

idéal se réalisera-t-il de manière définitive ? » s'interroge Manuel de Falla avant de définir cet idéal : « Tout ce à quoi nous pouvons et devons aspirer est découvrir, dénouer les causes profondément cachées des choses ... Ceci constitue le plus noble labeur auquel l'homme puisse employer son intelligence et son activité ... »²⁰.

Tel fut le sens de son existence et l'idéal qu'il atteint dans le *Concerto*, en nous faisant percevoir à l'écoute ces constantes numéricas qui accompagnent le processus ascensionnel vers la lumière ou le Grand Œuvre qui était avant tout pour Falla la transfiguration par l'art du monde et de l'homme. En alchimiste, Falla a su créer des « êtres de musique » grâce à un processus de corporification, particulièrement manifeste dans le *Concerto* :

« La formation de l'œuvre musicale c'est un peu la création de l'être ... On le voit se former d'une façon naturelle ... c'est une chose si mystérieuse, la musique »²¹.

La presente exposición pretende mostrar que la confrontación entre luz y sombra es uno de los ejes principales de la obra creadora de Manuel de Falla. Apoyándose en los principios alquimistas y su simbolismo de los números, Marie-Pierre Lassus demuestra que el ritmo en el "Concerto" para clave desempeña un papel ascensional que permite al compositor desvelar la naturaleza profunda del mundo, la de una función sagrada, la de hacer aparecer lo eterno en el ser temporal.

20 Falla, Manuel de, « Introduction à la musique nouvelle », *Écrits, op. cit.*, p. 62.

21 Falla, Manuel de, « Déclarations à Excelsior », *Écrits, op. cit.*, p. 189.

La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla

Michael CHRISTOFORIDIS

Université de Melbourne

« Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquél que debe al pueblo por su origen »¹.

Así elogió Manuel de Falla la guitarra en su último escrito sobre el instrumento. No es de extrañar esta alabanza dado el modo íntimo en que está ligado el instrumento con gran parte de su obra y pensamiento. Sin embargo, no es el instrumento culto, la guitarra clásica del siglo diecinueve, el que más le atrae :

« No, los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en que la guitarra estaba en su peor momento; y entonces, claro, estaba diseminada por toda Europa. Se la hacía tocar la música que tocaban otros instrumentos pero no era adecuada para la música del siglo diecinueve »².

Los primeros contactos de Falla con la guitarra y el cante jondo en Cádiz no están bien documentados. Falla admite que la introducción a los cantes andaluces fue a través de su niñera, « la Morilla », y más de un biógrafo suyo ha notado que era « imposible vivir en Cádiz sin escuchar unos tanguillos por lo menos un par de veces al día »³.

Estos tempranos contactos con el entorno de la guitarra flamenca se reflejan, en ocasiones, en sus primeras obras pianísticas. En la *Serenata andaluza* (1900), pieza de salón romántica, se distingue la imitación del punteo de guitarra, a la guisa de su uso como tópico 'español' en tantas piezas del repertorio pianístico decimonónico. Al trasladarse a Madrid su interés por el folclore se cultiva bajo la tutela de Felipe Pedrell el cual le anima a coleccionar ejemplos de canciones populares. Según

1 Carta de Manuel de Falla a Emilio Pujol, diciembre 1932, que luego se utilizaría para el prólogo a la *Escuela razonada de la guitarra* de Pujol, Buenos Aires, José B. Romero, 1935.

2 Trend, J. B., *Manuel de Falla and Spanish Music*, New York, Alfred A. Knopf, 1939, p. 39.

3 Abad, Juan José, *Manuel de Falla*, (Madrid : Urbión, 1984, p. 18).

Antonio Gallego, los *Cantares de nochebuena* (c. 1903-1904) surgen de este propósito⁴. En ellos se distingue el primer intento por parte de Falla de captar y anotar los rasgueos de la guitarra, aunque sea el acompañamiento sencillo, limitándose en su mayoría al uso de acordes simples. Al escribir sobre la guitarra en El « *Cante Jondo* » (*Canto primitivo andaluz*) en la ocasión del concurso de cante jondo de 1922, Falla apuntaría la influencia de su maestro en este terreno :

« El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (¿kithara-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fue el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aún sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y harmónico el del español-latino, puesto que, rasgueando las cuerdas, sólo acordes pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros »⁵.

El conocimiento de la guitarra no se restringe a tales ejemplos de recopilación. En estos años Falla adquiere varias partituras de guitarra, que son en su mayoría transcripciones de música popular y flamenca. La colección principal, y la más anotada, es la de *Aires andaluces* (1902) por Rafael Marín, que incluyen ejemplos de granadinas, tientos, malagueñas, tangos y soleares en música y cifra. Falla las estudia profundamente y las anota en cuanto a valores rítmicos, tipos de cadencias, peculiaridades armónicas y figuraciones. Las adaptaciones flamencas de Julián Arcas y Francisco Cimadevilla también las disecciona de este modo, y luego miraría las obras de Francisco Rodríguez, "El Murciano" desde esta perspectiva.

Algunos ejemplos de las partituras guitarrísticas de Falla aclaran los intereses del compositor. El primero, tomado de las *Soleares* de Rafael Marín (editadas en 1902) indica la fascinación de Falla por las formas de arpegiación de los guitarristas. Sin la ayuda de tales fuentes habría sido difícil para Falla la transcripción al pentagrama de estos efectos. También se interesa en la práctica de sacar una figuración con el pulgar bajo un acorde fijo, lo que a veces resulta en unas disonancias de paso que le fascinaban (Ejemplo 1, al final del texto). El segundo ejemplo está tomado de la misma pieza, y aquí Falla se fija más en los trémolos y figuraciones sobre la primera cuerda, además de señalar las formulas cadenciales (Ejemplo 2, al final del texto). En último lugar tenemos un ejemplo de *Granadinas* de Marín. En esta ocasión Falla se centra en las formas distintas de rasgueo y su vertiente rítmica, además de indicar la cadencia modulante al final de la página (Ejemplo 3, al final del texto). No cabe duda que estas fuentes forman la base de sus conocimientos flamencos en esta etapa.

A este período pertenecen las inserciones para canto y guitarra en *La vida breve* (1905-1913) que emplean un acompañamiento rasgueado muy básico. Quedan

4 Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 60.

5 Reproducido en Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el "cante jondo"*, Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 226.

como interrupciones curiosas dentro de un tejido orquestal de romanticismo tardío que las envuelve y que a veces incorpora figuraciones y ritmos asociados con la guitarra. Entre los borradores de *La vida breve* quedan apuntes musicales tomados de la práctica guitarrística que influirían, en especial, las dos danzas de la ópera. Las primeras obras parisinas de Falla también escogen tales elementos en la línea en que habían sido empleados por Albéniz y Granados en su obra pianística. En este sentido destaca la «Andaluza» de las *Cuatro piezas españolas* (1906-1909) y la «Seguidille» de *Trois mélodies* (1909-1910).

Durante la estancia de Falla en la capital francesa (1907-1914) su predilección por la música de Dukas, Ravel y Debussy hace que estudie el modo en que estos compositores manipulan las músicas folclóricas y exóticas. El interés de Falla se centra en la absorción de elementos españoles por Debussy y más tarde comentaría que « Claude Debussy fue el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores [los fenómenos armónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar el *toque jondo*] a la música artística ; su escritura harmónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos »⁶. Según Falla, los compositores anteriores, salvo Scarlatti, se fijaban más en las formas ornamentales y en algún giro cadencial.

Debussy tuvo una fascinación duradera por la guitarra, a la que imita en varias obras, como se puede averiguar en una carta de 1895 que manda a su amigo Pierre Louÿs que entonces vivía en Sevilla.

« Espero que me digas si tantos siglos de civilización han domesticado la célebre «arrogancia española», pero, hagas lo que hagas, tráeme una guitarra para que cuando la rasguee me dé esa especie de sonoridad sutil y efímera, reliquia de su melancolía atávica y salvaje »⁷.

Es también en París donde Falla encuentra al guitarrista y compositor Angel Barrios, el cual le animaría a trasladarse a Granada. Este gran conocedor de las formas flamencas e improvisador genial servía de muestra viva del arte del *toque jondo* para muchos de los músicos cultos de París, a través de su amistad con Albéniz. Las ideas de Barrios sobre la incorporación de estos valores en la música culta atrajeron a muchos compositores con más capacidad técnica que la suya⁸.

La guitarra flamenca adquiere su evocación orquestal más impresionista en la siguiente obra de Falla, *Noches en los jardines de España* (1909-16). De esta obra Falla diría que su « orquestación refleja innegablemente la técnica peculiar de la escuela moderna francesa »⁹. Los modelos orquestales inmediatos para Falla incluyen *Pelléas et Mélisande* de Debussy además de obras orquestales francesas inspiradas en España como la *Rapsodie espagnole* de Ravel e *Ibéria* de Debussy. En

6 Falla, Manuel de, El «*Cante Jondo*» (*canto primitivo andaluz*) reproducido en Fajardo, 225.

7 Carta reproducida en François Lesure y Roger Nichols *Debussy Letters*, London, Faber, 1987, p. 76.

8 Falla expresa estos sentimientos en un borrador sobre Barrios que redactó para Pedro Morales, vease fondo Angel Barrios en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada).

9 Carta de Falla a Gilbert Chase, 23 de Abril 1939, AMF.

Noches en los jardines de España la influencia del flamenco se aprecia en el carácter del discurso entre el piano y la orquesta, que a veces sujeta al solista al modo de una guitarra acompañando el canto, mientras que en otras ocasiones parece jalearse las falseas del piano. Este instrumento imita el trémolo de la guitarra, con sus repeticiones insistentes de una nota, y aproxima su arpegiación punteada y rasgueo, efecto también simulado por la orquesta. En esta partitura Falla también utiliza el arpa y la celesta para evocar la sonoridad de la guitarra, tal como había hecho Debussy en el segundo tiempo de *Ibéria*, "Parfums de la nuit". En una carta de Falla a Ernest Ansermet de 19 Octubre 1916 Falla indica al director suizo que tenía la intención de imitar la guitarra, y otros instrumentos populares como la bandurria, en esta partitura.

El ejemplo de Debussy y el más profundo conocimiento de las posibilidades de la guitarra dieron lugar a los acompañamientos sofisticados de las *Siete canciones populares españolas* (1914). En la primera de ellas, "El paño moruno", Falla redacta su canción sobre un ejemplar de "El paño" recogido por José Inzenga en *Ecoss de España* (Barcelona, 1874). La versión de Falla, como la de Inzenga, empieza con una figura pianística que oscila entre 3/8 y 3/4, imitando la guitarra punteada, con la línea melódica del bajo al estilo de una tocada por el pulgar en aquel instrumento (Ejemplo 4, al final del texto). Como indica Crivillé y Bargalló, la intervención armónica de la cuarta y séptima también recuerdan sus cuerdas al aire¹⁰.

En la última de las *Siete canciones*, el "Polo", la imitación pianística de la guitarra es magistral. Falla incorpora los valores armónicos antes citados y el acompañamiento está basado en las formas guitarrísticas de acompañamiento del canto, destacando el rasgueado, que parten del "Polo gitano o flamenco" de Eduardo Ocón que Falla usa de modelo para esta canción¹¹.

The image shows two staves of musical notation. Staff (a) is a single-line guitar part in 3/4 time, featuring a melodic line with triplets and a bass line with chords. Staff (b) is a piano accompaniment in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef, mirroring the rhythmic patterns of the guitar part. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Ej. 5.

a) Eduardo Ocón, *Colección de aires nacionales y populares*, "Polo gitano o flamenco", parte de guitarra, 60-63 ; b) Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, "Polo", 1-4.

10 Crivillé Josep y Bargalló, 'Las *Siete Canciones Populares españolas* y el folklore', in Pablo Pinamonti, ed., *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1989, pp. 141-152.

11 Para más detalles sobre las fuentes utilizadas por Falla en esta obra vease Michael Christoforidis, "Folksong models and their sources in Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*, *Context* 9, 1995, pp. 12-21.

Por primera vez, Falla logra traducir este estilo sin caer en una mera imitación, tal como había ocurrido en la *soleá* del cantaor de *La vida breve*. La falsea guitarrística del comienzo, que pasa a imitar el rasgueo pleno, prevé la insistencia, ornamentación e intervalos sensibles de la melodía, sobre un fondo dominado por armonías sugeridas por la afinación de la guitarra.

Con su vuelta a Madrid en 1914, al estallar la primera Guerra Mundial, Falla perfecciona la imitación de la guitarra flamenca en sus partituras orquestales. El tejido de las cuerdas y el piano en la «Canción del amor dolido» de *El amor brujo* (1915) evoca los ritmos percusivos de la guitarra mientras que la farruca de *El sombrero de tres picos* (1916-1919), o sea, "La danza del molinero", es la imitación por antonomasia del rasgueado guitarrístico. Incluso utiliza esta danza una tonalidad que pone de relieve la afinación de la guitarra. José Blas Vega especula sobre la vinculación de esta danza con la farruca que tocaba Manolo de Huelva¹². Falla mismo hablaría de sus metas al orquestar sus obras en una carta al hispanista Gilbert Chase el 23 de Abril 1939:

« En cuanto al *Sombrero de tres picos*, mi intención ha sido evocar por medio de la instrumentación de determinados pasajes, ciertos valores guitarrísticos. Lo mismo ocurre en *Noches [en los jardines de España]* y aun en la *Vida Breve* »¹³.

Es durante estos años madrileños que Falla reanuda sus viajes por Andalucía con los Martínez Sierra y los Ballets Russes. A Serge Diaghilev y a Leonide Massine les introduce al mundo del flamenco, ambiente que se reflejaría en unas escenas de *El sombrero de tres picos* y en el *Cuadro flamenco* que la compañía rusa montaría en Londres y París después de la Primera Guerra Mundial. Massine nos describe el siguiente episodio que data del viaje con Falla a la Alhambra en 1916 :

« Al inicio de la colina... nos habíamos detenido a escuchar un ciego que tocaba la guitarra. Falla habló con el hombre y le pidió que volviese a tocar la melancólica melodía que ya nos había interpretado varias veces. Mientras que el guitarrista la volvía a tocar, Falla permaneció quieto con los ojos cerrados. La tararéé y al fin la transcribió en su cuaderno. Más tarde le sirvió para la sevillana del segundo acto de nuestro ballet [*El sombrero de tres picos*] »¹⁴.

A raíz de otro viaje con María del O Lejarraga [Martínez Sierra] salió un texto, "Las guitarras mágicas", firmado por Gregorio Martínez Sierra pero escrito por su mujer María, como era costumbre de la pareja. En ello se nota la huella de la estética de Falla, y contiene una descripción poética del compositor que le une con el instrumento :

« Guitarra bruja, guitarra gitana y morisca, guitarra de la fatalidad, guitarra de la muerte y el amor inmortal, guitarra de la pena negra y de la esperanza desesperada, guitarra de la hoguera, de la pasión y de la compasión, no sabes que Manuel de Falla ha hecho triunfar a fuerza de pura perfección tu bravío lirismo, en el mismo corazón del mundo civilizado, y que ahora está

12 Vega, José Blas, « Manolo de Huelva (1896-1976) : el guitarrista que inspiró a Falla », *La Caña* 4, 1993, pp. 4-8.

13 Carta de Falla a Gilbert Chase, 23 de Abril 1939, *AMF*.

14 Citado en *Poesía* 36 y 37, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 96.

contigo, aquí en la tierra tuya y suya, cantando para ti lo que le dictas tú, poniendo tu salvaje inspiración en cifras de ciencia suprema? Defiéndele, puesto que se ha acogido a tu fiereza, y más quiere penar contigo que triunfar sin ti!»¹⁵.

Falla mismo reclamaría en estos años las posibilidades que ofrecían los instrumentos populares para la creación de una sonoridad nacional. En 1917 se dirigió a los compositores sinfónicos en el ensayo "Nuestra música":

« Yo me permito aconsejar a cuantos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan las que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra, las guitarras, los palillos y los panderos), y sólo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte »¹⁶.

Aparte de profundizar sus conocimientos de las fuentes vivas del folklore nacional y del flamenco desde su vuelta a España en 1914, Falla vuelve a estudiar las partituras y los tratados guitarrísticos de Marín, Arcas y Cimadevilla.

El fruto más directo de estos estudios es la *Fantasia baetica* (1919), obra pianística que lleva a la cima la estilización del toque jondo. Es como si el núcleo armónico girase por las posibilidades que ofrecen los intervalos de la guitarra. Las resonancias percusivas y choques armónicos que generan los guitarristas andaluces nunca fueron mejor asimilados. Los esbozos para esta obra indican que Falla basó secciones de ella en ideas, y hasta motivos, de las partituras de guitarra anteriormente citadas (Ejemplo 6, al final del texto). Falla utiliza una gama de técnicas en el piano, de glisandos y trinos a acordes secos y arpegiados para simular los efectos de la guitarra, manteniendo el hilo melódico dentro de las distintas texturas. En la *Fantasia baetica*, más que en obras previas, Falla basa configuraciones de acordes sobre la afinación de la guitarra, en algunos casos hasta cita sus cuerdas al aire, y hace uso de secuencias cadenciales asociadas con su papel flamenco. Falla emplea la disonancia armónica en esta partitura para aumentar la vertiente percusiva de las secciones "rasgueadas" y, de modo original, usa los choques de segundas para simular las inflexiones microtonales del cante jondo.

El mayor conocimiento de las posibilidades del instrumento también se reflejan en un fragmento para guitarra de ocho compases titulado *Copla de Soleá*, que se encuentra entre los papeles del maestro en el Archivo Manuel de Falla. Muy lejano está de los primeros intentos vulgares de anotar un acompañamiento rasgueado en los *Cantares de nochebuena* y *La vida breve*. Este esbozo demuestra un dominio de las figuraciones flamencas y el hecho de que Falla es perfectamente consciente de los parámetros técnicos tan idiomáticos del instrumento. Antonio Gallego especula que este trozo podría estar relacionado con la soleá compuesta por Falla como música incidental para la comedia de Gregorio Martínez Sierra, *La pasión*, que se estrenó en el Teatro Lara de Madrid a finales de 1914.¹⁷ De todos modos nos queda una anécdota curiosa contada tres décadas después por Catalina Bárcena, la primera actriz de esta producción:

15 Sierra, Gregorio Martínez, "Las guitarras mágicas", [Revista no identificada], Julio 1916, AMF.

16 Falla, Manuel de, "Nuestra música", *Música* 2, junio 1917.

17 Gallego, *Catálogo* 111.

« Estábamos ensayando *La Pasión*, una obra Gregorio en la que yo tenía que cantar una copla flamenca, y no del todo, porque debía interrumpir la copla con un sollozo; en realidad, la copla era un pretexto, que no exigía ni siquiera saber cantar flamenco. Sin embargo, Falla compuso una soleá para que yo la cantara en ese momento, y me la ensayaba todos los días, tocando él mismo la guitarra »¹⁸.

Aunque extraña esta posible faceta guitarrística de Falla, se confirma algo en sus anotaciones de un método de guitarra popular de Cimadevilla, todo en cifra, que se encuentra entre sus libros. No sólo está fascinado con las formas de las danzas y la vertiente armónica sino que se detiene fijamente en las instrucciones técnicas, anotando hasta la sección titulada « Cómo ha de colocarse la Guitarra ».

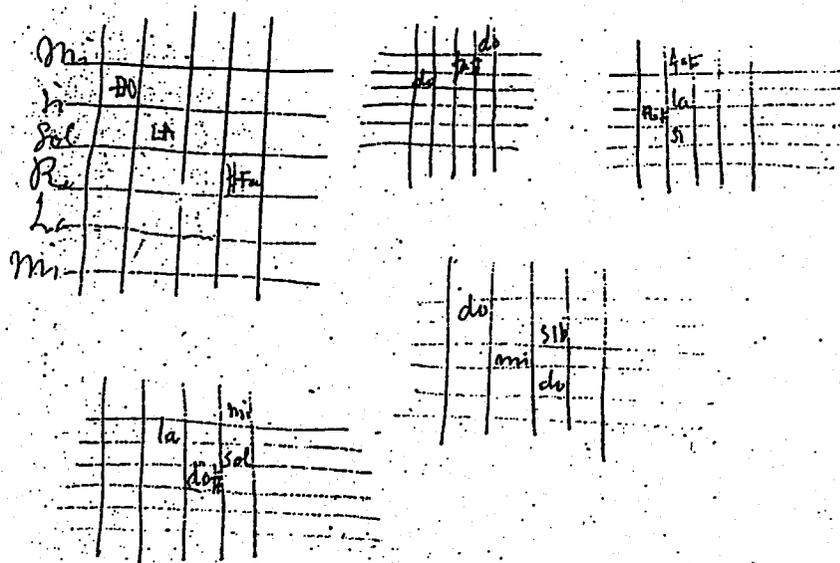
Con el traslado definitivo a Granada en 1920, Falla se acerca de nuevo al amigo y a veces alumno, Ángel Barrios, y al mundo flamenco ligado a él. El hispanista J. B. Trend nos permite saborear el ambiente que rodeaba a Falla a comienzos de su etapa granadina:

« Una tarde, el señor de Falla me llevó a una casa situada frente a la Alhambra... Encontramos allí sentado a don Ángel Barrios... y sostenía una guitarra sobre sus rodillas... A continuación, su padre se unió a nosotros, y el señor Falla le preguntó si no recordaba alguna vieja canción. El anciano caballero permaneció unos instantes con los ojos entrecerrados, mientras la guitarra mantenía una variada sucesión de acordes preparatorios, fundamentalmente en re bemol y si bemol menor para luego descender con la clásica «falsa relación» hacia fa mayor. A intervalos, elevaba su voz y entonaba una de esas extrañas y temblorosas melodías de cante flamenco, con sus ritmos extraños y sus floreos, característicos de Andalucía. El señor Barrios acompañaba, bien rasgueando acordes simples, bien produciendo una suerte de "melodrama" orquestal, bien con un contrapunto, bien tratando la canción como si fuera un recitativo y puntándola con acordes en staccato. El señor de Falla anotaba los que más le agradaban siempre que era posible representarlos sobre el pentagrama, pues uno de los mejores rebotaba de "terceras y sextas neutrales": intervalos desconocidos e inexpresables en la música moderna »¹⁹.

La fascinación de Falla por la guitarra le lleva a crear su única obra completa para este instrumento en 1920, el *Homenaje* en memoria a Claude Debussy. La maestría que demuestra en cuanto las posibilidades del instrumento es evidente y la obra está construida sobre la resonancia de las cuerdas abiertas del instrumento. Para conseguir una obra tan idiomática Falla dibuja sus propias tablaturas para resolver el dedo de los acordes más problemáticos.

18 Pedro, Valentín de, « Catalina Bárcena y Martínez Sierra recuerdan al Maestro Falla »
¡ Aquí está ! 11, n. 1098, Buenos Aires, 1946, p. 3.

19 Trend, J. B., *A Picture of Modern Spain*, London, Constable & Co., 1921, p. 239.



Ej. 7.

Tablaturas de acordes de guitarra hechas por Falla.

Curiosamente, el *Homenaje* no es una obra de procedencia flamenca explícita, aunque emplea unos giros ornamentales y cadencias que provienen de sus formas. Falla clasificaría su ritmo de habanera como una especie de "tango andaluz"²⁰. Sin embargo, su lenguaje reflejará más el concepto de España forjado por Debussy en sus obras, utilizando el semitono insistente y el ritmo de habanera tan queridos por el compositor francés, y culminando en una cita de *La soirée dans Grenade*. El problema para Falla consistía en que al escribir para la guitarra, no quería recrear meramente los sonidos del toque jondo, que tanto le habían servido en su obra. El *Homenaje* hizo que toda una generación de compositores empezasen a tomar el instrumento en serio y a escribirle obras. Turina empleó un estilo más tónico en su primera obra para el instrumento, la *Sevillana*, op. 29, de 1923 y seguiría esta línea en obras como *Ráfaga* y el *Fandaguillo*. Después de terminar el *Homenaje* Falla tenía otras obras proyectadas para la guitarra, tal como indica la carta de 27 de agosto de 1920 del guitarrista catalán, Miguel Llobet :

« Querido Falla,

loco de contento al saber que está V. componiendo dos obras más para la guitarra !! — Escríbame si alguna duda tiene — »²¹.

20 Falla, Manuel de, « Claude Debussy et l'Espagne » *La Revue Musicale* 2, diciembre 1920.

21 Carta de Miguel Llobet a Falla, 27/8/1920 (Archivo Manuel de Falla).

Sólo quedan unos esbozos guitarrísticos que apuntan hacia una obra más tradicional en el empleo de los recursos de la guitarra andaluza, y unos años después Falla tiene pensado componer un cuarteto que incluye una parte de guitarra²². Puede que el temor de una simple parodia de la guitarra contribuyese al impasse de crear más obras para este medio. También coincide esta época con un claro cambio de dirección en su estética, que se centraría en modelos cada vez más antiguos. Sin embargo, el *Homenaje* de Falla dio un gran impulso a compositores españoles y extranjeros para tomar la guitarra como instrumento digno para sus composiciones. La fe que Falla tenía en el futuro de la guitarra se hace explícita en una carta de J.B. Trend al compositor con fecha de 4 de Noviembre de 1920, poco después de la estancia del hispanista inglés en Granada, donde había oído los primeros ensayos privados del *Homenaje* tocados por Angel Barrios :

« Friedman está aquí [Londres] tocando el piano — una prueba más que V. tiene razón diciendo que el piano moderno es un instrumento de orquesta; y que el futuro es la guitarra ».

El concurso de cante jondo, organizado por Falla y su círculo granadino en 1922, demuestra su continuado interés por la guitarra flamenca. A pesar de sus amistades y gran respeto por los guitarristas clásicos Miguel Llobet y Andrés Segovia, Falla queda más fascinado por el embrujo del toque jondo. Otra figura que presta apoyo al concurso, el gran amigo de Falla y entusiasta del arte flamenco Ignacio Zuloaga, le escribió el 5 de Febrero de 1922 para expresar sus ideas sobre el perfil del acontecimiento :

« Yo creo que debiera de haber de todo = toque cante y baile ; pues hay cada guitarrista por esas tierras, que dan emociones grandes de arte (sin saber música). Lo cual me hace creer que cuando uno es artista y conoce los medios de expression = basta =. Todo lo demás es = decadencia =. Al hablar yo un día con un tocaor cañí ; me preguntaba que cual era el toque que más me emocionaba. Y yo le dije : que = aquel en que las falsetas se tocan con el dedo palanqueta (sin doblar la mano) y usando sobretodo ; la 4ª, 5ª y el bordón, pues el toque estilo Llobet, Segovia, etc. no me interesan²³ ».

Es interesante en este sentido que unos de los pocos casos documentados de Segovia tocando palos flamencos ocurre en un acto en Granada en las vísperas del concurso, el 7 de Junio de 1922, cuando el guitarrista finaliza el acto interpretando unas soleares.

La búsqueda de una sonoridad arcaizante en los años veinte también le lleva a Falla a especular sobre posibles manifestaciones del rasgueo de la guitarra popular en la música culta del barroco español. Empieza por estudiar las danzas populares de los guitarristas Gaspar Sanz y Francisco Guerau, y adapta algunas de sus piezas en su propia obra. Pero es en las sonatas para clavicordio de Domenico Scarlatti, el compositor italiano que pasó la mayor parte de su vida creativa en la península ibérica, que Falla percibe la mayor influencia de la guitarra popular. Esta influencia se manifiesta no sólo en los giros cadenciales y valores tonal-armónicos, sino

22 Esta obra, que incluye flauta y viola, se menciona en las cartas de J.B. Trend a Falla de 9 y 26 de Noviembre 1923, *AMF*. No existe prueba de que Falla comenzete esta obra.

23 Carta de Ignacio Zuloaga a Falla, 5/2/1922, *AMF*.

también aparece en las texturas empleadas por Scarlatti. Este ejemplo de la sonata Longo 46 fue marcado por Falla por su parecido con el efecto de "rasgueado con tremolo" de la guitarra (Ejemplo 8, al final del texto). En esta época el embrujo del sonido pulsado le llevará a emplear el clave, pero no sin que le quedasen asociaciones guitarrísticas. Jaime Pahissa cuenta que :

« Para el segundo tiempo [del *Concerto*] no sabía Falla qué hacer. Un día, en una sesión de la Academia de la Historia, de Madrid, oyendo el discurso de recepción de Sánchez Albornoz se le ocurrió la idea. Hablaba Sánchez Albornoz de asuntos medievales. En las paredes del salón había gráficos y cuadros con imágenes de instrumentos antiguos. Unos guitarrones enormes le sugirieron el carácter que podría tener este tiempo, y la orquestación que debiera darle para producir esta impresión gótica »²⁴.

Al final estas imágenes dieron vida al rasgueo austero de este movimiento de carácter procesional. La sonoridad de la guitarra flamenca sufre así su transformación más abstracta y universal en las obra de Falla.

El gesto de largos acordes arpegiados para el arpa en el *Soneto a Córdoba* (1927) también tiene un sabor a guitarra magnificada y Falla utilizaría este instrumento para llevar los rasgos más guitarrísticos en su orquestación del *Homenaje*, que está subtítulo *Elegía de la guitarra*. El mismo año Falla emplearía el rasgueado de dos guitarras para acompañar el « Aria » en su música incidental para el Auto Sacramental de Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*. Tanta era su confianza en Angel Barrios que le escribe diciendo :

«... hoy le envío la música para el *Auto*, aunque solamente la mitad. (El resto irá pasado mañana). Como verá Vd. he hecho al fin el Aria, basándome en una Cantiga de Alfonso X. El acompañamiento para dos guitarras hay que dividirlo entre ambos y por ello confío en que Vd. lo hará mejor que yo »²⁵.

Tan honda fue la repercusión en Falla de la guitarra en su manifestación flamenca, que se ve encrustada en mucha de su obra. La valoración por parte de Falla de los recursos del instrumento le llevaron a la exploración del idioma guitarrístico y su traducción a la música culta. Es más, Falla reconoció que « *el toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos harmónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas de arte natural »²⁶.

* * *

24 Pahissa, Jaime, *Vida y obra e Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 147.

25 Carta de Falla a Angel Barrios, 30/5/1927 (Archivo de Manuel de Falla).

26 En Falla, *El Cante Jondo (canto primitivo andaluz)*, reproducido en Fajardo 225.

Enfant, Falla vit à Cádiz ses premiers contacts avec la guitare et le cante jondo. À la fin de sa vie, le compositeur sous-titre son œuvre Homenaje : Elegías de la guitarra. Dans sa communication, Michael Christoforidis traque les étapes dans les esquisses, notes et partitions, de la captation des ressources de la guitare qui s'épanouissent dans son œuvre depuis la Serenata andaluz (1900) jusque dans des œuvres de circonstance comme El gran teatro del mundo.

35

Soleares.

RAFAEL MARIU.
Pr: 3.60 Ptas.

Propiedad.

Allegro.

GUITARRA I.

The musical score for 'Soleares' is presented in a system of four staves. The top staff is for the voice, with lyrics in Spanish. The second staff is for the guitar, labeled 'GUITARRA I.', and includes various techniques such as Rasgueado (RAS.), Chorus (Chor.), and Golpes (Gol.). The score is marked 'Allegro' and 'Propiedad.' (Copyright). The publisher is 'RAFAEL MARIU' with a price of 'Pr: 3.60 Ptas.'. The score includes a 'Fin' marking at the end of the piece.

Herencia de Autores Españoles.

R.M.I.

Herencia de Autores Españoles - 24-31411111.

Exemple 1.

La (Virtuosa)
 Tomate canid I - V - VI - III - IV - V
 mi
 Choleon viago IV - I - II - VI - VII - I

PASEO

Handwritten annotations: 'XX', 'XX', 'XX' in the left margin.

n. n. 1.
Exemple 2.

4

RAS: Gol. Gr.

RAS: Gol. Gr.

Gol. Gr. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. Gr. V V V

Gol. Gr. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. Gr.

Gol. S-B. Gol. S-B.

Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B.

Gol. Gr. Fin. PASEO. f

Gol. Gr. Fin. PASEO. f

Cadenza: moderato

Exemple 3.

EL PANO.
(KUNCIJA)
Allegretto.
CANTO.

Al pe - do fi - so en la tis - ta - da

ne - na pre - cio no ven - de

e - na ma - cha le - ca - ya

S. man
L. a

S. man
L. a

José Inzenga, *Ecos de España*.
Exemple 4.

apuntos

Apuntos motívicos para la *Fantasia baetica*.
Exemple 6.

188

N° 46.

Presto $\text{♩} = 100$

Scarlatti, *Longo 46*
Exemple 8.

e
n
n
t

ie
a
e
it
le
je

in
le
si
ie
é,

in
re
m
té

es