

Cinco conferencias en el cincuentenario de su muerte

«Manuel de Falla y su entorno»

En colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

«Manuel de Falla y su entorno» fue el título de un ciclo de conferencias y conciertos que organizaron el pasado abril la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, para conmemorar el cincuentenario de la muerte del compositor gaditano. Cinco especialistas abordaron la figura y la obra de Falla desde distintas perspectivas: su conexión con la música francesa, sus relaciones con la música popular y la música culta, la visión de Falla por un compositor de nuestros días o la nueva valoración crítica de su figura a la luz de las últimas investigaciones. Asimismo, se ofrecieron tres conciertos de cámara, en la sede de la Fundación Juan March, y otros tres sinfónicos en el Teatro Monumental, de Madrid. De los conciertos se informó en anteriores números de este *Boletín Informativo*.

Las conferencias, celebradas del 11 al 25 de abril, corrieron a cargo de **Antonio Gallego**, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, académico de Bellas Artes, autor del *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, entre otros libros, y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March; **Louis Jambou**, catedrático de la Universidad de la Sorbona, París, y director de la Escuela «Música y Musicología» de esa



Falla, por Andrés Vázquez de Sola

Universidad; **Miguel Manzano**, catedrático de Folklore del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y autor del *Cancionero leonés*; **José Sierra**, catedrático de Rítmica y Paleografía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y autor del *Catálogo del Archivo de Música de El Escorial*; y **Ramón Barce**, compositor, Premio Nacional de Música en 1973 y autor del libro *Fronte-*

ras de la música. De todas estas conferencias se ofrece un resumen en páginas siguientes.

«A lo largo de estos seis conciertos y cinco conferencias —señaló en la presentación del ciclo, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**—, deseamos conmemorar el 50º aniversario de la muerte de Manuel de Falla, el compositor español más importante de la primera mitad del siglo, y ofrecer una imagen nueva y verosímil que recoja el estado actual de nues-

tros conocimientos sobre su figura, su obra y sus colegas españoles y extranjeros.» También resaltó «la importancia, para nosotros, de trabajar con la Orquesta y Coro de RTVE. La colaboración con otro organismo de esa casa, Radio Nacional de España, y concretamente su Canal Clásico, permite que todos los miércoles nuestros conciertos se oigan en toda España en directo».

Antonio Gallego

Falla: una nueva imagen

Contamos hoy con una imagen de Manuel de Falla más rica, actualizada y verosímil, en gran parte alejada de muchos de los tópicos que la han venido acompañando hasta ahora. En los veinte años transcurridos desde el centenario del nacimiento de don Manuel, que celebramos en 1976, hasta el cincuentenario de su muerte, que estamos conmemorando este año, las últimas investigaciones han logrado descifrar muchos misterios de su vida y de su obra. De las aproximadamente 60 obras que se conocían hace unos 20 ó 25 años, hemos pasado hoy a más del centenar.

Todo ello conlleva que haya variado notablemente la valoración crítica sobre sus diversos períodos estilísticos y sobre su conexión con las principales corrientes de la época. Así, hemos podido descifrar mejor el magisterio que sobre Falla ejerció su maestro Felipe Pedrell; el sistema armónico que ideó y aplicó en las obras del período «de gloriosa madurez»; sus relaciones con músicos como Debussy, Stravinsky o Albéniz; y con sus discípulos y con los músicos de la denominada Generación de la República.

Su primera etapa, de formación, que hace unos años apenas ocupaba un par de páginas en las biografías del compositor, debe ser ahora analizada con mucha más atención. Es una época marcada por la influencia del postromanticismo internacional (mazurcas, vales y otras músicas de salón), o por el casticismo del Albéniz de la *Suite Española*, que nos muestra a un compositor todavía sin personalidad definida. Influencia decisiva ejercerá en él el ilustre músico catalán Felipe Pedrell. En *La vida breve*, su primera gran obra, Falla pone en práctica las teorías de Pe-



drell de un arte nacional basado en música española de tradición oral.

En 1907 marcha Falla a París, donde conoce a Albéniz, a Paul Dukas, a Debussy, a Ravel. En 1909 publica sus cuatro *Piezas españolas* para piano, con las que se afirma como un gran

compositor de corte nacionalista. En 1913, tras penosísimos años, consigue estrenar *La vida breve*, que repone triunfalmente en enero de 1914 en la Ópera Cómica de París.

De 1915 es la primera versión de *El amor brujo*, farsa pantomímica con instrumentación muy reducida, con la que Falla se adelanta tres años a *La historia del soldado* de Stravinsky. En julio de 1919, se estrena en Londres *El sombrero de tres picos*, con decorados y figurines de Picasso y coreografía de Massine. Un atento análisis de las primeras versiones de los dos célebres ballets de Falla nos hace constatar que el lenguaje armónico de superposiciones tonales ya está presente en el período «madrileño», que culmina con la *Fantasia Baética*.

En 1920 se instala en Granada, donde va a residir hasta su marcha a la Argentina en 1939. Allí, al pie de la Alhambra, descubre el verdadero mensaje de su maestro Pedrell al recibir los dos últimos volúmenes del *Cancionero musical popular español*, que recogen una antología de música culta española: se es tan nacionalista utilizando ideas tomadas de la tradición oral como de la tradición culta española profundamente influida por la popular. *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clave* son las obras maestras de este período granadino, en el que aborda su obra más ambiciosa, *Atlántida*, que dejará inconclusa.

Louis Jambou

Manuel de Falla y París

Falla llega a París en el verano de 1907 y vuelve a Madrid, en el mes de septiembre de 1914: son, pues, siete años lo que dura su permanencia en París. Allí Manuel de Falla entra en contacto con compositores franceses y españoles: Dukas, Debussy, Ravel, entre



los primeros, y Albéniz, Turina y el pianista Ricardo Viñes, paladín de la joven música, entre los segundos; y además Nin que viene de Cuba y está en París desde 1902. Más adelante conocerá a Stravinsky cuya obra *La consagración de la primavera*, recién estrenada en 1913, repentinamente al piano y descifrará el mismo año.

A París viene Falla con una obra en el bolsillo: *La vida breve*. Al final de su estancia vuelve a España con un manojo de obras más pero no con un número de opus que podría pasmar y asombrar. No obstante, en París se estrenan algunas de sus obras y se dan sus primeras ediciones musicales. Pero, sobre todo, París en ese momento forma un polo de atracción tal para todos los artistas de cualquier técnica o nación, que Falla acumula en ella una multitud de encuentros y una multiplicidad de experiencias musicales.

De manera que vuelve a su patria, hecho ya un compositor internacional, con un lote de experiencias y un tesoro de obras prometedoras. Además ha cumplido con creces con su deseo y objetivo inicial: «trabajar y estudiar por conocer los procedimientos técnicos de la escuela francesa», tal como le escribe desde París a Carlos Fernández Shaw, en 1910. Falla está listo —con el borrador de las *Noches en los Jardines de España* bajo el brazo— para la explosión creativa de las obras más sig-

nificativas de su madurez que realizará primero en Madrid y luego en Granada.

En esa misma carta a Fernández Shaw, Falla declara que las técnicas de la música moderna francesa que quería conquistar eran efectivamente las que más «encontraba aplicables a [su]

manera de sentir en música». Declaración que resulta tan clara como la confianza que hizo por las mismas fechas a Melchor Almagro San Martín acerca de su «preferencia por los compositores franceses, especialmente Debussy, sobre los alemanes».

El París de Falla es un París selectivo y electivo. Un París de varias facetas y aspectos musicales. En primer lugar, el de la música y los compositores franceses. Los ya citados, además de Schmidt y Satie, son los compositores con los que se encuentra. Paul Dukas fue el primero en descubrir a este «petit espagnol tout noir», según palabras que susurró a Debussy para recomendarlo. El compositor del *Aprendiz de brujo* será el primer eslabón de una cadena de amigos que le van a abrir a Falla las puertas de las instituciones musicales parisienses, sus relaciones sociales, y afinar su gusto por el timbre orquestal.

El amor, en fin, que tenía Falla por París se cifra en repetidas palabras tanto en sus cartas como en sus escritos sobre Debussy o Dukas: resumen todas ellas la intención expresada en la carta citada de 1910: «en lo que se refiere a mi oficio, París es mi segunda patria». Su amigo Turina escribirá tras su muerte: «La etapa parisina supone el perfeccionamiento de la técnica y el comienzo verdadero de su producción».

José Sierra

Falla y la música culta

Lo popular y lo culto son dos aspectos básicos para la comprensión de la obra de Falla. A ellos hay que añadir la música que le fue contemporánea y —naturalmente y por encima de todo— su propia individualidad y creatividad, su sello personalísimo como gran compositor que crea o elabora materiales.

Estas cuatro vías —lo popular, lo culto, lo contemporáneo y la individualidad— nos muestran, en realidad, todas las herramientas de que puede disponer un compositor, que necesariamente trabaja en el espacio y en el tiempo, conviviendo con el avance de sus contemporáneos, pero aprendiendo también del pasado. Falla tiene puestos los ojos en el presente, pero también usa los materiales del pasado, que incorpora a su extraordinaria evolución compositiva y que, a veces, son sustancia misma de las obras.

El tema de la música culta en Falla está algo como a la sombra de la música popular. Parece un tema menor. Falla, ante todo —se piensa— es un compositor que rezuma música popular y, especialmente, andaluza. Éste es el código, la contraseña o etiqueta, el estereotipo fácil, pero incompleto y erróneo. Lo cierto es que Falla tiene su forma de pensar y de hacer con respecto a la música culta, pensamiento y acción que están conectados directamente con la tradición entendida como savia que regenera y da luz a la música nueva. Quede claro, pues, que música popular y culta no son antagónicas en Falla ni en la formulación teórica del nacionalismo musical español. Más bien, vienen a ser una misma cosa.

Habría que preguntarse si, en efec-



to, lo que nos está pareciendo folklore no es, en realidad, en algunos casos, música culta; lo que nos llevaría a pensar o sentir la música culta como nuestra, como incorporada, tanto como la música popular, en nuestro sentir, en nuestro oído y sentido estético. Ello

equivaldría a decir que la música popular y la culta son una misma cosa a la hora de reconstruir, restaurar o regenerar *nuestra música* nacional.

Esto es exactamente lo que entendieron Pedrell y otros músicos y pensadores en un momento de renovación y restauración de la música española en distintos niveles, pero con influencias mutuas.

Como conclusiones principales, podemos aportar las siguientes: 1) El nacionalismo musical en lo teórico (Pedrell) y en lo práctico (Falla) no consiste sólo en la incorporación de la música popular, sino también de la música culta. 2) El proceso estético de Falla se dirige hacia la incorporación de la música polifónica del siglo XVI, fundamentalmente, buscando más la *verdad* que la *autenticidad*; es decir, que a Falla le interesa más el espíritu que la letra, y prescinde cada vez más del documento directo. 3) La metodología para la investigación de la obra de Falla ha de dirigirse, pues, en esa misma dirección. Y 4) La sensibilidad del oyente detecta el espíritu de la música española que campa por igual en la obra de Falla entre lo popular y lo culto, sin que a veces sepamos —y quizá no importe mucho saberlo— dónde está lo popular y dónde lo culto, que tantas veces han caminado de la mano en las obras de los músicos españoles del pasado.

Miguel Manzano Alonso

La música popular de tradición oral en la obra de Falla

No hay escrito sobre Falla en el que no se haga alguna consideración acerca de la importancia que tuvo la música popular de tradición oral en la configuración sonora de una parte muy importante de sus composiciones. Según algunos teóricos y críticos, hay que situar a Falla entre los compositores que no toman directamente los temas de la música popular tradicional, sino que son capaces de crear una especie de *folklore imaginario* (la expresión es de Serge Moreux), que recoge lo más hondo y característico de las sonoridades de esa música y de las armonías que una determinada melodía es capaz de generar, como recinto sonoro que le es propio. Otra segunda opinión, en abierta contradicción, fue defendida y avalada por Manuel García Matos, quien por la década de los cincuenta defendió su teoría con la cita directa de una serie de temas populares que, según él, aparecen puntualmente idénticos en algunas obras de Falla.

Podemos preguntarnos: ¿de qué medios disponía un compositor de esa época para conocer la música popular? La respuesta es bien sencilla: no podían ser otros que la recopilación de esta música en su fuente directa, es decir, los intérpretes y cantores de la música de tradición oral, o bien el conocimiento más o menos directo de las colecciones de cantos populares editados hasta la fecha. Ningún músico español de cierto renombre recopiló directamente música popular. Un compositor que buscara melodías populares podía disponer hacia 1910 de



un centenar de publicaciones, pero se trata casi siempre de colecciones muy breves y de un repertorio de escaso o nulo valor documental. Por otro lado, es importante la influencia que produjo Felipe Pedrell en la forma en que Falla enfoca su trabajo con referencias nacionalistas. Si Pedrell enseñó algo a Falla no fue precisamente en el campo de la técnica musical, sino sobre todo descubriéndole un camino por el que dar cauce a su creatividad e ilusionándole con un proyecto. Según sus propias palabras, Falla se muestra «opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior». En Falla ciertamente hay *folklore imaginario*, más que literal, en la mayor parte de su obra. De hecho algunas de sus páginas más célebres, más repetidas, más conocidas, no son más que *folklore inventado*.

Pero si está claro que la fuerte carga de sonoridades tradicionales que contienen muchas de sus composiciones son *folklore imaginario* e inventado en su mayor parte, ¿por qué quiso Falla teñir de esas sonoridades esas obras tan emblemáticas que salieron de su pluma? Indudablemente, porque tuvo la intención clara de que esas músicas fueran evocadoras. Y es precisamente ese poder evocador, y la hondura musical de que emana, lo que ha dado a la obra de Falla una aceptación tan universal.

Ramón Barce

Falla visto por un compositor de nuestros días

No tendría mucho sentido ningún tipo de valoración, por mi parte, de la música de Falla. Pues se trata, fundamentalmente, de un problema de *vigencia*, y de un problema que afectó a toda una generación de compositores. A corta distancia (de dos, o lo más de tres generaciones; porque también hay un influjo «a larga distancia» de muy distinto significado, del que no nos ocuparemos ahora), la «vigencia» es algo muy dramático: significa la adhesión a una vía determinada, y por lo tanto el rechazo o ignorancia voluntaria de otras. Algo que puede parecer a algunas personas como un compromiso limitador, como el cierre de nuevas posibles vías de acceso al fenómeno artístico.

La orientación estética de Falla, seguida en general por la generación inmediata, incluía algunos rasgos básicos, explícitos en su obra y en sus escritos: permanencia en la tonalidad clásica (con algunos retoques, como la resonancia de Lucas, o el empleo peculiar de las disonancias); la preocupación por una «música nacional» centrada en el uso de materiales folklóricos (la «manera» de usar esos materiales es otra cuestión, secundaria sin duda); esa misma preocupación, ampliada al empleo de materiales cultos históricos según el criterio de Felipe Pedrell, y que ha puesto en claro Antonio Gallego (es decir: junto al folclore, la música culta medieval, nuestros polifonistas clásicos, nuestros clavecinistas); la aceptación explícita y admirativa de la influencia francesa, incluso como modelo para nuestro propio nacionalismo, y la renuncia a la influencia alemana (recuérdese la anécdota sobre



Schumann que cuenta Pahissa, el problema de Falla con Wagner, y su silencio sobre Bach y Beethoven, o la violenta carta de Falla a Salazar sobre Brahms); y el acercamiento especial al neoclasicismo del siglo XVIII, sobre todo a Scarlatti. Pues bien: este ideario,

aceptado (con matizaciones y excepciones) por la generación siguiente, era justamente para nosotros (en la década de 1950-60) *lo contrario* de nuestras aspiraciones y tendencias. Para los compositores de mi generación (también con matizaciones y excepciones) la tonalidad no era ya un dogma; en cuanto al problema de la «música nacional» lo considerábamos artificial, superfluo, algo como un estadio primitivo que había que superar, y por lo tanto el empleo casi obligatorio del folclore era absolutamente rechazable; como también lo era el empleo de materiales cultos españoles históricos; la influencia francesa había sido sustituida por la de la Escuela de Viena, germánica; y todo retorno al neoclasicismo nos parecía obsoleto.

Así pues, el magisterio de Falla (que no su valoración, siempre positiva) fue en la mayoría de los casos marginado por mi generación. Algo que escandalizó por entonces a muchas gentes, pero que forma parte de todo proceso histórico y de la absoluta necesidad de encontrar nuevos campos en los que la música sea capaz de renovarse y *crear*. Nada para escandalizarse hoy; cuando, por cierto, reaparecen en algunos compositores rasgos folklóricos cuya valoración estética es todavía incierta. □