cita en el título del libreto.

Ya se ha citado varias veces el trasfondo popular en que se basó Alarcón y que él mismo cita en su prólogo. Estos romances «que circulan por toda España, ya de boca en boca, ya impresos, con relación a la molinera y a la Corregidora», unas veces simplemente se decían, pero las más se cantaban. Una coincidencia que nos retrotrae a 1905, cuando el concurso de la Real Academia de San Fernando vuelve a ponernos sobre sus músicas, pues en él también se premió un *Cancionero salmantino* de don Dámaso Ledesma. Publicado en 1907, incluyó entre los romances de la sección sexta, con el número 40, una charrada transcrita en el pueblo de Robliza y titulada *El corregidor y la molinera*, aunque con una sola de las estrofas del conocido romance *En Jerez de la Frontera / había un molinero honrado*, la que dice: «La regalaba, / la festejaba / y hasta que un día / le declaró el intento / que pretendía». Falla poseyó un ejemplar que un amigo había dedicado a Ricardo Viñes en julio de 1914, ejemplar que se conserva en el AMF con anotaciones del compositor: Precisamente en la página 198, donde se encuentra el romance del corregidor, Falla hace anotaciones sobre los dos siguientes (*Ponte de codo en la cama* y *El duque de Albania*), pero deja en blanco el que nos interesa. Ignoro cuándo llegó el libro a su poder, si antes de la guerra en París o ya en Madrid, pero es muy probable que Falla conociera este fragmento antes de abordar su pantomima en 1916.

No es de extrañar, por cierto, que aparezca este romance en Salamanca. También lo conocen en Zamora, como se prueba en el *Cancionero del*

maestro Haedo aunque sólo recoja la letra, y en el más reciente de Miguel Manzano, quien transcribe dos versiones muy parecidas recogidas en Nuez de Aliste. Y siempre en la raya de Portugal, Bonifacio Gil recoge hasta tres versiones en su *Cancionero popular de Extremadura*: una dictada en Hervás, otra en Puebla de la Calzada (Badajoz), y otra en Castilblanco. Miguel Manzano ha recogido algunas más en su *Cancionero de León*, y es seguro que habrá otras muchas. ¿Conoció Falla alguna?

2. La colaboración con los Martínez Sierra

Tras las colaboraciones con el matrimonio Martínez Sierra que cristalizaron en la gitanería en un acto titulado *El amor brujo*, surgieron inmediatamente nuevos proyectos. En junio de 1915 María Lejárraga propuso a Falla «planear para usted un acto optimista y alegre que sepa a tierra, a pan y a manzanilla, y que dé una burrada de dinero, como diría el maestro Turina». Posiblemente estamos ante la primera idea que nos conduce al asunto del corregidor y la molinera.

Un año después, cuando ya han decidido hacer una pantomima sobre el cuento narrado por Alarcón pero todavía no ha acabado el primer cuadro, los ballets nisos están en Madrid y Falla le da a Gregorio Martínez Sierra la siguiente noticia: Los rusos quieren hacer la pantomima y los Nocturnos (se refiere a *Noches en los jardines de España*), e incluso esta última obra ya tiene su «escenario» para los dos primeros tiempos: el lugar de la acción será el Generalife, y le habla de la propuesta económica de los nisos y de su contraoferta. Es posible que comentara todo ello con Stravinsky, con quien ese mismo día -según le cuenta a Gregorio- va a ver los toros.

En julio de 1916 también se lo comenta Falla a su maestro Pedrell tras el viaje que hace con Diaghilev por Andalucía escogiendo datos para otros futuros proyectos que, desgraciadamente, no llegaron a cuajar. La pantomima se estrenaría -le dice- en el próximo mes de diciembre en Roma. El 15 de septiembre de 1916, en San Sebastián, Diaghilev, Martínez Sierra y Falla firman un primer contrato para el estreno del ballet, cuando aún trabaja Falla en la pantomima.

Todavía, en noviembre de 1916 le cuenta a Pedrell que trabaja sin descanso en el ballet sobre el corregidor y que su estreno sería en Roma, pero en enero del año siguiente. En estos meses, la farsa proyectada en tres cuadros se queda definitivamente en dos, con un final que deja el asunto en un misterio respecto a la «venganza» del molinero y la respuesta de la corregidora a sus proposiciones.

En diciembre de 1916 la pantomima está ya terminada en versión de canto y piano, pero falta la orquestación; y aunque Diaghilev intenta llevarla a la escena inmediatamente, Falla y los Martínez Sierra prefieren montarla tal y como la habían ideado, como pantomima, en el Teatro de Arte que los libretistas dirigen en el Teatro Eslava de Madrid. Con el título de *El corregidor y la molinera* efectivamente sube a la escena el 7 de abril de 1917 con una pequeña orquesta formada por miembros de la Filarmónica de Madrid dirigidos por Joaquín Turina.

Como es habitual en Falla -y más en este caso en que se negocia la conversión de la pantomima en ballet desde hace tiempo, antes incluso de haber sido terminada-, la observación minuciosa de lo ocurrido en la escena del Eslava le hace volver inmediatamente sobre la partitura. En primer lugar debe ampliar la orquestación, ya que la obra ha nacido, como *El amor brujo* y posiblemente por parecidas razones, con una plantilla orquestal muy reducida. Como demuestran los borradores manuscritos conservados en el AMF, el autor hizo en primer lugar una nueva orquestación de la primera versión y luego empezó a trabajar en su transformación.

En carta a María Lejárraga fechada el 8 de junio de 1917, Falla le explica que tendrá que hacer importantes modificaciones en el segundo cuadro del corregidor para que resulte más coreográfico: «Me parecen acertadísimas, y tanto que no me importa ponerme de nuevo al trabajo. Habrá por tanto dos versiones: la original (que queda como está, para las compañías de comedia) y la coreográfica, que será para los rusos. Lo único cierto es que tendré que hacer un largo final, desarrollando la escena de la paliza y hasta, tal vez, dando cabida en ella al molinero, que puede volver perseguido por los alguaciles del Corregimiento».

Aunque despacio, Diaghilev comienza a pagar algunas cantidades del contrato, y también María se muestra de acuerdo con la ampliación del segundo acto:

«Mucho me gustan las modificaciones que ha hecho usted para el corregidor: en resumen, es algo como meter el tercer cuadro suprimido dentro del segundo. El final, tal y como estaba, siempre me pareció a mí demasiado rápido, y me parece que habiendo posibilidad de añadir personajes accesorios, cuanta más gente y más ruido haya para terminar, mejor resultará la obra; figúrese usted lo que siento no oír ese deslumbrador manteamiento final, yo que me perezco por la música dinámica... Lo que falta es que no deje usted estrenar la obra al guarro de Diaghilev sin que le pague a usted todo lo que le debe y algo más. Siéntase usted Vives una vez en la vida».

Ese mismo día Falla escribe una amplia carta a María en la que le discute sus ideas sobre la guerra, sobre la gente en general. Nos interesan ahora, solamente, las noticias sobre *El corregidor* y las dificultades que siguen teniendo para cobrar de Diaghilev:

«Además del final, tengo que modificar no pocas cosas del segundo cuadro. El diálogo musical (lo que tantísimo trabajo me costó hacer y lo que constituye la verdadera novedad de esta musiquilla) no les sirve en gran parte, pues dice Massine que si yo lo hago todo ¿qué le queda a él por hacer?!».

Mientras Falla trabaja en la transformación de la pantomima en ballet, la primera versión -tal y como le explicaba Falla a María- sigue su curso y va a ser estrenada en Barcelona el 28 de junio de 1917. Una carta a Turina del 25 de ese mismo mes le detalla una serie de cortes y supresiones establecidas en la partitura, añadiendo: «Que se hagan todos los cortes de Madrid, y si se canta la canción, que no sea más que una estrofa».

Es decir, que además de la orquestación para una formación sinfónica normal, sobre la pantomima estrenada en el Eslava planean otros tipos de modificaciones que podemos resumir así:

a) Las que son consecuencia de la observación del comportamiento teatral de la obra; las que, aun sin el ballet en el horizonte, Falla hubiera efectuado una vez estudiada su pantomima en escena.

b) Las que son consecuencia de su transformación en ballet, género que requiere un menor «diálogo musical», es decir, menor descriptivismo, menor naturalismo, un mayor sentido de la danza.

Aunque ambos tipos de modificaciones se dan en las dos partes o cuadros de la obra, resumiendo la cuestión podríamos concluir que las modificaciones del primer tipo son las que predominan en la primera parte, mientras que las segundas son las que obligaron a reformar muy ampliamente la segunda parte, con el eje obligado de la inclusión de una danza del molinero (la farruca, para Massine), otra para el corregidor y el nuevo final, la apoteosis, basada en la jota.

3. Análisis de las modificaciones

La orquestación

Ya hemos aludido varias veces a la modificación más notoria entre las dos versiones, la que se refiere a la orquestación. Un breve esquema mostrará con claridad las diferencias:

<i>El corregidory la molinera</i>	<i>El sombrero de tres picos</i>
Flauta (piccolo)	Piccolo y dos flautas
Oboe	Dos oboes y un corno inglés
Clarinete	Dos clarinetes
Fagot	Dos fagotes
Trompa	Cuatro trompas
Trompeta	Tres trompetas
	Tres trombones
	Una tuba
	Arpa
	Celesta
Piano	Piano
	Timbales
	Otra percusión
Cuerda a dos	Cuerda normal

Por alguna descripción de época, sabemos que los instrumentistas que estrenaron la primera versión a las órdenes de Turina fueron 17, mientras que una versión normal de *El sombrero de tres picos* requiere una orquesta sinfónica de tipo medio, entre 40 y 50 instrumentistas como mínimo.

Como conclusión, hemos de resaltar la orquestación más camerística de la pantomima frente a la más sinfónica del ballet. La primera es más íntima, mientras que la segunda es más poderosa. Los timbres puros y colores «fauves» de la farsa contrastan con la mayor opulencia sonora del ballet, sobre todo en los episodios más coreográficos.

La introducción

Se ha repetido múltiples veces que la *Tocata* de introducción al ballet fue escrita por Falla en los días anteriores al estreno en Londres para que el público pudiera admirar con más comodidad el telón pintado por Picasso. Las partituras conservadas así parecen corroborarlo. Sin embargo, una detallada descripción del estreno de la pantomima en el Teatro Eslava, debida a Adolfo Salazar, nos proporciona un dato inestimable:

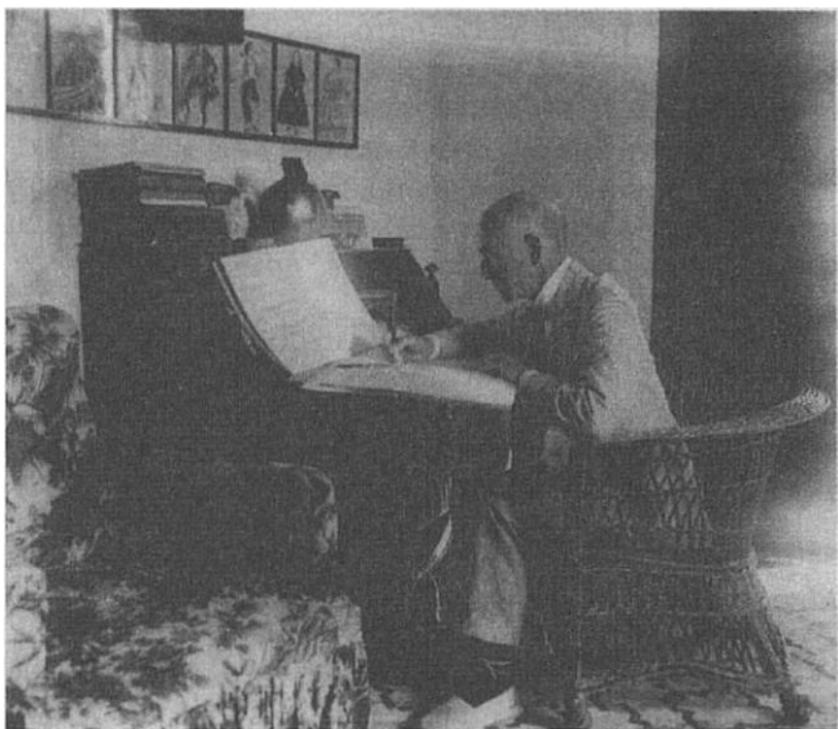
«Sigamos la acción musical. Una «fanfare» nos avisa, como en los "misterios" medievales, que la acción va a comenzar».

Y al comenzar el segundo cuadro, según Salazar, volvió a sonar la fanfarria con que se abrió el primero. Si esto fue así, y no tenemos ningún motivo para dudarlo, hay que precisar algunas cuestiones.

En primer lugar, que no será la única vez que tal cosa ocurra en la obra de Falla. Cuando *El amor brujo* es interpretado por la Orquesta Bética de Cámara a las órdenes de Ernesto Halffter en 1924, también se reclamaba la atención del público con una fanfarria, como he documentado en mi reciente libro. Lo mismo ocurrirá, pero constando ya en la partitura, en *El retablo* y en los dos autos sacramentales sobre Calderón y Lope de Vega.

En segundo lugar, es presumible que la tocata inicial del *Tricornio* fuese ya utilizada en *El corregidor*. Lo que cambió, y posiblemente para la finalidad tradicionalmente ligada al telón de Picasso, fue la inclusión de la segunda estrofa cantada en el segundo cuadro de la pantomima, que ya había sido suprimida de la misma si hacemos caso a la carta ya citada de Falla a Turina:

*Casadita, casadita,
cierra con tranca la puerta.*



El primer cuadro

Andrew Budwig, en su citado ensayo de 1984, analizó sobre todo las modificaciones de la segunda parte, aludiendo a que el primer cuadro había quedado prácticamente igual en el ballet. Efectivamente, el argumento apenas cambió, salvo algunas leves variantes, por lo que no hubo necesidad de grandes cambios estructurales, pero sí aprovechó Falla la ocasión para introducir bastantes pequeños cambios que ahora resumo con brevedad, refiriéndome siempre a los números de ensayo de la partitura definitiva:

Nº 3, compás cuatro: Un compás suprimido.

Entre los nº 6 y 7: Corte de 12 compases.

N.^a 8: El solo de flautín se alarga nueve compases más.

N.^e 16: Tiene un final distinto.

Entre los n.^s 23 y 24 (danza de la molinera): Suprime 28 compases, ya previstos como alternativa en la primera versión.

N.^e 31, final: Supresión de seis compases y sustitución por cuatro nuevos.

Nº 39, final: Supresión de tres compases.

N.^e 40, final: Supresión de nueve compases.

Entre los n.^a 41 y 42: Introducción de un nuevo episodio.

Entre los n.^s 44 y 45: Suprime 24 compases.

N.^s 46: Suprime los dos compases finales.

N.^e 50: Los 18 compases finales en la escena de las uvas se convierten en un final más desarrollado, y más contundente, de 67 compases.

En resumen, podemos afirmar que hay en general una continua supresión de pequeños episodios innecesarios tanto musical como coreográficamente, y la introducción de un nuevo final que sea más enfático y llame más la atención del público.

El segundo cuadro

El comienzo es similar, pero el contenido es diferente. En la pantomima están solos los molineros cenando y bebiendo, es decir, preludiando la maravillosa escena de la seducción, mientras que las seguidillas, en el ballet, sirven para una danza de vecinos: Hay que aprovechar el cuerpo de baile.

Esta escena de la seducción de la molinera por su propio marido, llena de encanto y coquetería, será suprimida en el ballet, introduciendo en su lugar la farruca para que el molinero tenga un momento de danza individual: Hay que aprovechar a Massine y equilibrar su protagonismo con el de la molinera Karsavina.

Estos hechos nos indican ya lo que van a ser en general las modificaciones de este segundo cuadro:

Supresión de lo narrativo (o de gran parte de los pequeños episodios narrativos para quedarse con el meollo de la acción), y potenciación de lo coreográfico, de los aspectos lúdicos de la danza.

No sería prudente ahora, dado el altísimo número de las modificaciones efectuadas por Falla en esta parte, detallarlas con la misma minuciosidad que las del primer cuadro. Quizá sea interesante, en cambio, dar unos cuantos ejemplos de cómo Falla suprimió algunos de los muchos empleos de un recurso esencial en el clima humorístico de la farsa pantomímica: las citas de otros autores o, incluso, de obras suyas.

Haría igual con otros elementos, y un solo ejemplo bastará: Como va a desarrollar en la apoteosis del ballet la idea musical de la jota (trasunto de la molinera, que es navarra), suprimirá una gran cantidad de breves momentos en los que la jota era sugerida. Volvamos al recurso de las citas.

Tenemos en primer lugar la llamada del destino. Los golpes en la puerta del molinero por parte de los alguaciles tienen en el motivo inicial de la *Quinta sinfonía*, de Beethoven, un matiz tan irónico como conocido por todos los espectadores. (En todo caso, anotemos que en la versión definitiva ha reducido en un compás la cita).

Pero no es la única ironía que Falla se permite con Beethoven, como ejemplo tal vez de lo que pensaba en general sobre los alemanes y sobre la música romántica alemana, en las antípodas de sus intereses musicales. Así, cuando el molinero, ante la aparente evidencia de que su mujer le engaña, comienza a cavilar sobre la posible venganza, Falla recurre a otro pasaje de Beethoven, esta vez el comienzo del último movimiento de la *Primera sinfonía*. En el ballet es suprimido casi totalmente, quedando irreconocible.

Otro ejemplo beethoveniano ha quedado en la partitura de ambas versiones, pero más disfrazado todavía en la segunda. Se trata del momento en que el corregidor se da cuenta de que el molinero ha tomado sus ropas y deduce que está intentando seducir a la corregidora. En la primera versión, el personaje del corregidor es satirizado hasta la crueldad, mientras que

en el ballet la cuestión ha sido edulcorada. Este momento es apoyado con una cita del tercer movimiento de la *Quinta sinfonía*, y también a la manera de fuga, de huida. También en la pantomima era más explícito, mientras que en el ballet se estiliza y se diluye.

No quiero dejar de subrayar un caso clarísimo de autocita, hasta hoy inadvertido por la crítica, y antecedente de lo que hará años más tarde cuando, en el *Retablo*, describa la persecución de don Gayferos y Melisendra por el rey moro de Zaragoza y nos recuerde la «Canción de fuego fatuo» de *El amor brujo*, cuya letra dice:

*Lo mismo que el fuego fatuo,
lo mismito es el querer,
le huyes y te persigue,
le sigues y echa a correr.*

En la pantomima, cuando el corregidor se arrodilla ante la molinera y le suplica por segunda vez «con gestos románticos de tenor», Falla nos hace escuchar una frase de *La vida breve*, la del dúo de amor del primer acto en el que Paco le canta a la gitanilla: «Por ti yo desprecio las galas del mundo». El mismo Salazar, para quien no pasó desapercibida, la describió con una frase «straussiana-quijotesca», aludiendo a la similitud que hay, efectivamente, con alguna idea del poema sinfónico quijotesco de Richard Strauss. De nuevo, en el ballet queda más oscura e irreconocible la cita, aun cuando esta vez no la suprimió del todo.

4. Algunas conclusiones

1.^a Falla intentó que las dos obras sobre el cuento de corregidores y molineros se mantuvieran en cartel, y ello porque las creía válidas en sí mismas. En la negociación con la editorial Chester, los ingleses no estuvieron de acuerdo y enterraron durante muchos años la primera versión.

2.^a El género teatral del mimodrama (la pantomima) era en aquellos años tan progresista como el ballet. Pero al no haber mimos profesionales en España de altura comparable a la de algunos europeos, debían

interpretar las pantomimas actores de comedia no muy bien preparados a estos efectos. Falla, al vender la obra, accedió a algo que tenía difícil salida en el mercado nacional.

3ª Para la definitiva comparación entre pantomima y ballet nos faltan aún algunos elementos. Disponemos de partituras, he publicado por vez primera el libreto, hay discos de ambas versiones... Pero seguimos echando en falta el ver la pantomima en escena, ya que, precisamente por su mayor acercamiento de la música a las minucias de la acción teatral, muchas de sus sutilezas pueden quedar ocultas en la mera audición en concierto. Esperemos que no pase mucho tiempo sin que se aborde tan necesaria tarea.

Para una mejor comparación de ambas versiones, reproducimos en apéndices, junto al epistolario inédito entre Falla y Picasso, el argumento de la farsa-pantomima de 1917 y el del ballet de 1919-



Apéndice 1



EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA

Farsa mímica en dos cuadros.

Música de Manuel de Falla.

Libro de Gregorio Martínez Sierra.

El argumento de esta farsa está inspirado en el viejo romance *El molinero de Arcos*, que sirvió a Pedro Antonio de Alarcón para su deliciosa novela *El sombrero de tres picos*.

Un molinero vive en su molino en amor y compañía de su esposa la linda molinera, a quien adora y quien le corresponde a pesar de ser él corcovado y nada hermoso. Un noble señor, depositario del pósito en el romance, corregidor en la novela, se enamora de la molinera y, con engaños, aleja de noche al esposo para poder lograr satisfacción de su pecaminoso deseo. La trampa del enamorado y la venganza del marido que, ofendido, quiere vengar su agravio agraviando a su vez al ofensor, forman el asunto del romance, en el cual todos los malos propósitos se logran, y de la novela, en la cual el agudo ingenio de Alarcón los frustra todos y hace triunfar la moral sin quitar al asunto nada de su graciosa picardía. Los autores de esta farsa mímica han seguido más de cerca la versión de Alarcón que la del viejo y desenfadado romance y han dispuesto el asunto en dos cuadros.

Cuadro primero

El molinero y la molinera, felices en su amor y en su molino, trabajan, ríen, danzan, enseñan a cantar las horas a un mirlo, el cual, desdeñando las lecciones del molinero, aprovecha rápidamente las de su linda consorte: el mirlo es sin duda feminista. Todos los hombres que pasan piropean a la molinera con gran complacencia del marido, que no es celoso. A todas las mozas que pasan las piropea el molinero con gran enfado de su señora esposa, que es celosísima. El señor corregidor, yendo de paseo con su esposa y su séquito, pasa por el molino y se enamora de la molinera. Disimula, sin embargo, el buen parecer, pero pasado algún tiempo vuelve al molino. La molinera finge escuchar con agrado sus galanteos, pero se burla de él en complicidad con su amado y corcovado esposo. El señor corregidor se percata de la burla y sale del lance corrido y jurando vengarse. Acompañale un fiel alguacil, que ha de ser su auxiliar en la sabrosa venganza que medita. El molinero y la molinera, que no sospechan el peligro, se alegran de la burla que han hecho al despechado y aristócrata pretendiente, y celebran el caso con música y baile.

Cuadro segundo

Es de noche en el interior del molino. Noche andaluza y cálida propicia a todas las andanzas del amor: el molinero y la molinera cenan feliz y sosegadamente y se disponen a acostarse... El molinero hace un exaltado elogio de la cama y los placeres que en ella le aguardan. Pero no ha contado con la huéspedada: la huéspedada es la astucia del señor corregidor, que, deseando tener libre el camino, manda a sus alguaciles a prender al molinero. El molinero no sabe por qué le prenden y se deja llevar desesperado y sospechando algo de lo que ocurre. La molinera se queda sola y triste. Medita, suspira. Una copla lejana suena en el silencio del campo. La molinera, melancólicamente, se dispone a acostarse, y cierra la ventana. El señor corregidor, creyendo el campo libre, se acerca al molino saboreando de antemano las dulzuras de la aventura galante que prepara. Despide a su fiel alguacil, que viene acompañándole, y se lanza al asalto de la fortaleza, pero al atravesar el puentecillo del molino tropieza y cae al agua en el caz. A sus gritos, sobresaltada, la molinera abre la puerta. El consigue salir del agua y se presenta ante ella hecho una sopa, lamentable y ridículo. Ella retrocede asombrada, y el galán arrecido entra en la casa tras ella. Hay una cómica lucha: él implorando amor, ella defendiéndose como brava heroína. Al cabo, el frío rinde al galanteador, que cae al suelo presa de un ataque nervioso, y ella huye despavorida, dando gritos para pedir ayuda. El alguacil acude a auxiliar a su amo, le levanta del suelo, le desnuda y le acuesta en la cama de la molinera. Pone a secar las ropas de su amo y sale a su vez en busca de auxilio.

Entre tanto, el molinero se ha escapado de los que le prendieron y, acosado por terribles y fundadas sospechas, vuelve a su casa. Ve la puerta abierta, ve puestas a secar ante su propia lumbre las ropas del señor corregidor y tiene por cierta su desgracia: atisba por entre las cerradas cortinas de la alcoba y alcanza a ver sobre la almohada de su cama la cabeza del maltrecho galán. ¡No cabe duda! Su deshonor es un hecho. ¡Quiere vengarse! Piensa un instante y se le ocurre una idea diabólica: allí están las ropas de su rival, que, por dicha, es corcovado como él, es de noche... Si a favor de un disfraz y de las sombras nocturnas pudiese entrar en el palacio del corregimiento y pasar por el señor co-

regidor, llegando hasta el sagrado de (la) alcoba de la señora corregidora... ¡Pensado y hecho! A toda prisa se viste las ropas de su rival y sale decidido a todo, escribiendo antes en la pared con un carbón este cartel de desafío: «¡Señor corregidor, corro a vengarme! ¡También la corregidora es guapa!»

Cuando él desaparece, el corregidor se levanta de la cama asustadísimo... Busca sus ropas, no las encuentra, ve las del molinero, se aterra, lee el letrero que ha quedado escrito en la pared. Su desesperación y susto no tienen límites. Se viste a toda prisa las ropas que encuentra y sale al campo a tiempo que vuelven los alguaciles que prendieron al molinero y que, desesperados por su fuga, vuelven a buscarle. Como el corregidor lleva puestas las ropas del preso, los alguaciles le toman por él y le sujetan dándole una gran paliza. Vuelve la molinera, y pensando que los alguaciles pelean con su marido, sale a su defensa y la emprende a bofetadas con ellos. Vuelve en esto el primer alguacil, que fue en busca de auxilio, y queriendo defender a su amo, la emprende a pescozones con la molinera. Todos caen al suelo y ruedan enzarzados en homérica lucha, mientras cae el telón y termina la farsa.

¿Y el molinero? ¿Habrá logrado dar fin a su venganza como en el romance o, como en la novela, habrá fracasado en sus dos planes? ¡Misterio! Los autores de esta farsa dejan que cada uno de los espectadores resuelva el caso en el sentido que mejor le agrade.

* * *

(Dos papeles del AMF mecanografiados y corregidos a mano, el primero en un papel de carta con el membrete «G. Martínez Sierra- y la dirección ».Zurbano 1» al dorso y al revés; el segundo, sin membrete. Tanto las características de la máquina de escribir como las correcciones indican con toda certeza a María Lejárraga como la autora.)



El sombrero de tres picos.

Apéndice 2

ARGUMENTO DE **EL SOMBRERO DE TRES PICOS**

*Ballet de G. Martínez Sierra
según la novela de P. A. de Alarcón.
Música de Manuel de Falla.*

Primera parte

(1) Una pequeña explanada que da acceso a un molino. Está sombreada por una pérgola cubierta de una viña que soporta magníficos racimos de uva. A un lado, un pozo; en el suelo, tiestos floridos. Sobre una silla de paja, una guitarra y castañuelas. Al otro lado del pozo, una jaula en la que se encuentra un mirlo. Un reloj de sol está pintado sobre el muro del molino, a la derecha. La vista llega al interior del molino, una alcoba presidida por el lecho conyugal, grande, solemne, impresionante, cargado de numerosos cojines y de una colcha suntuosa. La alcoba está rodeada de cortinas blancas, almidonadas, con tiras de encaje. Las cortinas están abiertas o cerradas según la necesidad de la acción. Al fondo de la escena, la esclusa del molino con un puente que lleva a la explanada. El molinero y la molinera entran en escena.

(2) El molinero, cerca del mirlo, le hace señas para que cante la hora que marca el reloj de sol: las dos; (3) el mirlo silba «tres» horas.

(4) El molinero se enfada y (5) repite sus señas, (6) pero el mirlo, obstinado, silba «cuatro» horas. (7) El molinero se enfada terriblemente: hombre y pájaro compiten obstinadamente. (8) La molinera mira y se ríe. Está subida a una silla, cogiendo uvas. (9) Ella salta graciosamente al suelo, deja el racimo que acaba de coger en un plato y, con un grano de uva entre los dedos, se acerca al mirlo, (10) se lo ofrece y repite con gracia la señal para indicar «las dos». Engolosinado por la uva, y quizá por la sonrisa de la bella molinera, (11) el mirlo

canta «las dos», ¡al fin! (12) La molinera da palmas y salta de alegría: es mejor maestra que su marido, que se lo demuestra acercándose y abrazándola. Bien, se miran y se admiran el uno al otro. (13) «¡Que guapa eres!», dice el molinero. (14) «¡Y tú feo!, aunque me gustas igual», dice la molinera, acariciando su espalda encorvada y mirándole a los ojos mientras sujeta su cara entre las manos. El sonrío picaramente ante la belleza de la molinera. «Ahora a ser bueno y a trabajar», dice la molinera. El molinero afirma y va hacia el pozo.

(15) El saca agua para regar las plantas. Ella coge en su delantal un puñado de granos para dar de comer a los pájaros del corralillo.

(16) El molinero riega las plantas, silbando una canción. Un «petimetre» vestido elegantemente pasa delante del molino y, divisando a la bella molinera, saluda haciendo gestos de admiración; ella le devuelve el saludo coquetamente y le sonrío.

(17) El molinero mira a su mujer y al petimetre, interrumpiendo su trabajo y su canción, y cuando el señor se marcha, tiene el aire de decir: «¿Es guapa la señora?» «¿Le gusta, eh?» Bueno, estoy orgulloso, pero es mi mujer. (18) Y acaba la frase de la orquesta cuando él silba la última nota. (19) La molinera ríe y se burla un poco de él, cariñosamente. (20) Escuchamos acercarse un cortejo: es el «corregidor» que viene con la «corregidora» y su corte. El molinero y la molinera se inclinan delante de los augustos personajes. El «corregidor» deja caer sus guantes. La molinera se precipita para cogerlos y se los devuelve. El corregidor observa con sorpresa la belleza de la molinera y queda súbitamente prendado, pero viendo a su mujer que le mira con aire dudoso, se asusta y le da la mano, continuando su camino.

(21) Cuando el cortejo ha pasado, los esposos reemprenden su trabajo, se miran de reojo echándose a reír. Una jovencita sale del molino: lleva un cántaro en la cabeza. Avanza llena de gracia: al pasar, hace una señal para saludar. (22) El molinero le hace una gran reverencia y la envía un beso con la punta de los dedos. La joven pasa riéndose. El molinero también se ríe, pero la molinera, celosa, se enfada. El marido se sigue riendo. (23) La molinera se enfada más, y después (24) se pone a llorar... (25) El molinero se acerca y la consue-

la con forzadas reverencias galantes, diciéndole que no quiere más que a ella, solamente, para siempre. La molinera poco a poco pasa de las lágrimas a la sonrisa, pero esconde su cara con el delantal para no dejar ver que ya no está enfadada. Su marido la abraza para sellar la reconciliación, y ella ríe libremente abrazándole también. (26) Se oyen pasos: es el «corregidor» que se acerca en toda su majestad de cojo giboso. La molinera y el molinero se separan rápidamente: ella mira con precaución del lado en que se oyen los pasos, y le dice a su marido: «El corregidor vuelve».

(27) Ella imita con aire burlesco su defecto y su cojera. El molinero frunce las cejas, y dice a su mujer con aire celoso: (28) «El señor corregidor vuelve para haceros la corte, señora». Pero ella, sin responder, continúa imitando al «corregidor» riéndose. (29) El molinero insiste enérgicamente. (30) «Claro», dice ella. «Pero yo te quiero y me burlo de él». (31) «¿Es verdad?», pregunta él. «Escóndete», dice ella, «y lo verás». Ella hace esconderse al molinero detrás de un árbol.

(32) La molinera se pone a bailar el «fandango» y finge estar absorta en el baile y no ver llegar al corregidor acompañando de su alguacil. El corregidor hace gestos de admiración al verla bailar: el alguacil empuja al corregidor a que le haga la corte y desaparece astutamente. La molinera continúa bailando hasta que de repente (33) finge una gran sorpresa, y deja súbitamente de bailar. (34) El corregidor saluda a la molinera alargando su saludo hasta el suelo. (35) La molinera le responde afectadamente: «¡Usted aquí, señor corregidor! ¡Qué honor para nosotros!», (36) y le hace una larga y ceremoniosa reverencia. (37) El corregidor está sofocado, la molinera le abanica coquetamente, con una hoja de viña, el corregidor resopla cada vez más. (38) La molinera le ofrece uvas, sujetando un racimo en cada mano mientras baila. El quiere coger las uvas con la boca, intentando abrazar a la molinera. Ella se escapa, y sigue invitándole; el viejo galán la persigue fuera de sí. Continuando la huida y la persecución hasta que el corregidor llega a atrapar unas uvas en su intento de besarla. Pero cuando intenta abrazarla, la molinera le esquiva, y resbalando, el viejo galán pierde el equilibrio, (39) cayendo al suelo, de espaldas, agitando brazos y piernas. Con el ruido de la caída, el molinero aparece, armado con un grueso palo, fingiendo creer que los bandidos han venido a saquear el moli-

no. El corregidor, viéndole, tiembla por todo el cuerpo creyendo que el marido ha visto sus galanterías; pero el molinero, (40) viendo a su señoría por tierra, finge reconocerle súbitamente, tira su palo y hace grandes gestos desolados al igual que su mujer. (41) La molinera le explica que su señoría ha resbalado sobre un grano de uva en el suelo. (42) Marido y mujer levantan al corregidor. (43) Sacuden su ropa y la molinera aprovecha para sacudir a su amante transido a golpes de delantal.

(44) El corregidor comprende la complicidad de los esposos y se pone rojo de cólera; la molinera intenta calmarle, mientras el molinero le hace respirar el contenido de un enorme frasco. El corregidor lo rechaza; los esposos insisten y le retienen mientras le sacuden con el pretexto de limpiarle.

(45) El corregidor, sofocado y furioso, rechaza al molinero y la molinera con un gesto seco, y hace, al marcharse, gestos amenazadores.

(46) El galán parte, los esposos se lanzan a una pantomima alegre.

(47) Pero el alguacil aparece de repente y los mira con aire malicioso y amenazante; los esposos fingen una gran tristeza. (48) EL alguacil se marcha y, al fin solos, los esposos reemprenden alegremente el «fandango» que la molinera había bailado dirigido al corregidor.

Segunda parte. La noche

(1) Es el mismo día, la noche de San Juan. Los vecinos vienen a festejar la noche al molino. Hombres y mujeres beben y bailan. Bella noche andaluza, toda embalsamada de perfumes, estrellada y misteriosa.

(2) La molinera da las gracias gentilmente a sus amigos y ruega a su marido que baile.

(3) Danza del molinero. (4) Terminada la danza se felicita al molinero: se ríe, se bebe, se divierten... (5) pero de repente llaman a la puerta. Los esposos y sus amigos, sobresaltados, se miran asustados y sorprendidos: no se atreven a aproximarse a la puerta. (6) Los golpes se repiten tan solemnemente como la primera

vez. (7) La molinera pregunta a su marido qué quiere decir esto. (8) El molinero se encoge de hombros y no sabe nada. (9) La molinera se dirige intrépidamente hacia la puerta, (10) pero el molinero la impide llegar: es el hombre el que debe afrontar los peligros. En fin, él va hacia la puerta (11) y abriéndola hace gestos de asombro que aumentan al reconocer a la Justicia representada por los alguaciles, que se presentan negros, solemnes, inquisidores. Ellos llevan grandes capas, largos palos, linternas sordas: todo el aparato de la justicia. Uno de ellos enseña al molinero un gran papel donde está escrita la orden de arrestarle. El molinero coge el papel y lo lee con asombro.

(12) «¡Yo arrestado!», dice él. «¿Pero por qué?» »¿por qué?», pregunta también la molinera. Los alguaciles lo ignoran, y cogiendo al molinero se disponen a partir.

(13) La molinera quiere seguirle, pero los alguaciles se lo impiden. El molinero, resignado, obedece a los alguaciles que le muestran imperiosamente el camino.

(14) La molinera intenta de nuevo seguir a su marido, pero los alguaciles la rechazan brutalmente y salen del molino con el prisionero. Los amigos de los esposos, asustados, abandonan poco a poco el molino.

(15) La molinera se queda sola, mira a lo lejos y medita. Afuera, en el silencio de la noche, se oye una canción que hiere el corazón martirizado de la molinera.

(16) La molinera se va lentamente, mirando la noche, con un candil en la mano. Vuelve a casa, coge un fusil y lo pone en un rincón a la mano.

(17) El cucú marca las nueve. El mirlo responde silbando, haciendo eco al reloj; la molinera cierra las ventanas de la alcoba, apaga la luz... y el molino queda silencioso y solitario.

(18) Misteriosamente surge el corregidor en la explanada. El noble señor llega un poco temeroso, hace papel de bravo pero sus piernas vacilan.

(19) Tropieza, se endereza y fanfarrón despide al alguacil: (20) «¡Váyase, váyase!» (21) El tropieza todavía pero de nuevo se endereza.

(22) Con un gran gesto, aleja definitivamente al alguacil.

(23) Antes de atravesar el puente, el corregidor se entrega a una pantomima donjuanesca. El viejo galán avanza con aire de seductor, mira la ventana de la amada, suspira... sonríe... con la idea de su felicidad próxima.

(24) Saca de su bolsillo un espejo pequeño, quiere mirarse y arreglar su corbata a la luz de la luna. (25) El se decide, por fin, a pasar el puente, pero de repente la luna se esconde detrás de una nube y asustado por esta brusca oscuridad, titubea y (26) cae en el agua. Se le ve agitar los brazos, gritando. La molinera, asustada, sale de la alcoba y se aproxima al puente en el momento en que el corregidor sale del agua completamente mojado. La luna brilla de nuevo. Y el viejo hace una figura lamentable con su capa cayendo y su corbata deshecha... La molinera retrocede llena de indignación y furiosa. (27) Ella manda al corregidor marcharse y cada vez que éste quiere hablar ella le interrumpe dando patadas. (28) El corregidor ruega de nuevo, transido de amor y de frío. El tiembla, intenta explicarse, balbuceando, suplicando, pero la molinera, con gestos indignados, no cesa de interaimpirle. (29) Entonces él la persigue a través de la explanada, sobre el puente, en la alcoba, mientras que ella, huyendo siempre, pone desesperado al corregidor. (30) Al fin, él se arrodilla, suplica, con gestos románticos. (31) Pero ella ríe a carcajadas y él, furioso, saca de sus bolsillos un par de pistolas y hace gesto de cargarlas. Pero la molinera, sin dejarse imponer, toma el fusil y apunta realmente al corregidor. (32) «¡Para!», dice asustado. Pero la molinera está resuelta a tirar. (33) Libido, agitado con un temblor grotesco, (34) cae por tierra con convulsiones extremadamente cómicas. La molinera, asustada, se va corriendo. Entonces el corregidor se levanta y en un instante, todo tembloroso, se quita los vestidos y los pone a secar en una caja junto a su sombrero; entra en la alcoba, se acuesta en la cama y corre las cortinas. Mientras tanto, el molinero, que se ha escapado, aparece sobre el puente silbando alegremente, pero como se vuelve para vigilar si es seguido, no puede ver lo que pasa en el molino. En fin, él pasa la explanada y, (35) ¡Maldición!, ve los trajes del corregidor y creyéndose engañado se sofoca: convulso, mirando los trajes del rival, da un salto, coge el fusil que está en un rin-

cón, se asegura que está cargado y se aproxima a la alcoba. Haciendo gestos de asco profundo, va de un punto a otro de la explanada, deja el fusil, lo coge...

(36) Lleno de pavor, el corregidor mira rápidamente entre las cortinas sin ser visto por el molinero, cuya desesperación e incertidumbre aumentan. Andando él, choca con la silla sobre la cual está el sombrero del corregidor; el tricornio rueda por el suelo. El molinero lo mira y cree tener en la cabeza alguna cosa viva y consciente. El lo coge, lo levanta, lo mira fijamente como si fuera el mismo corregidor, a quien insulta, le da puñetazos y a fuerza de mirar le viene una idea diabólica.

(37) Se ríe a carcajadas, esforzándose para no hacer mudo y no asustar a los que cree en la cama. Cambia febrilmente sus trajes por los del corregidor, coge una tiza y escribe sobre la encalada pared blanca: «Señor corregidor, corro a vengarme; también la corregidora es guapa». Haciendo esto, silba, baila, amenaza con el puño mirando la alcoba y relee las palabras que acaba de escribir. Al fin se pone el sombrero del corregidor, toma su bastón y sus guantes y envuelto en la capa roja del viejo galán atraviesa el puente y desaparece.

(38) Apenas se ha marchado el molinero, el corregidor entreabre las cortinas, mira hacia todos los lados para asegurarse que no hay nadie. El lleva una larga camisa y un gorro de noche puntiagudo: tiene frío y tiembla.

(39) El busca sus vestidos.

(40) Y no los encuentra.

(41) Pero en contra, él encuentra los del molinero; se asusta y mira alrededor con asombro creciente, (42) y lee las palabras que el molinero ha escrito sobre la pared. Su desesperación, su susto, no tienen límites y se lleva las manos a la cabeza... Y se va grotescamente mirando las palabras de desafío de su rival. Al final toma los vestidos del molinero y entra en la alcoba para vestirse.

Final

Los alguaciles que han arrestado al molinero, que se ha escapado, vienen a buscarle. En este momento el

corregidor sale de la alcoba vistiendo los trajes del molinero y llevando la montera y la manta. Los alguaciles creen que es el molinero y se lanzan sobre él. Uno de ellos le atrapa la garganta. El viejo galán se defiende y ruedan por tierra.

Se oye la voz de la molinera que vuelve sin haber encontrado a su marido, al que ha ido a buscar. Entra como una loca y tomando al corregidor por el molinero golpea al alguacil para librar a su esposo querido. El otro alguacil acude en ayuda de su colega y pega a la molinera; algunos de los vecinos que han asistido hace poco al arresto del molinero vuelven pronto alarmados por el barullo. La confusión se agranda más y más y el molinero, siempre vestido de corregidor, cae sobre la explanada perseguido por los alguaciles y acogido por el abucheo de los vecinos. El molinero, viendo que la molinera defiende al corregidor contra los otros alguaciles, furiosamente celoso se precipita sobre su rival. Como es la noche de San Juan y hay fiestas en los alrededores, muchos llegan por el puente e invaden procesionalmente la explanada, llevan una bandera donde se ve la efigie del corregidor.

Danza general en la que el viejo galán es reconocido y los esposos se reconcilian.

El corregidor, abucheadó por la multitud, ha recibido tantos golpes que se deja caer por tierra completamente agotado. La gente se acerca y le hacen saltar gozosamente en el aire con una manta como un lamentable pelele.

Telón.

(Los números se refieren a los de la partitura de canto y piano, al frente de la cual ha sido reproducido en francés e inglés.)



Apéndice 3

MANUEL DE FALLA: CARTAS A PICASSO

La colaboración entre Falla y Picasso no ha dejado apenas huellas escritas o, al menos, no han sido localizadas hasta hoy.

Apenas cuatro borradores de cartas enviadas por Falla a Picasso —y dos de ellos simples felicitaciones de año nuevo— hemos podido localizar en el Archivo Manuel de Falla, y es casi seguro que Picasso no las contestó. Sólo la primera de ellas, escrita antes de junio de 1921, se refiere a El sombrero de tres picos y a cuestión tan marginal como es la cubierta para la portada de la partitura. Como en el caso de la de El amor brujo, que también esperó inútilmente una portada de Picasso y estampó la bien conocida de la Goncharova, el malagueño no la hizo.

A pesar de ello, reproducimos por vez primera estos escasos restos escritos de amistad y el reconocimiento que ambos se profesaron. La clave que explica la no existencia de epistolario nos la da el propio Falla en su carta de hacia 1933: Picasso no escribe cartas y el gaditano lo comprende (él, que se pasó la vida escribiéndolas y renegando de tal servidumbre) y no le pide que le conteste.

1. Borrador a lápiz, hacia 1921

«Picasso. Querido amigo: Espero con impaciencia la reproducción del retrato y el álbum del *Tricornio* que tuvo la amabilidad de ofrecerme. ¿Hizo Vd. la cubierta para Chester? Kling me decía en su última carta que no había recibido respuesta de Vd. a las tuyas y estaba *descorazonado* por ello. No sabe Vd. cuánto sentiría que no llegara Vd. a hacerla. De no poder por alguna razón, le ruego me diga si permitiría que se utilizara para la portada algún dibujo del álbum.

Mi mejor saludo a Mme. Picasso y para Vd. un abrazo con la admiración y la amistad de su paisano».

[M. de E]

(Falla se refiere al álbum Picasso: Le Tricorne, Editions Paul Rosenberg, París, 1920, que en edición limitada reprodujo por vez primera algunos de los figurines del pintor para el ballet de Falla. El ejemplar que Picasso envió al compositor se conserva en el Archivo Manuel de Falla con la siguiente dedicatoria autógrafa: «A mi admirable y buen amigo Manuel de Falla, Picasso. París, 20juin 1921».)

2. Borrador a tinta

«Con Picasso. Mis votos fervientes de magnífico año nuevo y afectuosos saludos con el anuncio de los que les transmitirá la Sra. de Ortiz, mi tan excelente amiga, que estoy seguro lo será también de ustedes.

Su siempre devotísimo

M. F.»

(Tras un borrador de carta a Henri Sauguet fechado el 7 de enero de 1928.)

3. Borrador a tinta

«Picasso (M. et Mme.)

Un Magnífico Año nuevo les desea su devotísimo

M. F.»

(En papel fechado el 4 de enero de 1930, con borradores de cartas similares a Sert, Albert Monnet, Henri Monnet y Strawinsky.)

4. Borrador a lápiz (hacia 1933?)

«Picasso

Querido y admirable Pablo Picasso: Un excelente amigo, José Bergamín Itachado: de espíritu verdaderamente excepcional], que dirige en Madrid la revista *Cruz y Raya*, en la cual colaboró y que Vd. conoce,

desea vivamente conseguir de Vd. algún texto escrito -por corto que fuera- o algún dibujo suyo para acompañar un trabajo que prepara [tachado: Se trata de un espíritu verdaderamente excepcional.] En este sentido va a escribirle y me pide que apoye su petición, lo que hago con muchísimo gusto y tanto en cuanto me proporciona el de comunicarme con Vd. siquiera sea por estas líneas. ¡Cuánto he luchado, inútilmente, por verle en París durante mis dos últimas estancias! Si el teléfono tuviera palabra y memoria se lo atestiguaría!... [tachado: ¿Nos veremos en Mallorca? Yo regreso allí para el otoño].

Con [Olegario] Junyent -¡qué artista y qué persona!- le hemos vivamente recordado esta primavera en Mallorca. ¿Nos veremos allí?

Ya sé que Vd. no escribe cartas (en lo cual, como en tantas otras cosas, Vd. hace perfectamente) y por eso no le pido que me conteste; pero sí le ruego [tachado: acoja] que atienda la petición de Bergamín -un espíritu verdaderamente excepcional- y que crea siempre en mi devoción y amistad fidelísimas.

Muy suyo

M. F.

Para Mme. Picasso tous mes hommages dévoués.»

(La revista Cruz y Raya se editó entre 1933 y 1936. Manuel de Falla colaboró en el n.º 6, del 15 de septiembre de 1933, con el ensayo «Notas sobre Wagner en su centenario», luego múltiples veces reeditado en los Escritos sobre música y músicos recopilados por Federico Sopena.)

El Paño Moruno Siete canciones populares españolas Manuel de Falla

Handwritten musical score for "El Paño Moruno" by Manuel de Falla. The score is written on ten staves. The first staff has a tempo marking "allegro vivace (♩ = 72)". The lyrics are written below the staves: "con una sola", "con una sola", "gracias a lo que", "al paño fi-nos en la tin-ta, al", "pa-ño fi-nos en la tin-ta - u-na mancha le ca-gó - u-", "na mancha le ca-gó", and "con una sola". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p".

Partitura de «El paño moruno», de Siete canciones populares españolas.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Con excepción de la obra panística y los escasos restos de música de cámara, prácticamente toda la obra de Falla tiene relación con el canto. Incluso en sus dos ballets hay canciones, y ello no sólo se debe al origen de ambas obras como farsas pantomímicas. En este concierto, y con una sola excepción (una de las dos arias de su primera ópera, *La vida breve*), se recoge prácticamente toda su obra vocal para canto y piano.

De las cuatro canciones escritas en su primera época, tres de ellas no fueron ni siquiera citadas en vida del autor. Sólo la «canción andaluza» *Tus ojillos negros* fue editada en vida de Falla, debiendo esperar las otras a la edición de 1980 en Unión Musical Española, que acogió también, con el rótulo común de «Obras desconocidas», las dos canciones más tardías con textos de G. Martínez Sierra (es decir, de su esposa María de la O Lejárraga).

Canciones de juventud

Hacia 1900 compuso Falla, sobre un poema de Antonio de Trueba, la canción titulada *Preludios*. Enrique Franco supone que sería estrenada por la soprano aficionada Eloísa Minoves, quien más tarde contraería matrimonio con un hijo de su protector gaditano Salvador Viniegra, en cuya casa se estrenó como compositor.

Falla tomó la poesía, probablemente, del *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, de Antonio de Trueba, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, Editores, 1881 (p. 113-114), libro que se conserva, con anotaciones del compositor, en el AMF. El poema se titula «Preludio», en singular, y la principal diferencia entre el texto original y el de la partitura, además del título, la encontramos en el verso seis de la segunda parte: «del poema más santo», en lugar de «del poema más grande».

Por las mismas fechas debió componer las *Dos rimas* becquerianas, lo que denota ya un mejor gusto en la selección de textos. Estamos, sin embargo, en el mismo clima de «canción de salón» de procedencia romántica, aunque muy lejos de las sutilezas del lied germánico. La que toma el poema «Olas gigantes» se titula simplemente *Rima*, mientras que el autógrafo de la segunda tiene como título los dos últimos versos del poema de Bécquer: *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Han sido citadas múltiples veces con el título común de *Rimas*.

La única editada en vida de Falla, en 1903 concretamente, fue *Tus ojillos negros, canción andaluza*, sobre poema de Cristóbal de Castro. Junto a las dos serenatas pianísticas y algunos fragmentos de sus zarzuelas, demuestra ya el temprano interés de Falla por el casticismo de salón. Angel Segardía, en su monografía de 1967, da algunos detalles de la gestación de la obra y de su éxito en América cantada por artistas célebres como Lucrecia Bori o Hipólito Lázaro, que la llevó al disco. Hubo también alguna edición fraudulenta arreglándola para violín y piano. Falla, comentándola muchos años después en carta a su amigo Leopoldo Matos, se refiere a ella como «muy mala, por cierto» (carta del 21 de octubre de 1929).

Es verdad que ésta y las anteriores canciones no responden ni de lejos al ideal de rigor y autenticidad que luego lograría el autor, pero tampoco merecen una calificación tan despectiva. En todo caso nos muestran el estado de su técnica antes de las lecciones que recibiría de Pedrell.

Canciones de París

Tras ganar el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905, Manuel de Falla, sin lograr el estreno de su ópera *La vida breve*, marcha a París, donde se pone en contacto con Dukas, Albéniz, Debussy, Ravel y otros músicos. En los primeros años, junto al estudio de las partituras de sus nuevos amigos, aborda dos obras de gran calidad: *Las Cuatro piezas española* para piano, y las *Trois melodies* sobre poemas de Théophile Gautier, editadas por Rouart, Léroche et Cié. en 1910.

Falla pudo tomar los textos de la edición de «Poésies complètes» editada en dos volúmenes por Fasquelle, París, 1904: Se conserva el segundo, con anotaciones del compositor, en el AMF junto a otras obras de Gautier de ediciones posteriores. «Séguidille», la tercera de las canciones, pertenece al libro *España, 1845*, y la poesía está fechada en 1943. Fue la primera que se interpretó en público, por Claire Hugon y el propio Falla al piano, en un concierto dado el 14 de marzo de 1910 en la Schola Cantorum, el célebre centro donde había enseñado Albéniz y donde estudiaba entonces su amigo Joaquín Turina. La «Seguidilla» está dedicada a Madame Debussy. La «Chinoiserie», segunda de la serie, a Mme. R. Brooks, y «Les colombes», la primera, a Mme. Ada Adiny Milliet, la esposa de Paul Milliet, con quien trabajaba entonces la traducción al francés del libreto de *La vida breve*. Ella, cantante prestigiosa, sería quien estrenara el tríptico en la Société Nationale Indépendante el 4 de mayo de 1910.

En las tres «melodies», Falla demuestra haber comprendido las sutilezas del lenguaje de los músicos franceses y toma algunos de sus asuntos favoritos, como la recreación de los tópicos orientales o el de la «españolada», que tan de moda estaba en el París anterior a la primera gran guerra.

Al final de su estancia en París, cuando ya había logrado el estreno de su ópera, y según Pahissa por encargo de «una artista española» —malagueña concretamente— de la compañía de la Ópera Cómica, Falla abordó una de sus obras más justamente célebres: *Las Siete canciones populares españolas*. Por cartas a su amigo Leopoldo Matos conocemos algunos detalles de su elaboración, que debió ser muy rápida. El 4 de junio de 1914 le dice: «Tengo que terminar antes del domingo una colección de cantos populares españoles que deben cantarse en el Odeon el 10, y aún me queda mucho por escribir. ¡Ando medio loco!». El 20 de julio de ese mismo año, y sin que el estreno anunciado se hubiera celebrado, le comunica que envía al grabador «una colección de cantos populares de España en los que trabajaba cuando te escribí por última vez. Son siete. He trabajado mucho en ellos. De algunos he hecho hasta tres y cuatro versiones hasta elegir la definitiva». El estreno tuvo lugar, ya de vuelta a Madrid por el estallido de la guerra, el 14 de enero de 1915 por Luisa Ve-

la y Falla al piano en el homenaje que el Ateneo de Madrid dedicó a Falla y a Turina. La partitura no se publicaría, por Max Eschig, hasta que Falla y su primer editor volvieron a reconciliarse: En 1922.

Tal vez por las premuras con que debió abordar el encargo, y con el antecedente de la «Montañesa» (la tercera de sus piezas pianísticas, en la que también parte de temas populares muy concretos), Falla tomó melodías folclóricas ya publicadas y hoy localizadas, conculcando así lo que más tarde fue su norma general: la de evitar la cita directa del folclore o, al menos, reelaborar minuciosamente lo tomado en préstamo. El trabajo al que el propio Falla se refiere lo realizó en la parte pianística, que puede calificarse de genial, verdadero modelo (y bien peligroso, ciertamente, por la aparente «facilidad» del resultado) de una auténtica floración de canciones españolas que, en manos de sus sucesores, han llevado a este género a una cima difícilmente superable.

Las canciones de María Martínez Sierra

De vuelta a Madrid por el estallido de la primera guerra mundial, la colaboración con el matrimonio Martínez Sierra, a quienes había conocido en París, marcó la vida de Falla durante no menos de siete años. De esa colaboración, que comenzó muy humildemente haciendo algunas músicas incidentales para sus obras de teatro en verso, nacieron sus dos farsas luego convertidas en ballet: *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Hubo otros muchos proyectos, algunos muy cercanos a su terminación (como la opereta cómica *Fuego fatuo*, sobre temas de Chopín), otros sólo discutidos en cartas.

Entre las obras menores nos han llegado dos canciones. La *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* está propiciada por el clima bélico, cuyas reacciones, tanto en María Lejárraga como en Falla, pueden rastrearse en el copioso e interesante epistolario conservado y que próximamente editaré. De todos modos, es más interesante lo que discuten que esta canción, que se queda en lo meramente sentimental y no profundiza en el asunto. Fue estrenada el 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz de Madrid en el concier-

to inaugural de la Sociedad Nacional de Música por la soprano Josefina Revillo con Falla al piano, y en algunos manuscritos se titula «Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos».

El pan de Ronda es el único número de un proyecto más ambicioso que la libretista ofreció a Falla como resultas de un viaje común por Andalucía en la primavera de 1915, días antes del estreno de *El amor brujo*. Se habría titulado «Pascua florida», y por un papel conservado en el AMF pude publicar hace tiempo el «programa», que comprendería los siguientes números: «El jardín venenoso», «El descanso de San Nicolás», «El corazón que duerme bajo el agua», «El barrio gitano», «El salón de Carlos V», «Tinieblas en el convento», «El pan de Ronda que sabe a verdad», «El sol de Gibraltar», «Ciudades orientales» y «Cádiz se echa a navegar». También en el epistolario puede rastrearse el proyecto y el envío de algunos de los poemas, hoy todavía inéditos aunque en su mayor parte localizados en el archivo de los descendientes de María. También las reticencias de Falla, más interesado en otros proyectos, y los pequeños enfados de María, que no pudo conseguir del gaditano lo que sí había conseguido, con programa parecido, de Joaquín Turina (*Album de viaje* Op. 15, para piano). También habla de él Falla en sus memorias, aunque equivocando algunas cosas, y muy a duras penas, concluyó esta canción en Barcelona, el 18 de diciembre de 1915.

La generación del 27

Manuel de Falla fue para los músicos y poetas del 27 un modelo y, para algunos, un amigo. El *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* es obra que se inscribe directamente en la conmemoración del tercer centenario de la muerte de éste por un grupo de poetas españoles que, precisamente por ello y desde aquel mismo momento, comenzó a recibir el nombre de «Generación del 27». De hecho, aunque en facsímil incompleto, fue publicada en el célebre número triple de la revista *Litoral* (octubre de 1927), aunque en un papelito rojo añadido al final se hizo constar «por indicación de Don Manuel de Falla (...) que la brevedad de su colaboración en este homenaje sólo depende de la imposibilidad de dar "in extenso" esta obra suya antes de ser publicada por la "Oxford University Press".»

El interlocutor de Falla con los poetas del 27 no fue, como se ha dicho y repetido, Federico García Lorca, sino Gerardo Diego, como lo demuestra la correspondencia conservada y publicada por Federico Sopena.

La obra, escrita para soprano y arpa (o piano), fue estrenada en París, en la Sala Pleyel, el 14 de mayo de 1927 por Madeleine Gresslé y Mme. Wurmser-Delcourt al arpa. Es obra de gran severidad y refinamiento, inscrita en la onda del *Retablo de Maese Pedro* y con antecedente indudable en la exquisita miniatura titulada *Psyché*, una canción con acompañamiento de flauta, arpa, violín, viola y violonchelo. Los frecuentes arpeggios tienen en el arpa una mejor adecuación, pero el autor, en la partitura impresa (y como ya había ocurrido con el protagonista del *Concierto para clave*) permitió la interpretación al piano, instrumento ante el cual la obra había sido explorada y compuesta y que le confiere indudables calidades.

TEXTO DE LAS OBRAS CANTADAS

Preludios (Antonio de Trueba)

La niña: Madre, todas las noches
junto a mis rejas,
canta un joven llorando
mi indiferencia:
«Quiéreme, niña,
y al pie de los altares
serás bendita».

Esta dulce tonada
tal poder tiene,
que me pone, al oírla,
triste y alegre;
di, ¿por qué causa
entristecen y alegran
estas tonadas?

La madre: Hija, lo que las niñas,
como tú, sienten,
cuando junto a sus rejas
a cantar vienen,
es el preludio
del poema más grande
que hay en el mundo.

Tornada en Santa Madre
la Virgen pura,
tristezas y alegrías
en ella turnan,
y este poema
es, niña, el que ha empezado
junto a tus rejas.

Dos rimas (Gustavo Adolfo Bécquer)

1. *Olas gigantes*

Olas gigantes, que os rompéis bramando
 en las playas desiertas y remotas,
 envuelto entre las sábanas de espuma,
 ¡llevadme con vosotras!
 Ráfagas de huracán que arrebatáis
 del alto bosque las marchitas hojas,
 arrastrado en el ciego torbellino,
 ¡llevadme con vosotras!
 Nubes de tempestad que rompe el rayo,
 y en fuego ornáis las desprendidas orlas
 arrebatado entre la niebla oscura,
 ¡llevadme con vosotras!
 Llevadme por piedad a donde el vértigo,
 con la razón me arranque la memoria.
 ¡Por piedad, tengo miedo de quedarme
 con mi dolor a solas!

2. *Dios mío, qué solos se quedan los muertos*

Cerraron sus ojos
 que aún tenía abiertos;
 taparon su cara
 con un blanco lienzo;
 y unos sollozando
 y otros en silencio
 de la triste alcoba
 todos se salieron.
 La luz, que en un vaso,
 ardía en el suelo,
 al muro arrojaba
 la sombra del lecho;
 y entre aquella sombra
 veíase a intervalos,
 dibujarse, rígida,
 la forma del cuerpo.
 Despertaba el día
 y a su albor primero
 con sus mil luidos,
 despertaba el pueblo.
 Ante aquel contraste
 de vida y misterios,
 de luz y tinieblas,
 medité un momento:
 •Dios mío, qué solos
 se quedan los muertos».

Tus ojillos negros (Cristóbal de Castro)

Yo no sé qué tienen
tus ojillos negros
que me dan pesares
y me gusta verlos.

Son tan juguetones
y tan zalameros,
sus miradas prontas
llegan tan adentro,
que hay quien asegura
que Dios los ha hecho
como para muestra
de lo que es bueno,
de lo que es la gloria,
de lo que es el cielo.

Mas, por otra parte,
¡son tan embusteros!,
dicen tantas cosas
que desdicen luego,
que hay quien asegura
que Dios los ha hecho
como para muestra
de lo que es tormento,
de lo que es desdicha,
de lo que es infierno.

Y es que hay en tus ojos,
como hay en los cielos,
noches muy oscuras,
días muy serenos,
y hay en tus miradas
maridaje eterno
de amorcillos locos
y desdenes cuerdos.

Y entre sus penumbras
y sus centelleos
brillantes afanes
y tus pensamientos,
como entre las sombras
de la noche oscura
brillan los relámpagos
con su vivo fuego.

Luces que parece
que se están muriendo
y que de improviso
resucitan luego.

Sombras adorables
llenas de misterio,
como tus amores,
como mis deseos,
algo que da vida,
mucho que da miedo.

Yo no sé qué tienen
tus ojillos negros,
que me dan pesares...
y me gusta verlos.

Trois melodies (Théophile Gautier)*1. Les colombes*

Sur le coteau, labas our sont les tombes,
 Un beau palmier, comme un panache vert
 Dresse sa tête, ou le soir les colombes
 Viennent nicher et se mettre a couvert.
 Mais le matin elles quittent les branches
 Comme un collier que s'égrene, on les voit
 S'eparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
 Et se poser plus loin sur quelque toit.
 Mon âme est l'arbre ou tous les soirs, comme elles
 De blancs essaims de solles visions,
 Tombent des dieux, en palpitant des ailes,
 Pour s'envoler des les premiers rayons.

2. Chinoiserie

Ce n'est pas vous, madame, que j'aime,
 Ni vous non plus, Juliette, ni vous,
 Ophelia, ni Beatrix, ni meme
 Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.
 Celle que j'aime a présent, est en Chine;
 Elle demeure avec ses vieux parents,
 Dans une tour de porcelaine fine,
 Au fleuve Jaune, ou sont les cormorans.
 Elle a deux yeux retrousses vers les temps,
 Un pied petit a tenir dans la main,
 Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
 Les ongles longs et rougis de carmin.
 Par son treillis elle passes sa tête,
 Que l'hirondelle en volant vient toucher,
 Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
 Chante le saule et la fleur du pecher...

3. Seguidille

Un jupon serré sur les hanches,
 Un peigne énorme a son chignon,
 Jambe nerveuse et pied mignon,
 Oeil de feu, teint pale et dents blanches:
 Alza! Ola! Voila!

La veritable Manola.
 Gestes hardis, libre parole,
 Sel et piment a pleine main,
 Oubli parfait du lendemain,
 Amour fantasque et grâce folle;
 Alza! Ola! Voila!

La veritable Manola.
 Chanter, danser aux castagnettes,
 Et, dans les courses de taureaux,
 Juger les coups des toreros,
 Tour en fumant des cigarretes;
 Alza! Ola! Voila!
 La veritable Manola.

Allí está riyendo (*La vida breve*, C. Fernández Shaw)

¡Allí está! ¡Riyendo,
 junto a esa mujé!...
 ¡Separao para siempre de mí!
 ¡Ya es suya! ¡El es suyo!
 ¡Ay, Dios mío! ¡Ay, mi Virgen!
 ¡Yo me siento morir!
 ¡¡Paco!! ¡Paco! ¡No! ¡No! ¡No!
 ¡Qué fatiga!
 ¡Qué doló!
 Unas veces se me para
 y otras veces se dispara
 como loco el corazón.
 ¡Qué ingrato!
 ¡Qué ingrato!
 ¿Qué habré jecho yo
 pa que así me muera,
 pa que así me maten,
 sin causa nenguna,
 sin ley ni razón?
 Tos me lo ocultaban;
 él porque es infame,
 ¡por piedad los míos!
 Piensan que me engañan,
 que ignoro mi suerte...
 ¡Dios mío! ¡¡Dios mío!!
 ¡Me siento morir!
 ¿Pa qué habré nació,
 pa morirme así?
 Como el pajarillo solo...
 como la flor marchitá
 cuando empezaba a vivir...
 ¡Mejor! Pa vivir sufriendo
 con este horrible penar,
 ¡es mejor, mejor morir!

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos
(Gregorio Martínez Sierra)

¡Dulce Jesús, que estás dormido!
 Por el Santo pecho, que te ha amamantado,
 te pido que este hijo mío, no sea soldado!
 ¡Se lo llevarán, y era carne mía!
 Me lo matarán, ¡y era mi alegría!
 Cuando esté muriendo, dirá: «¡Madre mía!».
 y yo no sabré, ni la hora ni el día...
 ¡Dulce Jesús que estás dormido!
 ¡Por el Santo pecho que te ha amamantado,
 te pido que este hijo mío, no sea soldado!

El pan de Ronda (Gregorio Martínez Sierra)

¡Aunque todo el mundo fuese mentira,
 nos queda este pan!
 Moreno, tostado,
 que huele a la jara del monte,
 ¡que sabe a verdad!

Por las calles tan blancas, tan blancas,
 bajo el cielo azul,
 vayamos despacio partiendo este pan,
 ¡que sabe a salud!

Y aunque todo en el mundo fuera mentira,
 ¡esto no lo es!
 Vivamos despacio la hora que es buena,
 ¡y vengan tristezas después!

Soneto a Córdoba (Luis de Góngora)

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
 de honor, de magestad y gallardía!
 ¡Oh gran Río, gran Rey de Andalucía,
 de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
 que privilegia el cielo y dora el día!
 ¡Oh siempre gloriosa patria mía,
 tanto por plumas cuanto por espadas!

Si en aquellas minas y despojos
 que enriquece Genil y Dauro baña,
 tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
 ver tu muro, tus torres y tu río,
 tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

Siete canciones populares españolas

1. *El paño moruno*

Al paño fino, en la tienda
una mancha le cayó;
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.

2. *Seguidilla murciana*

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.

Arrieros «sernos»,
puede que en el camino
nos encontremos.

Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano,
que al fin se bona,
y creyéndola falsa,
nadie la toma.

3. *Asturiana*

Arrímeme a un pino verde,
por ver si me consolaba;
y el pino, como era verde,
por verme llorar, lloraba.

4. *Jota*

Dicen que no nos queremos,
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana,
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

5. *Nana*

Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

6. *Canción*

Por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
«del aire»,
niña, el mirarlos;
«madre, a la orilla»,
niña, el mirarlos.

Dicen que no me quieres,
ya me has querido;
váyase lo ganado
«del aire»
por lo perdido;
«madre, a la orilla»
por lo perdido.

7. *Polo*

¡Ay!
Guardo una pena en mi pecho
que a nadie se la diré.
Malhaya el amor, malhaya,
y quien me lo dio a entender.
¡Ay!

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

La obra pianística de Falla

Hubo un tiempo en que estuvo de moda menospreciar el piano de Falla. Se llegó a escribir que era pobre e inhábil y que su contenido musical vagaba como una nebulosa buscando el instrumento idealmente adecuado. No faltó incluso quien, tirando en profundidad, le acusara de pianismo sin construcción, hecho de incisos, lo que, por otra parte, podía trasladarse sin dificultad al resto de su producción no pianística. No le benefició, en este sentido, la celebrada frase de Joaquín Rodrigo referida al piano de la *Fantasia Baética*: «Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra».

Nada más alejado de la realidad. Una corriente reivindicadora, cuyos comienzos habría que situar en las rarísimas e inencontrables notas al programa de Luis García-Abrines para un programa Falla de Pilar Bayona (Zaragoza, 2 de junio de 1950) o el luminoso ensayo de Tomás Andrade de Silva en la revista *Música* (núm. 3-4 de 1953), hasta llegar al libro dedicado al asunto por Antonio Iglesias (Madrid, 1983), han logrado poner las cosas en su sitio.

Y no podía ser de otra manera, ya que la formación musical del Falla joven giró en torno al piano; el solfeo y el piano fueron los únicos estudios oficiales que revalidó, siempre con sobresaliente, en el Conservatorio de Madrid como alumno de José Tragó; y ese instrumento aparece en prácticamente toda la obra de Falla salvo raras excepciones, incluida naturalmente la sinfónica. Llegó a ganar un concurso pianístico teniendo como competidores a pianistas del calibre de Frank Marshall (1905), y durante algunos años, mientras consolidaba su situación como compositor, se ganó la vida tocando el piano e incluso dando clases de este instrumento. Grabó algunos discos tocando la parte pianística de sus obras y, lo más importante, es ante el piano como concibe sus obras.

Falla no es, sin embargo, el típico pianista-compositor a la manera de Granados o Albéniz, pero no por-

que no pudiera haberlo sido, sino porque decidió enfocar su carrera de un modo diferente. Conocía, pues, la técnica pianística lo suficiente -y más- como para que sus obras se adecuaran perfectamente al instrumento. «El piano de Falla, considerado en su aspecto de mecánica instrumental, es perfecto». Es la conclusión de un magnífico pianista como Andrade de Silva, y si hace treinta y cinco años era arriesgado defenderlo, hoy ya nadie lo discute.

Las obras de juventud

Falla publicó en Madrid tres obras para piano en los años iniciales de nuestro siglo: Un *Nocturno* (1903), la *Serenata andaluza* (1902) y el *Vals Capricho* (1902), así como los dos primeros números de la zarzuela *Los amores de la Lnés* (1903). Su opinión sobre las mismas, pocos años después, era muy desfavorable, y en carta a G. Jean-Aubry, fechada en París el 3 de septiembre de 1910, las calificaba como tonterías («bêtises»), afirmando que su «primera obra era *La vida breve*». Pero dejaba en la duda a su corresponsal sobre la valía de ciertas composiciones de sus inicios todavía inéditas. Unión Musical Española publicó algunas en 1980 y, entre ellas, tres obras pianísticas: *Canción* (fechada el 2 de abril de 1900), *Cortejo de gnomos* (fechada el 4 de marzo de 1901) y el *Canto de los remeros del Volga* (fechada en Granada en marzo de 1922 y, por tanto, fuera de su período inicial que ahora nos ocupa). Más recientemente, en 1986, Ronald Crichton publicó el *Allegro de concierto*, que en 1904 obtuvo una mención en el concurso del Conservatorio de Madrid ganado por Enrique Granados, obra que escuchamos por primera vez en la Fundación Juan March, dentro del ciclo «Piano nacionalista español» que programamos en junio de 1987. Pero con todo ello el asunto no queda agotado, como puede comprobarse en el *Catálogo de obras de Manuel de Falla* que he publicado recientemente. Obras como la *Mazurca* en Do menor o la *Serenata* en Mi menor han sido escuchadas también en la Fundación Juan March con motivo de la presentación del libro de Federico Sopena sobre Manuel de Falla (enero de 1989).

En este concierto, y como muestra ya madura pero aún impersonal de este período, escucharemos el *Alie-*

grò de concierto, escrito por Falla entre 1903 y 1904, y que nos muestra el grado de perfección virtuostica alcanzado por el autor al final de su formación pianística académica.

Piezas españolas

Las cuatro *Piezas españolas*, abocetadas ya en Madrid y terminadas en París, donde las estrena Ricardo Viñes en la sala Erard, en un concierto de la Societé Nationale de Musique celebrado el 27 de marzo de 1909, son la respuesta pianística de Falla a las tesis de Pedrell combinadas con un buen conocimiento de la música francesa. Enrique Franco publicó en el año del centenario (*El País*, 20 de noviembre de 1976) las observaciones que Falla envió a Cecilio de Roda para que éste redactara las notas al programa del estreno madrileño de 1912 en la Sociedad Filarmónica de Madrid, muy esclarecedoras:

«*Mi idea principal al componerlas ha sido la de expresar musicalmente el alma y el ambiente de cada una de las regiones indicadas en sus títulos respectivos. Salvo raras exepciones, que ya le indicaré, más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas, sus motivos ornamentales melódicos característicos, sus cadencias modulantes. ..*» Y todo ello subordinado a un único fin: «*Evocar el alma del pueblo que canta o danza*».

La *Aragonesa* es una jota estilizada que se construye sobre la idea expuesta en los primeros compases. La *Cubana* se sirve de la guajira y del zapateo con mucha libertad. Aunque perdida Cuba en el desastre del 98, Falla sigue la larga tradición del pianismo decimonónico hispano, pero trascendiendo la mera música de salón. La *Montañesa*, subtitulada *Paisaje*, es la que parte con más precisión de cantos populares concretos, dos melodías asturianas claramente diferenciadas: una canción y una danza. Falla afirma que está escrita «inmediatamente después de un viaje a la montaña» y que exterioriza «la impresión grande que aquellos paisajes me produjeron». Es, también, la más impresionista, y el que al dorso de uno de sus borradores aparezca un apunte del

cuarteto de Debussy es buen resumen del clima en que se escribió. La *Andaluza* es más libre de todas y su estructura general, estilización de danzas de movimiento vivo (el polo, el fandango) en contraste con el canto jondo del episodio lento, es intencionalmente dramática.



Cubierta de la edición de la *Fantasia Baética*.
Londres. J. & W. Chester.

Fantasia Baética

La *Fantasia Baética* es sin duda la obra más ambiciosa que Falla escribió para piano solo y una de las más geniales de toda la literatura pianística española. No es que Falla se haya olvidado del teclado desde las *Piezas* dedicadas a Albéniz. Entre 1908 y 1919, además de los *Nocturnos* -así le gusta llamar a sus *Noches en los jardines de España*, para piano y orquesta, en muchos de sus papeles borradores-, el piano es el centro, incluso visualmente en la partitura, de las varias versiones de sus dos ballets, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, y para el piano arregla el autor algunos de sus más populares números.



Pastora Imperio (caricatura de Fresno).

Arturo Rubinstein, de quien hace poco celebramos el primer centenario de su nacimiento, vio bailar a Pastora Imperio «la gitanería» en un acto, primera versión de *El amor brujo* (1915), y popularizó en sus conciertos la *Danza del fin del día*, luego *Danza ritual del fuego* en la versión definitiva. A petición de

Ernest Ansermet, conocedor de la penuria de Stravinsky a causa de la guerra, Falla traslada a Rubinstein la sugerencia de que haga un encargo al ruso. El pianista hace un doble encargo, a Stravinsky (*Rag Music*) y al propio Falla, tal vez esperando de éste una nueva pieza tan efectista como la *Danza del fuego*. Falla, en cambio, se despide de su etapa andalucista con la *Fantasia Baética*, obra virtuosística pero descarnada, esencializadora. Rubinstein la estrenó en Nueva York en 1920 y la tocó alguna vez más, pero al darse cuenta del poco efecto que provocaba en su público, la fue dejando de lado.

En carta a José María Gálvez, maestro de capilla de Cádiz, y con ocasión de un concierto homenaje que quiere rendírsele en su ciudad natal, Falla afirma: *Es la única (obra) escrita por mí con intenciones puramente pianísticas en lo que a su técnica instrumental se refiere. Otra cosa: el título de Baética no tiene ninguna especificación especialmente sevillana. Con él sólo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latino-andaluza. No cabe mejor resumen.*

Homenajes

Fallecido en 1918 Debussy, *La Revue Musicale* que dirigía en París Henry Prunieres organizó un número especial conmemorativo para el cual se dirigió a escritores y compositores que le habían conocido y tratado. Manuel de Falla colaboró doblemente en este número de diciembre de 1920: Con espléndido ensayo, que puede leerse en castellano en los escritos editados y comentados por Federico Sopena, y con una obra para guitarra que fue también publicada en *La Revue musicale* junto a obras de Bartok, Dukas, Goossens, Malipiero, Ravel, Roussel, Satie, Schmitt y Stravinsky.

El *Homenaje. Piece de guitarrre écrite pour «Le tombeau de Claude Debussy»* acoge una suerte de habanera fúnebre, con cita directa en su final de la *Soirée dans Grenade*, una de las obras españolas del gran «Claudio de Francia». El arreglo para piano por parte de Falla fue inmediato, y habría que matizar sobre la cuestión del «arreglo», ya que Falla, como antes se dijo, componía al piano y los pocos bocetos conservados de esta pieza nos lo corroboran. Fue publicado por Ches-

ter en 1921. Más tarde sería orquestado para incluirle en la *Suite Homenajes* junto a la *Fanfarria sobre el nombre de Arbós*, el *Homenaje a Paul Dukas* y la *Pedrelliana* con que recordaba a su maestro.

Pour le tombeau de Paul Dukas es obra más tardía, la última que Falla destinó al piano, y obedece a parecidas circunstancias. Dukas, uno de sus primeros y más clarividentes amigos franceses en reconocer y apoyar el talento de Falla nada más llegar a París en 1907, murió en mayo de 1935, y *La Revue Musicale* organizó de nuevo un número-homenaje. Falla, enfermo y acongojado por los acontecimientos españoles que desembocarían en la guerra civil, peleando con la imposible *Atlántida*, escribe, junto a Schmitt, Pierné, Guy-Ropartz, Joaquín Rodrigo y Olivier Messiaen un sentido y apasionado homenaje, partiendo de algunas de las ideas de la *Sonata en Mi bemol* del propio Dukas. Al orquestarle, poco tiempo después, para el tercer número de la *Suite Homenajes*, le añadió como subtítulo «*Spes vitae*» «Esperanza de vida».

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Manuel de Falla y sus amigos

Y algunos de sus amigos, deberíamos precisar inmediatamente, pues Falla tuvo a lo largo de su vida multitud de colegas a los que admiró y que le admiraron.

El recital comienza con un músico más joven que él pero con el que mantuvo cordiales relaciones por los múltiples puntos afines que les unían, Francis Poulenc (París, 7 de enero de 1899 - 6 de febrero de 1959) fue alumno de piano, muy joven, de un excelente amigo de Falla, el leridano Ricardo Viñes (1875-1943), defensor en París de la nueva música francesa y española. Poulenc llegó a decir de él: «Le debo todo». Posiblemente fue Viñes quien, con el recuerdo aún fresco de un Falla que acababa de abandonar París y del que había estrenado el 27 de marzo de 1909 las *Cuatro piezas españolas*, habló por vez primera al joven Poulenc del músico español.

Miembro destacado del famoso «Grupo de los Seis» formado alrededor de Cocteau, Poulenc tenía con Falla muchos puntos de común: La admiración por Debussy («fue quien me despertó a la música»), por Ravel («le debo mucho en el plano armónico»), por Stravinsky («quien me sirvió de guía»), por Moussorgsky («mi maestro en la melodía»)... Era, además, católico ferviente: «Soy religioso por instinto profundo y por atavismo (...). Soy católico. Es mi mayor libertad.» Y un maestro de la claridad, de la concisión, del buen gusto.

Otro punto de unión fue el reto que ambos aceptaron de la clavecinista Wanda Landowska: Falla, con el *Concerto* estrenado en 1926; Poulenc, con el *Concert champêtre* de 1928. Por esos años mantuvieron ambos una interesante coexistencia (publicada por Hélène de Wendel, París, Ed. de Seuil, 1967, con prólogo de Darius Milhaud) relacionada con el viejo instrumento que ellos contribuían a introducir en la música contemporánea.

Por esos mismos años, Poulenc compuso dos *Novetas* pianísticas que Falla apreció. Años después de la

muerte del gaditano -a quien le hubiera gustado conocer el *Stabat Mater* de 1951, una de las obras religiosas más importantes de su época- Poulenc compuso una tercera sobre un tema de Manuel de Falla (1959): Un tema, exactamente, de *El amor brujo*. Es el mejor homenaje que un músico puede dedicar a otro.

. . .

Isaac Albéniz, ya en la recta final de su vida, fue uno de los que mejor recibieron a Falla cuando llegó, pobre y desconocido, con su ópera *La vida breve* bajo el brazo, al París de 1907. Falla le correspondió contándole sus penas (cartas del 11 y 17 de enero de 1908, en las que le agradece que, gracias a su ayuda, el marqués de Borja le ha enviado en nombre del Rey la suma de mil francos) y dedicándole las *Cuatro piezas españolas*, estrenadas y publicadas poco antes de la muerte de Albéniz (18 de mayo de 1909).

Albéniz había llegado a la cumbre de su perfección con los doce números, divididos en cuatro cuadernos, de la *Suite Iberia*. Es más que probable que, ante el éxito y la admiración provocados, el catalán tuviera el propósito de proseguir la serie, de la que dejó sin terminar, al menos, esta *Navarra* que hoy se nos ofrece. El propio Albéniz, en carta a Malats reproducida en el amplio estudio de Antonio Iglesias, habla de ella como «obra más de *estilo y roublardise* (astucia engañosa) que de dificultad didáctica». Dedicada a Marguerite Long, llegó a completar 228 compases, y su colega Déodat de Séverac (1872-1921), discípulo de Blanche Selva, la pianista que estrenó gran parte de *Iberia*, la terminó con un final correcto pero excesivamente breve (apenas 26 compases) que deja un regusto de obra inacabada. Fue publicada en 1912. Aunque existe otro final debido a Jaime Pahissa, éste de Séverac es el más habitual en los conciertos.

El *Tango*, Op. 165, n.º 2, es obra más antigua y forma parte de la serie *España (seis hojas de álbum)*. Su copyright es de 1890, lo que marca un punto de referencia. Junto al n.º 3, la *Málagaña*, es el más famoso de la serie y una de las páginas más populares de Albéniz, muy representativa de su etapa de músico de salón sin excesivas pretensiones. Prueba de su celebridad fueron las numerosas transcripciones que de ella se hicieron. Para piano, y considerando que el original era

«fácil», C. D. Oberstadt hizo una «de mediana dificultad», y Leopold Godowsky escribió una «transcripción de concierto», ambas publicadas por la Schott aunque con el copyright de Cari Fischer, en Nueva York, 1921. No fueron las únicas. Para violín y piano conozco un arreglo «normal» de F. Ries y hasta dos «de concierto» por S. Dushkin y Fritz Kreisler respectivamente. También lo hubo para violonchelo y piano (Maurice Maréchal) y para orquesta de salón, y luego, ya más recientemente, para otros instrumentos: guitarra, dos guitarras, saxo y piano, etc. Naturalmente, y como hacían nuestros zarzuelistas, Albéniz llama «tango» a lo que hoy llamamos «habanera».

Falla tuvo siempre un gran recuerdo de Albéniz, cuya memoria defendió a capa y espada a lo largo de su vida, manteniendo una cordialísima amistad con su viuda e hijos. De él escribió en su ensayo «Nuestra música» (1917): *Nuestro inolvidable Isaac Albéniz decía que España ocupará dentro de pocos años un lugar preeminente en la producción musical europea. El grande y generoso artista hablaba en términos generales, pero yo me atrevería a particularizar diciendo que la música sinfónica formará, a mi parecer, el más brillante florón de nuestra corona. Ya que he nombrado a Albéniz, quiero rendir homenaje a su memoria presentándole como ejemplo de compañerismo leal y desinteresado para cuantos trabajamos en la formación del nuevo arte español.*

Falla nos ha dejado una precisa descripción de cómo conoció a Ravel en su ensayo publicado en la revista *Isla* en septiembre de 1939: *Conocí a Ravel unos días después de mi llegada a París en el verano de 1907, y éste fue el comienzo de una amistad que nunca dejó de ser sinceramente cordial. Le conocí gracias a los buenos oficios de Ricardo Viñes, paladín esforzado de la buena nueva que a París me llevaba, y del que recibí la más simpática acogida cuando a él me presenté atraído por el raro prestigio de su arte que, como español, tanto me halagaba.*

Como en el caso de Debussy, y ante la interpretación que Viñes y Ravel le hacen de la versión original a cuatro manos de la *Rapsodia española*, Falla se pregunta por el carácter español de ciertas músicas rave-

lianas. Aunque en el caso de Ravel pronto descubre la ascendencia española, también descubre que, como él ha hecho con la Granada idealizada y aún desconocida de *La vida breve*, puede escribirse música española sin conocer físicamente España: conociéndola y amándola a través de la literatura y el arte. Y que el carácter español de las músicas de ciertos franceses *no estaba logrado por el simple acomodo de documentos folclóricos, sino más bien (exceptuando la jota de La feria) por un libre empleo de sustancias rítmicas, modal-melódicas y ornamentales de nuestra lírica popular, sustancias que no alteran el modo peculiar del autor.*

Falla no sólo admira en Ravel *el arte de agudeza e ingenio, según la expresión de nuestro Gracián: admira las resonancias armónicas, su fina sensibilidad, su exquisito fraseo melódico, su ausencia de vanidad y, como resumen, su estilo tan firme y pulcro en su audacia como claro, ordenado y preciso.*

La *Pavana para una infanta difunta*, obra temprana de 1899, no es de las obras españolas que más apreciaba Ravel, aunque muestra una extraña premonición por una suerte de color español no apoyado tanto en lo folclórico sino en la rememoración de un pasado histórico: La pavana que hubiera podido bailar una infanta española del pasado y, por ello ya muerta. Aunque la pavana es danza lenta que se bailó en la corte española, también se bailó en otras cortes europeas, y el carácter español es más bien imaginario, aunque poderoso. Sobre su tiempo lento, excesivamente subrayado por algunos intérpretes, hay que seguir escuchando la voz de Ravel en una de sus muchas agudezas: *Recuerda que he escrito una Pavana para una infanta difunta, y no una Pavana difunta para una infanta»*

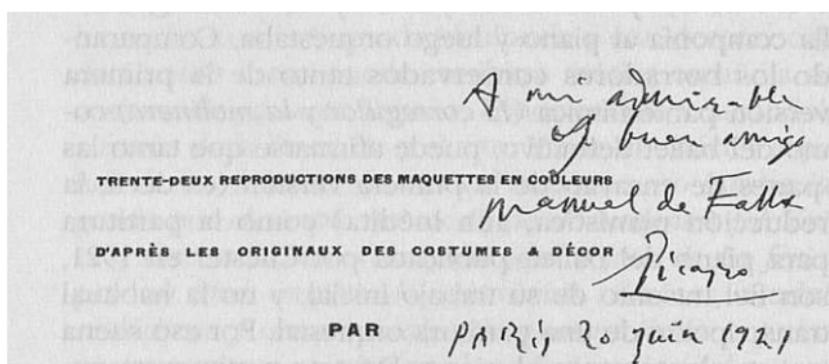
Alborada del gracioso, quinto número de «*Miroirs*» (1904-1905), es ya una obra maestra en todos los sentidos. Su título en español, el inconfundible rasguear de guitarras estilizadas en el piano y el humor extraído de las comedias españolas de capa y espada, así como la melancolía de la copla central, son feliz resultado de esa «España idealizada» de la que tanto aprendió Manuel de Falla. La serie fue estrenada, cómo no, por Viñes el 6 de junio de 1908 en la Sala Erard de París.

No podía faltar en este ciclo la música de *El sombrero de tres picos*. Como ya se dijo en otro lugar, Falla componía al piano y luego orquestaba. Comparando los borradores conservados tanto de la primera versión pantomímica (*El corregidor y la molinera*) como del ballet definitivo, puede afirmarse que tanto las «partes de ensayar» de la primera versión (es decir, la reducción pianística, aún inédita) como la partitura para piano del ballet, publicada por Chester en 1921, son fiel trasunto de su trabajo inicial, y no la habitual transcripción de una partitura orquestal. Por eso suena tan excelentemente al piano. De esta partitura se publicaron sueltos al menos cinco episodios: «La danza de la molinera», de la primera parte, y la «Danza de los vecinos», «Danza del molinero», «Danza del corregidor» y «Danza final», todas de la segunda parte. No es infrecuente oír las al piano (o en transcripciones diversas) en concierto, e incluso han sido grabadas en disco de esta manera.

Lo que ha hecho Enrique Pérez de Guzmán (va a hacer pronto diez años que se lo escuché en un concierto privado en su casa madrileña) es una transcripción personal y «de concierto», tomando como base no sólo la partitura pianística, sino tratando de rememorar la opulencia de la orquestación de Falla. Es una antigua práctica que tuvo su época dorada, en lo que al piano se refiere, en el siglo XIX, y en Franz Liszt su más excelso cultivador. Entonces estaba justificado por motivos funcionales: Era una manera de difundir obras orquestales y operísticas, al tiempo que los virtuosos se construían un repertorio que incluía toda la pirotecnia que su propia técnica les permitía abordar. Pero gracias a estos «excesos», la técnica pianística fue agrandando sus posibilidades, y los compositores aprovecharon luego las nuevas maneras de abordar la materia musical. Como en el caso de Paganini, se demostró que no hay en el arte más límites que los que el creador se imponga.

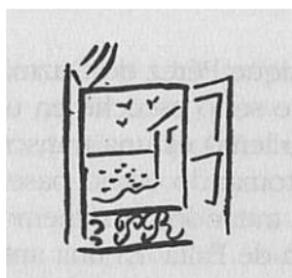
Enrique Pérez de Guzmán estrenó su versión en Londres a comienzos de 1984, la presentó por vez primera en España en un concierto para la Sociedad Filarmonica de Bilbao el 7 de febrero, y en Madrid en el Teatro Real el 24 de marzo de ese mismo año.

Antonio Fernández-Cid, en su crítica del ABC (27 de marzo de 1984), afirmó: *Realiza una transcripción por*



P I C A S S O

POUR LE BALLET "LE TRICORNE"

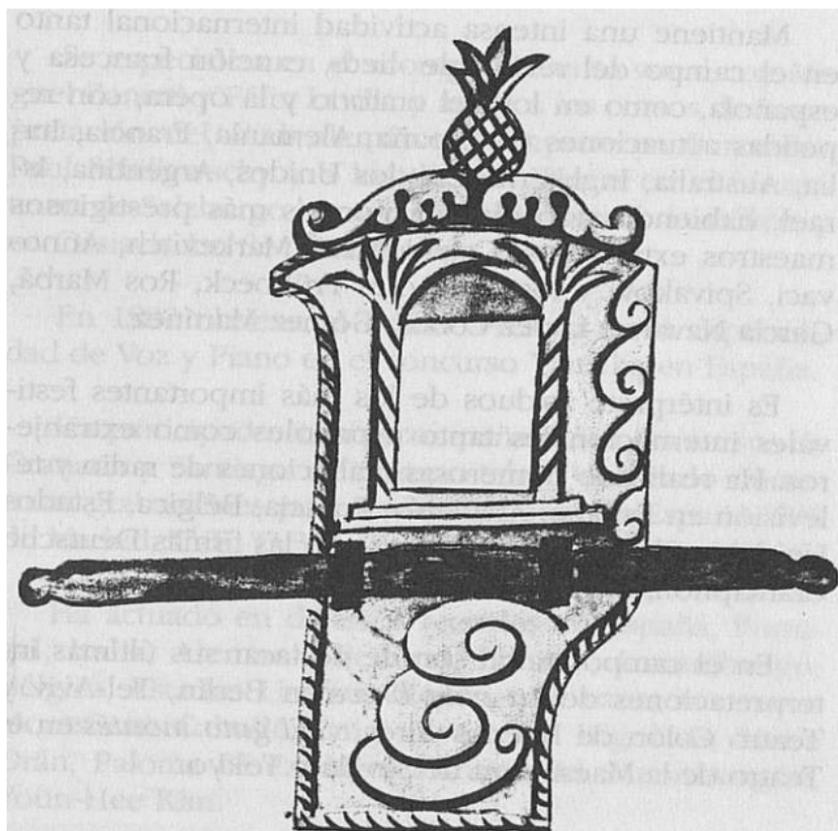


PARIS
ÉDITIONS PAUL ROSENBERG
21, RUE LA BOÉTIE
1920

la que hemos de reconocerle el doble mérito del respeto al original del músico gaditano y la brillantez para servirnoslo, después, con una ejecución diáfana, brillante, correcta, lejos de libertades al estilo de las tan pintorescas que se ovacionaron por el mundo al insigne Arturo Rubinstein como vehículo de la Danza del fuego. Aquí escuchamos un Sombrero de tres picos auténtico, bien tocado, y podemos jugar al deporte divertido, cuando se trata de partitura que conocemos de memoria, de "reinstrumentarla" imaginativamente, y "colorearla" con nuestra particular orquesta interior. Gran esfuerzo y gran versión, premiados con entusiasmo.

Enrique Franco, en su crítica de *El País* (26 de marzo de 1984), se mostró más reticente con la versión: *El trabajo parece respetuoso con el original orquestal y con las versiones pianísticas de don Manuel, pero pienso que no hacía mucha falta. Aunque reconoció que en todo caso, Pérez de Guzmán demuestra ser un músico serio, instintivo y de refinada cultura.*

Antonio Gallego



participantes

PRIMER CONCIERTO

PALOMA PÉREZ ÍÑIGO

Realizó sus estudios musicales en la Escuela Superior de Canto con Lola Rodríguez Aragón. Obtuvo los premios internacionales Fundación Gulbenkian, «Alejandro del Castillo» y Juventudes Musicales.

Mantiene una intensa actividad internacional tanto en el campo del recital de «*lied*», canción francesa y española, como en los del oratorio y la ópera, con repetidas actuaciones en España, Alemania, Francia, Italia, Australia, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, Israel, habiendo sido dirigida por los más prestigiosos maestros extranjeros: Celebidache, Markevitch, Annovaci, Spivakov, y los españoles Frühbeck, Ros Marbá, García Navarro, López Cobos, Gómez Martínez.

Es intérprete asiduos de los más importantes festivales internacionales tanto españoles como extranjeros. Ha realizado numerosas grabaciones de radio y televisión en España, Alemania, Francia, Bélgica, Estados Unidos y Chile, y discográficos con las firmas Deutsche Cramaphon, Emy y Columbia.

En el campo teatral son de destacar sus últimas interpretaciones de *La vida breve* en Berlín, Tel-Aviv y Teatro Colón de Buenos Aires, y *El gato montés* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y Tokyo.

FERNANDO TURINA

Nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, simultaneándolos con los de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Se especializa en el acompañamiento vocal con Miguel Zanetti y Félix Lavilla y asiste a los cursos de interpretación del «lied» alemán que imparte en Barcelona Paul Schillawschy y a los de Erik Werba en el Mozarteum de Salzburgo becado por el Gobierno austríaco, y en Ossiach Am See (Austria).

En 1982 obtiene el Primer Premio en la especialidad de Voz y Piano en el concurso Yamaha en España.

Ha participado como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela, y realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, SER de Madrid, TVE, TV3 de Barcelona, Televisa de Méjico.

Ha actuado en diversos recitales en España, Portugal, Italia, Alemania Federal, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Estados Unidos, Méjico, con cantantes como Montserrat Caballé, Luigi Alva, Ana Higueras, María Orán, Paloma Pérez-Iñigo, Manuel Cid, María Aragón, Youn-Hee Kim.

En 1985 es invitado a acompañar a Montserrat Caballé en su recital en la Casa Blanca de Washington ante el presidente de los Estados Unidos y el rey de Arabia Saudita. Interviene, junto a Miguel Zanetti, en un recital de piano a cuatro manos en la sede de la UNESCO en París y recientemente, con motivo de la Presidencia española, en una gira por las sedes de la Comunidad Europea en Luxemburgo, Bruselas y Estrasburgo.

Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid, de la que ha sido vicedirector en los años 1987 y 1988.

SEGUNDO CONCIERTO

GUILLERMO GONZÁLEZ

Nace en Tenerife (España) en 1945. Estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuosisimo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum.

Es en París donde recibe directamente la gran tradición interpretativa de la música impresionista a través de sus maestros V. Perlemuter y J. P. Sevilla, herederos directos de Ravel y Debussy.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife.

Ha dado muchos recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Unión Soviética, Venezuela, Méjico, Perú y Estados Unidos.

En España ha dado numerosos recitales y conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Tenerife, Bilbao, y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók) cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica. También son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo, García Abril. Sus próximos compromisos incluyen conciertos en Londres, en recital y con la Royal Philharmonic Orchestra, así como conciertos con la Hallé Orchestra y la Royal Liverpool Philharmonic.

Ha realizado para diferentes sellos numerosas grabaciones discográficas, destacando por su trascendencia las dedicadas a la obra pianística de Ernesto Halffter y A. Scriabin. Su disco «Obras para piano», de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional 1980. Recientemente ha grabado para el sello holandés Etcétera, junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife y Víctor

Pablo Pérez, un disco compacto con *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, y la *Rapsodia portuguesa*, de Ernesto Halffter, que ha sido recibido con entusiasmo por la crítica.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

Es Premio Nacional de Música 1991, máximo galardón concedido a un artista por el Gobierno español!

TERCER CONCIERTO

ENRIQUE PÉREZ DE GUZMÁN

Madrileño de nacimiento, comienza su brillante carrera internacional tras su paso por el Real Conservatorio de Madrid, su estancia en París, donde conoce a muy importantes figuras del pianismo mundial, y los premios internacionales de Salzburgo y Bucarest, que le han llevado a actuar en los cinco continentes tanto en recital como en calidad de solista invitado de las principales orquestas del mundo.

Su amplio repertorio le permite abordar los más diversos estilos y técnicas pianísticas con la misma facilidad, resaltando su especial interés en el período romántico, impresionismo francés y en la música española.

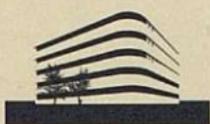
En su faceta de transcriptor ha obtenido grandes triunfos, y su versión pianística del ballet *El sombrero de tres picos*, de Falla, estrenada en el Queen Elizabeth Hall de Londres en 1984, le valió el que la prensa británica señalara el paralelismo de esta transcripción con la que el propio Stravinsky realizara de su *Petrushka*. En la actualidad se halla trabajando en una obra de Ricardo Strauss.

Está en posesión de la Medalla de Oro de la Bienal Internacional de Música de Burdeos y de la Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid.
Entrada libre.