

**Manuel de Falla**  
**(1876 – 1946)**  
**Obras para piano**  
**Gustavo Díaz - Jerez, piano**

***La obra para piano solo de Manuel de Falla:  
Una vida tras el teclado***

En unas declaraciones realizadas el 15 de abril de 1915 en el diario *La Patria*, Manuel de Falla advertía: «Nunca pensé en ser virtuoso. El virtuosismo, con sus conciertos en “tournée” me ha causado siempre un verdadero horror»<sup>1</sup>. Fiel a sus declaraciones, el músico renunció a la profesión de concertista, pese a tener la formación y las facultades necesarias para dedicarse a ella (de hecho, durante su juventud, Falla inició una exitosa carrera de intérprete en Cádiz y resultó vencedor de concursos tan prestigiosos como el convocado en 1905 por la casa Ortiz y Cussó). En cualquier caso, lo cierto es que el piano ocupó un lugar central en la vida del músico, quien finalizó los estudios oficiales con las máximas calificaciones, se esforzó siempre por mantenerse «en dedos» (prueba de ello es el piano mudo que dejó en su habitación del hotel Kléber de París, cuando partió precipitadamente hacia España al estallar la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup>), continuó tocando en público hasta el 13 de octubre de 1932 –fecha en la que, según nos consta, actuó por última vez en el Palau de la Música Catalana– y, sobre todo, compuso importantes obras para piano a lo largo de toda su carrera compositiva. Ciertamente es que, en términos numéricos, la integral para piano de Falla no es muy abundante, pero si tenemos en cuenta el reducido catálogo del compositor, concluiremos que este corpus ocupa un lugar destacado en su producción, además de abarcar todos sus períodos creativos y de comprender algunas de sus obras más logradas. Por ello debemos aplaudir esta nueva iniciativa de la Sociedad Española de Musicología de ofrecernos una nueva versión de la integral para piano de Manuel de Falla; una versión que viene a sumarse a las ya clásicas de Esteban Sánchez, Josep Colom, Rafael Orozco, Ricardo Requejo, Joaquín Achúcarro, o Daniel Ligorio –entre otras–, y en la que el pianista tinerfeño Gustavo Díaz-Jerez profundiza en las múltiples sutilezas del repertorio.

Para rastrear los primeros contactos de Manuel de Falla con el piano hemos de remontarnos al año de 1875. Fue entonces cuando, a la edad de nueve años y tras realizar los primeros juegos al teclado bajo la mirada materna, Falla inició su formación con Eloísa Galluzzo, una excelente pianista de quien recibió las primeras lecciones de piano y solfeo. Su estricto método de enseñanza, apoyado por algún que otro «baquetazo» sobre los dedos poco dóciles del principiante, obtuvo pronto unos resultados satisfactorios.

Hacia 1888, Falla prosiguió sus lecciones de piano con Alejandro Odero, hijo del fundador de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia en Cádiz. Tras el fallecimiento de éste en 1897, el joven Falla, necesitado de una orientación de alto nivel que los maestros locales ya no podían darle, contactó con José Tragó, titular de la cátedra de piano de la Escuela Superior de Música y Declamación de Madrid. Gracias a las lecciones particulares recibidas de Tragó, Falla se familiarizó

<sup>1</sup> «En Lara. “El amor brujo”. Hablando con Manuel de Falla». *La Patria*. Madrid, 15-IV-1915.

<sup>2</sup> Véase la carta enviada por Pedro Jaime de Matheu (tío segundo del compositor) el 10-IV-1919, en la que éste hace un inventario de todas las pertenencias del músico que custodiaba en su despacho del consulado de El Salvador en Francia.

con la escuela pianística de Chopin –de la que Tragó era discípulo indirecto–, profundizó en su formación técnica y alcanzó un completo manejo del instrumento. No en vano, fue en estos años cuando Falla se planteó la posibilidad de dedicarse a la enseñanza del piano en su ciudad natal y cuando desarrolló su fugaz carrera de concertista. Desde 1899 hasta 1902 sus actuaciones se sucedieron en diferentes escenarios gaditanos, como los salones de Viniegra y Quirell o el Teatro Cómico. Y precisamente para estas veladas realizó Falla sus primeros ensayos compositivos, en forma de pequeñas piezas para piano creadas para uso propio.

Entre estas primeras obras se conservan un *Nocturno* de fuerte aliento chopiniano escrito en torno a 1896 y estrenado el 16 de agosto de 1899 en el Salón Quirell de Cádiz. Hacia 1899 podemos fechar la *Mazurca* en Do menor, una pieza que entronca con el repertorio romántico de salón y que fue estrenada por Guillermo González en la Fundación Juan March el 13 de enero de 1989<sup>3</sup>. En esta misma línea se inscriben la *Canción*, fechada el 2 de abril de 1900, y el *Vals-capricho*, estrenado en el Ateneo de Madrid el 6 de mayo de 1900. Un año más tarde, el 4 de marzo de 1901, Falla finalizó el *Cortejo de gnomos*, otra pequeña pieza de exquisita simplicidad que deja traslucir la temprana pasión del autor hacia Grieg y que, como sugiere Antonio Gallego, posiblemente perteneciera a la *Suite fantástica*, hoy ilocalizada. Finalmente, entre las obras de esta primera etapa resultan especialmente atractivas sus dos *Serenatas*, en las que el músico explota el carácter local al hacer uso del modo andaluz, introducir giros melódicos populares y recrear algunos efectos propios de la guitarra. La primera de ellas, la *Serenata andaluza*, fue dedicada a los Príncipes de Asturias y estrenada por el propio Falla el 6 de mayo de 1900; la segunda –*Serenata* en Mi menor– fue concluida el 2 de abril de 1901, si bien no tenemos constancia de que fuera ejecutada en público hasta el citado recital de Guillermo González en la Fundación Juan March en 1989.

Como ya hemos señalado, desde el punto de vista estilístico estas primeras incursiones de Falla en el terreno creativo están muy ligadas al lenguaje romántico. Al margen del parentesco que presentan muchas de estas obras con el pianismo de Chopin –no en vano uno de los autores más admirados por Falla a lo largo de toda su carrera–, apreciamos también la huella puntual de otros compositores pianistas como Mendelssohn, Schumann, Liszt y Grieg. Todo ello no resulta incompatible con el uso de determinados giros de color local o la emulación de ciertos elementos folclóricos andaluces, que atrajeron a Falla desde sus primeras obras. Con el paso del tiempo su autor renegó de prácticamente todas estas obras de juventud, que calificó de “tonterías”<sup>4</sup>. Pese a la dureza con que Falla las juzgó, se trata de unas piezas encantadoras que contienen ya la maestría propia del que sería el compositor español más destacado del siglo XX<sup>5</sup>.

Dentro de la producción de estos primeros años, el *Allegro de concierto* merece un comentario aparte, pues se trata de una obra de mayor envergadura en la que, sin abandonar el aliento melódico chopiniano, Falla se aproxima al pianismo brillante de Liszt, con alguna reminiscencia de Schumann. Escrito para el concurso convocado el 1 de octubre de 1903 por el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, debe su carácter virtuosístico al uso que se daría a la obra ganadora, destinada a ser interpretada como pieza obligada en los concursos de fin de carrera de 1904. Según consta en el acta de adjudicación del concurso, se presentaron 24 manuscritos, cuya valoración corrió a cargo de los dos profesores de composición (Emilio Serrano y Tomás Fernández Grajal) y los tres numerarios de piano del centro (José Tragó, Pilar Fernández de la Mora y Manuel Fernández Grajal). Aunque el premio fue otorgado por unanimidad a Enrique Granados, el jurado quiso hacer una mención honorífica a otras seis obras, entre ellas, en quinto lugar, a la del joven Falla, que hubo de compartir su mérito con autores como José María Guervós, Luis Leandro

---

<sup>3</sup> Gallego, Antonio. «Prólogo: La obra para piano de Manuel de Falla. Mazurca en Do menor». *Mazurca para piano*. Madrid, Manuel de Falla Ediciones, 1992, [s.p.].

<sup>4</sup> Véase la carta de Manuel de Falla a Jean-Aubry. París, 3-IX-1910.

<sup>5</sup> Para más información sobre estas piezas véase Nommick, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)». *Revista de Musicología*, vol. XXVI, nº 2, 2003, pp. 545-583.

Mariani, Javier Jiménez Delgado o Cleto Zavala. Finalmente, Falla estrenó su *Allegro de concierto* el 15 de mayo de 1905 en el recital ofrecido en el Ateneo de Madrid.

Por estos mismos años, imbuido de las enseñanzas de Pedrell y con las miras puestas en la música de escena, Falla abandonó la carrera de pianista; sin embargo, el músico nunca renunciaría al instrumento como medio de vida (cuando las condiciones así lo exigieron), vehículo de difusión del repertorio que admiraba, herramienta de apoyo durante su labor compositiva o, lo que más nos interesa ahora, como más directo canalizador de su impulso creativo. Así, por ejemplo, una vez en París, apremiado por los apuros económicos y tras varios años de infructuosos esfuerzos por que su ópera *La vida breve* subiera a escena, Falla retomó puntualmente su actividad como intérprete y destinó al piano sus mayores esfuerzos creativos. De hecho, la primera obra que concluyó en París fueron las *Cuatro piezas españolas* para piano, dedicadas a Isaac Albéniz y estrenadas por Ricardo Viñes en un concierto de la Société Nationale de Musique celebrado el 27 de marzo de 1909.

La composición de estas *Cuatro piezas españolas* se inició en 1906, cuando el músico residía aún en España, y finalizó en el mes de agosto de 1908, tras ser sometidas al juicio de Paul Dukas, Claude Debussy y Maurice Ravel. Su publicación, realizada en 1909 por una editorial de prestigio como Durand, fue posible gracias a las recomendaciones de los citados músicos franceses, y constituyó el primer gran éxito del compositor.

Fiel a sus ideales nacionalistas, Falla tomó como punto de partida «el carácter y el ambiente de cuatro ramas bien distintas de la raza española», que trató de traducir en música a partir de sus propias impresiones. En carta escrita a Henri Collet el 15 de abril de 1909, el músico reconoció cuáles habían sido las fuentes concretas de las que bebió. Para el acompañamiento de la «Aragonesa», que guarda un evidente parentesco con la jota, Falla confesó haberse inspirado en los «conjuntos musicales de las rondallas» propios de la zona. Para la «Cubana» usó dos temas de estrecho parentesco rítmico «basados en la guajira, el primero, y en el *zapateo*, el segundo». La tercera pieza, «Montañesa», evocaba el paisaje asturiano y tuvo también como germen dos temas populares (el segundo de ellos identificado con la célebre canción asturiana «La casa del señor cura»). La «Andaluza», en cambio, nació inspirada por varios palos flamencos, concretamente por los fandangos, los polos y las malagueñas. A propósito de esta pieza, declaraba Falla a Cecilio de Roda en 1912: «[...] es la más libre de las cuatro, como forma, como fondo y como todo. Usted como andaluz, sabrá tan bien como yo que nuestros cantos, salvo determinadas excepciones, varían al infinito y que un mismo “cantaor” o “cantaora” no los cantarán dos veces del mismo modo, dependiendo todo del *sentir* del momento».

Tras finalizar las *Cuatro piezas españolas*, Falla, abstraído en la creación de música escénica, tardó más de diez años en escribir su siguiente obra para piano solo. Sin duda la espera mereció la pena, pues cuando se enfrentó nuevamente al teclado fue para escribir la *Fantasía bætica*, una obra con un lenguaje pianístico plenamente renovado que, como señala Yvan Nommick, «resume la etapa andaluza y anuncia a la vez, por su sequedad desgarradora, su precisión, su aspereza y su abstracción, la austeridad de su obra futura»<sup>6</sup>.

El nacimiento de la *Fantasía* está íntimamente ligado al pianista Arthur Rubinstein, quien, sabedor de los apuros económicos por los que atravesaba Igor Stravinsky desde la revolución rusa de octubre de 1917, decidió encargar dos obras para piano a cambio de una sustanciosa suma de dinero, una de ellas —claro está— al compositor ruso y la otra a Manuel de Falla, quien había servido de intermediario entre el pianista y el compositor. El resultado de este encargo será la composición de dos piezas maestras, *Piano-Rag-Music* de Igor Stravinsky y *Fantasía bætica* de Manuel de Falla, estrenada por el propio Rubinstein el 20 de febrero de 1920 en la Society of the Friends of Music de Nueva York. En esta obra Falla hundió sus raíces en el cante jondo para, según decía, «rendir homenaje a nuestra raza latina-andaluza». De ahí su fuerza primitiva, sus recreaciones de algunos

---

<sup>6</sup> NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, tomo 1, p. 167.

palos flamencos (como la bulería, la seguiriya o la guajira), sus evocaciones de algunos recursos propios de la guitarra (entre otros el trémolo, el rasgueado o el punteado) y sus sugerencias de los vigorosos taconeos, todo ello realizado con un lenguaje altamente virtuosístico y percusivo en el que sobresale la riqueza tanto armónica como rítmica.

La *Fantasia bætica* fue la última gran obra para piano escrita por Manuel de Falla, y –según él mismo reconocía en marzo de 1926–, la última compuesta «con intenciones “puramente pianísticas”, en lo que a su técnica instrumental se refiere». Desde entonces y hasta su muerte, acaecida en 1946 –es decir, veintisiete años más tarde–, el compositor sólo realizó unos cuantos arreglos, armonizaciones o creaciones «menores» motivadas por circunstancias muy concretas. Éste es el caso del *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, fechado en Granada en agosto de 1920 y destinado a formar parte del número especial que *La Revue Musicale* pensaba dedicar al compositor francés tras su fallecimiento. Como tributo a quien había sido su maestro y amigo durante los años en que residió en París (1907-1914), Falla introdujo en su obra algunos rasgos debussystas que denotan el amor del compositor francés hacia España. Así, el *Homenaje* retoma el ritmo de habanera (elemento recurrente en las obras de inspiración española escritas por Debussy) e incluye la cita de unos compases de «La Soirée dans Grenade», pieza en la que el compositor francés evoca precisamente el misterio de la noche granadina. En principio, impulsado por los continuos requerimientos del guitarrista Miguel Llobet, Falla escribió la pieza para guitarra, realizando así su única pero fundamental aportación al repertorio guitarrístico del siglo XX. No obstante, el 8 de septiembre de 1920 –cuando apenas habían transcurrido unos días desde la finalización de la versión inicial–, el mismo Falla realizó una transcripción de la pieza para piano, una versión que, a juicio de los estudiosos, no sólo no desmerece en nada a la original, sino que alcanza en el lenguaje pianístico nuevos valores añadidos.

Junto a esa gratitud inquebrantable hacia sus maestros, Falla mantuvo a lo largo de toda su vida una extrema sensibilidad hacia la miseria y la desgracia humana. Por ello, cuando en 1922 el diplomático Ricardo Baeza solicitó al músico su colaboración para proporcionar ayuda financiera a los más de dos millones de refugiados de Rusia que habían sido desplazados y encarcelados durante la Primera Guerra Mundial, el músico no dudó en coger la pluma y enviar a Baeza una nueva obra, el *Canto de los remeros del Volga*, cuyos beneficios irían destinados a sufragar la campaña. Escrita en Granada en marzo de 1922, esta pequeña pieza tomó como punto de partida la conocida canción rusa de igual título, para la que Falla realizó una original armonización basada en la teoría de las resonancias naturales, rica en superposiciones tonales, acordes con notas añadidas, cadencias plagales y ostinati<sup>7</sup>.

La producción para piano de Manuel de Falla se cierra con *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, un nuevo homenaje del músico gaditano a quien había sido, junto con Debussy, su maestro en París. Escrito a los pocos meses del fallecimiento de Dukas, en diciembre de 1935, dicho homenaje fue publicado en el número especial que *La Revue Musicale* dedicó al maestro en mayo-junio de 1936. Esta pieza, en la que se aprecian recuerdos de la Sonata en Mi bemol de Dukas, fue la última que Falla escribió para el instrumento. No obstante, durante sus últimos años en Argentina, el piano siguió siendo su compañero inseparable y el testigo de los esfuerzos que a diario realizaba el músico por concluir su *Atlántida*.

Elena Torres Clemente

---

<sup>7</sup> НОММИСК, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution...*, tomo 1, p. 168, n. 6.