



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DCADHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

**TESIS DOCTORAL**

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL  
ANÁLISIS DE LA INTERTEXTUALIDAD  
MUSICAL: EL CASO DE LOS HOMENAJES A  
MANUEL DE FALLA**

DOCTORANDO: Víctor Navarro Macià

DIRECTORA: Prof. Dra. Cristina Urchueguia (IFM)

TUTORA: Prof. Dra. Nuria Lloret (UPV)

**VALENCIA, septiembre de 2017**



**AGRADECIMIENTOS**

**A mis padres, por luchar tanto por mí**

**A Remedios Mataix, por darme la confianza que necesitaba**





## RESUMEN

La intertextualidad es uno de los recursos compositivos más empleados a lo largo de la historia de la música, aunque no existe un método unificado para tratarla. En la presente investigación se tratará de resolver dicho problema con una propuesta metodológica cuantitativa que contempla las teorías intertextuales de Bakhtin, Kristeva, Genette, Burkholder y López-Cano, y su aplicación en el ámbito de la música en homenaje a Manuel de Falla. Para el desarrollo de este estudio se han utilizado herramientas elaboradas *ex profeso* para la investigación en los siguientes aspectos: en el melódico mediante cálculos vectoriales; en el armónico mediante las teorías de superposición armónica de Manuel de Falla; en el de la orquestación mediante cálculos estadísticos.

## RESUM

La intertextualitat és un dels recursos compositius més emprats al llarg de la història de la música, encara que no hi ha un mètode unificat per tractar-la. En la present investigació es tractarà de resoldre aquest problema amb una proposta metodològica quantitativa que contempla les teories intertextuals de Bakhtin, Kristeva, Genette, Burkholder i López-Cano i la seva aplicació en l'àmbit de la música en homenatge a Manuel de Falla. Per al desenvolupament d'aquest estudi s'han utilitzat eines elaborades *ex profeso* per a la recerca en els següents aspectes: al melòdic mitjançant càlculs vectorials; en l'armònic mitjançant les teories de superposició harmònica de Manuel de Falla; en el de l'orquestració mitjançant càlculs estadístics.

## ABSTRACT

Intertextuality is one of the most used compositional resources throughout the history of music, although there is no unified method to treat it. In the present investigation we will try to solve this problem with a quantitative methodological proposal that contemplates the intertextual theories of Bakhtin, Kristeva, Genette, Burkholder and López-Cano and its application in the field of music in homage to Manuel de Falla. For the development of this study we have used tools elaborated *ex profeso* for research in the following aspects: in the melodic by vector calculations; In the harmonic through the theories of harmonic superposition of Manuel de Falla; In that of orchestration by means of statistical calculations.



<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
1.1 Problemática.....	11
1.2 Estado de la cuestión.....	13
1.3 Hipótesis y objetivos.....	17
1.4 Metodología.....	19
1.4.1 Análisis intertextual.....	19
1.4.2 Análisis melódico.....	26
1.4.3 Análisis armónico.....	34
1.4.4 Análisis espectral.....	40
1.4.5 Análisis tímbrico.....	44
<b>2. INTERTEXTUALIDAD EN LOS HOMENAJES A MANUEL DE FALLA.....</b>	<b>51</b>
2.1 Los homenajes de Manuel de Falla.....	53
2.2 Los homenajes a Manuel de Falla.....	64
2.3 Intertextualidad.....	75
2.3.1 Melódico-rítmica.....	75
2.3.2 Armónica.....	101
2.3.3 Espectro.....	167
2.3.4 Tímbrica.....	177
<b>3. CONCLUSIONES.....</b>	<b>205</b>
<b>4. ANEXOS.....</b>	<b>211</b>
4.1 Documentos relacionados con los homenajes a Manuel de Falla.....	213
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>219</b>
5.1 Partituras.....	221
5.2 Sitografía.....	222
5.3 Bibliografía.....	222
5.4 Artículos de prensa.....	233



# 1. INTRODUCCIÓN



## 1.1 PROBLEMÁTICA

El siguiente trabajo se plantea preguntas sobre la obra de Manuel de Falla y sobre la forma de entender el arte como un diálogo entre el conjunto de obras que lo forman. Este diálogo implica relaciones como es el homenaje, un tipo de obra musical que no tiene una forma predefinida pero que se relaciona con una especie de género conocido como *tombeau*. Como musicólogo, hace ya unos años empecé a preguntarme si cabe la posibilidad de tratar el conjunto de composiciones musicales dedicadas a Manuel de Falla como un todo, o se trata de casos aislados que referencian al autor; también a contemplar la posibilidad de que, pese a que los autores de los homenajes pertenecieron a diferentes corrientes musicales y artísticas, existan elementos que vinculen sus obras con Manuel de Falla; o incluso si cabe la posibilidad de que tomasen como modelo los homenajes que compuso Manuel de Falla o los homenajes que le dedicaron a Manuel de Falla autores anteriores.

Para entender dichas relaciones, primero estableceremos qué aspectos de las obras podemos analizar y cómo buscaremos melodías, técnicas de la armonía y del timbre de las obras de Manuel de Falla en las obras relacionadas con éste. El análisis de este repertorio nos llevará a la reflexión acerca del magisterio de Manuel de Falla para luego buscar las razones por las que en ciertos momentos históricos se intensifican los homenajes a Manuel de Falla.

Pero antes incidiremos en el concepto de intertextualidad, que como término fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 en su artículo *Bakhtin, la palabra, el diálogo y la novela* basándose en las ideas previas de Mijail Bakhtin y Ferdinand Saussure de *intertextualidad*. Pero es de Bakhtin de quien procede la primera definición:

Es un tipo particular de relaciones semánticas cuyas partes deben estar constituídas por enunciados completos (o enunciados considerados completos o parcialmente completos), detrás de los cuales están (y en los cuales se expresan) sujetos hablantes actuales o potenciales, los autores de los enunciados en cuestión (Bakhtin, citado por Todorov, 1998:61).

Ésta definición fue actualizada por Julia Kristeva, quedando del siguiente modo:

Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, por lo menos, como doble (KRISTEVA, 1967:3).

A partir de ahí, han sido muchos los autores que han propuesto diferentes análisis de la intertextualidad: además de los trabajos de Gérard Genette (GENETTE, 1962), Julia Kristeva (KRISTEVA, 1967), Peter Jay Burkholder (BURKHOLDER, 1993), y Rubén López-Cano (LÓPEZ-CANO, 2005) entre otros, han servido para describir la historia y usos de la intertextualidad, pero desde nuestro punto de vista, dichos usos no incluyen herramientas suficientes para analizar este aspecto en el campo en el que nos disponemos a profundizar, la intertextualidad musical, en el caso concreto de los homenajes a Manuel de Falla. Por eso mismo, en esta investigación se construyen herramientas específicas para localizar en los homenajes a Manuel de Falla cualquier tipo de intertextualidad tanto a nivel melódico, analizando y cuantificando las diferencias entre las obras consideradas como más representativas de Manuel de Falla, como son el *Amor Brujo*, *Concerto* y *Noches en los Jardines* y algunos de los homenajes a Manuel de Falla detallados a continuación, como a nivel armónico, mediante el análisis de la armonía de los homenajes a través de las superposiciones que empleó Manuel de Falla. Se cuantificarán los usos instrumentales a partir de la formación que empleó Falla para la Orquesta Bética para sustraer las características de ambos con el fin de hallar relaciones entre los dos repertorios.

En primer lugar se han escogido diversos homenajes a Falla que presentan indicios de ser estudiadas pues presentan similitudes con tres melodías que para muchos autores representan la obra de Manuel de Falla. Estas melodías son: el tema del “Amor Dolido” dentro del *Amor Brujo*, el inicio del *Homenaje a Debussy* y por último el motivo sumergido dentro del *Concerto para clave y 5 instrumentos* basado en la canción de Juan Vázquez *De los álamos vengo madre*. Con el fin de obtener muestras de prácticas intertextuales de autores diversos que ordenamos a continuación según su instrumentación y año de composición:



-Conjunto instrumental: *Don Lindo de Almería* (1935) de Rodolfo Halffter, *Elegía a Manuel de Falla* (1946) de Vicente Asencio, *Ciclo Cadencial en torno a Falla* (1976) de Rafael Rodríguez Albert, *Oda a Manuel de Falla* (1986) de Amando Blanquer, *Homenaje a Manuel de Falla* (1996) Bernardo Adam Ferrero.

-Guitarra: *Invocación y danza (homenaje a M. Falla)* (1961) de Joaquín Rodrigo.

-Piano: *Homenaje a Falla* (1946) de Rafael Rodríguez Albert y *Suite d'Homenajes* (1996) de Joan Comellas.

-Piano y voz: *Soneto a Manuel de Falla* (1976) de Xavier Montsalvatge.

-Conjunto instrumental y voz: *La Antequeruela* (1989) de Rafael Rodríguez Albert.

Por lo tanto, para un mayor conocimiento de la técnica musical de Manuel de Falla y de los autores que le rinden homenaje, dado lo variopinto del repertorio, se requiere de la elaboración previa de un método que contemple las innovaciones del compositor andaluz y como éstas repercuten en los compositores posteriores.

## 1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde la biografía de Manuel de Falla que escribió Jaume Pahissa (PAHISSA, 1956), han sido muchas las obras dedicadas al estudio de la vida y la obra de este autor. A continuación expongo una revisión de las investigaciones más destacadas al respecto de forma cronológica. A partir de la década de 1980 se incrementó considerablemente el número de investigadores dedicados a la figura del compositor gaditano. Ya en 1982 Andrew Budwig publicó, con intención de profundizar en el estudio de la obra de Manuel de Falla el artículo “Una metodología para el estudio de la Atlántida de Manuel de Falla” (BUDGIW, 1982) en la *Revista De Musicología* donde se exponen algunas de las primeras pruebas de las prácticas intertextuales que realizó Falla.

Unos años más tarde, primero en el congreso *España en la música de Occidente* Casares Rodicio hace hincapié en la importancia de Falla en la formación de algunos de los compositores de la generación del 27 con el artículo “Falla y la gravitación de su magisterio” (CASARES RODICIO, 1987), para dos años más tarde, en las Actas del Congreso Internacional *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa* (Pinamonti P. , 1989),

arrojar luz sobre algunos vínculos entre Manuel de Falla y la generación del 27 (CASARES RODICIO, 1989).

En 1989 Robert Crichton publicó *Manuel de Falla, catálogo descriptivo de su obra* (CRICHTON, 1989), generando una bibliografía fundamental para el conocimiento y difusión de la obra de Manuel de Falla. Tras la figura de Crichton, las publicaciones de Antonio Gallego *Manuel Falla y el Amor Brujo* (1990) y *Manuel de Falla y el conservatorio* (1992) abren la temática de la herencia falliana en la música española. Siguiendo la línea de investigación de Budgiw, Michael Christoforidis publicó en 1994 un artículo junto a Juan Ruiz Jiménez sobre el uso intertextual de fuentes polifónicas españolas del siglo XVI por parte de Manuel de Falla (CHRISTOFORIDIS, M.; RUIZ JIMÉNEZ, J., 1994).

En 1996 en la Universidad de La Sorbonne, tuvo lugar el congreso *Manuel de Falla: Latinité et universalité* (Jambou, Manuel de Falla: Latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en La Sorbonne 18-21 novembre, 1996) en el que se generó un incremento significativo de las publicaciones sobre Manuel de Falla debido a la celebración de los 120 años de su nacimiento. Del mismo surgieron trabajos fundamentales sobre la obra de Falla y su herencia en la música española como “Des hommages de Falla aux hommages à Falla [De los homenajes de Falla a los homenajes a Falla]” de Yvan Nommick (NOMMICK, 1996), fundamental para el desarrollo de la presente investigación, pues sienta las bases del tratamiento de la intertextualidad en Manuel de Falla, pese a que dicho texto plantea una clasificación de los homenajes a Falla según el tipo de cita que realizan, únicamente desde la metodología planteada por Gérard Genette en *Palimpsestos* (GENETTE, 1962).

La aportación de Gallego “Reflexiones sobre el año Falla 1996” (GALLEGO, 1996) o “La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla” de Christoforidis (CHRISTOFORIDIS, 1999) que dos años antes ya publicó *El peso de la vanguardia en el proceso creativo del concierto de Manuel de Falla* (CHRISTOFORIDIS, 1997), también de gran importancia, pues reflexiona sobre las influencias que recibió Falla en París de las corrientes musicales coexistentes en su estancia en la capital francesa. También en el congreso celebrado en Sorbonne se publicaron datos sobre la creación e influencia de la figura de Manuel de Falla, en el caso de la ciudad de Barcelona, como es

el trabajo de Lluís Gasser, *El círculo Manuel de Falla en Barcelona* (GASSER, 1999). Tras la celebración del congreso de París, uno de los participantes en el mismo, Christoforidis publicó su tesis doctoral *Aspects of the creative process in M. de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto* (CHRISTOFORIDIS, 1997) en la Universidad de Melbourne.

A partir de dicho congreso, como se puede ver a continuación, se disparó el número de publicaciones e investigadores que profundizan en la figura y obra de Manuel de Falla. En 1998 Yvan Nommick, publicó “Un ejemplo de ambigüedad formal: El allegro del concierto de Manuel de Falla”(NOMMICK, 1998) y “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: Elementos de apreciación” (NOMMICK, 1998) en la *Revista de Musicología*.

Al año siguiente se publicó también *Tiempos de silencio: Actas del IV encuentro de investigadores del franquismo*, encuentro que tuvo lugar en la ciudad de Valencia donde, entre otros autores Germán Gan Quesada hizo pública una investigación sobre “Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. La construcción de una imagen (1939-1949)” (GAN QUESADA, 1999).

A partir del año 2000 se observa cómo se han dedicado publicaciones a la obra de Manuel de Falla anualmente. Christoforidis publica sobre las *Siete Canciones populares españolas* (CHRISTOFORIDIS, 2000) ése mismo año, mientras que Nommick publicó un artículo sobre “La ‘vuelta de Bach’ en Manuel de Falla y sus contemporáneos” (NOMMICK, 2000). El mismo Nommick, junto a Francesc Bonastre tiene a bien publicar una edición de los *Apuntes de armonía de Manuel de Falla* (NOMMICK; BONASTRE: 2001) extraídos del *Dietario de París* del autor gaditano donde se arroja luz sobre el proceso de aprendizaje de Falla en la elaboración de nuevos recursos armónicos así como orquestales.

Si 1996 fue un año destacado en lo que a publicaciones y congresos sobre Manuel de Falla se refiere, ocurre lo mismo con los primeros años del siglo XXI. *La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla* (NOMMICK, 2001), *La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50* (GAN QUESADA, 2001) y el trabajo de Carol Hess *Manuel de Falla and modernism in Spain* (HESS, 2001) culminan un año espléndido en el aporte de conocimientos sobre la música de Falla.

Otro de los trabajos de Nommick que resulta fundamental es el publicado en *Música española entre dos guerras* titulado “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid” (NOMMICK, 2002) así como el que publica en el mismo volumen Casares Rodicio “La generación del 27 revisitada” (CASARES RODICIO, 2002).

En el aspecto de la repercusión del estudio del conocido tratado de Louis Lucas por parte de Falla *Acoustique Nouvelle* (LUCAS, 1849) cabe citar la obra de Chris Collins publicada en el *Journal of the Royal Musical Association*, “Manuel de Falla, L’acoustique nouvelle and natural resonance: A myth exposed” (COLLINS, 2003).

Siguiendo la línea abierta por M. Christoforidis en 1994, Louis Jambou también publicó un artículo en la *Revista de Musicología* acerca de la intertextualidad en la música falliana, “Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla” (JAMBOU, 2004) siendo el último trabajo de investigación que contempla dicha técnica compositiva intertextual por parte del compositor andaluz.

En los últimos años, son varias las obras que indagan en las obras en homenaje a Manuel de Falla así como en algunas de las obras más destacadas del mismo, como el trabajo de Miquel Alsina, *El cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c. 1957): L'obra musical i el seu context* (ALSINA, 2007) o la obra de Alberto J. Álvarez en la que se analiza el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno* (ÁLVAREZ, 2008).

Por último, destaca la colección de estudios sobre la figura de Falla que publicó la revista *Quodlibet* en 2013, en la que los artículos de Chris Collins “Principios rotacionales y forma teleológica en el concierto de Falla” (COLLINS, 2013) y de Antonio Gallego “Datos para el análisis de la fanfare sobre el nombre de Arbós de Manuel de Falla” (GALLEGO, 2013) muestran algunas directrices a seguir en el estudio comparativo de la obra falliana.

En esta investigación, en lo que a la intertextualidad se refiere y tal y como se plantea en la introducción, se genera un método de análisis que incluye las diversas teorías intertextuales que existen hasta la fecha. Las propuestas literarias que iniciaron los estudios artísticos vinculados con la intertextualidad que presenta Mijail Bakhtin, con

*Problems of Dostoievsky's art* publicado en 1929 acerca de la obra de Dostoievsky y que luego amplió en 1984 con *Problems of Dostoievsky's Poetics*; la revisión de *Problems of Dostoievsky's art* que realiza Julia Kristeva, a partir de la cual acuñó el término de intertextualidad y sentó las bases para la metodología de este apartado del análisis con su artículo *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* publicado en 1969, la publicación de J. P. Burkholder, en la que presenta uno de los primeros trabajos de intertextualidad musical con la obra *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing* en 1993 donde cataloga con claridad un amplio número de relaciones intertextuales aplicadas a la música; y por último, Rubén López-Cano, el cual presenta una revisión actualizada de las relaciones intertextuales en artículos como “Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global” publicado en 2007 en la Revista Nasarre.

Para el análisis de la intertextualidad melódica, desmarcándose de cómo se ha planteado en trabajos anteriores, se emplea una herramienta on-line basada en el cálculo de la PitchClassSet generada por Ulrich Kaiser (<http://www.kaiser-ulrich.de/programmierung/online/setcalculator>), mientras que para el análisis de los sonogramas se emplea otra herramienta on-line generada por Jordi Bonada y Emilia Gómez en 2012 para el Grup de Teconología Musical de la Universitat Pompeu Fabra, *HPCP*, *Sonic* *Visualiser* (<http://mtg.upf.edu/technologies/hpcp?p=Download%20and%20installation>).

### 1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La génesis de ésta investigación surgió en forma de preguntas respecto a la música compuesta por un gran número de autores españoles del siglo XX y la de Manuel de Falla: ¿Qué relación existe entre las diversas teorías que tratan la intertextualidad?, ¿se pueden vincular entre ellas? ¿Se pueden establecer relaciones intertextuales mudas<sup>1</sup>? ¿Existe algún rasgo común entre los homenajes a Manuel de Falla? ¿Qué obras de Manuel de Falla son las más empleadas en los homenajes que se le rinden? ¿Cómo se puede ordenar

---

<sup>1</sup> Entiéndase por relaciones intertextuales mudas aquellas que no son perceptibles con la audición de las obras sino únicamente mediante el análisis de las mismas con herramientas específicas para dicho fin.

un conjunto de elementos intertextuales de características tan diversas? ¿Cómo se puede realizar un análisis cuantitativo de las relaciones entre las obras estudiadas?

Si el texto atribuido a Manuel de Falla, “Apuntes de superposición tonal” no se conoce hasta la mitad de los años 70, ¿cómo pueden hallarse trazas de su uso en los homenajes anteriores a dicha fecha por compositores que no recibieron ninguna formación directamente con Manuel de Falla? ¿Qué repercusión tiene a nivel acústico cada superposición? ¿Es la superposición un método para el tratamiento de los armónicos? ¿Cómo consiguen una sonoridad cercana a Manuel de Falla los compositores que le rinden homenaje?

Por lo tanto se plantea como objetivo principal el establecer todo tipo de relación intertextual entre las obras de Manuel de Falla y la de un grupo de autores que le dedican una obra al mismo, y para ello se fijan los siguientes objetivos secundarios:

- Unificar las diversas teorías intertextuales para generar una única herramienta que facilite la comprensión del caso de las relaciones entre los homenajes a Falla y las obras de Manuel de Falla.
- Generar una herramienta de análisis melódico que permita comparar un gran número de fragmentos melódicos para obtener una cuantificación de la apropiación de la música de Manuel de Falla por parte de los autores que le rinden homenaje.
- Generar una herramienta de análisis que contemple las superposiciones tonales y permita cuantificar y cualificar el uso de dicho sistema de superposiciones por los autores que le rinden un homenaje a Manuel de Falla.
- Analizar cuantitativamente el uso de la orquestación en los homenajes a Manuel de Falla con el fin de descubrir qué técnicas del compositor gaditano emplean.
- Comprobar los efectos de la superposición tonal a nivel acústico.

En esta investigación seguiré una metodología cuantitativa con la que a partir de diversas herramientas, algunas creadas *ex profeso*, pretendo establecer las relaciones entre diferentes variables. Siendo las variables, por un lado, el conjunto de obras en homenaje a Falla, y por otro lado, las obras del autor homenajeado. Para establecer las relaciones entre estas variables incidiré en lo relativo a cuatro elementos fundamentales de la música, como son el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre.

### 1.4.1 ANÁLISIS INTERTEXTUAL

Para desarrollar la investigación sobre los homenajes a Manuel de Falla fue imprescindible la elaboración de un método que aunase los diferentes sistemas de clasificación de la intertextualidad que se han empleado para el análisis de la música, y en su defecto de la literatura. Éstos se han dispuesto en la tabla según el orden cronológico: Julia Kristeva (1967), Mijail Bakhtin (1981), Gerard Genette (1984), Peter J. Burkholder (1994) como autoridades históricas competentes, y Rubén López-Cano (2005), uno de los autores más influyentes y destacados a día de hoy en el campo de la intertextualidad. En la presente investigación los tipos de intertextualidad que se estudian son endógenos, pues se basa fundamentalmente en el análisis de obras musicales dedicadas a Manuel de Falla. Dicho repertorio en primer lugar requiere de una visión transhistórica de la intertextualidad pues el repertorio abarca casi cien años.

A continuación presentamos la tabla en la que se observan las relaciones entre las diferentes teorías intertextuales que se emplean en la actualidad. En ella se observan tres grupos principales que catalogo como directa, indirecta e inversa y que aparecen posteriormente explicadas, así como sus abreviaturas correspondientes.

TIPO	BAKHTIN 1984	KRISTEVA 1967	GENETTE 1984	BURKHOLDER 1994	LÓPEZ-CANO 2005	
A) DIRECTA (LITERAL)	A-BAK. HIBRIDACIÓN	A-KRIS.1 MONTAJE	A-GEN 1.1 CITA  A-GEN 1.2 IMITACIÓN	A-BUR1.1  MODELADO  A-BUR1.2  MEDLEY  A-BUR1.3 CANTUS FIRMUS  A-BUR 1.4 CITA PROGRAMÁTICA	A-LOP1  CITA	+/-0
			A-GEN 2.1 PLAGIO A-GEN 1.2 ALUSIÓN	A-BUR2 ESTABLECIENDO	A-LOP 2 ALUSIÓN	+/-1 a +/- 2
		A-KRIS2 MENIPPEA	A-GEN 3 PASTICHE	A-BUR3.1 CUMMULATIVE SETTING  A-BUR 3.2 COLLAGE  A-BUR 3.4 PATCHWORK  A-BUR3.5 QUODLIBET		
			A-GEN 4 VARIACIÓN	A-BUR4.1 VARIACIÓN  A-BUR 4.2 PARAFRASEADO  A-BUR 4-3 PARÁFRASIS EXTENDIDA	A-LOP3 TRANSFORMACIÓN DE UN ORIGINAL	+/-3
B) INDIRECTA (ALUSIVA)	B-BAK ESTILIZACIÓN	B-KRIS ESTILIZACIÓN	B-GEN 1 TRANSESTILÍSTICA  B-GEN 2 TRANSESTILIZACIÓN  B-GEN 3 ORQUESTACIÓN Y ARREGLO	B-BUR5.1 ARREGLO  B-BUR5.2 ALUSIÓN ESTILÍSTICA	B-LOP4 TÓPICO	+/-3
C) INVERSA (ESTRUCTURAL)	C-BAK PARODIA	C-KRIS PARODIA	C-GEN 1 PARODIA  C-GEN 2 TRAVESTIMIENTO BURLESCO  C-GEN 3 TRANSPOSICIÓN		C-LOP 5 PARODIA	



### 1.4.1.1 INTERTEXTUALIDAD DIRECTA

TIPO	BAKHTIN 1984	KRISTEVA 1967	GENETTE 1984	BURKHOLDER 1994	LÓPEZ-CANO 2005	
A ) DIRECTA (LITERAL)	A-BAK HIBRIDACIÓN	A-KRIS1 MONTAJE	A-GEN 1.1 CITA  A-GEN 1.2 IMITACIÓN	A-BUR1.1  MODELADO  A-BUR1.2  MEDLEY  A-BUR1.3 CANTUS FIRMUS  A-BUR 1.4 CITA PROGRAMÁTICA	A-LOP1  CITA	+/-0
			A-GEN 2.1 PLAGIO  A-GEN 2.2 ALUSIÓN	A-BUR2 ESTABLECIENDO	A-LOP 2 ALUSIÓN	+/-1 a +/- 2
		A-KRIS2 MENIPPEA	A-GEN 3 PASTICHE	A-BUR3.1 CUMMULATIVE SETTING  A-BUR 3.2 COLLAGE  A-BUR 3.4 PATCHWORK  A-BUR3.5 QUODLIBET		
			A-GEN 4 VARIACIÓN	A-BUR4.1 VARIACIÓN  A-BUR 4.2 PARAFRASEADO  A-BUR 4-3 PARÁFRASIS EXTENDIDA	A-LOP3 TRANS-FORMACIÓN DE UN ORIGINAL	+/-3

Según Bakhtin, la intertextualidad directa es el “discurso inmediato dirigido especialmente al objeto referencial, como una expresión de la autoridad semántica del narrador” (Bakhtin, 1984: 99), por lo que el mero hecho de encontrar cualquier tipo de referencia intertextual en los homenajes a Falla ya supone según dicho autor un hecho intertextual, pero Bakhtin especifica dentro del mismo tres tipos:

-Repetición: la imitación (Bakhtin tiene en mente más bien la repetición), que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo vuelve suyo, se lo apropia sin relativizarlo (KRISTEVA, 1967: 10). (A-BAK)

-Hibridación: “o mezcla de dos lenguajes en el interior de un solo enunciado. Un modo particular de esta forma lo constituyen lo que Bakhtin denomina «zonas» o «semidisursos» de los personajes (héroes)” (KRISTEVA, 1967: 10). (A-BAK)

-Menippea: “En la menippea aparece lo que por primera vez se puede llamar como experimentación moral-psicológica: una representación de lo inusual, una moral anormal y un estado psíquico de locura de todos los tipos (maniático), personalidad dividida, pasiones al borde de la locura...” [...] su fin es la creación de situaciones extraordinarias para probar y provocar una idea filosófica, un discurso, una verdad[...] el buscador de su verdad (BAKHTIN, 1984: 116). (A-KRIS2)

La diferencia entre Bakhtin y Kristeva en dicho apartado reside en que Kristeva entiende la repetición y la hibridación como “Montaje”: “Los materiales de este montaje provienen otras obras” (KRISTEVA, 1967: 10) (A-KRIS1.1); mientras que Bakhtin entiende la menippea como un desdoblamiento de la personalidad, Kristeva lo ve como “un mosaico de citas”, o de forma más extendida:

Género englobante, se construye como un mosaico de citas. Abarca todos los géneros: cuentos, cartas, discursos, mezclas de verso y prosa cuya significación estructural es denotar las distancias del escritor respecto de su texto y de los textos (KRISTEVA, 1967: 19). (A-KRIS2)

Ésta misma idea la podemos encontrar en Genette en un mayor número de formas, pues la hibridación que se convierte en Montaje puede pasar a tener formas tan variadas como las siguientes:

-Cita: “es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa) (A-GEN1.1)

-Imitación: “(el término) peca, y vale, por su falta de tecnicidad y (es lo mismo) por su engañosa transparencia. Desearíamos, para cubrir esta familia de palabras en -ismo, un término más especializado, mimologismo” (GENETTE, 1984:98). (A-GEN1.2)

-Plagio: “bajo una forma menos explícita y menos canónica” (GENETTE, 1984: 10). (A-GEN2.1)

-Alusión: “una forma todavía menos explícita y menos literal es decir un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (GENETTE, 1984: 10). (A-GEN2.2)

-Pastiche: “Recordemos, entre otros, *El Banquete*, en el que Fedro se expresa a la manera de Lisias, Pausanias a la de Isócrates, Agatón a la de Gorgias (más dos versos improvisados en su propio estilo poético) y Aristófanes, Alcibíades y naturalmente el mismo Platón en sus estilos muy diferentes y fuertemente caracterizados” (GENETTE, 1984:119). (A-GEN3)

-Paráfrasis: “florece sobre uno o varios temas prestados” (GENETTE, 1984: 483). (A-GEN3.1)

-Variación: “Que afecta a un tema original” (GENETTE, 1984: 483). (A-GEN4)

Dichas formas a nivel literario hallan su aplicación musical con la aportación de P.J. Burkholder, quien especifica los siguientes tipos de intertextualidad directa:

-Modelado: Obra o sección a partir de una obra existente, asumiendo su estructura e incorporando parte de su material melódico, imitando su forma o procedimiento, o usándola como modelo de otra forma. (A-BUR1.1)

-Estableciendo dos o más temas existentes, prácticamente completos, uno tras otro al o largo de un solo movimiento. (A-BUR2)

-Estableciendo un tema existente en un nuevo acompañamiento. (A-BUR2)

-*Cantus firmus*: Presentar un tema en notas largas contra otra con una textura de movimiento más rápido. (A-BUR1.3)

-Cita programática: Llenando un programa extramusical o ilustrando una parte de un texto. (A-BUR1.4)

-*Cummulative setting*: Préstamo o melodía parafraseada de uno o más temas existentes. (A-BUR3.1)

-*Patchwork*: Con los fragmentos de dos o más obras que se pegan juntas, a veces se aluden mediante la paráfrasis y a veces se unen, como ocurre en las interpolaciones de Ives. (A-BUR3.4)

-*Quodlibet*: Combinando dos o más temas existentes. (A-BUR3.5)

-Variación: Variación de una melodía original. (A-BUR4.1)

-Paráfrasis extendida: Donde la melodía de una obra entera o sección de un tema existente es parafraseada. (A-BUR4.3)

-Parafraseando: Un tema existente es empleado para formar una nueva melodía, tema o motivo (BURKHOLDER, 1994:863). (A-BUR4.2)

Claro está que las teorías de Burkholder cuentan con más de dos décadas de antigüedad, por lo que resulta necesario complementarlo con una versión más actual de este tipo de intertextualidad. Para ello Rubén López-Cano concreta:

-Cita: Se produce cuando un autor hace referencia a otra obra de él mismo o de otro autor. Guiño intertextual fuerte y evidente (LÓPEZ-CANO, 2005: 32-36). (A-LOP1)

-Alusión: Referencias a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia un estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. No son evidentes (LÓPEZ-CANO, 2005: 32-36). (A-LOP2)

-Transformación de un original: (A-LOP3)

-Correctivas-Sustitutivas: El autor pretende enmendar los “errores” de las versiones anteriores.

-Acumulativas: Se suman a las versiones anteriores sin negarlas (LÓPEZ-CANO, 2005: 32-36).

#### 1.4.1.2 INTERTEXTUALIDAD INDIRECTA

TIPO	BAKHTIN 1984	KRISTEVA 1967	GENETTE 1984	BURKHOLDER 1994	LÓPEZ-CANO 2005	
B) INDIRECTA (ALUSIVA)	B-BAK ESTILIZACIÓN	B-KRIS ESTILIZACIÓN	B-GEN 1 TRANSESTILÍSTICA  B-GEN 2 TRANSESTILIZACIÓN  B-GEN 3 ORQUESTACIÓN Y ARREGLO	B-BUR5.1 ARREGLO  B-BUR5.2 ALUSIÓN ESTILÍSTICA	B-LOP4 TÓPICO	<u>+/-3</u>

El segundo tipo de intertextualidad, la indirecta, es aquella que no siempre es percibida como la referencia directa a otro autor, pues sufre un proceso de transformación a cargo del autor del texto. Tanto para Bakhtin como para Kristeva, la estilización es:

La unión de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia respecto de la palabra del otro, contrariamente a la imitación (Bakhtin tiene en mente más bien la repetición), que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo vuelve suyo, se lo apropia sin relativizarlo. [...] El autor explota el habla de otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios

finés; sigue su dirección al mismo tiempo que lo vuelve relativo (KRISTEVA, 1967:

10). (B-BAK)(B-KRIS)

Tal y como se desprende de la definición, Kristeva da un paso más allá que Bakhtin y especifica la estilización como una apropiación del material “para sus propios fines”, por lo que se desentiende del contexto en el que se hallaba insertado el hipotexto prestado para insertarlo en el nuevo hipertexto que disponga el autor. Genette entiende la misma como transestilización, “una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo” (GENETTE, 1984: 285) (B-GEN2). Burkholder lo califica como “alusión estilística” (B-BUR5.1) por el hecho de hacer referencia directa no a una obra, sino un estilo en general, un tipo de música (BURKHOLDER, 1994:863). López-Cano lo entiende como “tópico”(B-LOP4), pues lo define como la “remisión de una obra escrita en un determinado estilo, a un estilo, género, tipo o clase de música diferente” (LÓPEZ-CANO, 2005:36). Por otro lado, dentro de la intertextualidad indirecta, tanto Genette como Burkholder contemplan la posibilidad del “arreglo” o la “orquestración”, donde ambos dan a entender que consiste en la adaptación de un texto a un contexto diferente, siendo esto en música una nueva formación instrumental, como Burkholder lo define:

-Arreglo: Arreglo de una obra para una nuevo medio (arreglo para cuarteto de cuerda de la segunda movimiento de la sonata en Fa menor, Op. 2, nº1 de Beethoven) (BURKHOLDER, 1994:863). (B-BUR5.1)

#### 1.4.1.3 INTERTEXTUALIDAD INVERSA

TIPO	BAKHTIN 1984	KRISTEVA 1967	GENETTE 1984	BURKHOLDER 1994	LÓPEZ-CANO 2005	
C) INVERSA (ESTRUCTURAL)	C-BAK PARODIA	C-KRIS PARODIA	C-GEN 1 PARODIA C-GEN 2 TRAVESTIMIENTO BURLESCO C-GEN 3 TRANSPOSICIÓN		C-LOP 5 PARODIA	

Por último llegamos al tipo de intertextualidad inversa donde, como se observa en la tabla, el término parodia es el más empleado por todos los autores, a excepción de Burkholder. Bakhtin lo define como el “mundo girado al revés”, haciendo hincapié en la ambivalencia de la que goza el mismo:

-Parodia: Es la creación de un decrowing double; lo que viene a ser lo mismo “el mundo girado al revés”. Por ésta razón la parodia es ambivalente (BAKHTIN, 1984:127). (C-BAK)

Pero desde nuestro punto de vista, Kristeva aporta una definición más concreta en la que se especifica que el “autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro” (C-KRIS) (KRISTEVA, 1967: 10), mientras que para Genette la parodia se vincula más al hecho de emplear una “voz” externa, pues como el mismo autor expone:

-Parodia: Sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía (GENETTE, 1989:20). (C-GEN1)

Dentro de la posibilidad de “cantar de lado” o “girar el mundo al revés”, Genette aporta dos visiones más:

-Travestimiento burlesco: que consistía en transcribir en estilo vulgar un texto noble cuya acción y personajes se conservaban, con sus nombres y sus cualidades originales, de modo que la «disconveniencia» o discordancia estilística se establecía precisamente entre la nobleza conservada de las categorías sociales (reyes, príncipes, héroes, etc.) y la vulgaridad del relato, de los discursos pronunciados y de los detalles temáticos presentes en uno y en los otros (GENETTE, 1989:175). (C-GEN2)

-Transposición: el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización) (GENETTE, 1989:262). (C-GEN3)

Todas estas acepciones del término se ven resumidas en la definición de López-Cano, que entiende la parodia como “la utilización de un tema, fragmento o idea de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente” (LÓPEZ-CANO, 2005: 32-36) (C-LOP5).

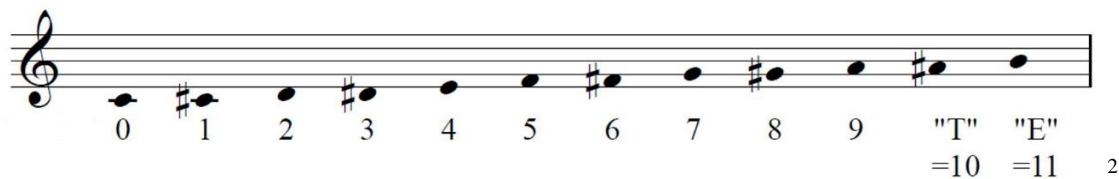
---

#### 1.4.2 ANÁLISIS MELÓDICO

Dado que se pretende analizar un gran número de melodías vinculadas con Manuel de Falla, es necesario generar una herramienta que facilite la cuantificación y clasificación de las mismas. En los diferentes trabajos que existen sobre Manuel de Falla, antes comentados, hallamos casi siempre una superposición de los fragmentos melódicos que se analizan e indicaciones gráficas que resaltan las diferencias entre dichos fragmentos.

A continuación exponemos que la herramienta que se empleará para analizar los elementos melódicos de las obras de Falla y su presencia en las obras en homenajes al mismo será la *Pitch class Set Theory* ideada por Howard Hanson en 1960, expuesta en *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale* (Hanson, 1960) y revisada por Allen Forte en 1973, *The Structure of Atonal Music* (Forte, 1973).

En dicha teoría, *Pitch class Set Theory*, cada una de las notas de la escala cromática recibe una numeración relativa, pues no tiene en cuenta la altura absoluta, la cual se emplea como unidad de información.



El proceso de análisis con la Pitch Class Set Theory se estructura en tres pasos previos. El primer paso se centra en la eliminación de las notas repetidas del fragmento y la ordenación de las mismas desde la más grave a la más aguda. En segundo lugar se busca la ordenación de dichas notas con el fin de hallar el ámbito más reducido. Por último, tras el segundo paso, se siguen tres criterios:

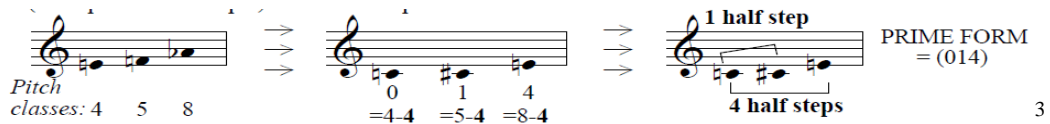
- a. Elegir la opción con el intervalo más pequeño desde la primera a la segunda.
- b. Si no se da el caso, elegir la opción con el intervalo más pequeño desde la primera hasta la tercera.
- c. Si no se puede hallar ninguna de las anteriores, se puede considerar el conjunto como transportadamente simétrico (en cuyo caso se elegiría la opción con la numeración más baja).

Una vez se completa el proceso se obtiene lo que se conoce como el “Orden Normal”, una serie de notas ordenadas de grave a agudo y con el ámbito más reducido posible.

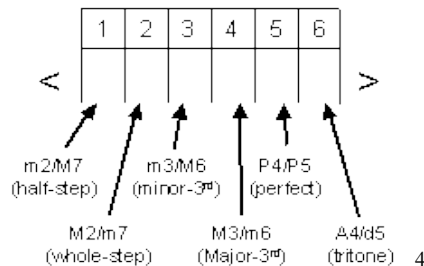
---

<sup>2</sup> [http://composertools.com/Theory/PCSets/PCSets4.htm#\\_Toc72662213](http://composertools.com/Theory/PCSets/PCSets4.htm#_Toc72662213)

La “Forma original” o “Prime Form” es la ordenación más compacta de las alturas una vez ya transportadas a 0 (Do), mediante la cual se extrae una combinación numérica que permite comparar la interválica de dicho fragmento con las similares. En el caso que presenta el ejemplo, la “Forma original” genera un número de tres cifras, 014, reflejándose así un salto ascendente de semitono seguido de otro de tercera menor.



Se denomina “Interval Vector” al vector resultante de la resta de todos los intervalos que existe entre las parejas de alturas. Es decir, si tenemos un acorde de Do mayor (do-mi-sol) la representación del mismo en su Prime Form sería 047 y tendría como Interval Vector <001110> ya que el acorde contiene una tercera mayor (do-mi), una tercera menor (mi-sol) y una quinta justa (do-sol). Como dicho acorde no contiene ni semitonos, ni tonos enteros, ni tritonos, todos los vectores se ponen a 0.



Un ejemplo de aplicación de dicho método sería: [0, 2, 7, 8]

Paso 1: 4 alturas entre 6 intervalos, generan 6 pares de alturas:

$$[0, 2] [0, 7] [0, 8] [2, 7] [2, 8] [7, 8]$$

Paso 2: Se sustrae el número más pequeño de la pareja, quedando la distancia entre ambos: [0, 2] = 2; [0, 7] = 7; [0, 8] = 8; [2, 7] = 5; [2, 8] = 6; [7, 8] = 1

Paso 3: A partir de las diferencias extraídas en el paso anterior se cumplimenta la tabla:

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> [http://composertools.com/Theory/PCSets/PCSets4.htm#\\_Toc72662213](http://composertools.com/Theory/PCSets/PCSets4.htm#_Toc72662213)



11	10	9	8	7	
1	2	3	4	5	6
1	1	0	1	2	1

<sup>5</sup>

Tal y como muestra, el vector resultante es 110121, que lo que viene a decir es que [0, 2, 7, 8] contiene 1 semitono, 1 tono, 1 tercera mayor, dos quintas y un tritono. Por tanto, escuchando dicho vector hallamos un acorde basado en la superposición de quintas (0, 2, 7) = <010020> con una disonancia (8) (Do, re, sol, la b).

“Forte Name” es una denominación que le confiere el autor al análisis obtenido del Pitch Class Set, donde el primer número especifica el número de alturas, mientras que el segundo se corresponde con un número asignado por el autor en una tabla. Pese a ésto, lo más habitual es encontrar únicamente escrita la Prime Form entre paréntesis sin comas.

En último lugar, el factor “Z- mate” se emplea para vincular dos “Prime form” que generan el mismo “Interval Vector” y no se puede sustraer el valor más pequeño. Dicha clasificación se identifica fácilmente debido a que continen una letra Z dentro del parámetro, así: 6-Z25. Los Z-mate se consideran cercanos porque suenan de forma similar, pero no se hallan vinculados como ocurre con dos sets relacionados, entre los cuales mediante el transporte o inversión se encuentran muchas similitudes.

Gracias a las herramientas que ofrece internet, la ardua tarea de introducir una por una las melodías que se consideren óptimas para la investigación de una relación intertextual en un código numérico se ven facilitadas gracias a Ulrich Kaiser (<http://www.kaiser-ulrich.de/programmierung/online/setcalculator>), que permite calcular automáticamente la “Prime form”, el “Internal Vector” y “Forte Name”.

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

AM FT PC

Prime Form (Rahn):	(0, 3, 7)
Prime Form (Forte):	(0, 3, 7)
Intervallvektor:	[001110]
Name (Forte):	3-11
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-Z29: (0, 1, 3, 7)

Los datos generados por la calculadora, primero de las obras fallianas y a posteriori de las obras que rinden homenaje a las primeras, hacen posible comparar de manera objetiva y numérica. A modo de ejemplo vamos a realizar el análisis vectorial con una de las melodías más conocidas de Manuel de Falla, *El Amor Brujo*.

*El amor brujo, c.9, Introducción/Pantomima*

AM FT PC

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)
Intervallvektor:	[111000]
Name (Forte):	3-2
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)

La calculadora ofrece como resumen del fragmento falliano los siguientes parámetros, alturas (2,4,5) cuya forma inicial o básica es (0,1,3). Estas alturas generan por ende un vector interno [111000].

Una vez hallados los vectores resultantes de las melodías estudiadas en la siguiente tabla, para obtener las diferencias sustanciales entre obra original y su respectivo homenaje solamente debemos restar el vector de menor valor al de mayor valor,

obteniendo así los intervalos que cambian. Con el fin de ejemplificar con mayor exactitud cómo se procederá en el proceso de análisis, a continuación, junto a la presentación de la tabla se comparará con este método el *Amor Brujo* de Manuel de Falla junto a *La Antequeruela* de Rafael Rodríguez Albert.

*El Amor Brujo, Pantomima, c.1, Flauta, Trompeta*

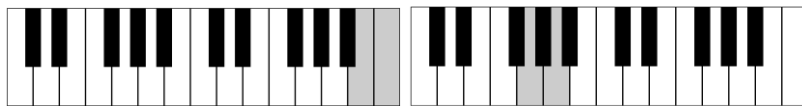


*La Antequeruela, Prefacio, c.38*



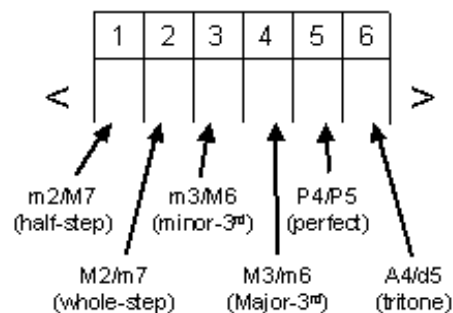
*El Amor Brujo, c.1*

*La Antequeruela, Prefacio, c.38*



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1)	
Prime Form (Forte):	(0, 1)	
Intervallvektor:	[100000]	
Name (Forte):	-	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	3-1: (0, 1, 2)	

AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 2)	
Prime Form (Forte):	(0, 2)	
Intervallvektor:	[010000]	
Name (Forte):	-	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	3-1: (0, 1, 2)	



<i>VECTOR</i>	<i>2m/7M</i>	<i>2M/7m</i>	<i>3m/6M</i>	<i>3M/6m</i>	<i>4J/5J</i>	<i>4A/5D</i>	
<i>A</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	
<i>B</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	
<i>C</i>	<i>1</i>	<i>-1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	A- LOP2

Para calcular las diferencias entre los vectores restamos al vector de un fragmento de la obra de Manuel de Falla el vector del fragmento en homenaje a Manuel de Falla, la diferencia entre ambos vectores muestra exactamente qué intervalo no es el mismo entre los dos fragmentos musicales empleados. Con la relación que estableceremos entre melodías y vectores generaremos una serie de datos que nos permitirán clasificar el tipo de intertextualidad a partir de la diferencia de valores vectoriales, como se expresa en la tabla siguiente:

TIPO	BAKHTIN 1981	KRISTEVA 1967	GENETTE 1984	BURKHOLDER 1994	LÓPEZ-CANO 2005	
A) DIRECTA (LITERAL)	A-BAK. HIBRIDACIÓN	A-KRI MONTAJE	A-GEN 1.1 CITA  A-GEN 1.2 IMITACIÓN	A-BUR1.1 MODELADO  A-BUR1.2 MEDLEY  A-BUR1.3 CANTUS FIRMUS  A-BUR 1.4 CITA PROGRAMÁTICA	A-LOP1  CITA	+/-0
			A-GEN 2.1 PLAGIO  A-GEN 1.2 ALUSIÓN	A-BUR2 ESTABLECIENDO	A-LOP 2 ALUSIÓN	+/-1 a +/- 2
		A-KRIS2 MENIPEA	A-GEN 3  PASTICHE	A-BUR3.1 CUMMULATIVE SETTING  A-BUR 3.2 COLLAGE  A-BUR 3.4 PATCHWORK  A-BUR3.5 QUODLIBET		
			A-GEN 4 VARIACIÓN	A-BUR4.1 VARIACIÓN  A-BUR 4.2 PARAFRASEADO  A-BUR 4-3 PARÁFRASIS EXTENDIDA	A-LOP3 TRANSFORMACIÓN DE UN ORIGINAL	+/-3
B) INDIRECTA (ALUSIVA)	B-BAK ESTILIZACIÓN	B-KRIS ESTILIZACIÓN	B-GEN 1 TRANSESTILÍSTICA  B-GEN 2 TRANSESTILIZACIÓN  B-GEN 3 ORQUESTACIÓN Y ARREGLO	B-BUR5.1 ARREGLO  B-BUR5.2 ALUSIÓN ESTILÍSTICA	B-LOP4 TÓPICO	+/-3
C) INVERSA (ESTRUCTURAL)	C-BAK PARODIA	C-KRIS PARODIA	C-GEN 1 PARODIA  C-GEN 2 TRAVESTIMIENTO BURLESCO  C-GEN 3 TRANSPOSICIÓN		C-LOP 5 PARODIA	

Con el sistema que se expone en la tabla anterior se consigue cuantificar la diferencia de *prime form* y vincularlo a un tipo en concreto de intertextualidad. De esta forma se pretende insertar el contenido de las herramientas metodológicas de los dos primeros apartados en una única fórmula. Para conseguir una representación que a simple vista nos permitiese poder comparar un mayor número de melodías entre sí con mayor precisión numérica debemos emplear una herramienta para la representación de los vectores obtenidos. En este caso, la herramienta publicada por Gang XIAO Versión 1.20, © 1998-1999 (GNU GPL) 2007 2012 con dirección: <http://wims.unice.fr/wims/wims.cgi#searchform>, en el apartado Gang XIAO – Éines de Cálcul, Vector Calculator.

---

#### 1.4.3 ANÁLISIS ARMÓNICO

La armonía de Manuel de Falla evolucionó fuertemente a lo largo de su carrera, pero si existe un elemento motivador de la evolución del mismo, ése es el famoso tratado de Louis Lucas *Acoustique Nouvelle* (LUCAS, 1854). Debido a éste, el compositor empezó a plantear un sistema armónico que seguía entendiéndose en la tonalidad, pero que pasa a buscar otros caminos para explorar las resonancias armónicas.

El concepto de “resonancias” fue el elemento de ruptura que el autor empleó para enriquecer el campo armónico en el que se establece su obra consiguiendo, mediante una superposición de intervalos de quintas, sonoridades novedosas sin por ello perder el carácter tonal. Si bien ésta es una de las más importantes características armónicas de la obra de Falla, debemos destacar que, a excepción de los alumnos directos que tuvo el autor, los “Apuntes de Superposición Tonal” no fueron conocidos hasta la conferencia o clase de composición impartida por Rodolfo Halffter en el 3er Curso Manuel de Falla, donde éste mismo los hace públicos. Tal y como propuso Michael Christoforidis:

A partir del Retablo el tratamiento armónico se sistematiza y empieza a emplear los términos de “resonancia superior” y “resonancia inferior” para justificar las propiedades inherentes e inmutables y la existencia natural de los acordes perfectos, mayor y menor (CHRISTOFORIDIS, 1999: 224).

El uso particular de la armonía es una de las características más destacadas de la música de Manuel de Falla, sobre todo en sus últimas grandes obras, como son *El Retablo de Maese Pedro* y *Atlántida*. Pero antes de dichas obras, Falla inicia un proceso de

renovación de las funciones armónicas y de los sistemas de construcción acordal. Es decir, Falla solo entiende la armonía dentro de lo que el autor consideraba las “Leyes inmutables de la tonalidad” más simplificada y austera, los acordes triádicos son la base a partir de la cual ideó este sistema basado en la tonalidad. Cuando tomamos los “apuntes de superposición” de Manuel de Falla como eje para elaborar un sistema que permita analizar la obra en homenaje al mismo, hay que tener en cuenta que en dichos apuntes Falla establece un sistema numérico para realizar la superposición. En dicho sistema el autor justifica el empleo de la disonancia gracias a la superposición de quintas a partir de las tríadas. Tal y como lo exponía Antonio Gallego en 1990,

Sucesión de quintas ascendentes (+) o descendentes (-) a partir de una de las notas integrantes de la tríada para formar acordes de más de tres notas. Como se comentó anteriormente, la quinta que se utiliza como intervalo básico puede ser justa (5), aumentada (5+) o disminuida (5-), y los sonidos de la tríada se anotan con los números 1 (fundamental), 3 (tercera) y 5 (quinta) (GALLEGO, 1990: 157).

The image shows three musical staves with chord diagrams. The first staff is labeled 'Fantasía Baetica' and 'Superp. 9'. The second staff is labeled 'Retablo' and 'Superp. 10'. The third staff is labeled 'El amor brujo' and 'Superp. 2 bis'. Below each staff, there are two numerical labels: '3+5' and '1-5'.

3+5	3+5	3+5
1-5	1-5	1-5

En el trabajo de investigación para la obtención del Máster en Música realizado por un servidor en 2011, con título *Edición crítica y estudio de Ciclo Cadencial en torno a Falla-Ofrenda a Manuel de Falla de Rafael Rodríguez Albert: Su último homenaje a Falla* (Navarro, 2011), ya se planteó una herramienta para el análisis de la obra albertiana:

A partir de esa obra, el autor desarrolló un sistema armónico en el que buscaba poder añadir disonancias a los acordes dentro de una tonalidad en concreto, mediante un sistema lógico que justificaba la presencia de cualquier disonancia. Considero este avance como la aportación personal de Manuel de Falla al abandono del ya desfasado pero aún vivo sistema tonal. Prueba de este sistema son los Apuntes de Superposición tonal que redactó Falla y que Rodolfo Halffter utilizó en la Clase de Composición del 3er Curso Manuel de Falla impartido en julio de 1972 en la ciudad de Granada (NAVARRO, 2011: 21).

Por eso mismo, la importancia de analizar los homenajes a Falla anteriores a la publicación de esos apuntes reside en el hecho de que los compositores que dedicaron una o varias obras al compositor gaditano fueron capaces de emplear superposiciones sin conocer el método original, consiguiendo así una variación de su estilo compositivo con el fin de “acercarse a Falla”. Este hecho incrementa seriamente el grado de asimilación de la obra de Falla por parte de los homenajeadores, pese a que se puede interpretar de varias formas:

- a) Que los homenajeadores conocían el sistema por recomendación de Falla.
- b) Que los homenajeadores imitan la sonoridad de Falla sin conocer dicho sistema y sin analizar las obras.
- c) Que los homenajeadores conocen el sistema e intentan imitar la sonoridad de la obra de Falla a partir del análisis y o audición de las obras.

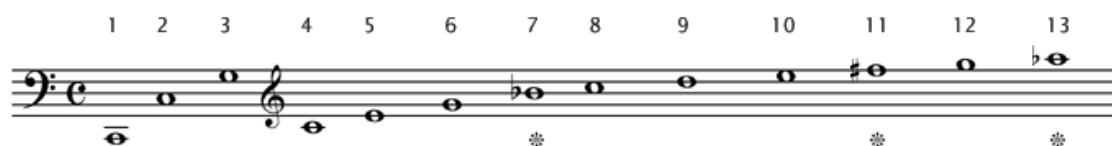
La segunda opción, sin duda, requiere del estudio de muchas de las obras más importantes del autor con el fin de acercarse al mismo, generándose una intertextualidad no aparente mediante la audición, pero sí gracias al empleo de las herramientas analíticas que expondremos a continuación.

La elaboración de las tablas donde encontramos las superposiciones resultan esclarecedoras, pues nos permiten cuantificar cuáles son las más comunes entre los diferentes homenajes al compositor gaditano. Las mismas reflejan un número más elevado de superposiciones a partir de la quinta del acorde 5+X que de cualquiera de las otras dos notas del acorde, pero dentro de la categoría de superposición sobre la quinta del acorde, la más abundante es la superposición 5+5, que genera una sonoridad de 9ª mayor sobre el acorde tríada. La siguiente en importancia es la superposición 3+5, cuya nota resultante es la 7ª mayor sobre el acorde tríada. Ambas sonoridades sin duda son, junto a su tratamiento como entes independientes, uno de los pilares fundamentales de la sonoridad falliana.

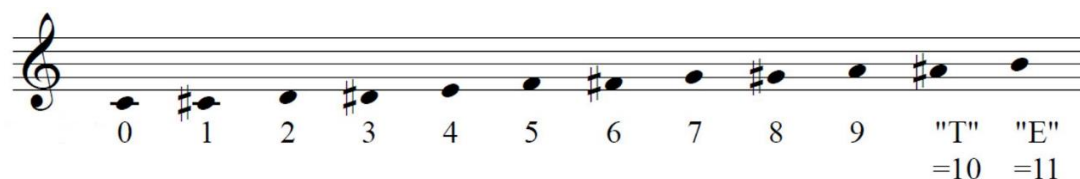
En esta investigación, dicho sistema se intenta poner en relación con la teoría interválica musical tonal, la serie armónica y lo que conocemos como el *pitch class set*, ya comentado en el apartado anterior. De esa forma generamos las diferentes variables que responden a cada uno de los usos de la superposición que permite el sistema de superposición tonal.



Serie armónica de Do:



Pitch class numbers:



PITCH CLASS	SUPERPOSICIÓN	INTERVALO	ARMÓNICO
0	3+#5	7ªA	8
0	5-5	Unís.	1
0	3-#5	7ªA	0
1	5-b5	Semitono cromático	0
1	5+b5	2ªm	0
2	5+5	2ªM	9
3	5+#5	2ªA	0
4	1-#5	4ªD	11
5	1-5	4ªJ	0
6	1+b5	5ªD	11
6	1-b5	4ªA	11
7	1+5	5ªJ	3 (6)
8	1+#5	5ªA	13
9	3-5	6ªM	0
10	3-b5	6ªA	0
10	3+b5	7ªm	7
11	3+5	7ªM	0

El cuadro anterior presenta las combinaciones primarias de las superposiciones y cómo están asociadas a un intervalo concreto a partir de la tónica del acorde, que puede o no a su vez ser parte de la serie armónica del acorde. Todo esto se relaciona con la *pitch class set* con el fin de poder elaborar un gráfico que ayude a interpretar la presencia de ésta técnica compositiva. Además se propone en ésta investigación el empleo de software

para el análisis de datos (PSPP<sup>6</sup>) con el fin de poder catalogar con éxito los diferentes acercamientos de los compositores que dedicaron parte de su *obra* a Manuel de Falla. El fin es hallar las siguientes características del sistema de superposiciones:

**-Frecuencia** de uso de la superposición por autor y en el resto del grupo elegido: el número de veces que se emplea cada instrumento y superposición (variables) en una obra y su relación con el resto de obras. Las frecuencias aparecerán en porcentajes que luego se acompañarán de una representación gráfica radial generada con Excel y un histograma generado con PSPP.

VASENCIO

<i>Etiqueta de Valor</i>	<i>Valor</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Porcentaje Válido</i>	<i>Porcentaje Acumulado</i>
	1.00	4	3.39	23.53	23.53
5+5	2.00	1	.85	5.88	29.41
1-5	5.00	4	3.39	23.53	52.94
1-b5	6.00	3	2.54	17.65	70.59
3-5	9.00	1	.85	5.88	76.47
3+5	11.00	4	3.39	23.53	100.00
.		101	85.59	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

VASENCIO

<i>N</i>	<i>Válido</i>	17
	<i>Perdidos</i>	101
<i>Media</i>		5.71
<i>Desv Std</i>		3.77
<i>Intervalo</i>		10.00
<i>Mínimo</i>		1.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

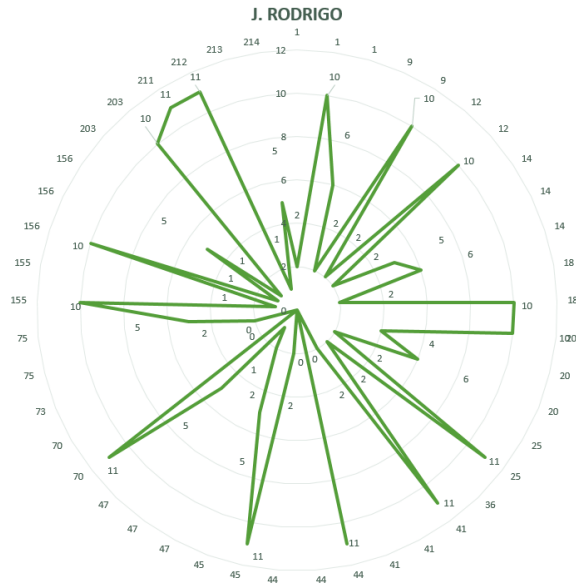
Resumen del proceso de casos

	<i>Casos</i>					
	<i>Incluido</i>		<i>Excluido</i>		<i>Total</i>	
	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>
<i>VASENCIO:</i>	17	22.6667%	58	77.3333%	75	100%
<i>RODRÍGUEZALBERT:</i>	42	56%	33	44%	75	100%
<i>JRODRIGO:</i>	45	60%	30	40%	75	100%
<i>ABLANQUER:</i>	41	54.6667%	34	45.3333%	75	100%
<i>ADAMFERRER:</i>	10	13.3333%	65	86.6667%	75	100%

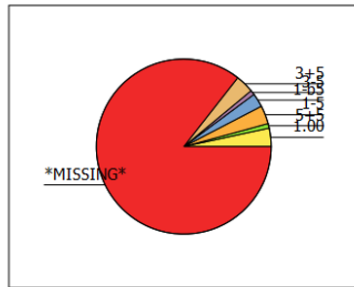
Informe

	<i>Media</i>	<i>N</i>	<i>Desviación Estándar</i>
<i>VASENCIO</i>	5.71	17.00	3.77
<i>RODRÍGUEZALBERT</i>	6.12	42.00	3.61
<i>JRODRIGO</i>	5.24	45.00	4.08
<i>ABLANQUER</i>	4.78	41.00	3.97
<i>ADAMFERRER</i>	7.50	10.00	4.20

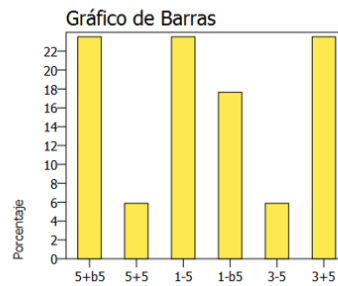
<sup>6</sup> <https://www.gnu.org/software/pspp/>



VASENCIO



VASENCIO



- **Análisis factorial** por autor y en el resto del grupo elegido: reducción de grandes cantidades de datos para la creación de grupos de casos similares.

Comunalidades

	Inicial
VASENCIO	1.00
RODRÍGUEZALBERT	1.00
JRODRIGO	1.00
ABLANQUER	1.00
ADAMFERRER	1.00
JCOMELLAS	1.00
XMONSALVATGE	1.00
MVALLS	1.00

Varianza Total Explicada

Componente	Total	Valores propios Iniciales	
		% de Varianza	% Acumulado
1	2.68	33.45	33.45
2	1.78	22.24	55.68
3	1.34	16.78	72.47
4	1.12	14.05	86.52
5	.80	9.99	96.51
6	.22	2.81	99.32
7	.04	.56	99.88
8	.01	.12	100.00

Matriz de Componentes

	Componente						
	1	2	3	4	5	6	7
VASENCIO	-.83	.18	-.19	-.36	-.11	-.32	-.05
RODRÍGUEZALBERT	.15	.09	-.02	-.36	.91	.07	-.05
JRODRIGO	-.92	.31	.01	.02	-.08	.21	.02
ABLANQUER	.11	-.04	.97	-.11	.07	-.15	.07
ADAMFERRER	-.27	-.80	-.23	-.45	-.06	.07	.11
JCOMELLAS	.31	.86	-.36	-.07	.09	-.07	.14
XMONSALVATGE	-.86	.29	.36	.07	.17	.11	.02
MVALLS	-.44	-.42	-.23	.56	.48	-.16	.05

**-Prueba T** para analizar pruebas independientes o con muestras aleatorias, lo que permite generalizar comportamientos a partir de una pequeña muestra.

Estadísticas de una muestra

	<i>N</i>	<i>Media</i>	<i>Desviación Estándar</i>	<i>Err.Est.Media</i>
OBOE	8	1.63	.52	.18

Prueba de una muestra

	Valor de prueba = 1.000000					
	<i>t</i>	<i>df</i>	<i>Sign. (2-colas)</i>	<i>Diferencia Media</i>	Intervalo de confianza 95% de la Diferencia	
					<i>Inferior</i>	<i>Superior</i>
OBOE	3.42	7	.011	.63	.19	1.06

Además, cada obra analizada genera una gráfica que nos servirá para comparar los diferentes usos que hacen los compositores de las superposiciones las obras en homenaje a Falla y obtener algunas conclusiones acerca de los mismos. Para reforzar su validez, se introducen análisis de espectro de los acordes mencionados en la gráfica con el fin de poder compararlos según el compositor y momento de la obra.

Los datos obtenidos en este apartado servirán como variables, en el experimento que vemos a continuación, para el estudio de la intertextualidad de las superposiciones en el espectrograma.

#### 1.4.4 ANÁLISIS ESPECTRAL

Con el programa Sonic Visualiser<sup>7</sup>, que emplearemos como herramienta se pretende comparar las diferencias que se generan con los usos de la superposición tonal a nivel acústico, a partir de las propuestas de Manuel de Falla acerca de la superposición como medio para hallar una supuesta “austeridad” de medios:

Número de contenedores: Resolución de intervalo en número de contenedores por octava. 12 correspondería a 1 bin por semitono.  
 Valor predeterminado = 120 contenedores.

Frecuencia más baja: Límite inferior del rango de frecuencias considerado (Hz). Valor por defecto = 50 Hz.

<sup>7</sup> <http://mtg.upf.edu/technologies/hpcp>

Frecuencia más alta: Límite máximo del rango de frecuencias considerado (Hz). Valor predeterminado = 5000 Hz.

Frecuencia de sintonía de referencia: Frecuencia de referencia en Hz para el primer compartimiento HPCP. Valor predeterminado = 440 Hz.

Umbral magnitud de pico: umbral de magnitud para la detección de pico espectral (dB). Valor por defecto = -100 dB.

Armónicos por pico: Número de sub-armónicos considerados para cada pico espectral cuando se asigna a los contenedores de HPCP. Valor predeterminado = 8.

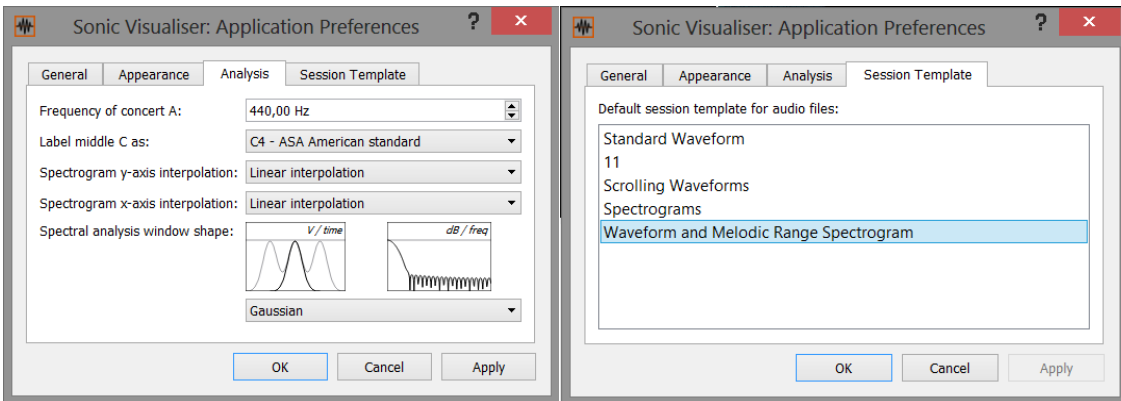
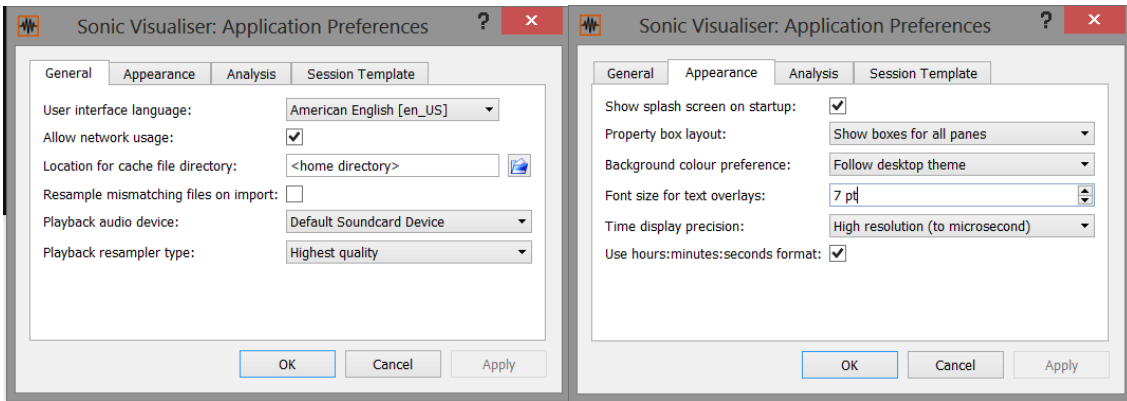
Blanqueamiento espectral: Realizar un paso de pre-procesamiento de blanqueamiento espectral antes de la detección del pico espectral. Valor predeterminado = 1 (verdadero).

No lineal: Aplicar una compresión no lineal al vector HPCP. Valor por defecto = 0 (falso).

Dos bandas de frecuencia: 0 = banda simple, 1 = PCCP de cálculo en dos bandas diferentes (0-500 Hz) y (500-22050 Hz), normalizan los vectores HPCP obtenidos y luego promedian y normalizan para obtener el vector HPCP final. Valor predeterminado = 1.

Sometemos las muestras a diferentes capas para conseguir una imagen gráfica que resuma el efecto de la superposición en cada acorde y su relación con el mismo acorde sin la superposición. Para ello elaboraremos un catálogo de los diferentes sonogramas generados a partir de cada una de las superposiciones con el fin de observar sus efectos en el espectro. Cada sonograma muestra una sección del espectro sonoro cuyo ámbito se comprende desde 10Hz hasta los 20000Hz. Primero mostraremos los sonogramas correspondientes a la tabla empleada en el análisis armónico, pues ésta nos genera un tipo de armónico por superposición que pretendemos analizar en el presente apartado.

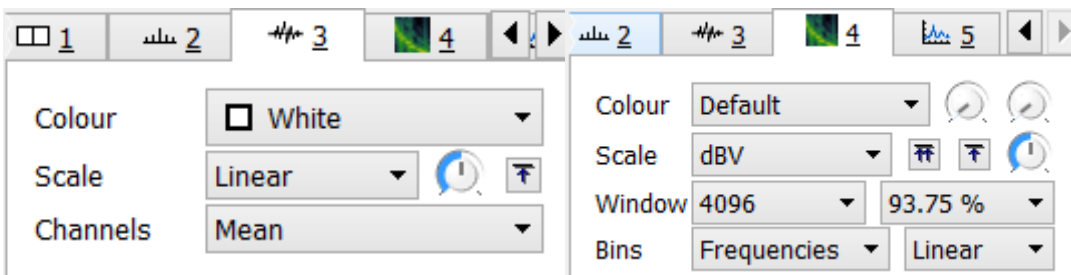
Antes de emplear el programa, debemos establecer la configuración de los diversos parámetros que analizaremos. En primer lugar, el programa presenta una configuración que estableceremos del siguiente modo:



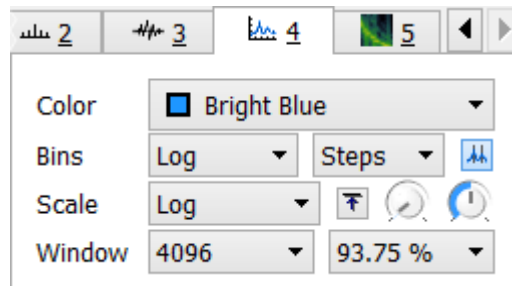
Abrimos en el programa un midi con el acorde tríada de do mayor (Do3-Mi3-Sol3) y aplicamos las siguientes capas que se muestran en el paneado: waveform, spectrogram, melodic range spectrogram, peak frequency spectrogram y spectrum.

### WAVEFORM

### SPECTOGRAM

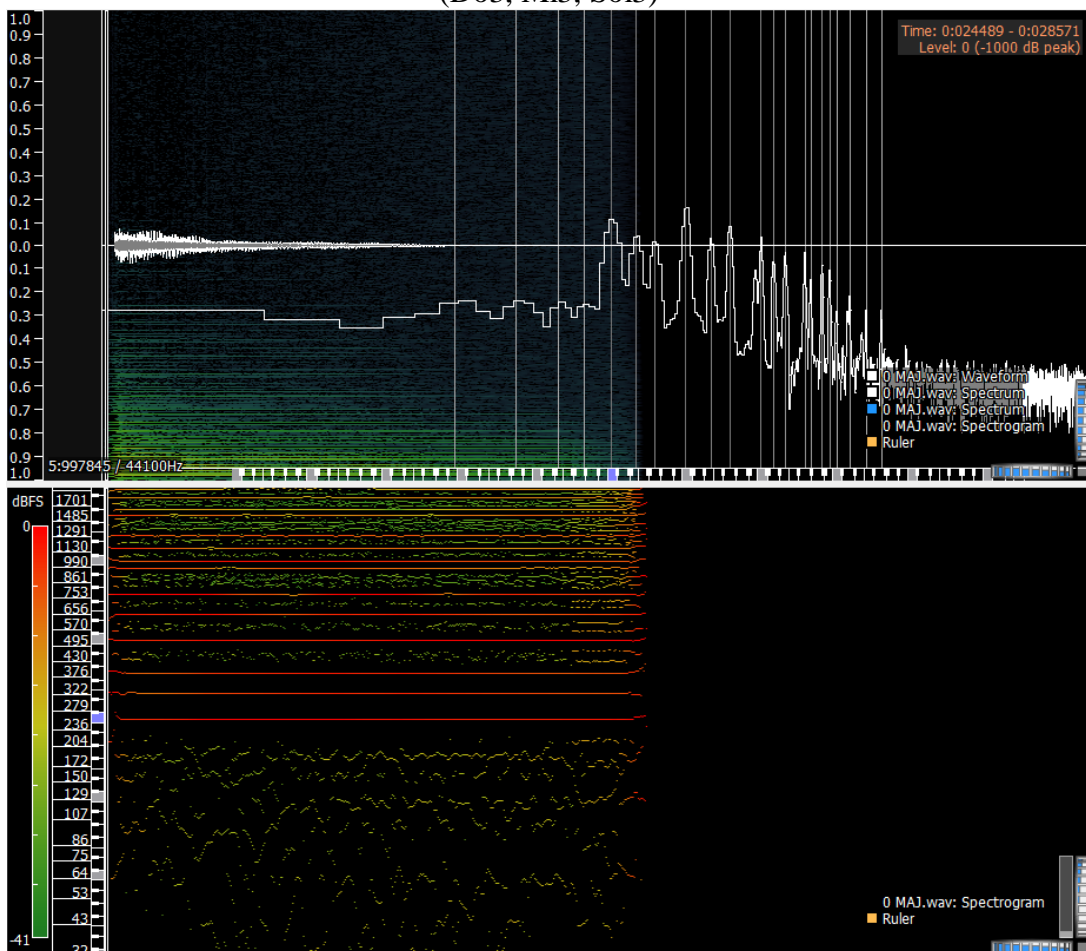


## SPECTRUM



Gracias a dichas capas obtenemos la siguiente representación gráfica:

(Do3, Mi3, Sol3)



Para obtener un catálogo de los efectos de las superposiciones más empleadas en los casos de homenaje estudiados, se generará una tabla con la representación gráfica descrita de cada tipo de superposición primaria. La comparación de dichas imágenes diferenciará cuáles son las frecuencias más destacadas dentro de cada caso.

En la presente investigación se limitará el número de espectogramas a realizar de los usos de la superposición dado que la aplicación de éstos análisis de forma sistemática en cada una de las obras y acordes del repertorio seleccionado, así como las diferentes combinaciones que resultan del mismo, resultarían propios para la realización de una investigación exclusiva de dicho aspecto. Dadas las intenciones de la investigación, de plantear un método de análisis, no parece oportuno la aplicación del mismo sistemáticamente en toda la obra, quedando así una nueva línea de investigación abierta.

---

#### 1.4.5 ANÁLISIS TÍMBRICO

Manuel de Falla tuvo la fortuna de poder componer para grandes orquestas, pues al menos en parte de su carrera gozó del reconocimiento internacional y nacional que le permitió estrenar sus trabajos orquestales, pero, además, como compositor y director fue el gestor de una de las formaciones musicales más destacadas del siglo XX español, la Orquesta Bética.

La Orquesta Bética es un proyecto que empieza a gestarse en el viaje que hizo Manuel de Falla a Sevilla acompañado de Federico García Lorca con motivo de la Semana Santa de 1922 (DEMARQUEZ, 1968: 160), donde Segismundo Romero y Eduardo Torres escuchan sus propuestas, y es él quien dirige el concierto del estreno de la formación, que tiene lugar el 11 de junio de 1924 en el teatro sevillano de San Fernando. El estreno tuvo como programa una revisión del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy bajo la batuta de Ernesto Halffter.

Según Suzanne Demarquez, el estreno de *Psyché* de Manuel de Falla tuvo lugar en 1924 en el Palau de la Música de Barcelona con la voz de Concepción Badía (DEMARQUEZ, 1968: 167) y el 20 de noviembre, bajo la batuta de Halffter de nuevo en San Fernando, en Sevilla, otra revisión orquestal falliana de *El Barbero de Sevilla* de Giacomo Rossini.

Sin duda, si existió una formación con la que Falla trabajase más que otra era la que le ofrecía la Orquesta Bética, por eso se ha elaborado una tabla que se empleará para analizar sistemáticamente las diferentes orquestaciones de las obras en homenaje a Falla que está basada en el tipo de formación que se desprende de la disponible en la orquesta empleada en el concierto celebrado en la *Queen's Hall* en 1921 en Londres.



El proyecto de la Orquesta Bética contaba entre sus filas con una plantilla orquestal formada por: flauta, oboe, clarinete en Si *b*, fagot, 2 trompas en Fa, trompeta en Do, trombón, timbales, caja, violín, violoncelo, contrabajo y un pequeño conjunto de cuerda (ÁLVAREZ, 2008: 240). La orquestación que eligió Falla para el *Concerto* de clave con la Orquesta Bética tiene mucho en común con la orquestación para la *Suite Homenajes*, así como para el *Retablo de Maese Pedro*. A continuación comparamos las plantillas de la *Suite Homenajes* y del *Concerto* en la versión de la Orquesta Bética.

Cabe añadir que en la lección de composición entre Falla y Halfiter que expone Nommick en el artículo sobre la pedagogía de Manuel de Falla (NOMMICK, 2002) aparece una orquestación sugerida por el maestro que coincide exactamente con la plantilla orquestal de la *Suite Homenajes* que hemos detallado en el párrafo anterior.

Con el fin de extraer los datos de los usos de ambas orquestaciones se empleará un análisis de multivariante. Para ello empleamos de nuevo el software PSPP en el que introduciremos los datos en categorías según la clasificación de instrumentos creada por Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel (HORNBOSTEL, E. y SACHS, C., 1914: 5). El número de instrumentos que forma cada plantilla orquestal se reflejará en la tabla con el fin de comparar cuantitativamente cuales han sido los elegidos mayoritariamente por los compositores para rendir homenaje a Manuel de Falla. Con ello se pretende esclarecer, a grandes rasgos, si existe tendencia a emplear algún tipo de plantilla orquestal concreto que hubiera podido emplear Manuel de Falla.

	VIENTOS															PERCUSIÓN		PERCUSIÓN						
	FLAUTA	PICCOLO	OBOE	CORNINO	CLARIN	CLARINETE BAJO	FAGOTS	DOBLE FAGOT	CORNET/ TROMPETA	TROMPA	TROMBO	TUBA	VIOLINES	VIOLAS	VIOLOCLOS	CONTRABAJOS	PIANNO	ARPA	CLAVE	GUITARRA	TIMBALES	PERCUSIÓN	VIBRÁFONO	
EL AMOR BRUJO	2	1	1		2		1			2	2		8	4	2	1	1					2	1	
CONCIERTO	1		1		1								1		1				1					
SUITE HOMENAJES	2	1	2	1	2	1	2	1	4	3	3	1	4	2	1	1		1				2	3	
CONCERTO BAETICA	2	1	2	1	2		2		2	2			4	2	1	1	1	1	1			3	3	
CICLO CADENCIAL	2		2	1	2		2		2	2			8	4	2	1			1			2	3	
SINFONIETTA	1		1		1		1		1	2	1		9	4	3	2						2	1	
ELEGÍA A MANUEL DE FALLA (ASENCIO)	2		1	1	2		2		2	2			8									1		
ODA A MANUEL DE FALLA (BLANQUER)													8	4	2	1			1					1
RECORDANDO A FALLA (VILLARJO)	1		1		1								1		1				1					
HOMENAJE A FALLA (ADAM)					4																			
HOMENAJE A FALLA (COMELLAS)																	1							
SONETO A MANUEL DE FALLA	1																1							
INTRODUCCIÓN, ESCENA Y DANZA																				1				
ALBA	4		2				2	1	3	4	3	1										2		
DOÑA AJADA	3	1	2	1		1	2	1	4	4	3	1										2	3	

A partir de los resultados observados se aplicarán las fórmulas correspondientes para obtener las diferencias entre orquestaciones a grandes rasgos:

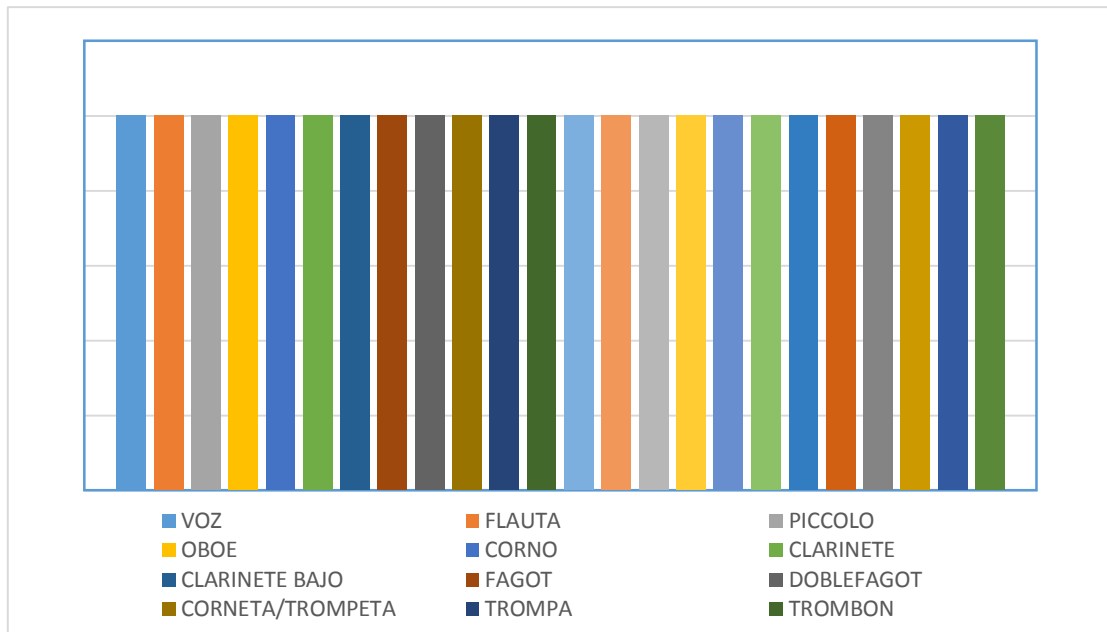
**-Análisis de la varianza (ANOVA)** para el conjunto de datos extraídos de los análisis orquestales con el fin de observar cuáles son los instrumentos más empleados para el conjunto de obras analizadas.

Descriptivos

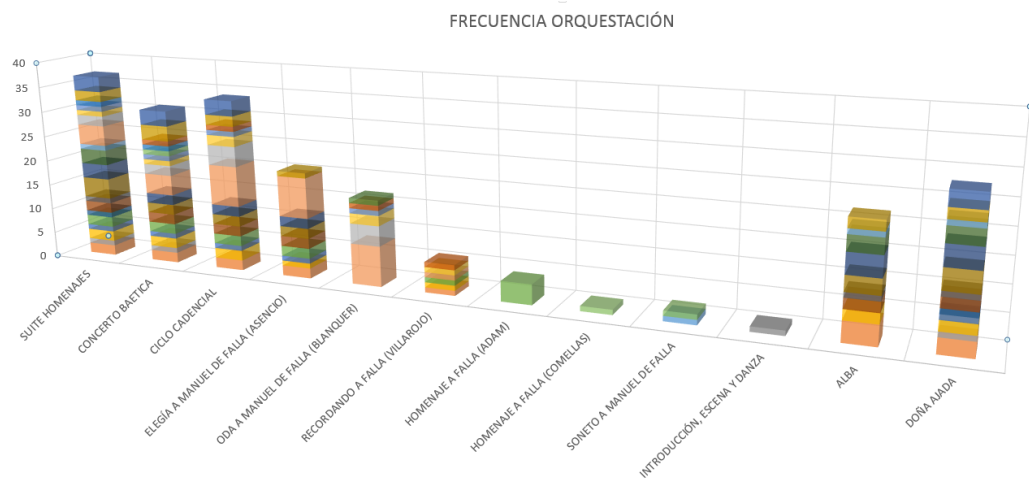
		N	Media	Desviación Estándar	Error Estándar	Intervalo de Confianza 95% para la Media		Mínimo	Máximo
						Límite Inferior	Límite Superior		
<b>VOZ</b>									
FLAUTA	1.00	3	1.33	.58	.33				
	2.00	5	2.60	.89	.40	-1.10	2.77	1.00	2.00
	Total	8	2.13	.99	.35	1.30	2.95	1.00	4.00
<b>PICCOLO</b>									
CORNO	1.00	1	1.00	NaN	NaN	NaN	NaN	1.00	1.00
	2.00	4	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	Total	5	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
CLARINETE	1.00	3	1.33	.58	.33				
	2.00	3	2.00	.00	.00	-1.10	2.77	1.00	2.00
	Total	6	1.67	.52	.21	1.12	2.21	1.00	2.00
<b>CLARINETEB</b>									
FAGOT	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	2.00	.00	.00	2.00	2.00	2.00	2.00
	Total	6	2.00	.00	.00	2.00	2.00	2.00	2.00
<b>FAGOTB</b>									
TROMPETA	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	3.00	1.00	.45	1.76	4.24	2.00	4.00
	Total	6	2.83	.98	.40	1.80	3.87	2.00	4.00
TROMPA	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	3.00	1.00	.45	1.76	4.24	2.00	4.00
	Total	6	2.83	.98	.40	1.80	3.87	2.00	4.00
<b>TROMBON</b>									
<b>TUBA</b>									
VIOLIN	1.00	3	3.33	4.04	2.33				
	2.00	3	5.33	2.31	1.33	-6.71	13.37	1.00	8.00
	Total	6	4.33	3.14	1.28	1.04	7.63	1.00	8.00
<b>VIOLA</b>									
VIOLONCELLO	1.00	2	1.00	.00	.00				
	2.00	3	1.33	.58	.33	1.00	1.00	1.00	1.00
	Total	5	1.20	.45	.20	.64	1.76	1.00	2.00
<b>CONTRABAJO</b>									
<b>PIANO</b>									
<b>ARPA</b>									
CLAVE	1.00	2	1.00	.00	.00				
	2.00	2	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	Total	4	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
<b>GUITARRA</b>									
TIMBALES	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	2.20	.45	.20	1.64	2.76	2.00	3.00
	Total	6	2.17	.41	.17	1.74	2.60	2.00	3.00
<b>PERCUSIÓN</b>									
<b>VIBRÁFONO</b>									

**-Frecuencia** de uso de la orquestación por autor y en el resto del grupo elegido: el número de veces que se emplea cada instrumento en una obra y su relación con el resto de obras. Las frecuencias aparecerán en porcentajes que luego se acompañarán de una representación gráfica en columna 3D apilada generada con Excel y un histograma generado con PSPP.

Primero presentamos la leyenda:



A continuación, podemos observar el conjunto de obras analizadas:



Por autor e instrumento:



OBRA	FLAUTA
EL AMOR BRUJO	2
CONCIERTO	1
SUITE HOMENAJES	2
CONCERTO BAETICA	2
CICLO CADENCIAL	2
ELEGÍA A MANUEL DE FALLA (ASENCIO)	2
ODA A MANUEL DE FALLA (BLANQUER)	0
RECORDANDO A FALLA (VILLAROJO)	1
HOMENAJE A FALLA (ADAM)	0
HOMENAJE A FALLA (COMELLAS)	0
SONETO A MANUEL DE FALLA	0
INTRODUCCIÓN, ESCENA Y DANZA	0
ALBA	4
DOÑA AJADA	3



## **2. INTERTEXTUALIDAD EN LOS HOMENAJES A MANUEL DE FALLA**





Las obras compuestas por Manuel de Falla en homenaje a otros autores son un punto cardinal en cualquier investigación relacionada con la intertextualidad y Falla. Por eso, en esta investigación vamos a dedicar un apartado a los homenajes más destacados de Manuel de Falla con el fin de hallar algún vínculo entre el estilo de la obra y el estilo del autor homenajeado.

Los autores homenajeados en su *Suite Homenajes* son su maestro Felip Pedrell, Paul Dukas, Claude Debussy y Enrique Fernández Arbós, quien dirigió los estrenos de las cuatro versiones de *El Amor Brujo*, según Antonio Gallego (NOMMICK, 1999: 2; EN JAMBOU, 1999: 516), y de *Noches en los Jardines de España*, el 9 de abril de 1916.

La *Suite* fue terminada en Argentina, pues, como veremos a continuación, algunos números eran composiciones anteriores del gaditano. El primero de los homenajes que compuso Falla fue en 1920, *Tombeau de Claude Debussy* a razón de la muerte del compositor francés. En esta obra aparece la cita literal de la segunda *Estampe* para piano de Debussy, *La Soirée dans Grenade*, donde los dos compases iniciales con un destacado ritmo obstinado de habanera y el intervalo melódico de segunda menor que caracteriza el motivo principal evocado (CRICHTON, 1982: 71); o como indica Nommick:

El modelo preexistente es plenamente absorbido por el nuevo texto, y su reelaboración, que sólo conserva su “contorno melódico”, está integrada con naturalidad en el tejido de la obra (NOMMICK, 2005: 805)

que referencian la obra del compositor francés. En la orquestación de esta parte de la *Suite*, Falla evoca la instrumentación de *Parfums de la nuit*, segundo número de *Iberia*, segunda de las *Images* para orquesta de Debussy:

Falla dice evocar el alma del músico al tocar en el piano sus obras de la misma forma que él lo hacía.[...] Según Falla evocar no es simplemente citar o imitar, no se llega a la evocación a través por ejemplo de una cita textual, de superficie, de una melodía popular; evocar es recuperar los rasgos esenciales, lo que él sitúa en el espíritu más que en la pura formalidad (DE PERSIA; 2003: 206).

También se puede identificar cierta inspiración en las obras debussianas como son “La Sérénade interrompue” (nº9 del primer libro de *Preludios*), “La Puerta del Vino” (nº3 del segundo libro de *Preludios*) e *Iberia* (segunda parte de las *Imágenes* para

orquesta) (NOMMICK, 2005:799). Por tanto, Falla, empleando la técnica del collage musical cita los compases 17-20 de “La noche en Granada” de Debussy, así como el empleo del arquetipo rítmico de habanera, “del que Debussy le gustaba servirse para expresar el encanto indolente de las noches o de las tardes andaluzas” (FALLA, 1920:208). Según Nommick, Genette en su *Palimpsestos* analiza tres mecanismos intertextuales: la intertextualidad con una cita (de *La noche en Granada*, la utilización del ritmo de habanera) y la alusión (el contorno melódico sacado de *La mañana de un día de fiesta*); y la hipertextualidad, mediante la reelaboración del motivo sacado de la *Serenata interrumpida*, porque “B [el Homenaje de Falla] no habla de ningún modo en A [*La Serenata interrumpida* de Debussy], pero sin embargo no podría existir tal cual sin A”(GENETTE, 1962: 13). Según Jorge de Persia, la obra supone también “una valiosísima contribución al repertorio de la guitarra que, por aquel entonces, no era rico, ni mucho menos” (DE PERSIA, 2003: 230).

Pese a la importancia de la guitarra como referente y símbolo de la música española, el conjunto de obras de Manuel de Falla no contiene demasiadas obras dedicadas a este instrumento. Una de las más destacadas del mismo es el *Homenaje a Debussy*, hecho destacado, pues el compositor francés es uno de los más cercanos e influyentes en la escena parisina que vivió Manuel de Falla. Esta misma obra fue adaptada para piano por el mismo autor, y publicada por Max Eschig en París y J. & W. Chester Ltd. en Londres (FRANCO, 1976: 229) y unos años más tarde sería adaptada para orquesta por el mismo Falla (DE PERSIA, 2003: 199).

Es también importante destacar las palabras de Franco respecto al *Homenaje a Debussy* de Falla, del cual apunta:

Por entero es un canto entonado por la pérdida de un amigo muy querido, apoyado en la peculiar sonoridad de las cuerdas de la guitarra, [...] la cita literal de su final, de dos compases -repetidos- de la *Soirée dans Grenade* no ha de hacernos olvidar cierta aproximación a un algo de la Iberia o también de la *Sérénade Interrompue* [...] Estimo que con la sola, evidentísima, cita, es suficiente, querida y muy atinada, aproximación debussysta, dentro de una obra de tan corta duración (FRANCO, 1976: 232).

Según Antonio Iglesias en la obra *Le Tombeau de Claude Debussy*, Falla homenajea a Debussy, complace la petición de Miquel Llobet para que compusiera una

pieza de guitarra y “atendía la invitación de Henri Punières (Director de la “Revue Musicale” de París) para que nuestro gran músico escribiera en su revista un artículo en memoria de [...] Claude Debussy” (IGLESIAS, 2001: 229), que falleció en 1918. Por lo que debemos tener en cuenta que el origen de dicho homenaje, según De Persia, se halla en una carta en la que *La Revue Musicale* le informa a Manuel de Falla de la publicación de un número con un suplemento musical para el que se le solicita su colaboración mediante “un artículo y una pieza musical breve que no pase de dos páginas” (DE PERSIA, 2003: 200). Este homenaje también hizo partícipe a otros músicos como Stravinsky o Ravel.

El músico gaditano, para la realización de este homenaje, trabajó con el guitarrista Miguel Llobet principalmente, Andrés Segovia y la obra de Dionisio Aguado *Nuevo método para Guitarra*, que se entronca en la tradición guitarrística española. Según De Persia, el homenaje es una obra trascendental en el repertorio guitarrístico, pues, como el mismo Miguel Llobet dijo, “desde que usted lo escribió, se ha despertado entre los músicos un verdadero interés en escribir para guitarra” (DE PERSIA, 2003: 202).

Por tanto, la obra de Manuel de Falla abre un nuevo capítulo de la música española para guitarra, cuyos inicios se remontan a las obras de los vihuelistas españoles que son rescatadas en esos momentos, como *El Maestro* de Luis de Milán, o la obra de Juan Carlos Amat *Guitarra Española*. La continuación de la misma aparece con la obra de Francisco Tárrega y el impulso de Felipe Pedrell genera un repertorio nacional para guitarra, que perpetúa el alumno de Tárrega y colaborador de Manuel de Falla, Miguel Llobet.

Para la realización de este homenaje, según De Persia:

Falla reconoce en esta pequeña obra su deuda con Debussy y, por medio de la guitarra, evocada por el maestro francés en su música, intenta expresarse como él lo hiciera, sin giros específicamente “españoles” sino más bien atribuidos, como el de habanera, cerrando el círculo de esta comunicación que remita al ámbito de lo trascendente, de la evocación (DE PERSIA, 2003: 200).

En el final del homenaje, Falla presenta un elemento común a la obra *Soirée Dans Grenade*, en el que resulta destacada su relación con Claude Debussy. Esta obra supone un nuevo paso del repertorio de guitarra, de manera coherente con su evolución histórica y teniendo en cuenta las posibilidades del instrumento en la música de tradición oral

andaluza. Esta obra también fue transcrita para piano, y posteriormente orquestada para su inclusión en la *Suite Homenajes*. Según De Persia,

fue precisamente en los primeros momentos de su estancia en Granada que ahora atendemos, cuando más insistió Falla en el estudio de Scarlatti y su relación con la música española; buen testimonio de ello son sus consejos musicales a los jóvenes compositores que le consultaban (DE PERSIA, 2003: 200).

La importancia de este hecho para esta investigación es relevante, pues en esa época Falla aconseja a los diferentes alumnos y compositores españoles centrarse en la música de Scarlatti, la música de Claude Debussy, la música de tradición oral andaluza con las diferentes características de la guitarra como la riqueza armónico-modal, la rítmica y sus posibilidades sonoras.

Como podemos observar, Manuel de Falla incidía profundamente en aspectos acústicos, como pudieron ser las resonancias de los acordes, en especial de la 5ª, hecho que resulta comprensible, si tenemos en cuenta que la mayor influencia de la obra de Luis Lucas *Acoustique Nouvelle* reside en eso mismo, las resonancias de los acordes, y qué mejor instrumento que la guitarra para poder explotar este recurso acústico.

El segundo homenaje fue el dedicado a Paul Dukas, *Á Paul Dukas (Spes vitae)*, compuesto a su regreso a Granada en diciembre de 1935, concretamente al conocido “carmen” del barrio de la Antequeruela Alta, y publicado dentro del “suplemento musical del número especial de *La Revue Musicale* (XVII, nº166) publicado en mayo-junio de 1936” (NOMMICK, 1999: 2).

Según Nommick Falla utiliza un motivo de cinco notas de la *Sonate en mi b menor* del compositor homenajeado. Como el mismo autor comenta, la citación no es exacta, pues Falla reelabora las características melódicas y rítmicas del motivo principal de la obra y hasta el compás 36 no se transforma, convirtiéndose en el sujeto de la fuga del tercer movimiento. La obra es una muestra de la admiración y el respeto que Falla tenía hacia Dukas y según Crichton, “medio ocultas en la suave textura existen referencias a la *Sonata* para piano de 1906 del fallecido compositor francés” (CRICHTON, 1989: 105-106).

Según Manuel de Falla, ésta “colaboración ineludible por las muchas y grandes pruebas de afecto que debo a Dukas, de memoria imborrable para mí. Ha sido una gran pérdida, como hombre y como artista admirable”<sup>8</sup>.

Según Romero, el estreno de la obra original para piano en homenaje a Dukas fue llevado a cabo por un

discípulo de Dukas y buen conocido de Falla: el compositor de origen español Joaquín Nin-Culmell quien desde 1930 le visitaba periódicamente en Granada para recibir sus consejos y orientaciones y revisar las obras en que trabajaba [...] poca cosa es para lo que yo hubiera querido hacer tratándose del maestro tan querido y admirado, pero lo que sí puedo asegurarle es que está hecho con todo el corazón (ROMERO, 1999: 116-117).

En la *Fanfarre sur le nom d'E.F. Arbós* Manuel de Falla emplea la técnica descrita por Gioseffo Zarlino en el siglo XVI como *sogetto cavato dalle parole* (*Le institutione harmoniche*, 1558) aunque dicho procedimiento compositivo ya lo encontramos, por ejemplo, en Josquin des Prés (1450/55-1521) con su Misa a 4 voces *Hercules Dux Ferrariae*, dedicada a Ercole I d'Este (1471-1505), la cual “gira en torno a un motivo extraído de las vocales del nombre y título del Duque: Re ut re (Hercules) ut (Dux) re fa mi re (Ferrariae). Es un ejemplo de misa de tenor profano” (GALLEGO, 2013: 58). Este tipo de obras también las hallamos en el repertorio español, pues nos han llegado gracias a la obra de Francisco Asenjo Barbieri *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (GALLEGO, 2013: 59).

La *Fanfare sur le nom d'E.F. Arbós* es una obra compuesta sobre un motivo de siete notas basadas en las iniciales del director de orquesta español. El motivo *mi-fa-la-re-sib-do-sol* no es más que la transcripción de las iniciales E.F.ARBÓS.

E[rique] F[ernández] A r b ó s

Mi Fa la re sib do sol

---

<sup>8</sup> Carta a Leopoldo Matos, Granada, 10 de enero de 1936.

Resulta evidente que Falla emplea dos sistemas notacionales diferentes, uno el relacionado con el sistema anglosajón (E: mi; F: fa; A: la; b: si bemol), y otro el que emplea la semejanza entre la sílaba escogida y la nota musical más parecida, en consonante (r: re; s: sol) o vocal (o: do).

Dicha obra fue compuesta para el homenaje que rindieron los compositores españoles al director Enrique Fernández Arbós el 24 de diciembre de 1933 en la ciudad condal, donde según Antonio Gallego, debió “gestarse la idea en la que diversos compositores españoles le dedicaran una obra breve basada en las notas de su segundo apellido les sugería, una obra sobre las cinco notas del *soggetto cavato* A R B Ó S” (GALLEGO, 2013: 65).

Estas obras basadas en el nombre de Arbós<sup>9</sup> se estrenaron en un concierto celebrado el 28 de marzo de 1934 en el Teatro Calderón de Madrid, bajo la batuta del propio Arbós.

Nommick expone que Falla realizó la orquestación de estas obras entre 1938 y 1939 junto a la composición de las dos obras que completan la suite, *Fanfarre sur le nom d’E.F. Arbós* y la *Pedrelliana* (NOMMICK, 1999: 2).

La obra de Falla,

escrita para tres trompetas, cuatro trompas, tímpanos y tambores, en el manuscrito que incluimos en el ejemplo 8, el propio compositor comienza dando la clave del *soggetto cavato* utilizado, numerando una escala descendente de do a re, y aplicando esa misma numeración al nombre del dedicatario. El tema resultante de siete sonidos diferentes de una escala diatónica puede escucharse, tras el redoble del tambor, en las primeras notas que emite la Trompeta 1 en el Allegro vivace con brio. [...] La primera aparición impresa de la Fanfare sobre el nombre de Arbós, aunque

---

<sup>9</sup> Según Nommick: “En su trabajo biográfico sobre Arbós mencionado en la nota anterior, José María Franco habla de trece compositores: “Falla, Julio Gómez, Pittaluga, E. Halffter, Bautista, Esplá, Turina, Bacarisse, Salazar, del Campo, de la Viña, R. Halffter y Remacha” (p.487), pero la relación de “Obras presentadas...” incluye los catorce por orden alfabético: Salvador Bacarisse: *Impromptu sobre el nombre de Arbós*; Julián Bautista: *Estrambote*; Conrado del Campo: *Ofrenda*; Oscar Esplá: *Capriccio pastorale*; Manuel de Falla: *Fanfarria inicial [sic]*; Julio Gómez: *Canción árabe*; Ernesto Halffter: *Cavatina*; Rodolfo Halffter: *Preludio atonal*, Gustavo Pittaluga: *(A.R.B.Ó.S) Letras danzantes*; Fernando Remacha: *Preludio*; Adolfo Salazar: *Moderato assai e semplice*; Pedro Sanjuán: *Boceto sinfónico*; Joaquín Turina: *Fantasia sobre cinco notas*; y Facundo de la Viña: *Paisaje castellano* (p.521)” (NOMMICK, 2008: 2; EN JAMBOU, 2008, 516).

solamente en reproducción facsimilar de un manuscrito, fue en la revista *Isla*. Hojas de arte y letras, nº7-8 (1935) (GALLEGO, 2013: 65 y 67).

Por último, *Pedrelliana*, movimiento inspirado en la ópera pedrelliana *La Celestina* (1903) basada en la archiconocida obra de Fernando de Rojas (1475-1528) y que emplea una gran cantidad de temas de manera literal.

“Utiliza una escena imaginaria como punto de partida [...] en estas páginas Falla deliberadamente somete su propia personalidad a la de su antiguo maestro. Existen incluso trazos del wagnerismo del cual Pedrell había sido acusado. El resultado es una suite que es en parte danza y en parte una rapsodia folklórica, con un asomo del tono benigno del Idilio de Siegfried, muy distante del Falla andaluz a quien las audiencias seguían esperando oír mucho después de haber dejado de componer en esa línea” (ROMERO, 1999: 108).

En esta obra Falla vuelca toda su capacidad de adaptación a un estilo diferente. En concreto recurre al estilo pedrelliano heredero de la tradición wagneriana y, al igual que Wagner, partiendo de un imaginario en un tono místico. Según el propio Manuel de Falla en una carta a Juan José de Castro,

en cuanto a la *Pedrelliana*, lo que usted siente al oírla no es sólo debido al cariño con que ha sido hecha, sino muy principalmente a la pura belleza de esa música que, esencialmente, es toda de Pedrell (NOMMICK, 2005: 296).

Manuel de Falla fue muy conciso en la alusión a los artistas homenajeados en sus obras. Según las referencias que él mismo añadió a muchas de sus obras, podemos ver cómo el autor dedicó algunas de sus obras:

-*Cuatro Piezas españolas para piano* (ca. 1906-1909), dedicatario: Isaac Albéniz.

-*Seguidilla*, nº3 de las *Trois mélodies* (1909-1910), dedicatario: Claude Debussy.

-*Nuits dans le jardins d'Espagne* para piano y orquesta (ca. 1909-1916), dedicatario: Ricardo Viñes.

-*Fantasía Bética* (1919) para piano, dedicatario: Arthur Rubinstein.

-*El Retablo de Maese Pedro* (1919-1923): “Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes y el autor lo dedica a Madame la princesse Ed. De Polignac” (dedicatoria impresa en la partitura) (Londres, Chester, 1924).

*-Concerto para clavecín (o piano) y cinco instrumentos (1923-1926), dedicatario:  
Wanda Landowska (NOMMICK, 1999: 2).*

Este tipo de referencias a autores o personalidades mediante una alusión directa en el título o subtítulo del mismo fue algo que Manuel de Falla empleó sin reparos, y por ello, es un elemento a tener en cuenta en el análisis de la relación intertextual entre los homenajes y la obra de Falla. La imitación del modelo del compositor gaditano fue uno de los patrones de trabajo más abundantes entre sus seguidores.

El *Soneto a Córdoba* como

forma fija y cerrada, sin retorno sobre ella misma obliga al compositor a elegir, como en la práctica musical hispánica del renacimiento, o mejor, en el segundo tercio del siglo XVI con versos breves en refrán, forma literaria que empezó a emplear Góngora cerca de 1580 (BECKER, 1999: 100).

También es más que destacada la importancia de la intertextualidad que existe en las obras de Manuel de Falla con el repertorio medieval español y el papel de la figura de Felip Pedrell, que fue determinante, pues aconsejaba a Manuel de Falla las obras que luego formarían parte del repertorio compuesto por Manuel de Falla. Aunque antes describir la relación intertextual mencionada, debemos traer a colación una de las citas más famosas de Manuel de Falla: “es el guiño que realiza el gaditano al “Tema del destino” de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, la llamada de la autoridad con “todo el aparato de la más aparatosa justicia” (DE PERSIA, 2003: 169).

Pero dejando de lado dichas citas, y entrando en las fuentes de donde se nutre Falla, vemos que dicho repertorio se entronca en una tradición musical oral española, donde la intertextualidad entre los motivos populares y los cultos se encontraba fuertemente asentada. Tal y como especifica Nommick, las obras del cancionero de Pedrell que aparecen luego en la obra de Falla son:

*El retablo de maese Pedro (1919-1923).*

*El Concerto per Clavicémbalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello (1923-1926).*

*Atlántida (1927-1946).*



Músicas incidentales para *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1922) de Federico García Lorca, el *Misterio de los Reyes Magos* (1922), *El gran teatro del mundo* (1927) de Calderón de la Barca y *La vuelta de Egipto* (1935) de Lope de Vega (NOMMICK, 2005: 294).

Pero, si resulta interesante identificar cuáles fueron las melodías que Manuel de Falla empleó de los cancioneros, desde mi punto de vista y en beneficio de esta investigación, el proceso mediante el cual Falla hace propio dicho material melódico sí que lo considero como el objetivo principal en este apartado:

Falla transforma este íncipit de cuatro compases en un episodio de 32 compases en el que la línea melódica principal, de gran flexibilidad rítmica e interpretada con un matiz delicado, pasa de un instrumento a otro y traduce, con su repetición insistente, la actitud contemplativa de Melisendra (NOMMICK, 2005: 295).

También, en relación a la intertextualidad en la música de Falla, se debe recordar el empleo que realiza el autor de la canción popular castellana *De los álamos vengo, madre*, que según Nommick es una obra “tomada por Falla del Tomo III” (NOMMICK, 2005: 295) del Cancionero de Felip Pedrell. A partir de éste, Nommick propone una reelaboración en cascada de la obra, pasando por:

- 1) Juan Vásquez recoge la canción *De los álamos vengo, madre* y la pone en polifonía. (nº 20 de la colección Villancicos y canciones... a tres y a cuatro, Osuna, 1551).
- 2) Miguel de Fuenllana la toma de Vásquez y la transcribe para canto y vihuela. (Libro de música para Vihuela, intitulado Orphénica Lyra, Sevilla, 1554).
- 3) Felipe Pedrell la toma de Fuenllana y la transcribe para voz y piano en su Cancionero.
- 4) Manuel de Falla la toma del Cancionero de Pedrell y la convierte en tema principal del Allegro de su Concerto.

La apropiación de músicas ajenas ha sido una de las prácticas más representativas de la música de Manuel de Falla, y por lo tanto se debe considerar dicha práctica como un elemento primordial a la hora de investigar la intertextualidad y los métodos compositivos empleados por los autores que le rinden homenaje.

## Jambou resume:

De una forma u otra, su música es referencial de una manera tan singular o exigente que los vocablos al uso y las técnicas que suponen: arreglo, transcripción, cita, collage, pastiche, variación y añadamos, ya que del siglo XVI se va a tratar, parodia, paráfrasis, cantus firmus, “glosado” o “compostura” sirven poco para explicar el fenómeno del compositor mirando en el espejo, en su fuero interno, la obra propia o ajena de cuya vestidura o íntima calidad quiere apropiarse (JAMBOU, 2004: 1040). [...] El inventario de sus músicas prestadas está aún por hacer, si tal cosa vale la pena o, incluso, puede hacerse; pero ante todo, para situar cuándo y cómo se revela su interés por el siglo XVI, quiero traer algunos ejemplos de la evolución de su oído y mirada captadores (JAMBOU, 2004: 1041).

-1º [...] Impregnación necesaria de los maestros de la formación técnica – el material popular es el que más le empapa, en su proximidad inmediata de tierra y de época, como es lógico en todo compositor nacionalista de su época, llámese Stravinsky o Bartók (JAMBOU, 2004: 1041).

-2º [...] no deja de interesarse por sus contemporáneos o sus predecesores del siglo XIX... [...] En algunas ocasiones el gaditano se autocita; con sarcasmo alguna vez (en El Corregidor tomado de La Vida Breve) como si quisiera autodestruirse, tomando distancia con una obra de juventud cuyas connotaciones con la ópera contemporánea quería quizá poner en entredicho, [...] Como si en cualquier etapa el compositor necesitara aniquilar la obra anterior para volver a operar y crear la futura (JAMBOU, 2004: 1041).

A continuación presentamos un índice de las obras históricas que más repercutieron en las composiciones de Manuel de Falla, sobre todo entre los años 1919 y 1925, años previos a la composición de su *Concerto* y a la vez años en los que su labor docente alcanza sus máximas cuotas:

### Introducción a la música histórica de Falla:

1 *Cancionero de Palacio (Barbieri)*

2 *Tomá Luis de Victoria (Pedrell)*

3 *Morales, Cabezón (Schola Cantorum París---- Wanda Landowska-Musique ancienne)*

4 *Les clavecinistes français (Louis Diémer-Société des instruments anciens)*

5 *Joaquín Nin “Idées et commentaires”*

### Granada y cambio de actitud

1919- *L'arte musicale in Italia (XIV° secolo al XVIII°)* de Luigi Torchi

1922- *Cancionero popular* (Pedrell) Polifonía Española hasta XVIII

1923- Archivo de la Catedral de Granada

1925- Recibe la edición completa de la obra de Claudio Monteverdi (JAMBOU, 2004: 1042).

En estas obras, resultará difícil

descubrir todas estas fases intersticiales propias de la poética. Lo que sí se puede rastrear son los múltiples elementos de los cuales se ha valido el compositor, por la compulsión sistemática de sus trabajos preparatorios tanto en los manuscritos, borradores o libros de su biblioteca, tal como lo tiene realizado Antonio Gallego en su trabajo sobre el “Canto a Dulcinea” del Retablo de Maese Pedro o lo ha propuesto Andrew Budwig para *Atlántida*. Más recientemente, Yvan Nommick dedica gran parte de su reflexión a un proyecto global de edición genética de la misma obra escénica (JAMBOU, 2004: 1045).

Sin duda, las palabras de Jambou pueden resultar evidentes, pero no queda fuera de lugar apuntar que Falla conoció de primera mano mucha música renacentista, además de realizar adaptaciones “expresivas” para la Orquesta Bética de dicho repertorio. Casos como el del *O magnum mysterium* de Victoria, el cual quería instrumentar basándose en “Juan Bautista Comes o en Purcell”(JAMBOU, 2004: 1048), que, según el mismo autor sirvieron como “trabajo preparatorio a la obra en el telar desde 1927”, la *Atlántida*.

Por lo que se desprende que la técnica compositiva de los últimos trabajos del compositor andaluz no tienen otra fundamentación que la música medieval y renacentista, donde la intertextualidad tuvo un papel importante, pues dichas obras que estudia pasan luego a formar parte de la obra de Falla, bien en la orquestación, bien por transferencia melódica, pero lo más importante es que Falla entiende de un modo diferente las técnicas de orquestación, más cercano a un lenguaje del siglo XVI que al propio del siglo XX. Realmente, Falla es capaz de extraer la más pura esencia de la música del XVI.

Jambou lo considera de dos modos:

El motivo revelado

En este caso en que el motivo inicial de la obra no deja vislumbrar su procedencia.[...] Éste adquiere una doble plenitud, por sí mismo y en la culminación

de su realización por una parte ya que de motivo disfrazado se pasa, por reiteración y transformación, al motivo entero o que se da por tal (JAMBOU, 2004: 1052).

El motivo sumergido

Tal ha sido la descomposición y recomposición del modelo que, de éste, el compositor no conserva sino los puntos que mejor le parecen para combinarlos con su lenguaje de compositor del siglo XX. La adhesión a una identidad cultural y religiosa, presente durante cuatro o cinco siglos de historia musical española, ha desaparecido aquí en provecho de una mayor universalidad (JAMBOU, 2004: 1054).

## 2.2 LOS HOMENAJES A MANUEL DE FALLA

Desde que la figura de Manuel de Falla obtuviera éxito internacional, e incluso antes, con sus obras más célebres como *El Amor Brujo*, *El Retablo de Maese Pedro*, y el *Concerto para clave*, han sido numerosos los homenajes musicales que se le han rendido al compositor andaluz.

A continuación vamos a presentar una pequeña lista de composiciones dedicadas a Manuel de Falla de compositores no españoles<sup>10</sup>, y tras ésta una lista de compositores españoles que homenajearon a Falla<sup>11</sup>.

### COMPOSITORES EXTRANJEROS

	COMPOSITOR	OBRAS	OBRAS DE FALLA CITADAS	AÑO DE COMPOSICIÓN /EDITORIAL
1	POULENC, Maurice	<i>Trois novelettes</i>	<i>El amor brujo</i>	1930, London/ J. & W. Chester. Reimpresión 1960, London: J. & W. Chester, incluyendo <i>Novelette No.3 en Homenaje a Falla</i>
2	BERKELEY, Lennox	<i>Improvisation on a theme of Manuel de Falla</i>		1960, Chester/ Chester Music Ltd

<sup>10</sup> Fuente: NOMMICK, 1999.

<sup>11</sup> *Idem.*

3	MALIPIERO, Francesco	<i>Variations on the Pantomime from El Amor Brujo</i>	<i>El amor brujo</i>	1959
4	DAVIS, Miles	<i>Sketches of Spain</i>		1960
5	DE CASTRO, J.J.	<i>El Llanto de las sierras (En recuerdo de Manuel de Falla muerto en las Sierras de Córdoba)</i>		
6	HENRY, Leigh	<i>Elegía Galesa</i>		1922

### COMPOSITORES ESPAÑOLES

	COMPOSITOR	OBRAS	OBRAS DE FALLA CITADAS	AÑO DE COMPOSICIÓN /EDITORIAL
1	ADAM FERRERO, Bernardo	<i>Homenaje a Manuel de Falla</i> cuarteto de clarinetes	<i>El amor brujo</i>	1996. Valencia: Ed. Piles
2	ALFONSO GARCÍA, Juan	<i>Epiclesis sobre Manuel de Falla</i> para órgano		1976
3	ARÁMBARRI, Jesús	<i>Elegía (Homenaje a Manuel de Falla)</i>		1973, Madrid: Unión Musical Española
4	ASENCIO, Vicente	<i>Elegía a Manuel de Falla</i>		1946, Brussels: Schott Frères
5	ASENCIO, Vicente	<i>Llanto a Manuel de Falla</i> para orquesta		1953, (1951 según Medina, 1996: 25)
6	AZPIAZU, I. J	<i>Homenaje a Manuel de Falla:</i> <i>Jota para guitarra</i>		1948, Madrid: Unión musical española
7	BEDMAR, Luis	<i>Concierto homenaje a Falla</i> para piano y ensemble		
8	BERNAOLA, Carmelo	<i>Homenaje a Manuel de Falla</i>		
9	BLANQUER, Amando	<i>Oda a Manuel de Falla</i>	<i>El amor brujo</i>	1996, Madrid: Real Musical
10	CAMPO, Conrado del	<i>Añoranzas a Manuel de Falla</i>		1945

11	CASADESUS, Robert	Variations d'après Hommage à Debussy de Manuel de Falla, piano [Op. 47]		1960, Paris: Ricordi
12	CASTILLO, Manuel	<i>Sinfonietta Hommage</i> para orquesta	<i>El Retablo de Maese Pedro</i>	
13	CASTILLO, Manuel	<i>Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla</i>		1987, Madrid: Real Musical
14	CASTILLO, Manuel	<i>Glosas del círculo Mágico</i>		1976
15	CASTRO, Juan José de	<i>El Llanto de las sierras. En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las sierras de Córdoba</i>		1946
16	CERDÁ, Josep	<i>Preludio en homenaje a Falla</i>		
17	COMELLAS, Joan	<i>Homenatge a Manuel de Falla</i>		1948, Barcelona: Boileau
18	COMELLAS, Joan	<i>Dos piezas a la memoria de Falla</i>		
19	CORIA, Miguel Angel	<i>Falla Revisited</i>		1973
20	CRUZ DE CASTRO, Carlos	<i>Sagitario: (a Manuel de Falla "in memoriam")</i> para conjunto instrumental		1983, Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea
21	ESCUADERO, Francisco	<i>Concierto para piano y orquesta (Homenaje a Manuel de Falla)</i>		1999, Editorial de Música Española Contemporánea
22	ESTÉVEZ, Francisco	<i>Loa. In memoriam Manuel de Falla</i> para orquesta de cuerdas		1977
23	FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel	<i>Homenaje a Falla</i> para 4 solistas (flauta, oboe, clarinete y clave) y orquesta de cuerdas	Busca sonoridad de <i>Noches en los jardines</i>	1976
24	FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel	<i>Peñalara. In memoriam Manuel de Falla</i>		1976
25	GALMES, Llorenç	<i>Recuerdo a Falla</i> pour piano		1954, Madrid: Unión Musical Española
26	GARCÉS, Vicente	<i>Passionera y Balada de Dolçainer</i>		1932

27	GARCÍA ABRIL, Antón	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i>		1996
28	GARCÍA ROMÁN, José	<i>Notas para Falla Clave</i>	<i>Concierto para Clave</i>	1996
29	GARCÍA ROMÁN, José	<i>Elegía-homenaje a Manuel de Falla</i>		1974
30	GARCÍA, Juan Alfonso	<i>Epiclesis sobre Manuel de Falla para órgano</i>	<i>Atlántida</i>	1976
31	GARCÍA, R. J	<i>Elegía-homenaje a Manuel de Falla: [Beata mors]</i>		1974, Granada: Universidad de Granada
32	GÁSSER, Luis	<i>Sexteto a la memoria de Manuel de Falla</i>		1977
33	GASULL, Feliu	<i>Fantasia sobre un tema de Manuel de Falla para guitarra, archilaúd y bandurria</i>	<i>Siete canciones españolas</i>	1990
34	GRAU, E	<i>Elegía a Manuel de Falla para guitarra</i>		1965, Buenos Aires: Randolph
35	GROBA, Rogelio	<i>In memoriam Manuel de Falla, cantata para 2 sop., 2 alt., 2 ten., 2 bar., 4 vln, 2 vla, 2 cellos, timbales, 2 pianos, vibra., xilófono y 3 percussionistas</i>		1977
36	GUTIÉRREZ CASTRO, Vicente	<i>Homenaje a la tumba de Falla, para orquesta</i>		1976
37	HALFFTER, Ernesto	<i>Atlántida</i>		1946
38	HALFFTER, Rodolfo	<i>Don Lindo de Almería, Escolio, op.43, para piano</i>		1935
39	LARRAURI, Antón	<i>Omnia (Homenaje a Manuel de Falla) coro mixto y cuerdas</i>		1975
40	LARRAURI, Antón	<i>Aitxa. In memoriam Manuel de Falla, para ensemble</i>		1976
41	LÁZARO VILLENA, José,	<i>Sonata nº2 (Homenaje a Manuel de Falla) para guitarra</i>		1978
42	MARCO, Tomás	<i>Concierto para violoncelo y orquesta</i>	<i>El Amor Brujo, Siete canciones</i>	1974-1976

<i>populares españolas</i>				
43	MARCO, Tomás	<i>Carta de Falla a Rubinstein para piano</i>	<i>Fantasia Baetica</i>	1987
44	MARCO, Tomás	<i>Farruca para piano</i>	<i>El sombrero de tres picos</i>	1996
45	MARCO, Tomás	<i>Concierto para clavicémbalo</i>	<i>Concierto para Clave</i>	1974-1976
46	MARCO, Tomás	<i>Primer espejo de Falla (cello y piano), Segundo espejo a Falla (grupo instrumental), Tercer espejo a Falla (4 cornos di basseto)</i>		1995-1996
47	MEDIA-VILLA, José	<i>El Chispero conspirador</i>		1923
48	MILÀ I ROMEU, Leonora	<i>Homenaje a Falla</i>		1976
49	MONTSALVATGE, Xavier	<i>Soneto a Manuel de Falla</i>	<i>Noches en los jardines de España</i>	1976, Madrid: Unión Musical
50	MONZO, Oscar,	<i>Pequeña misa homenaje a Manuel de Falla</i>		
51	MORALEDA, Joan Lluís	<i>Homenaje a Manuel de Falla</i>		1996
52	NARVÁEZ, José-Luis	<i>Cerro de la luna: homenaje a Manuel de Falla para guitarra</i>		1997, Paris: Editions Transatlantiques
53	NIN-CULMELL, Joaquín	<i>Homenaje a Falla para orquesta de cámara</i>		1934, Paris: Max Eschig
54	OLAVIDE, Gonzalo de,	<i>Sinfonía homenaje a Falla para orquesta</i>		1976
55	OLIVER, Ángel	<i>Ofrenda a Manuel de Falla, para clave</i>		1996
56	OTERO, Francisco	<i>Canción desesperada: In memoriam Manuel de Falla.</i>		1978, Madrid: Alpuerto
57	PITTALUGA, Gustavo	<i>Homenaje a Falla</i>		1954



58	PRIETO, Claudio	<i>Preludio a Don Manuel</i> orquesta		1995
59	PRIETO, José Ignacio	<i>Elegía a Falla</i>		
60	RODRIGO, Joaquín	<i>Invocación y Danza</i> (Homenaje a M. Falla)	<i>El amor brujo</i>	1961
61	RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael	<i>Homenaje a Manuel de Falla</i>	<i>El amor brujo</i>	1944
62	RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael	<i>La Antequeruela</i>	<i>El amor brujo</i>	1976
63	RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael	<i>Ciclo Cadencial en torno a Falla</i>	<i>Concierto para clave, El amor brujo</i>	1976
64	ROMERO, Elena	<i>Falla per Falla</i> , cuarteto vocal		1982
65	ROZAS MATABUENA, Antonio	<i>Suite Sonata. Homenaje a Falla,</i> <i>op.1 piano y orquesta</i>		1977
66	RUIZ-PIPÓ, A.; Biscaldi, L.	<i>Nenia: (a Manuel de Falla).</i>		1983, Ancona: Berbén.
67	SALVADOR, Matilde	<i>Olivera i llorer. "Planys per la mort de Falla"</i>		1947
68	SALVADOR, Matilde	<i>Seis canciones españolas dedicadas a Manuel de Falla</i>		1939
69	SÁNCHEZ, Luis	<i>Oriental</i>		1932
70	SOLER, Josep	<i>Concierto para clave y 5 instrumentos</i>		1969
71	THOMAS, Juan María	<i>Mensaje a Falla</i>		1950
72	TRUAN ÁLVAREZ, Enrique,	<i>Homenaje a Falla, op.10. piano</i>		1947 (1973)
73	TURULL, X., & Torrent, J.	<i>Ronda a la memòria de Manuel de Falla: Guitarra i quartet de corda</i>		2005, Barcelona: Boileau

74	VALLS, Manuel:	<i>Homenatge a Manuel de Falla</i>	1947 (2008), Barcelona: Boileau
75	VILLA ROJO, Jesús	<i>Recordando a Falla</i> para clave, flauta oboe clarinete, violín y cello	1989

Como se desprende de la tabla anterior, el número de homenajes de compositores españoles dedicados a Manuel de Falla es de 75, aunque existen muchos más de compositores no españoles. Sin duda un número más que considerable, pues debemos tener en cuenta que tan solo han transcurrido 71 años desde la muerte del compositor andaluz, en 1946. Como ya observó Nommick,

les anniversaires -1976, centenaire de la naissance de Falla et 1996, cinquanteenaire de sa mort – ont suscité de nombreuses oeuvres, et qu'à chaque génération de compositeurs espagnols on plusieurs hommages à Falla ont vu le jour (NOMMICK, 1999, 2; en JAMBOU, 1999: 530).

Sin duda estas fechas tan señaladas para los compositores seguidores de Manuel de Falla han generado diferentes obras en homenaje al autor cuya característica más destacada es lo intergeneracional de sus autores.

Muchos estudiosos han coincidido en recalcar la importancia de la figura de Falla en el padrinazgo de la música española, pero bien es cierto que, al contrario de muchos padrinos, como Schönberg en la II Escuela de Viena, Rimsky-Korsakov en la música rusa,

Falla es “lo español” porque aparte su calidad intrínseca, que, naturalmente, juega en esto un papel decisivo, [...], ocupa la posición privilegiada de haber sido el primero y, como ahora veremos, el único. “Falla no tiene descendencia, ni en el plano físico ni en el espiritual” [...] “Parece como si el destino le hubiese reservado el dudoso honor de la soledad permanente” [...] “pues Falla nunca creó escuela” (CHAPA BRUNET, 1976: 71).

Según Emilio Casares, el magisterio de Falla está íntimamente asociado a un complejo proceso de renovación cultural que encuentra en la crítica entusiasta de Adolfo Salazar y en la propia obra de Falla, las dos caras de una misma y esperanzadora moneda. También concreta Casares el alcance de este magisterio, citando entre los discípulos estrictamente directos a Ernesto y Rodolfo Halffter, así como a Rosita García Ascot, y

como magisterio “menos directo, pero real, en los Pittaluga, Mantecón, Bautista y Gerhard” (CASARES, 1989: 46-63; en VVAA, 1989).

Las dos obras que más autores han destacado como las más influyentes de Manuel de Falla son *Retablo y Concerto*. Para la gran mayoría ambas obras han sido el referente instrumental de música española del siglo XX. Tal y como reconoce Rodolfo Halffter:

los compositores madrileños de la Generación del 1927 nos considerábamos sus alumnos -en la más amplia acepción de la palabra alumno- y en torno a su figura nos sentíamos agrupados en una especie de escuela (HALFFTER, 1996: 42; en CASARES, 1986).

Prueba de ello son los numerosos compositores que acuden al carmen granadino en la calle Antequeruela a recibir consejos y apoyo de mano del compositor gaditano.

Joaquín Nin se dirige a Falla reconociendo que “de ti depende que yo sea o no sea” (CASARES, 1986: 57), otro caso es, por ejemplo, el de Gustavo Pittaluga en el que según Casares, “magisterio, por tanto, lo hubo, aunque no tanto como influencia, que fue enorme y muy frecuentemente epigonal. Los datos insistimos, son ya mejor conocidos y están modificando las opiniones de hace algunas décadas” (CASARES, 1986: 56).

También es importante destacar que Julián Bautista, se sentía halagado si se le reconocía un entronque o parentesco artístico con Don Manuel. Para el caso de Pittaluga, Casares anota “una relación anterior en incluso más concreta en el campo de la relación maestro-discípulo” (CASARES, 1986: 56).

También cabe resaltar el curioso caso de Robert Gerhard, quien siendo junto a Falla condiscípulo de Pedrell también realizó la visita a Granada en 1921, pues como escribe Casares, “la visita es suficientemente larga para que Falla pudiese aconsejar al joven compositor y orientarle en el camino de la música” (CASARES, 1986: 57).

Gerhard valoró, de un modo significativamente opuesto al resto, su visita a Falla en Granada, pues la califica de “decepcionante” (“resulta decebedor”, se lee en el original catalán). Como bien expone Medina, “la relación Gerhard-Falla supone una expresión más en el juego dual de los influjos que se recepcionaban por entonces en España” (MEDINA, 1996; en VVAA, 1989: 20).

Otro autor que establece como las obras más influyentes de Falla en la música del siglo XX español son *El Retablo* y *Concerto* es Ramón Barce:

Ningún aspecto específico de la obra de Falla posee valor de enseñanza para un músico de 1961” (RITMO, Número extraordinario de diciembre de 1961). [...] “Sólo hay una obra de Falla que enlaza directamente con algunos de los criterios asumidos por los jóvenes compositores y es el Concierto para clave y cinco instrumentos (MEDINA, 1996; en VVAA, 1989: 23).

En lo que conocemos como la Generación de los maestros, a la que pertenecen autores como Conrado del Campo, Oscar Esplá, Julio Gómez o Joaquín Turina, destaca la pieza de Conrado del Campo *Añoranza (a Manuel de Falla)* de 1945, compuesta un año antes de la muerte del autor (NOMMICK, 1998; JAMBOU, 1998: 530).

Tras esta generación, la conocida como Generación del 27 o Generación de la República produce una segunda hornada de obras dedicadas a Falla, como *Sinfonietta* (1925, Premio Nacional de Música) de Ernesto Halffter, o *Escolio* (1980) de Rodolfo Halffter basándose en las primeras notas de *l’Hommage à Debussy* de Falla. Bacarisse dedicó al recién fallecido compositor su *Soneto a Dulcinea del Toboso* para voz y piano, mientras que Pittaluga dedica su *Homenaje a Falla* para orquesta en 1954.

Uno de los primeros homenajes a Manuel de Falla, tuvo lugar en la Ópera Cómica de París en 1928, donde se representaron las obras antes citadas que según Samuel Llano,

offered very different and even contrasting images of Spain that responded to divergent, and to some extent incompatible, agendas. Although the homage was by no means the first spectacle to showcase diverse corners of Spain, it contributed to contesting images of this country that were uniformly based on stereotypes from the southern region of Andalusia. [...] However, critics conflicted with the fact that *El retablo*, which was first offered to the public after its private première of 1923, presented none of the signs that critics identified with “Spanish music”, most notably folklore (LLANO, 2013: XXI).

Tras el gran florecimiento de la Generación del 27, el neocasticismo aparece en España en el período que abarca la caída de la república así como el alzamiento franquista. Con la Guerra Civil y el inicio de la Dictadura, se inicia un duro período en la música española culta. La salida del país de un gran número de músicos mermó considerablemente la calidad y la cantidad de la producción musical española y la

durísima depuración que tuvo lugar dentro y fuera de las aulas de los conservatorios provocó la salida del país o un empobrecimiento repentino para la mayoría de compositores no afines al régimen franquista. Ejemplos de dichos éxodos son Roberto Gerhard, Rodolfo Halffter y uno de los depurados más perjudicado fue Rafael Rodríguez Albert, autor de *Homenaje a Falla* para piano (1944) y *Ciclo Cadencial* (1976).

El autor más destacado de dicho movimiento es Joaquín Rodrigo, quien con su *Concierto de Aranjuez* obtuvo un gran éxito internacional (NOMMICK, 1998; JAMBOU, 1998:530). Dicho autor también realizó su propio homenaje a Manuel de Falla con su obra *Invocación y Danza. Homenaje a Manuel de Falla* (1961). También destacan en este período los homenajes de Matilde Salvador con *Planys per la mort de Falla* para solistas, coro y orquesta (1946), *Elegía a Manuel de Falla* de Vicente Asencio (1946) y el *Llanto a Manuel de Falla* para orquesta de Vicente Asencio (1951).

Paralelamente al conjunto de autores valencianos, en Barcelona se crea el *Cercle Manuel de Falla*, donde autores como Manuel Valls (1947, *Homenaje a Falla*), Joan Comellas (1948, *Homenaje a Falla*), Xavier Montsalvatge (*Soneto a Manuel de Falla*, 1976) y otros también escribieron homenajes. Es el caso de Josep Soler, quien compuso *Concert per a cembal i 5 instruments* en 1969, obra en la que no se establece otra relación con Falla además de la orquestación empleada en homenaje al *Concerto para clave y 5 instrumentos*.

Fuera del ámbito nacional, aunque cercana temporalmente hablando, a los homenajes del *Cercle*, encontramos la obra de Juan José de Castro, *El Llanto de las sierras. En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las sierras de Córdoba*. Además de esta obra, en 1950 el mallorquín Juan María Thomas compuso su *Mensaje a Falla*.

Por último, la generación del 51 se establece como nexo de unión de la música actual con la música falliana, pese a que tengan poco que ver una con la otra a nivel técnico y o estético. Las diferentes corrientes musicales que coexisten en la segunda mitad del siglo XX amplían considerablemente el espectro de estilos y géneros desde los cuales los autores hacen un guiño a la música del compositor gaditano. En este grupo encontramos la obra de Antón García Abril, con sus *Nocturnos de la Antequeruela* (1996) para orquesta de cuerdas y piano, y *Balada de los Arrayanes* (1996) para piano. Otra

visión de la obra de Falla, desde un punto de vista muy singular es la de Miguel Ángel Coria, con su obra *Falla revisted* para orquesta de 1973. En esta obra Coria emplea

“los recursos de la música francesa de los años 20 y 30, tan queridos al propio Falla, están recuperados en su sentido estilístico y en la actitud creadora que hizo posible una correcta utilización del material sonoro. M. A. Coria no trata aquí de recrear la música de Falla, sino todo lo más el estilo, sin alusión literal, y en un sentido más profundo el espíritu que hizo posible aquel estilo y sus innegables cualidades de validez y belleza” (MEDINA, 1996; en VVAA, 1989: 26).

La aportación más destacada a la obra en homenaje a Falla en la segunda mitad del siglo XX es la realizada por Tomás Marco, quien ha compuesto un total de seis obras en homenaje a Falla, durante los años 1974 a 1976. Además, los andaluces Juan Alfonso García con *Epiclesis sobre Manuel de Falla* (1982), para órgano, Manuel Castillo con su destacadas *Glosas del Círculo Mágico* (1976) y José García Román con *Elegía-homenaje a Manuel de Falla* (1974) generan un destacado repertorio en homenaje a Falla. El compositor Gonzalo de Olavide también destaca por su obra *Sinfonía homenaje a Falla* de 1976.

Siendo Marco el autor de un mayor número de homenajes a Falla, vamos a incidir en su visión de la obra del homenajeado. La superación del modelo de Falla es clara, pues su afinidad estética le permite insertar un gran número de “referencias y lecturas del compositor gaditano” (MEDINA, 1996; en VVAA, 1996: 27).

### 2.3.1 MELÓDICO-RÍTMICA

Pero, ¿se hallan ejemplos de dicho tratamiento de las ideas temáticas en las obras en homenaje a Manuel de Falla? ¿Cómo se entienden dichas referencias a Falla dentro del aparato metodológico de análisis de los homenajes? ¿Cómo entendía Falla el tratamiento del material melódico?

La última de las preguntas que formulamos ya la respondió el mismo autor:

Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad (FALLA, 1916: 5).

Primero quiero traer a colación un artículo de Nommick, *Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla* (1998), donde el autor llega a unas conclusiones muy interesantes:

- El material temático es muy reducido, a veces un germen de unas pocas notas.
- La recurrencia periódica de los temas y motivos responde a las exigencias de las formas escogidas: formas basadas en la adición de partes y secciones.
- Los temas derivan, casi siempre, de un material preexistente. Éste, siendo por lo general de esencia popular, los elementos temáticos no pueden por sí mismos generar una forma, no contienen en potencia su propio desarrollo, por lo que el compositor utiliza fundamentalmente el procedimiento de la variación para transformar sus ideas temáticas.
- El compositor demuestra mucho ingenio en la creación de alteraciones, a veces, muy ligeras, en todos los parámetros del tema, evitando así el escollo del desgaste de un material sometido a la repetición (NOMMICK, 1998: 2).

Estas directrices o técnicas de composición que resume Nommick servirán como modelo a la hora de buscar algún tipo de intertextualidad en los homenajes a Falla. Entendemos que la comprensión de la imitación del estilo compositivo del músico gaditano requiere de herramientas similares a las que se han empleado para la comprensión del repertorio del homenajeado.

Manuel de Falla empleó a menudo la yuxtaposición para conformar un continuo melódico formado por breves fragmentos que

somete a dos técnicas principales: la repetición y la variante. En lo que se refiere a la repetición, Falla utiliza este procedimiento de dos maneras: como repetición constante, creando así una energía generadora de forma (*El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*); como factor de unidad y coherencia. En este último caso, cuando Falla retoma una idea musical, siempre introduce alguna modificación, a veces muy leve, por lo que la repetición se aproxima aquí a la variante. Es la variante un recurso muy interesante, pues permite asociar la noción de recurrencia a la de variación: se trata de una versión modificada del tema, pero éste permanece, sin embargo, reconocible (NOMMICK, 1998c: 2).

Para ejemplificar dicho procedimiento a continuación se presenta una tabla donde se observa como lo emplea Falla en el tema principal del *Allegro de Concerto* a partir de una fuente renacentista de Juan Vásquez que Miguel de Fuenllana recoge en *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554):

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Fuenllana' and contains a melodic line in G major, 4/4 time. The second staff is labeled 'Falla' and shows a similar melodic line in G major, 4/4 time, with some rhythmic and melodic variations. The third and fourth staves are labeled 'b' and 'c' respectively, and show further variations of the theme. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves to illustrate the relationship between the original and the adapted version.

Manuel de Falla.  
Motivo revelado del primer movimiento del *Concerto per clavicembalo*

Ejemplo 3

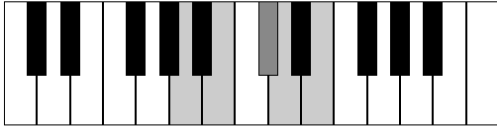
12

---

<sup>12</sup> Fuente: NOMMICK, 1998.



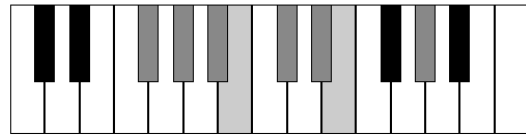
### FUENLLANA



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5, 7)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5, 7)
Intervallvektor:	[132130]
Name (Forte):	5-23
Z-Mate:	-
Obermengen:	6-9: (0, 1, 2, 3, 5, 7)

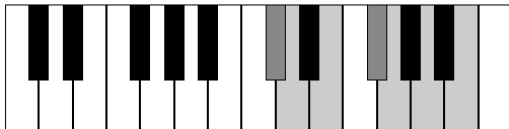
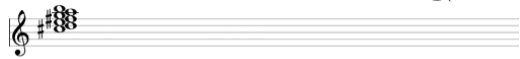
### FALLA a



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Intervallvektor:	[254361]
Name (Forte):	7-35
Z-Mate:	-
Obermengen:	8-22: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, A)

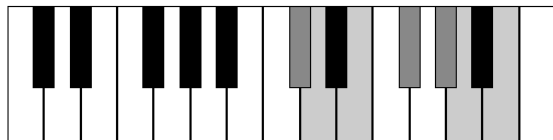
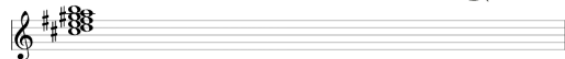
### FALLA b



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Intervallvektor:	[254361]
Name (Forte):	7-35
Z-Mate:	-
Obermengen:	8-22: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, A)

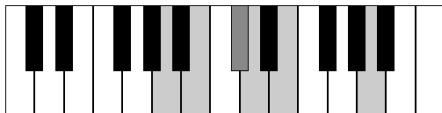
### FALLA c



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Intervallvektor:	[254361]
Name (Forte):	7-35
Z-Mate:	-
Obermengen:	8-22: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, A)

### FALLA d



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5, 7)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5, 7)
Intervallvektor:	[132130]
Name (Forte):	5-23
Z-Mate:	-
Obermengen:	6-9: (0, 1, 2, 3, 5, 7)

	2m/7M	2M/7m	3m/6M	3M/6m	4J/5J	4A/5D
FUENLLANA	1	3	2	1	3	0
FALLA a	2	5	4	3	6	1
FALLA b	2	5	4	3	6	1
FALLA c	2	5	4	3	6	1
FALLA d	1	3	2	1	3	0

El análisis con el sistema de vectores reagrupa la yuxtaposición de Nomnick en dos subgrupos, siendo FUENLLANA y FALLA la intertextualidad directa o TIPO A y el resto intertextualidad con variación o TIPO C. En otro ejemplo que también adjuntamos a continuación, observamos cómo emplea Manuel de Falla, en el compás 3 del segundo movimiento del *Concerto* el motivo extraído del himno Pange lingua en la versión de la liturgia hispana, tal como se desprende de la denominación more hispano, altamente ornamentado:

## PANGE LINGUA

"MORE HISPANO"  
of Corpus Christi

Thomas Aquinas  
Ed. Rick Wheeler

Thomás Luis da Vittoria

fa = F

Pange lingua glo-ri-ó- si Córpo-ris mysté-ri-um, Sanguinisque pre-ti-ó-si, Qeum in mún-di  
pré-ti- um Fructus véntris gene-ró- si Rex effúdit génti- um.

13

<sup>13</sup> <https://drive.google.com/drive/folders/0B4L7cTmcIRVEcndXV1JqdEdHRjQ>

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si Cor-po-ris my-ste-ri-um

San-gui-nis-que pre-ti-o-si Quem in mun-di pre-ti-um

Fruc-tus ven-tris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit gen-ti-um

14

Pange lingua

FALLA

Tempo giusto

Manuel de Falla. El motivo sumergido.  
Segundo movimiento del *Concerto per clavicembalo y Pange lingua more hispano*.




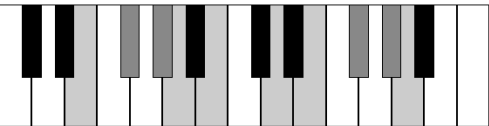
Ejemplo 4

15

Del mismo modo que procedimos con el análisis del Concerto, ahora con el Pange Lingua:

<sup>14</sup> [http://www.cancioneros.si/mediawiki/images/9/97/PLG\\_more\\_hispano.png](http://www.cancioneros.si/mediawiki/images/9/97/PLG_more_hispano.png)

<sup>15</sup> (JAMBOU, 2004: 1055)

PANGE LINGUA	CONCERTO																								
																									
																									
<div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 5px;"> <span>AM</span> <span>FT</span> <span style="background-color: orange; color: white; padding: 2px 5px;">PC</span> </div> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; font-size: small;"> <tr><td>Prime Form (Rahn):</td><td>(0, 1, 3, 5)</td></tr> <tr><td>Prime Form (Forte):</td><td>(0, 1, 3, 5)</td></tr> <tr><td>Intervallvektor:</td><td>[121110]</td></tr> <tr><td>Name (Forte):</td><td>4-11</td></tr> <tr><td>Z-Mate:</td><td>-</td></tr> <tr><td>Obermengen:</td><td>5-2: (0, 1, 2, 3, 5)</td></tr> </table>	Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)	Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)	Intervallvektor:	[121110]	Name (Forte):	4-11	Z-Mate:	-	Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)	<div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 5px;"> <span>AM</span> <span>FT</span> <span style="background-color: orange; color: white; padding: 2px 5px;">PC</span> </div> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; font-size: small;"> <tr><td>Prime Form (Rahn):</td><td>(0, 2, 3, 5, 7, 9)</td></tr> <tr><td>Prime Form (Forte):</td><td>(0, 2, 3, 5, 7, 9)</td></tr> <tr><td>Intervallvektor:</td><td>[143241]</td></tr> <tr><td>Name (Forte):</td><td>6-33</td></tr> <tr><td>Z-Mate:</td><td>-</td></tr> <tr><td>Obermengen:</td><td>7-24: (0, 1, 2, 3, 5, 7, 9)</td></tr> </table>	Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5, 7, 9)	Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5, 7, 9)	Intervallvektor:	[143241]	Name (Forte):	6-33	Z-Mate:	-	Obermengen:	7-24: (0, 1, 2, 3, 5, 7, 9)
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)																								
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)																								
Intervallvektor:	[121110]																								
Name (Forte):	4-11																								
Z-Mate:	-																								
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)																								
Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5, 7, 9)																								
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5, 7, 9)																								
Intervallvektor:	[143241]																								
Name (Forte):	6-33																								
Z-Mate:	-																								
Obermengen:	7-24: (0, 1, 2, 3, 5, 7, 9)																								

	$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$
FALLA	1	2	1	1	1	0
PANGE LINGUA	1	4	3	2	4	1
DIFERENCIAS	0	+2	+2	+1	+3	+1

Gracias al empleo del sistema de vectores, se pueden observar las diferencias entre las sonoridades absolutas de ambos fragmentos. Tras exponer una aplicación del sistema, la siguiente tabla resumen e indexa los fragmentos melódicos analizados ordenados cronológicamente y establece el tipo de relación intertextual que se halla entre ambos fragmentos.

		VECTOR						PRIME FORM	INTER-TEXTUALIDAD
AUTOR	OBRA Y COMPÁS	2m/ 7M	2M/ 7m	3m/ 6M	3M/ 6m	4J/ 5J	4A/ 5D		
FALLA	<i>Amor Brujo, Amor Dolido</i>	1	2	1	1	1	0	(0,1,3,5)	
GARCÉS	<i>Passionera, 1</i>	1	1	0	1	2	1	(0,1,5,7)	A-LOP3
FALLA	Amor brujo, 1	2	3	3	2	4	1	(0,1,3,5,6,8)	
RRA	<i>Homenaje a Falla, 62</i>	1	3	2	1	3	0	(0,2,3,5,7)	C-GEN2
FALLA	Amor Brujo, Círculo Mágico	2	5	4	3	6	1	(0,1,3,5,6,8,A)	
RRA	<i>Homenaje a Falla, 172</i>	2	5	4	3	6	1	(0,1,3,5,6,8,A)	A-BUR 1.1
FALLA	<i>Concerto, 61-63</i>	1	1	2	1	0	1	(0,2,3,6)	
RRA	<i>Ciclo Cadencial, III, 1</i>	1	2	2	0	1	0	(0,2,3,5)	A-LOP2
FALLA	<i>Homenaje a Debussy, 35</i>	0	2	1	0	3	0	(0,2,5,7)	
RODRIGO	<i>Invocación y Danza, 9</i>	0	1	1	0	1	0	(0,2,5)	A-LOP1
FALLA	<i>Amor Brujo, 9</i>	1	1	1	0	0	0	(0,1,3)	

RODRIGO	<i>Invocación y Danza, 207</i>	0	2	0	1	0	0	(0,2,4)	A-LOP3
FALLA	<i>Amor Brujo, 1</i>	1	1	1	0	0	0	(0,1,3)	
ADAM	<i>Homenaje a Falla, 1</i>	1	1	1	0	0	0	(0,1,3)	A-LOP1
FALLA	<i>Amor Brujo, 16</i>	1	2	2	0	1	0	(0,2,3,5)	
ADAM	<i>Homenaje a Falla, 30</i>	1	1	1	0	0	0	(0,1,3)	B-LOP4
FALLA	<i>Amor Brujo, El Aparecido, 1</i>	1	2	1	1	1	0	(0,1,3,5)	
ADAM	<i>Homenaje a Falla, 42</i>	2	3	1	2	1	1	(0,1,2,4,6)	B-BUR5.2

Con el procedimiento empleado resulta clara la clasificación de la intertextualidad melódica según el sistema expuesto en el apartado de metodología, observándose en primer lugar el fragmento de la obra de Manuel de Falla al que se hace referencia y el tipo de intertextualidad que se establece con el fragmento que aparece tras el mismo. A continuación exponemos los casos hallados en las obras en homenaje a Manuel de Falla tal y como aparece en la tabla anterior.

## 1 VICENTE GARCÉS

En primer lugar presentamos la obra que vincula Manuel de Falla con Vicente Garcés.

*Danza de una noche de plenilunio, Passionera, c.1, Vicente Garcés.*



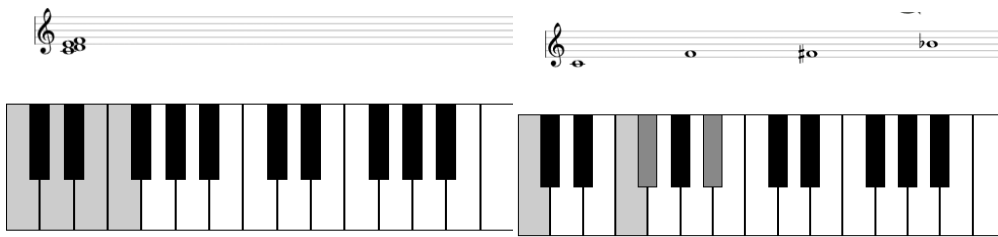
*El Amor Brujo*, Tema del Amor Dolido, interpretado por Candelas.

Ejemplo 52



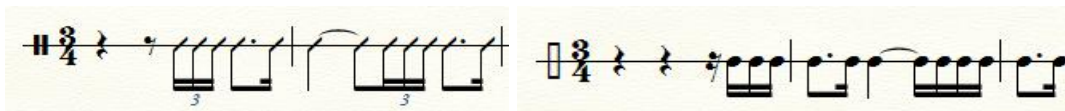
*El Amor Brujo*

*Danza de una noche de plenilunio*



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)	(0, 1, 3, 5)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)	(0, 1, 3, 5)
Intervallvektor:	[121110]	[110121]
Name (Forte):	4-11	4-16
Z-Mate:	-	-
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)	5-14: (0, 1, 2, 5, 7)

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	2	1	1	1	0	
1	1	0	1	2	1	
0	1	1	0	-1	-1	A- LOP2



Como vemos en el ejemplo, la intertextualidad entre ambos se clasifica como A-LOP2, siendo ésta una breve alusión, casi imperceptible al movimiento melódico rítmico de la obra de Manuel de Falla.

## 2 RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT

*Homenaje a Falla* de Rafael Rodríguez Albert, en la que observamos cómo en el Tema del Amor Dolido que interpreta Candelas en la primera parte de la obra de Falla, *Introducción y escena* sirve como material temático en la obra de Rodríguez Albert.

*El Amor Brujo*, Tema del Amor Dolido, interpretado por Candelas.

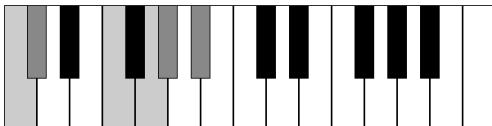
Ejemplo 52



*Homenaje a Falla*, c.62.

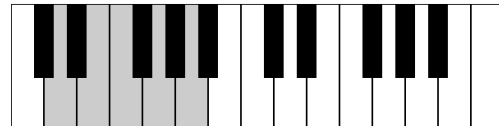
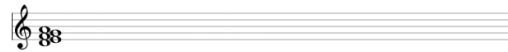


*El Amor Brujo*, c.1



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8)	
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8)	
Intervallvektor:	[233241]	
Name (Forte):	6-Z25	
Z-Mate:	(0, 1, 2, 4, 7, 9)	
Obermengen:	7-Z36: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8)	

*Homenaje a Falla*, c.62



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5, 7)	
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5, 7)	
Intervallvektor:	[132130]	
Name (Forte):	5-23	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	6-9: (0, 1, 2, 3, 5, 7)	



$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
2	3	3	2	4	1	
1	3	2	1	3	0	
1	0	1	1	1	1	C- GEN2

Concretamente en los compases 62 y 191 del *Homenaje a Falla* el autor presenta un fragmento sometido a lo que Genette catalogaría como travestimiento burlesco (C-GEN2). El elemento orgánico no mantiene las relaciones interválicas ya que al encontrarse transportado una 3ª menor ascendente en el primer caso y una 2ª mayor ascendente en el segundo caso no son iguales. El fragmento marcado en rojo es el que aparece citado en la obra de Rodríguez Albert y podemos observar que hay dos pequeñas variaciones rítmicas. En primer lugar el compás sobre el cual están dispuestos los elementos orgánicos no es el mismo, por lo que eso obliga a Rodríguez Albert a eliminar la corchea sobre *Re4* que precede al quintillo de fusas que sin duda caracterizan este fragmento. También se varía el ritmo que concluye el ejemplo, ya que en la obra de Falla encontramos dos corcheas iguales hallándose sobre la primera un adorno superior, mientras que la interválica es diferente. La primera muestra un elemento orgánico de 2ª mayor descendente mientras que la que expone Rodríguez Albert es una bordadura inferior sobre *Reb5* con un ritmo de semicorchea con puntillo seguido de una fusa que regresa a *Reb5* con un valor de corchea.

Prosiguiendo con estas dos obras, *Homenaje* y *Amor Brujo*, que hemos comparado hasta el momento, debemos hacer mención a la cita del tema de *El Círculo Mágico* que aparece en el centro simétrico de la obra de Rodríguez Albert. Seguidamente expondremos el tema que aparece en ambas obras para contrastar las diferencias que puedan existir:

*El Amor Brujo, III movimiento, El Círculo Mágico*

**Andante molto tranquillo** (♩ = 66)

*Homenaje a Falla, c.172*

*El Amor Brujo, III movimiento, El Círculo Mágico*

*Homenaje a Falla, c.172*

AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Intervallvektor:	[254361]
Name (Forte):	7-35
Z-Mate:	-
Obermengen:	8-22: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, A)

AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5, 6, 8, A)
Intervallvektor:	[254361]
Name (Forte):	7-35
Z-Mate:	-
Obermengen:	8-22: (0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, A)

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
2	5	4	3	6	1	
2	5	4	3	6	1	
0	0	0	0	0	0	A- BUR1.1

La intertextualidad en este caso se clasificaría como un modelado, según el criterio de Burkholder, pues no existe ninguna diferencia entre ambos fragmentos a nivel interválico-rítmico y el fragmento se encuentra en el centro de la obra. La diferencia absoluta entre ambos es que el fragmento de Rodríguez Albert se encuentra transportado una 3ª menor ascendente, al igual que la primera aparición de la cita anterior *Tema del Amor dolido* en la obra albertiana. Y la segunda diferencia más importante aparece al final de la cita de Albert en la que nos sorprende repitiendo literalmente el fragmento anterior, en lugar de imitar el fragmento de Falla. El gaditano en los últimos dos compases varía la cita anterior e introduce dos saltos de 3ª menor ascendentes separados por un intervalo de 2ª mayor sobre la rítmica propia del elemento orgánico. Debemos comentar la diferencia que hay en la escritura pianística entre ambas obras. La obra de Falla utiliza saltos de 8ª justa en la mano izquierda mientras que en la réplica del levantino a este elemento orgánico aparecen las 8ª justas en bloque.

Si la plantilla del *Ciclo Cadencial* de Rodríguez Albert ya muestra el interés por acercarse al *Concerto* de Falla, la presencia de un motivo melódico tan similar al del *Concerto* de Falla es una prueba de la intención de “homenajear” la obra del compositor gaditano.

*Concierto para Clave, c.61-63, Manuel de Falla.*



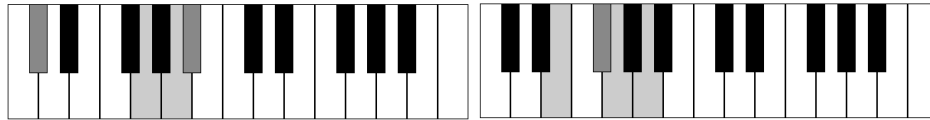
Apuntes de superposición tonal, pg.3

*Ciclo Cadencial en torno a Falla, III, c.1, Rodríguez Albert.*



*Concerto, cc.61-63*

*Ciclo Cadencial, III, c.1*



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 6)	
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 6)	
Intervallvektor:	[112101]	
Name (Forte):	4-12	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	5-4: (0, 1, 2, 3, 6)	

AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5)	
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5)	
Intervallvektor:	[122010]	
Name (Forte):	4-10	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)	

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	1	2	1	0	1	
1	2	2	0	1	0	
0	0	0	1	0	1	A- LOP2

En este último ejemplo de la obra de Rodríguez Albert podemos observar como el carácter de la melodía falliana se destila en la obra del alicantino pues se ve apoyada rítmica e interválicamente en el fragmento del *Concerto* de Falla. Y concretamente en uno de los fragmentos del *Concerto* que más variaciones sufre a lo largo de la obra. La intertextualidad entre ambos resulta una alusión según los criterios establecidos. La diferencia entre ambos vectores no es mayor de 2 por lo tanto lo clasificamos como alusión.

### 3 JOAQUÍN RODRIGO

En la siguiente obra, *Invocación y danza*, como ya adelantaba Iglesias, el autor emplea dos citas literales de la obra *Hommage à Claude Debussy*, pues como se presenta a continuación el compás 11 es una alusión a la textura y armonía de la obra falliana, que puede considerarse como motivo generador de la obra ya que dicha figuración se volverá un elemento muy recurrido por Rodrigo. Según J. Rodrigo: “Fuimos muchos los músicos que nos lanzamos por esta vía, siguiendo el ejemplo de Falla en España” (IGLESIAS, 1994: 265).

*Homenaje a Debussy*, c.35, Manuel de Falla.

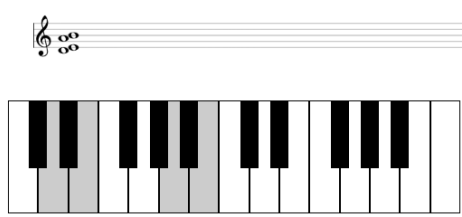


*Invocación y Danza*, c. 9, Joaquín Rodrigo.




Homenaje a Debussy

Invocación y Danza



AM FT PC

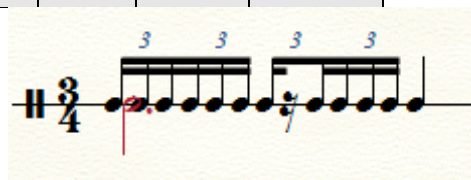
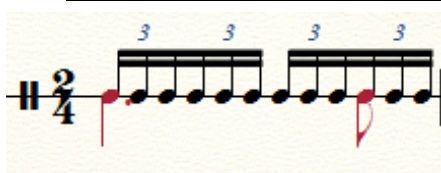
Prime Form (Rahn):	(0, 2, 5, 7)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 5, 7)
Intervallvektor:	[021030]
Name (Forte):	4-23
Z-Mate:	-
Obermengen:	5-14: (0, 1, 2, 5, 7)



AM FT PC

Prime Form (Rahn):	(0, 2, 5)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 5)
Intervallvektor:	[011010]
Name (Forte):	3-7
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-4: (0, 1, 2, 5)

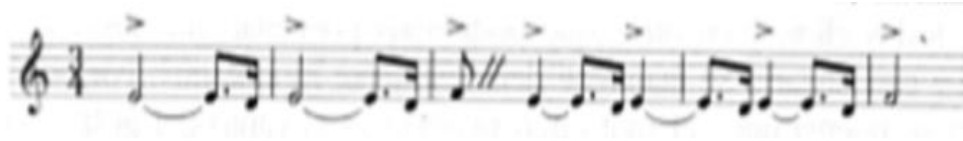
$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
0	2	1	0	3	0	
0	1	1	0	1	0	
0	1	0	0	2	0	A- BUR1.1



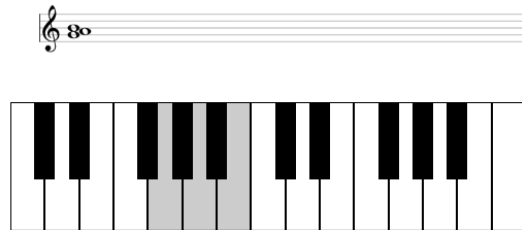
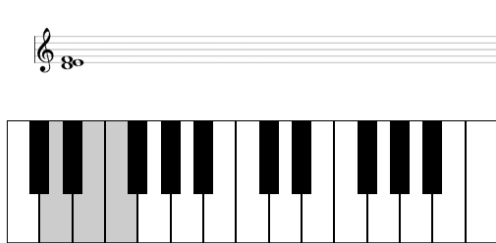
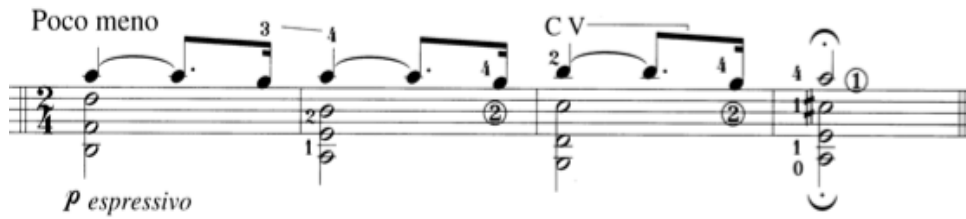
A pesar de las diferencias interválicas que existe en el fragmento, el uso que hace Rodrigo del mismo, empleándolo como presentación de la obra, pues aparece en los primeros compases, nos lleva a calificarlo como un modelado de la obra de Falla para establecer unas funciones concretas.

Además de la cita del *Hommage à Debussy*, obra referencia del repertorio guitarrístico del compositor gaditano, también se halla una cita literal de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, en concreto la parte de la Pantomima, donde aparece el siguiente motivo:

*El amor brujo, c.9, Introducción/Pantomima*



*Invocación y Danza, c.207*



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)
Intervallvektor:	[111000]
Name (Forte):	3-2
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)

AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 2, 4)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 4)
Intervallvektor:	[020100]
Name (Forte):	3-6
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-2: (0, 1, 2, 4)

<i>2m/7M</i>	<i>2M/7m</i>	<i>3m/6M</i>	<i>3M/6m</i>	<i>4J/5J</i>	<i>4A/5D</i>	
1	1	1	0	0	0	
0	2	0	1	0	0	
1	-1	1	-1	0	0	A- BUR1.1

Rodrigo al final de la obra presenta deliberadamente la cita (A-BUR1.1) del motivo principal de la *Introducción o Pantomima* del ballet *El Amor Brujo* como clímax de su homenaje a Falla. Con ésta y la cita que aparece en el eje vertebrador de la obra, *Hommage à Debussy*, el saguntino presenta dos referencias intertextuales con la obra de Falla.

#### 4 BERNARDO ADAM FERRERO

Bernardo Adam Ferrero compuso en 1996 un homenaje a Manuel de Falla con motivo de los 120 años del nacimiento del compositor. En este homenaje para cuarteto de clarinetes, Adam Ferrero emplea, como veremos a continuación algunos de los motivos más característicos de la obra de Falla, como son los compases iniciales de *El Amor brujo* o el número de la *Danza del terror* de la misma obra.

En el primer compás de este homenaje a Falla, encontramos un modelado (A-BUR1.1) del movimiento inicial de *El Amor brujo*, donde el motivo con ámbito de tercera menor (Sol-Si *b*) emplea las relaciones interválicas propias del motivo inicial de Falla y la rítmica de un motivo desarrollado en el compás 17 a 18 de la misma.

*Homenaje a Falla, c.1*



*Amor Brujo, c.1*





*Amor Brujo*

*Homenaje a Falla*

AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)	
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)	
Intervallvektor:	[111000]	
Name (Forte):	3-2	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)	

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	1	1	0	0	0	
1	1	1	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	A- BUR1.1

*Amor brujo*, c.16

*Homenaje a Falla*, c.1

En el compás 30 encontramos la transformación del motivo original (A-LOP3) en la que se ha modificado la rítmica, mediante la incorporación de un grupo de tres corcheas que mantienen la interválica variando la octava de la tercera menor ascendente, invirtiéndola, quedando así un salto de sexta mayor descendente.

Homenaje a Falla, c.30

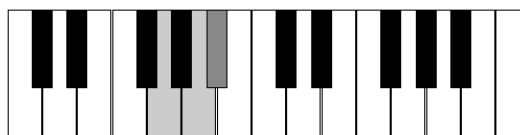
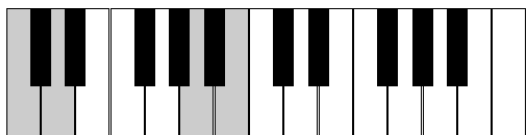


Amor Brujo, c.16



Amor Brujo, c16

Homenaje a Falla, c.30



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 2, 3, 5)
Prime Form (Forte):	(0, 2, 3, 5)
Intervallvektor:	[122010]
Name (Forte):	4-10
Z-Mate:	-
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)

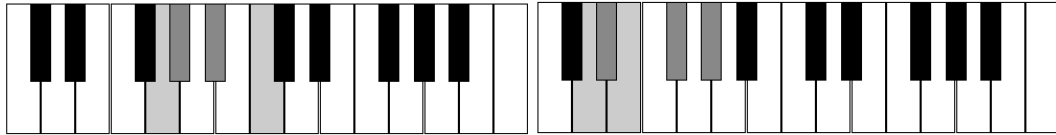
AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)
Intervallvektor:	[111000]
Name (Forte):	3-2
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	2	2	0	1	0	
1	1	1	0	0	0	
0	1	1	0	1	0	A- LOP3

El Aparecido, Trompa 1, c.1

Homenaje a Falla, Clarinete 1, c.42



AM	FT	PC												
<table border="1"> <tr> <td>Prime Form (Rahn):</td> <td>(0, 1, 3, 5)</td> </tr> <tr> <td>Prime Form (Forte):</td> <td>(0, 1, 3, 5)</td> </tr> <tr> <td>Intervallvektor:</td> <td>[121110]</td> </tr> <tr> <td>Name (Forte):</td> <td>4-11</td> </tr> <tr> <td>Z-Mate:</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>Obermengen:</td> <td>5-2: (0, 1, 2, 3, 5)</td> </tr> </table>			Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)	Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)	Intervallvektor:	[121110]	Name (Forte):	4-11	Z-Mate:	-	Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)													
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)													
Intervallvektor:	[121110]													
Name (Forte):	4-11													
Z-Mate:	-													
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)													
<table border="1"> <tr> <td>Prime Form (Rahn):</td> <td>(0, 1, 2, 4, 6)</td> </tr> <tr> <td>Prime Form (Forte):</td> <td>(0, 1, 2, 4, 6)</td> </tr> <tr> <td>Intervallvektor:</td> <td>[231211]</td> </tr> <tr> <td>Name (Forte):</td> <td>5-9</td> </tr> <tr> <td>Z-Mate:</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>Obermengen:</td> <td>6-2: (0, 1, 2, 3, 4, 6)</td> </tr> </table>			Prime Form (Rahn):	(0, 1, 2, 4, 6)	Prime Form (Forte):	(0, 1, 2, 4, 6)	Intervallvektor:	[231211]	Name (Forte):	5-9	Z-Mate:	-	Obermengen:	6-2: (0, 1, 2, 3, 4, 6)
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 2, 4, 6)													
Prime Form (Forte):	(0, 1, 2, 4, 6)													
Intervallvektor:	[231211]													
Name (Forte):	5-9													
Z-Mate:	-													
Obermengen:	6-2: (0, 1, 2, 3, 4, 6)													

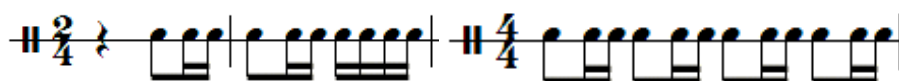
$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	2	1	1	1	0	
2	3	1	2	1	1	
-1	-1	0	-1	0	-1	B- BUR5.2

## 5 ERNESTO HALFFTER

La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter presenta una serie de compases, 162 a 168, los cuales algunos teóricos han coincidido en las múltiples similitudes que presentan con fragmentos de la obra de Manuel de Falla, y casualmente, al igual que ocurre con el homenaje de Rodríguez Albert, o el de Joaquín Rodrigo, Halffter coloca dicha cita a Falla momentos antes de la recapitulación, en lo que consideramos como clímax de la obra.

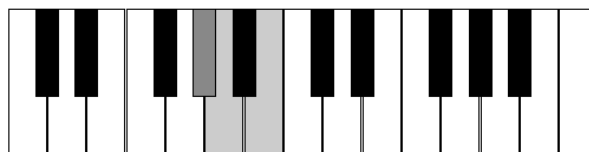
Además de dicha cita, también observamos muchas relaciones intertextuales entre la obra de Falla y la de Halffter. Por ejemplo, en el compás primero en la parte de violín





Dada la evidente similitud entre ambos fragmentos, resulta difícil no relacionar estos dos breves momentos de música, siendo conscientes de la relación que se estableció, maestro y discípulo, entre Falla y Halffter. También existe cierto vínculo de la obra halffteriana con el villancico de Juan Vásquez, pues si se presentan los tres motivos melódicos de forma seguida, *De los álamos*, *Concierto para clave* y la *Sinfonietta* se aprecian las similitudes entre ambos.

Juan Vásquez / Miguel de Fuenllana, Orphénica lyra, fols. 142-143



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)	
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)	
Intervallvektor:	[111000]	
Name (Forte):	3-2	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)	

*Concierto para clave y 5 instrumentos, cc.138-139, Fl.+Ob.+Vlc.*



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)
Intervallvektor:	[111000]
Name (Forte):	3-2
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)

<i>2m/7M</i>	<i>2M/7m</i>	<i>3m/6M</i>	<i>3M/6m</i>	<i>4J/5J</i>	<i>4A/5D</i>	
1	1	1	0	0	0	
1	1	1	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	A- BUR1.1

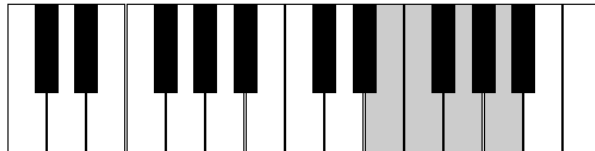
Entre ambas obras se genera una intertextualidad de modelado, pues Falla emplea el motivo como elemento generador de la frase.

*Concierto para clave y 5 instrumentos, cc.138-139, Fl.+Ob.+Vlc.*

AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3)
Intervallvektor:	[111000]
Name (Forte):	3-2
Z-Mate:	-
Obermengen:	4-1: (0, 1, 2, 3)

Sinfonietta, cc.50-57



AM FT **PC**

Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 5)
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 5)
Intervallvektor:	[121110]
Name (Forte):	4-11
Z-Mate:	-
Obermengen:	5-2: (0, 1, 2, 3, 5)

$2m/7M$	$2M/7m$	$3m/6M$	$3M/6m$	$4J/5J$	$4A/5D$	
1	1	1	0	0	0	
1	2	1	1	1	0	
0	-1	0	-1	-1	0	A-BUR 4.1

Este penúltimo caso se puede considerar como una variación (A-BUR4.1) de la obra falliana que nos recuerda brevemente a la misma, pero no de forma literal.

## 6 AMANDO BLANQUER

En el último ejemplo encontramos un fragmento del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Falla, compases 89-91, y la variación (A-BUR4.1) que hace al mismo Blanquer en su *Oda a Manuel de Falla* en el tercer movimiento, *Epodo*, en el compás 213.

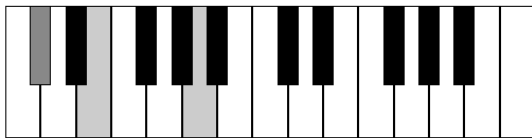
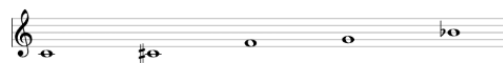


Ejemplo 6. Manuel de Falla, "Allegro", Concerto, cc. 89-91.



Concerto, cc. 89-91

Oda a Manuel de Falla, c.213-215



AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 3, 7)	
Prime Form (Forte):	(0, 3, 7)	
Intervallvektor:	[001110]	
Name (Forte):	3-11	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	4-Z29: (0, 1, 3, 7)	

AM	FT	PC
Prime Form (Rahn):	(0, 1, 3, 6, 8)	
Prime Form (Forte):	(0, 1, 3, 6, 8)	
Intervallvektor:	[122131]	
Name (Forte):	5-29	
Z-Mate:	-	
Obermengen:	6-Z41: (0, 1, 2, 3, 6, 8)	



<i>2m/7M</i>	<i>2M/7m</i>	<i>3m/6M</i>	<i>3M/6m</i>	<i>4J/5J</i>	<i>4A/5D</i>	
0	0	1	1	1	0	
1	2	2	1	3	1	
-1	-2	-1	0	-2	-1	A- BUR4.1

En el caso de Blanquer, el fragmento en cuestión recuerda claramente la técnica arpegiada en movimiento contrario que empleó Manuel de Falla en su concierto, pero no se asemeja en nada más, ya que la construcción acordal es distinta, por lo que lo consideramos una variación.

---

### 2.3.2 ARMÓNICA

Una de las primeras investigaciones que se realizaron sobre la figura de Manuel de Falla fue la de Jaume Pahissa, quien ya destacó a nivel armónico que:

en el Retablo [de Maese Pedro, Manuel de Falla] empieza a usar, sistemáticamente, del resultado de sus consideraciones y estudios sobre la resonancia natural o armónicos del acorde perfecto. De tal modo que las armonías de El Retablo no son pura creación de la fantasía, sino deducciones razonadas, consecuencias lógicas de un sistema estudiado y establecido, sistema cuya doctrina y leyes pudiera sentar en un pequeño tratado, cosa que si él no se sintiera dispuesto a escribir, acaso yo, con sus apuntes un día lo hiciera (PAHISSA, 1956: 127).

La evolución del sistema armónico de Manuel de Falla es digna de estudio, pues desde las primeras obras herederas de las armonizaciones de cantos populares propios de la etnomusicología decimonónica, hasta la armonía que se encuentra en la *Atlántida*, o en los *Homenajes* donde el autor “reproduce algunos de los procedimientos armónicos de Debussy” (CHRISTOFORIDIS, 2008; en JAMBOU, 2008: 219), tiene lugar una profunda evolución.

Esta evolución tiene mucho que ver con las adquisiciones bibliográficas, especificadas a continuación, que realizó el gaditano y el orden cronológico de las

mismas. Dentro de las obras anotadas y estudiadas por Falla, destaca una fuente en concreto, *L'Acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'Acoustique, de la Musique et de la Composition Musicale* de Louis Lucas (1854).

Junto a este ítem, también se encuentran ciertos documentos, entre los cuales se hallan los conocidos *Apuntes de Harmonia*, donde se puede encontrar información sobre la vida cotidiana de Falla, su formación musical e intelectual y su trabajo de compositor entre septiembre de 1900 y julio de 1906: apuntes tomados por Falla del *Tratado de Armonía* de Hilarión Eslava (ESLAVA, 1912) y del *Tratado de Armonía teórico y práctico* de Ernst Fiedrich Richter (RICHTER, 1982), estados detallados de sus derechos de autor correspondientes a la venta de sus obras editadas entre 1902 y 1906, análisis de óperas y de partituras de orquesta, apuntes relacionados con la instrumentación de *Mireya* y la composición de las zarzuelas *La Juana y la Petra*, o *La casa de tócame Roque* y *Limosna de amor*, apuntes diversos relativos a armonía, instrumentación y escritura vocal, poemas copiados, listas de libros y partituras, relaciones de sus gastos personales y una lista de direcciones.

La armonía de “premanuel de antefalla” (DIEGO, 1941), como lo definió Gerardo Diego en el prólogo de su *Primera antología de sus versos* publicado en Madrid por Espasa-Calpe en 1941, se entronca en el mundo tonal pero con un estatismo que induce al mundo modal, y aún más allá gracias a la técnica de superposición tonal. Nommick lo denomina: una “mezcla sutil de modalidad y tonalidad que producirá un color tan particular en muchos pasajes de su obra” (NOMMICK, 2003b: 573). Falla se muestra especialmente sensible hacia ciertos usos del acorde de séptima disminuida, y la enarmonía a cuatro tonalidades diferentes que permite el mismo, así como las diferentes posibilidades que se generan con estos usos y las modulaciones inesperadas (NOMMICK, 2003b: 554).

En la primera etapa compositiva de Manuel de Falla, la influencia de Chopin es evidente y destacada, ya no solo por sus vínculos con alumnos de George Mathías, José Tragó, quien fue profesor suyo en Madrid entre 1896 y 1899 (NOMMICK, 2003b: 566), sino también por la omnifluencia chopiniana en la música para piano de finales del siglo XIX e inicios del XX. La pregunta que plantea Nommick acerca la influencia de Chopin

y otros compositores románticos nos resulta más que interesante, si no fundamental en esta reflexión: “¿Utilización deliberada o reaparición inconsciente de fórmulas recordadas por los dedos del pianista?” (NOMMICK, 2003b: 569). Nommick apuesta por la segunda opción, resultándole más plausible que la memoria muscular del compositor influyese fuertemente en sus obras. Según dicho autor, la técnica de “reutilización de fórmulas, procedimientos, temas preexistentes, será una de las principales características de sus futuras obras” (NOMMICK, 2003b: 570).

Es en Granada, en septiembre de 1920, cuando Falla empieza a elaborar los conocidos apuntes de armonía, a partir de la lectura de la obra *L'Acoustique nouvelle* (1854). En dichos apuntes se hallan las pruebas fehacientes del cambio en el planteamiento de construcción de acordes del compositor gaditano. Los nuevos planteamientos ya se pueden entrever en sus *Siete canciones populares*, pero no alcanzan su clímax hasta que inicia la composición de *El retablo de Maese Pedro*. De dichos apuntes Christoforidis extrae algunos procedimientos:

- a) Producir las apoyaturas superior o interior, de tono o de semitono, aislándolas de las notas reales a que pertenecen (Ídem la apoyatura de 5º y de 7º de un acorde de 7º, eliminando notas reales).
- b) Empleo exclusivo –dentro de un período- de acordes perfectos mayores.
- c) Bajos formados por acordes arpegiados.

La explicación que da Falla a algunos cambios en la concepción del sistema armónico se entiende de la siguiente manera:

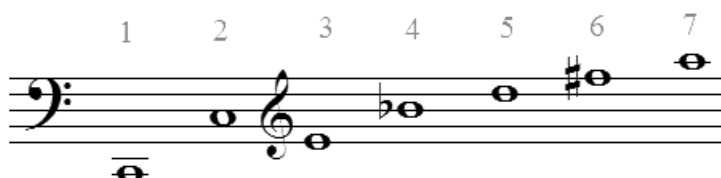
Los acordes pueden, por consiguiente, formarse por medio de simple superposición de intervalos iguales o desiguales, siempre que se observe entre ellos la lógica ponderación, el debido equilibrio que nos ofrece la disposición de sonidos que forman la escala de los harmónicos, aunque sea, claro está, de un modo relativo y circunstancial (CHRISTOFORIDIS, 2008; en JAMBOU, 2008: 223).

Dicha evolución del lenguaje compositivo de Falla tiene su razón de ser en una apertura de miras del compositor gaditano, que se centra en “un superamento, o meglio un allargamento de la tonalita” (PINAMONTI, 1989: 110), además de evidenciar que “l’uso libero della disonanze non sono riconducibili ai canoni fondamentali dell’armonia tradizionale” (PINAMONTI, 1989: 110). La pregnancia del pensamiento decimonónico

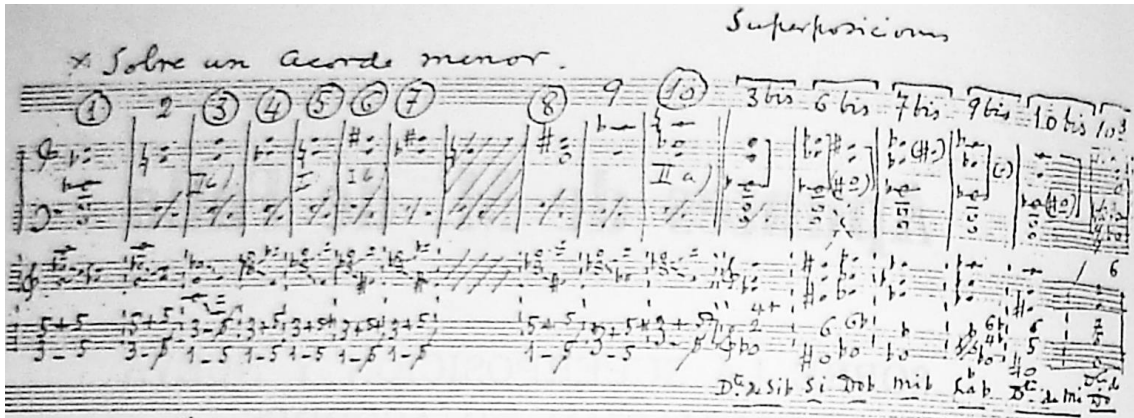
es tan fuerte en Falla que según él mismo: “es en la línea melódica donde reside la tonalidad” (CHRISTOFORIDIS, 2008; en JAMBOU, 2008: 219).

La herramienta que desarrolla Falla, paralela a los sistemas atonales, aparece a finales del 1920 e inicios 1921, cuando el autor amplía la tonalidad mediante la superposición de intervalos de quinta a partir del acorde de tríada. Con dicho sistema, Falla se inserta en un mundo de ampliación tonal donde el número de posibilidades acórdicas se incrementa exponencialmente, pues si el sistema se basa en las resonancias (normalmente siempre más aguda que la fundamental) el número de acordes que se pueden formar y analizar dentro de la tonalidad es elevadísimo.

Según Pinamonti, Louis Lucas, autor de *L'Acoustique nouvelle*, texto de gran influencia sobre Manuel de Falla, establece su teoría basándose en los centros de atracción del acorde tríadico, donde se intenta sintetizar el círculo de quintas pitagórico dentro del pensamiento armónico moderno (PINAMONTI, 1989: 111). A su vez, la tríada en sí también es tratada como elemento fundamental, pues los números 1, 3 y 5 son: el *uno* es la “base de combinación”, el *tres* “est moins un nouveau centre d’attraction que un élément irrésolu entre deux forces dont l’antagonisme fait seul sa conservation” (PINAMONTI, 1989: 111-112), mientras que el *cinco* “une distance vers laquelle activité attractive de *un*, perdant sa force, permet l’existence d’un nouveau centre d’attraction” (PINAMONTI, 1989: 111). Cabe decir, que Falla también se pudo inspirar en la formación acordal que empleó Stravinsky en la *Consagración de la primavera*, en el que el autor ruso construye un acorde de Mi *b* a partir de un acorde de re mayor enarmonizando el Fa # por Sol *b* y alcanzando Mi *b* a partir de una quinta disminuida de la quinta del acorde. Tal y como explica García Laborda (GARCÍA LABORDA, 1995), Falla genera con la superposición una escala acústica basándose en los primeros 7 armónicos de la serie:



Pasando a revisar los apuntes de Manuel de Falla, conocidos como *Superposiciones*, en primer lugar aparecen dieciséis ejemplos de superposiciones sobre acordes triádicos menores:

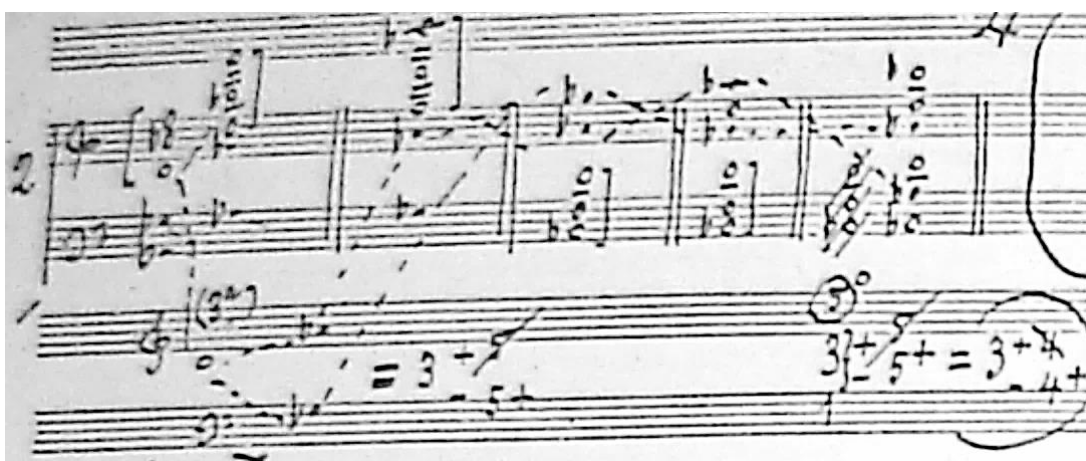


Disponiendo una triada menor como base para la construcción acordal, el autor superpone mediante la adición de quintas justas, aumentadas o disminuidas dos notas a partir de la misma. Igualmente con los acordes mayores:

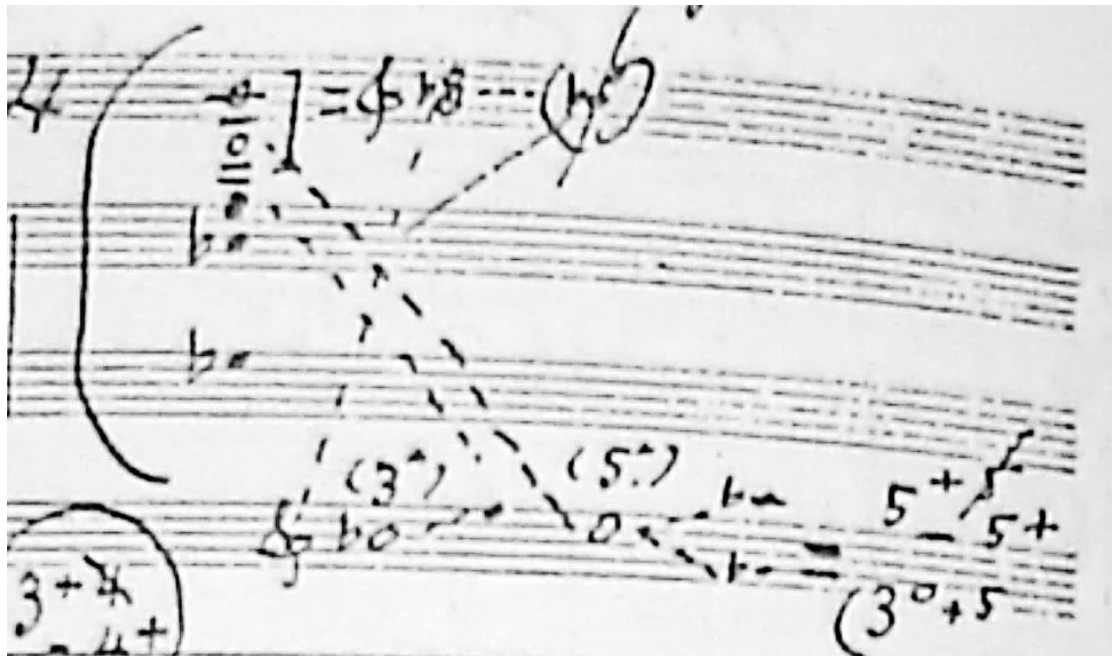


A su vez, Falla también tuvo en cuenta las posibilidades que le confería a dicho sistema la inversión, el cambio de disposición, etc., de los intervalos generados mediante la superposición. En el ejemplo 1 vemos cómo la inversión de la disposición acordal le

confiere a cada acorde una sonoridad diferente:



Como aparece en ejemplo 2, las líneas discontinuas fueron empleadas por Falla para mostrar las diferentes posibilidades en la disposición que ofrecía un solo acorde (Si b mayor) añadiendo dos superposiciones a partir de la tercera (3-#5 y 3+b5). En el ejemplo 3 ocurre lo mismo, esta vez a partir de la nota Do, tercera del acorde (pues aparece un 3 al lado) obteniendo simultáneamente el Sol (3+5) y el Sol # (3+#5); y lo mismo en el ejemplo 4 a partir de la nota Re:

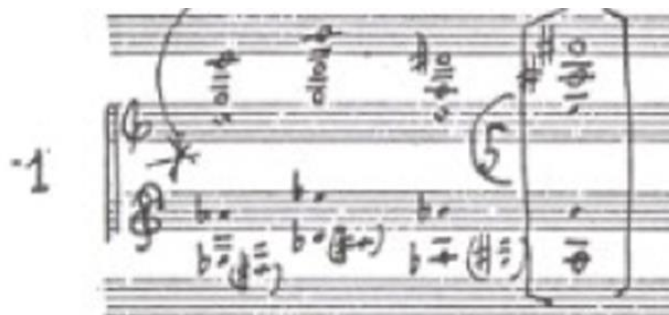


Tras unos cuantos ejemplos de cambio de disposición, se presenta una nueva serie de ejemplos con el título “En otras tonalidades, otros planos” donde el autor sigue indagando posibilidades sonoras mediante la superposición de quintas con el fin de obtener acordes de cinco sonidos.





En el primer caso que hallamos en la ilustración anterior podemos ver cómo a partir de un acorde de tres sonidos, Do mayor, se obtiene un La *b* (3-#5) y un Sol *b* (1+b5). En el segundo apartado del primer caso, sobre un acorde de Sol mayor obtiene un Reb (1+b5) y un Mi *b* (3-b5). Sobre el acorde de Re mayor, obtiene un La *b* (1+b5) y un Si *b* (5-#5). Tras estos subapartados encontramos un acorde marcado entre corchetes con un 5, siendo un acorde tríada de Fa # menor con las superposiciones 3+5 y 1-5. Dicho acorde se puede entender como un Fa # menor con 7ª menor y 11ª justa.

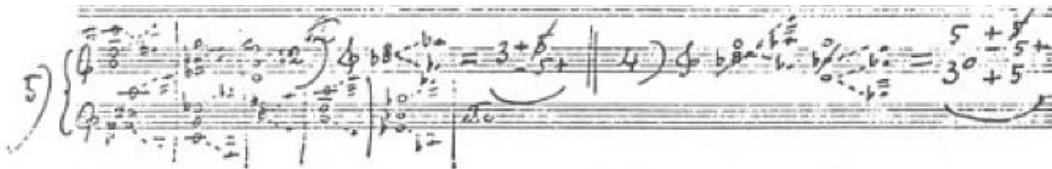


En el segundo ejemplo que analizamos se sigue el mismo procedimiento, de los cuatro ejemplos, el primero es un acorde de Si *b* mayor con La *b* y Sol *b* (3+b5 y 3-#5), el siguiente es el mismo acorde pero transportado a Fa, el siguiente el mismo en Do y el último es un acorde de Do menor con las superposiciones 1-5 y 3+b5.



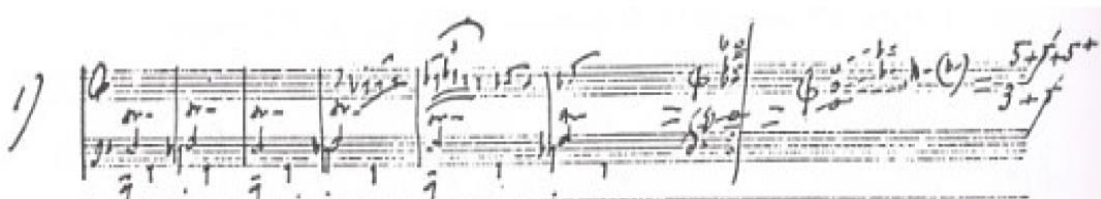


Los ejemplos que completan el cuadro muestran el mismo procedimiento pero a partir de otros acordes triádicos.



Es muy significativo hallar en los apuntes fragmentos de obras del compositor gaditano donde se especifica cómo se han construido los acordes que constituyen el fragmento en cuestión. Como el ejemplo que presentamos a continuación de *El Amor brujo*:

*El Amor brujo, Danza ritual del fuego, c.21, Manuel de Falla (1921)*

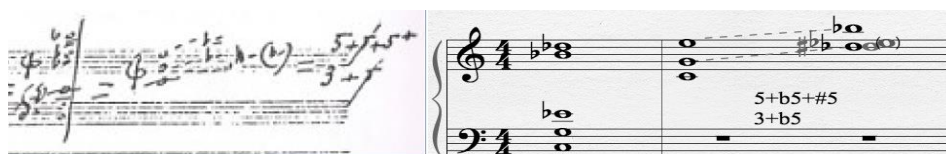


*El Amor brujo, Danza ritual del fuego, c.25, Manuel de Falla (1921)*



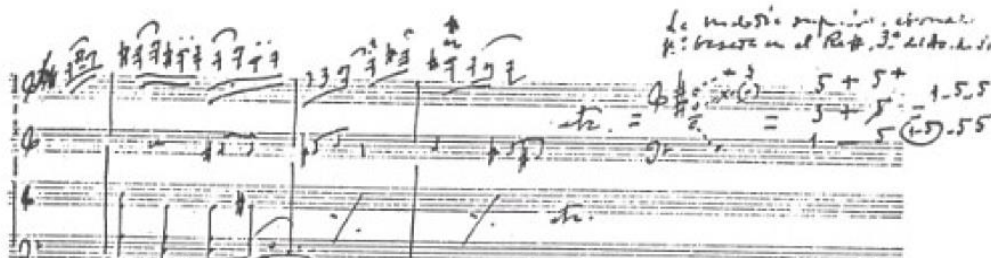
FA M V 5+b5

3+ b5



En el ejemplo anterior, la construcción del acorde se entiende como la superposición de quintas disminuidas ascendentes a partir de la tercera y la quinta del acorde, y una quinta aumentada a partir de la quinta del acorde. El acorde resultante se puede entender como un acorde menor con séptima menor (II de Si *b* m dorio) o como un acorde de dominante con la #9 y la b9.

Siguiendo los apuntes, se puede hallar un fragmento del *Concerto para clave* en el que se especifican cómo se aplican las superposiciones para el caso en concreto:



La presencia de este tipo de recurso armónico en la obra de Falla ya tiene antecedentes en algunas de las obras más características del autor, como por ejemplo, las *Cuatro Piezas Españolas*:



por lo que cualquier intento de análisis de la música en homenaje a Falla que no tenga en cuenta dicho pensamiento carece de fundamentación, pues deja de lado un pilar fundamental en la intención del autor, ya que éste empleó los *Apuntes de Superposición Tonal* para la elaboración de sus obras, y por lo tanto, lo más imprescindible es analizar dicha música con los medios que dicho texto aporta. Según las palabras de Cristina Urchuegia:

Intentar describir los desarrollos armónicos en la música de Falla desde la base de la armonía tonal se halla abocado al fracaso. Dos elementos han de ser considerados seriamente: la naturaleza modal del material melódico y el carácter “irracional” –entiéndase aquí el término desde el punto de vista de la armonía clásica- de algunos acordes en el acompañamiento instrumental de la música popular que, sin lugar a dudas, inspiraron en parte las armonizaciones de Siete Canciones (URCHUEGIA, 1996: 2).

La prueba del rechazo por parte de Falla de la mencionada dualidad mayor/menor tiene su origen en las enseñanzas de Pedrell, quien en el prefacio de su *Cancionero Musical Popular Español* escribe:

El arte oficial pierde entonces [en la época clásica] su elevación y repudia, temeroso de derogarla, la vieja canción inspiratriz. Los clásicos alemanes, hachuela en mano, destruyen la maternal frondosidad que cobijó la Edad Media; y substituyen la belleza lujuriente de las modalidades gregorianas, por la indigente alternación del mayor y del menor; el coral es el único vestigio que queda de la desterrada tradición, y las distinciones de razas e idiomas se anulan en una impersonalidad deseada e infecunda (PEDRELL, 1922: 8).

Como expone Pedrell, la influencia de la corriente alemana en toda la música europea es más que notable a la par que perniciosa, pues establecidos en la “monotonía de la dualidad mayor/menor” los compositores obvian otras posibilidades del sistema musical, como el de la modalidad de los corales, o la modalidad de la canción renacentista española. Prueba de esto es la siguiente cita:

En tono laudatorio únicamente una obra de Ludwig Van Beethoven: el tercer movimiento del cuarteto op.132: Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart (Canción de gracias de un reconvalescente a la divinidad, en modo lídico) como huella de la última del antiguo arte en la obra de esos “grandes maestros” (FALLA, 1972: 40).

Es decir, Falla prefiere instalarse en el mundo armónico clásico, pero ampliando las posibilidades de éste a partir de los recursos que extraía de la música de tradición oral española. Como prueba de ello solo debemos fijarnos en cómo rescató la guitarra española y la dotó de un repertorio de concierto digno. Especialmente de la guitarra, Manuel de Falla extrajo muchas características armónicas, aplicándolas a su música, tanto de guitarra como de otros instrumentos. Según el mismo Falla:

El empleo de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico [...] y el valor puramente tonal-armónico [...] la importancia del segundo [...] apenas ha sido reconocida por los compositores, exceptuando Domenico Scarlatti, hasta época relativamente reciente.

Y es que el toque jondo no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural [...] puesto que rasgueando las cuerdas sólo acordes pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades jamás sospechadas afirmamos nosotros (FALLA, 1997: 153-155).

Seguramente, para Falla los mencionados “acordes bárbaros” a los que se refiere no son más que acordes de guitarra, como por ejemplo el acorde de Fa con cuerdas al aire (Mi y Si):

El acorde fa mayor sonaría siempre junto con el tritono y la sensible de la tonalidad. Los acordes son enturbiados con elementos que no pueden ser explicados desde el punto de vista de la superposición de terceras. Manuel de Falla encontró en el tratado de un francés desconocido, Louis Lucas (LUCAS, 1849), la fundamentación teórica para explicar estos acordes (NOMMICK, 2005: 804).

Por tanto, cabe incidir en que antes de dar el paso a la politonalidad, es lógico pensar que Falla se centrará más en las sonoridades modales, derivadas de la guitarra española y la ambigüedad modal que ésta genera. Prueba de ello son las explicaciones que aparecen a continuación de Nommick, acerca de la ambigüedad modal en *Homenaje*, pues según él, se encuentra escrito en “modo andaluz sobre tónica Mi, cuya sensible modal es el Fa, pero Falla hace reposar en el Fa todas las frases que están en modo andaluz sobre final en Mi, como si Mi fuera la sensible tonal de Fa, creando así un extraordinario efecto de suspensión que se mantendrá hasta el último compás en el que Fa resuelve en Mi” (NOMMICK, 2005: 804).

La tan en boga politonalidad resulta un inconveniente a la hora de plantear el análisis pero dado que dicho sistema no fue empleado por el autor resulta más coherente, a la hora de analizar, seguir el sistema de superposición tonal. Sin embargo, la influencia de Lucas en la obra de Falla se puede apreciar en lo siguiente:

-Preferencia por las terceras mayores en las cadencias finales (en toda su obra sólo La vida breve termina en acorde menor).

-Modulación y resolución de la disonancia mediante semitono: Los enlaces deben hacerse o guardando distancias iguales en los intervalos que separen dos acordes o siguiendo las leyes de atracción en las notas que posean dicha cualidad. Este último procedimiento debe especialmente emplearse en las modulaciones. No se olvide que la ley de atracción es origen de las otras leyes llamadas de sucesión, consonancia y comparación.

-Melodías con abundantes intervalos de semitono.

-Uso de escalas modales: Abandonando, de modo más o menos absoluto las dos únicas escalas que han venido usándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escala mayor y menor... Restituyendo a la música los modos antiguos abandonados y creando libremente otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor (DOMÍNGUEZ DE LEÓN & LACÁRCEL BAUTISTA, 2008: 112-113).

También es destacada la influencia que los contemporáneos a Manuel de Falla ejercen sobre él, pues el deliberado empleo de la música modal halla su origen en los textos de Felipe Pedrell, *Por nuestra música*, en los que la modalidad propia de la música de tradición oral se depura para su posterior uso en la música culta.

Un análisis de las cualidades armónicas del cante jondo (enarmonías, tendencia a cuartos de tono, superposición de acordes mediante los cuales se halla la bitonalidad o politonalidad, candencia por semitono descendente propio del modo frigio, polirritmia: ausencia de ritmo en la melodía popular) nos ayudan a entender qué elementos de la obra de Lucas atraeron a Falla y también nos proporciona pistas de dónde buscar la influencia de dicha música sobre el compositor gaditano.

Domínguez y Lacárcel en su artículo “Una aproximación analítica al primer movimiento del Concerto de Manuel de Falla”, también consideran la influencia del

compositor italiano afincado en España, Domenico Scarlatti por lo siguiente:

-Influencia del lenguaje armónico: acordes formados por notas de paso o apoyaturas a distancia de semitono o de tono, así como modelos de su técnica de teclado (vid. Ejemplos 14 -sonata k141 de Scarlatti- y 15 -fragmento del Concerto-).

-Modulaciones a distancia de 3ª, como las que se producen entre las tonalidades de Re Mayor y Si Mayor; Si Mayor y Sol; Sol y Mi (DOMÍNGUEZ Y LACÁRCEL, 2008)

Sin duda, la música de Manuel de Falla resulta significativamente característica en lo que a la armonía se refiere. Prueba de ello es uno de los escritos del propio autor de 1916, en el que considera la atonalidad como un error:

Téngase en cuenta que el principio de tonalidad no se observan todos los compositores que hemos nombrado. La música de Schönberg, particularmente, es atonal y ese gravísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen. Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón como influyentes (DE FALLA, 1950: 42-43).

Falla prefería mantenerse dentro del mundo tonal, pero añadiendo superposiciones tonales que generaran en la música una sonoridad característica, empleando también la modalidad antigua, pues la armonía debía entenderse como un medio de expresión cercano a las intenciones del autor. Por otro lado, como el mismo autor expone, “destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma” (DE FALLA, 1950:42-43). Según Michael Christoforidis:

Desde el principio de los años 20 Falla había replanteado sus bases harmónicas, optando por una estructura apoyada sobre acordes e intervalos perfectos y teniendo en cuenta las resonancias de la serie acústica. [...] Aunque Falla abogaba por las “Leyes inmutables de la tonalidad”, en el Concerto admite superposiciones tonales que llegan a constituir pasajes politonales, a la manera de muchas obras de la vanguardia parisina. Falla también concibió las partes del Concerto como “música monotonal”, pero en un sentido muy amplio en que cupieran “cadencias burladas” y la suspensión de la lógica tonal en pasajes enteros. [...] Hacia el final de la composición del Concerto Falla buscaba elementos unificadores que pudieran definir la obra como entidad coherente (CHRISTOFORIDIS, 1997b: 676).

*La Atlántida, Prólogo, cc.5-6, Manuel de Falla (1946)*<sup>16</sup>



Ped. LA Fa 1-b5 Fa 1+#5 Fa 1-b5 La 5+5 Fa 3-b5 Mi 5+5  
 1+b5 1-5

Otro ejemplo que da fe del uso de las superposiciones por parte de Manuel de Falla es el que aparece en la carta a Manuel Quirell, ya antes comentada, expuesta por Nomnick en el artículo sobre la pedagogía de Manuel de Falla (NOMMICK, 2002: 49). A continuación, reproducimos dicho ejemplo con el análisis de las superposiciones incluido:



<sup>16</sup> (RIGONI, 2008; en JAMBOU, 2008:307)



En resumen, tras observar esta serie de ejemplos de obras de Manuel de Falla se deduce que el autor evolucionó su técnica compositiva en lo que a armonía se refiere, llegando a crear un nuevo sistema armónico exclusivo con un alto perfil teórico y no fácil de analizar. El objetivo de dicho sistema es reforzar la sonoridad de una serie de armónicos que la armonía tradicional deja de lado, basándose en un sistema de construcción acordal donde la superposición de intervalos de quinta se convierte en el ítem empleado para la ampliación del campo armónico mayor/menor.

A continuación, estudiaremos el repertorio en homenaje a Manuel de Falla con el fin de hallar pruebas del empleo de dicho sistema armónico de superposición de quintas por parte de los autores que homenajearon a Manuel de Falla. Ahora bien, una vez analizadas algunas de las obras más representativas de Falla y la aplicación de las superposiciones en el mismo, cabe la posibilidad de replantear el empleo del sistema de superposición de quintas, no como mera adición de un intervalo sino más bien como el intento por parte del autor de aportar una sonoridad concreta a un acorde triádico resaltando uno o varios armónicos particulares del mismo.

Con este método, Falla obtiene ciertos armónicos de la serie como “tensiones”, como se entiende en el mundo armónico moderno, o como superposiciones, tal y como él lo define. Según Daniel Flors, las tensiones son “todas aquellas notas que no pertenecen a la estructura básica del acorde son tratadas como extensiones de la misma y reciben el nombre de “tensiones” (FLORS, 2009:35). Para Ernic Herrera, las tensiones se hallan a partir de:

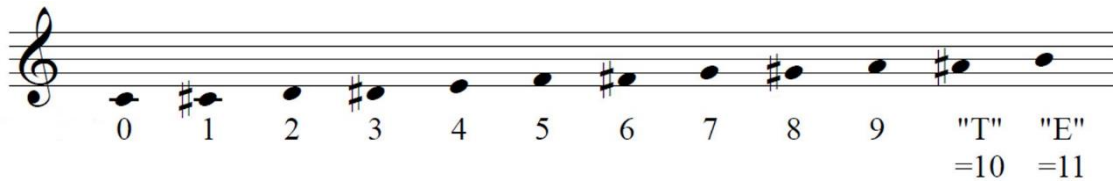
“cualquier acorde de dominante está relacionado con otro dominante cuya fundamental se encuentra a distancia de tritono de la suya. Ambos acordes contienen el mismo tritono, la fundamental del uno es la tensión #11 en el otro, las tensiones alteradas b9, #9 y b13 resultan respectivamente en la 5 y en las tensiones naturales” (HERRERA, 1995: 21).

Dichas superposiciones pueden justificarse como refuerzo de ciertos armónicos de la serie del acorde fundamental sobre el que se construye. Por lo tanto, con el análisis de las superposiciones de quintas en las obras de Falla y por ende en las obras en homenaje a Falla, debemos considerar que el fin es reforzar las sonoridades de ciertos armónicos de forma sistemática más allá de la teoría tonal y de la construcción armónica clásica.

Serie armónica de Do:



Pitch class numbers:



A continuación, mediante una tabla vamos a comparar qué superposiciones, por ende, armónicos, son los más empleados en las obras en homenaje a Manuel de Falla. Dichos armónicos serán analizados mediante un sonograma que refleje los acordes con las superposiciones de Falla de las obras modelo, para luego compararlo con el resultado del mismo de las obras de los homenajes a Falla. Sin duda, esto permitirá justificar desde otro punto de vista la cercanía de las sonoridades absolutas de las mismas. Las frecuencias que aparecen intensificadas en el espectrograma son las que mediante la superposición han sido reforzadas, y por tanto son el clímax sonoro resultante de la formación acordal falliana.

PITCH CLASS	SUPERPOSICIÓN	INTERVALO	ARMÓNICO
0	3+#5	7ªA	8
0	5-5	Unís.	1
0	3-#5	7ªA	X
1	5-b5	Semitono cromático	X
1	5+b5	2ªm	X
2	5+5	2ªM	9
3	5+#5	2ªA	X
4	1-#5	4ªD	11
5	1-5	4ªJ	X
6	1+b5	5ªD	11
6	1-b5	4ªA	11
7	1+5	5ªJ	3 (6)
8	1+#5	5ªA	13
9	3-5	6ªM	X
10	3-b5	6ªA	X
10	3+b5	7ªm	7
11	5-#5	7ªM	0
11	3+5	7ªM	0

Por lo tanto, siendo ésta la forma de superponer acordes de Manuel de Falla en varias de sus obras más importantes, cabe destacar que la sonoridad final que busca el autor se puede cuantificar a nivel acústico mediante el número de armónicos reforzados a partir de un acorde formado con el sistema de superposición tonal.

Siguiendo la línea de ejemplos, a continuación aportamos un análisis del primer movimiento del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla donde las disonancias siguen encontrando una justificación tonal:

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.1. (Vln., Vlc., Clv.)

Violino

Violoncello

CLAVICEMBALO  
(o Pianoforte)

*Allegro*

*f marcato*

*sempre ben marcato*

RE M:	I 5+b5	I 5+b5	I 1+#5
	1+#5	3-#5	3-#5
	1-b5	1-5	1-b5

1

*pp*

*pp*

*pizz.*

*mf*

*pizz.*

*mf*

1

*p*

I 5+b5	I 5+5	VdII 5+b5
3-#5	3-#5	3-#5
1-5		1-b5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.16.

I 5+b5	I 5+b5	IV	5+5
3-#5	3-#5		3+5
1-5			1-5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.21.

DO M: VI 5+b5	VdIV	VI 5+b5
3+5	5+b5	3+5
1-5 1-b5	3+b5 1+b5	1-5 1-b5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.29.

4

*f*

*sempre f marcato*

*(quasi percussione)*

VI5+5 Re m: 3+#5

3-5 1-b5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.38.

*ff*

*f*

VIIIdIII

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.56.

RE M: III 5+5    bII 5+#5                      V5+5    bII 5+#5  
                   3+b5    3+b51-b5                      3+b5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.63.

DO M: VI 5+5

3+5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.71.

Vd bVII 3+b5

bVII 3+5

(V d Si b)

1+b5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.80.

Mibm 5+#5 3+b5

1+#5 1-#5



Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.90.

II 3-5 Do#m Si m LAM I III II V VI III II III

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.108.

Do M: V 5+b5 VdbII V V 5+b5 VdbII

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.119

Re M I 3+5 VI 3+b5 I

Mi bM: I 5+5

Vm 5+5 I 5+5

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.142

I

IV de I

I de I

V de

bIII bV

Do M

Do M

Re M

Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.149

**21 Tempo (deciso)** **Rall. assai**

**21 Tempo (deciso)** **Rall. assai**

*ff* *marcatiss.* *sostenuto* *fff*

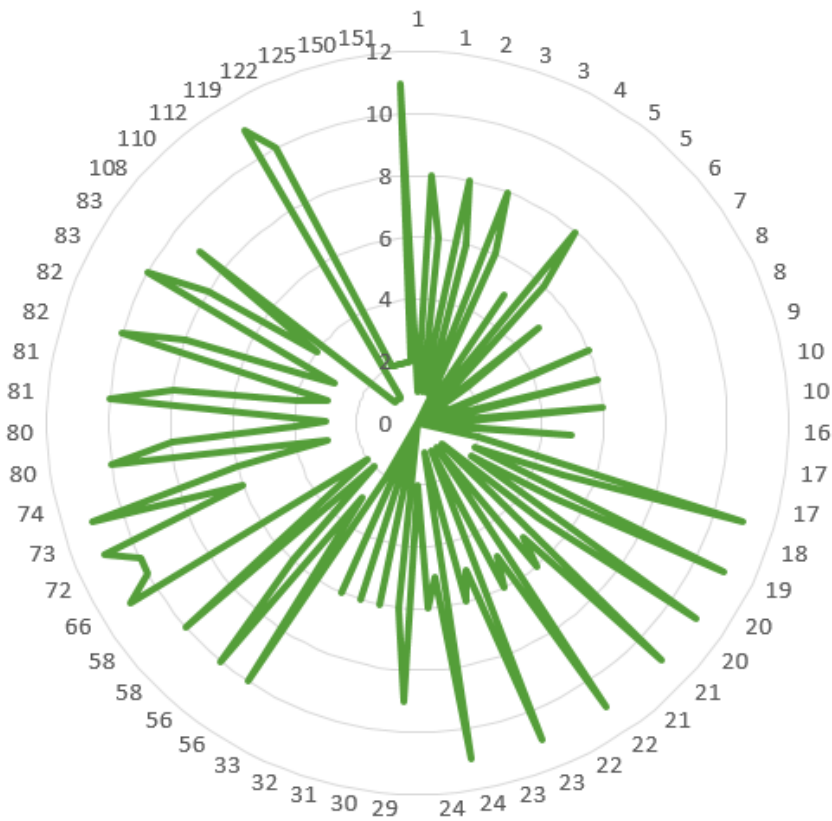
Re M: III I 5+5 bVII 5+5 I5+5 bVI5+5 V I II dVI VI

3+5

A continuación analizaremos los usos de la superposición en el caso del *Concerto* de Falla para seguidamente exponer del uso de la superposición de los autores escogidos que le rinden homenaje al autor gaditano.

M. FALLA			
1	1	29	9
1	8	30	6
1	6	30	0
2	1	31	6
2	8	31	0
2	6	32	6
2	8	32	0
3	1	33	6
3	8	33	0
3	6	56	2
4	1	56	10
4	0	56	3
4	5	56	10
5	0	56	6
5	8	58	2
5	6	58	10
6	1	58	3
6	0	66	2
6	5	66	11
7	2	71	10
7	0	72	10
8	1	73	11
8	0	73	6
8	6	74	11
9	1	74	6
9	0	80	3
9	6	80	10
10	1	80	8
10	0	80	4
10	6	81	3
16	1	81	10
16	0	81	8
16	5	81	4
17	1	82	3
17	0	82	10
17	2	82	8
18	11	82	4
18	5	83	3
18	2	83	10
19	11	83	8
19	5	83	4
20	2	90	9
20	11	108	1
20	5	109	1
21	1	110	1
21	11	111	1
21	5	112	1
21	6	113	1
22	1	119	11
22	11	120	10
22	5	122	2
22	6	124	2
23	1	125	2
23	11	149	2
23	5	150	2
23	6	151	2
24	1	151	2
24	11	151	11
24	5		
24	6		
29	2		

## MANUEL DE FALLA

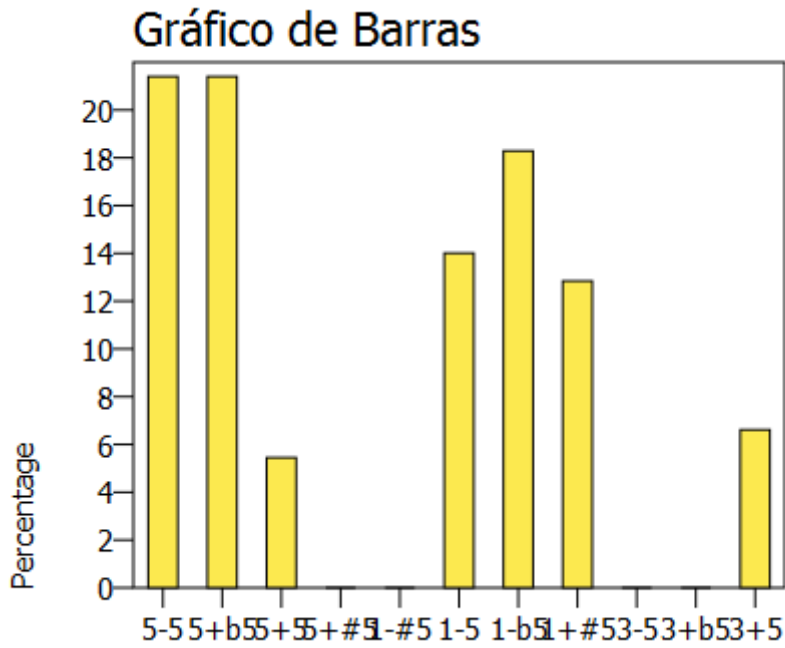


### FALLA

<i>Etiqueta de Valor</i>	<i>Valor</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Porcentaje Válido</i>	<i>Porcentaje Acumulado</i>
5-5	.00	55.00	21.40	21.40	21.40
5+b5	1.00	55.00	21.40	21.40	42.80
5+5	2.00	14.00	5.45	5.45	48.25
5+#5	3.00	.00	.00	.00	48.25
1-#5	4.00	.00	.00	.00	48.25
1-5	5.00	36.00	14.01	14.01	62.26
1-b5	6.00	47.00	18.29	18.29	80.54
1+#5	8.00	33.00	12.84	12.84	93.39
3-5	9.00	.00	.00	.00	93.39
3+b5	10.00	.00	.00	.00	93.39
3+5	11.00	17.00	6.61	6.61	100.00
.	.	.00	.00	Perdidos	
<i>Total</i>		257.00	100.0	100.0	

### FALLA

<i>N</i>	<i>Válido</i>	257.00
	<i>Perdidos</i>	.00
<i>Media</i>		3.88
<i>Desv Std</i>		3.43
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00



Resulta evidente al observar la tabla que las superposiciones 5-5 y 5+b5 son las más empleadas por el compositor gaditano en la obra analizada, a las mismas le sigue la superposición 1-b5, tras las cual 1-b5 y 1-5 le siguen de cerca.

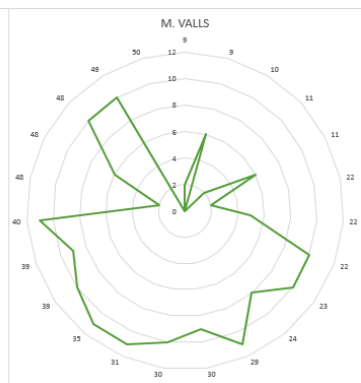
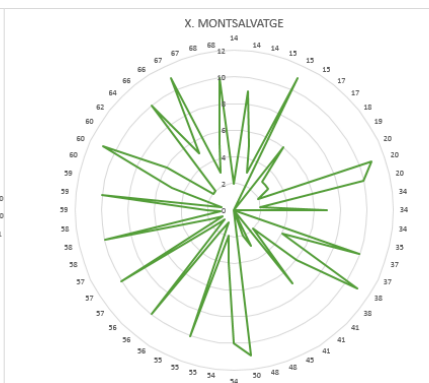
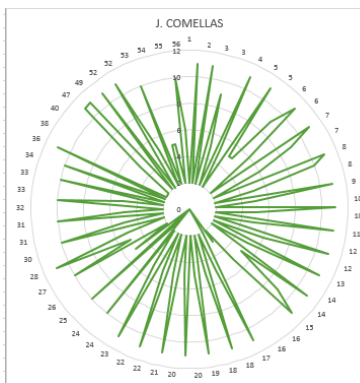
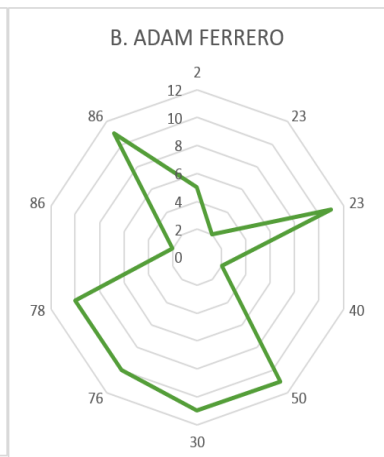
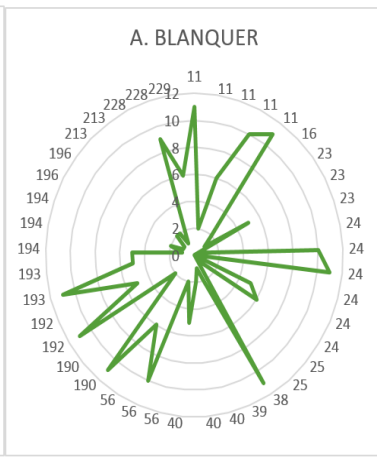
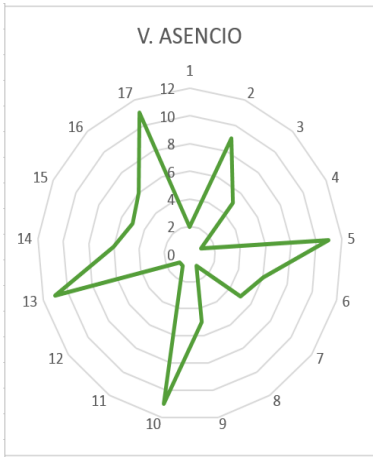
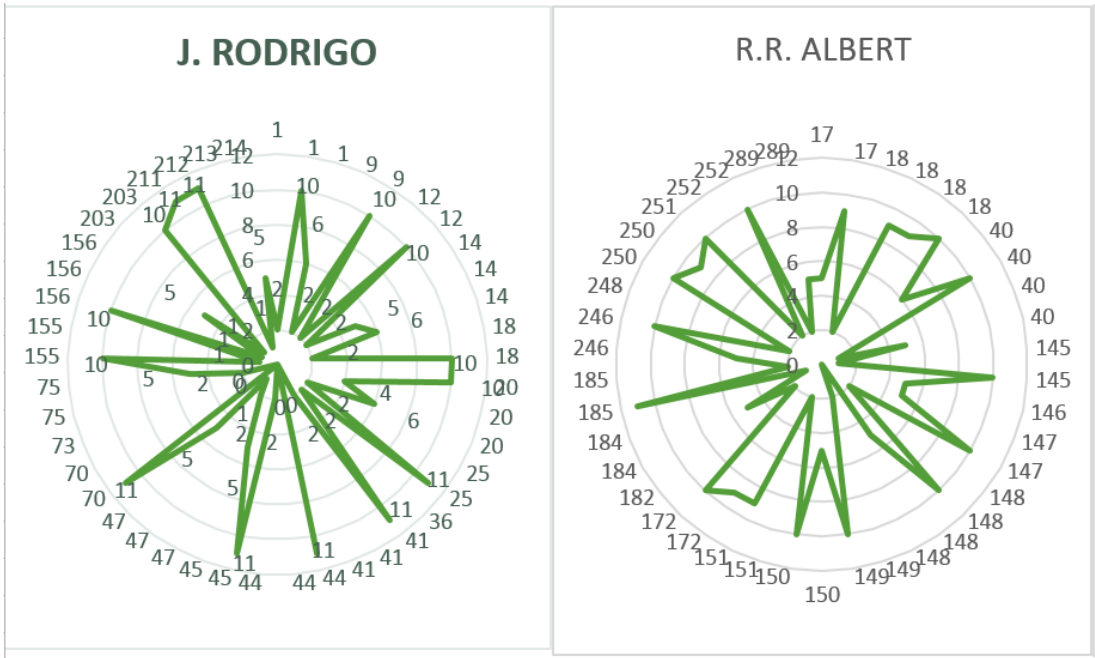
AUTOR		PITCH CLASS	
J. RODRIGO	cc	2	2
	1	10	10
	1	6	6
	9	2	2
	9	10	10
	12	2	2
	12	10	10
	14	2	2
	14	5	5
	14	6	6
	18	2	2
	18	10	10
	20	10	10
	20	4	4
	20	6	6
	25	2	2
	25	11	11
	36	2	2
	41	11	11
	41	0	0
	41	2	2
	44	11	11
	44	0	0
	44	2	2
	45	11	11
	45	5	5
	47	2	2
	47	1	1
	47	5	5
	70	11	11
	70	0	0
	73	0	0
	73	2	2
	75	2	2
	75	5	5
	155	10	10
	155	1	1
	156	10	10
	156	1	1
	166	5	5
	203	1	1
	203	10	10
	211	11	11
	212	11	11
	213	1	1
	214	5	5

AUTOR		VALORES	
R.R. ALBERT	cc	5	5
Homemade	17	9	9
	18	2	2
	18	9	9
	18	10	10
	18	10	10
	40	6	6
	40	10	10
	40	1	1
	40	5	5
	40	1	1
	40	5	5
	145	1	1
	145	10	10
	146	5	5
	147	5	5
	147	10	10
	148	2	2
	148	10	10
	148	5	5
	148	0	0
	149	2	2
	149	10	10
	150	5	5
	150	10	10
	151	2	2
	151	9	9
	172	9	9
	172	10	10
	182	2	2
	184	5	5
	184	1	1
	185	11	11
	185	2	2
	185	5	5
	246	5	5
	246	10	10
	248	2	2
	250	10	10
	250	9	9
	251	10	10
	252	2	2
	252	10	10
	289	2	2
	289	5	5

AUTOR		VALORES	
V. ASENCIO	cc	2	2
	1	9	9
	1	5	5
	4	1	1
	4	11	11
	4	6	6
	4	5	5
	13	1	1
	15	5	5
	15	11	11
	15	1	1
	21	1	1
	21	11	11
	21	6	6
	21	5	5
	30	6	6
	30	11	11

AUTOR		VALORES	
A. BLANQUER	cc	11	11
	11	2	2
	11	6	6
	11	11	11
	11	10	10
	11	11	11
	16	2	2
	23	1	1
	23	5	5
	23	0	0
	24	1	1
	24	10	10
	24	11	11
	24	11	11
	24	0	0
	24	5	5
	24	6	6
	25	1	1
	25	0	0
	25	11	11
	38	2	2
	39	2	2
	40	1	1
	40	2	2
	40	5	5
	56	2	2
	56	10	10
	56	6	6
	56	11	11
	190	11	11
	190	2	2
	192	11	11
	192	5	5
	193	11	11
	193	5	5
	194	5	5
	194	1	1
	194	2	2
	196	1	1
	213	2	2
	213	1	1
	228	9	9
	228	6	6

AUTOR		COMPAS VALORES	
ADAM FERREIRO	2	5	5
	23	2	2
	23	11	11
	40	2	2
	50	11	11
	30	11	11
	76	10	10
	78	10	10
	86	2	2
	86	11	11



Las imágenes que observamos arriba reflejan el número de superposición empleado por los diferentes autores citados y el compás donde aparece en cada uno de los respectivos homenajes a Manuel de Falla.



Si comparamos las gráficas de los autores que rinden homenaje a Falla con la generada mediante el análisis del primer movimiento del *Concerto* de Falla observamos que los modelos que más se asemejan al generado por la obra falliana son los de Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert, mientras que el de Joan Comellas también se asemeja el de Falla por el alto número de las superposiciones que lo componen.

A continuación exponemos una tabla con las frecuencias de uso de la superposición de autores valencianos y catalanes que homenajearon a Manuel de Falla:

Resumen del proceso de casos

	<i>Casos</i>					
	<i>Incluido</i>		<i>Excluido</i>		<i>Total</i>	
	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>
<i>VASENCIO:</i>	17	22.6667%	58	77.3333%	75	100%
<i>RODRÍGUEZALBERT:</i>	42	56%	33	44%	75	100%
<i>JRODRIGO:</i>	45	60%	30	40%	75	100%
<i>ABLANQUER:</i>	41	54.6667%	34	45.3333%	75	100%
<i>ADAMFERRER:</i>	10	13.3333%	65	86.6667%	75	100%

Informe

	<i>Media</i>	<i>N</i>	<i>Desviación Estándar</i>
<i>VASENCIO</i>	5.71	17.00	3.77
<i>RODRÍGUEZALBERT</i>	6.12	42.00	3.61
<i>JRODRIGO</i>	5.24	45.00	4.08
<i>ABLANQUER</i>	4.78	41.00	3.97
<i>ADAMFERRER</i>	7.50	10.00	4.20

Resumen del proceso de casos

	<i>Casos</i>					
	<i>Incluido</i>		<i>Excluido</i>		<i>Total</i>	
	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>N</i>	<i>Porcentaje</i>
<i>COMELLAS:</i>	117	99.1525%	1	0.847458%	118	100%
<i>MONTSALVATGE:</i>	56	47.4576%	62	52.5424%	118	100%
<i>VALLS:</i>	23	19.4915%	95	80.5085%	118	100%

Informe

	<i>Media</i>	<i>N</i>	<i>Desviación Estándar</i>
<i>COMELLAS</i>	5.88	117.00	3.78
<i>MONTSALVATGE</i>	5.04	56.00	3.89
<i>VALLS</i>	7.00	23.00	3.88

Aunque más adelante pasaremos a analizar caso por caso las superposiciones, aquí podemos ver la importancia que tienen en cada una de las obras dedicadas al compositor andaluz según autor.

## FRECUENCIA ABSOLUTA

Para poder comparar con mayor exactitud los usos que hace de forma individual cada uno de los autores que analizamos vamos a presentar las frecuencias de los usos de la superposición, al igual que anteriormente, primero los usos de Falla en su obra seguido de los autores que le rinden homenaje:

## VICENTE ASENCIO

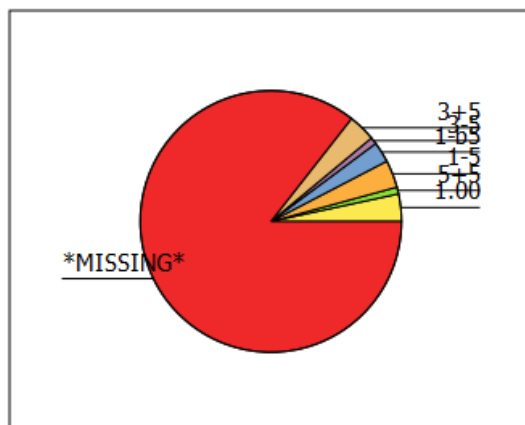
### VASENCIO

<i>Etiqueta de Valor</i>	<i>Valor</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Porcentaje Válido</i>	<i>Porcentaje Acumulado</i>
5+b5	1.00	4	3.39	23.53	23.53
5+5	2.00	1	.85	5.88	29.41
1-5	5.00	4	3.39	23.53	52.94
1-b5	6.00	3	2.54	17.65	70.59
3-5	9.00	1	.85	5.88	76.47
3+5	11.00	4	3.39	23.53	100.00
.	.	101	85.59	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

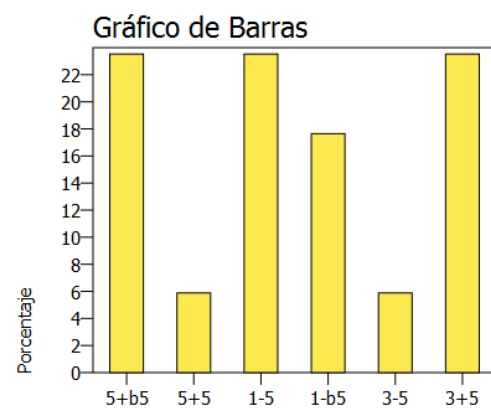
### VASENCIO

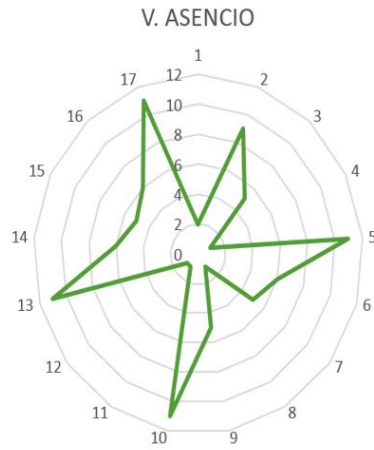
<i>N</i>	<i>Válido</i>	17
	<i>Perdidos</i>	101
<i>Media</i>		5.71
<i>Desv Std</i>		3.77
<i>Intervalo</i>		10.00
<i>Mínimo</i>		1.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

### VASENCIO



### VASENCIO





RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT

RODRÍGUEZALBERT

Etiqueta de Valor	Valor	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Válido	Porcentaje Acumulado
5-5	.00	1	.85	2.38	2.38
5+b5	1.00	3	2.54	7.14	9.52
5+5	2.00	9	7.63	21.43	30.95
1-5	5.00	9	7.63	21.43	52.38
1-b5	6.00	1	.85	2.38	54.76
3-5	9.00	6	5.08	14.29	69.05
3+b5	10.00	12	10.17	28.57	97.62
3+5	11.00	1	.85	2.38	100.00
.	.	76	64.41	Perdidos	
<b>Total</b>		<b>118</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>	

RODRÍGUEZALBERT

<i>N</i>	<i>Válido</i>	42
	<i>Perdidos</i>	76
<i>Media</i>		6.12
<i>Desv Std</i>		3.61
<i>Intervalo</i>		11.00
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

RODRÍGUEZALBERT

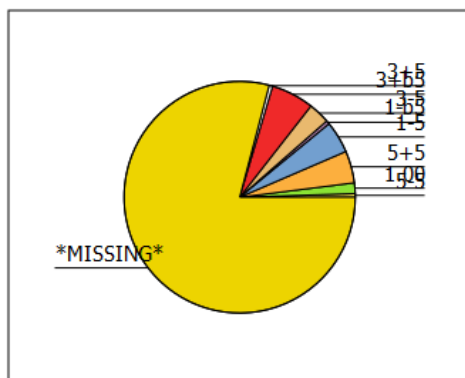
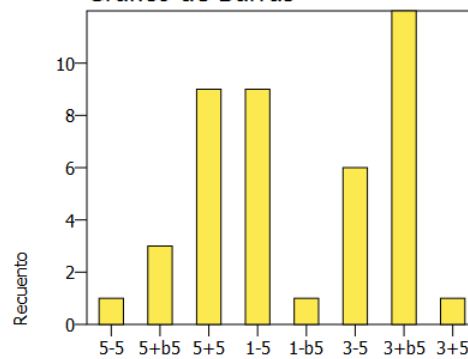
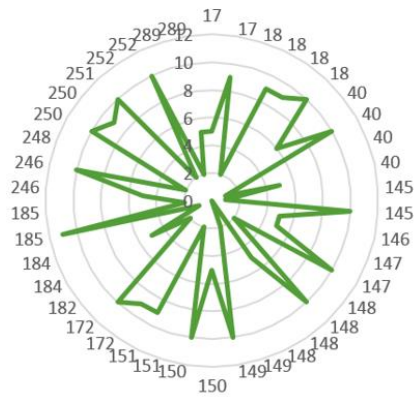


Gráfico de Barras



RODRÍGUEZALBERT

R.R. ALBERT



JOAQUÍN RODRIGO

JRODRIGO

<i>Etiqueta de Valor</i>	<i>Valor</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Porcentaje Válido</i>	<i>Porcentaje Acumulado</i>
5-5	.00	4	3.39	8.89	8.89
5+b5	1.00	5	4.24	11.11	20.00
5+5	2.00	11	9.32	24.44	44.44
1-#5	4.00	1	.85	2.22	46.67
1-5	5.00	6	5.08	13.33	60.00
1-b5	6.00	3	2.54	6.67	66.67
3+b5	10.00	8	6.78	17.78	84.44
3+5	11.00	7	5.93	15.56	100.00
.	.	73	61.86	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

JRODRIGO

<i>N</i>	<i>Válido</i>	45
	<i>Perdidos</i>	73
<i>Media</i>		5.24
<i>Desv Std</i>		4.08
<i>Intervalo</i>		11.00
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

## JRODRIGO

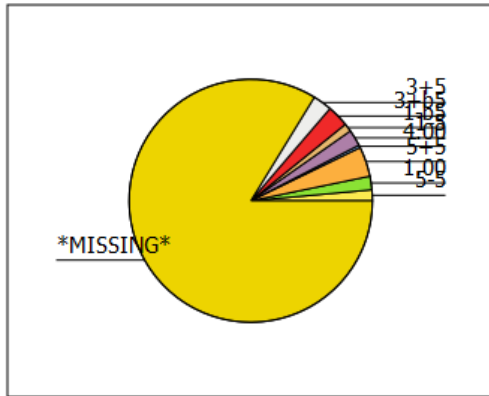
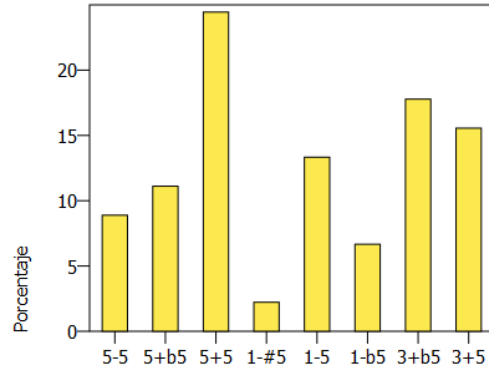
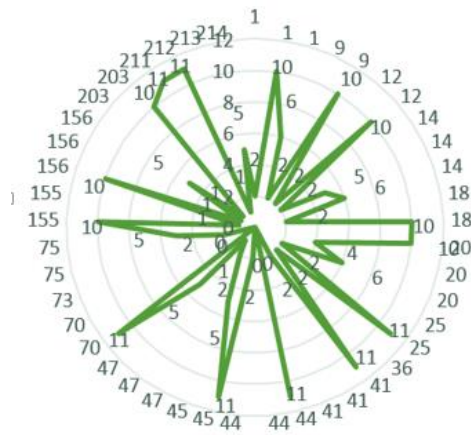


Gráfico de Barras



JRODRIGO

## J. RODRIGO



# AMANDO BLANQUER

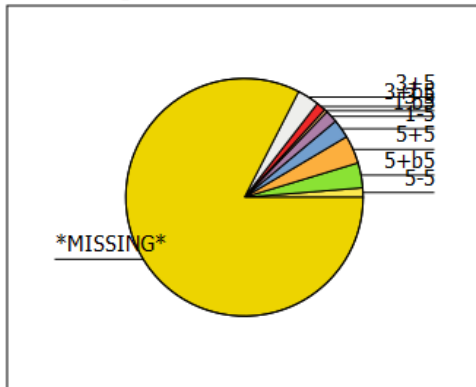
## ABLANQUER

Etiqueta de Valor	Valor	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Válido	Porcentaje Acumulado
5-5	.00	3	2.54	7.32	7.32
5+b5	1.00	8	6.78	19.51	26.83
5+5	2.00	9	7.63	21.95	48.78
1-5	5.00	6	5.08	14.63	63.41
1-b5	6.00	4	3.39	9.76	73.17
3-5	9.00	1	.85	2.44	75.61
3+b5	10.00	3	2.54	7.32	82.93
3+5	11.00	7	5.93	17.07	100.00
.	.	77	65.25	Perdidos	
<b>Total</b>		<b>118</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>	

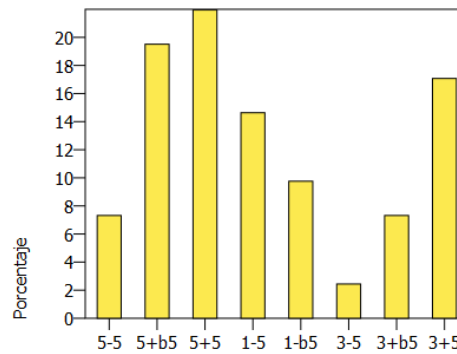
## ABLANQUER

<i>N</i>	<i>Válido</i>	41
	<i>Perdidos</i>	77
<i>Media</i>		4.78
<i>Desv Std</i>		3.97
<i>Intervalo</i>		11.00
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

## ABLANQUER

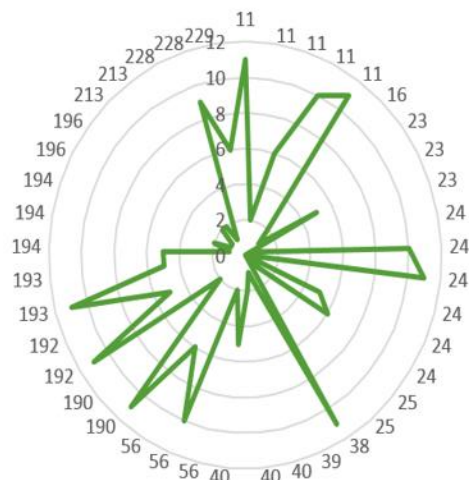


## Gráfico de Barras



ABLANQUER

## A. BLANQUER



BERNARDO ADAM FERRERO

ADAMFERRER

<i>Etiqueta de Valor</i>	<i>Valor</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Porcentaje Válido</i>	<i>Porcentaje Acumulado</i>
5+5	2.00	3	2.54	30.00	30.00
1-5	5.00	1	.85	10.00	40.00
3+b5	10.00	2	1.69	20.00	60.00
3+5	11.00	4	3.39	40.00	100.00
.		108	91.53	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

ADAMFERRER

<i>N</i>	<i>Válido</i>	10
	<i>Perdidos</i>	108
<i>Media</i>		7.50
<i>Desv Std</i>		4.20
<i>Intervalo</i>		9.00
<i>Mínimo</i>		2.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	10.00

ADAMFERRER

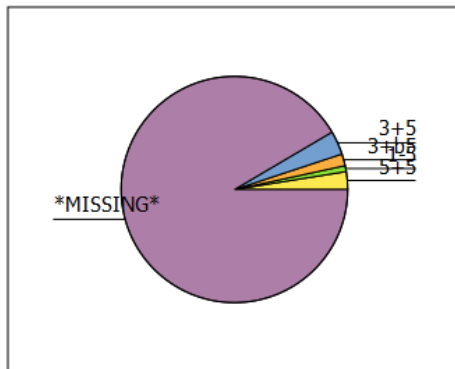
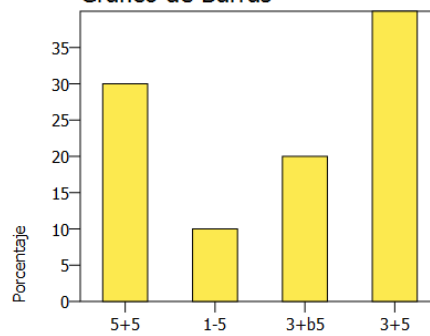
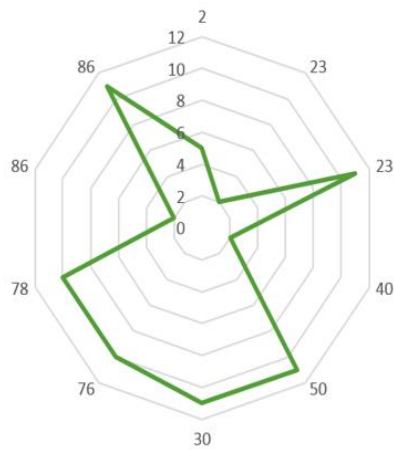


Gráfico de Barras



ADAMFERRER

B. ADAM FERRERO



JCOMELLAS

Etiqueta de Valor	Valor	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Válido	Porcentaje Acumulado
5-5	.00	3	2.54	2.56	2.56
5+5	2.00	39	33.05	33.33	35.90
	3.00	1	.85	.85	36.75
1-5	5.00	28	23.73	23.93	60.68
1-b5	6.00	4	3.39	3.42	64.10
3-5	9.00	4	3.39	3.42	67.52
3+b5	10.00	11	9.32	9.40	76.92
3+5	11.00	27	22.88	23.08	100.00
.	.	1	.85	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

JCOMELLAS

<i>N</i>	<i>Válido</i>	117
	<i>Perdidos</i>	1
<i>Media</i>		5.88
<i>Desv Std</i>		3.78
<i>Intervalo</i>		11.00
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	5.00

JCOMELLAS

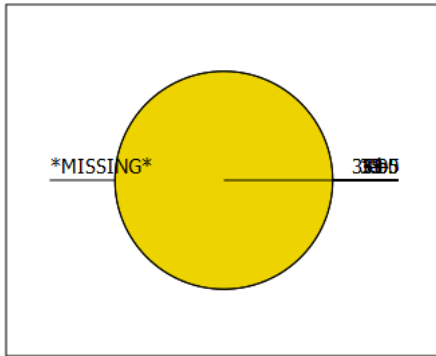
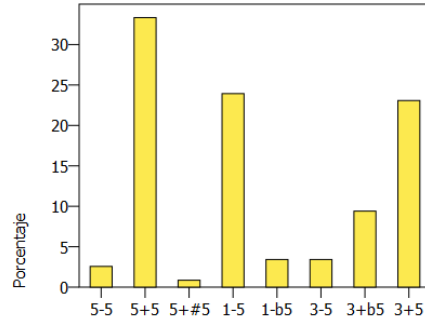
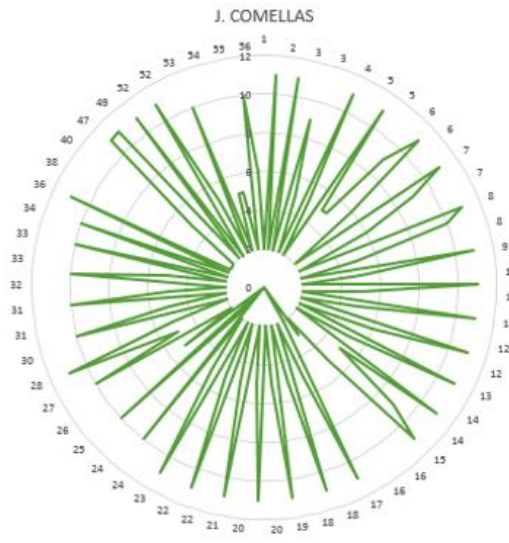


Gráfico de Barras



JCOMELLAS





XAVIER MONSALVATGE

XMONSALVATGE

Etiqueta de Valor	Valor	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Válido	Porcentaje Acumulado
5-5	.00	34.00	13.23	13.23	13.23
5+b5	1.00	22.00	8.56	8.56	21.79
5+5	2.00	65.00	25.29	25.29	47.08
5+#5	3.00	34.00	13.23	13.23	60.31
1-#5	4.00	1.00	.39	.39	60.70
1-5	5.00	2.00	.78	.78	61.48
1-b5	6.00	16.00	6.23	6.23	67.70
1+5	7.00	20.00	7.78	7.78	75.49
3-5	9.00	9.00	3.50	3.50	78.99
3+b5	10.00	31.00	12.06	12.06	91.05
3+5	11.00	23.00	8.95	8.95	100.00
.	.	.00	.00	Perdidos	
<i>Total</i>		257.00	100.0	100.0	

XMONSALVATGE

<i>N</i>	<i>Válido</i>	257.00
	<i>Perdidos</i>	.00
<i>Media</i>		4.47
<i>Desv Std</i>		3.80
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	3.00

XMONSALVATGE

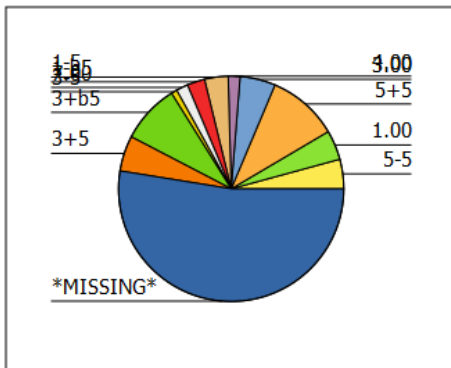
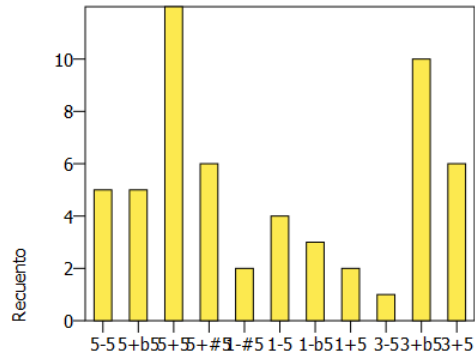
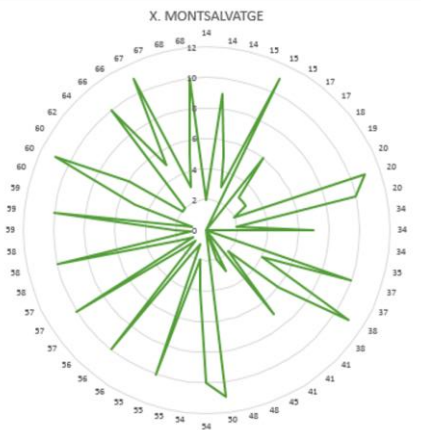


Gráfico de Barras



XMONSALVATGE



MANUEL VALLS

MVALLS

Etiqueta de Valor	Valor	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje Válido	Porcentaje Acumulado
5-5	.00	2	1.69	8.70	8.70
5+5	2.00	4	3.39	17.39	26.09
1-5	5.00	1	.85	4.35	30.43
1-b5	6.00	3	2.54	13.04	43.48
1+#5	8.00	1	.85	4.35	47.83
3-5	9.00	2	1.69	8.70	56.52
3+b5	10.00	6	5.08	26.09	82.61
3+5	11.00	4	3.39	17.39	100.00
.	.	95	80.51	Perdidos	
<i>Total</i>		118	100.0	100.0	

MVALLS

<i>N</i>	<i>Válido</i>	23
	<i>Perdidos</i>	95
<i>Media</i>		7.00
<i>Desv Std</i>		3.88
<i>Intervalo</i>		11.00
<i>Mínimo</i>		.00
<i>Máximo</i>		11.00
<i>Percentiles</i>	50 (Mediana)	9.00

MVALLS

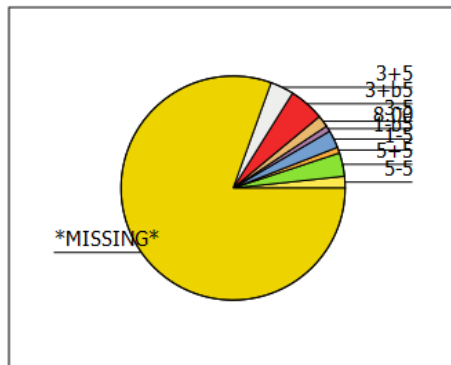
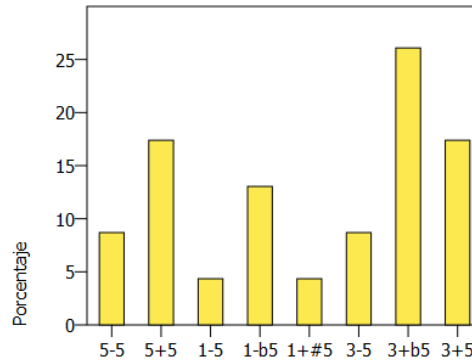
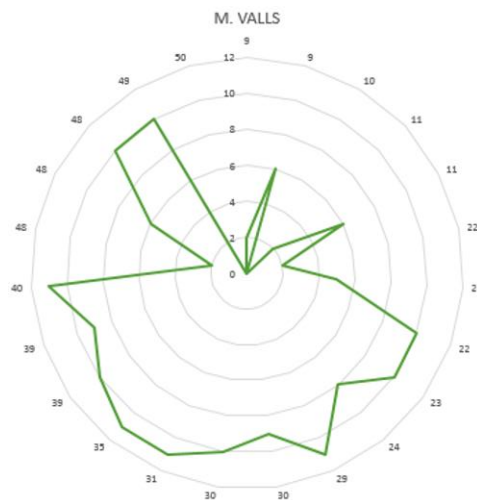


Gráfico de Barras



MVALLS



## ANÁLISIS VECTORIAL

Comunalidades		Varianza Total Explicada			
	<i>Inicial</i>	<i>Componente</i>	<i>Valores propios Iniciales</i>		
			<i>Total</i>	<i>% de Varianza</i>	<i>% Acumulado</i>
VASENCIO	1.00	1	2.68	33.45	33.45
RODRÍGUEZALBERT	1.00	2	1.78	22.24	55.68
JRODRIGO	1.00	3	1.34	16.78	72.47
ABLANQUER	1.00	4	1.12	14.05	86.52
ADAMFERRER	1.00	5	.80	9.99	96.51
JCOMELLAS	1.00	6	.22	2.81	99.32
XMONSALVATGE	1.00	7	.04	.56	99.88
MVALLS	1.00	8	.01	.12	100.00

### Matriz de Componentes

	<i>Componente</i>						
	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>
VASENCIO	-.83	.18	-.19	-.36	-.11	-.32	-.05
RODRÍGUEZALBERT	.15	.09	-.02	-.36	.91	.07	-.05
JRODRIGO	-.92	.31	.01	.02	-.08	.21	.02
ABLANQUER	.11	-.04	.97	-.11	.07	-.15	.07
ADAMFERRER	-.27	-.80	-.23	-.45	-.06	.07	.11
JCOMELLAS	.31	.86	-.36	-.07	.09	-.07	.14
XMONSALVATGE	-.86	.29	.36	.07	.17	.11	.02
MVALLS	-.44	-.42	-.23	.56	.48	-.16	.05

## PRUEBA T

En esta prueba se comparan dos de las superposiciones más empleadas en todos los casos analizados.

### Estadísticas de grupo

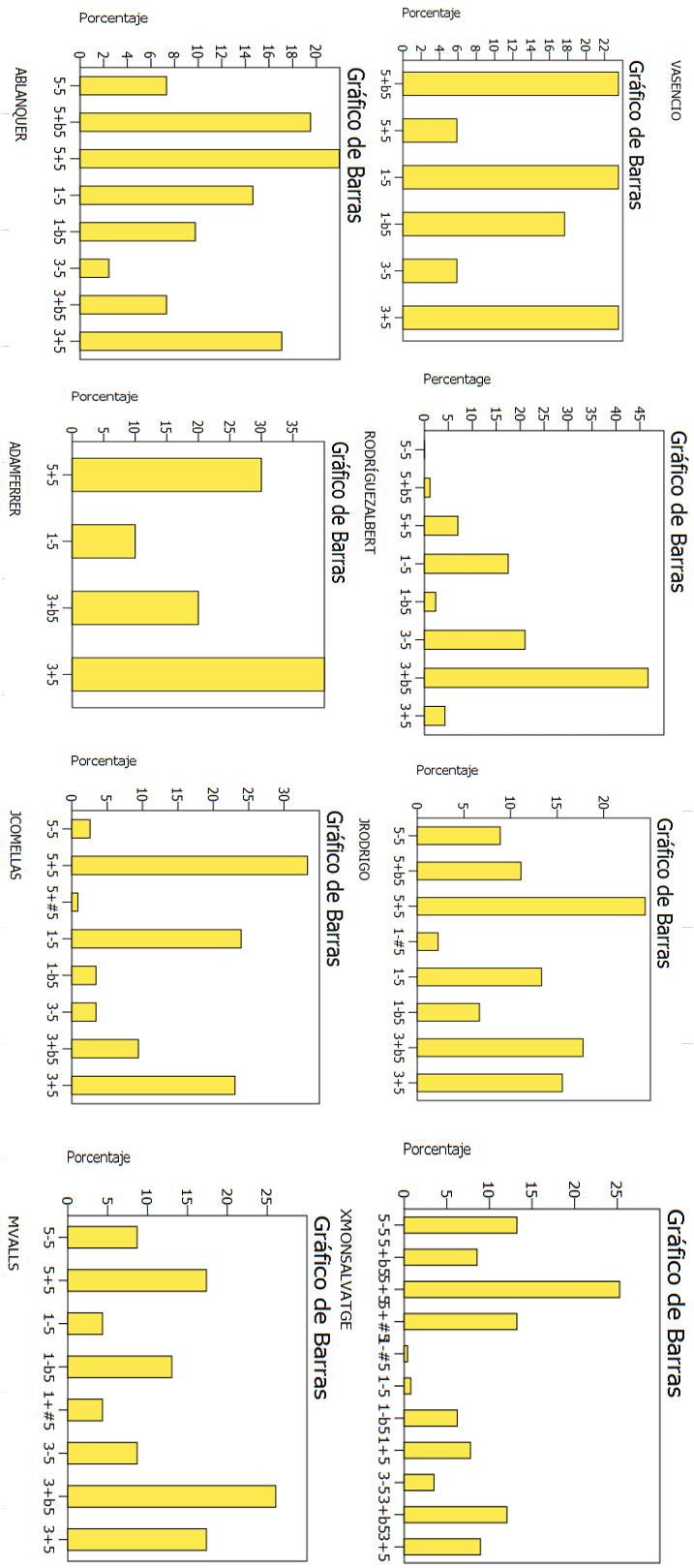
	<i>JCOMELLAS</i>	<i>N</i>	<i>Media</i>	<i>Desviación Estándar</i>	<i>Err.Est.Medía</i>
VASENCIO	5+5	27.00	4.81	4.57	.88
	1-5	21.00	8.10	2.86	.62
RODRÍGUEZALBERT	5+5	67.00	7.15	2.93	.36
	1-5	63.00	8.21	2.59	.33
JRODRIGO	5+5	67.00	4.76	3.70	.45
	1-5	63.00	5.10	4.16	.52
ABLANQUER	5+5	67.00	7.07	3.63	.44
	1-5	63.00	4.40	3.13	.39
ADAMFERRER	5+5	26.00	9.46	2.27	.44
	1-5	11.00	10.45	.52	.16
XMONSALVATGE	5+5	67.00	6.55	3.96	.48
	1-5	63.00	3.52	2.68	.34
MVALLS	5+5	37.00	7.57	3.54	.58
	1-5	21.00	8.33	2.42	.53

Se desprende de la tabla que para los compositores Amando Blanquer, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge o Rafael Rodríguez Albert las superposiciones 5+5 y 1-5 suponen más del 60% de los casos, por lo tanto, para estas dos superposiciones se tendrá especial interés a la hora de analizar los sonogramas resultantes de las mismas.

Prueba para muestras independientes

	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas				Prueba T para la Igualdad de Medias					
	<i>F</i>	<i>Sign.</i>	<i>t</i>	<i>df</i>	<i>Sign. (2-colas)</i>	<i>Diferencia Media</i>	<i>Ert.Est. de la Diferencia</i>	<i>Intervalo de confianza 95% de la Diferencia</i>	<i>Inferior</i>	<i>Superior</i>
VASENCIO	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	12.71	.001	-2.87	46.00	.006	-3.28	1.14	-5.58	-.98
RODRIGUEZALBERT	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	3.49	.064	-3.04	44.20	.004	-3.28	1.08	-5.46	-1.11
JRODRIGO	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	1.30	.257	-2.17	128.00	.032	-1.06	.49	-2.02	-.09
ABLANQUER	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	7.80	.006	-2.18	127.53	.031	-1.06	.48	-2.02	-.10
ADAMFERRER	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	7.76	.009	-.48	128.00	.629	-.33	.69	-1.70	1.03
XMONSALVATGE	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	65.32	.000	4.49	128.00	.000	2.68	.60	1.50	3.86
MVALLS	Se asume igualdad de varianzas Igualdad de varianzas no asumida	6.21	.016	4.51	127.08	.000	2.68	.59	1.50	3.85
				-1.43	35.00	.163	-.99	.70	-2.41	-.42
				-2.11	30.47	.044	-.99	.47	-1.96	-.03
				5.08	128.00	.000	3.03	.60	1.85	4.21
				5.14	116.62	.000	3.03	.59	1.86	4.20
				-.88	56.00	.382	-.77	.87	-2.51	.98
				-.98	53.95	.334	-.77	.79	-2.34	.81

Por último, presentamos una tabla comparativa con las diferentes frecuencias de uso de la superposición en el conjunto de compositores.



A continuación mostramos los análisis de superposición en obras de Manuel de Falla y en los homenajes a Manuel de Falla agrupados por categorías.

**SUPERPOSICIÓN 5+5 3+5/ 5+5 3+B5 / 5+5 3+#5**

Los compositores que dedican homenajes a Manuel de Falla emplean el sistema de superposiciones del compositor gaditano, siendo la superposición 5+5 la más empleada. Este recurso confiere al acorde una sonoridad de 9ª mayor, por lo que el uso del mismo restringe su ámbito a las tonalidades mayores y a las modalidades doria, lidia, mixolidia, eolia y jonia. La superposición 5+5 es sin duda una de las más empleadas por Manuel de Falla en muchas de sus obras más conocidas.

Otra de las superposiciones más empleadas es la que se construye con la superposición de una quinta disminuida, 3+b5, a partir de la tercera del acorde, resultando el acorde de dominante con séptima. También es común la superposición 3-b5, mediante la cual se obtiene un acorde con sexta mayor, generando una sonoridad propia de la modalidad doria en los acordes menores. Por último, la superposición 1-5 también es bastante común, pues genera lo que se conoce como acorde de cuarta suspendida o acorde de 11ª.

*Concerto para clave y cinco instrumentos, cc.21-23, Clave, Manuel de Falla.*



Fa# 5+5 Do 5+b5
3+5 3-b5 3+b5
1+b5

*Concerto para clave y cinco instrumentos*, cc.136, Violín, Violonchelo y Clave, Manuel de Falla.



Sol M 5+5    Re M
3+b5
1-5

*Piezas españolas, Aragonesa*, cc.1-5, Manuel de Falla.

**I. Aragonesa**



Do V5+5    II 5+5	V    5+5	V 5+5	V	I
3+5	3+5   3-5   3-5	3+5   3-5		
1-5	1-5	1-5		



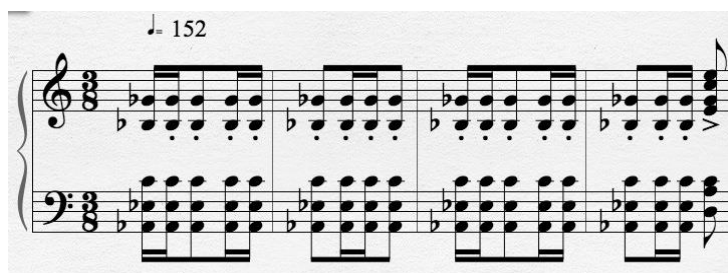
*El amor brujo, Danza ritual del fuego, c.25, Manuel de Falla.*



SOL M V5+5

3+b5

*Retablo Mese Pedro, Cuadro VI, "La persecución", Manuel de Falla.*



LAB: 5+5 3+b5

Los últimos ejemplos expuestos muestran un uso sistemático de la superposición 5+5 y las posibilidades que ésta confiere a la hora de poder combinarse con otras. En los ejemplos que aparecen en este apartado, raramente encontramos una superposición 5+5 en solitario, pues normalmente aparecen más ocasiones en el repertorio de Falla acompañadas por la superposición 3+5 que en solitario.

*Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.1, Manuel de Falla.*

Violino

Violoncello

CLAVICEMBALO  
(o Pianoforte)

*Allegro*

*f marcato*

*sempre ben marcato*

REM I 5+b5			I 5+b5	I
			3+#5	
1+#5 1-b5			1-5	1-b5 1+#5

Como se observa en todos los ejemplos anteriores, la superposición 5+5 es empleada por Manuel de Falla en gran parte de sus obras y suele aparecer acompañada por la superposición 3+5. En los homenajes a Falla, como ya denota el cuadro anterior, es también una de las superposiciones más empleadas. A continuación se presentan diferentes ejemplos de los homenajes a Falla que emplean ésta misma superposición.

En primer lugar, en la obra *Invocación y Danza* de Joaquín Rodrigo, encontramos un uso similar al que hace Falla de la superposición en el *Concerto* (cc.21-23, clave), pues la construcción del acorde a partir de la tríada es similar: 5+5 3-b5 (9ª y la 6ª mayor) omitiendo la tercera del acorde en ambos casos, haciendo un guiño al modo dorio de Re.

*Invocación y Danza, cc. 12-13, Joaquín Rodrigo.*

I 5+5 3-b5

En las obras de Rodríguez Albert en homenaje a Falla también es común encontrar este tipo de superposición, ya bien en el *Homenaje a Falla*:

*Homenaje a Falla*, c.17, Rafael Rodríguez Albert.



Do M III	I 5+5 V <sub>7d</sub> IV
	3-5 3-5 3+b5
1-5	

Como también en su obra póstuma, *Ciclo Cadencial en torno a Falla*:

*Ciclo Cadencial en torno a Falla*, I<sup>o</sup> mov., c.50, Clave, Rafel Rodríguez Albert.



Sib	I 5+5	VII	I 5+5		I 5+b5	III 5+5	I 5+5
	3+5	3+5	3-5		3+5	3+b5	
		1-5	1-b5		1-b5		

En el siguiente ejemplo, el empleo sistemático que hace Rodríguez Albert de las superposiciones deja ver que no existe una vinculación entre la función armónica que desempeña el acorde y la superposición que se aplica sobre el mismo, pues tanto en los acordes de área de tónica como es el VI, como los de dominante V y VII, se superpone 5+5, aunque en este ejemplo en concreto sí que aparece la superposición sobre la

subdominante como una excepción, pues es la única que añade una quinta aumentada a partir de la tercera del acorde (3+#5).

*Ciclo Cadencial en torno a Falla, IIº mov., c.14, Rafel Rodríguez Albert.*



Do m V	VI		VII	VII <sup>db1</sup>	IV		bI	bVII	VI	III <sup>d</sup> VII
5+5	5+#5		5+5	5+5			5+5	5+5	5+5	
					3+#5					

Otro caso del empleo que realizan los compositores en los homenajes a Falla de la superposición 5+5 es el que mostramos a continuación, de Rodolfo Halffter. En este ejemplo, los tres primeros compases muestran acordes de I, IV y VI, sobre los cuales se ha añadido 5+5 y 3+5. Esta superposición no influye en la función tonal, pero sí que repercute en la modalidad del fragmento, pues la superposición 1-b5 genera una sonoridad lidia al incluir un fa # en un acorde de Do M.

*Don Lindo de Almería, c.6, Rodolfo Halffter.*

Do:I5+5 IV 5+5	Do:I5+5 IV 5+5	VI 3+5 5+5	VdVI	IV	bVII I
3+5 3+5	3+5 3+5				
1-b5 1-5	1-b5 1-5				1+#5

Y quizá uno de los casos más conocidos es el de Ernesto Halffter, que también muestra evidencias del uso de la teoría de la superposición.

*Sinfonietta, Iº mov, 2º grupo de Temas (Ba), c.48, Ernesto Halffter.*

Si m I VII	Si MI V 5+5	
	5+5	
3+b5	3+5	

*Sinfonietta*, IV mov, cc. 41-42 Ernesto Halffter.

Do I 5+5
3+b5
1+#5 1-b5

Si hay que destacar un homenaje a Falla en concreto por el empleo de la superposición 5+5 3+5, ése es el caso que presentamos a continuación del compositor Joan Comellas, quien en su *Homenatge a Falla* se encuentra casi de forma omnipresente la superposición 5+5 y 3+5:

*Homenatge a Falla*, cc.1-8, Joan Comellas.

En el primer fragmento de su obra en homenaje a Falla, Comellas emplea en todos los compases dicha superposición, asentando así un modo dorio de Mi que de forma inesperada, pues el Fa # aparece como superposición en el segundo compás, muestra una cadencia frigia en sus primeros cuatro compases. La obra de Comellas es, de los

homenajes a Falla analizados, la que más uso hace de la superposición 5+5 3+5, pues si aparece en todos los compases de los primeros ocho, ocurre del mismo modo hasta el compás 18, a excepción de los compases 15 y 16.

*Homenatge a Falla, cc.9-18, Joan Comellas.*

#### SUPERPOSICIÓN 5+5 / 3+5 3+B5 1-5

La superposición 1-5 también es la segunda que más aparece tras la superposición 5+5 3+5, pues genera lo que se conoce como acorde de cuarta suspendida o acorde de 11<sup>a</sup>, aunque dependiendo de la disposición en la que se coloque, también puede provocar un cambio en la función del acorde y sonoridad, pues un 1-5 de Do Mayor, Fa-Do-Mi-Sol puede ser interpretado como un acorde de Fa con 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> mayor sin tercera. La disposición de esta superposición es la que determina si se emplea con una función u otra.

En el siguiente ejemplo del *Concerto* de Falla, compás 117, el autor emplea una superposición 1-5 sobre Si *b* el que hallamos un Mi *b* y 3+5, que justifica el La del Oboe.

*Concerto para clave y cinco instrumentos, Allegro, I, c.117, Manuel de Falla.*

17

17

*ff sost. ma in tempo*

<i>bVI</i>
3+5
1-5

También emplea Falla estas superposiciones en su archiconocida Danza Ritual del Fuego del *Amor Brujo*, donde en el compás 25 presenta las tres superposiciones que estudiamos en este apartado, en el que, como se observa, la 7ª de dominante y la novena mayor son empleadas sin resolución a consecuencia de su uso como elementos de color armónico y sin su función tonal habitual.



*El Amor brujo, Danza ritual del fuego, c.25, Manuel de Falla.*



Re M	V5+5
	3+b5
	1-5

A continuación, algunos ejemplos de esta misma superposición en los homenajes a Falla, empezando por *Invocación y Danza* de Joaquín Rodrigo.

*Invocación y Danza, c.45.*



*Invocación y Danza, c.14.*



V 5+5
1-5 1-b5

En ambos ejemplos, Rodrigo emplea la superposición 1-5 de forma que se entiende más como un acorde con retardo de la tercera por la cuarta que no como una ampliación o superposición armónica descendente, pese a que mediante el sistema de superposición se pueda explicar perfectamente. Sí ocurre de esta forma en el siguiente ejemplo, también de Rodrigo, en el que en el penúltimo acorde del fragmento, compás 214, presenta una superposición descendente a partir de la fundamental 1-5 que de forma extraordinaria resuelve por semitono a la tercera del acorde de dominante (La M), rompiendo así la posibilidad de analizarlo como un retardo, pues no resuelve descendentemente, como es propio de dicho recurso armónico.

*Invocación y Danza, c.206.*

Re m IV	VI	V 5+b5	IV	V
3+5	3+5			
			1-5	

Rafael Rodríguez Albert también empleó dichas superposiciones en su primer homenaje a Falla de 1944, en el que sobre un acorde de Mi m, mediante de Do Mayor, incluye la superposición 1-5 y 3+5 generando la 11ª justa de Mi (La) y la 7ª menor (Re).

*Homenaje a Falla, c.17, Rafael Rodríguez Albert.*



Do M III	I 5+5 Vd IV
3+5	3-5 3+b5
1-5	

En el primer compás de la obra de Julián Bautista *Suite all'antica*, entendida como obra en homenaje al estilo falliano, también se encuentra dicho tipo de superposición, pues sobre un acorde de Re Mayor, la parte de violoncelos presenta en el primer acorde una cuarta justa desde Re (Sol), entendiéndose como una superposición 1-5. Además de ésta superposición, los violines II también muestran una superposición 5+5 en el primer acorde de la obra. El tratamiento de estas disonancias sin preparación ni resolución, así como su uso como elementos independientes, nos obliga a considerar la superposición como sistema armónico generador de dichas notas extrañas al acorde de Re Mayor.

Suite all'antica, cc.1-3, Julián Bautista.

Flauto

Oboe

Clarinetto (Si  $\flat$ )

Fagotto

Corno (in Fa)

Tromba

Trombone tenore

Timpani

Tamburo

Andantino

Violino I (solo)

Violino II (solo)

Viola (solo)

Violoncello (solo)

Andantino

6 1mi Violini

6 2di Violini

4 Viole

4 Violoncelli

CO. & Contrabassi

Re: I 5+5	IV 5+5	
1-5	1-5	

SUPERPOSICIÓN 5+B5 3+B5/ 5+5 3+#5 /5+5 1-B5

La superposición 5+b5 resulta propia de un modo menor, pues la nota resultante no es más que una novena menor a partir de la fundamental del acorde, y que se encuentra a menudo acompañado de una séptima menor, recurso vastamente empleado en el romanticismo dentro del ámbito tonal. A finales del siglo XIX e inicios del XX se independiza de su entorno, hallándose en diferentes contextos, tanto de modo jonio y eolio, pero sobre todo en el modo frigio mayor de la dominante, resultante de la escala menor armónica. Falla, mediante las superposiciones, consigue tratarlo como entidad totalmente independiente de su entorno, pues, como mostramos a continuación:

*Concerto para clave y cinco instrumentos*, cc.107-108, clave, Manuel de Falla.



Sol M 5+b5	Sol M 5+b5
3+b5	3+b5

*Atlántida*, Prólogo, cc.5-6, Manuel de Falla.



FaM	LaM 5+5	Fa	Mim 5+5
	3-5		3-b5
1-b5	1+#5	1-b5	

Este tipo de tratamiento armónico tiene su respuesta en muchos de los homenajes a Manuel de Falla, como por ejemplo el de Rodrigo:

*Invocación y Danza*, c.155, Joaquín Rodrigo.



Re m V 5+b5
3+5
1-5

*Invocación y Danza*, c.203, Joaquín Rodrigo.



Re m V 5+b5
3+5

O también el de Rodríguez Albert:

*Homenaje a Falla*, c.40, Rafael Rodríguez Albert.



Do M V 5+b5
3+b5
1+b5 1-5

*Elegía a Manuel de Falla, cc.4-6*



Mim: I 5+b5	5+b5	1+b5 1-5	
3+5		#3+#5	
1+b5 1-5	1+b5	1-5	

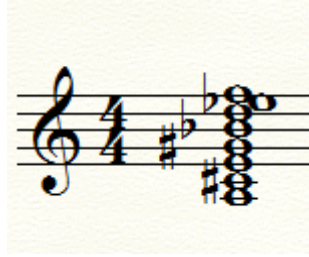


O el homenaje de Blanquer de 1996:

*Oda a Manuel de Falla, c.23, Amando Blanquer.*

The image shows a page of a musical score for 'Oda a Manuel de Falla, c.23' by Amando Blanquer. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Violins (1-8), Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinet, Vibraphone, and Piano. The score includes dynamic markings such as 'poco accel', 'f', 'cresc.', and 'mf'. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

LA 5+b5	LA 5+b5
3+b5 3+5 3-#5	3-#5
1-5 1+b5	1-5 1+b5



El último acorde con el que Blanquer culmina la escala ascendente que encontramos en la parte de los violines I es un acorde construido a partir de Re, empleando las superposiciones especificadas bajo del mismo, 5+5, 3-b5 1-b5.

*Oda a Manuel de Falla, c.196, Amando Blanquer.*

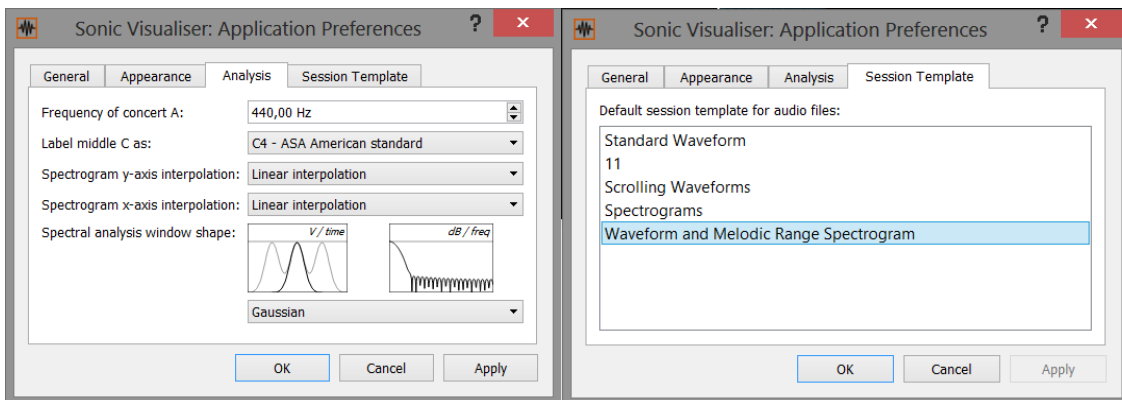
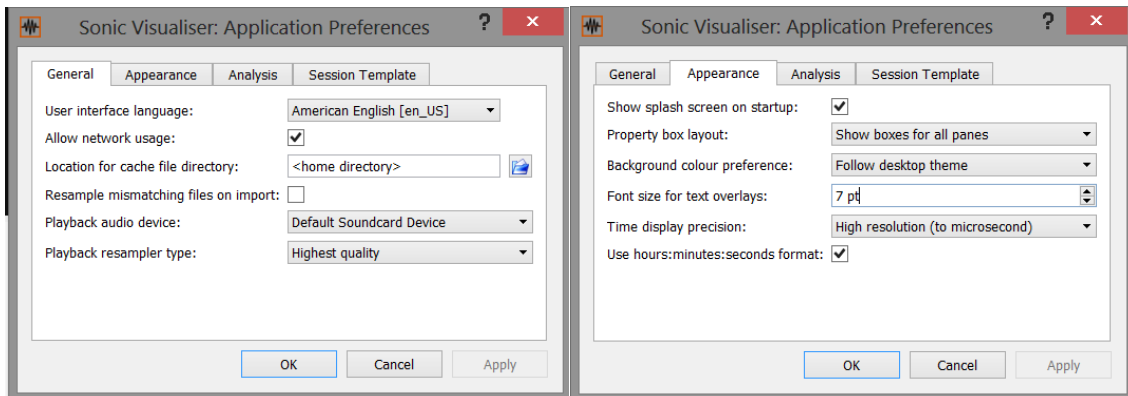


RE	5+b5	LA	5+b5
			3-#5

En este último fragmento, el autor superpone quintas a partir de la fundamental del acorde Mi, Sib, Fa, pese a que el tratamiento correcto desde la perspectiva de la superposición tonal se adhiere a la superposición de una quinta disminuida ascendente a partir de la quinta del acorde y de una quinta aumentada descendente a partir de la tercera del acorde.

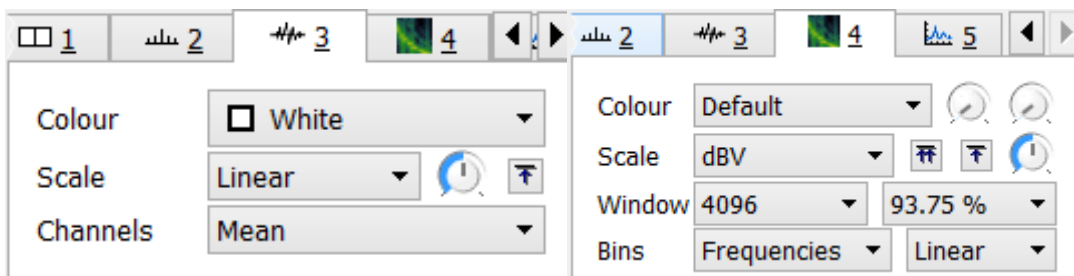
### 2.3.3 ESPECTRO

A continuación aplicamos los parámetros expuestos en el apartado de método:



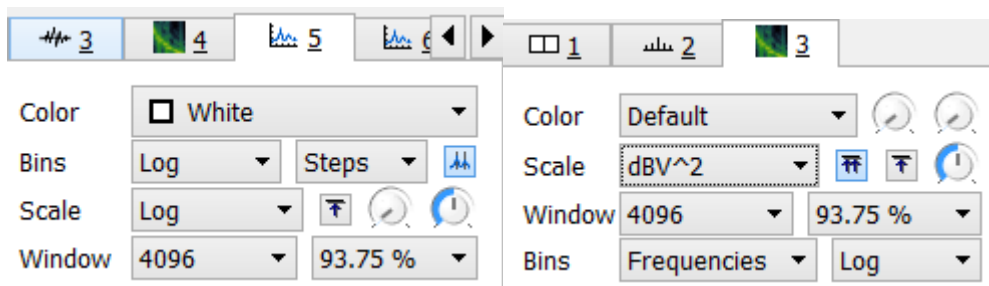
WAVEFORM

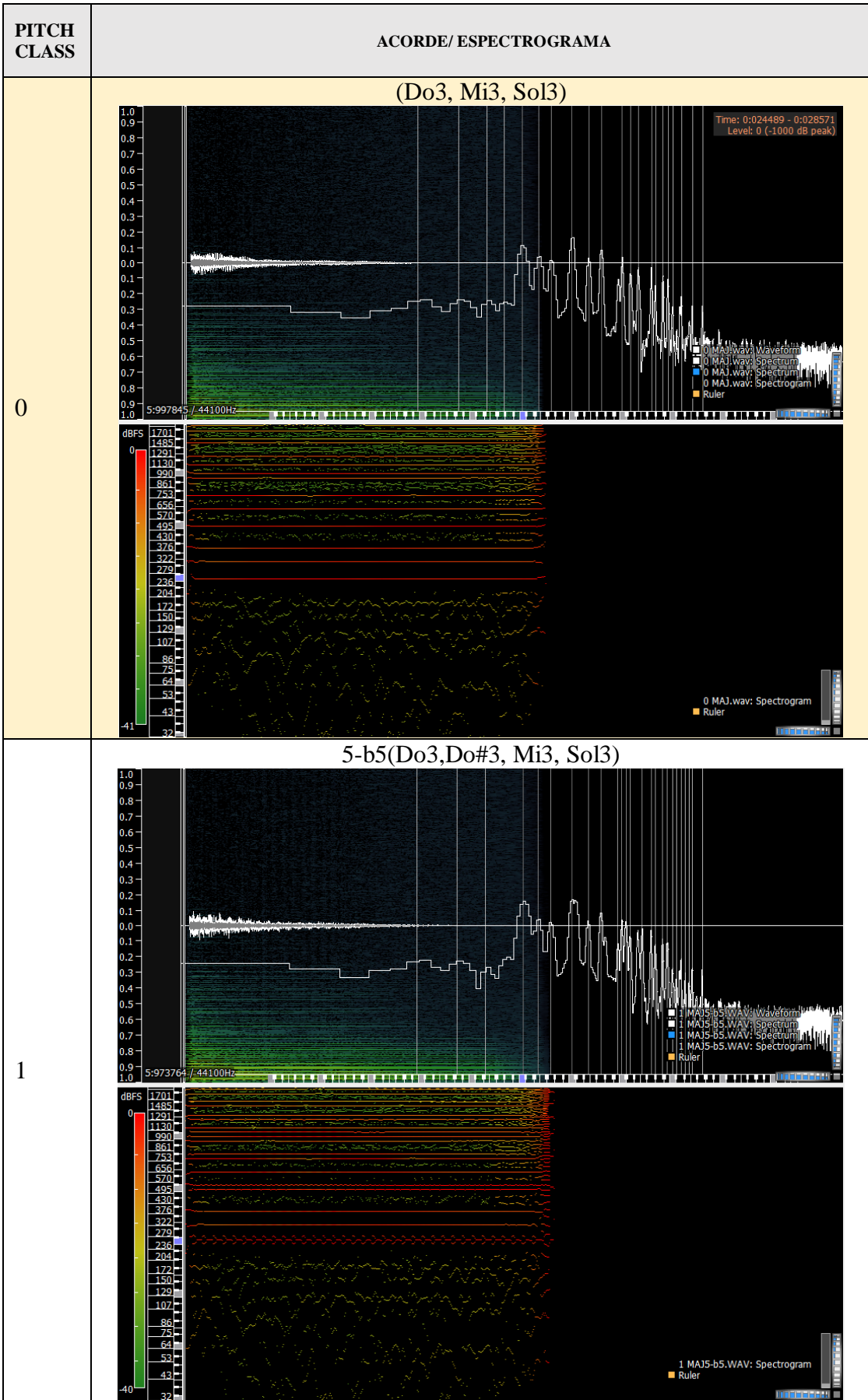
SPECTROGRAM

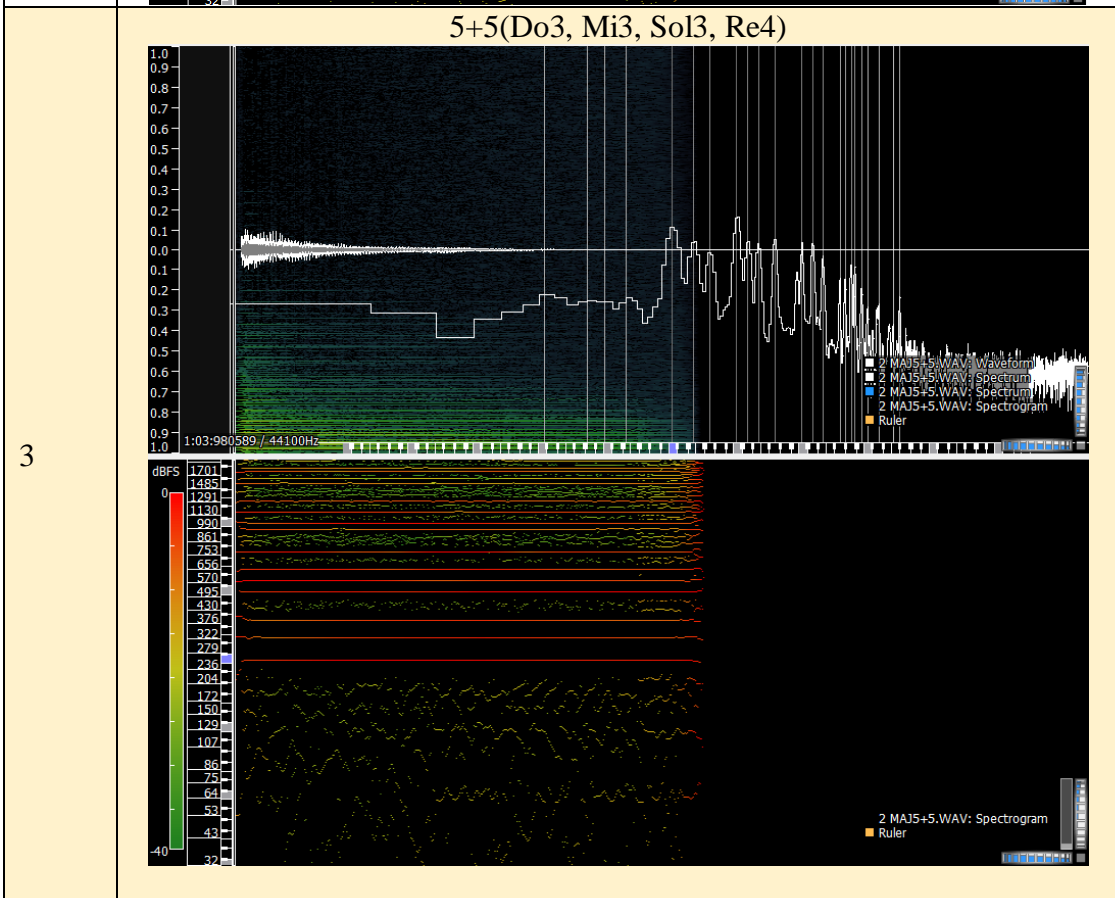
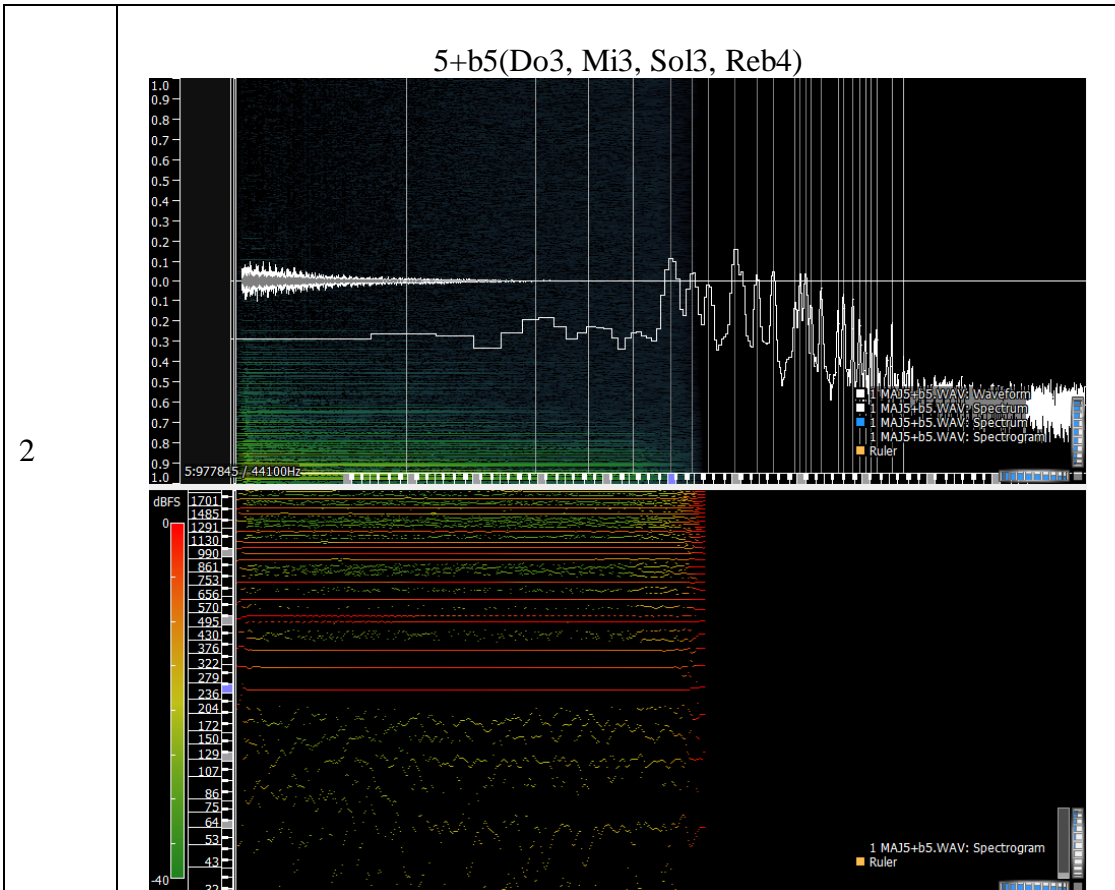


SPECTRUM

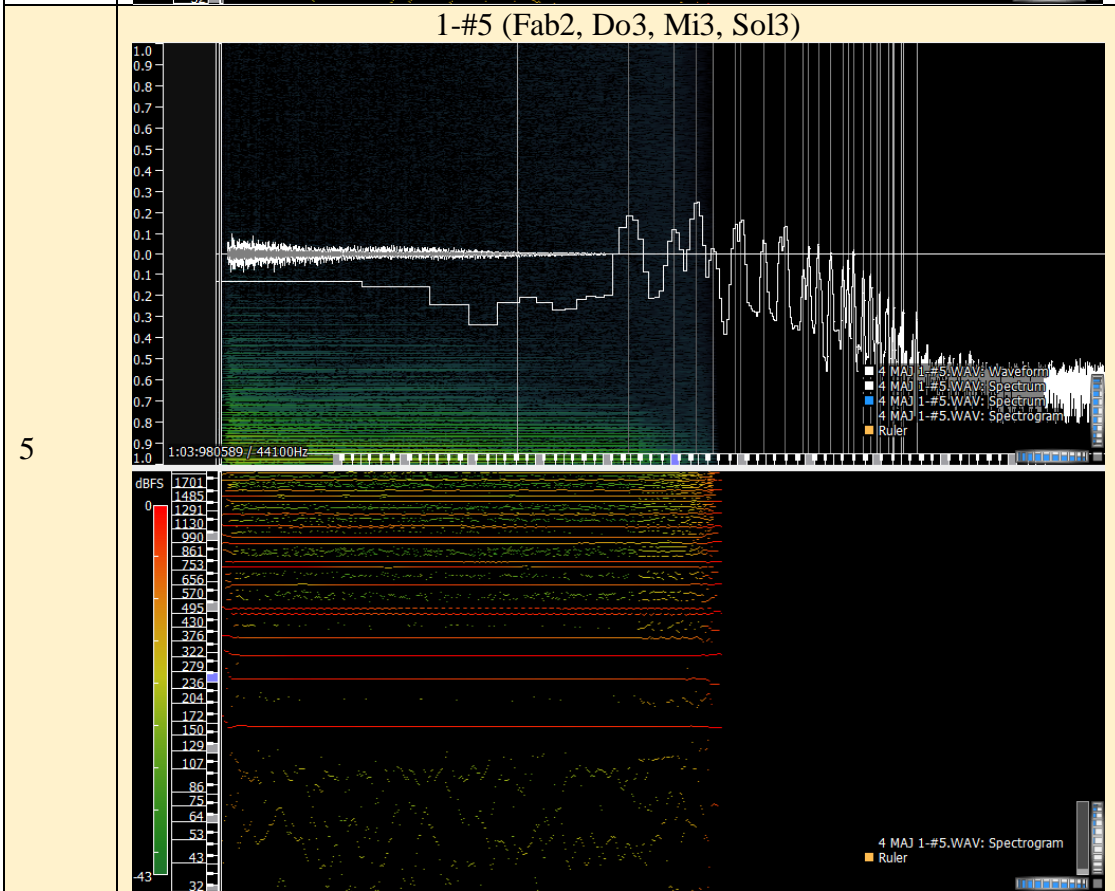
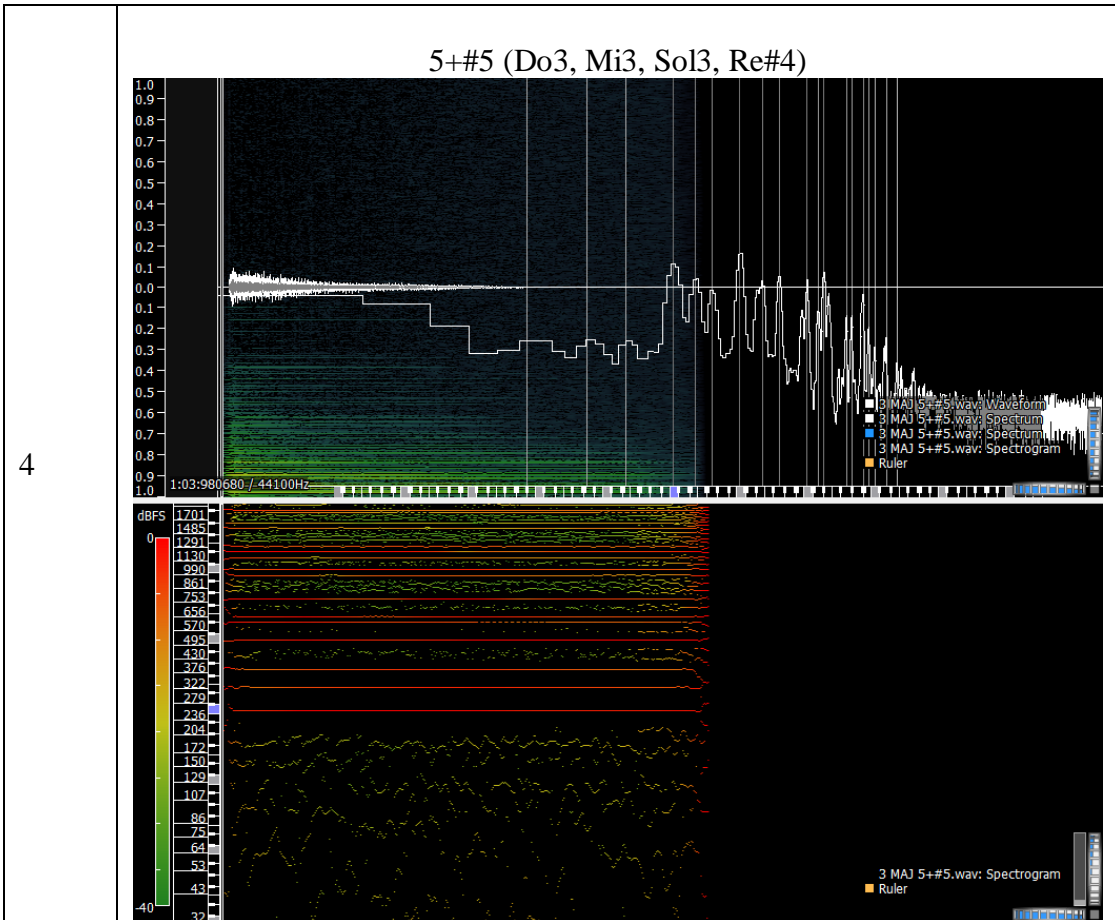
SPECTROGRAM

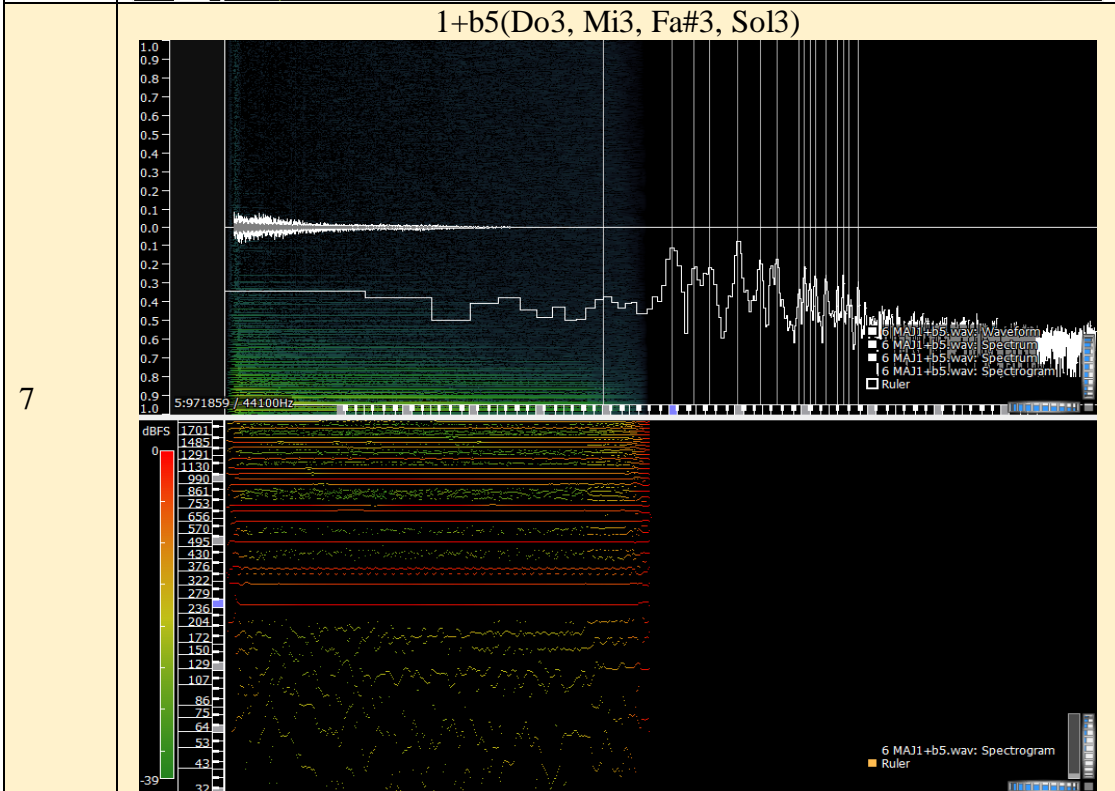
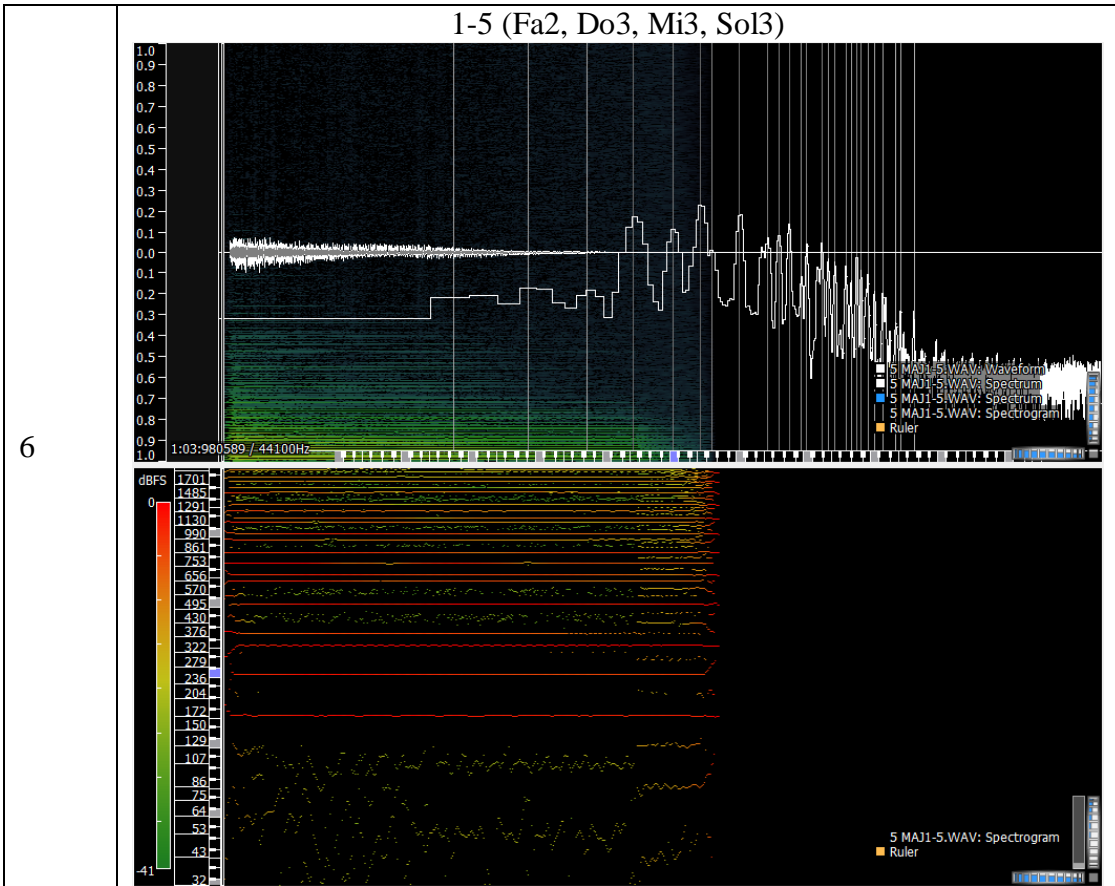


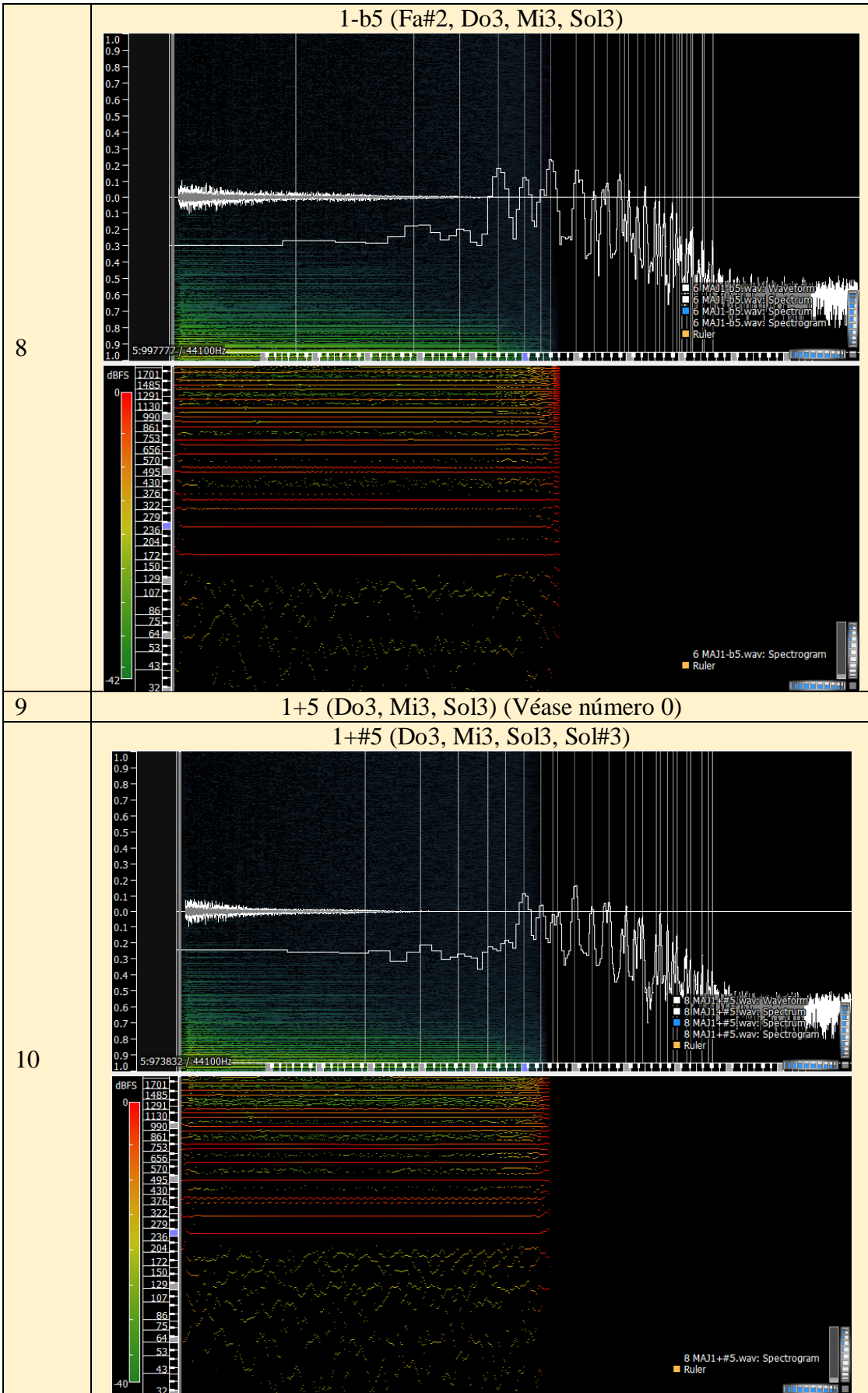




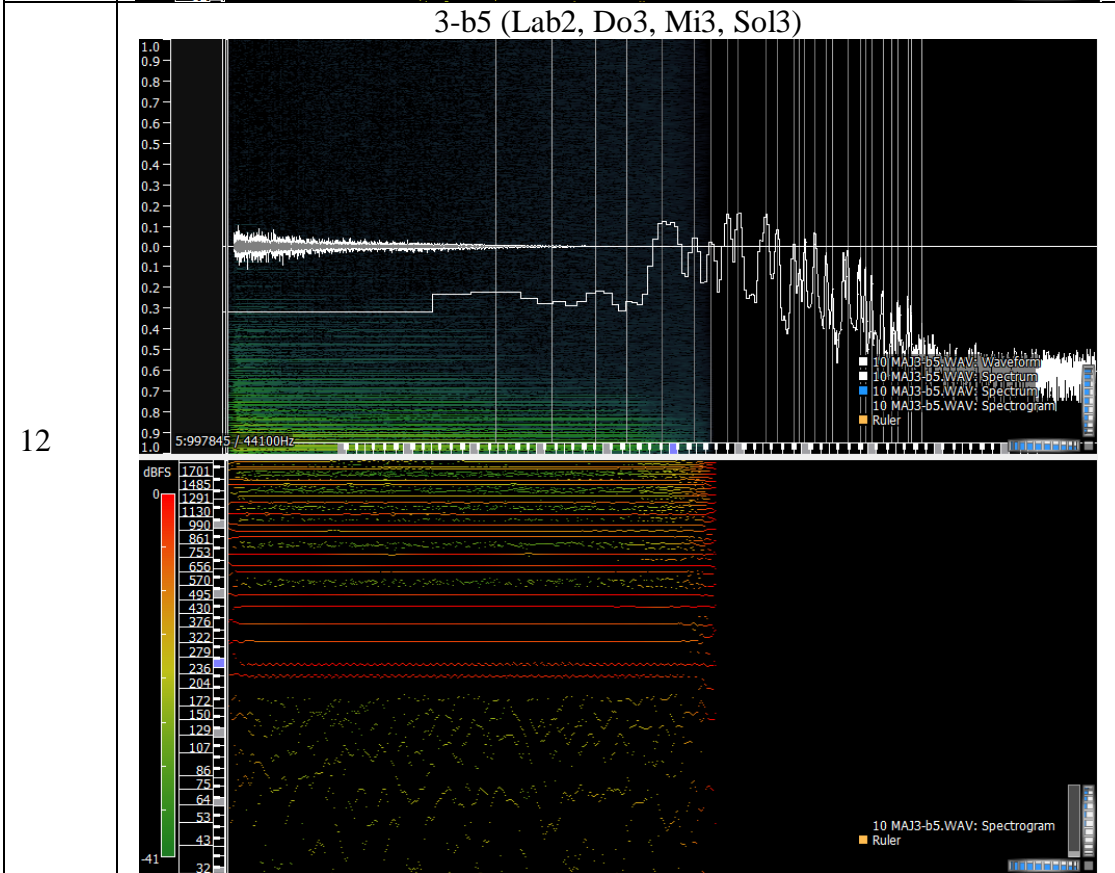
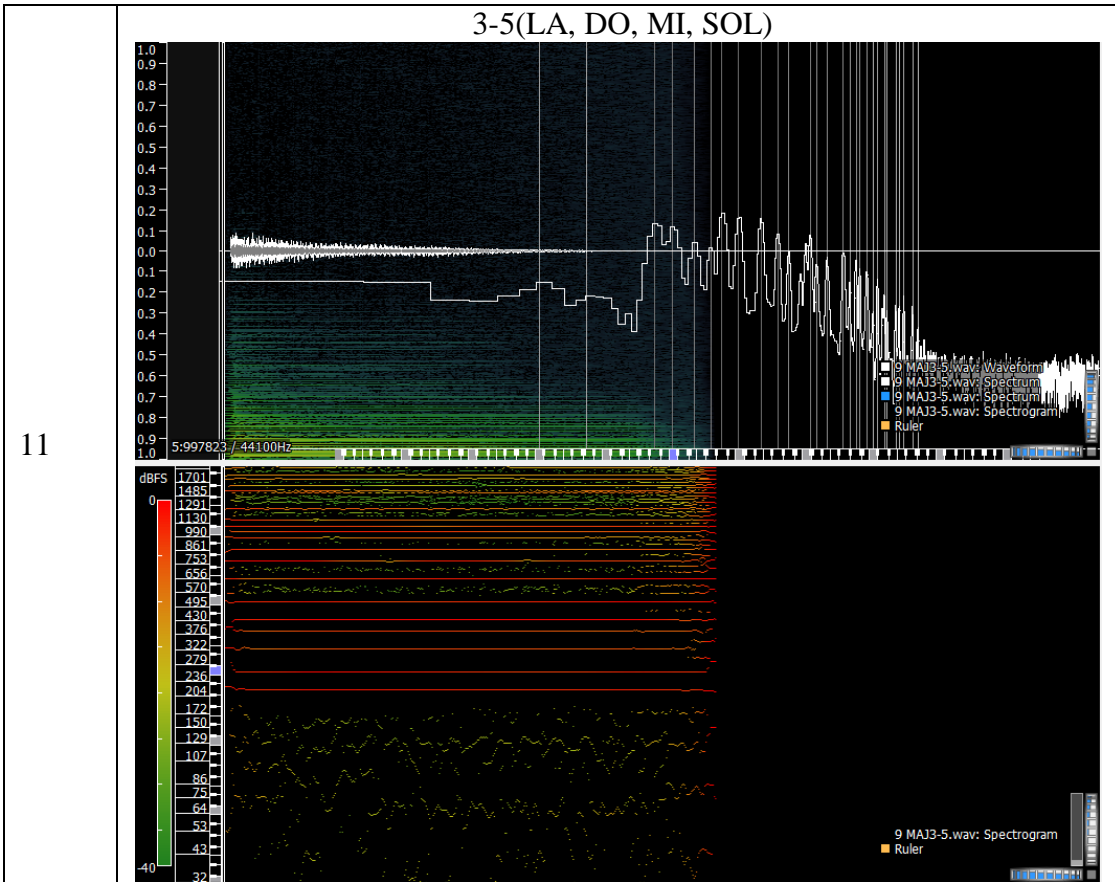


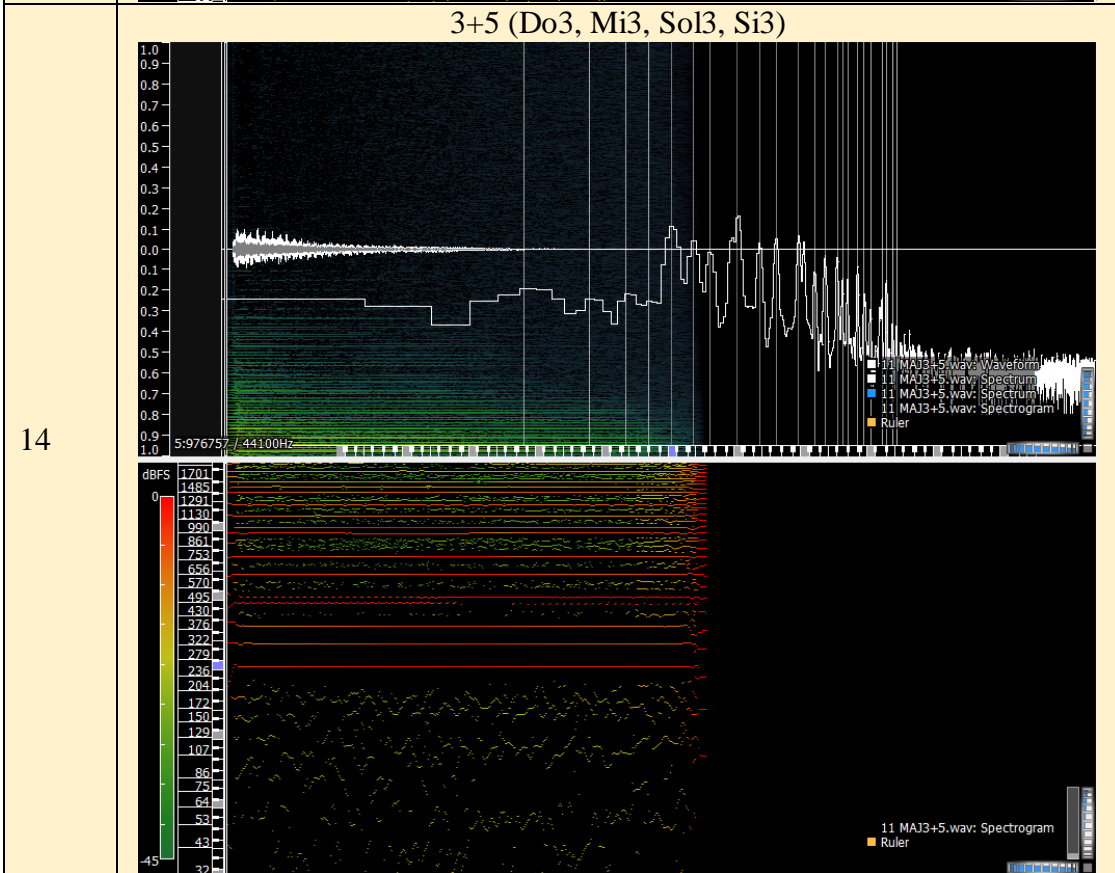
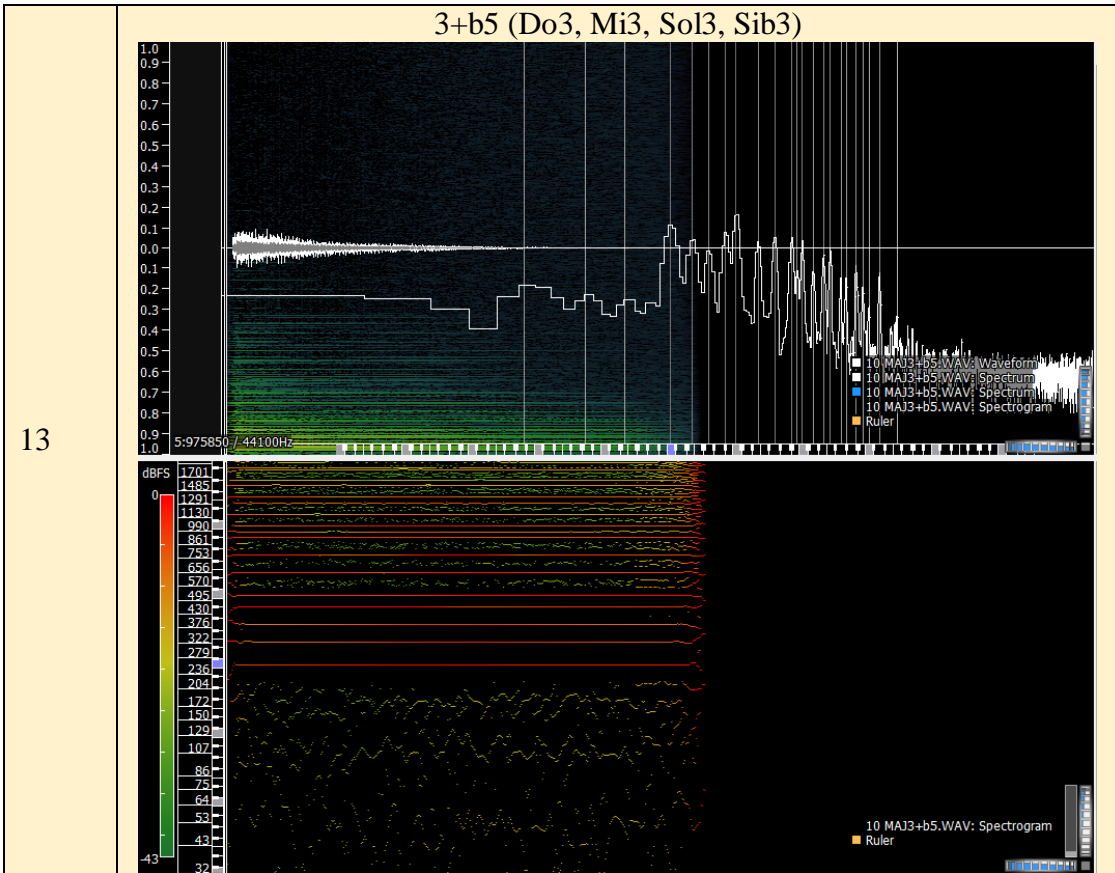








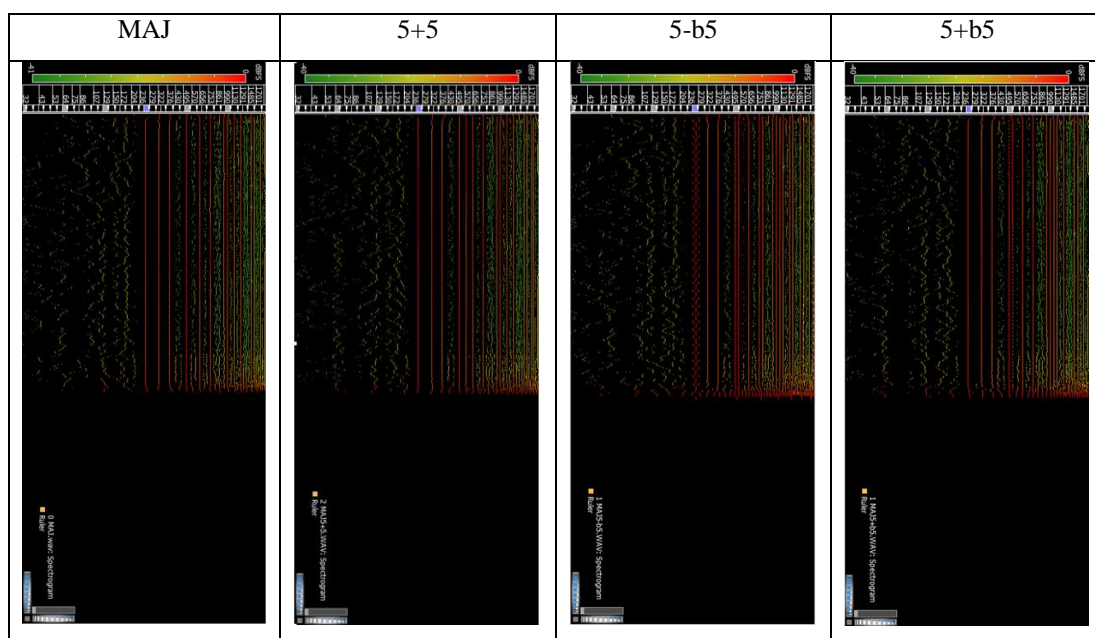




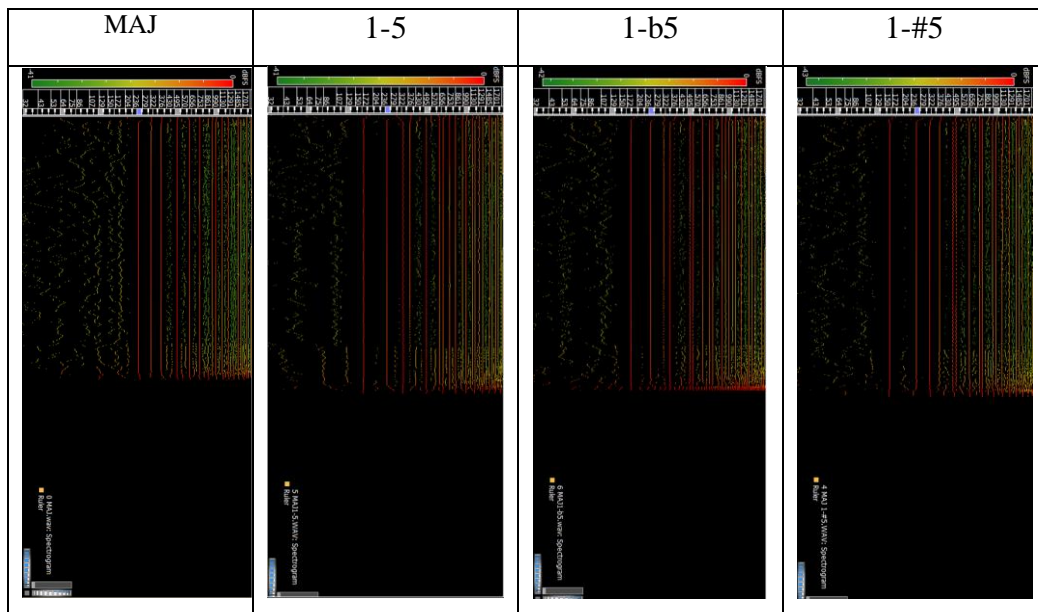
Las sonoridades escogidas por los compositores que homenajean a Falla tienen una peculiaridad acústica, pues, como veremos a continuación, la repercusión que tiene en la sonoridad la superposición es determinante. Vamos a exponer cada caso en concreto:

- Toda superposición próxima a una de las notas del acorde provoca la anulación parcial de la serie armónica de la nota a la que condiciona, si ésta se encuentra a menos de una octava, pues si se encuentra a más de una octava el efecto es el contrario, pues se incrementa la sonoridad de los armónicos más agudos al superponerse las series armónicas de Do y Re b.

- Cuando la superposición se encuentra a más de una octava de la fundamental (5+5), el primer conjunto de armónicos (Do4, Mi4, Sol4) tiene más dB que el acorde fundamental.

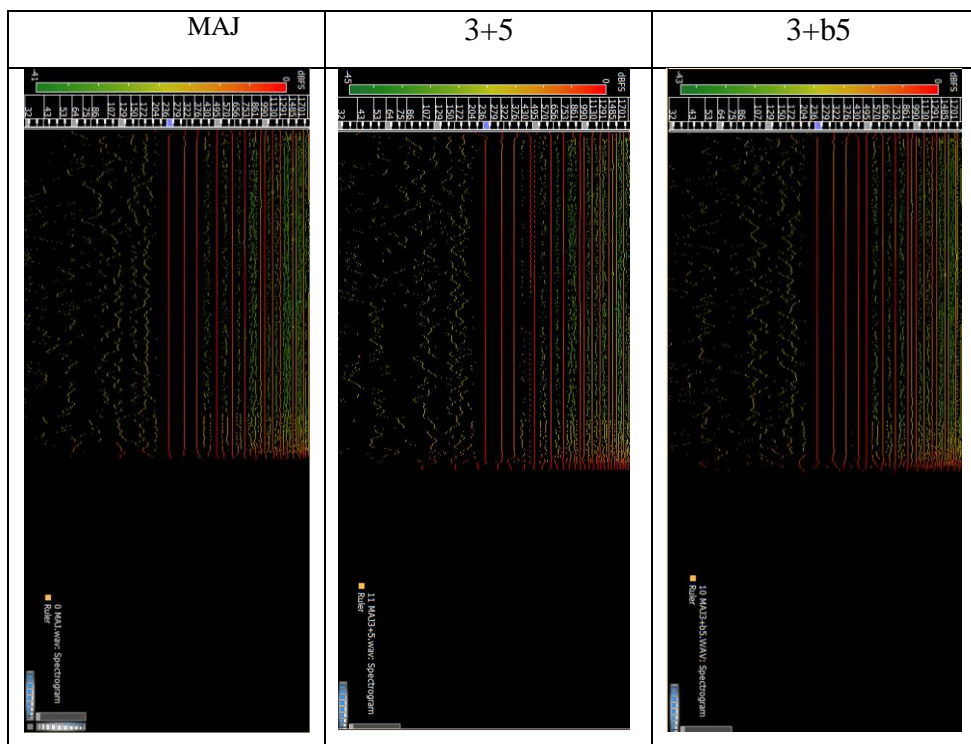


- La superposición 1-5 y sus diversas variantes disminuyen considerablemente el número de armónicos agudos que resuenan en el acorde, pero también genera un vacío entre la fundamental y la quinta añadida provocando una variación significativa del espectro del acorde.



- En el caso de superposición 3+5 y 3+b5 destacan dos peculiaridades en concreto:
  - 3+5: Al incorporar una disonancia de segunda menor, ésta altera el primer armónico (Fundamental) e incrementa la sonoridad de la misma y de la superposición.
  - 3+b5: Al incorporar una disonancia que se encuentra en la serie armónica, al contrario de los casos anteriores, no se produce alteración de los primeros armónicos, sino más bien un refuerzo de las frecuencias propias de la serie armónica del acorde.





#### 2.3.4 TÍMBRICA

Con las herramientas presentadas en el apartado de metodología del análisis de orquestación, frecuencia de uso de los instrumentos y análisis normal de la varianza (ANOVA) comparando las diferentes combinaciones instrumentales que emplean los autores en homenaje a Falla, procedemos a analizar el repertorio en homenaje a Falla. Pero para ello, debemos hacer referencia primero a las obras que fueron referentes para Manuel de Falla en la orquestación, así como qué plantilla tenían dichas obras.

En el *Concerto*, Manuel de Falla se inspiró, en cuestiones de orquestación, en la obra de Igor Stravinsky *L'Histoire du soldat* en la que se cambiaron patrones establecidos de orquestación al crear un grupo reducido. Y nos referimos a esta obra, porque en dicho momento era la única obra de tales características orquestales que se conocía trabajando con un grupo reducido provocando un timbre único y exquisito. Como nos hace saber Ronald Crichton en su trabajo acerca del *Concerto* de Falla, “el propio Falla fue el solista en la primera audición de la obra en Londres el año 1921” (CRICHTON, 1989: 96), en el marco de unos conciertos de música contemporánea organizados por Edward Clark en la sala *Queen's Hall*. Manuel de Falla “adecuó la obra para la Orquesta Bética de Cámara con 2 flautas (la segunda alternando con el piccolo), 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, piano, instrumentos

de cuerda” (CRICHTON, 1989: 96).

Sin duda, la orquestación en sí es una declaración de intenciones, pues el bajo número de efectivos, junto con la combinación de los mismos, dando preferencia al viento madera frente a la cuerda y el viento metal, no era muy habitual. Consideramos importante el cambio de esta concepción orquestal en Falla pues se vuelca en el empleo de instrumentos de viento madera, y solamente utiliza del grupo de instrumentos de viento metal la trompa y la trompeta. Estos dos instrumentos del viento metal resultan interesantes dado que la trompa es, posiblemente, el instrumento que tiene una sonoridad más cercana al viento madera, aun siendo de viento metal, por lo que a lo largo de la historia de la música se ha utilizado con viento madera. Por otro lado, la trompeta sí que es más contrastante con el resto del grupo por su mayor capacidad dinámica, y porque sin sordina es un instrumento que puede sonar más que el resto del conjunto sin emplear una dinámica demasiado alta. Sin duda la obra es la mejor muestra en el repertorio falliano de “desarrollo, de condensación de la expresión y abstracción” (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008: 332).

La obra, compuesta entre 1923 y 1926 e inspirada fuertemente en *L'Histoire du soldat* de Stravinsky (1918) ha sido definida así:

El carácter limpio, seco; las superposiciones rítmicas; el empleo de registros extremos de los instrumentos, la incorporación de ornamentos en desuso, la reunión de instrumentos alejados desde el punto de vista de la tesitura, pero cubriendo un amplio espectro sonoro: clave, flauta, oboe, clarinete, violín, violoncelo en el Concerto; violín, contrabajo, clarinete, fagot, corneta de pistones, trombón y batería para *L'Histoire du soldat* (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008: 332).

Escrito en Granada, el *Concerto* parte de muchos puntos de *L'Histoire du soldat* de Stravinsky (1918) que había interpretado y estudiado, y el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, escrita en 1912, donde los efectivos son: recitador, flauta (o flautín), clarinete (o clarinete bajo), violín (o viola), violoncelo y piano.

Falla con este cambio hizo subir un peldaño en la evolución de la historia de la música a la música española. La diferencia no radicaba tanto en el número de efectivos, sino también en el uso que se hace de los mismos. Una de las claves para comprender dicho cambio la expone Leeuw en 2005:

El número de instrumentos empleados nunca fue de importancia primaria en la determinación del sonido. Para esclarecerlo solo necesitamos comparar el uso de una obra de cámara de finales del XIX (ej. Un sexteto de cuerda de Brahms, quinteto con piano de Schumann y Franck,...) con un trabajo representativo de 1918: La Historia de un soldado de Stravinsky. La última orquestación es ligeramente superior en número pero el sonido viene determinado por dos factores particulares; (1) la elección y (2) el uso de los instrumentos.

1. La elección hecha por Stravinsky es la siguiente: clarinete, fagot, corneta, trombón, violín, contrabajo y percusión. “Una partitura con los tipos más representativos, alto y bajo, de cada grupo instrumental son empleados”, como escribió Stravinsky. Tiene un criterio diferente a sus predecesores. El hecho de que Stravinsky excluye los instrumentos más expresivos, la trompa y el violoncelo es indicativo de un punto de vista diferente.

2. La manera en que este grupo de instrumentos se emplea completará nuestro cuadro. Stravinsky quiso: en primer lugar, la creación de fuertes contrastes con el fin de generar claros contornos de la polifonía y de la estructura polirrítmica. En segundo lugar, un papel idiosincrático para cada uno de los instrumentos: no solo autonomía en la melodía y en el ritmo, más allá, pero algo de ámbito instrumental; un dese similar se fundamenta, mutatis mutandi, el estilo New Orleans (improvisación individual simultánea) popular por ese tiempo. Finalmente, un papel importante a la percusión (LEEuw, 2005: 126).

Sin más dilación, vamos a presentar un texto en el que se exponen claramente, a grandes rasgos, los elementos más importantes del trabajo de orquestación del autor en el *Concerto*:

La madera es utilizada a menudo en octavas, cortando líneas profundas entrelazando la parte del clavicémbalo y punteada con acordes percusivos y extendidos de la cuerda, tocados con el arco o punteados. Algunas veces el papel de la cuerda y el viento se intercambia. [...] El clavicémbalo está destinado a tocarse tan sonoramente como sea posible y debe estar situado en primera línea. Durante parte del primer movimiento y la mayoría el segundo, Falla ofrece al solista grandes acordes paralelos con arpeggios internos, algunas veces moviéndose en sentido contrario. Notas de adorno ayudan a adquirir una máxima sonoridad. Este movimiento central marcado giubiloso ed energético, y fechado al final A. Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi., es una página extraordinaria de ardiente intensidad religiosa con cánones cerrados, escalas parecidas a repiques de campanas y un estimulante crujido armónico cuando el clavicémbalo desarrolla el canto en Do en contraposición a los

desgranados acordes de Mi de los instrumentos restantes. Domenico Scarlatti preside en espíritu en el Finale, su influencia (así como la de Debussy), fue absorbida por Falla en otras obras. El movimiento vivace no es un “pastiche” sino una gozosa manifestación personal llena de detalles perfectamente elaborados (a resaltar la parte del violoncelo) y superficial neo-clasicismo. Aquí se hace uso, más que en el resto del *Concerto* de ornamentos de teclado convencionales tales como trinos y mordentes (CRICHTON, 1989: 96).

Como observamos en el texto anterior, se utiliza la sección de viento madera en la obra, doblado en octavas. A su vez esta sección se relaciona frecuentemente con la parte del clave y con la cuerda, pudiendo considerar tres bloques orquestales, viento, cuerda y solista. Sigue hablando del papel que se le ha otorgado al solista en la obra. En el clave encontramos una anotación acerca de la dinámica general de la obra para dicho instrumento, el cual debe tocar “tan sonoramente como sea posible”. Hecho que resulta importante ya que la utilización del clave no queda relegada al papel de “solista concertante” sino que busca un aporte especial del instrumento.

Técnicamente el solista tiene grandes limitaciones dinámicas que eran suplidas mediante la incorporación de notas de adorno que aumentaban la resonancia del instrumento al percudir más veces que sin estas. Este recurso el autor lo lleva a su extremo en la última parte de la obra, *Vivace*, en la que según Crichton “se hace uso, más que en el resto del *Concerto*, de ornamentos de teclado convencionales como trinos y mordentes” (CRICHTON, 1989: 45).

El tipo de formación que empleó Falla en el estreno londinense del *Concerto*, o en la Suite *Homenajes*, coinciden sorprendentemente con la plantilla base de la Orquesta Bética a la cual tanto Halffter como Falla le deben muchos de los estrenos absolutos de sus obras. Respecto a la evolución de la orquestación o escritura instrumental de Manuel de Falla, Yvan Nommick, en el congreso de la Sorbonne en 2006, presenta una breve evolución de la misma. Las orquestaciones de las primeras obras fallianas, como *Los Amores de la Inés*, estrenada el 12 de abril de 1902 en el Teatro Cómico de Madrid, están basadas en los conocimientos aprendidos de su maestro Felip Pedrell. De ésta época son los *Apuntes de Harmonia*, donde se refleja el estudio de la obra de François-Auguste Gevaert, el *Cours méthodique d'orquestation* (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008: 327). Tras esta primera época y tras estudiar con Dukas y Debussy, el autor se sensibiliza



con otro tipo de procedimientos más refinados, pues según Nommick, Falla recibió consejos acerca de estas cuestiones:

El empleo de las cuerdas col legno, del juego del arco sul ponticello, y de las diferentes variantes de trémolos, de pizzicati y de sonidos harmónicos, los sonidos metálicos de los coros; la escritura de trinos en los instrumentos de viento, el papel melódico atribuido a todos los instrumentos, el uso de la percusión, la división de atriles, la utilización de grupos-bordadura, el empleo de acordes alterados o incompletos sin la fundamental (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008:330).

El piano descansa claramente en un primer plano, Falla lo funde con la orquesta y confiere los roles más variados, como: Reforzar las maderas al unísono (“Introducción y Escena” del *Amor brujo*); ayudar a destacar los acentos de las maderas (“Canción de amor triste” del *Amor brujo*); doblar los bajos (“Danse de la frayeur” del *Amor brujo*) o los pizzicati (“Canción del fuego fatuo”, *Amor brujo*); asumir el papel del arpa o asociarlo a este instrumento (Danza de la Molinera, *El Sombrero de Tres picos*) (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008: 330).

Por encima de las diferentes orquestaciones y usos instrumentales que empleó Falla, destacaríamos más ciertas innovaciones que introdujo el autor a partir de su época granadina, como la incorporación de un instrumento como el clave en obras de nueva composición, un revisionismo histórico que provocó cierta sensibilización hacia la música antigua en las técnicas de orquestación de la música del siglo XX. Introdujo también un timbre propio del barroco en la música del siglo XX y lo dotó de unas funciones impropias del mismo, históricamente hablando:

Lo que tienen en común estas tres piezas (*Pierrot Lunaire*, *Histoire de un Soldat*, *Concerto*) es que la imaginación de los compositores les lleva a crear una gran diversidad de combinaciones sonoras con un número muy reducido de instrumentos. Es no sólo una nueva concepción de la música de cámara, sino también de la orquestación (NOMMICK, 2008; en JAMBOU, 2008: 332).

Con el fin de emplear las herramientas estadísticas que hemos detallado arriba presentamos la siguiente tabla en la que se comparan las plantillas orquestales de las obras referentes en el capítulo de orquestación y timbre de Manuel de Falla con la de los homenajes al mismo:



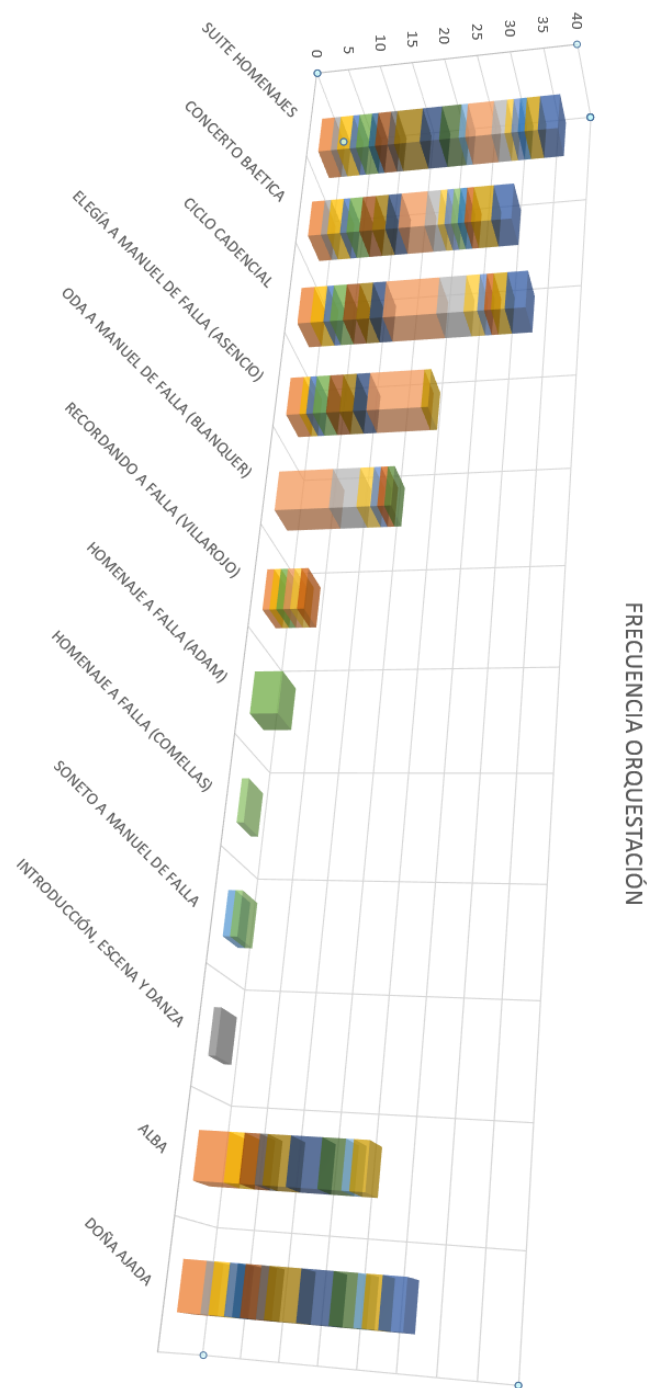
A partir de dichas tablas se calcularán ANOVA y la frecuencia de uso del conjunto, para luego incidir en cada uno de los instrumentos empleados en los homenajes estudiados.

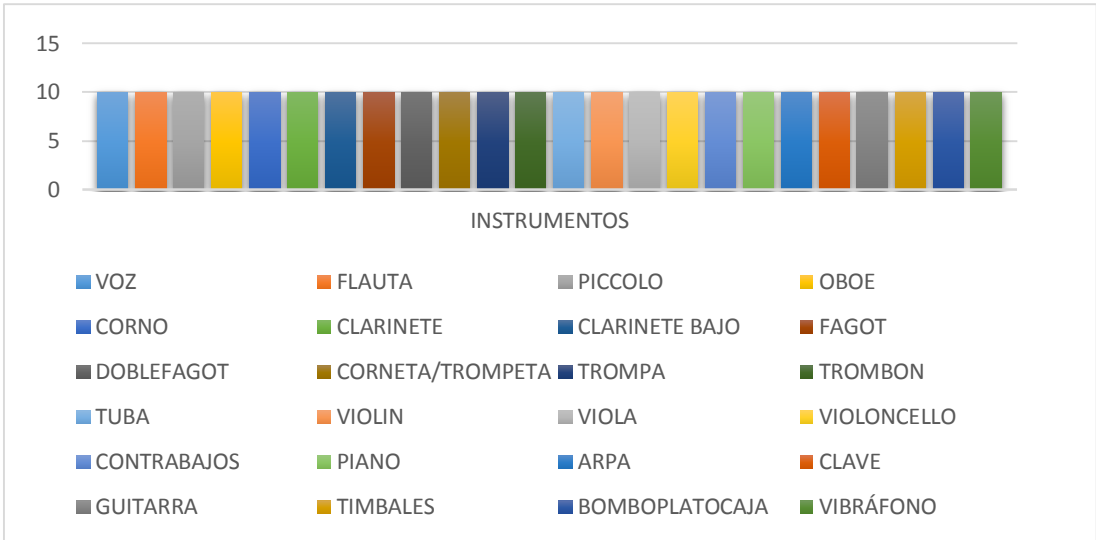
## ANOVA

### Descriptivos

		N	Media	Desviación Estándar	Error Estándar	Intervalo de Confianza 95% para la Media		Mínimo	Máximo
						Límite Inferior	Límite Superior		
<b>VOZ</b>									
FLAUTA	1.00	3	1.33	.58	.33	-1.10	2.77	1.00	2.00
	2.00	5	2.60	.89	.40	1.49	3.71	2.00	4.00
	Total	8	2.13	.99	.35	1.30	2.95	1.00	4.00
<b>PICCOLO</b>									
CORNO	1.00	1	1.00	NaN	NaN	NaN	NaN	1.00	1.00
	2.00	4	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	Total	5	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
CLARINETE	1.00	3	1.33	.58	.33	-1.10	2.77	1.00	2.00
	2.00	3	2.00	.00	.00	2.00	2.00	2.00	2.00
	Total	6	1.67	.52	.21	1.12	2.21	1.00	2.00
<b>CLARINETEB</b>									
FAGOT	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	2.00	.00	.00	2.00	2.00	2.00	2.00
	Total	6	2.00	.00	.00	2.00	2.00	2.00	2.00
<b>FAGOTB</b>									
TROMPETA	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	3.00	1.00	.45	1.76	4.24	2.00	4.00
	Total	6	2.83	.98	.40	1.80	3.87	2.00	4.00
TROMPA	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	3.00	1.00	.45	1.76	4.24	2.00	4.00
	Total	6	2.83	.98	.40	1.80	3.87	2.00	4.00
<b>TROMBON</b>									
<b>TUBA</b>									
VIOLIN	1.00	3	3.33	4.04	2.33	-6.71	13.37	1.00	8.00
	2.00	3	5.33	2.31	1.33	-.40	11.07	4.00	8.00
	Total	6	4.33	3.14	1.28	1.04	7.63	1.00	8.00
<b>VIOLA</b>									
VIOLONCELLO	1.00	2	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	2.00	3	1.33	.58	.33	-1.10	2.77	1.00	2.00
	Total	5	1.20	.45	.20	.64	1.76	1.00	2.00
<b>CONTRABAJO</b>									
<b>PIANO</b>									
<b>ARPA</b>									
CLAVE	1.00	2	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	2.00	2	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
	Total	4	1.00	.00	.00	1.00	1.00	1.00	1.00
<b>GUIARRA</b>									
TIMBALES	1.00	1	2.00	NaN	NaN	NaN	NaN	2.00	2.00
	2.00	5	2.20	.45	.20	1.64	2.76	2.00	3.00
	Total	6	2.17	.41	.17	1.74	2.60	2.00	3.00
<b>PERCUSIÓN</b>									
<b>VIBRÁFONO</b>									

## FRECUENCIAS ORQUESTALES CONJUNTO





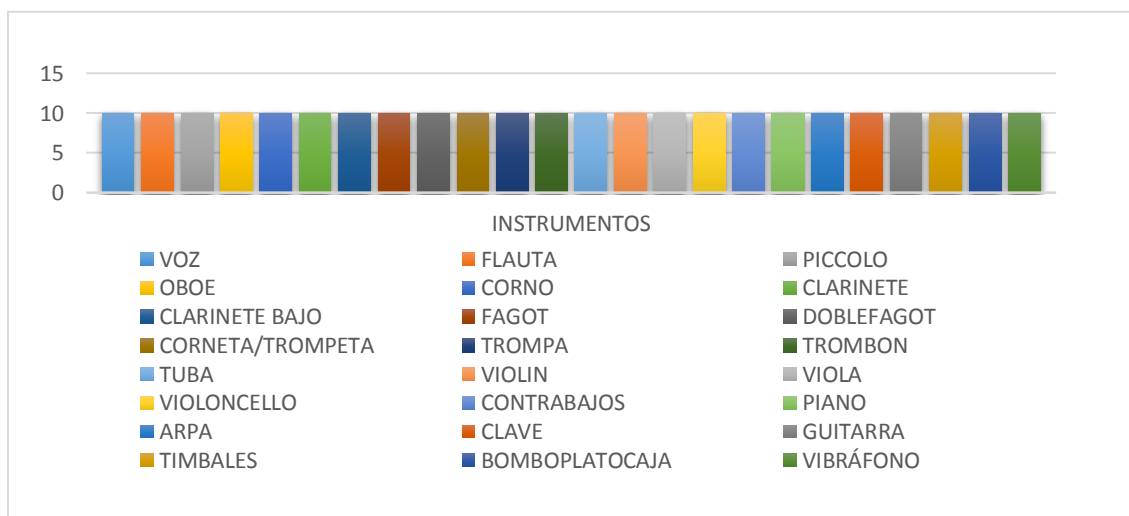
En la primera comparación que vamos a presentar a continuación vamos a relacionar las características referentes al uso de la orquesta entre ambos autores para luego presentar una valoración del uso del conjunto.

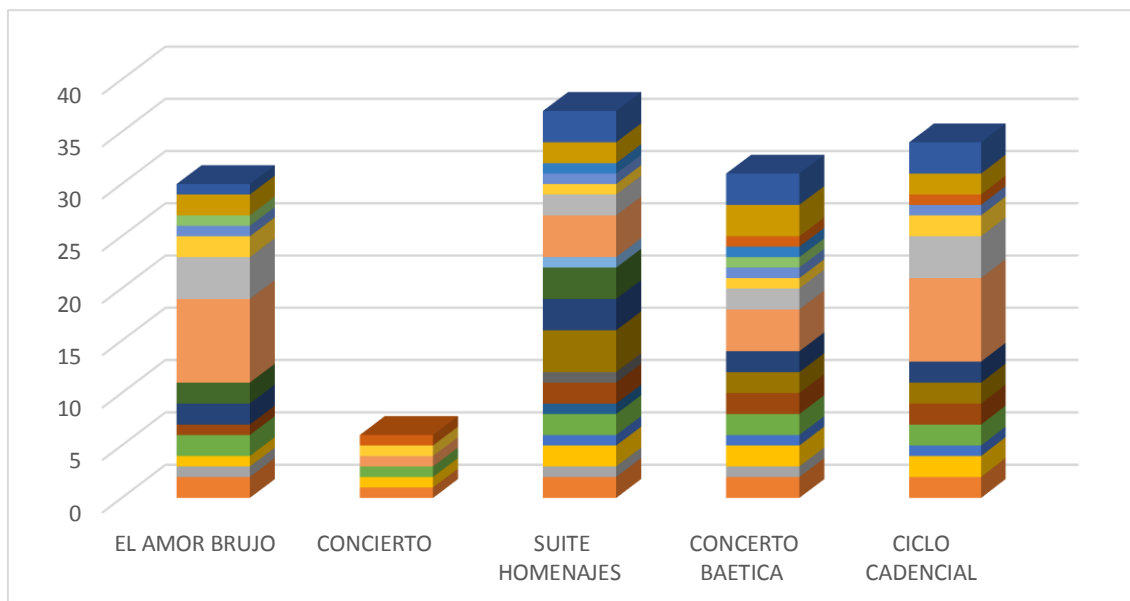
COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE

CICLO CADENCIAL

<u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda</u> <u>(CRICHTON, 1989:45)</u>	<u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes y 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 2 timbales, percusión, Clave, instrumentos de cuerda.</u>
--	--





## 2 V.ASENCIO. ELEGÍA A MANUEL DE FALLA

La *Elegía a Manuel de Falla* de Vicente Asensio es una de las obras más destacadas en homenaje a Falla en lo que a nivel orquestal se refiere, ya que, como se observa en el cuadro que se adjunta a continuación, la orquestación de su obra está hecha a imagen y semejanza de la que empleó Falla para el estreno de su *Concierto*.

Antes de analizar la orquestación de la obra de Asensio debemos hacer hincapié en la relevancia que tuvo él mismo como “escritor de la historia de la música valenciana”, pues al igual que otros autores, como Rodríguez Albert, Garcés también realizó cantidad de Conferencias-concierto, entre las que, encuadrada en la música del siglo XX, habló del *Concierto* de Manuel de Falla.

En el ‘Concierto’ para clavicémbalo y cinco instrumentos, Falla sigue la moda de los ‘retornos’ buscando valores puramente musicales y antirrománticos: su ‘retorno’ es Scarlatti pero a través de una música enraizada en lo popular y culto [...] La música española alcanza con Falla plenitud de universalidad, y él representa para las jóvenes generaciones el maestro y guía infalible.

Entre los compositores actuales: Mompou, Halffter y Rodrigo. Federico Mompou, catalán estudia en París. [...] Con técnica impresionista y un maravilloso sortilegio de sonoridades pianísticas, ha escrito una música de alambicada y poética ternura. [...] Ernesto Halffter, discípulo de Falla. Escribe una música cuyo antecedente es Scarlatti. [...] Joaquín Rodrigo, valenciano. Ciego desde la infancia. Estudió en

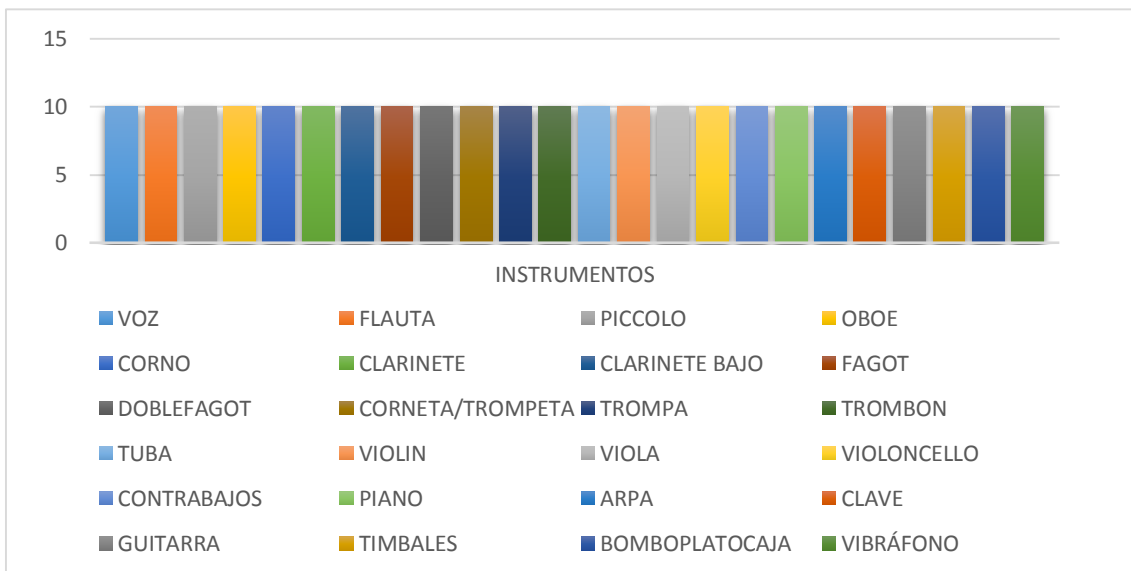
París. [...] Su música, casi siempre alegre y desenfadada, busca los valores clásicos: orden y equilibrio (ASENCIO: 22-23, en HERNÁNDEZ FARINÓS, 2010: 303).

### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

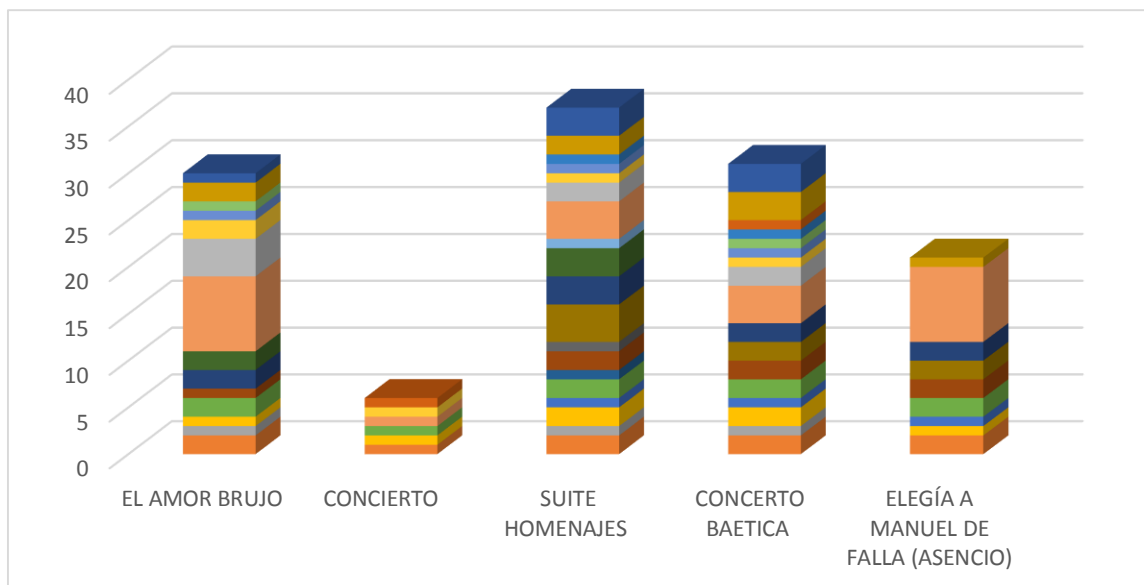
CONCERTO PARA CLAVE

ELEGÍA A MANUEL DE FALLA

<u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda. (CRICHTON, 1989:45)</u>	<u>2 flautas, Oboe, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, timbal, Celesta, Arpa, instrumentos de cuerda (8 Violines, 4 Violas, 2 Cellos, Contrabajo).</u>
---	--







Tras destacar la clara similitud con la orquestación falliana, a nivel de orquestación, es destacado el empleo de un pedal continuo a lo largo de casi toda la obra producido por la trompa 1ª, violas y arpa que establecen un fondo a partir del cual el autor emplea dos grupos instrumentales claramente diferenciados, con el fin de poder evitar una sensación de monotonía, error común cuando se establece un pedal de este tipo por mucho tiempo.

El metal presenta una textura homofónica de todas las voces de la sección sobre el pedal de la cuerda que sirve como fondo para que le conteste el viento madera en un juego tímbrico de pregunta respuesta. Cabe destacar el uso de lo que podríamos considerar como melodía de timbres, ya que, sobre un pasaje con un acompañamiento estable, una línea melódica va itinerando por las diferentes secciones orquestales.

### 3 AMANDO BLANQUER

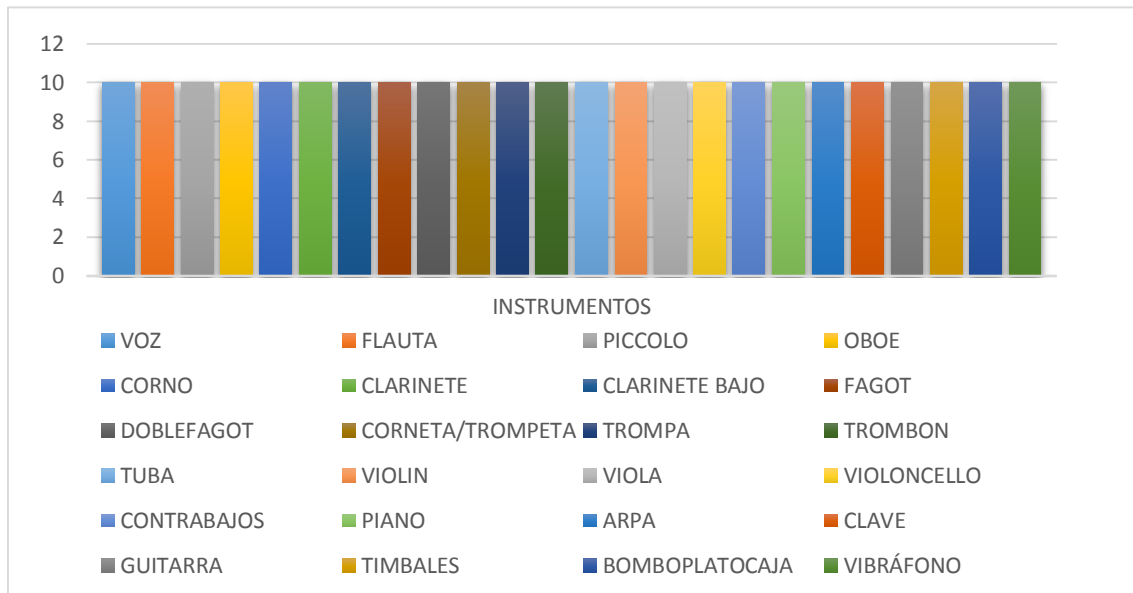
En esta obra en homenaje a Manuel de Falla el autor alcoyano emplea uno de los instrumentos que más asociado está, a lo largo del siglo XX, con el compositor gaditano: el clave. Sin duda a simple vista, éste es el rasgo más destacado en la relación paratextual que se establece con la obra de Manuel de Falla y la *Oda a Manuel de Falla* de Blanquer.

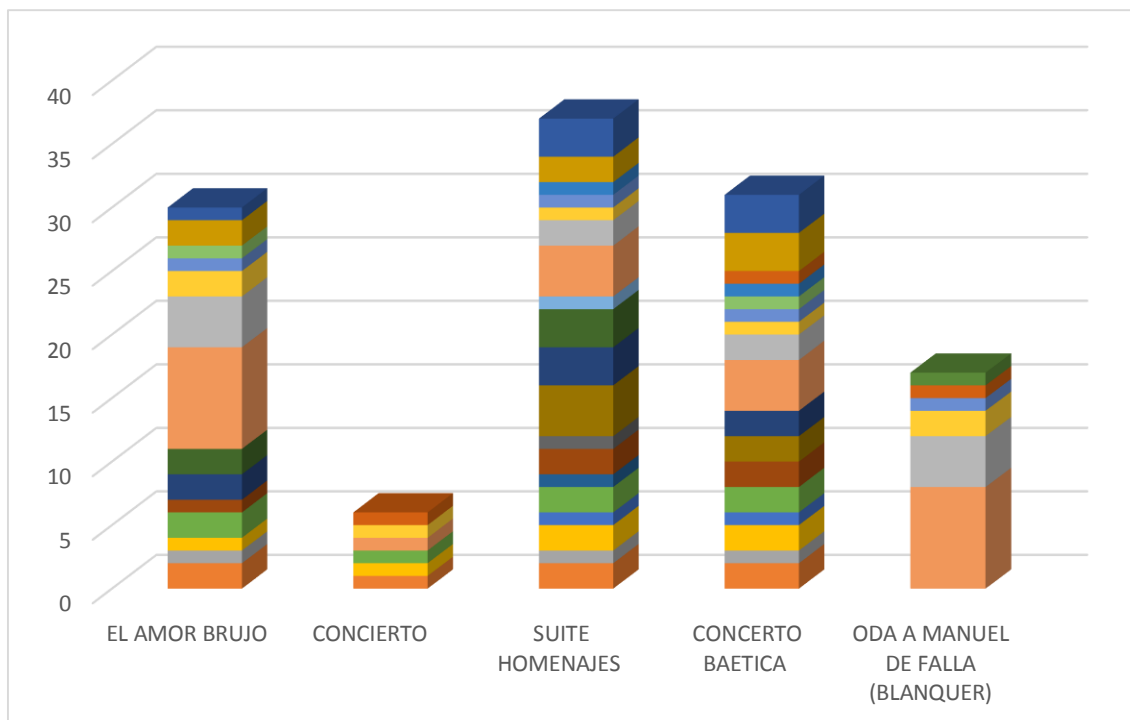
## COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE

ODA A MANUEL DE FALLA

<p>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y <u>percusión</u>, arpa, <u>clave</u> (piano), <u>instrumentos de cuerda</u>. (CRICHTON, 1989:45)</p>	<p>Vibráfono, <u>percusión</u> (Tomtom, bongos, woodblocks, plato suspendido) <u>clave</u> e <u>instrumentos de cuerda</u> (8 Violines, 2 Violas, 2 Cellos, 1 Contra)</p>
--	---





Una de las características comunes entre ambas obras es el empleo del clave. Dado que, desde sus inicios, pero sobre todo en el barroco, dicho instrumento ha desempeñado una función de relleno armónico. En esta obra, al igual que la de Falla, el clave también asume un fuerte papel a nivel textural perdiendo el carácter de instrumento solista.

También cabe destacar el alto uso de trinos y trémolos que hace Blanquer, casi siempre en las cuerdas, que unido al trémolo del vibráfono generan una atmósfera muy característica. Otro de los recursos que caracterizan la obra de Blanquer es el que muestra a partir del compás 130 donde las cuerdas, violines 3 y 4, contrabajos y luego cellos empiezan a percutir irregularmente las cuerdas con la palma de la mano, dejando poco a poco el clave a solo junto con la cuerda *senza misura*.

El compás 193 muestra una peculiar unión de trémolos, el clave y el vibráfono, los cuales adoptan un trémolo que reforzado por el plato suspendido genera un fuerte cambio textural con la sección anterior, donde la cuerda, excepto violas y contrabajos, trataba sobre corcheas amalgamadas entre 4 y 5 por ocho.

Además del trémolo del vibráfono, hay que tener en cuenta el uso que hace del motor del mismo el compositor en ciertos casos, como por ejemplo sobre la última de las

notas que se ejecutan en la obra, a partir de la cual y para la extensión del calderón aparecerá el empleo del motor.

#### 4 RODOLFO HALFFTER

Si hay que destacar alguna característica de la orquestación del ballet *Don Lindo de Almería*, ésa es sin duda el uso por parte de Rodolfo Halffter de todos los instrumentos doblados a dos.

#### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE

DON LINDO DE ALMERÍA

<p>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, celesta, 3 timbales y <u>percusión</u>, arpa, clave (piano), <u>instrumentos de cuerda.</u> (CRICHTON, 1989:45)</p>	<p><u>2 timbales, Percusión (triángulo, tambor, platos, castañuelas), dos conjuntos de instrumentos de cuerda. (2 violines, Viola, Cello, Contrabajo).</u></p>
---	--

El autor no explota todas las posibilidades tímbricas que le ofrece el conjunto instrumental que aparece en ella, pues resulta extraño que no haga uso de armónicos en la sección de cuerda, además de la facilidad con la que se intercambian las melodías en las diferentes secciones instrumentales (CARREDANO, 2008: 88).

## 5 ERNESTO HALFFTER

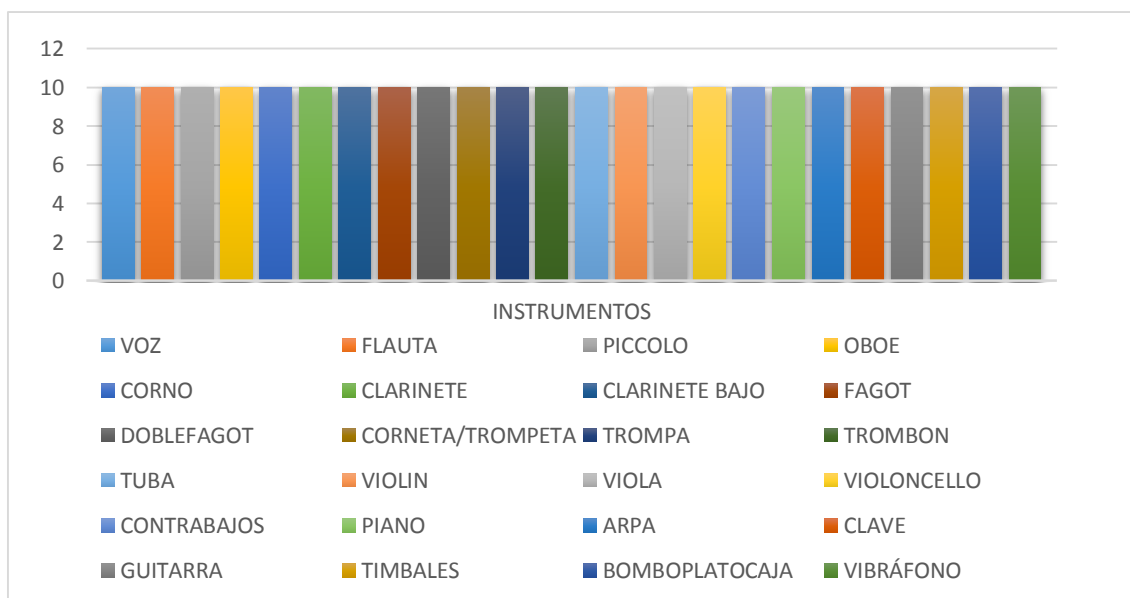
La plantilla elegida por Halffter se corresponde con la Orquesta Bética, que él mismo dirigía. Pese a que pueda resultar evidente, hay que recordar que Halffter la compuso pensando en esta formación creada por Manuel de Falla.

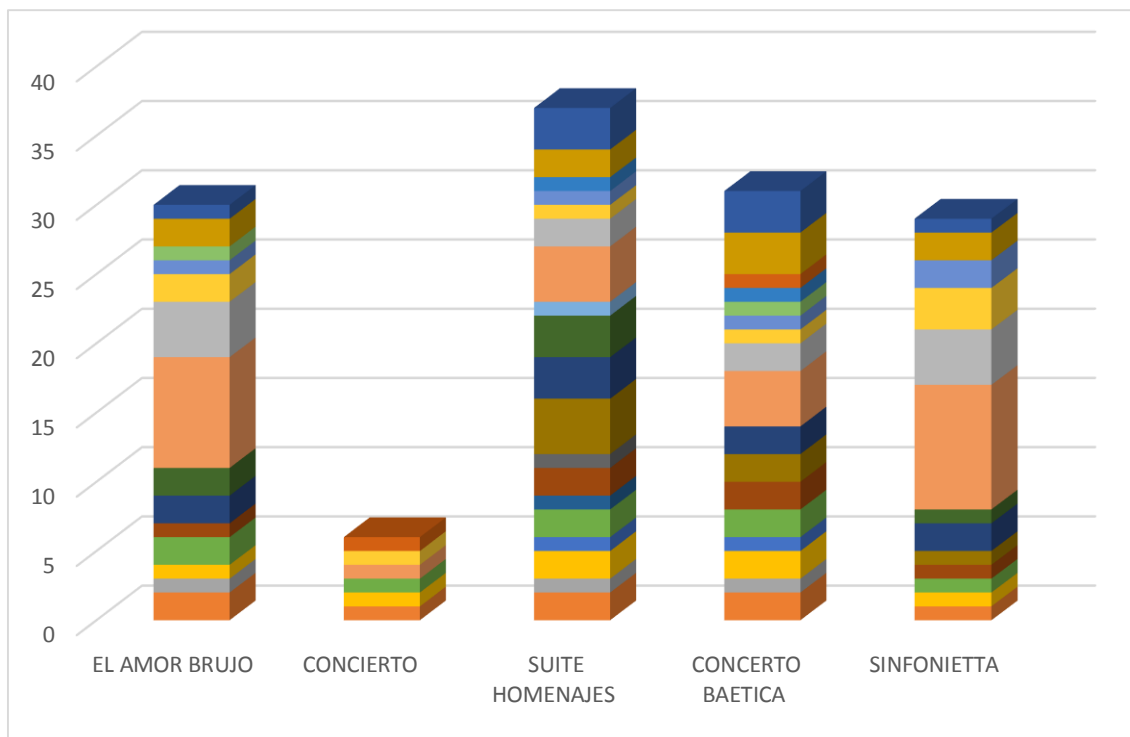
### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

#### CONCERTO PARA CLAVE

#### SINFONIETTA

<p><u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda.</u> (CRICHTON, 1989:45)</p>	<p><u>1 Flauto, 1 oboe, 1 clarinetto in sib, 1 fagotto, 2 corni in F, 1 trompeta in C, 1 trombone, timpani, 1 tamburo piccolo, 1 violino solo, 1 violoncello solo, 1 c. Basso solo, instrumentos de cuerda</u> (ÁLVAREZ, 2008:240)</p>
--	--





Las similitudes entre ambas orquestaciones pueden resultar una evidencia de la relación estrecha que existió entre ambos compositores, pero lo que sí que sabemos es que Halffter quiso dedicarle la sinfonía a Falla antes de que estuviera terminada, pues, como expresa él mismo en una carta a Falla escrita el 3 de agosto de 1924, según recoge Acker, Sinfonietta “iba admirablemente bien” (ACKER, 1994:14).

Siguiendo la línea establecida por Falla, la obra presenta una orquestación que se inclina más por una sonoridad reducida, incluso contenida, donde, recurriendo a la policoralidad, se aleja de un sonido de gran masa orquestal. Los ejemplos fallianos de *El Retablo*, *Concierto*, son determinantes para la orquestación de esta obra. Se establece un diálogo entre los solistas (violín, violoncelo y contrabajo) y el resto del conjunto, recordándonos a la forma del *concerto grosso* barroco, sobre todo por su cuantioso contrapunto fugado. Sin duda, Halffter se centra en los referentes musicales para los “creadores de la Música Nueva: Ravel, Scarlatti y Falla” (PALACIOS, 2008: 386).

La línea que recomienda Falla a Halffter para encarrilar la orquestación de esta obra pone a Ravel en el punto de mira de Ernesto Halffter, como ya hiciera Falla con Rodríguez Albert en su visita a la residencia granadina del compositor gaditano. Concretamente recomienda que estudie la orquestación de *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky (1922):

Y es muy natural que Falla recomendase a Halffter el estudio de la obra de Ravel, compositor al que admiraba profundamente y al que le unió una profunda amistad (NOMMICK, 2002:62; EN VVAA, 2002).

Pese a que Ernesto Halffter a finales de enero de 1925 presentó la obra al Premio Nacional de Música y ganó el premio por unanimidad, el autor siguió revisando la obra pese a afirmar durante octubre de ese mismo año que estaba “muy contento con el resultado”<sup>17</sup> y pensaba ya en el estreno. Tal estreno que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 5 de abril de 1927 bajo la batuta del compositor.

La crítica tuvo un papel importante en la filiación de esta obra a la corriente del neoclasicismo, pues el mismo Salazar establecía una comparación de la *Sinfonietta* con *Pulcinella* de Stravinsky, compuesto a partir de la música de Pergolesi, compositor del XVIII:

Mientras éste [Stravinsky] toma directamente el texto de Pergolesi y lo inyecta de sustancias modernas, Halffter, al revés, viste su propia modernidad de ropaje exterior cuyo color de inflexión evoca, más o menos claramente, al siglo XVIII (SALAZAR, 1927).

## 6 GUSTAVO PITTALUGA HOMENAJE A FALLA (1954)

---

La obra en homenaje a Falla de Gustavo Pittaluga, titulada *Homenaje a Falla*, fue compuesta en 1954. Dicha obra se encuentra entroncada en la línea recuperacionista de Manuel de Falla, donde el dieciochismo scarlattiano se hace patente.

Pittaluga fue un propulsor y difusor de la música contemporánea, o lo que en España se dio a conocer como “Música Nueva”, pues fue el encargado de interpretar el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, o el *Concierto para dos pianos y Perséphone* de Igor Stravinsky. Toda esta actividad, estuvo unida a su participación en el gobierno del Frente Popular así como su colaboración decidida con el bando republicano como músico:

Y en ese sentido cabe destacar su participación en la preparación de la antología *Chants de Guerra d’Espagne* (1938) – y como diplomático desde fines de agosto de

---

<sup>17</sup> Carta de Halffter a Falla, Madrid, 3-10-1927. Citado en Elena Torres, “Manuel de Falla y la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter: la historia de un magisterio plenamente asumido”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 11 (2006), p.149.

1936, antes de emprender el exilio itinerante por diversos países americanos, como EE.UU. o México (GAN QUESADA, 2010:298-299; en VVAA, 2010).

Además de dicha actividad como diplomático, también compuso algunas obras fuera de España, aunque no llegaron a ser tan conocidas, como por ejemplo el ballet *El Maestro de danzas* (1948), o un ciclo para voz y guitarra sobre textos de Rafael Alberti, *Metamorfosis del clavel* de 1953.

Pero si cabe destacar unas obras de dicho período, éstas son las *Diferencias sobre la gallarda milanese y el canto del caballero* de 1950 y el *Homenaje a Falla* de 1954, dos obras que se constituyen como una declaración de intenciones, pues con ambas se instaura en la corriente continuadora de la labor falliana empleando un método de composición propio de la tradición española como es la *Diferencia*.

## 7 ROSA GARCÍA ASCOT

---

De todos los homenajes a Manuel de Falla, junto al de Halffter, García Ascot es una de las figuras más cercanas al compositor gaditano. La proximidad de la familia de García Ascot con Pedrell, cuya madre era amiga del compositor tortosino, posibilitó que Pedrell se fijase en la pequeña Rosa y en las cualidades musicales que ésta presentaba. Pedrell recomendó a Enrique Granados como profesor de la joven pianista, pero la muerte de éste en 1916 movió a Pedrell a recomendarle otro profesor, en este caso Manuel de Falla.

El círculo de amistades de la Familia García Ascot facilitó mucho las cosas a Rosa, pues si ya hemos visto que éste le facilitó su acceso a Manuel de Falla, las reuniones que a menudo se celebraban en su casa también trajeron diversas personalidades del mundo del arte, como ya Enrique Granados o Federico García Lorca, gran amigo de Manuel de Falla.

La joven compositora pasó a ser pupila de Manuel de Falla, obteniendo así grandes privilegios, como el debutar como concertista en 1920 de la mano de Falla interpretando sus *Noches en los jardines de España* en la Sala Gaveau. Las excelencias de la joven pianista le acercaron a la figura de Ravel, quien se interesó por ella, provocando así los celos de Manuel de Falla, pues según la misma compositora narra en sus memorias:

Falla se opuso [a que Ravel le diera clases], muy bien secundado y apoyado por mi familia. Nunca supe las razones que tenía – y que expuso- Falla para oponerse [...]



A mí no me preguntaron pero no quería cambiar de maestro de ninguna de las maneras (PALACIOS, 2010: 345).

El excesivo afán acaparador de Manuel de Falla fue perjudicial para la joven compositora que al igual que sus contemporáneos quiso marcharse a París, pero no pudo disfrutar de tal privilegio hasta 1938-1939. Es entonces cuando se va por su cuenta a estudiar con Nadja Boulanger, ya como miembro del Grupo de los Ocho de Madrid, presentado en noviembre de 1930 (PALACIOS, 2010; en VVAA, 2010: 346).

El interés de la joven compositora por los compositores franceses, en concreto Maurice Ravel, halla su origen en la conferencia que dentro de la serie de conferencias ofrecida en la Residencia de Estudiantes vinculada con el mundo de la composición contemporánea, en concreto “las conferencias-concierto dadas por Maurice Ravel, el 23 de noviembre de 1928, y sobre todo a las de Milhaud, el 20 de abril de 1929, bajo el título “La música francesa contemporánea”; y Francis Poulenc, en abril de 1930, con un título bastante similar, “Las tendencias de la música francesa contemporánea” [...] “Rosa no aparece como compositora [...] sólo es representada por una obra, su *Suite*. Rosa García Ascot comenzó a orquestar en 1930 esta pequeña partitura de piano tras conocer la intención de los jóvenes compositores del Grupo de incluirla en sus programas” (PALACIOS, 2010; en VVAA, 2010: 348).

Según María Palacios:

A pesar de ser discípula de Manuel de Falla, y de haber recibido el apoyo de personas tan importantes como Pedrell o Granados, Rosa García Ascot no contaba con referentes musicales lo suficientemente sólidos como para poder abordar su papel como compositora con fuerza y valentía (PALACIOS, 2010: 349).

En una de las cartas que envió Rosa García Ascot a Manuel de Falla se observa claramente cómo la autora carece de unos referentes claros en composición, y cómo Manuel de Falla no es tanto un referente como compositor sino más bien una especie de mentor o “guía espiritual”:

Ahora me han comprometido a orquestar una Suite, (o lo que sea) que ya tengo hecha y parte ya oyó U. en junio, pues para el 10 de enero van a dar todo el Grupo un concierto en Barcelona [concierto en el Palau de la Música a cargo de la Orquesta

Clásica de Madrid], con una obra de orquesta de cada uno<sup>18</sup> (GARCIA ASCOT, 1930, en PALACIOS, 2008: 398).

Como vemos en el texto anterior, la autora tenía ciertas dudas acerca de la validez y méritos de su obra *Suite para orquesta*, gestada especialmente para la ocasión a partir de su *Petite Suite* para piano solo. Seguramente, a diferencia de sus contemporáneos, la sociedad no le daba plena libertad para dedicarse a la composición, pues también encontramos varias cartas de ésta autora dirigidas a Manuel de Falla donde se expone el problema de no tener tiempo para la composición debido a las tareas domésticas y problemas familiares.

Según María Palacios, la autora escribe a Falla:

El 27 de octubre de 1927 se queja a Falla de tener que ser “la niñera” del hijo de unas visitas que hay en su casa que, según afirma la propia Rosa “no nos deja un momento tranquilos, teniéndome convertida en niñera” (PALACIOS, 2008: 399).

Además de los problemas que le surgen y le impiden dedicarse a la composición plenamente, la carencia de referentes musicales femeninos también supuso un fuerte revés para la compositora catalana.

## 8 FERNANDO REMACHA

---

Fue el único compositor del grupo de los ocho que obtuvo una beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando para estudiar en Roma con Gian Francesco Malipiero por cuatro años (1923-1927). Fernando Remacha tras huir a París, regresó a su Tudela natal y estuvo trabajando en la ferretería familiar hasta 1963 cuando empezó como director del conservatorio tudelano. Su interés por la música francesa y su huida a París le acercaron aún más a la corriente postfalliana española.

En la obra que presenta *Vierge* expone unos comentarios de estilo sobre el ballet del compositor tudelano:

Acopla un componente casticista con una estética neoclásica, configurando una obra de carácter folklórico que muestra uno de los primeros ejemplos de acercamiento

---

<sup>18</sup> Carta de Rosa García Ascot a Manuel de Falla. 16-XII-1930. Archivo Manuel de Falla.

intelectual a la cultura española por parte de los músicos que luego configuraron el grupo de Madrid (VIERGE, 1999: 51)

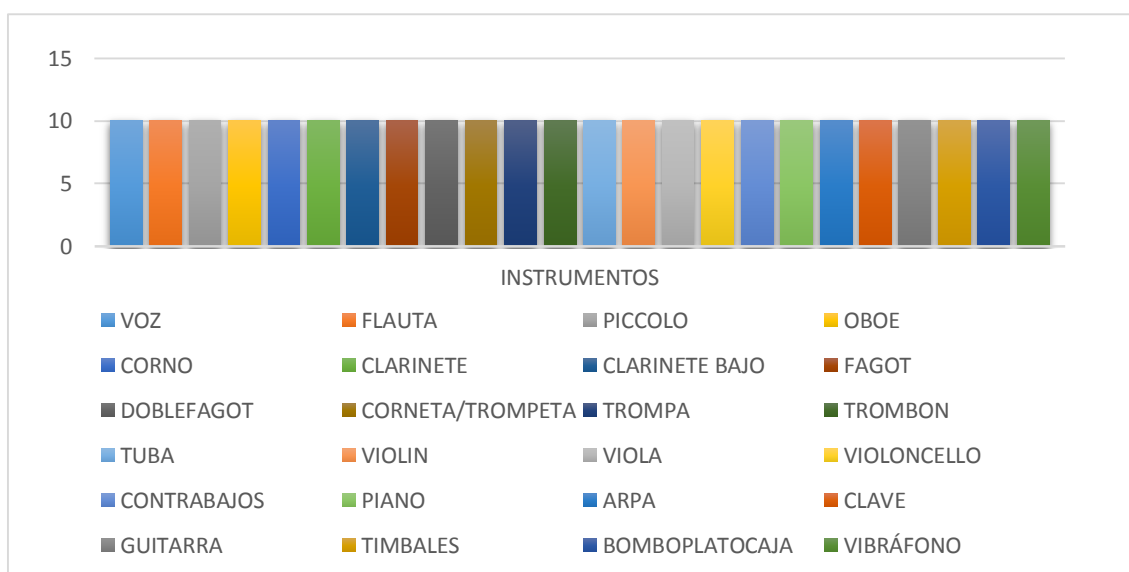
Resulta como mínimo sorprendente que Remacha, recién salido del conservatorio, fuera capaz de tener una propia “visión del folklore” incluso antes de que Manuel de Falla presentase su *Retablo de maese Pedro* (1919-1922) y *Concerto para clave y 5 instrumentos* (1923-1926).

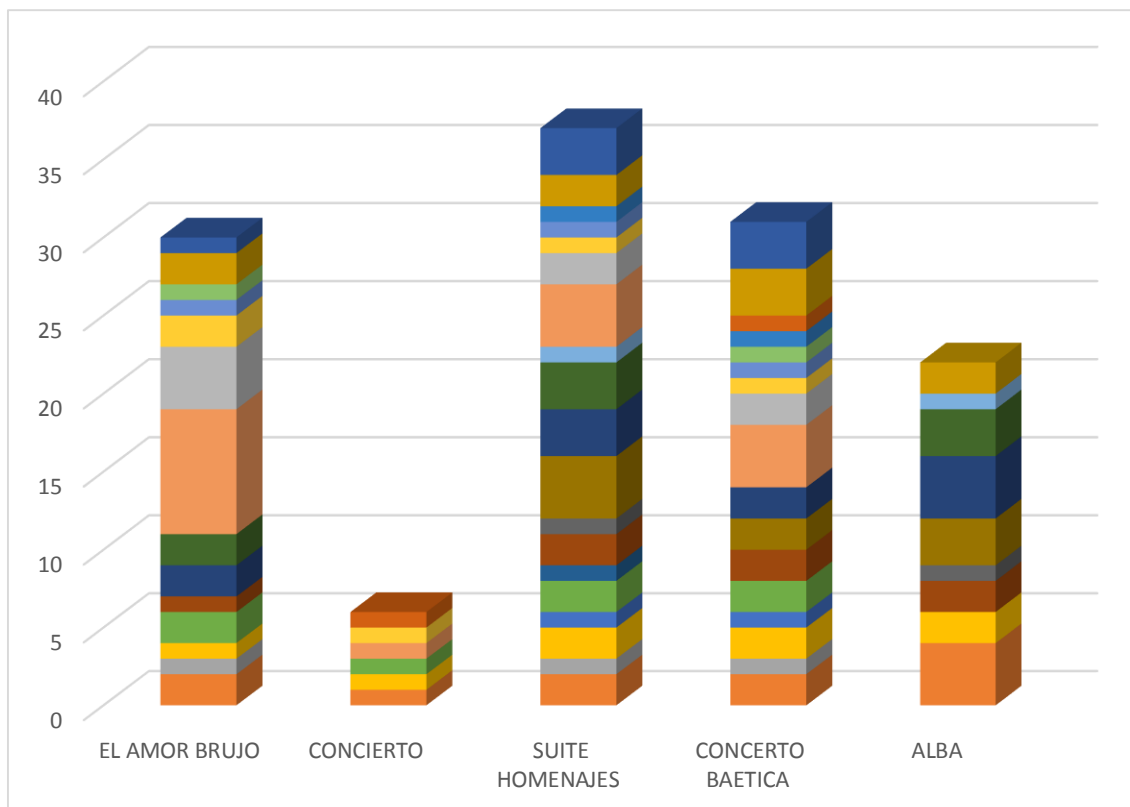
A continuación vamos a comparar las plantillas orquestales de dos obras de Remacha con la orquestación del *Concerto para Clave* de Manuel de Falla en su estreno londinense a cargo de la Orquesta Bética.

### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE                      ALBA

<p style="text-align: center;"><u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda.</u> (CRICHTON, 1989: 45)</p>	<p style="text-align: center;"><u>4 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 4 clarinetes, 2 fagotes y contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 Trombones y Tuba, 2 timbales, percusión, arpa e instrumentos de cuerda.</u> (PALACIOS, 2008: 282)</p>
---	--





Una de las peculiaridades de *Alba* es que es la plantilla orquestal más numerosa de todas las obras de los compositores adscritos al Grupo de los Ocho. Como podemos ver, la orquestación es más que similar a la que empleó Falla en el estreno londinense del *Concierto*. Tanto en *Alba* como en *La Maja vestida* el autor se sitúa claramente en la búsqueda de una sonoridad muy cercana a la falliana Orquesta Bética. Según Palacios, “el timbre españolista marcado por Manuel de Falla, el tema principal aparece encomendado al oboe” (PALACIOS, 2008: 465).

### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCIERTO PARA CLAVE

LA MAJA VESTIDA

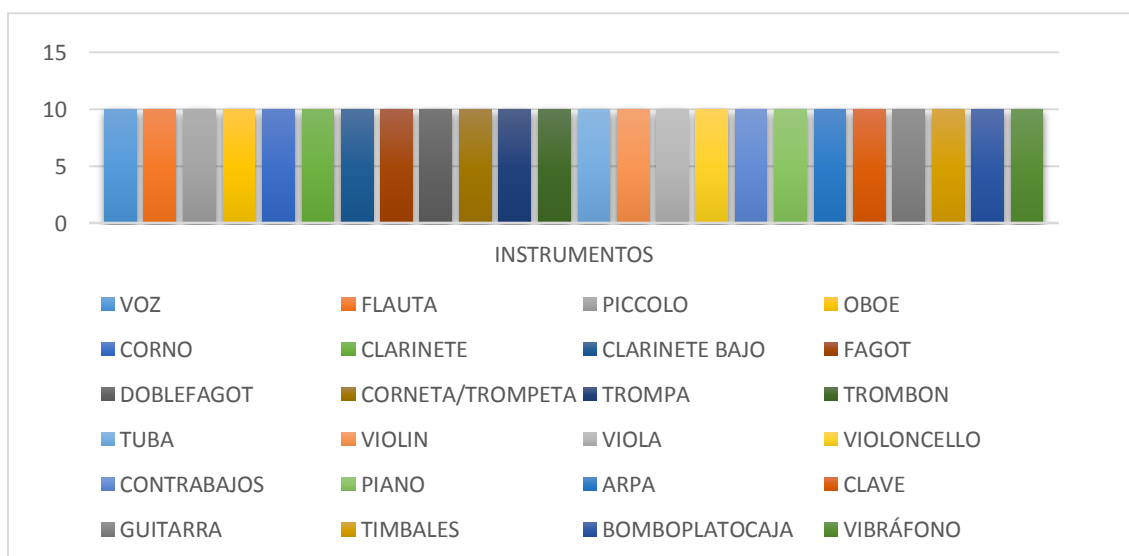
<u>2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda.</u> (CRICHTON, 1989:45)	<u>2 flautas, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 2 timbales, percusión, piano y cuerda.</u> (PALACIOS, 2008:463)
--	--

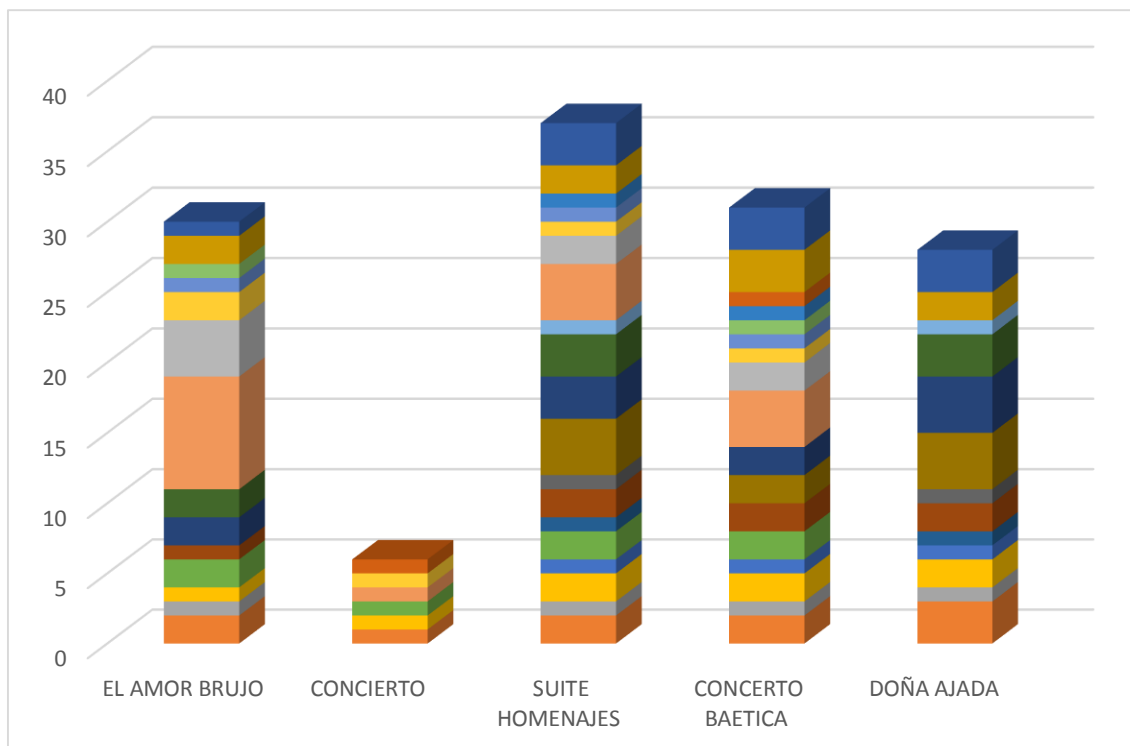
El inicio de su carrera se caracterizó por su consideración como “discípulo espiritual” de Claude Debussy, seguramente debido a su origen francés. Estudió con Conrado del Campo armonía y con Fernández Alberdi piano, ganando su primer Premio Nacional de Música con el poema sinfónico *La Nave de Ulises*. Se exilió en París, donde poco a poco va decantándose por la vertiente más conservadora de la música española.

COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE                      DOÑA AJADA

<p><u>2 flautas, 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 3 timbales, celesta y percusión, arpa, clave (piano), instrumentos de cuerda.</u> (CRICHTON, 1989:45)</p>	<p><u>3 flautas, flautín, 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes y clarinete bajo, 2 fagotes y contrafagot, 4 trompas, 4 trompetas, 3 Trombones y Tuba, 2 timbales, percusión, arpa e instrumentos de cuerda.</u>                      (PALACIOS, 2008:436)</p>
---	---





La obra presenta una orquestación muy similar a la que empleó Falla para su *Concerto* con la Orquesta Bética. Ambas coinciden a excepción del flautín, clarinete bajo, fagot y bronce, trombones y tuba en el empleo de instrumentos propios de la orquestación empleada en las marchas procesionales de principio de siglo XX.

Así, una vez más, vemos cómo el modelo de Falla llega a encontrarse en muchas de las obras que se encomiendan al compositor gaditano. Además de los usos que hace él mismo de la música de tradición oral, pues al igual que Falla, el ostinato rítmico que plantea la caja nos recuerda a la música de procesión, se establece un vínculo directo con el uso falliano de dicha música, así como de la orquestación en busca de una sonoridad más cercana a la música tradicional española.

También cabe destacar la simplicidad de la música de Bacarisse que en esta obra intenta acercarse al lenguaje de la Nueva Música con orquestaciones poco densas, que emplean partes a dos y se alejan directamente del Falla del *Amor Brujo* para acercarse al Falla del *Concerto*.

El compositor Jesús Villarojo homenajea a Manuel de Falla en su obra *Recordando a Falla*, aunque dicho autor también realizó homenajes a Bartók, (*Recordando a Bartók*), a Oliver Messiaen (*Tucano*) y a Sebastián Durón (*Glosas a Sebastián Durón*). Todas estas obras se ubican en lo que Ordiz ha llamado *período de síntesis* (ORDIZ, 2011: 184), transcurrido entre 1986 y 1991:

La tendencia gráfica deja paso a la notación convencional y el interés por la experimentación con el sonido deja paso al sonido musical obtenido a partir de la elaboración y combinación de timbres (ORDIZ, 2011: 184).

Es en este período cuando el autor realiza una ampliación de enfoques para el período posterior iniciado en 1992. La crítica que realizó Enrique Franco del estreno ilustra parcialmente la recepción de la obra en su estreno el 11 de diciembre de 1989:

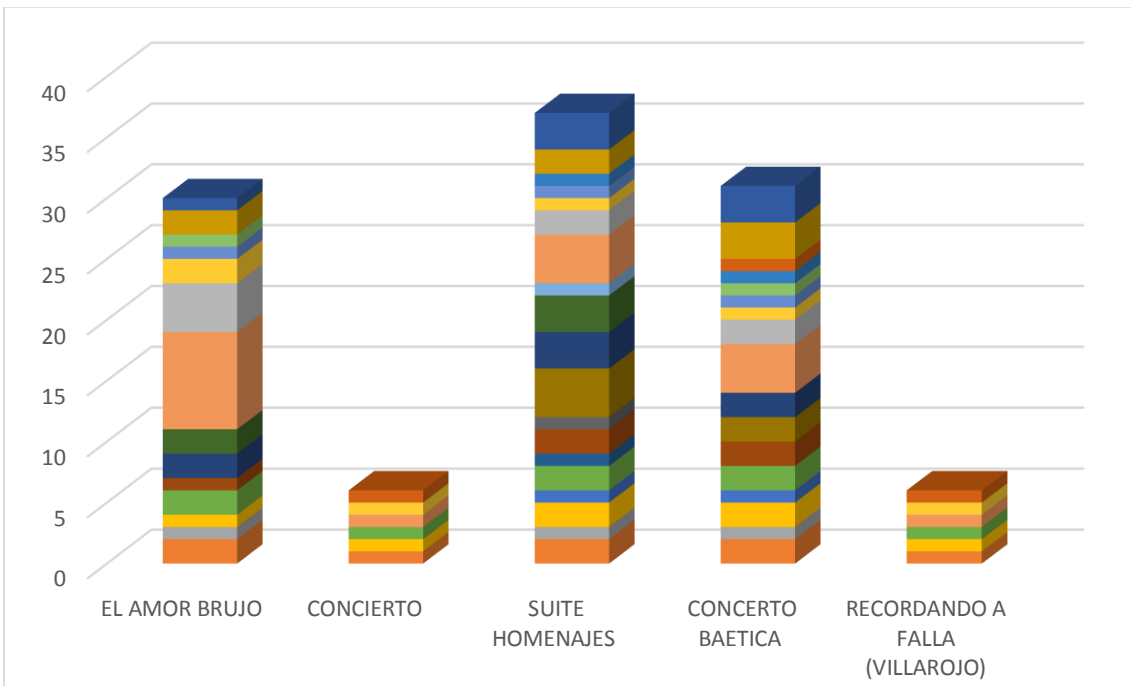
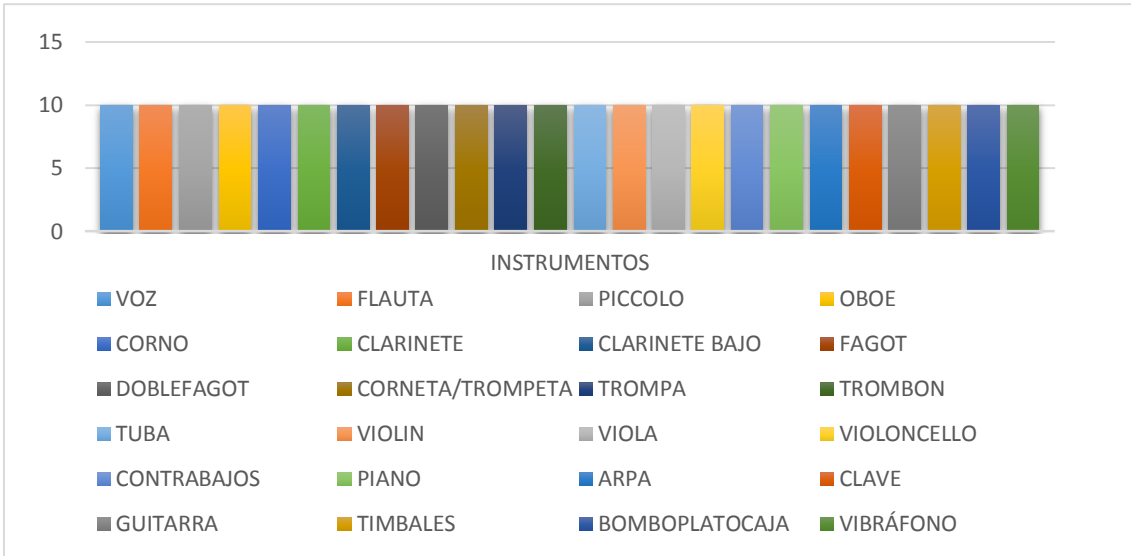
Jesús Villa Rojo, en su calidad de compositor, dio a conocer su nueva obra “RECORDANDO A MANUEL DE FALLA. Escrita por la misma combinación que el “CONCERTO” de don Manuel, Villa Rojo parte para su extenso y consistente trabajo de dos datos fundamentales: la sonoridad fallasca de los seis -instrumentos y el empleo como materia estructural de estilemas muy breves procedentes de la partitura de Falla, cuyo origen, en un caso como en otro, está en el madrigal renacentista “DE LOS ÁLAMOS VENGO MADRE”. Alterna Villa Rojo cierto estatismo, producto de las repeticiones circulares, con la andadura y la línea de continuidad a la que en ningún momento renunció el músico gaditano. Todo está realizado con orden y claridad en la intención y en el lenguaje, de modo que este nuevo homenaje a Falla llegó a todos y fue recibido con largos aplausos (FRANCO, 1989).

### COMPARACIÓN DE LA PLANTILLA ORQUESTAL

CONCERTO PARA CLAVE

RECORDANDO A FALLA.

<u>Flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y clave (o piano).</u>	<u>Flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y clave (o piano).</u>
--	--





## 3. CONCLUSIONES



A continuación procedemos a exponer las conclusiones de los diferentes aspectos analizados en la investigación siguiendo el orden de aparición en la misma. Desde nuestro punto de vista, el aporte fundamental, sin el cual no tiene sentido ésta investigación, es la creación de la herramienta de análisis intertextual en la que se tiene en cuenta las diferentes propuestas metodológicas intertextuales vigentes en la actualidad (Bakhtin, Kristeva, Genette, López-Cano), fundamental tanto para ésta investigación, como para investigaciones venideras que se propongan tratar cómo se establecen relaciones entre dos obras musicales, estén o no vinculadas por una relación explícita de homenaje u otros. Con dicha herramienta se amplía considerablemente el espectro de connotaciones analizables en lo que a la intertextualidad musical se refiere y gracias al cual hemos podido diferenciar y catalogar los usos que hacen ciertos autores de las melodías de la música de Manuel de Falla, como ocurre en el caso de las melodías del *Amor Brujo*, las cuales son tratadas por autores como Vicente Garcés (*Passionera*, compás 1) o Joaquín Rodrigo (*Invocación y danza*, compás 207) mediante la transformación del original (A-LOP3) y consiguiendo encajarlas en su propio discurso musical. La misma melodía se emplea siguiendo otros procedimientos, en el caso de Bernardo Adam en su *Homenaje a Manuel de Falla*, el autor emplea tanto la cita (A-LOP1) (c.1), como el tópico (B-LOP4) (c.30), o lo que consideramos como alusión estilística (B-BUR5.2) de la música del conocido ballet falliano. También del *Amor Brujo* se pueden encontrar otros casos, como el de Rafael Rodríguez Albert, quien en su *Homenaje a Manuel de Falla* emplea lo que Genette calificó como travestimiento burlesco (C-GEN2) con el tema falliano del “Amor dolido”. En dicha obra llega a presentar un modelado (A-BUR1.1) del tema del “Círculo Mágico”, también del *Amor Brujo*, reproduciendo el fragmento musical falliano en el centro de la obra asumiendo éste el clímax de la misma así como la función de eje estructurador. Además de los usos intertextuales comentados, son varias las alusiones (A-LOP2) que el mismo autor hace a otra obra Falliana, *Concerto para clave y cinco instrumentos*, en su *Ciclo Cadencial en torno a Falla* (cc.61-63).

Pero sin duda, el análisis intertextual no hubiera ofrecido éstos resultados sin los datos que ha aportado la sistematización del análisis melódico y la posibilidad de codificar las melodías para con ello obtener una cuantificación de las relaciones intertextuales, hasta ahora inexistente en dicho tipo de análisis. Ésta metodología ha resultado fundamental para poder comprender y categorizarlas con mayor amplitud. A partir de dicha cuantificación se comprende mejor el nivel de absorción de la obra de

Manuel de Falla por parte de los compositores estudiados que le han rendido un homenaje así como de algunas de las características melódicas más destacadas de Manuel de Falla. Por otra parte, el estudio de las variantes rítmicas, que obvia nuestro trabajo, se posiciona como otra vía fundamental para arrojar un poco más de luz acerca de la intertextualidad rítmica, en este caso, entre los repertorios tratados. Más allá de esto, entendemos como necesario el nuevo planteamiento metodológico para el conocimiento de las relaciones que se establecen entre las melodías de dos o más obras. Quedando obsoleto, como ya hemos comentado en la introducción, la superposición gráfica de melodías debido a las limitaciones evidentes que conlleva la misma.

En tercer lugar, cabe destacar que se ha arrojado algo de luz sobre un aspecto teórico de difícil apreciación mediante la audición de la música, como es el apartado de intertextualidad de la técnica armónica. Es resaltable que dentro del conjunto de posibilidades que ofrecen las superposiciones armónicas que empleó Manuel de Falla, la mayoría de los autores estudiados tiendan a elegir algunas superposiciones frente a otras. Es el caso de la superposición 5+5, omnipresente en las obras estudiadas y en muchos casos también la más empleada, seguida de la superposición 5+b5. La siguiente superposición más empleada es la 3+5, así como su variante 3+b5. Por último, y no por ello menos importante, se encuentra la superposición 1-5, pues esta superposición será determinante en la sonoridad del conjunto acórdico. Dichas conclusiones obtenidas del estudio de las superposiciones tienen un gran valor a la hora de comprender mejor la música relacionada con Manuel de Falla, pues la desfuncionalización armónica propia de este período de la historia de la música española es una característica destacada de la misma.

Tal y como comentábamos acerca de la superposición 1-5 y de lo determinante que puede resultar para la sonoridad del conjunto acórdico, los sonogramas arrojaron algo de luz respecto al mismo. La anulación de los armónicos superiores que se generan en un acorde con la superposición 1-5 dan sentido a la búsqueda del refuerzo de algunas resonancias con la que Manuel de Falla inició el uso de este sistema.

La orquestación de las obras en homenaje a Manuel de Falla tienen dos modelos a partir de los cuales se reproducen sistemáticamente las orquestaciones: la orquestación de la Orquesta Baética en el estreno del *Concerto para clave y 5 instrumentos*, adaptado a orquesta, y la orquestación del *Amor Brujo*. Dichos modelos son los referentes para la gran parte de compositores que homenajean a Falla.

Gracias a las gráficas se observa claramente cómo la mayoría de compositores que homenajearon a Falla se acercaron más a la orquestación del *Amor Brujo* y de la *Suite Homenajes* en la interpretación de la Orquesta Baetica por lo que las mismas se pueden considerar como los referentes orquestales representativos de la música de Manuel de Falla. En último lugar queda claramente la orquestación original del *Concerto para clave*.

Las aportaciones de la presente investigación se han generado en diversos campos de estudio:

En primer lugar, ha sido imprescindible la creación de un método que permita aunar las diferentes teorías intertextuales vigentes en la actualidad, ya que al revisar la bibliografía relacionada hemos hallado un vasto número de trabajos que tratan dicho tema desde diferentes planteamientos teóricos y metodológicos. Por lo tanto, uno de los principales aportes a las futuras investigaciones musicales que versen sobre la intertextualidad obtendrán en este trabajo un ejemplo de planteamiento para interrelacionar los trabajos de autores de referencia tan destacados como los son Julia Kristeva y Gérard Genette, en lo literario y Peter J. Burkholder y Rubén López-Cano en lo musical.

En segundo lugar, además del tratamiento de la intertextualidad musical, se ha hecho hincapié en otro aspecto necesario en el estudio de la música: la sistematización del análisis melódico. Sigue siendo común encontrar en un gran número de publicaciones científicas de referencia un estudio melódico basado en la comparación de imágenes de partituras superpuestas que tiene una obvia limitación de espacio, sobre todo cuando del estudio de un gran número de fragmentos musicales se trata. Por ello, la herramienta que se emplea en este trabajo y su aplicación a futuros trabajos de investigación puede resultar de gran utilidad debido a que tiene como objetivo transformar dichas imágenes en datos, más aptos para la experimentación y estudio de los mismos.

Otro de los puntos tratados en este trabajo que abre la puerta a un vasto campo de estudio es el vinculado con el empleo de sonogramas para el análisis de la música y de los elementos que la forman. Si ya existen trabajos que emplean sonogramas para el análisis de la forma musical así como del uso de las dinámicas en el mismo y/u otros aspectos, son pocos los que emplean sistemáticamente para el mejor conocimiento de ciertos aspectos que a veces resultan imperceptibles con los métodos tradicionales de análisis. Con estos sonogramas hemos verificado que el empleo del sistema de las

superposiciones que ideó Manuel de Falla sí tiene una repercusión directa en las resonancias de los acordes, tal y como el propio autor suponía, ya que no disponía de la tecnología que tenemos hoy en día para comprobar el incremento de la intensidad de los armónicos generado por el uso de dichas superposiciones.

## 4. ANEXOS





(LÓPEZ LERDO DE TEJADA, 1966)

## desde VALENCIA

**Orquesta Municipal.** - Se abre la temporada con la *Novena sinfónica*, en la que Pedro Pirfano evidenció una comprensión, entrega y estudio excelentes; tuvo en la Orquesta una colaboración a eficaz y el Orfeón Pamplonés lució espléndido de calidad vocal, líricas y limpieza; un discreto cuarteto solista (Penagos, Rivadeneira, Higuero y De Narké) apagó el éxito triunfal de esta versión beethoveniana, motivo de cálidos elogios para Pirfano, protagonista ovacionado de esta jornada ejemplar.

**Sociedad Filarmónica.** - La pianista Margot Pinter, tan apreciada en esta Sociedad, volvió a hacerse aplaudir cordialmente como solista de los *Conciertos de Khachaturian y Gershwin*, contando con la Orquesta Municipal y Pirfano, asimismo vehículos bien expresivos de Mozart y de la *suíte Gayaneh*. La *Westdeutscher Mozartchester*, que dirige Walter Schulten, se mostró como instrumento admirable de páginas excelentes de Rameau, Bach, Mozart, Elgar y Schubert, y la pianista Rosa Schabert también realizó una buena labor en un bello programa que incluía desde clasicismos solemnes hasta la elegancia hispana de Granados.

**Orquesta Clásica.** - La inauguración de los conciertos del «viernes» en el Ateneo Mercantil volvió a significar una jornada muy aplaudida por Corell y su Orquesta. Rossini, Haydn y Strawinsky encudraban con buen sentido un estreno agradable e interesante de Zoltán Kodaly: *La tarde de verano*;

partitura clara, luminosa, un tanto poética y que tuvo una interpretación sentida, muy plausible, en Corell y la Orquesta Clásica; el Vicesecretario de la entidad leyó la Memoria del curso pasado, y el Ilustre Sr. D. Manuel Guitrara González pronunció una charla tan bien enfocada como inteligente de forma y fondo.

**Orquesta de Cámara.** - En el Teatro Talía, esta Orquesta, creación amorosa y tenaz de Daniel Albr, con la colaboración entonces de la Hermandad Católica Ferroviaria y ahora la protección de la Caja de Ahorros, ha iniciado su temporada de actuaciones, ya en su 17.º año de existencia; en esta ocasión, el Talía se vio muy animado por un público que no regateó su aplauso a Albr y su Orquesta, en versiones de Tartini, Pergolesi y Boccherini, así como obras valencianas del propio Director (autor inspirado de *Cuatro impresiones*), Magenti (*La pavana de Valencia*) y López-Chavarri (*Das improvisata*).

**Institutos extranjeros.** - En el Alemán, sesión admirable a cargo de los Solistas de Tübingen, agrupación de cuerda que resulta tan impecable y empastada en antiguas obras de Händel y Haydn como en pentagramas más cercanos a nuestros días, tal como el difícil *Divertimento* de Bartok. En el Instituto Francés, el violinista Maurice Furer realizó una hazaña digna de aplauso: la audición de

una colección de obras para violín solo, de Bach, Migot, Wellez y Martinon; también fue original el recital del saxofonista Jean Marie Londeix, quien, acompañado por Marie Anne Campenot, ofreció un programa sumamente atractivo, compuesto por obras de Hindemith, Bauzin, Dubois, Amelior, Schmitt, Saughet y Milhaud; «saxo» y pianista tocaron extraordinariamente.

**Otros conciertos.** - En el Círculo Medina, el violonchelista Pedro Corostola renovó su contacto con el público valenciano imponiendo nuevamente su arte con un programa tan atractivo como inteligentemente resuelto (Feuillard, Bach, Nin, Fauré y Debussy). En Amigos de la Guitarra, el joven intérprete José Luis Rodrigo inauguró el curso con un recital celebrado en el salón Sorolla del Ateneo; desde Chilesotti y Milán hasta Torroba y Ponce, el guitarrista logró momentos muy encomiables, haciéndose aplaudir en todo momento. La Coral Polifónica Valencina, que dirige Francisco Lliscer Pla, cantó en Castellar; el programa fue motivo de grandes ovaciones para los solistas valencianos, y Lasus, Victoria, Brahm, Olmes, etcétera, lograron versiones muy ajustadas, singularmente en *Oli*, humoresca que firma López-Chavarri. El Instituto Musical Giner y El Micalet rindieron un emotivo recuerdo a la memoria de Giner, y las Bandas Primitiva y Unión Musical de Liria celebraron sendas veladas dirigidas, respectivamente, por los maestros Malato y Bolet.

escribió **EDUARDO L.-CHAVARRI ANDUJAR**

## CEUTA

### BRILLANTE RECITAL DE CANTO Y PIANO

Una vez más la Sociedad Amigos de la Música nos ha obsequiado con un recital estupendo, en el marco acogedor del salón de actos del Conservatorio Oficial de Música, con un programa de exquisito gusto. En la primera parte actuó la joven soprano Isabel Aensio, acompañada al piano por don Rafael Gómez Sempere, pianista de los mejores quilates por su técnica, digitación maravillosa y el difícil arte de dar a cada composición tal cual fue concebida, y con un sello personal que sólo los grandes virtuosos pueden alcanzar. No cabe duda que la soprano tuviese por acompañante tan excelente artista, dándole oportunidad a que sintiera -ya que ahora comienza- pudiese con seguridad y buen ánimo lucir todas sus mejores dotes. Así, en la *Elizavita y el obrero*, de Joaquín de Caballero, su voz fue como un suspiro, y en el «Veni al arte» de Tancs, de Puccini, y la *Dogaresa* (romanza de «Marta») su timbrada voz nos ofreció todos sus más ricos matices y el dominio para acometer los agudos.

En la segunda parte del recital, en que interviene solamente el Sr. Gómez Sempere, fue extraordinaria su intervención, arrancando una clamorosa ovación: *Claro de luna*, de Debussy, y *Ensayo de amor*, de Liszt, composición que requiere un dominio pleno del arte pianístico. El resto de las obras de Chopin: *Nectario*, *Polonesa número 1*, *Berceuse* y *Fantasia*, no encontramos adjetivos, e igual en Córdoba, de Albéniz, y el *Allegro de concierto*, de Granados. Interpretó como «bis» una pieza no programada, -José María Cano.

16

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

## La juventud

### Primera Ofrenda musical de la DELEGACION NACIONAL de JUVENTUDES

Del 23 al 27 de noviembre se celebró en la ciudad de Cádiz la Primera Ofrenda Musical a Manuel de Falla, Ofrenda que toda la juventud de España dedica a la memoria del compositor gaditano con motivo de cumplirse en este año el XC aniversario de su nacimiento y XX de su muerte, efemérides que han sido celebradas por iniciativa de la Asesoría Musical de la Delegación Nacional de Juventudes. Hemos vivido jornadas de intensa emoción en la misma tierra en que viera la luz don Manuel, y por la que sintiera verdaderos deseos de vivencias. Si Falla residió en Granada y posteriormente en Alta Gracia (Argentina), debió ser por una necesidad imperiosa de su salud, que le obligaba a ello, pues siempre expresó el deseo de reposar en su Cádiz nativo, muy cerca del Atlántico, ese mar que un día le inspirara su *Atlántida*.

#### UNA FELIZ INICIATIVA

Digna del mejor aplauso es esta feliz iniciativa de los Servicios de Actividades Culturales de la Delegación Nacional de Juventudes de ofrecer anualmente, y en el mes de noviembre, del 14 al 23, un emocionado recuerdo a la memoria de Falla, escuchando su música y aquella otra que está inspirada en su recuerdo. Se nos ha dicho que esta primera Ofrenda ha sido improvisada, «bendita improvisación», pero parece algo bien madurado, como luego se ha visto en el transcurso del programa, bien confeccionado, de conferencias, coloquios y conciertos, junto a otras ofrendas de las que se hablará más tarde. Mérito indudable es ello de Antonio Iglesias, Asesor Musical de la Organización Juvenil, a quien ya le habría bullido más de una vez la realización de un tan grandioso homenaje a un músico español que tanto representa en la composición patria y de

quien t  
siguen s  
LOS PRU  
El salt  
miento  
acto ina  
Jefe del  
Cultural  
nal de J  
lían Mar  
a esta Pr  
Manuel  
nían un  
intimo,  
(y de he  
toda la o  
serían u  
brillante  
lla, de J  
no pudo  
compron  
rioridad;  
rias vel  
sonal de  
ceraría  
brante,  
sús de li  
prendid  
bras a t  
sobre el  
Manuel.  
nos acs  
dos por h  
y por la  
Sueño I

El segu  
ce os en  
dios, d  
mira se  
del ilust  
ditano b  
es sus P  
can la e  
terpreta  
tienen e  
ñitales y  
ra la ef  
Poco el  
dispensa  
sano, m  
labor se  
ncido e  
escucha  
la sesión  
interpret  
las *Tres  
ciones pu  
pañadas  
tonces y  
hecho d  
sión, y  
terrumpe  
cada un  
reducido  
supo res  
sismo y  
bor de  
con tod  
el todo  
subiendo  
cuando  
su cabez  
inmorta*

Con l  
Carmen

## RITMO en



# Juventud española a

# MANUEL de FALLA

quien tantos músicos españoles siguen sus huellas.

## LOS PRIMEROS ACTOS

El salón de sesiones del Ayuntamiento gaditano dio cobijo a un acto inaugural, en el que por el jefe del Servicio de Actividades Culturales de la Delegación Nacional de Juventudes, Santiago Guillén Martí, se hizo la introducción a esta Primera Ofrenda Musical a Manuel de Falla; sus palabras tenían un eco familiar, recogido e íntimo, como si las pronunciara (y de hecho lo es) un amante de toda la obra de don Manuel. Luego serían unas palabras encendidas y brillantes sobre la juventud de Falla, de José María Pemán, que él no pudo decir personalmente por compromisos adquiridos con anterioridad; unas palabras que describirían velos íntimos de la vida personal del compositor. Y después cerraría el acto con su verbo vibrante, encendido, el escritor Jesús de las Cuevas, que nos llevó prendidos en el fuego de sus palabras a todos, durante su pregón sobre el andalucismo genial de don Manuel. Creo que todavía estaríamos escuchándole todos, extasiados por la claridad de sus conceptos y por la emoción de sus palabras.

## Suenan las primeras composiciones de Falla

El segundo acto que se nos ofrece es en el Colegio Oficial de Médicos, donde escuchamos una primera sesión dedicada a la música del ilustre hijo de Cádiz. Otro gaditano bien galardonado interpretó sus *Piezas españolas para piano*, con la «Fantasía bélica», y las interpretaciones de Jacinto Matute tienen ecos de familiar, requiebros filiales y comprensión especial para la efeméride que se celebra. Pero el público, como siempre, dispensa una buena acogida al paisano, más no la atención que su labor se merece. Es malo ser conocido en la tierra natal de uno y escucharle con frecuencia. Por eso la sesión subió de tono cuando se interpretaron por Isabel Penagos las *Tres melodías* y las *Siete canciones populares españolas*, acompañadas al piano por Matute. Entonces vibró como debía haberse hecho desde el comienzo de la sesión, y tuvimos un amago de interrumpir las *Canciones* al final de cada una de ellas; pero todo quedó reducido a ese amago, y el público supo resistir su impulso, su entusiasmo y su admiración por la labor de los dos artistas, realizada con todo amor, cariño y entrega, subiendo de punto el entusiasmo cuando Isabel Penagos alzó sobre su cabeza la partitura del gaditano inmortal.

## Un coloquio histórico

Con la presencia de María del Carmen Falla se celebró un inte-

resante coloquio, en el que intervinieron destacadas personalidades gaditanas y críticos madrileños. Actuó como moderador Antonio Iglesias, que dijo a los asistentes que la mejor aportación que se podía hacer para destacar la personalidad de Falla en lo futuro era establecer las bases que habían de regir en las próximas manifestaciones musicales, en años futuros, puesto que estas Ofrendas tendrán su continuidad en lo sucesivo, serán unas manifestaciones que no puede haber nadie que cometa el atropello de suprimirlas una vez instauradas, como ya han quedado, sobre bases definitivas. Estas serán: celebrar las sucesivas Ofrendas del 14 al 23 de noviembre de cada año; celebración de actos religiosos, conciertos y exposiciones; Concurso Internacional de Interpretación «Premio Manuel de Falla», para jóvenes no mayores de veinticinco años, con dos pruebas eliminatorias: la primera, en Madrid, y la segunda, en Cádiz, con un premio de 1.000 dólares y un contrato de diez conciertos, con lo que el total ascenderá a 200.000 pesetas. Para los premios de Interpretación pianística será pieza obligada las *Noches*, y para Canto, diversos pasajes de *La vida breve*.

También habrá encargos de obras a la memoria de Falla, para estrenarlas en las Ofrendas, junto a otros de carácter literario-musical de orden analítico, que se encomendarán a profesionales de la Música, ya que estos trabajos no existen en la actualidad y si los de carácter biográfico. Además se convocarán certámenes periodísticos.

Cádiz, que carece de un piano que esté a la altura de su importancia, lo tendrá para sucesivas Ofrendas, ya que las bases para su adquisición quedaron bien cimentadas, con donaciones que ascienden a las 75.000 pesetas, y a las cuales se unirán otras aportaciones en forma de suscripción popular, que darán el total de la cantidad precisa para que sea de la mejor calidad.

## Lección sobre lección

Monseñor Federico Sopena disertó sobre *Lección para hoy de la vida y de la obra de Falla*. El salón de actos de la Caja de Ahorros fue insuficiente para albergar a todos los que deseaban escuchar la docta palabra del conferenciante, quien

dió una lección magistral sobre lo que representa Falla en el camino de la vida espiritual y terrena. Estuvieron sus palabras llenas de contenido doctrinal en la Música, en lo religioso y lo social, hasta rozando con lo político moderado. Sus palabras fueron encendidas y valientes en muchos momentos, y harán pensar a muchos sobre el verdadero significado de ellas.

## EL CONCIERTO DE GALA EN EL GRAN TEATRO FALLA

Cádiz tiene un teatro de corte clásico, que por fuera parece una plaza de toros al estilo de las Monumentales de Madrid y Barcelona. Al menos, eso cree el paseante que circula por las vías gaditanas; pero luego sube de sorpresa en sorpresa al ver que no hay tal plaza de toros, sino un teatro amplio, acogedor, que ostenta un nombre glorioso y que se instala sobre una plaza que lleva el nombre del compositor, como el teatro.

Sobre ese escenario estuvo la figura enjuta de don Manuel en otra ocasión, y también se escuchó su música, como en la presente. Ahora fueron su *Psyché* (para voz, flauta, arpa, violín, viola y violoncelo), el *Soneto a Córdoba* (para voz y arpa) y el *Concerto* (para clarinete, oboe, clarinete, violín y cello), cerrando el programa su *Retablo de Maese Pedro*.

Como intérpretes de estas obras actuaron la Orquesta Filarmónica de Madrid, con su titular, el maestro Odón Alonso; y como solistas de instrumentos, Azcoardiabeitia, Gorostiaga, Orduña, Fernández Arias, Beriain, Talent, y los solistas Isabel Penagos, Ana María Marini Gil (arpa), Cenovega Gálvez (clave), José María Higuero (tenor), Antonio Campó (bajo), el director escénico Modesto Higuera y la Compañía de Cuignol «Albatros», que dirige José María Palacios. Todos ellos cooperaron al éxito de la velada, y en honor de todos, y especialmente de don Manuel de Falla, sonaron encendidas ovaciones, que rubricaron las versiones de sus páginas más importantes, y todas ellas lo son, porque han alcanzado renombre universal y se escuchan en todas las latitudes.

## Función religiosa en la Catedral

Oficiada por Monseñor Sopena se celebró en el altar mayor de la

Catedral una Misa, ofrecida por el eterno descanso de Falla, que fue presidida por las primeras Autoridades provinciales y locales, junto con el Delegado Nacional de Juventudes y representante de los Servicios de Actividades Culturales de la misma, así como Delegado provincial de la Organización Juvenil gaditana. Finalizado el santo sacrificio, en el cual se cantó la *Misa «O Rex Gloriae»*, de Alonso Lobo, por el coro Cantores de Polifonía, se cantó también un responso en la cripta donde reposan los restos del compositor, junto a las aguas del Atlántico, donde le llega el eco de sus olas, aquellas de la inconclusa, por él, *Atlántida*.

## Actos de clausura

El día de la clausura, con asistencia de los representantes de la Organización Juvenil, familiares y críticos, se hizo una ofrenda floral en Sancti Petri, allí donde don Manuel se inspiró para su obra basada en el poema de Verdaguer. Los miembros de la Organización depositaron sobre las tranquilas aguas del Atlántico una corona de laurel, como ofrenda al músico, y uno de los familiares del maestro rezó una oración por el compositor, que fue contestada por todos los presentes, entre los que se encontraban su discípulo Ernesto Halffter y el director Rovira Veleza, que realiza en Cádiz el *Amor brujo*.

La Juventud Española, por mediación de su Delegado nacional, descubrió una lápida conmemorativa de estos noventa años del nacimiento de Falla y XX aniversario del fallecimiento en la casa en que naciera el ilustre compositor, allá en la plaza de Mina, 3, que hoy se denomina plaza del Generalísimo Franco. El Delegado nacional, D. Eugenio López, pronunció unas palabras sobre el significado que tenían esta Ofrenda y esta lápida, que perpetuará el recuerdo que dedica la juventud española a tan ilustre genio de la Música española.

Por último, el ilustre catedrático de Historia, D. Luis de Sosa, presentó el libro de Juan Viniestra y Lasso de la Vega, en colaboración con Carmen y Carlos Martel Viniestra, titulado *Manuel de Falla: su vida íntima*. Tras la intervención de los colaboradores del señor Viniestra, el Sr. Sosa destacó la importancia que el libro tiene para todos, pues no se trata de una biografía más, sino de saear a la luz el Falla íntimo, que para muchos es desconocido. Esa corona que se depositó en Sancti Petri, ¿también tomaría el derrotero de América, para besar las orillas de aquellas tierras que fueron la penúltima morada de don Manuel?

en **CADIZ**

crónica especial de nuestro enviado y crítico musical  
**FERNANDO LOPEZ Y LERDO DE TEJADA**

**RETRAO** 17



La Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, en cumplimiento de lo acordado en la reunión cele-

brada el día 28 de marzo de 1974 por el Pleno del Consejo Provincial del Movimiento, convoca el

## PRIMER PREMIO DE COMPOSICION «MANUEL DE FALLA»

### B A S E S :

**Artículo 1.º** En recuerdo y homenaje al eminente compositor gaditano Manuel de Falla, figura universal de la Música española, se crea por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, convocado y organizado a través de la Delegación Provincial de Cultura, el Premio de Composición «Manuel de Falla».

**Artículo 2.º** El Premio, dotado con CIEN MIL PESETAS, indivisible, será otorgado por mayoría.

**Artículo 3.º** Pueden optar todos los compositores españoles, sin limitación de edad, que acepten las disposiciones que se contienen en estas Bases.

**Artículo 4.º** Las obras presentadas, originales e inéditas, serán escritas libremente para cuarteto de cuerda (clásico), o bien, como quinteto, si se incluye además la parte de piano. En cualquier caso la duración no será inferior a veinte minutos ni superior a veinticinco.

**Artículo 5.º** Es obligatorio presentar las composiciones, por duplicado, con la parte que corresponde a cada instrumento, por separado, así como la reducción de la obra en general, pudiendo ésta ser pianística.

**Artículo 6.º** Las partituras mencionadas en el artículo anterior llevarán en la cubierta, además del título, un lema, en una placa, la cual, conteniendo el nombre y dirección completa del autor, se unirá al trabajo presentado.

**Artículo 7.º** Las composiciones se presentarán en la Delega-

ción Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, calle Duque de Tetuán, número 16, antes de las trece horas del día 1 de septiembre de 1974, pudiendo ser remitidas por correo certificado dentro del improrrogable plazo de admisión.

**Artículo 8.º** El Jurado, nombrado oportunamente, se reunirá y emitirá su inapelable fallo durante el mes de septiembre de 1974.

**Artículo 9.º** Entre las obras no premiadas, en razón de sus méritos, el Jurado podrá conceder menciones honoríficas.

**Artículo 10.º** Todos los autores galardonados conservarán los derechos que les reconoce la Ley de Propiedad Intelectual, pero es obligatorio que mencionen en cualquier medio de difusión las siguientes leyendas: «Primer Premio de Composición "Manuel de Falla", creado por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, año 1974», o «Mención honorífica en el Premio de Composición "Manuel de Falla", creado por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, año 1974».

**Artículo 11.º** La primera audición de la obra premiada se efectuará en Cádiz, en concierto público, entre las fechas comprendidas del 14 al 23 de noviembre del presente año, coincidentes ambas con las del aniversario de la muerte y nacimiento del inolvidable músico Manuel de Falla, respectivamente, en cuyo solemne acto se hará entrega efectiva del Premio al autor galardonado.

(ANÓNIMO, 1975)

### **CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA"**

Con motivo de celebrarse el primer centenario del nacimiento de nuestro músico más importante, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, ha convocado el Concurso "Manuel de Falla". Los compositores no tienen limitación de edad, sexo o nacionalidad, y las solicitudes se mandarán antes del 1 de enero de 1976 a Comisaría Nacional de la Música, Teatro Real, plaza Isabel II, Madrid-13. El primer premio está dotado con 500.000 pesetas y el segundo con 250.000. Más información en Comisaría Nacional de la Música.

### **SEGUNDA EDICION DEL PREMIO DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA" DE LA JEFATURA PROVINCIAL DEL MOVIMIENTO DE CADIZ**

Oportunamente fue convocada por la Jefatura Provincial del Movimiento, de Cádiz, la segunda edición de este certamen nacional de composición musical, creado por dicho organismo en recuerdo y homenaje a la memoria de aquel gran compositor gaditano, Manuel de Falla, para la concesión de un único premio, dotado con la cantidad de cien mil pesetas.

El plazo para la presentación de obras, fijado inicialmente para el 1 de septiembre próximo, ha sido prorrogado hasta el 25 de dicho mes, en beneficio de que puedan participar el mayor número posible de concursantes.

Los interesados deberán presentar o enviar sus obras, en doble ejemplar, en la Delegación Provincial del Movimiento, calle Duque de Tetuán, número 16, Cádiz, en la forma que se detalla en la convocatoria, y que publicamos íntegramente en otro lugar de este número.



La Delegación Provincial de Cultura del Movimiento de Cádiz, en cumplimiento de lo acordado en la reunión celebrada el día 28 de marzo de 1974 por el Consejo Provincial del Movimiento convoca el

**PREMIO  
DE COMPOSICION  
«MANUEL DE FALLA»**

**B A S E S :**

**Artículo 1.º**—En recuerdo y homenaje al eminente compositor gaditano Manuel de Falla, figura universal de la música española, se crea por la Jefatura Provincial del Movimiento de Cádiz, convocado y organizado a través de la Delegación Provincial de Cultura, el Premio de Composición «Manuel de Falla», en su segunda edición.

**Artículo 2.º**—El Premio, dotado con CIENTO MIL PESETAS, indivisible, será torgado por mayoría.

**Artículo 3.º**—Pueden optar todos los compositores españoles, sin limitación de edad, que acepten las disposiciones que se contienen en estas Bases.

**Artículo 4.º**—Las obras presentadas, originales e inéditas, serán escritas libremente para cuarteto de cuerda (clásico), o bien, como quinteto si se incluye, además, la parte de piano. En cualquier caso la duración no será inferior a veinte minutos ni superior a veinticinco.

**Artículo 5.º**—Es obligatorio presentar las composiciones, por duplicado, con la parte que corresponde a cada instrumento, por separado, así como la reducción de la obra en general, pudiendo ésta ser pianística.

**Artículo 6.º**—Las partituras mencionadas en el artículo anterior llevarán en la cubierta, además del título, un lema, en una plica, la cual, contenido el nombre y dirección completa del autor, se unirá al trabajo presentado.

**Artículo 7.º**—Las composiciones se presentarán en la Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, de Cádiz, calle Duque de Tetuán, número 16, antes de las trece horas del día 25 de septiembre de 1975, pudiendo ser remitida por correo certificado dentro del improrrogable plazo de admisión.

**Artículo 8.º**—El Jurado, nombrado oportunamente, se reunirá y emitirá su inapelable fallo durante el mes de septiembre de 1975.

**Artículo 9.º**—Entre las obras no premiadas, en razón de sus méritos, el Jurado podrá conceder menciones honoríficas.

**Artículo 10.º**—Todos los autores galardonados conservarán los derechos que les reconoce la Ley de Propiedad Intelectual, pero es obligatorio que mencionen en cualquier medio de difusión las siguientes leyendas: «Primer Premio de Composición Manuel de Falla, creado por la Jefatura Provincial del Movimiento de Cádiz, año 1975», o «Mención honorífica en el Premio de Composición Manuel de Falla, creado por la Jefatura Provincial del Movimiento de Cádiz, año 1975».

**Artículo 11.º**—La primera audición de la obra premiada se efectuará en Cádiz, en concierto público entre las fechas comprendidas del 14 al 23 de noviembre del presente año, coincidentes ambas con las del aniversario de la muerte y nacimiento del inolvidable músico Manuel de Falla, respectivamente, en cuyo solemne acto se hará entrega efectiva del Premio al autor galardonado.



## El festival Falla

He aquí la mayor emoción junto a la mayor devoción. El arte, cuando se recoge—impopularidad—, no es más que un secreto dentro de una caja. Cuando se desborda—popularidad: plenitud—es un torrente deslizándose por una montaña. Nada emociona tanto como sentir a todos salpicados por él. Es entonces cuando se comprende lo que el arte tiene de religión—estética del siglo pasado. Evidente. (Con todas las salviedades modernas)—, lo que el arte tiene de fluidez, de comunidad, de primitivismo.



han de hacerse sobre él. Pero en España la labor primera era tender el cable. Las destrezas—en equilibrios—vendrían después. Esta ha sido la gran labor estética de Falla: recoger en él—como en un transformador—los voltios dispersos de nuestra tradición musical. Y arreglado el tendido, normalizar el voltaje.

En Falla no creo que haya habido veleidad alguna al volver sobre formas clásicas. Acaso tampoco en otros artistas. (El síntoma es el mismo en todas las artes y en todos los países.) El problema es diferente. Puede ser así: mientras en algunos países se pretendía burlar la tradición, aquí se deseaba restaurarla. Exceso allí. Falta, aquí. En pintura, hacia un primitivismo de toscas formas. En música, hacia un salvajismo folklórico—de negros: de jazz—. [(Porque el lujo de jugar a los salvajes sólo pueden permitírselo culturas—o tradiciones—demasiado civilizadas. Por lo visto, sólo cabe la evasión cuando se llega a la meta. Mientras tanto, hay que estar sujetos al encintado de la carretera. Sujetos al curso—sinuoso—de la tradición.) (El primitivismo—en arte—es una consecuencia, un estado superior del universalismo. El primitivismo—en la cultura—es universalidad: Pre-historia. Pre-tradición. Prenación.)]

Falla, con el "Retablo" y con el "Concerto", reivindica y remozca nuestra tradición musical. Una tradición clásica, más que folklórica. (Pero el clasicismo, girando en torno a temas de danza, está, por tanto, muy cerca del folklore.) Falla ha demostrado al coro de escépticos que nuestra nación no es estéril en substancias musicales antiguas. Para buscarlas, es necesario ahondar bajo el tópico—bajo el españolismo mixtificado—. ¡Con qué entusiasmo aplaudiría ahora Pedrell, marcador estético de la ruta!

En general, toda la obra de Falla es de un cabrilleo maravilloso. Tiene una abundancia de temas, de fugaces motivos—oro: refulgencia—que deslumbra. Es admirable cómo este hombre ha sabido tratar la abundancia. La ha tratado por eliminación, por esquematización. (Porque lo difícil no es añadir, sino quitar. En la prosperidad, reducirse a lo necesario. En la exuberancia, reducirse a la sobrio. En la maraña, reducirse a la línea.) Así resulta que su obra, teniendo, como tiene, elementos para ser profusa, es sencilla. Sin poda, pudo ser—con naturalidad—selva. Así es—bellamonte—jardín. La claridad entra por todos los sitios: por entre todas las ramas.

## **5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL**





## 5.1 PARTITURAS

- ADAM FERRERO, B. (1996). *Homenaje a Manuel de Falla*. Para cuarteto de clarinetes. Valencia: Piles.
- ARÁMBARRI, J. (1973). *Elegía* (homenaje a Manuel de Falla). Madrid: Unión Musical Española.
- ASENCIO, V. (1946). *Elegía a Manuel de Falla*. Brussels: Schott Freres.
- AZPIAZU, I. J., & Falla, M. (1948). *Homenaje a Manuel de Falla: Jota para guitarra*. Madrid: Unión Musical Española.
- BLANQUER, A. (1986). *Oda a Manuel de Falla*. Madrid: Real Musical.
- CASTILLO, M. (1987). *Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla*. Madrid: Real Musical.
- COMELLAS, J. (1996). *Suite d'Homenatges*. Barcelona: Boileau.
- CORIA, M. Á. (1973). *Falla revisited*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea.
- CRUZ, C. C., & Falla, M. (1983). *Sagitario: (a Manuel de Falla "in memoriam")*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea.
- ESTÉVEZ, F. (1978). *Loa: In memoriam Manuel de Falla*. Madrid: Alpuerto.
- GRAU, E. (1965). *Elegía a Manuel de Falla: Guitarra*. Buenos Aires: Randolph.
- HALFFTER, R. (1935). *Don lindo de Almería*. Madrid: Ximart Ediciones Musicales S.L.
- MONTSALVATGE, X. *Soneto a Manuel de Falla*. Madrid: Unión Musical Española.
- NIN-CULMELL, J. M. (1934). *Homenaje a Falla para orquesta de cámara*. Paris: Editions Max Eschig.
- NIN-CULMELL, J. M. (1991). *Trois hommages: Pour piano*. Paris: Max Eschig.
- RODRIGO, J. (1961). *Invocación y danza (homenaje a M. Falla)*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.

RODRÍGUEZ ALBERT, R. (1946). *Homenaje a Falla*. Para piano. Biblioteca Nacional, M.Ralbert/13/1.

RODRÍGUEZ ALBERT, R. (1989). *La Antequeruela*. Madrid: O.N.C.E.

RODRÍGUEZ ALBERT, R. (1976). *Ciclo Cadencial en torno a Falla*, consultado en NAVARRO, Víctor (2011). *Edición crítica y estudio de Ciclo Cadencial en torno a Falla-Ofrenda a Manuel de Falla de Rafael Rodríguez Albert*. Tesis de Máster, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

## 5.2 SITOGRAFÍA

BONADA, Jordi; GOMEZ, Emilia. (2012). *HPCP, Sonic Visualiser*. Grup de Teconología Musical de la Universitat Pompeu Fabra. (<http://mtg.upf.edu/technologies/hpcp?p=Download%20and%20installation>).

KAISER, Ulrich. (2011, octubre) Ulrich Kaiser Set Calculator. (<http://www.kaiser-ulrich.de/programmierung/online/setcalculator>).

NELSON, Paul. (2007, 3 de marzo). Composer Tools. Twelve Tones Matrix Calculator. (<http://composertools.com/Tools/matrix/MatrixCalc.html>).

VVAA. (2017). Littleton, Colorado: *Our lady of Mount Carmel*. (<https://drive.google.com/drive/folders/0B4L7cTmcIRVEcndXV1JqdEdHRjQ>).

VVAA. (2017). *Cancioneros Musicales Españoles*. ([http://www.cancioneros.si/mediawiki/images/9/97/PLG\\_more\\_hispano.png](http://www.cancioneros.si/mediawiki/images/9/97/PLG_more_hispano.png))

## 5.3 BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, J. L. (1998). “Manuel de Falla, hombre intergeneracional”. *Ecos de la generación del 98 en la del 27* (pp. 17-21). Madrid: Caballo Griego para la Poesía.

ACKER, Y. (1994). “Ernesto Halffter: A study of the years 1905-1946”. *Revista de Musicología*, XVII, 1, 97-176.

ACKER, Y. (2002). Aproximación bibliográfica a la música española del período de entreguerras (1914-1945) (pp.309-350). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Coordinado por Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez Pajares.

- ALSINA, M. (Ed.). (2007). *El cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c. 1957): L'obra musical i el seu context*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- ÁLVAREZ, A. J. (2005). "La Sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas". *Anuario musical: Revista de Musicología del CSIC*, 60, 239-251.
- ÁLVAREZ, A. J. (2008). *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Maestro.
- ANDRADE MALDE, J., LÓPEZ-CALO, J., & VILLANUEVA, C. (1996). *Manuel de Falla a través de su música, (1876-1946)*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde De Fenosa.
- AREWA, O. (2012). *Copyright and Borrowing*. Legal Studies Research Paper Series. University of California. School of Law, 10.
- ASENCIO, V. (Sin Fecha). *Síntesis Histórica de la Música Española*. En Legado Vicente Asencio-Matilde Salvador, Institut Valencià de la Música, 22-23.
- BAKHTIN, M. (1929). *Problems of Dostoievsky's Art*, (Ruso) Leningrado: Priboj.
- BAKHTIN, M. (1963). *Problems of Dostoievsky's Poetics*, (Ruso) Moscú: Khudozhestvennaja literatura.
- BAKHTIN, M. (1984). *Problems of Dostoievsky's Poetics*. (Trad. C. Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BECKER, D. (1999). Manuel de Falla et le Sonnet à Cordove. En *Manuel de Falla: Latinité et universalité*. Actes du colloque international tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 99-109). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, p.99-109.
- BLOOM, H. (1997). *The anxiety of influence. A theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- BUDWIG, A. (1982). "Una metodología para el estudio de la Atlántida de Manuel de Falla", *Revista De Musicología*, 1, 49-71.
- BURKHOLDER, J. P. (1993). *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical*

*borrowing*. Binghamton: Vail-Ballou Press.

- CARREDANO, C. (2004). “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: La revista musical hispano-americana (1914-1918)”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 84, 119-144.
- CARREDANO, C. (2008). “Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y Don Lindo de Almería”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 93, 69-101.
- CASARES RODICIO, E. (1987). “Falla y la gravitación de su magisterio (la música española hasta 1939, o la restauración musical)”. En *España en la música de occidente*. (pp. 296-303). Madrid: Ministerio de Cultura.
- CASARES RODICIO, E. (1989). “Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27”. En PINAMONTI, P. *Manuel De Falla Tra La Spagna e l'Europa*, Venezia.
- CASARES RODICIO, E. (2002). “La generación del 27 revisitada”. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 19-38). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- CASCUDO, T. (2013). “Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla”. *Brocar*, 37, 167-181.
- CHAPA BRUNET, M. (1976). El silencio. *Ritmo*, 467, 67-73.
- CHRISTOFORIDIS, M., & RUIZ JIMÉNEZ, J.(1994). “Manuscrito 975 de la biblioteca de Manuel de Falla: Una nueva fuente polifónica del siglo XVI”. *Revista de Musicología*, XVII(1-2), 205-236.
- CHRISTOFORIDIS, M. (1997). *Aspects of the creative process in M. de Falla's El retablo de maese pedro and Concerto*. (Unpublished PhD). University of Melbourne.
- CHRISTOFORIDIS, M. (1997b). “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del concierto de Manuel de Falla”. *Revista de Musicología*, XX(1), 669-682.
- CHRISTOFORIDIS, M. (1999). “La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. En *Manuel de Falla Latinité et universalité*. Actes du Colloque

International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 261-276). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.

CHRISTOFORIDIS, M. (2000). "Manuel de Falla's siete canciones populares españolas: The composer's personal library, folksong models and the creative process". *Anuario Musical: Revista de Musicología*, 55, 213-235.

COLLINS, C. (2003). "Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and natural resonance: A myth exposed. [Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle y la Resonancia Natural: Un mito expuesto.]" *Journal of the Royal Musical Association*, 128, 71-97.

COLLINS, C. (2013). "Principios rotacionales y forma teleológica en el concierto de Falla". *Quodlibet: Revista De Especialización Musical*, 53(2).

CRICHTON, R. (1989). *Manuel de Falla, catálogo descriptivo de su obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, Colección Memorias de la Música Española.

DEMARQUEZ, S. (1968). *Manuel de Falla*. Barcelona: Editorial Labor.

DIEGO, G. (1941). *Primera antología de sus versos*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe S.A.

DOMÍNGUEZ DE LEÓN, O., & LACÁRCEL BAUTISTA, E. (2008). "Una aproximación analítica al primer movimiento del concierto de Manuel de Falla". *El Genio Maligno*, 90-129.

ESLAVA, H. (1912). *Escuela de Composición. Tratado primero. De la Armonía*, Madrid: Imprenta La Moderna.

FALLA, M. d., & NOMMICK, Y. (Eds.). (1908). *Apuntes de armonía; dietario de París*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

FALLA, M. d. (1916, diciembre). "Introducción a la música nueva". *Revista Musical Hispanoamericana*.

FALLA, M. d. (1920, diciembre). "Claude Debussy et l'Espagne". *La Revue Musicale*, 2, 206-210.

FALLA, M. d. (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe S.A.

- FALLA, M. d. (1997). “El “cante jondo” (canto primitivo andaluz). Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo”. En Y. Nommick (Ed.), *Concurso de cante jondo: Canto primitivo andaluz*, granada, 1922, edición facsímil conmemorativa del 75 aniversario (pp. 16). Granada: Urania.
- FLORS, D. (2009). *Armonijazz*. Valencia: Rivera Editores.
- FORTE, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale Univ. Press.
- FRANCO, E. (1976). *Manuel de Falla y su obra*. Madrid: Publicaciones españolas.
- FRANCO, E. (1989, 13 de diciembre). Villa Rojo recuerda a Falla, *El País*.
- GALLEGO, A. (1990). *Manuel de Falla y el Amor Brujo*. Madrid: Alianza Música.
- GALLEGO, A. (1992). “Manuel de Falla y el conservatorio. Cuatro lecciones magistrales”. *Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 37-48.
- GALLEGO, A. (1999). “Reflexiones sobre el año Falla 1996”. En *Manuel de Falla: Latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 543-547). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.
- GALLEGO, A. (2003). *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- GALLEGO, A. (2013). “Datos para el análisis de la fanfare sobre el nombre de Arbós de Manuel de Falla”. *Quodlibet: Revista De Especialización Musical*, 53(2).
- GAN QUESADA, G. (1999). “Manuel de Falla en el panorama musical de posguerra. la construcción de una imagen (1939-1949)”. En *Tiempos de silencio: Actas del IV encuentro de investigadores del franquismo* (pp. 607-613). Valencia: Universitat de València- Facultat de Geografia i Història.
- GAN QUESADA, G. (2001). “La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50. Notas sobre la obra inicial de Cristóbal Halffter”. En I. Henares Cuéllar, M. I. Cabrera García & Pérez Zalduondo G. (Eds.), *Actas del Congreso ‘Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)’* (pp. 171-187). Granada:

Universidad de Granada.

GAN QUESADA, G. (2005). “El pensamiento estético de Vicente Sala Viú durante la segunda república española (1931-1936)”. *Revista de Musicología*, XXVIII (2), 999-1015.

GAN QUESADA, G.(2010) “Gustavo Pittaluga: *La Romería de los cornudos*”. En García Gallardo, C.; Martínez González, F.; Ruiz Hilillo, M. (Coordinadores), *Los Músicos del 27*, Granada: Universidad de Granada.

GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1999). Manuel de Falla y los compositores de la generación del 51: Ruptura- presencia. En *Manuel de Falla: Latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 509-513). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.

GARCÍA LABORDA, J. M. (1995). *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Una aproximación analítica, Alpuerto.

GASSER, L. (1999). “El círculo “Manuel de Falla” en Barcelona”. En *Manuel de Falla: Latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 543-547). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.

GENETTE, G. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIGGER, A. (1994). “A bibliography on musical borrowing”. *Notes*, L, 871-874.

GÓMEZ, J. (1955, julio). Falla y la enseñanza de la composición. *Harmonia*.

GONZÁLEZ CASADO, P. (1999). *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. (Unpublished Universidad Autónoma de Madrid).

GONZÁLEZ LAPUENTE, A. (1997). *Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE.

GUTIÉRREZ, R. (1994). “Intertextualidad: Teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 3.

- GUTIÉRREZ, R. (2013). "La ambigüedad en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez: Ampliando las fronteras instrumentales". *Quodlibet: Revista De Especialización Musical*, 53(2).
- HALFFTER, E. (1973). *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- HALFFTER, E. (1977). *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- HALFFTER, R. (1927, 25 de agosto). "Homenaje a Manuel de Falla". *Post-Guerra*, 3, 14.
- HANSON, H. (1960). *Harmonic materials of modern music. Resources of the tempered scale*. New York: Apple-Century-Crofts.
- HARPER, N. L. (1996). "Rodolfo Halffter and the superposiciones of Manuel de Falla: Twelve-tone applications of "apparent poly-tonality"". *Extempore*, III/1.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, J. P. (2010). *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. (Unpublished PhD). Universidad de Valencia, Valencia.
- HERRERA, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Mozart Art S.L.
- HESS, C. A. (2001). *Manuel de Falla and modernism in Spain. 1898-1936*. London: University of London and Chicago Press.
- HESS, C. A. (2005). *Sacred passions. The life and music of Manuel de Falla*. New York: Oxford University Press.
- HORNBOSTEL, E. M. SACHS, C. (1914). "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie*, 4, 5.
- IGLESIAS, A. (1994). *Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, I. Albéniz, C. Halffter, Joaquín Turina: Sus obras para piano y orquesta*. Madrid: Alpuerto.
- IGLESIAS, A. (2001). *Manuel de Falla (su obra para piano), 2ª edición y "Noches en*



*los jardines de España*". Madrid: Alpuerto.

JAMBOU, L. (2004). "Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla". *Revista de Musicología*, XXVII (2), 1039-1064.

KRISTEVA, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.

LEEuw, T. d. (2005). *Music of the twentieth century. A study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

LLANO, S.(2012) *Whose Spain?: Negotiating "spanish music" in Paris, 1908-1929*. New York: Oxford University Press.

LLIURAT, F. (1929). "El concierto per clavicembalo o pianoforte, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello de Manuel de Falla". *Revista Musical Catalana*, XXVI(305), 173-178.

LÓPEZ-CANO, R. (2005). "Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global". *Revista Nassarre*, 21, 59-76.

LÓPEZ LERDO DE TEJADA, Fernando. (1966). "La juventud española a Manuel de Falla, primera ofrenda musical de la delegación nacional de juventudes". *Ritmo*, 37(369), 16-17.

LUCAS, L. (Ed.). (1849). *L'Acoustique nouvelle: Une revolution dans la musique: Essai d'aplication "la musique, d'une théorie philosophique. ouvrage précédé par M. theodore de banville, et suivi du traité d'Euclide (traduite par P. forcadel) et du dialogue de plutarque (traduction de burette) sur la musique. (2nd ed.)*. Paris: Lucas, Louis.

MANZANO ALONSO, M. (1999). "Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla". *Manuel de Falla. Latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996* (Jambou, Louis ed., pp. 389-405). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.

MARCO, T. (1998). "Manuel de Falla y la música española, cincuenta años después". En A. Romero Ferrer (Ed.), *Manuel de Falla y su entorno: (1946-1996)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

- MEDINA ÁLVAREZ, Á. (1996). “Manuel de Falla: Silencios, herencias, lastres y homenajes”. En J. Andrade Malde, J. López-Calo & C. Villanueva (Eds.), *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)* (pp. 7-29). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- METZER, D. (2003). *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOLINA, F. E. (1976). *Manuel de Falla y el cante jondo: Edición especial, homenaje a Manuel de Falla*. Granada: Universidad de Granada.
- MONTES, B. (1999). “De Manuel de Falla à Maurice Ohana: Permanence de l'héritage andalou”. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 475-484). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.
- MONTESINOS, E. (2004). *Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio*. (Unpublished PhD). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- NAVARRO, V. (2011). *Edición crítica y estudio de Ciclo Cadencial en torno a Falla-Ofrenda a Manuel de Falla de Rafael Rodríguez Albert: Su último homenaje a Falla*. (Tesis de máster no publicada). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- NOMMICK, Y. (1998). “Un ejemplo de ambigüedad formal: El allegro del concierto de Manuel de Falla”. *Revista de Musicología*, 21.
- NOMMICK, Y. (1998b). “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: Elementos de apreciación”. *Revista De Musicología*, XXI (2), 573-591.
- NOMMICK, Y. (1999). “Des hommages de Falla aux hommages à Falla”. En *Manuel de Falla. Latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en sorbonne 18-21 novembre 1996 (Jambou, Louis ed., pp. 515-541). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.
- NOMMICK, Y. (2000). “La "vuelta de bach" en Manuel de Falla y sus contemporáneos”. *Bach. Homenaje de Chillida: Bach en el pensamiento, las artes y la música* (pp. 13-

34). Granada: A.M.F.

NOMMICK, Y.; BONASTRE, F. (Eds.). (2001). *Apuntes de armonía de Manuel de Falla: El diario de un autodidacta. Manuel de Falla. Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: A.M.F.

NOMMICK, Y. (2001). “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)”. Actas del Congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada. 9-30.

NOMMICK, Y. (2002). “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: El influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid”. En *Música española entre dos guerras, 1914-1945* (pp. 39-70). Granada: Archivo Manuel de Falla.

NOMMICK, Y. (2003). “Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: Éléments d'analyse comparative”. En *Manuel de Falla: Latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996* (Jambou, Louis ed., pp. 1870-1939). Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, Manuel de Falla dans l'espace et le temps.

NOMMICK, Y. (2003b). “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1696-1904)”. *Revista de Musicología*, XXVI (2), 545-583.

NOMMICK, Y. (2005). “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 289-300.

NOMMICK, Y. (2005). “La intertextualidad: Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”. *Revista De Musicología*, XXVIII (1), 2005.

NOMMICK, Y. (2009). “La edad de plata en la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?”. *Música y cultura en la edad de plata, 1915-1939* (pp. 411-430.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

OLIVER GARCÍA, J. A. (2010). “Rodolfo Halffter: Don Lindo de Almería. Suite del ballet”. En A. VV (E d.), *Los músicos del 27* (pp. 221-240). Granada: Universidad

de Granada.

ORDIZ CASTAÑO, N. (2011). “Aproximación a la figura del compositor Jesús Villa Rojo: Historia viva de la creación musical española”. *Musiker*, 18, 171-186.

PAHISSA, J. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi.

PALACIOS NIETO, M. (2005). Una amistad en tiempos difíciles: Análisis de la correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert en los años cuarenta. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música en los años cuarenta* (pp. 213-273). Valladolid: Universidad de Valladolid.

PALACIOS NIETO, M. (2008). “Hacia la búsqueda de la belleza: Aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920”. *Revista De Musicología*, XXXI (2), 499-522.

PALACIOS NIETO, M. (2010). “La participación de la mujer: Rosa García Ascot”. *Los músicos del 27* (pp. 344-360). Granada: Universidad de Granada.

PEDRELL, F. (1922) *Cancionero Musical Popular Español*. Valls: Eduardo Castells.

PERSIA, J. d. (1994). “Falla, Ortega y la renovación musical”. *Revista De Occidente*, 156.

PERSIA, J.d. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.

PINAMONTI, P. (1989). “L’Acousitque nouvelle interprete “inattuale” del liguaggio armonico di Falla”. En *Manuel de falla tra la Spagna e l’Europa*. Firenze: Leo S. Olschki.

RICHTER, E. F. (1892). *Tratado de armonía teórico y práctico*. Traducción al español de Felipe Pedrell. Barcelona: Juan Bautista Pujol, A.M.F. 1216.

ROMERO, E. (1947 - noviembre). “Elegía a Manuel de Falla”. *Ritmo*, 206, 4.

ROMERO, A. (1997). *Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- ROMERO, J. (1999). *Falla*. Ediciones Península.
- SEATHARES, W. (1995). *Tuning, timbre, spectrum, scale*. London: Springer-Verlag.
- SUÁREZ PAJARES, J. “El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española”. En J. Suárez Pajares (Ed.), *Música española entre dos guerras 1914-1945*. 9-17. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- URCHUEGÍA SCHÖLZEL, C. (1996). “Aspectos compositivos en las "Siete canciones populares españolas" de Manuel de Falla (1914/1915)”. *Anuario Musical: Revista De Musicología Del CSIC*, (51), 177-202.
- VIERGE, M. A. (1999). “Fernando Remacha. El compositor y su obra”. *Revista de Musicología*, (22), 308-316.
- VIERGE, M. A. (1998). *Fernando remacha: El compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- VVAA. (2010). *Los Músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.

#### 5.4 ARTÍCULOS DE PRENSA

- ANÓNIMO. (1927, 16 de noviembre). “La vida musical: Una comida y un magnífico proyecto”. *El Sol*.
- ANÓNIMO. (1935, 17 de abril). “En la filarmónica”. *Las Provincias*, pp. 6.
- ANÓNIMO. (1974). “Primer premio de composición “Manuel de Falla””, bases. *Ritmo*, XLV (453), 45.
- ANÓNIMO, (1974, julio). Primer premio de composición “Manuel de Falla”, Bases. *Ritmo*, XLIV, 443, 9.
- ANÓNIMO, (1975, julio). Premio de composición “Manuel de Falla”, Bases. *Ritmo*, XLV, 453, 45.
- ARACIL ALDEGUER, A. (1974, 23 de febrero). Rodríguez Albert en la “Terreta”. *Información*.

- ARCONADA, C.M. (1927, 15 de noviembre) El Festival Falla, *La Gaceta literaria*, 22.
- DEL BREZO, J. (1927, 7 de noviembre). Concierto en honor a Falla en el palacio de la música, *La Voz*.
- FALLA, M. d. (1916, 5 de junio). “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky” *La Tribuna*.
- FALLA, M. d. (1919, 18 de julio). “To the young composer. senor Manuel de Falla and german formalism”. *The Daily Mail*.
- FALLA, M. d. (1929, febrero). “¿Cómo ven la nueva juventud española?”. *La Gaceta Literaria*, 51.
- FRANCO, E. (1989, 11 de diciembre). “Villa rojo recuerda a Falla”. *El País*.
- SALAZAR, A. (1927, 6 de abril). “En la orquesta sinfónica. La Sinfonietta, de Ernesto Halffter”. *El Sol*.