

RESUMEN

*En 1920 Manuel de Falla componía, el **Hommage au tombeau de Debussy**, la única obra que compuso para la guitarra. La relación de Falla con la guitarra, no termina ni había empezado aquí. El compositor y el instrumento, viven a través de la música creada, una verdadera complicidad. Esto es, podemos decir que con Falla la guitarra sirve a la música sin menoscabar a esta en nada, y, al mismo tiempo la música compuesta por Falla, se sirve del verdadero ser instrumental de la guitarra para hacerse presente en algunas de sus obras.*

Palabras claves: De Falla, Guitarra

ABSTRACT

*In 1920 Manuel de Falla composed his only work for guitar, the **Hommage au tombeau de Debussy**. Nevertheless, his relationship with the guitar does not end nor start here. The composer and the instrument reach a real complicity through the created music. We can thus say that in some of de Falla's works the guitar serves the music without diminishing it, and at the same time, it uses the guitar's true instrumental being to make it present.*

Key words: De Falla, Guitar

La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento.
Alfredo Vicent López
Pp. 20 a 31

LA GUITARRA EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA: UNA LECCIÓN DE ATENCIÓN VERDADERA HACIA EL INSTRUMENTO

*Alfredo Vicent López**

Doctor

*Director del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música
Universidad Autónoma de Madrid*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo quiere ser una nueva reflexión en torno al taller creativo de Manuel de Falla en relación a un instrumento como la guitarra. La atención del maestro gaditano hacia los sonidos de la guitarra en su condición más popular no le eran extraños sino familiares y, gracias a esta *escucha* atenta y sensible, podemos hablar de una guitarra sugerida en algunas obras de Falla, donde el piano o la orquesta, evocan al instrumento, lo hacen presente, al tomar prestadas las formas idiomáticas que le son propias. No somos los primeros en señalar este hecho, ahora bien, nuestra reflexión quiere, a partir de una obra maestra para el repertorio de la guitarra, como es el caso del *Hommage au tombeau de Debussy* (1920), contemplar la historia del instrumento hacia atrás y hacia delante. La música compuesta para el instrumento a lo largo de la Historia, ha conocido todo tipo de vicisitudes que la hacían perder o ganar altura musical. Y en el singular haber que la obra de Falla muestra en relación a la guitarra, encontramos una verdadera lección de escucha y un valioso paradigma del ejercicio creativo de un compositor ante la realidad sonora de un instrumento.

Un instrumento será siempre un medio al servicio de la música y, tocar un instrumento es *vivir de ilusiones*, para lograr transmitir lo que está entre las notas que

* Correo electrónico: alfredo.vicent@uam.es. Artículo recibido el 3-7-2008 y aprobado por el Comité Editorial el 18-7-2008.

es donde está la música. Un instrumento es también algo concreto y limitado para fijar los sonidos, para sonar de una determinada manera, y es el medio desde el que siempre tiene lugar la verdadera realidad física de la música : el sonido. Realmente cuando nos referimos a los valores idiomáticos de un instrumento ¿qué queremos decir? y sobre todo, ¿qué queremos significar? Seguramente entre otros, dos valores evidentes: 1º la propia e irremplazable naturaleza del sonido, integrada en todas sus propiedades y manifestada a través de la vibración de un medio concreto y 2º, aquello que beneficia y potencia la realidad sonora además de favorecer y facilitar la forma de *decir* y hacer la música desde el propio instrumento. En la medida en que somos capaces de escuchar un instrumento, seremos capaces de ponernos en el lugar musical que el mismo tiene. Pasar de lo abstracto a lo concreto: he aquí la ineludible travesía de todo compositor. Y el aval que garantice los mejores logros, estará en correspondencia con la escucha más auténtica por parte del mismo.

ALGUNAS CONSIDERACIONES MUSICALES SOBRE LA GUITARRA. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

Quizá sea el intervalo de cuarta, la herencia más precisa y nítida que un instrumento como la guitarra ha recibido de la Antigüedad. Teniendo presente la evolución seguida en el conjunto de instrumentos cordófonos, que constituyen los antecedentes históricos de la guitarra, al igual que los datos historiográficos que tanto la tratadística como la literatura nos han ofrecido acerca de la guitarra¹, tras la actual afinación de la guitarra, está la teoría griega, esto es, el tetracordo griego, el intervalo más pequeño posible entre dos notas fijas. Las seis cuerdas al aire de la guitarra comprenden pues, tres tetracordos conjuntos, que desde la guitarra renacentista de cuatro cuerdas han “convivido” con el intervalo de tercera, que en nuestra definitiva afinación está comprendido entre las cuerdas tercera y segunda (sol-si). Anteriormente, a partir del siglo IX, existían en el mundo árabe, laúdes de cuatro o cinco cuerdas, afinadas según la escala griega². Posteriormente, en el siglo XV, el abandono del plectro, posibilita que un instrumento como el laúd, que hasta entonces se movía siguiendo una línea melódica, se convirtiera en un instrumento polifónico. La independencia de dedos de la mano derecha, hace posible un contrapunto musical. Asimismo, el sistema hexacordal justifica los nueve trastes de este laúd, al delimitar el hexacordo expresado cromáticamente a través de los trastes. Posteriormente, los tres trastes añadidos al laúd renacentista sobre la tapa, no hacen otra cosa que completar el hexacordo hasta la octava.

¹ Cfr. Osuna, I.: **La Guitarra en la Historia**, Alpuerto, Madrid, 1983.
Rey, P:

• “La Guitarra en la Baja Edad Media” en **La Guitarra Española**, The Metropolitan Museum of Art, New York / Museo Municipal, Madrid, Sociedad Estatal Quinto centenario, 1991-1992, pp.49-60.

• “Guitarra” [I. 1. *Etimología. Edad Media. La guitarra de cuatro órdenes.* 2. *La guitarra de cinco órdenes. Tratados y afinaciones. Estilo rasgueado. Acompañamiento sobre la parte. Estilo punteado*], en **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**, vol. 6, pp. 90-98.

² Osuna, I.: Op. cit , pp. 53-54.

Es sin duda, el siglo XVI el momento histórico que permite el despegue musical tanto de la vihuela, como del laúd. Una música instrumental que empieza a hacerse presente a través de una escritura propia, como es la tablatura, ofrece así, la mejor señal de hacerse culta. De ser más, musicalmente hablando. Ahora bien, el hecho de esta nueva escritura ajustada al instrumento, no le rescata al mismo, de su propio ser instrumental. En el Renacimiento, se iniciará un nuevo lenguaje nacido gracias a la práctica sobre el instrumento. Frente a la posibilidad más espontánea y real: jugar con el instrumento, *tastar le corde*, buscar, *tentar*, la monumental realidad de la polifonía vocal, ofrece al instrumento polifónico la posibilidad de ser recreada. [...] “el que quisiere tañer por arte y concierto – nos dirá nuestro Fray Tomás de Santa María – esto es, ordenando y concertando todas las voces unas con otras, ha de ymaginar y hazer cuenta, que las cuatro voces son quatro hombres de buena razón, de los cuales cada uno en particular habla cuando debe hablar, y calla quando debe callar, y responde quando debe responder, teniéndose respecto unas a otras conforme a razón”³. Y es seguramente, la débil voz del instrumento, la que permite entrar en ese juego de recreaciones, donde la polifonía adaptada, se manifiesta sugerida desde el instrumento. Hoy sabemos más sobre la música antigua, conocemos con más rigor la realidad organológica de los instrumentos antiguos, nuestro acceso a las fuentes, en definitiva, se ha ampliado considerablemente. La actitud del músico renacentista, es realmente la que nos muestra la distancia que nos separa de él. El lenguaje del tratadista, nos conforta, pero no es nuestro lenguaje, nuestra vivencia musical es muy distinta. La historia del instrumento y su posterior desarrollo, son los que acaban entreteniéndolo a nuestra atención a la música. En una época como el Renacimiento, el *canto de órgano*, en nuestra España, es el que puede ser realizado por *Arpa, Tecla y Vihuela*, indistintamente. Y ello es consecuencia de un pensamiento centrado en la música, en el movimiento de sus voces, que fluyen siguiendo su curso, según unos rudimentos aprendidos, con lo cual el instrumento que puede servir a esta textura polifónica es aceptado sin más. Así mismo, en la atención al instrumento, encontramos una elementalidad explicativa que ya ha dejado de existir en nosotros. Así por ejemplo, el propio Santa María en el capítulo que titula en su arte: *Del poner obras en la Vihuela* nos dice: “De dos maneras se hieren las cuerdas en la Vihuela. La una es en vazío, y la otra en lleno. Herir en vazío, es herir las cuerdas con la mano derecha, sin assentar en los Trastes la mano izquierda. Herir en lleno, es herir las cuerdas con la mano derecha, assentando juntamente en los Trastes la mano izquierda.”⁴ Junto a esta elementalidad, hay una sensibilidad exquisita hacia el propio instrumento, y así encontramos consejos, que solo son posibles desde una práctica real. Que Santa María nos hable de una mano *engarabatada* como recomendación para, en este caso herir las teclas, es un uso del lenguaje que solo puede proceder de la experiencia, y

³ Santa María, T. de: “Del modo de tañer a concierto”, Cap. XXXI, fol. 63 en, *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*, Valladolid, 1565.

⁴ *Ibid.*, fol. 57.

así queda precisado y comunicado. No existe un lenguaje abstracto, o difuso en los términos, todo parece surgir del asombro y la primera experiencia que poco a poco se va enriqueciendo. Tocar en *vacío* o tocar en *lleno*, es la fundamental simplificación que se puede hacer de un instrumento como la vihuela y por extensión en el tiempo, sobre la guitarra. Cuatro siglos después, Manuel de Falla nos ha dejado un manuscrito sobre unos *Cantares de Nochebuena*, con un acompañamiento de guitarra, donde junto al elemental acompañamiento, Falla ha escrito esta observación: "El pueblo no emplea más modulaciones que las escritas, porque son en las que hay más cuerdas al aire".⁵

Y el pueblo, desde que Bermudo nos especificara dos temples para la guitarra de cuatro cuerdas, temple "a los viejos y a los nuevos", - dependiendo de la afinación del cuarto orden a distancia de quinta o de cuarta del tercero -,⁶ se quedará con el estilo rasgueado, que es lo mismo que decir, con la manera más segura de escuchar al instrumento, con más cuerdas al *vacío*, y menos dedos comprometidos en *asentarse* en los trastes. Y en esta música *golpeada*, la guitarra es del pueblo, y en esos rasgueos está su sonido primigenio. La literatura vihuelística nos ha dejado, una música llena de calidades no solo expresivas sino formales. El primero de nuestros vihuelistas Milán, es un ejemplo para Europa en cuanto a invención original, con respecto a lo que los laudistas en 1536 nos han dejado escrito.⁷ Y en este legado, el de una música que es culta, se *tañe*, se hacen *quiebros*, se glosa, en definitiva se practica un estilo *punteado*, que prácticamente se resuelve con el dedo índice y el pulgar. La alternancia de estos dedos, y su *tirar hacia abajo*, traducido en un sentido musical ascendente, como su *tirar hacia arriba* de lo agudo a lo grave, constituirán dos vectores musicales que dan un sonido propio al instrumento. De todos los vihuelistas, quizá el más impulsivo en su música sea Alonso Mudarra. Ahí esta su *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*, como uno de los primeros ejemplos que conocemos de una música hecha desde un instrumento que quiere ser otro, hablar su idioma. El resultado al final, hace que el dedo pulgar inicie un juego independizado con las otras voces, donde se verán unas "falsas que si se tañen bien no parecen mal".⁸

A lo largo del siglo XVII, convivirán ambos estilos, el rasgueado y el punteado, y la guitarra barroca, conocerá nuevos temples, para acompañar, para hacer *primores*,

⁵ Gallego, A.: XXXIV "Cantares de Nochebuena", *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, pp.60-63.

⁶ Cfr. Rey, P.: Op. cit. p. 93.

⁷ Cfr. Gasser, L.: *Luis Milán on sixteenth-century performance practise*, Indiana University Press, Bloomington & Indianápolis, 1966.

Recientemente Gerardo Arriaga ha presentado un exhaustivo trabajo sobre la vida, obra y contexto historiográfico en torno a Luis Milan y que abre el nacimiento de una prometedora revista. Cfr. Arriaga, G.: "Reflexiones en torno a Luis Milan: vida, obra, historiografía" en, *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 0, 2007.

⁸ Mudarra, A.: *Tres libros de Música en cifras para vihuela*, Sevilla 1546.

ornamentando la música que se tañe. Las tablas de acordes, serán la seña de identidad de este instrumento, muy alejado del mundo musical abonado por la vihuela. La guitarra ahora ya no aparece asociada a la tecla y al arpa, y ella sola es un instrumento que puede desarrollar un bajo escrito para acompañar una melodía. El acorde cruzado, esto es, el mi menor, será el acorde más sonoro, al contar con más órdenes en *vacío*. Nuestro músico más emblemático de este periodo Gaspar Sanz (1640-1710), nos ha dejado sus danzas, y también un discurso franco, directo en los consejos y observaciones que sobre la guitarra hace: “Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diciendo algunos que la guitarra es un instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio y digo que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tú la hicieres, pues la falta o perfección está en quién la tañe y no en ella [...], por lo qual, cada uno ha de hazer a la guitarra buena o mala [...]”⁹. Y aquí, en esta sentencia del músico de Calanda, se empieza a atisbar la futura carrera de intérpretes del instrumento. En el emblemático año de 1799, en que se dan a conocer cuatro tratados dedicados a la guitarra¹⁰, esta será la *Ultima Instrucción en la Escuela* de Abreu: “En fin, toda música se tocará con la más natural colocación de los dedos; pues en esto consiste tocar limpio las mayores dificultades; y todo nace de la clara razón de cada uno [...] siempre diré que es mas limpia la cuerda al ayre que no pisada ; esta regla y su explicación es más útil de lo que parece; pues no solamente sirve para este punto de Bfami [si], sino para todos los demás, y se refuerza mucho el conocimiento de las posiciones en orden a sacar qualquier música nunca vista, que es el mayor secreto del Instrumento”¹¹. Si el siglo XVI se nos presenta como el arranque instrumental donde a la vez que se ejercita la ilusión de insinuar la polifonía, se experimenta desde el instrumento, dando lugar a que *el medio haga la forma* creando nuevas formas musicales y realidades sonoras, una figura como la de Fernando Sor (1778-1839) desde su *Método pour la Guitare* (1830) nos muestra la solidez del compositor y guitarrista que desde el instrumento sabe *mover* las voces convenientemente y nos ofrece un legado lleno de dignidad musical para su época. Sor nos hará esta confesión desde su *Método*: “Del ejercicio de las terceras y las sextas depende toda mi digitación”¹². Y un siglo después la figura de otro compositor, que además conoce y toca el instrumento: H. Villa-Lobos (1887-1959), nos ofrece con sus *Doce Estudios*, escritos en un intervalo de cinco años (1924-29) y dedicados a Andrés Segovia, toda

⁹ Sanz, G.: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Diego Dormes, Zaragoza, 1674.

¹⁰ Ferandiere, F.: *Arte de tocar la guitarra española por música*, Pantaleón Aznar, Madrid, 1799.
Moretti, F.: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* [...], Imprenta de Sancha, Madrid, 1799.
Abreu, A. – Prieto, V.: *Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes*[...], Imprenta de la calle Prior, Salamanca, 1799.
García Rubio, J.: *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según el estilo moderno*, [Madrid], 1799.

¹¹ Abreu, A. – Prieto, V.: Op. Cit., pp. 96-98.

¹² Sor, F.: “De l’exercice des tierces et des sixtes depend tout mon doigte” , en *Méthode pour la Guitare*, Lachevardiere, Paris, 1830, Biblioteca Nacional, M/2654, p. 42.

una revolución idiomática para la guitarra. Frente al fundamentado y consolidado discurso de Fernando Sor, Héctor Villa-Lobos nos ofrece una nueva forma de acceder al instrumento, de *asentar los dedos* – como diría nuestro Fray Tomas de Santa Maria – en el diapasón de la guitarra.

En la historia de los instrumentos musicales, la trayectoria musical de la guitarra, ocupa un lugar singular. Y esta singularidad viene propiciada por su enorme popularidad en el sentido más estricto del término: está en todas las manos. Así, en la primera mitad del siglo XVII, para el *Tesoro de la lengua castellana o española* la voz de la guitarra se explicará como: “instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música”¹³. Asimismo, sin abandonar este siglo, Luis Briceño, desde su *Método* colocará a la guitarra en una posición de clara desventaja musical frente al laúd: “[el laúd] debe ser bueno, estar bien afinado, bien tañido y escuchado con recogimiento”, mientras que la guitarra goza de todas las ventajas “porque puede estar mal afinada y mal tañida”¹⁴. Y finalmente en el último tramo de este siglo XVII, el sabio aserto que ya citamos más arriba de Gaspar Sanz: [...] “la falta o perfección [de la guitarra] esta en quien la tañe y no en ella” [...]”¹⁵, nos acerca a la mayor verdad que, si se quiere con un sentido profético, hace crecer al instrumento y lo pone en manos del *tañedor*. De esta forma, Gaspar Sanz nos muestra una cuestión decisiva para el instrumento: la interpretación sobre el mismo.

COMPOSITORES Y GUITARRISTAS: UNA COMPLICIDAD DIVERSA

Nos referíamos anteriormente a dos nombres propios de la guitarra en quienes confluían el conocimiento sobre el instrumento además del talento creativo: Fernando Sor y Héctor Villa-Lobos. Y en la música de ambos autores está la perfecta adecuación de una música escrita para la guitarra. Los dos, desde épocas distantes y con gustos musicales muy dispares, parecen compartir un mismo espíritu de *producción creativa* frente a un instrumento como la guitarra. Una de las máximas generales con las que Sor culmina su *Método* podía haber sido escrita por Villa-Lobos, a tenor de la obra que nos ha dejado para la guitarra: “Considerar la digitación como un arte que tiene como meta la de hacerme encontrar las notas que necesito al alcance de los dedos que deben producirlas, sin que estén obligados a estar continuamente forzados para encontrarlas”¹⁶. Y en este forzamiento para ajustar la idea musical con la limitación instrumental estará siempre en juego la música.

¹³ Covarrubias, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sanchez, impresor del Rey N.S., Madrid, 1611., p.670.

¹⁴ Briceño, L. : *Método mui facilisimo para aprender a tañer la Guitarra a lo Español*, Pedro Ballard, Paris, 1626.

¹⁵ Ver Nota 9.

¹⁶ Sor, F.: “De considerer le doigte comme un art qui a pour but de me faire trouver les notes dont j’ai besoin, a la portee des doigts qui doivent les produire, sans qu’ils soient obliges de faire continuellement des ecarts pour les chercher”, Op. Cit. , p. 86.

Tras un siglo XIX, empeñado en hacer de la guitarra lo que no podía ser, a base de transcripciones y arreglos a la vez que se encerraba en un pequeño círculo liderado en España por Francisco Tarrega (1852-1909), en el siglo XX el repertorio del instrumento crecerá gracias a las composiciones de compositores no guitarristas, respondiendo así al estímulo de grandes intérpretes. El principal de todos ellos, Andrés Segovia (1893-1987), agrupará a una serie de compositores en torno a su genio interpretativo, he aquí algunos nombres: Federico Moreno Torroba, Alexandre Tansman, Manuel Ponce, Mario Castelnuovo – Tedesco, Albert Roussel, Héctor Villa-Lobos, Federico Mompou, etc. Y en esta relación, autor – intérprete – instrumento, el intérprete ha impuesto su criterio siempre. El protagonismo de Segovia resultó siempre decisivo. Así refiere - en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes -, su relación con un compositor como Oscar Espla: “[...] allá por el año 1920 me dio Oscar Espla la alegría de dedicarme una espléndida sonata, pero, ¡ay!, compuesta directamente por él para la guitarra. Mi contento se convirtió en amarga desilusión. / No tuvo en cuenta el Maestro que la guitarra es como cantero de sendas abruptas y laberínticas. Precisa el compositor que desee penetrar en él, un experto guía que lo acompañe y dirija en su siembra, si quiere que fructifique.”¹⁷

Al hilo de esta *siembra* preconizada por Segovia, resulta muy significativo el testimonio de un importante compositor español, recientemente desaparecido y que cuenta con algunas obras dedicadas a la guitarra en su catálogo: Xavier Montsalvatge (1912-2002). Junto al compositor, otro gran intérprete de la guitarra del pasado siglo XX: Narciso Yepes (1927-1997) y otro compositor, Federico Moreno Torroba (1891-1982), prolífico autor de obras para guitarra cuyo dedicatario fue siempre Andrés Segovia: “Hacia tiempo – nos relata Montsalvatge - que Narciso Yepes me proponía incorporar algo mío a su repertorio, a lo que no me atrevía porque considero que para el que no es guitarrista el mecanismo del instrumento escapa a su dominio aunque sea teórico y malamente puede aplicarlo a una realización creativa. Pese a todo, para cumplimentar un encargo que recibí de la Orquesta Nacional tomé la determinación de escribir mi primera partitura para guitarra empezando la casa por el tejado o sea acoplándola a la orquesta. / Cuando empezaba a escribir lo que llamaría *Metamorfosis de Concierto* por el hecho de no ajustarse del todo formalmente al concepto de concierto, tuve ocasión de visitar a Moreno Torroba, maestro de la composición para guitarra, y aproveche para pedirle que me orientara respecto a la escritura para el instrumento y me sorprendió al decirme que no lo sabía tocar y que para componer se servía de una especie de plantilla del mástil en la que tenía marcados los trastes por los que hacia pulular – así me lo dijo – los dedos de la mano izquierda en busca de los acordes factibles. / Prescindiendo de esta plantilla, salí del atolladero como pude, en realidad empuñando la guitarra para encontrar

¹⁷ Segovia, A.: “La Guitarra y Yo”, *Discurso leído por el Excmo Sr. Don Andrés Segovia Torres con motivo de su recepción pública el día 8 de Enero de 1978 y contestación del Excmo Sr. Don Federico Moreno Torroba, Madrid, MCMLXXVIII*, p. 11.

cada posición de la mano que posibilitara el tañido que iba imaginando.”¹⁸

MANUEL DE FALLA, LA MÚSICA Y LA GUITARRA

La atención y relación de Falla con la guitarra, ha sido tratada por otros autores.¹⁹ Aquellos *Cantares de Nochebuena* a los que aludimos más arriba son seguramente el primer documento que tenemos de una *escucha* atenta a la guitarra acompañante, en manos del pueblo. Para Falla, “El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico.”²⁰ Proseguirá Falla en su discurso “el primitivo tañido de la guitarra castellana fue el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aún sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria), y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas sólo *acordes* puede producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros”.²¹ Estas palabras de Falla le apartan totalmente de la tentación que todo compositor tiene al pensar en componer para un instrumento como la guitarra: acabar renunciando a su propia música, esto es, instrumentalizar ésta, al pensar en el instrumento, creando ideas *instrumentales*. El magisterio de Andrés Segovia, que ante una pieza como el *Homenaje* de Falla se refirió a ella como “pieza breve y demasiado delicada para izarla hasta la superficie de conciertos en vastas salas”²², sí supo atraer a otros compositores para llegar a un acuerdo. En el caso de Falla, hay una atención constante, que solo sabe escuchar el ser natural del instrumento y que vive interesada en asimilar su comportamiento sonoro para solo así, aplicarlo en su obra. El magisterio de Felipe Pedrell (1841-1922) ha prendido en Falla con un mensaje muy claro: huir del efecto, recuperar la severidad de las obras maestras del Siglo de Oro y vivir la ilusión de llegar a la esencia: “El barroquismo

¹⁸ Montsalvatge, X.: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 198.

¹⁹ Cfr. Christoforidis, M.:

- “Manuel de Falla y la guitarra flamenca”, en *La Caña, Revista de Flamenco*, n° 4, Madrid, 1993, pp.40-44.
 - “Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el “Cante jondo” (canto primitivo andaluz)”, Archivo Manuel de Falla, Granada, 1997, pp. 13-17.
 - “La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Falla”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbone 18-21 novembre 1996. Textes réunis par Louis Jambou, Ouvrage publié avec le concours de la Fondation Manuel de Falla et des Editions Max Eschig, Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999*, pp. 261-276.
 - “Falla, Manuel de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general E. Casares Rodicio, Sociedad General de Autores, Madrid, 1999. pp. 894-919.
- Fernández Iznola, R.: “Falla y su música para guitarra”, en *Ritmo, Falla. 1876-1946*, Año XLVII, núm. 467, Diciembre, 1976, pp.60-65.

²⁰ Falla, M. de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Introducción y notas de Federico Sopena, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 178.

²¹ *Ibid.*, pp. 179-180.

²² Segovia, A.: “La Guitarra y Yo”, *Op. Cit.*, p. 22.

musical y la inútil complicación no son cosas que se compaginen con el carácter reciamente sobrio y expresivo que campea en las obras más ilustres de los clásicos españoles" [...] "este barroquismo es más aparente que real, puesto que procede, ya de la adaptación de inflexiones puramente vocales a los sonidos fijos de la escala temperada, ya de la estilización de ciertos giros melódico - armónicos, propios de nuestro instrumento nacional – la guitarra – al ser tañido por el pueblo"²³. Falla nos ha dejado una sola obra para la guitarra y junto a esta obra el testimonio de respeto y admiración por la lección recibida de Claude Debussy (1862-1919): "La fuerza de evocación condensada en la *Soiree dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio" [...] "la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España"²⁴. En su *Homenaje* al músico francés, Falla aúna todo su recorrido de escucha atenta: siete años en París (1907-14), con Paul Dukas, Maurice Ravel, Claude Debussy, Isaac Albeniz y la guitarra de Angel Barrios, quien le empujara a Granada. De los *Cantares de Nochebuena* (ca. 1903-04), pasará a la incorporación de una guitarra acompañante en la *solea* de *La vida breve* (1905-1913). Después vendrán las *Siete Canciones populares españolas* (1914) con un acompañamiento de piano que quiere ser de guitarra, sobre todo en *El Polo*. Pero donde sobre todo Falla responde con los hechos a su pensamiento musical acerca de los valores musicales de la guitarra popular, esto es – *el rítmico exterior o inmediatamente perceptible* -, es con la realización de la *farruca* de la *Danza del molinero* de *El sombrero de tres picos* (1917-19) perfecta realización orquestal del rasgueado guitarrístico, con el acorde más conveniente para el poderío sonoro de la guitarra: el acorde de mi. Por otra parte, y desde el piano, la *Fantasia Baetica* (1919), supone la apuesta más elevada y comprometida en llevar al piano, *el valor puramente tonal-armónico* de la guitarra, su núcleo armónico, esto es, los intervalos de cuarta, además de los giros melódicos y el pulso rítmico que de forma natural surgen en la guitarra.

Si el *Homenaje* resulta una obra de contención expresiva, envuelta en la mayor sonoridad posible de las cuerdas al aire de la guitarra, la guitarra sugerida en otras obras – no olvidemos *Noche en los jardines de España* (1916) y el *Amor Brujo* (1915) – nos conduce al ser natural del instrumento, que se expresa a través del ritmo y la sonoridad más elemental y primitiva. En el autor de los setenta compases escritos a la mayor gloria de Debussy y nuestras esencias *jondas*, hay una actitud muy distante del sentido práctico de la materialidad de una plantilla para obtener *posibilidades* creativas. En el *Archivo Manuel de Falla* han quedado los vestigios de una búsqueda: están los borradores guardados en el *Método* de Dionisio Aguado, que naturalmente ha sido también consultado. Los *Aires andaluces* (1902) de Rafael Marín, están salpicados de anotaciones, un *método anónimo* sobre la guitarra, también ha sido

²³ Falla, M. de : Op. Cit., pp. 87-88.

²⁴ Ibid., p. 74.

consultado. Un ejemplar de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* de nuestro Gaspar Sanz, también consta y, las *Seguidillas, Sevillanas Populares, tales como se bailan/ Arregladas para guitarra*, por F. Cimadevilla, también guardadas en el ya aludido *Método* de Aguado, tienen anotaciones a lápiz, que señalan lo que interesa musicalmente. Finalmente, en un *Repertorio de Obras para Guitarra*, de autores varios como Arcas, Broca, Ferrer, Ruet y Viñas, en la página 5 que contiene una *Rondeña* de Arcas, figura un círculo a lápiz que comprende tres compases con la siguiente anotación: *Falso!*

Todo este conjunto de restos de una búsqueda está en sintonía con la actitud de quien avanza guiado por la intuición, la escucha y la curiosidad por saber lo desconocido y que con un sentido muy realista, esperanzado y humilde llega a confesar: “Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono, superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra”²⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El *Homenaje* de Manuel de Falla hace ya mucho tiempo que ha servido para escribir y pensar. No le faltan comentadores²⁶. Es sin duda una obra maestra. Y ha sido y es un referente de obra paradigmática para la guitarra. Además de estar a favor del instrumento y su sonoridad más natural, comulga con los valores que el compositor ha señalado sobre el *cante jondo*: sonoridad modal, uso reiterado de una misma nota, ámbito melódico pequeño sin sobrepasar el intervalo de sexta, enarmonía como medio modulante, y ante todo esa contención en el *tempo*, esa severidad expresiva. Desde las primeras notas se crea una atmósfera insinuante que pide la máxima atención. La brevedad aquí ha conseguido que todo sea *dos veces bueno* porque se nos ha dicho todo lo que había que decir con una economía de medios realmente inspirada.

La obra no pasó inadvertida y abrió nuevas expectativas en otros compositores. No obstante seguir esa severidad interior no resulta tentador. Así por ejemplo una obra como el *Fandanguillo* (1925) de Joaquín Turina (1882-1949) entra de lleno en los valores naturales del instrumento, y los rasgueados sobre las seis cuerdas al aire en el tramo final de la obra son buena prueba de ello. Ahora bien, todo resulta más evidente,

²⁵ Falla, M. de: Op. Cit., p. 115. [Tomado de una traducción de A. Salazar de una entrevista en el *Daily Mail* de Londres a M. de Falla el 18 de Julio de 1919 : “To the young composer: Senor Manuel de Falla and german formalism”].

²⁶ Cfr. Rodríguez Alvira, J. : *Deux aspects de la guitare au xxème siècle. “Hommage” de Manuel de Falla. “Quatre pieces Breves” de F. Martin. Memoire presente par José Rodríguez Alvira pour l’obtention du diplôme d’Esthétique Musicale a l’Ecole Normale de Musique de Paris dans la classe de M. Antonio Ruiz Pipo*, Archivo Manuel de Falla, s.a.

Benedetto, A. di : *Manuel de Falla. Homenaje pour “Le Tombeau de Claude Debussy”*, Nuova Carisch, Milano, 1993.

Russomanno, S.: “El Homenaje de Manuel de Falla” en, *Il Fromino*, n° 85, Octubre 1993, pp. 42-49.

más extrovertido todo nos llega con más facilidad. Seguramente la obra para guitarra de Maurice Ohana (1914-1992) es la mejor herencia que ha dejado la actitud de Falla. Ohana que es un enamorado de lo jondo, y en su escucha ha recibido también mucho de Debussy. Viene a formar parte de aquellos compositores no guitarristas que primero escriben su música y luego la llevan a la guitarra. Su punto de partida, el fundamento del lenguaje musical para él, está en la percusión y la voz. En este sentido, su obra entra en total sintonía con el camino trazado por Falla. Es más, hay en su acercamiento a la guitarra una eficacia mayor para ofrecer realidades sonoras que han perdido su naturaleza evocadora y se nos ofrecen con mayor sequedad y contundencia. Tanto en el *Concerto* (1950-58) para guitarra y orquesta como en el *Tiento* (1957), Ohana ha conseguido una severidad y rigor de lo jondo que consigue a su vez transmitir una enorme expresividad. Los tercios de tono son indicados y realizados desplazando el lugar de las cuerdas en sentido transversal con los dedos de la mano izquierda. En los últimos compases del *Tiento*, la indeterminación del sonido viene a insinuarse con el choque persistente de la segunda menor (la-si bemol) entre la 5ª (al aire) y 6ª cuerdas, y naturalmente es el pulgar de la mano derecha el encargado de crear este sonido. Primero está la música, después el medio, el instrumento. Y el intérprete es la prolongación de ese medio. Su papel, es decisivo pues solo existe lo que suena. Y en el caso del compositor, damos lo que tenemos, y tenemos lo que somos capaces de escuchar.