



## De *La vida breve* a *Atlántida*: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla

La influencia de Claude Debussy sobre la música y la estética de Manuel de Falla se extiende a lo largo de la producción del compositor español, y tiene numerosas manifestaciones directas e indirectas. Este artículo explora algunos aspectos de la relación entre los dos músicos y el impacto de Debussy sobre Falla, partiendo de la base de la documentación ubicada en el Archivo Manuel de Falla<sup>1</sup>.

*"Debussy apenas ha tenido una descendencia inmediata, salvo Falla..."*<sup>2</sup>

A pesar de no ser siempre señalado como uno de los maestros principales de Manuel de Falla, Claude Debussy y su ejemplo fueron decisivos en el desarrollo artístico del compositor español. Falla siempre destacó el impacto de Debussy y el papel que desempeñó como fundador de la "nueva música": *"porque puede afirmarse, sin temor de ser desmentido, que su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro"*<sup>3</sup>.

El deseo de Falla de estudiar con Debussy an-

*The influence of Claude Debussy on the music and aesthetics of Manuel de Falla spans the entire output of the Spanish composer and has numerous manifestations, both direct and indirect. This article outlines some aspects of their relationship and explores Debussy's impact on Falla, through sources held at the Archivo Manuel de Falla.*

tecede a su llegada a la capital francesa en el verano de 1907. El 4 de febrero del mismo año Falla interpreta, con su propio arreglo para piano de la parte de arpa, la *Danses sacrées et profanes* de Debussy en el Teatro de la Comedia de Madrid. Antes, había escrito a Debussy para pedir sus consejos sobre el ritmo y el carácter de las danzas, y recibió una respuesta cordial, fechada el 13 de enero de 1907. Al llegar a París, el primer deseo de Falla es visitar a Debussy<sup>4</sup>, aunque también parece que Falla tenía interés en estudiar en la Schola Cantorum, donde se encontraba su compatriota Joaquín Turina. Paul Dukas le aconseja en contra de esta vía y le facilita el primer encuentro con Debussy en el otoño de 1907. Por lo que cuenta Jaime Pahissa, este encuentro empezó en circunstancias tensas.

<sup>1</sup> Este artículo se dedica a Yvan Nommick, compañero estudioso de la obra de Manuel de Falla. Las fuentes originales utilizadas en este artículo se ubican en el Archivo Manuel de Falla en Granada [AMF], con cuyo permiso se reproducen. El más completo artículo hasta ahora sobre esta relación se encuentra en François Lesure, "Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy", *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989; pp. 15-21. Para un estudio detallado sobre la influencia de Debussy en *La vida breve* véase Michael Christoforidis, "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*", *Musicology Australia* 18, 1995; pp. 3-12.

<sup>2</sup> Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans le conscience humaine*. Neufchâtel: Langages, 1987; p. 439.

<sup>3</sup> Manuel de Falla, "La música francesa contemporánea", *Revista musical hispano-americana*. Julio, 1916.

<sup>4</sup> "Mi primera gran satisfacción en París, la hora después de mi llegada, cuando visité a Dukas (Debussy estaba entonces ausente)[...] Después, en cuanto supe que Debussy estaba de regreso en París, fui a verle, porque he de seguir lo que podríamos llamar letanía de gratitudes, siendo tantas las que le debo por el interés que se ha tomado en mis trabajos y por la protección artística que como Dukas, ha tenido la bondad de concederme, guiándome como aquél en mis trabajos, haciéndolos publicar y animándome continuamente a proseguir mis planes y proyectos..." Carta de Falla a Carlos Fernández-Shaw, 31 de mayo de 1910, reproducida en G. Fernández-Shaw. "Larga historia de *La vida breve*". Madrid: Revista de Occidente, 1972; pp. 97-98.

“Conoce, también, personalmente [...] a Debussy. Al verle, de momento Falla no le reconoce. Había visto algunos retratos de él, con las mejillas más hundidas. Éste que tenía delante era una figura robusta; parecía un marino, y, realmente lo había sido.

—‘C’est moi, c’est moi-même’— dijo Debussy, ante la incertidumbre de Falla, con la ironía que usaba siempre en sus palabras.

Para decir algo —eso que hacemos a veces, de usar un lugar común para mover la conversación, o para dar un poco de halago— dícele Falla:

—Siempre me ha gustado la música francesa.

—Pues a mí no— le contesta Debussy con su ironía cortante.

Ya sabía Debussy, por Dukas, de Falla y de su ópera —Dukas le había dicho a Debussy: “*Ha venido a verme un petit espagnol tout noir*”— Quiere Debussy oír la ópera y Falla la toca. Y se repite el caso de Dukas y de Albéniz: tiene que tocarla toda, hasta el final. Y recibe el elogio del gran compositor francés.<sup>5</sup>

El interés de Debussy por *La vida breve* se comprende dada su propia trayectoria: España le interesaba desde hacía tiempo y en este momento se encontraba acabando *Ibèria*. Otro aspecto que le pudo atraer es el entorno granadino de la ópera, un ambiente que Falla tampoco conocía de primera mano. A pesar de la evocación de Granada en *La vida breve*, sólo fue durante sus años parisinos que Falla entró de pleno en el ambiente del alhambrismo y la percepción romántica de esta ciudad como la manifestación más cercana del Oriente, y en esto fue condicionado por la visión de Debussy y el concepto poético de sus obras “españolas”<sup>6</sup>. François Lesure ha destacado la atracción de Debussy por Granada, evidente en obras como *Lindaraja* (1901) y *La soirée dans Grenade* (1903), e implícita en el segundo tiempo de *Ibèria* (1905-

1908)<sup>7</sup>. Para complacer esta fascinación Falla envía a Debussy una postal de la Puerta del Vino para saludar el año nuevo, y recibe esta respuesta el 3 de enero de 1910: “*Has gratificado mi gusto por las bellas estampas con una de las cosas que más inspira mi pasión, porque sabes lo mucho que amo tu país, sin conocerlo.*”<sup>8</sup> Esta postal de la Puerta del Vino probablemente inspiró la obra de este nombre que se encuentra en el segundo volumen de *Préludes* (1912-13). Debussy también había expresado su interés por orquestrar la impresión pianística de Albéniz, “El Albaicín” de *Iberia*, después de una petición de la viuda de Albéniz, que Falla transmitió al compositor francés. Al escribir a Rafael Moragas en 1925 Falla comenta:

“¿Sabe V. que esta pieza [‘El Albaicín’] iba a ser orquestada por Debussy? Así me lo prometió muy pocos años antes de morir. ‘El Albaicín’ era su obra preferida de Albéniz; y no sabe V. con qué entusiasmo hablaba de ella!”<sup>9</sup>

Uno de los textos en que Falla se inspira al componer *Noches en los jardines de España* (1909-1916) es *Promenade sur l’Alhambra*, poesía de Paul Drouot que incluye unos versos que vinculan Debussy con Granada<sup>10</sup>. Falla también observó de cerca la manera de Debussy de evocar sonoridades “españolas” sin recurso a citas melódicas, y el parentesco entre su tratamiento de música andaluza y las estructuras melódicas del canto litúrgico y ciertas músicas orientales<sup>11</sup>, que inspiran su pro-

<sup>5</sup> Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956; pp. 52-53.

<sup>6</sup> Es en esta época que Falla comienza a leer textos claves en la definición del alhambrismo, como *Le dernier Abencerage* de René Chateaubriand y *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier, aunque ya conocía los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving. Para un acercamiento al impacto de Debussy sobre el alhambrismo de Falla véase Michael Christoforidis, “España y el alhambrismo en el entorno parisino de Manuel de Falla”, *Encuentros Manuel de Falla II*. Granada: Archivo Manuel de Falla [en prensa].

<sup>7</sup> François Lesure, “Debussy et le syndrome de Grenade”, *Revue de Musicologie* 28, 1982.

<sup>8</sup> François Lesure, *Iconographie Musicale: Debussy*. Minkoff & Lattès, 1980; p. 180. En “Debussy et le syndrome de Grenade”; p. 106, Lesure indica que Ricardo Viñes también decía haber enviado la postal. La que Falla envió pudo haber sido una de las muchas que compró el 23 de agosto de 1904 para ambientar *La vida breve*.

<sup>9</sup> Copia de carta de Falla a Rafael Moragas, 24-VIII-1925, AMF.

<sup>10</sup> Los borradores tempranos de Falla para esta obra también incluyen referencias al patio de Lindaraja, otro de los lugares granadinos evocados por Debussy.

<sup>11</sup> Véase Manuel de Falla, “Claude Debussy et l’Espagne”, *La revue musicale*, 2.1, 1920; pp. 206-210. Falla también nota este parentesco en *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel.

pia experimentación con distintas gamas en *Noches en los jardines de España*.

Una especie de diario, que cubre los meses de febrero a agosto de 1908, proporciona más información sobre los contactos entre Falla y Debussy en este primer año<sup>12</sup>. Falla compró la partitura de *Pelléas et Mélisande* el 4 de abril y vio la obra en tres ocasiones —el 17, 19 y 21 de junio— después de la última actuación indica que está "cada vez más entusiasmado". También constan dos visitas a Debussy, y en la primera, el 30 de junio, tocó sus recién terminadas *Cuatro piezas españolas*. El motivo de la siguiente visita, el 29 de julio, no es claro pero es posible que tocase las *Cuatro piezas* de nuevo después de incorporar las sugerencias de Debussy. Falla aprovechó esta ocasión para conseguir una dedicatoria de su maestro en la partitura de *Pelléas et Mélisande*, y también pudo haber contado con la ayuda de Debussy en organizar en esta época una audición de *La vida breve* para la famosa soprano y primera Melisendra, Mary Garden<sup>13</sup>.

El apoyo de Debussy se extiende a encontrar un editor para las obras de Falla, y a este fin habla con Jacques Durand. Esta empresa editó las *Cuatro piezas españolas* en 1909 y en principio tenían la intención de editar sus *Trois mélodies*. Debussy le escribe a Falla el 23 de octubre de 1909 confirmando su intervención con Durand sobre las recién terminadas *Trois mélodies*, pero le aconseja que sería mejor esperar antes de ofrecer las canciones. Al final fueron editadas por Rouart, Lerolle & Cie. en 1910.

Los contactos con Debussy durante 1908 y 1909 probablemente excluían una discusión extensiva sobre *La vida breve*, centrándose en las nuevas obras de Falla. Antonio Gallego indica que queda una reducción de pasajes del cuarteto de cuerda de Debussy entre los esbozos de las *Cuatro*

*piezas españolas* y especula sobre su influencia en la transformación de la "Montañesa"<sup>14</sup>. Jaime Pahissa cuenta lo siguiente sobre la influencia de Debussy en las *Trois mélodies*.

"Una vez terminadas las tres melodías, fue a mostrarlas a Debussy. Le gustaron y las elogió; pero, precisamente en *Chinoiserie*, encontró que la preparación, o sea la parte declamada que precede a 'la machine chinoise' —como le llamaba, con su aire siempre tan finamente humorista, Debussy, a este género de música— era una cosa que no comprendía qué es lo que tenía que ver con la verdadera canción. Falla, sabiéndole mal tener que volver sobre un trabajo que ya daba por terminado, le dijo:

—¿Qué se podría hacer?

—No sé —contestó Debussy—. Usted sabrá. 'Buscad y encontraréis', como dijo Jesús.

Falla se fué a casa, y se puso a mirar y a buscar, hasta que por fin vio claro que lo que allí pasaba es que sobraba toda la parte de piano, muy recargada, que había puesto bajo el declamado de esta introducción, y que, con solo quitar esta parte pianística y dejar nada más que la línea melódica con un acorde para empezar y otro para pasar a 'la machine chinoise'—como decía Debussy— todo quedaba arreglado. Así lo hizo, y a Debussy le pareció muy bien.

Tal observación del gran compositor francés, fue de mucha utilidad para Falla y de ella sacó provechosas consecuencias. Comprendió que a veces uno se empeña en complicar las cosas, creyendo que así las mejora, cuando, en realidad, hay que hacer lo contrario: buscar el punto justo y simple, que es el verdaderamente bueno."<sup>15</sup>

Los borradores de la 'Chinoiserie' confirman estos cambios (Ejemplo 1), y Falla apunta que el

<sup>12</sup> Este diario se ubica en el Museu-Arxiu de Montblanc. Una primera noticia sobre este diario fue redactada por F. Bonastre, *Diario de Barcelona*, 6-III-1968.

<sup>13</sup> Fernández-Shaw, *Larga historia*, 86. Debussy valoró a la cantante en un artículo de la época: "Mary Garden", *Música*, enero 1908.

<sup>14</sup> Antonio Gallego, "Manuel de Falla: un nuevo manuscrito de las *Pièces espagnoles*", en Falla, *Piezas españolas: Montañesa (paisaje) y Andaluza*. Ayuntamiento de Granada, 1991; pp. 3-4. En la biblioteca de Falla (AMF) hay una edición del cuarteto de cuerda de Debussy, París: A. Durand et Fils, 1904, que lleva un sello de la Casa Dotesio de Madrid, y que probablemente fue comprado por Falla antes de marcharse a París. Las *Piezas españolas* se comenzaron en Madrid hacia 1906. La 'Montañesa' es la única de las piezas que parece haber sido comenzada después de la llegada de Falla a París, y es la que más incorpora elementos del lenguaje impresionista. Citar la influencia específica de Debussy en estas piezas es difícil, dado que Falla pidió el consejo de numerosos compositores: entre ellos, Paul Dukas, Joaquín Nin y Maurice Ravel.

<sup>15</sup> Pahissa, *Vida y obra*; pp.78-79.

II. Chinoiserie

5

Completamente declamado sin importancia en el piano  
Tranquillo (con recitación) sin recitar más que el seg. ab. trinitad.

*Andante*

*Tranquillo*

*pp* Ce n'est pas vous, non, ma-ra-me, que j'aime. Tu  
non non plus. Ju-li-et-te. ni non O-phi-lie, ni Bea-trix, ni mè-me.

*mf*

L'a-ne la bleu-de, n'ont resp'and que vous. Cel-le qui  
*pp* j'aime, pré-sent. est en Chin-ne Et-le de-

*Allegretto*

mou-à-vec ses vieux pa-rents, dans-une toue de porce-lai-ne fi-ne, au flam-

Ejemplo 1: Comienzo del borrador de Manuel de Falla de la 'Chinoiserie' de *Trois mélodies* (XXXVIII A4)




comienzo ha de ser "completamente declamado, sin importancia en el piano y sin recordar el tema". En estas canciones queda patente la influencia de Debussy, entre otros<sup>16</sup>, en el terreno de la armonía, la prosodia y en el tratamiento simbolista del texto.

Resulta difícil averiguar con certeza la frecuencia de los contactos entre los dos compositores a lo largo de los siete años que Falla permaneció en París. La correspondencia es errática, y sólo quedan diez cartas de Debussy a Falla de este periodo. Las cartas de 6 de diciembre de 1908, 13 de abril de 1910, 3 de enero y 9 de octubre de 1911, 27 de septiembre y 23 de octubre de 1913 se refieren a cambios de hora para encuentros en los siguientes días. Los contactos fueron, sin duda, más numerosos y el tono de la relación se hace menos formal. Debussy se dirige a Falla como "Cher ami", en vez del anterior "Cher Monsieur", a partir de la carta sellada el 9 de octubre de 1911, y en este breve mensaje propone un encuentro con Falla para el día siguiente (10 de octubre de 1911). Después de haber empezado la revisión de *La vida breve*, Falla aprovechó esta ocasión para darle a conocer de nuevo a Debussy su ópera<sup>17</sup>. Falla tomó dos páginas de notas al salir de esta clase con Debussy sobre *La vida breve*, y se reproducen a continuación como Documento I<sup>18</sup>.

## Documento I

1. Final del 1<sup>er</sup> cuadro. Enlaza sin interrupción con el intermedio aprovechando *ande la tarea* a una voz sola como antes, y lejos ya a telón corrido.

2. Ver de arreglar el final de la ópera. Que la abuela haga su entrada dentro del . Suprimir

<sup>16</sup> En *Trois mélodies* también se nota la influencia de Gabriel Fauré, compositor que Falla conoce, y cuya música valora, en esta época.

<sup>17</sup> Falla emprende una detenida revisión de *La vida breve* a partir de mediados de 1909. Para más detalles véase Christoforidis, "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*".

<sup>18</sup> Para un detenido comentario sobre este documento véase Michael Christoforidis, "De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy á Manuel de Falla", *Cahiers Debussy* 19, 1995; pp. 69-76; y "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*".

del Final todas las maldiciones posibles y acelerar la *coda*.

3. Ver si es posible acortar el intermedio.

Observaciones a usar en la próxima ópera

1. Hacer porque la duración de tiempo empleada en la *palabra cantada* no sea mayor que si la *palabra fuera hablada*. Evitar los comentarios en la orquesta a los que dicen los personajes siempre que produzcan *longueurs* inútiles o perjudiciales p<sup>a</sup> la continuidad de la acción. Indudablemente pueden presentarse casos especiales en los que no debe observarse dicha regla, p<sup>o</sup> estos casos han de hacer *verdaderas excepciones*.

2. (Orden literario). Una acción interesante no debe cortarse —a no buscar con ello y muy a sabiendas un efecto especial— pues de otro modo la atención del público que estaba despierta y curiosa se enfría y acoge luego con un interés mucho menor la continuación de la acción que ha sido suspendida.

3. Después de un *gran efecto* dramático debe terminarse el acto *lo más rápidamente posible*, pues aunque el efecto de lo que continuase la acción fuese grande (a no ser mayor que el primero) enfriaría el producido por el anterior. Este defecto se encuentra al fin de la *Vida breve*, donde hay tres grandes efectos seguidos: la presentación de Salud, la muerte y la entrada de la abuela.

4. *Dos acciones paralelas* bien conducidas *dramática y musicalmente*, pueden producir un efecto de una gran novedad.

5. En una escena de gran intensidad dramática lo que hay que buscar en la orquesta es formular un fondo discreto, pero nada más. Dice Debussy que, en unos casos, aunque la orquesta tocara la *Boite à Tabac* (en modo menor (!!!)) el efecto era seguro puesto que la atención del público está fija solamente en la acción. Todo lo escrito es lo que Debussy me ha dicho hoy 10 de Octubre de 1911.

Muchas de las modificaciones que Falla incorporó en *La vida breve*, incluso aquellas instigadas por Debussy, tenían el fin de crear una textura musical más continua. El primero y tercero de los puntos sugeridos fueron incorporados por Falla. No se cortó el intermedio en sí, pero se conecta su comienzo a la última escena (n<sup>o</sup> VI) del primer Acto. En la versión original había una clara separación de estas secciones. Una voz lejana se había empleado en el fondo de la textura en la escena VI y, partiendo del conse-

The image shows a handwritten musical score for the final of 'La vida breve' by Manuel de Falla. The score is a full orchestral score with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and vocal soloists. It includes tempo markings like 'allargando' and 'ritardando', and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The vocal parts have lyrics in Spanish.

**Instrumental parts:**

- Fl. (Flute)
- Picc. (Piccolo)
- Ob. (Oboe)
- Clar. (Clarinet)
- Alto Clar. (Alto Clarinet)
- Sax. (Saxophone)
- C. (Cello)
- Tr. (Trumpet)
- 1. Tromb. (1st Trombone)
- 2. Tromb. (2nd Trombone)
- 3. Tromb. (3rd Trombone)
- Timp. (Timpani)
- Org. (Organ)
- Str. I. (String I)
- Str. II. (String II)
- Str. III. (String III)
- Str. IV. (String IV)
- Str. V. (String V)
- Str. VI. (String VI)
- Str. VII. (String VII)
- Str. VIII. (String VIII)
- Str. IX. (String IX)
- Str. X. (String X)
- Str. XI. (String XI)
- Str. XII. (String XII)

**Vocal parts:**

- La Abada (Soprano)
- La góndola (Soprano)

**Tempo and Dynamic markings:**

- allargando*
- ritardando*
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- pp* (pianissimo)
- ppp* (pianississimo)

**Lyrics (Spanish):**

¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!

¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!

¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!  
¡Idolatrias!

Ejemplo 2: Borrador de Manuel de Falla del final de *La vida breve* (XXXIX A4)

jo de Debussy, Falla extiende su uso y se sigue oyendo sobre la calma textura de la orquesta, incluso después de que corre el telón<sup>19</sup>.

A través de un estudio de los borradores de *La vida breve* queda claro que a Falla le preocupaba el final de la obra e intentó varias modificaciones durante su estancia en París, y es probable que las sugerencias de Debussy instigaran estos cambios. El borrador orquestal de 1908 (XXXIX A3) en gran medida reproduce el final original (de la partitura de canto y piano, XXXV A1). El siguiente borrador de las últimas páginas de la ópera (XXXIX A4) incorpora los cambios indicados por Debussy. La entrada de la abuela sufre una transformación y las maldiciones se restringen a la primera frase "¡Ah! ¡infame! ¡falso! ¡judas!", suprimiendo la ráfaga de maldiciones que seguían "¡Maldito tu pare! ¡Maldita tu mare! ¡Malditos los hijos q'tengas! ¡Maldígalos Dios! ¡Maldígate Dios!". En este borrador también se reduce de modo tajante la coda final, quedándose solamente en cuatro compases que terminan sobre un inesperado do sostenido menor (Ejemplo 3a). Esta conclusión abrupta puede que se considerase para terminar la obra de modo repentino después de las maldiciones de la abuela, que aquí aparecen *a sola voce*, que fue otro consejo de Debussy. Al final Falla se decide por rehacer la primera coda orquestal, con cambios a la distribución métrica, que lleva a una rendición más enfática del motivo principal con un crescendo sobre los últimos cuatro compases, a la sugerencia de Debussy<sup>20</sup>.

Los otros consejos de Debussy contenidos en el Documento I se refieren a la próxima ópera de Falla, sin nombrar una obra concreta. Debussy

sabía el deseo de Falla de seguir componiendo en este género. Unos meses después de llegar a París, Falla había empezado a trabajar sobre una idea basada en *Le jardinier de la Pompadour*, y su libretista fue el crítico musical Michel-Dimitri Calvocoressi<sup>21</sup>. Falla también pensó en una secuela a *Carmen* y un nuevo *Barbiere di Siviglia*, que Debussy calificó de *magnífica idea*<sup>22</sup>. El único proyecto para el que quedan esbozos musicales es *Las flores*, basado en una obra de los hermanos Álvarez Quintero, que Falla trabajaba en 1910<sup>23</sup>. En 1912 se le ofrece otra obra de los Álvarez Quintero, *Anima allegra*, por el editor milanés Tito Ricordi, y también queda constancia del proyecto de Falla de adaptar *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca y de sus planes de colaborar con Maurice Barrés. Al final Falla acabaría sólo una especie de ópera, *El retablo de Maese Pedro* (1918-1923). A pesar de su concepción para títeres y orquesta de cámara, y su composición una década después de los consejos de Debussy, quedan restos de esta influencia: las sugerencias sobre dos acciones paralelas y la relación entre el texto hablado y cantado se intuyen en los múltiples planos de desarrollo dramático en *El retablo* y en el intento radical de Falla de crear un nuevo estilo declamatorio en castellano<sup>24</sup>.

Existe otro escrito de este periodo, en manos

<sup>21</sup> Joaquín Turina alude a esta colaboración en un borrador de un mimodrama cómico titulado *Calamar*, en el cual indica que el libreto es de Señor Calvo-por-eso y la música de Señor Falla. Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Alpuerto, 1982.

<sup>22</sup> Pahissa, *Manuel de Falla*, 118. "En cambio, Debussy encontró magnífica la idea, y le instó para que la llevara a cabo. Y cuando supo que alguien le había dicho a Falla que no debía atreverse a tal empeño, Debussy, sin sospechar que ese alguien hubiese podido ser su buen amigo Dukas, exclamó: -¿Quién fue el estúpido que le dijo tal cosa?"

<sup>23</sup> El Archivo Manuel de Falla tiene un ejemplar de *Las flores* (Álvarez Quintero, S. y J. *Las flores*, 2ª ed., Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906, que Falla anotó para crear su libreto de la ópera. Quedan numerosos borradores musicales para la ópera entre los manuscritos de esta época. Véase Gallego, *Catálogo*.

<sup>24</sup> Véase Michael Christoforidis, "El retablo de Maese Pedro: Manuel de Falla's attempt at forging a new declamatory style in Spanish", *Aflame with Music*, Melbourne: Universidad, 1996.

<sup>19</sup> Estos cambios se notan en una tardía redacción de la partitura, XXXIX A29 (el manuscrito original de la fotocopia XXXIX C1 [numeración de Antonio Gallego] *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) en que se añade una voz sola sobre un borrador más temprano del mismo pasaje. Toda la numeración de borradores musicales en este artículo reproduce la que da Antonio Gallego en su *Catálogo*, y que se utiliza en el AMF.

<sup>20</sup> Consejos de Debussy contenidos en Documento II de este artículo.





de Falla, que parece emanar de sus encuentros con Debussy. Además de tratar aspectos del montaje y pasajes específicos de *La vida breve*, el Documento II aborda la materia de orquestación<sup>25</sup>.

## Documento II

El arpa no es un instrumento de *socorro* ni tampoco puede servir para aumentar la sonoridad. Es un instrumento para *dar color*; pero nada más.

El *medio* y el *grave* son sus registros más útiles. El agudo sólo debe emplearse con una intención muy especial, para producir un efecto *que se vea muy claro*, y para cuya *expresión* sea necesaria la aplicación de dicho registro. De otro modo el registro *agudo* es o *inútil* o *perjudicial*.

El arpa suena *muy poco*. Sólo en el centro y en el grave su sonoridad es mayor. Mal usada puede producir un efecto de *pobreza*. Su sonoridad es de un momento en la orquesta. Mal usada puede resultar bien ridícula. Sólo sirve (como queda dicho) *para* proporcionar un colorido especial uniéndola a otros también. Desde luego la *madera* no es buena para servir de fondo al arpa.

### Orquesta

Después de los trozos en que se usa toda o casi toda la orquesta hay que tener cuidado con lo que después viene. Por ejemplo, después de un '*tutti*' o '*presque tutti*' sería ridículo poner unos acordes formados por los clarinetes y las flautas. Hay que tener en cuenta que las vibraciones del '*tutti*' no se apagan en seguida, sino que se extinguen poco a poco y que, de ese modo al poner después una sonoridad débil, éste resultaría de una gran pobreza y daría la impresión de lo *ridículo*. Lo mismo debe tenerse presente en cuanto a lo que, por su sentimiento, exija una gran plenitud *sonora*. Esta plenitud *hay* que ponerla y *clavarla*, como si dijéramos, de tal modo que no nos quede la menor duda de haber realizado la *expresión exacta* del sentimiento sonoro que experimentamos en nosotros mismos.

Los instrumentos tienen siempre que usarse de manera que el efecto que produzcan en la audición sea el necesario, ni más ni menos. Jamás deben usarse para llenar huecos o para realizar *à peu près* una sonoridad o

una mixtura. El *à peu près* no debe existir jamás para el compositor. Lo *que* sienta debe expresarlo del modo más *justo* y *absoluto* que le sea posible. A veces (y ésto ocurre frecuentemente) esta expresión absoluta no puede encontrarse en el momento mismo en que se efectúa la composición, aunque en este mismo momento deben concentrarse todas las fuerzas de la voluntad hacia ese fin. Hágase entonces todo cuanto se pueda para que la expresión sea sincera, pero como son muchos los detalles en que la imaginación debe ocuparse en dichos momentos, resulta casi imposible que pueda aislar dichos detalles unos de otros. Por dicha razón hay que revisar la escritura algún tiempo después, en frío, y como si se estuviera viendo *algo ajeno a uno*, en lo posible, se entiende.

La *mise-en-place*—Lo que puede perjudicar al efecto. Lo que no está en relación con el efecto que debe producirse. Lo *inútil*. Lo *que sobre*. No *perder momentos*. *Que una cosa siga a la otra*.

La Canción.

La escena anterior al Dúo.

El fin (una sola voz). Acorde *cresc.* para terminar.

Compás anterior al paso de las muchachas.

*Timbales*: El trémolo producido por dos timbales no puede tener dulzura, puesto que el instrumentista debe forzarse para producirlo. Para un trémolo pp úsese un solo timbal.

La influencia de Debussy y su música en la transformación de *La vida breve* y la creación de *Noches en los jardines de España* es más patente en materia de orquestación. Aunque luego negaría la extensión de los cambios, Falla revisó gran parte de la orquestación de *La vida breve*<sup>26</sup>. La transformación de la primera danza del segundo tiempo ocupó parte del tiempo de Falla entre febrero y abril de 1908. En este trabajo se notan obstinatos añadidos y una nueva sofisticación en la disposición orquestal y el tratamiento de las distintas secciones que contrasta con la orquestación por bloques del original.

En la línea de los consejos ofrecidos por De-

<sup>25</sup> Borrador autógrafo de Manuel de Falla, AMF.

<sup>26</sup> Falla negó la declaración de Turina de que *La vida breve* fue "completamente reorquestada" [Véase Joaquín Turina, "Manuel de Falla", *The Chesterian* 7, mayo, 1920; p. 193]. En una carta que Falla envía al editor de la revista, G. Jean-Aubry, el 4 de septiembre de 1920, comenta que: "*Jamás he reorquestado la obra como Turina pretende. Si*

*he trabajado de nuevo ciertos puntos, por la falta de tiempo, por tener que entregar la obra a la Academia... he conservado escrupulosamente la disposición orquestal primitiva*". Esta interpretación de Falla contrasta con la extensión de los cambios realizados, y se debe leer como un intento del compositor de situar la ópera como obra de juventud y fiel reflejo de su técnica en el año 1905.

bussy en el Documento II, los manuscritos de *La vida breve* muestran numerosas revisiones de la escritura para arpas. Este instrumento ahora se utiliza para subrayar "momentos" en la textura orquestal en vez de usarse siempre como parte del conjunto y hay una pronunciada diferenciación de las dos partes de arpa en los manuscritos más tardíos. Los manuscritos tardíos incorporan muchos cambios en la escritura de arpa y añade la celesta<sup>27</sup>. También en ellos se añaden los timbales en varios pasajes para destacar ciertas texturas orquestales<sup>28</sup>. El "paso de las muchachas", que se menciona en el Documento II, es otro pasaje en que la orquestación fue "matizada" y los cambios muestran claramente la asimilación por Falla de elementos colorísticos de la orquestación: con la reorganización de los glissandi en las arpas, el añadido de trinos en la madera, sordinas en los metales y armónicos en trémolo en la cuerda (Ejemplo 3b)<sup>29</sup>. También hubo una revisión sustancial de la escritura de cuerda en *La vida breve*, y Falla incluye un uso limitado de pedales armónicos en las nuevas secciones de la ópera que compuso en París<sup>30</sup>. Los comentarios de Debussy sobre efectos orquestales, la resonancia y la necesidad de tener en cuenta la orquestación como parámetro conceptual al inicio de una obra marcaron a Falla a lo largo de su creación. Se nota un eco de estos sentimientos en las notas sobre la enseñanza de la orquestación que Falla preparó en 1916:

---

<sup>27</sup> También se añaden el glockenspiel y una pequeña campana a la partitura definitiva.

<sup>28</sup> Algunas notas sobre la escritura para timbales y su afinación se encuentran anotadas en un sobre con fecha en matasellos de 2 de noviembre de 1911 entre los manuscritos de *La vida breve* (XXXV A2). Puede que estén relacionados con los consejos de Debussy. De todos modos la escritura para timbales se revisó detenidamente en esta ópera.

<sup>29</sup> En un borrador intermedio de este compás, XXXV A5, Falla tenía la intención de hacer "oír aislada cada familia" de la orquesta.

<sup>30</sup> Véase M. Christoforidis, "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*". En muchos de los pasajes reorquestados hay una pronunciada diferenciación de las líneas en la sección de cuerda, con más empleo de partes *divisi*, especialmente en los violonchelos y contrabajos.

"El aspirante á compositor ha de convencerse del modo mas rotundo, de que jamás deberá usar un instrumento para presentir una sonoridad. Las líneas musicales que forman la *pasta* sinfónica, llevan en sí mismas, y desde el mismo momento en que nacen en la imaginación del compositor, el *color* sonoro particular a uno o varios determinados instrumentos."<sup>31</sup>

Tres páginas de notas tomadas en torno a 1908 y que ahora se encuentran entre los borradores de *Noches en los jardines de España*, muestran la importancia de la orquestación de Debussy como modelo para Falla. Consisten en pasajes copiados de su partitura orquestal de *Pelléas et Mélisande*, a los que Falla añade adjetivos como sonoridad "ligera", "concentrada", "transparente", "blanda" o "misteriosa"<sup>32</sup>, y en los cuales se fija en la posibilidad de acentuar un momento a través de la disposición orquestal, y la disposición de acordes en distintas secciones de la orquesta. Toma especial interés en la mezcla de la cuerda con la madera grave y trompas, y la utilización de chelos y contrabajos para reforzar el bajo de un acorde formado por los vientos. Aparte de estas páginas, Falla copió y analizó varios pasajes de *Pelléas et Mélisande*, sobre todo por su orquestación colorística. Otra práctica de Debussy que destaca en esta obra es cómo en ocasiones los "vientos duplican exactamente la cuerda pero en 8va baja, aunque en la audición resultan al unísono, en razón a los registros"<sup>33</sup>. En sus apuntes de instrumentación de esta época Falla también destaca el uso del clarinete y trompa en *Pelléas et Mélisande*, y el uso de trinos en la sección de metales en el último acorde de *La Mer*. Los consejos directos de Debussy en esta materia también son minuciosos, llegando a aconsejar a

---

<sup>31</sup> Borrador autógrafo de Manuel de Falla, (AMF). Forma parte de un texto sobre la enseñanza de la orquestación en los conservatorios españoles y tiene fecha de marzo de 1916.

<sup>32</sup> Estas anotaciones se encuentran entre los borradores XLIX A6, (AMF). Para una transcripción de los comentarios de Falla véase M. Christoforidis, "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*".

<sup>33</sup> Borrador autógrafo de Manuel de Falla, AMF. Falla emplea esta técnica en varios pasajes de *Noches en los jardines de España*.



Falla sobre la mejor manera de conseguir una sonoridad pianísima en los trombones<sup>34</sup>.

Aunque estos estudios tuvieron repercusiones sobre pasajes de *La vida breve*, su pleno impacto sólo se manifiesta en *Noches en los jardines de España*, obra que explota los recursos de la orquesta impresionista. Hasta sus primeros compases son inconcebibles sin este proceso de asimilación. Falla trató este tema en una carta a Gilbert Chase el 23 de abril de 1939:

"En cuanto a la orquestación... he procurado *fixar* el carácter y las resonancias que se desprenden de la sustancia musical... En las *Noches* y aun en la *Vida breve*... la orquestación refleja innegablemente la técnica peculiar de la moderna escuela francesa."<sup>35</sup>

En una carta a Debussy de 11 de mayo de 1916, Falla menciona el reciente estreno de sus "Trois Nocturnes" (*Nuits aux Jardins d'Espagne*) obra que "je vous avais déjà parté à Paris". Queda patente no sólo el impacto técnico de Debussy sobre Falla, sino también la fascinación por las formas y los temas tratados por el maestro francés. Además de la coyuntura con el alhambrismo de Debussy en *Noches en los jardines de España*, también se evocan otros de sus temas predilectos: jardines, agua, danzas lejanas y la noche<sup>36</sup>.

Otros documentos ubicados en el Archivo Ma-

nuel de Falla proporcionan más indicios de la asimilación de la música de Debussy por Falla; entre ellos su extensa colección de partituras de Debussy, la mayoría de ellas primeras ediciones<sup>37</sup>. Muchas de las partituras conservadas contienen las anotaciones de Falla, lo que permite unas especulaciones más informadas sobre su interés por esta música. El conocimiento de la música de Debussy por Falla, durante su estancia en París, fue extensivo y los programas que guardó de esta época indican que asistió a numerosas audiciones de la música del maestro francés<sup>38</sup>. Por lo menos en una ocasión, el estreno de *Rondes de Printemps* el 23 de febrero de 1910, Falla vió a Debussy dirigir su propia obra. Durante esta época asistió a conciertos que incluían *La mer*, *Nocturnes*, *Ibéria*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le jet d'eau*, *Le martyr de Saint Sebastien*, *Jeux* y el cuarteto de cuerda. A través de su amistad con Ricardo Viñes, Falla recibe una iniciación plena a la obra pianística de Debussy, y también se familiariza con los arreglos para dos pianos de las obras orquestales: entre otras cosas participa con Franz Liebich en un arreglo de André Caplet de *Ibéria*, en la Sala Aeolian de Londres el 24 de mayo de 1911. Quedan también las digitaciones de Falla de algunas de las obras pianísticas. Un análisis extensivo de este material permitiría una apreciación más plena de la deuda de

<sup>34</sup> En un borrador autógrafo de Falla (AMF) se encuentra el siguiente apunte: "Nota importante para los 3 trombones. La sonoridad pp puede emplearse con éxito solamente en las notas que se producen con la *coulisse corta*, ó sea cuando el ejecutante no tiene que esforzar la emisión- (Recomendación de Debussy)."

<sup>35</sup> Carta ubicada en AMF.

<sup>36</sup> Para una detenida discusión de estos puntos véase M. Christoforidis, "España y el alhambrismo".

<sup>37</sup> El AMF conserva las siguientes partituras de Debussy con anotaciones de Falla:

*Pelléas et Mélisande*, París: A. Durand & Fils, 1902. *Danse sacrée et Danse profane*, París: A. Durand & Fils, 1904. *La mer*, París: A. Durand & Fils, 1905. *Ibéria*, París: A. Durand & Fils, 1910. *Prélude à l'après-midi d'un faune*, París: Fromont, n.d. *Prélude à l'après-midi d'un faune*, París: Jean Jobert, 1922. *Nocturnes*, París: Jean Jobert, 1930. *Quatuor*, París: A. Durand & Fils, 1902. *Sonate pour flûte, alto et harpe*, París: A. Durand & Fils, 1916. *Sonate pour violon & piano*, París: A. Durand & Fils, 1917. *Trois chansons de Charles d'Orléans*, París: A. Durand & Fils, 1910. *Estampes*, París: A. Durand & Fils,

1903. *Deux arabesques pour le piano*, París: A. Durand & Fils, 1904. *Children's Corner*, París: A. Durand & Fils, 1908. *Préludes pour piano: Ier livre*, París: A. Durand & Fils, 1910. También hay otras partituras de Debussy no anotadas.

<sup>38</sup> El siguiente listado de obras de Debussy que Falla oyó en París entre 1907 y 1914 se basa en los programas conservados en el AMF: *Pelléas et Mélisande* 17, 19 and 20 jun. 1908; *Le martyr de Saint Sebastien* 14 jun. 1912; *La Mer* 8 Nov. 1908, 9 mar. 1910, 5 nov. 1911; *Ibéria* 27 feb. 1910; *Nocturnes* 6 dic. 1908; *Prélude à l'après-midi d'un faune* 22 nov. 1908, 12 dic. 1909, 5 feb. 1911, 23 jun. 1913 [?]; *Le jet d'eau* 23 feb. 1910; *Rondes de printemps* 2 mar. 1910; *Quatuor* 20 feb. 1911. Falla conoció mucha de la obra pianística y las canciones de Debussy en recitales y soirées a los que asistió - principalmente en las que figuraba Ricardo Viñes- y a través de las sesiones de los Apaches. La propia transcripción de Ravel de los *Nocturnes* de Debussy para dos pianos se dio en una de estas sesiones, a la que Falla asistió. Otra transcripción para este conjunto, de la Fantasía para piano y orquesta de Debussy, realizada por Gustave Samazeuilh, fue corregida por Falla.



Falla a Debussy, especialmente en el campo de la escritura pianística hasta *Noches en los jardines de España*.

El apoyo de Debussy con *La vida breve* continúa hasta el montaje de la obra. Antes de partir para Niza a principios de 1913 Falla fue...

"a ver a Debussy y a Dukas consultándoles sobre la orquestación... Falla gozaba con delicia oyendo la realidad maravillosa de los sonidos imaginados. Pues es verdad—como le oyó decir a Debussy—que no hay placer más grande en la vida que oír, por primera vez, una obra propia en la orquesta."<sup>39</sup>

Según François Lesure la presencia de Debussy en el estreno parisino de *La vida breve* parece probable<sup>40</sup>. Justo antes de este acontecimiento Falla pidió su ayuda para resolver una disputa con el traductor de la ópera, Paul Milliet. Quizás sea este el motivo de las dos visitas a Debussy mencionadas en la correspondencia de 27 de septiembre y 23 de octubre de 1913. En este momento tardío Falla pudo también haber pedido el consejo de Debussy sobre el interludio que precede a la segunda danza del segundo acto, compuesto para facilitar el cambio de escena del montaje de la *Opéra Comique*.

La ayuda ofrecida por Debussy, a nivel musical y extra-musical, fue importantísima para Falla durante su estancia en París, tal como había sido el ejemplo vivo de la música del compositor francés. Después de su vuelta a Madrid en 1914, Falla continuó el estudio de las obras de Debussy y sacando provecho de ellas. Su exploración de nuevas posibilidades armónicas en las *Siete canciones populares españolas* (1914) se basa en su revalorización de la serie acústica partiendo de su lectura del libro de Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle*. Rodolfo Halffter pensaba, con razón, que la liberación de Falla de las limitaciones de la armonía funcional fue precipitada por Debussy y el estudio

de su obra<sup>41</sup>. También parece probable que las propiedades de la serie acústica fueron destacadas para Falla por la obra debussyana, dado que el compositor francés generaba muchas de sus prácticas armónicas a partir de este principio<sup>42</sup>.

Entre los papeles de Falla también se conservan varios ejemplos del estudio por Falla de otros parámetros de las partituras de Debussy en estos años. Falla volvió al cuarteto de cuerda para examinar ciertas texturas, y apuntó sus "contrapuntos rítmicos" en varios pasajes (Ejemplo 4). Realiza también un análisis motivico y formal de varias obras, y en especial le interesó la *Sonata para flauta, viola y arpa*, una obra que interpretó, tocando su propio arreglo para piano de la parte de arpa, el 20 de abril de 1920<sup>43</sup>.

La influencia de Debussy no siempre se manifiesta en un nivel musical inmediato en la obra de Falla. La fanfarria como elemento sugestivo y unificador aparece en muchas obras de Falla, empezando con *El amor brujo*, y viene de su estudio de partituras rusas e impresionistas. Entre estas se incluyen *Le coq d'or* de Rimsky-Korsakov, *La Péri* de Paul Dukas, y *Le martyre de Saint Sebastien*, a cuyo estreno Falla había asistido el 14 de junio de 1912. El empleo o imitación de la campana es otra constante en la obra madura de Falla, y sus puntos inmediatos de referencia abordan desde pasajes de *Boris Godunov* de Moussorgsky a las imitaciones pianísticas de campanas por Ravel en *Miroirs*. Uno de los ejemplos más ilustrativos se encuentra, sin embargo, en el pasaje transitorio entre el segundo y tercer tiempo de *Ibéria* de Debussy. En este caso Debussy emplea los toques de campana para señalar el amanecer. Falla usa las campanas en un contexto parecido en la última escena de *El amor brujo*, en la que marcan el amanecer que lleva consigo la resolución del conflicto. Debussy, con razón, es-

<sup>39</sup> Pahissa, *Vida y obra*, 66–67.

<sup>40</sup> Lesure especula sobre la asistencia de Debussy al estreno de *La vida breve* at en la *Opéra Comique*; véase "Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy".

<sup>41</sup> Rodolfo Halffter, "El sistema armónico disonante de Falla", *Revista Musical Mexicana*, febrero 1942, pp. 117–126.

<sup>42</sup> Peter Platt, "Debussy and the harmonic series", *Essays in honour of David Evatt Tunley*, F. Callaway ed., Perth, 1995, pp. 35–59.

<sup>43</sup> Concierto de la Sociedad Nacional de Música en Madrid.



3

Ejemplo 4: Estudios de "contrapuntos rítmicos" tomados por Manuel de Falla de pasajes del cuarteto de cuerda de Claude Debussy.

taba orgulloso de su pasaje transitorio en *Ibérica*<sup>44</sup>, y debe notarse que el ambiente de este pasaje tiene cierto parecido con *La vida breve*, obra que Falla tocó para Debussy cuando éste terminaba su obra española más ambiciosa.

La muerte de Debussy en marzo de 1918 dio el impulso para una revalorización por Falla de la

<sup>44</sup>Véase carta de Debussy a André Caplet de 25 de febrero de 1910, reproducida en François Lesure y Roger Nichols ed, *Debussy Letters*, Londres: Faber, 1987.

obra y estética de su mentor. El fruto inmediato de este proceso fue la conferencia, "El arte profundo de Claudio Debussy", que Falla dio en una sesión del Ateneo de Madrid en homenaje al compositor francés el 27 de abril de 1918<sup>45</sup>. En este ensayo Falla enumera las contribuciones de Debussy a la nueva música. Destaca la riqueza modal, el sentido de variación rítmica y de la modulación inesperada, mientras que alaba la unidad de una sucesión de ideas melódicas aparentemente diversas y la fluidez de las líneas secundarias que emanan de la superficie melódica. Éstos son elementos del lenguaje de Debussy que Falla había estudiado y que en distinta medida marcaron la evolución de su lenguaje durante los años de París. Continuó subrayando la increíble precisión con la que Debussy creaba timbres orquestales y la belleza de su estilo declamatorio y escritura vocal. Habló además del desafío al Romanticismo alemán que la obra de Debussy representa y terminó por destacar el parentesco nacionalista que les unía al decir que era un "latino, uno de nosotros"<sup>46</sup>.

En octubre de 1920, a invitación de Henri Prunières de *La revue musicale*, Falla escribe otro ensayo en homenaje a Debussy, "Claude Debussy et l'Espagne". En este artículo Falla trata la deuda específica de España con Debussy y dice que "*Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell ya había revelado de riquezas modales en nuestra música y las posibilidades que de ellas se derivaban*"<sup>47</sup>. En las obras de Debussy, Falla percibe la abstracción de elementos de folklore musical, logrado por alusiones a sus escalas o modos constituyentes, secuencias de acordes, ritmos y giros melódicos. Por evitar la cita del documento folklórico, las evocaciones de España por Debussy representan para Falla "la verdad sin autenticidad", y señalaron el camino para su propio uso de ele-

<sup>45</sup> El texto de esta conferencia fue reproducido en *El Universo*, 28-IV-1918.

<sup>46</sup> En numerosas ocasiones Falla destaca la fraternidad de los países latinos, especialmente durante la Primera Guerra Mundial.

<sup>47</sup> Manuel de Falla, Federico Sopena, ed, *Escritos sobre música y músicos* (4ª ed.) (Madrid: Espasa-calpe, 1988) 77.

mentos folklóricos en la construcción de un lenguaje musical nacionalista. Falla también insiste en las similitudes entre los efectos armónicos producidos de modo espontáneo por los guitarristas de Andalucía y ciertos fenómenos armónicos en la obra de Debussy. En este sentido, es interesante hacer notar que ya en 1895 Debussy había escrito lo siguiente a su amigo Pierre Louÿs, que entonces vivía en Sevilla:

"Espero que me digas si tantos siglos de civilización han domesticado la célebre 'arrogancia española', pero, haz lo que hagas, tráeme una guitarra para que cuando la rasguee me dé esa especie de sonoridad sutil y efímera, reliquia de su melancolía atávica y salvaje."<sup>48</sup>

Otro aspecto importante de la influencia de Debussy sobre Falla se revela en este ensayo: "El concepto de la evocación impresionista" que se nota en las composiciones de Falla desde *La vida breve*. Falla dice que,

"En la *Soirée dans Grenade* todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de la luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra"<sup>49</sup>.

Quizás la consecuencia más importante para Falla de Debussy en este momento fuese su deseo de evolución continua, según los dictados de cada proyecto. En "Claude Debussy et l'Espagne" Falla comenta: "Se sabe que Debussy siempre evitaba repetir". "Es necesario—decía—rehacer el métier según el carácter que se quiere dar a cada obra". ¡Cuánta razón tenía!"<sup>50</sup>.

En aquel momento Falla se encontraba en su propio cruce artístico, con la composición de *El retablo de Maese Pedro*. Destacaría la importancia de esta estética vanguardista en una entrevista con Adolfo Salazar un año después.

"Al acostarme cada noche... nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista"<sup>51</sup>.

La destrucción de los moldes del formalismo alemán decimonónico fue uno de los logros de Debussy que más repercusión tuvo sobre los planteamientos de Falla. En 1916 había señalado que Debussy pudo "romper las fuertes cadenas que aprisionaban a la música" y que la libertad completa podía "vivir con tanta lógica, tanto equilibrio y con tanta mayor perfección que en el período clásico"<sup>52</sup>. El impacto de estas ideas sobre Falla se perciben en sus apuntes compositivos para *El retablo*.

"La música, la orquesta, todo debe producir la impresión de una cosa hecha al *desgaire*. Ningún preciosismo: ningún equilibrio exterior pero mucho equilibrio interno.

Todo muy organizado. Pero sin aparentarlo. En esta obra más que ninguna hay que dar la impresión de lo improvisado"<sup>53</sup>.

Ernest Ansermet también destacó esta coincidencia en planteamientos formales: "El único músico (de la generación que sigue la de Debussy) en cuya obra se encuentran la unidad orgánica y la libertad formal es la de Manuel de Falla"<sup>54</sup>.

La incorporación de modelos de música antigua en *El retablo* está en gran medida condicionada por las teorías de Felipe Pedrell. Sin embargo, los vínculos entre el nacionalismo musical y la música antigua proclamados por la escuela moderna francesa a lo largo de la estancia parisina de Falla reforzaron las ideas de Pedrell. "En la búsqueda de modelos alternativos [al legado de Wagner y Brahms] muchos artistas franceses, fortificados por

<sup>48</sup> Carta recopilada en Lesure y Nichols, *Debussy Letters*, p. 76.

<sup>49</sup> Falla, *Escritos*, pp. 74-75.

<sup>50</sup> Falla, *Escritos*, p. 76.

<sup>51</sup> *El Sol*, 25-X-1921.

<sup>52</sup> Falla, "La música francesa".

<sup>53</sup> Borrador autógrafa de Manuel de Falla, AMF.

<sup>54</sup> Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris: Robert Lafont, 1989, p. 699.

un nacionalismo cada vez más vocífero, se acercaron a su pasado pre-romántico que se interpretó como una encarnación de la pureza inherente en su raza<sup>55</sup>. En la época del primer encuentro entre Falla y Debussy, el compositor francés terminaba su edición de *Les fêtes de Polymnie* de Rameau. Falla también era muy consciente de las afinidades de estilo y estética de Debussy y las de sus antecesores del siglo XVIII, Couperin y Rameau, algunas de cuyas obras Falla explora al comenzar *El retablo*<sup>56</sup>. En 1919 comenta que “la libertad y la espontaneidad del siglo XVIII sólo ha sido reconquistado por los rusos y Debussy”<sup>57</sup>. También parece probable que Falla supiese de la proyectada Sonata para oboe, trompa y clave de Debussy, pocos años antes de que incorporase el clave en el contexto de la orquesta moderna en *El retablo*. Casi dos décadas después, al consultar modelos corales para sus trabajos sobre *Atlántida*, Falla estudiaría la obra polifónica arcaizante de Debussy, *Trois chansons de Charles d’Orleans*.

Justo antes del ensayo “Claude Debussy et Espagne”, Falla escribe el *Homenaje pour ‘Le tombeau de Claude Debussy’* para guitarra, en el cual figuran elementos de *La soirée dans Grenade*. A pesar de sus declaraciones en contra,<sup>58</sup> Falla compuso esta obra en Madrid, anticipando su inminente traslado a Granada. *La soirée dans Grenade*, la evocación granadina más explícita de Debussy, fue la obvia selección de modelo en estas circunstancias, y se cita un fragmento de ella al final del *Homenaje*. Falla no sólo hace referencia a su intervalo de semitono inicial, sino que también imita la divagación melódica dentro de un ámbito reducido y las formas de evolución melódicas características de Debussy. La pieza de Falla hace uso del ritmo de ha-

banera que figura de modo preeminente entre las dos obras “españolas” de Debussy, quien lo asociaba con sentimientos nostálgicos vinculados con el atardecer y la noche<sup>59</sup>. El *Homenaje* también está cargado de prácticas armónicas de Debussy, y al manipular las armonías generadas de los acordes abiertos de la guitarra, Falla elogia la incorporación de estos valores por Debussy, cuya “escritura armónica” y “tejido sonoro dan fe de ello en no pocos casos”<sup>60</sup>.

Falla volvió a interesarse por Debussy a finales de 1923 con la formación de la Orquesta Bética de Cámara, dado el interés que tenía por que este conjunto tocara obras del maestro francés. Abordó los fines de la orquesta con la viuda de Debussy y pidió sus ideas sobre las obras que se podrían tocar. Falla quería que la Orquesta Bética tocara el *Prélude à l’après-midi d’un faune* y en los primeros meses de 1924 completó una reducción de la partitura orquestal para que se adecuara a la plantilla de la Orquesta Bética<sup>61</sup>. Estudia las partituras orquestales de Debussy para buscar alternativas de instrumentación: esto se ve en sus intentos de distribuir las cuatro partes de trompa, la escritura para madera y la conjunción de las dos partes de arpa en una. Esta versión fue interpretada por la Orquesta Bética en Sevilla, en diciembre de 1924, pero las notas de programa no hacen referencia al autor del arreglo.

Falla realiza este trabajo mientras componía su obra más impresionista, *Psyché*. El paralelismo con Debussy en esta obra es evidente, empezando por el conjunto instrumental, que se inspira directamente en la Sonata para flauta, viola y arpa de Debussy, obra que Falla designaba como “Música del

<sup>55</sup> Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the concept through the Schoenberg/Schoenberg Polemic*. (Ann Arbor: UMI, Research P. 1988), 129-134.

<sup>56</sup> Michael Christoforidis “Aspects of the Creative Process in *El retablo de maese Pedro* and the *Concerto*”, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1997.

<sup>57</sup> Manuel de Falla, “To the young composer: señor Manuel de Falla and German formalism”, *The Daily Mail*, 18-VII-1919).

<sup>58</sup> El manuscrito del *Homenaje* lleva fecha de Granada, 27 de julio a 8 de agosto de 1920.

<sup>59</sup> Esta se profundiza en Christoforidis, “España y el alhambrismo”, y se relaciona con el alhambrismo de Debussy. Es interesante que la habanera de *El amor brujo* (la ‘Pantomima’) en su origen fue concebida como otro movimiento de *Noches en los jardines de España*.

<sup>60</sup> Falla, *El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)*, en *Escritos*, 179.

<sup>61</sup> En este caso, doble madera, dos trompetas, dos trompas, arpa y conjunto reducido de cuerda.

Paraíso"<sup>62</sup>. También quedan resonancias de la escritura para flauta y arpa en *Prélude à l'après-midi d'un faune*<sup>63</sup>. La referencia a tema clásico en el texto de *Psyché* se relaciona con la evocación del mundo mitológico griego en obras de Debussy como *Prélude à l'après-midi d'un faune* y *Syrinx* para flauta, que en principio se titulaba "Pieza para *Psyché*". La única obra de madurez de Falla compuesta sobre un texto francés, *Psyché* aporta clara muestra de la asimilación del estilo declamatorio y prosodia que Falla había observado en *Pelleas et Mélisande* y en canciones de Debussy, muchas de las cuales interpretó con la cantante Aga Lahowska a partir de 1917<sup>64</sup>. El uso extenso de armonías de terceras, en acordes de novena, undécima y decimotercera, además de procedimientos de desarrollo melódico y aspectos de la estructura formal también sugieren la obra de Debussy, aunque esta influencia está mediada por los procesos compositivos del Falla maduro. Estas resonancias de Debussy destacan *Psyché* del resto de la obra neoclásica de Falla en los años veinte.

La estética de Debussy había repercutido sobre el pensamiento de Falla, desde su postura sobre el formalismo musical al poder evocativo de la música. Es notable que, al contrario que muchos de sus contemporáneos, Falla no atacó directamente a Debussy y al legado del impresionismo en los años que siguen a la Primera Guerra Mundial<sup>65</sup>. En su propia postura Falla reconcilia lo que entonces parecían tendencias divergentes de música pura y objetividad, por un lado, y su poder evocador y capacidad de expresar emoción, por otro. A veces existe una discrepancia entre la opinión de Debussy relatada por Falla y los escritos del compositor francés: esto ocurre en el recuerdo de Falla sobre el gusto de

Debussy por la música de Grieg<sup>66</sup>. Los escritos de Debussy fueron consultados de nuevo por Falla a finales de los años veinte a través de la edición de *Monsieur Croche 'Antidilettante'* de 1926<sup>67</sup>. Su ejemplar contiene numerosas anotaciones sobre temas muy variados, desde el sinfonismo decimonónico alemán a la prosodia francesa y la relación entre música y drama. Los pensamientos de Debussy sobre Beethoven, Wagner y Richard Strauss fueron señalados por Falla y los comentarios sobre Wagner moldearon, en parte, la respuesta de Falla hacia el compositor alemán en un ensayo importante escrito en 1933<sup>68</sup>.

Se puede percibir la influencia de Debussy hasta en las últimas obras de Falla. Al orquestar *Homenajes, Suite* en 1939, una labor que fue en parte un ejercicio de orquestación para *Atlántida*, Falla volvió a consultar las partituras de Debussy. Esto ocurre en especial con los homenajes a Debussy y Dukas, que emplean la orquesta más grande de la suite. Un temprano borrador del *Homenaje* orquestal 'A C. Debussy' contiene anotaciones de Falla que se refieren a la práctica instrumental de Debussy en *Ibèria* y *La mer*<sup>69</sup>. A Falla le fascinaba la escritura para cuerdas de *La mer*, especialmente el uso y disposición del violoncello y contrabajo, y destaca la presentación de acordes y el uso de pizzicato en ellas. Del segundo tiempo de *Ibèria*, 'Parfums de la nuit', Falla estudió de cerca el uso del arpa y tomó notas sobre su uso rítmico y melódico, la ejecución de acordes y apoyaturas. En el *Homenaje a Debussy* es el arpa la que principalmente traduce la arpeggiación de la guitarra, y las texturas empleadas hacen alusión a 'Parfums de la nuit', especialmente en el uso del arpa y celesta sobre la transparente textura de la cuerda.

<sup>62</sup> Citado en Marcel Dietschy, *A portrait of Claude Debussy* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 183.

<sup>63</sup> Figuras de esta obra están apuntados entre los borradores de *Psyché*.

<sup>64</sup> Juntos actuaron en varias ocasiones en Madrid en estos años e hicieron una gira por el norte de España a finales de 1917. En la mayor parte de estas ocasiones incluían un grupo de canciones de Debussy.

<sup>65</sup> Al contrario de las declaraciones de Stravinsky y Cocteau en esta época.

<sup>66</sup> Pahissa, *Manuel de Falla*, p. 190.

<sup>67</sup> Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris: Gallimard, 1926.

<sup>68</sup> Manuel de Falla, "Notas sobre Wagner en su cincuentenario", *Cruz y Raya* 6, septiembre 1933, pp.65-81.

<sup>69</sup> Véase borrador LVII B2, AMF.

Dado el impacto enorme de la obra e ideas de Debussy sobre Falla, no es de extrañar la visión de éste como su único verdadero discípulo. Al morir Debussy, Falla destacó la relevancia del ejemplo ofrecido por el compositor francés:

“Debussy consiguió ver germinar en otros la semilla

que había lanzado. Y no me refiero a sus imitadores, pues éstos los han tenido y tienen todos los grandes artistas; hablo de los que más avisados que aquellos, se emplearon en la noble tarea de estudiar y analizar la obra debussyana, y encontraron en ella algo—mejor dicho, mucho—que representaba para el arte un camino nuevo; y siguiéndolo sin abandonar su propia personalidad, descubrieron horizontes nuevos...”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> *El Universo*, 28-IV-1918.