

A fantasía bAética de Manuel de Falla: reflexão sobre a interpretação pianística

Nancy Lee Harper

I. Sumário:

O compositor espanhol, Manuel de Falla (1876-1946), apesar de ser lembrado pelas suas obras que trouxeram uma nova identidade musical a Espanha — *La vida breve*, *El amor brujo*, *Siete canciones populares españolas*, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, entre outras — continuou em busca da expressão universal. A sua última obra de virtuosismo pianístico — a *Fantasía bAética* (1919) — reunia de modo abstracto elementos andaluzos. É uma obra que apresenta bastantes dificuldades técnicas e continua, ainda hoje, a ser pouco compreendida e executada. As considerações históricas e a base dos documentos no *Archivo Manuel de Falla* (AMF) em Granada serão exploradas, numa tentativa de esclarecimento estético e musical e de uma interpretação mais fiel.

II. Introdução

É a única [obra] escrita por mim com intenções 'puramente pianísticas', no que se refere à técnica instrumental. Por outro lado, o título da 'Baética' não tem qualquer significado 'especialmente sevillano'... apenas tentei prestar homenagem à nossa raça latino-andalusa.¹

Manuel de Falla é conhecido como compositor de obras de cunho espanhol, tais como *El amor brujo*, *Siete canciones populares españolas*, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, entre outras. No entanto, apesar de possuir características bem andaluzas, a sua última obra de virtuosidade pianística de Falla — a *Fantasía bAética* (1919) — é considerada como a obra mais abstracta que alguma vez ele compusera para piano a solo. Foi descrita como uma "fantasia andalusia"², mas não como uma evocação histórica.³

O pianista polaco, Artur Rubinstein (1886-1982), encomendou a obra em 1919, estreando-a em Nova Iorque em 1920. Tocou-a poucas vezes, antes de abandonar, dizendo a Falla que ela era demasiado larga, demasiado difícil, que tinha demasiado *glissandi* e demasiadas figuras *flamencas* que provocavam problemas técnicos, etc. Provavelmente a obra não obteve o êxito com o público que Rubinstein esperava, ou seja, o mesmo que o arranjo da "*Danza ritual del fuego*" granjeara para este pianista.⁴

¹ Gallego Gallego, Antonio (1987) *Catalogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 170. Carta de Falla ao José Galvéz Ruíz, *capelmeister* na Catedral de Cádiz, no dia 5 de Março de 1926, de Granada. Falla's words to José M^a Gálvez, when the work was included in the homage to him at the Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia in Cádiz in 1926: Es 'la única [obra] escrita por mí con intenciones "puramente pianísticas" en lo que a su técnica instrumental se refiere. Otra cosa: el título de Bética no tiene ninguna especificación "especialmente sevillana": Con él sólo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latino-andaluzas'.

² Cartas de Falla a Harry Kling no AMF 9133. Ver: Nommick, Yvan (Nov. 1997) "El Archivo Manuel de Falla: Un Centro de Estudios y un Instrumento Fundamental al Servicio de la Investigación" in *Tutti*, temporada 3, número 6, 12-13.

³ Gilbert Chase (1941) *The Music of Spain*, 2nd revised edition. New York: Dover. "Falla's music for piano solo, 45-46.

⁴ "There was another curious musical incident.... One night he [Falla] took me to see Pastora Imperio, the famous gypsy singer and dancer, perform his ballet called *El Amor brujo*. It was given late at night in a theater after the regular play. The ballet was about a girl fallen under the spell of witch craft cast on her by a man (a fine dancer). The music was performed by five or six players, the usual ensemble one hears at nightclubs; the pianist played on an upright piano. But the music fascinated me, especially a dance called the "Fire Dance", magnificently performed by Pastora Imperio. 'Could you lend me the score of this dance?' I asked the composer. 'I would love to arrange it for the piano and play it in a concert.' He laughed. 'Of course I will let you have it', he said, 'but I doubt if it would make any effect.' I did arrange it, just picking it up from the primitive score. When I played it as an encore at my next concert, the public went wild. I had to repeat it three times." (AR, 1973: 472)

A obra revela toda a sua polémica nas várias gravações disponíveis, tanto históricas, como actuais. Cheia de figuras guitarrísticas — pouco pianísticas — o desafio técnico é grande. É, de facto, uma obra simplesmente incómoda para tocar. No entanto, o maior problema situa-se ao nível da interpretação. Poucos pianistas conseguem entender a sonoridade e expressão necessária para ultrapassar os problemas técnicos.

Serão aqui oferecidas algumas considerações históricas e analíticas, para melhor poder decifrar o problema da interpretação desta peça.

II. Contexto histórico

A *Fantasia bætica* data de um período de grandes altos e baixos na vida de Falla. No início da Segunda Guerra Mundial, Falla voltou a viver em Madrid, após uma estada em Paris que decorreu entre 1907 a 1914. Em Paris teve imenso sucesso com a produção da sua ópera *La vida breve*. Em Madrid, a recepção ao compositor, após a sua vitória no estrangeiro, foi discretamente calorosa. Algumas críticas consideravam a música de Falla “afrancesada”. Assim começou o seu período andaluzo (de 1915 a 1919).⁵ Este período coincidiu com a larga colaboração com o casal Gregório e María Martínez Sierra, em que obras como *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *Fuego fatuo*, entre outras, foram escritas.

O seu colega e grande inspirador, Claude Debussy, tinha morrido no dia 25 de Março de 1918, pouco depois do falecimento de Enrique Granados, outro amigo em Paris, em 1916. Em 1919 ambos os pais morreram, o pai em Fevereiro e a mãe em Julho. Para completar o azar, a ruptura com o casal Martínez Sierra deu-se também nesse mesmo ano, deixando Falla livre para realizar o seu sonho de viver em Granada. Paralelamente, o sucesso obtido em *El sombrero de tres picos*, com cenário de Picasso na produção de Diaghilev e os *Ballets Russes* (Massine, Kasarvina e outros) em Londres (22 de Julho de 1919) fizeram de Falla um compositor de mérito internacional. E assim, ficava concluído o período andaluzo (1915-1919).

Pouco a pouco Falla começou a desligar-se do nacionalismo em favor do universalismo e modernismo. Não lhe interessava ficar no “*callejón sin salida*” que representava o período andaluzo. No dia 10 de Março de 1918 o maestro Ernest Ansermet em Lausanne, na Suíça, escreveu a Falla sobre os problemas financeiros de Igor Stravinsky (deu o encerramento da sua editora na Rússia, em 1917, no início da Revolução Russa). Ansermet solicitou a intervenção de Falla junto do pianista Artur Rubinstein, que estava em Madrid, pedindo-lhe para ajudar Stravinsky. Inicialmente, para se solucionar este problema, foi considerada a compra do manuscrito musical do *L'Oiseau de feu* por Rubinstein. Mas, por fim, foi encontrada uma “melhor” solução: Rubinstein encomendou a obra *Piano-Rag Music*. Ao mesmo tempo, Rubinstein, sempre generoso,

encomendou também uma obra de Falla, a *Fantasia bætica*.

Os processos criativos de Falla, devido à sua complexidade, normalmente decorriam num ritmo dolorosamente lento. Mas, segundo um biógrafo contemporâneo de Falla, o compositor conseguiu terminar a *Fantasia bætica* em três ou quatro meses.⁶ No entanto, Rubinstein não teve tempo de a preparar para os seus concertos seguintes em Barcelona. Resolveu fazer a estreia mundial em Nova Iorque, no dia 20 de Fevereiro de 1920, num concerto organizado pela *Society of the Friends of Music* — recital em que tocou o seu arranjo de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, entre outras obras contemporâneas de Albéniz, Szymanowski, Poulenc e Ravel — a nova obra de Falla. Posteriormente tocou a *Fantasia bætica* subsequentemente em Londres, Madrid, Barcelona, Malaga e Cádiz, entre 1922 e 1926.

O nome da *Fantasia bætica* demonstra vários sentidos. Da utilização histórica da palavra “fantasia” podemos ver vários tipos desta estrutura musical livre, quase improvisada. Na tradição órgão-cravística encontram-se as fantasias de Frescobaldi e de Louis Couperin, de Bach, de Haydn e de Mozart. Na tradição romântica, encontram-se, por exemplo, as fantasias no repertório pianístico de Schubert, de Chopin e de Schumann. A *Fantasia bætica* pertence ao segundo grupo, na medida em que não deixa oportunidade ao pianista para improvisar, nem apresenta um estilo minimamente improvisado. Assim, a ideia de fantasia é intimamente ligada à imaginação e interpretação. O título original da obra de Falla era apenas *Fantasia*.

A palavra, *bætica*, foi adicionada quando, em carta de 02 de Março de 1922⁷, à editora Harry Kling, da empresa J. W. Chester, solicitou uma palavra descritiva para a *Fantasia*. O nome *bætica*, nos tempos romanos, indicava a província romana que hoje inclui Andaluzia e Estremadura e alguns distritos de Portugal. Circularam várias cartas entre Falla e Kling. No dia 11 de Março, Falla respondeu: “Le titre *Fantaisie Bétique* vous plaît-il. *Bætica* c'est le nom antique de l'Andalousie”.⁸ Kling aceitou a espanholização do título (23 de Março) e, no dia 4 de Abril, Falla propôs *Fantasia bætica*.⁹ Mas, na

⁵ Nommick, Yvan (1998-1999) *Manuel de Falla: Œuvre et Évolution du Langage Musical*, Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) 3 vols. Tese de Doutoramento, I, 165; Roberto García Morillo, “Manuel de Falla y la Fantasia Bætica” in *Boletín Latinoamericano de Música*, no. VI/5 (Oct. 1941), 590.

⁶ Pahissa, Jaime (1956) *Vida y obra de Manuel de Falla*, 2ª ed amplificada. Buenos Aires: Ricordi Americana, 115.

⁷ Letters Falla-Kling in AMF 9133: “A ce propôs, permettez moi de prendre la liberté de vous adresser un demande concernant le titre de cette œuvre: auriez-vous une objection à ce que nous changions le nom de Fantasia qui ne nous plaît pas beaucoup?? Peut-être seriez-vous à même de nous suggérer quelque chose qui saurait beaucoup mieux nous convenir; ceci, cher Monsieur de Falla, si vous êtes d'accord avec ma proposition et si vous n'y voyez aucune objection?” À este respecto [a *Fantasia*] me permite que toma a liberdade de fazer-lhe uma petição acerca do título de esta obra: há algum incomodo em que mudaremos o título de *Fantasia* que não nos gostamos muito? Talvez poderia sugerir-nós você algo que resultará mais conveniente para nós; isto, querido Senhor de Falla, se está você de acordo com a minha proposta e se não tem nenhuma objecção a fazer.”

⁸ Carta de Falla à Kling de Granada com a data de 11 de Março de 1922. A fotocópia do documento está arquivado no AMF, carpeta de correspondência no. 9133.

⁹ Carta Falla-Kling, 4 de Abril de 1922, de Granada. Fotocópia do documento no AMF, carpeta de correspondência no. 9133.

carta de Falla a Kling¹⁰, no dia 28 de Abril, Falla decidia sobre a versão definitiva e optou pela palavra "Bætica", sublinhando duas vezes a palavra e insistindo na utilização da forma antiga com o ditongo æ.

Quanto aos elementos andaluzos é indubitável a influência de *cante jondo* na *Fantasia bætica*. A fascinação de Falla pelo folclórico era bem conhecida. Muitas vezes parava na rua para apontar, num papelinho qualquer, uma canção vulgar cantada por uma cigana. Defendia os ciganos, principalmente na "gitaneria" *El amor brujo*. Curiosamente, nas notas de programa das *Cuatro piezas españolas (Pièces espagnoles, 1906 – 1909)*, o compositor insistia que utilizava excertos de algumas canções "selvagens". No entanto, a matéria guardada no *Archivo Manuel de Falla* testemunha contra este facto. Falla não foi um Bartók. Utilizou apenas exemplos editados em cancioneiros de forma muito original, sendo que a origem dos mesmos era indicada, muitas vezes e directamente, nos esboços da obra. Falla não fez recolha de canções populares. Os seus estudos com o musicólogo-compositor, Felipe Pedrell (1841-1922), de 1901 a 1904, criou-lhe um enorme respeito pela tradição popular da Espanha e por Pedrell.

Em 1922, poucos anos após a composição da *Fantasia bætica*, Falla, com Federico García Lorca e outros, organizou o 1º Concurso *cante jondo* em Granada. A tradição de *cante jondo* foi-se perdendo. As categorias do concurso eram 1) *siguiriyas gitanas*; 2) *Serranas, polos, cañas* e *soleares*; 3) Canções sem acompanhamento de guitarra: *Martinetes-carceleras, tonás, livianas* e *saetas viejas*.¹¹ Os prémios atribuídos foram entre 250 a 1000 pesetas e apenas um velhote foi capaz de executar uma *seguiriura*, no estilo antigo.

Antes do concurso Falla leu o seu polémico texto, que, segundo o musicólogo australiano, Michael Christoforidis, não mostrava a tarefa de Falla na compilação folclórica, nem apresenta uma síntese histórica. Foi visto como uma apologia muito pessoal e idiossincrática de um compositor, cujo trabalho, nutrido pelos elementos dessa música, pretendia enfatizar o seu impacto na arte universal.¹²

As características de *cante jondo* encontradas na *Fantasia bætica* incluíam:

- 1) *flamenco* (canções e danças de Andaluzia, executadas por músicos treinados);
- 2) *cante jondo* (canto profundo) – grupo de canções andaluzas, cujo estilo de execução incluía exclamações guturais, *melismas*, etc.;

- 3) *toque jondo* ("toucher" profundo) – forma de execução instrumental semelhante ao do *cante jondo*;
- 4) *baile jondo* – danças *flamencas*;
- 5) *toconeo* (marcando os calcanhares) – acentuação com a palma do pé, existente em canções/danças como, por exemplo, o *zapateado*;
- 6) *punteado* – toque de guitarra, com as pontas dos dedos, em notas separadas;
- 7) *rásgueado* – toque da guitarra arpejando os acordes, de cima para baixo ou de baixo para cima;
- 8) *copla* – forma poética utilizada como interlúdio entre os versos da canção; oriunda da zona de Ronda;
- 9) *falsetas* – "coplas" de guitarra que introduzem ou se tocam entre as partes vocais do/a *cantaor/ra*;
- 10) *bulería* - canção e dança viva em compasso ternário;
- 11) *bolero* – dança em compasso ternário com *tersina* na segunda parte do 1º tempo, mais forte do que se encontra na dança *seguidilla*;
- 12) *fandango* – dança antiga marcada em compasso ternário.
- 13) *guaríja* – dança espanhola, de origem cubana, utilizando compasso alternando entre 8/8 e 3/4;
- 14) *siguiriya* – com a canção sóbria de *soleá*, formam-se os dois ramos de *flamenco*; a *siguiriya* é livre, mas profunda normalmente sobre textos de amor ou de ciúmes;
- 15) *seguidilla* – família de canções e danças rápidas, em compasso ternário.
- 16) acordes baseados nas cordas da guitarra (Mí-Lá-Ré-Sol-Sí-Mí);
- 17) Normalmente a extensão vocal era limitada a uma sexta, por exemplo, de dó a lá;
- 18) Utilização dos modos, principalmente do modo frígio descendente, por exemplo, Lá, Sol, Fá, Mí.

¹⁰ Letters Falla-Kling in AMF 9133. Ver Nommick-Tutti, Nov. 1997, 12-13. Falla escreve à Kling: "FANTASIA BÆTICA. Je vous prie de faire graver le titre avec Æ diphtongue: BÆTICA, et pas BAETICA." "FANTASIA BÆTICA. Rogo-lhe haja grabar o título com o ditongo Æ: BÆTICA, e não BAETICA."

¹¹ Falla, Manuel de (1988) *Escritos sobre Música y Música*, 4ª ed. ampliada, con introducción y e notas de Federico Sopena. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

¹² "Michael Christoforidis contends that Falla's lecture was not evidence of 'a great labor of recompiling folklore nor of an historical synthesis. It was more of a very personal and idiosyncratic apology for the *cante jondo* of a composer whose work had been nurtured by elements of this music and who wanted to stress its impact on universal art." (Harper: 1998, 29).

Para além dos seus estudos centrados na música popular espanhola, entre os anos de 1901 a 1904, com Felipe Pedrell, Falla também estudava guitarra. Na biblioteca de Falla, actualmente no AMF, existem vários manuais de guitarra. De muito interesse são os de Rafael Marín, editados em 1902, com anotações de Falla. As categorias de *cante jondo* aqui encontradas em vários volumes incluem *siguirillas gitanas, soleares, tangos, malagueñas, rondeñas*, entre outras.

III. Aspectos da interpretação pianística

A *Fantasia bætica* situa-se entre os grandes pilares de virtuosidade pianística das duas primeiras décadas do séc. XX, tais como *Ibéria* de Albéniz (1906-1909), *Gaspard de la Nuit* de Ravel (1908), *Sonata*, op. 1 de Alban Berg (1908), *Trois mouvements de Petrouchka* (1921) de Stravinsky, *Sonata*, no. 2 de Prokofiev (1912) ou a *Sonata* "Concord" de Charles Ives (1909-1915) tem sido caracterizada como uma "espécie de *Islamey* espanhola"¹³

É muito importante para qualquer pianista entender a construção da obra "neo-clássica", em que há pequenas células mudando constantemente, pois o pianista pode beneficiar de uma interpretação mais expressiva.

Falla é muito claro nas suas indicações de andamento. Existem imensas indicações agógicas ou de *rubato*. Por exemplo, até o *Intermezzo* (203 compassos) encontramos o seguinte: *Allegro moderato* (colcheia = 88); *Giocoso* (molto ritmico); *poco pesante*; *a tempo*; *pesante*; *a tempo*; *Flessibile*, *scherzando*; *appena rit.*; *A tempo* (quasi libero); *Assai più mosso* (colcheia = 120); *vibrante*; *poco rit.*; *Tranquillamente mosso* (colcheia = 60); *appena rit.*; *Molto lento* (liberamente) (colcheia = colcheia); *Tempo primo*; *Lento di nuovo*; *Tempo primo*; *Lento* (colcheia = 72, *ma libero*); *Tempo primo*; *Lento di nuovo*; *Tempo primo*; *Lento*; *Tempo primo*; (colcheia = colcheia); *appena rit.*; *a tempo*, *ma meno vivo che prima*; *rit.*; *meno rit.*; *primo tempo*; *affrettando sempre ma gradualmente*; *rit.*; *Intermezzo – Andantino* (colcheia com ponto = 52) (*poco rubato*).

Tudo isto mostra uma interpretação bem pessoal. Neste aspecto, assim como em todos, a obra merece um estudo cuidadoso.

A. A Interpretação estilística

Apesar da grande dificuldade técnica que existe nesta obra, há poucos pianistas – nas gravações ou "ao vivo" – que conseguem encontrar uma interpretação convincente. Isto não quer dizer que só os pianistas ibéricos possam saber interpretar a *Fantasia bætica*. Não é a verdade. O problema é considerado como muito complexo. Uma tentativa de aproximação à solução é oferecida nas considerações abaixo referidas.

Além da natureza guitarrística há momentos de outra expressão escondidos no grande tecido da obra. Por exemplo, nos compassos 97 e 98, acontece um momento romântico, que dar-nos lembrar a Balada de Fauré. Um momento que também lembrava Debussy ("Jardins sous la pluie" de *Estampes*) encontra-se nos compassos 56-57.

Falla ainda refere as suas próprias obras: 1) *Noches en los jardines de España* (1909-1916), em vários sítios e por exemplo, e no início do 2º andamento (compasso 324 de "Danza lejana"), ou com o início de "Media Noche" de *El amor brujo*.

B. As figuras musicais espanholas

Como vimos acima, a *Fantasia bætica* está cheia das figuras de *cante jondo*. Um género, por exemplo, um

segura, pode ser mesmo uma canção e uma dança. Este aspecto binómio não é típico da música ocidental. Normalmente um género é apenas uma ou outra coisa, não a mistura. Assim, convém que o pianista possa ouvir música *flamenca* para entender melhor a natureza das rápidas emoções inerentes a nesta música "não erudita", música da tradição oral, música étnica. Convém que o pianista possa estudar a história de cada canção-dança. Convém que possa ver filmes ou ir aos concertos "ao vivo" de música *flamenca*. Uma análise do gesto rítmico é também indispensável para a interpretação dessa música.

C. Adaptação das figuras guitarrísticas ao piano

A ambiguidade de mostrar figuras guitarrísticas, com o seu modo de expressão restrito – com delicadeza e grande possibilidade dinâmica dentro dos limites dinâmicas inferiores a do piano – é um problema para reflectir. De um lado, a execução das figuras guitarrísticas tem que ser bem clara. Por outro lado, o piano, ao contrário do cravo, tem os pedais para contribuir timbricamente e *sostener* o som.

No AMF encontram-se vários livros e manuais de guitarra que Falla estudou. Muito interessantes são os de Rafael Marín, com semelhanças na obra de Debussy, ou a juxtaposição de *mí cromática* e *mí diatónica*, que Falla utiliza como *dó dorico* e *sol# mixolídio*.

Um aspecto muito importante para atingir esta meta é o ouvido, ou seja, o ouvir interiormente e imaginar esta obra na guitarra. Assim, a imitação guitarrística torna-se mais fácil, embora não se resolva o problema completamente. As figuras guitarrísticas no piano obrigam a uma aproximação ao *touché* de puxão. Na procura da sonoridade correcta é conveniente que se faça a experimentação da obra num cravo para a música contemporânea (com pedaleira). Existe a referência de uma gravação cravística da *Fantasia bætica* por Frank Pelleg.¹⁴

D. Outros elementos

A dedilhação pianística nesta obra é completamente pessoal, apesar de ter algumas indicações na pauta musical em virtude da distribuição das figuras entre as mãos. Cada pianista tem uma mão diferente e deve tentar experimentar uma dedilhação mais adequada à sua mão. Como podemos ver no livro de Marín, a dedilhação das notas repetidas na guitarra é feita com dedos diferentes e não com o mesmo dedo.

Muito complicado é o correcto uso do pedal nesta peça. Falla deixa poucas indicações, todavia elas são extremamente importantes no que diz respeito à interpretação. Por exemplo, na secção do canto (*cantoar*), c. 135+, Falla indica "Le piccole note sempre molto breve e senza pedale", ou seja a nota de apoio – a *acciaiatura* – não deve ser misturada na sonoridade da nota principal do canto. Aqui, as indicações de Falla são bem explícitas.

¹⁴ Rattalino, Piero (1989) "Dal pianoforte al clavicembalo" in *Manuel de Falla tra La Spagna e L'Europa, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*, a cura di Paolo Pinamonti: Firenze: Leo S. Olschki Editore, 177.

¹³ García Morillo, *op.cit.*, 595.

Outra anotação do pedal é feita pelos compositores franceses, Debussy e Ravel, quando indicam o *sostenuto* pela ligação da sonoridade. Apesar de Falla também utilizar muito pouco esta indicação, ela surge no c. 96 e nos compassos 120 e 121. Uma outra indicação é vista quando Falla escreve uma nota *sostenida* na mão direita (*sfz*) e uma nota *staccato* na mão esquerda. Ainda um outro exemplo ocorre no compasso 306 quando Falla escreve "2 ped.". Falla geralmente deixa muito ao critério do intérprete. Este aspecto é interessante, porque sendo sempre modesto quanto às suas capacidades pianísticas, foi um excelente pianista (como as gravações mostram). Em 1905, ganhou um concurso nacional contra Frank Marshall e outros pianistas, mas não tinha presença para estar no palco como solista.

No que diz respeito às dinâmicas musicais, Falla apresenta o intérprete com grandes dificuldades. A guitarra tem a capacidade de fazer rápidos *crescendi* e *diminuendi* e o fortepiano possui também esta característica. Mas o piano moderno tem ainda mais dificuldade em produzir as diferenças dinâmicas que Falla indica na partitura musical. Dentro do espaço de um tempo, Falla marca *FF-p*, com diminuendo (c. 1) No c. 63, marca *FF-pp* a ser realizado em 2 tempos. Marca também *FF* sobre *ppp* (c. 123) para distinguir a melodia do acompanhamento. No c. 322 é complicado o diminuendo de *FF* a *pp* num tempo. Curiosa é a indicação no c. 337 (do *cantaor*) de *FF ma dolce*. As ondas de expressão não são fáceis de atingir.

IV. Conclusões

Falla estudou no Conservatório de Madrid com José Tragó, aluno de Georges Matias no Conservatório de Paris, que foi aluno de Chopin. Falla, excelente pianista, ponderou muitos assuntos de interpretação e da técnica pianística com Tragó (como podemos averiguar nas cartas ao AMF). Nesta lógica e na opinião desta autora, a interpretação desta obra torna-se mais acessível se for vista como ramo da escola francesa de piano. A escola francesa de piano é conhecida pela articulação clara dos dedos, uma clareza da sonoridade luminosa, um pulso mais alto e uma fluência sonora. Parece ser uma das chaves na execução da peça.

Voltando à carta Ansermet-Falla, em Março de 1918 (exactamente o mês em que Debussy morria), será que a coexistência do pedido de Ansermet (que resultou na encomenda de Rubinstein de *Fantasia baética*) com a subsequente morte de Debussy - grande ídolo de Falla que escreveu tanta música espanhola sem conhecer Espanha - levou Falla a uma homenagem indirecta? Seguramente Falla deve ter pensado muito em Debussy neste ano da composição da *Fantasia baética*. Assim, é possível que esta evocação de Falla à guitarra seja realmente uma evocação a Debussy ao piano.

Dada a complexidade e ambiguidade da personalidade de Falla e a construção da sua obra, a *Fantasia baética* pode ser vista como uma homenagem pessoal do compositor gaditano ao compositor francês. Um ano mais tarde a homenagem tornou-se clara e directa quando Falla compôs *Homenaje. Le tombeau de Claude Debussy*, obra para guitarra e também para piano.

V. Bibliografia

- 1) Addessi, Anna Rita (1997) *Per una definizione del concetto di "influenza stilistica" com uno studio applicativo su Manuel de Falla e Claude Debussy*. Dottorato di Ricerca in Musicologia, Università di Bologna. Tese de Doutoramento.
- 2) Chase, Gilbert (1941) *The Music of Spain*, 2nd revised edition. New York: Dover.
- 3) Christoforidis, Michael (1997) "Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el *Cante Jondo (Canto Primitivo Andaluz)*". Granada: Archivo Manuel de Falla.
- 4) Crichton, Ronald (1976) *Manuel de Falla. Descriptive Catalogue of His Works*. London: J. & W. Chester/Wilhelm Hansen.
- 5) Crivillé i Bargallo, Josep (1983) *El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- 6) Debussy, Claude "Jardins sous la pluie" in *Estampes*. Paris: Durand.
- 7) Demarquez, Suzanne (1983) *Manuel de Falla*, trad. Salvator Attansio. New York: Da Capo Press.
- 8) Falla, Manuel de (18 de Julho de 1919) "Advice to Young Composers" in *The Daily Mail*, Londres.
- 9) Falla, Manuel de (1988) *Escritos sobre música y músicos*, 4ª ed., ampliada com a introdução e notas de F. Sopena. Madrid: Espasa-Calpe.
- 10) Falla, Manuel de (1922) *Fantasia baética*. London: J. & W. Chester.
- 11) Falla, Manuel de (s.d.) esboços para *Fantasia baética*, LV A1, LV A2, LV B1.
- 12) Falla, Manuel de (1975-1976) *Superposiciones*. Madrid: Carlos Romero.
- 13) Gallego Gallego, Antonio (1987) *Catalogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 14) García Matos, Manuel (1972) "El folklore en *La vida breve* de Manuel de Falla" in *Anuário Musical*, XXVI, 173-197.
- 15) García Morillo, Roberto (Oct. 1941) "Manuel de Falla y la Fantasia Baética" in *Boletín Latino Americano de Música*, no. VI/5, 585-599.
- 16) García Poliz, Susana (1999) "*Cante jondo y vanguardia europea en la Fantasia Baética*" in *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*, rev. Louis Jambou. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 237-250.
- 17) Garms, Thomas (1990) *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, U. Frankfurt am Main, Wiesbaden: Breitkopf & Haertel. Tese de Doutoramento.
- 18) Halffter, Rodolfo (s.d.) "Notas", ineditada.
- 19) Harper, Nancy Lee (2002) *Manuel de Falla*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- 20) Harper, Nancy Lee (1998) *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

- 21) Harper, Nancy Lee (Spring 2002) "Iberian Elements in the Scarlatti Sonatas" in *Piano Journal*, 15-22.
- 22) Hess, Carol A. (2001) *Manuel de Falla and Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- 23) Iglesias, Antonio (2001) *Manuel de Falla (Su obra para piano)*, 2ª ed. y "Noches en los Jardines de España", co-edición. Madrid: Editorial Alpuerto, S. A. e Granada: Manuel de Falla Ediciones.
- 24) Kling, Harry (1922) correspondência ineditada, Carpeta 9133. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- 25) Lucas, Louis (1854) *L'Acoustique nouvelle*. Paris.
- 26) Marín, Rafael (1902) *Aires andaluces*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- 27) Nommick, Yvan (Nov. 1997) "El Archivo Manuel de Falla: Un Centro de Estudios y un Instrumento Fundamental al Servicio de la Investigación" in *Tutti*, temporada 3, número 6, 8-13.
- 28) Nommick, Yvan (1998-1999) *Manuel de Falla: Œuvre et Évolution du Langage Musical*, 3 vols. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Tese de Doutorado.
- 29) Pahissa, Jaime (1956) *Vida y obra de Manuel de Falla*, 2ª ed. ampliada. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- 30) Powell, Linton E. (1980) *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- 31) Rattalino, Piero (1989) "Dal pianoforte al clavicembalo" in *Manuel de Falla tra La Spagna e L'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987), a cura di Paolo Pinamonti: Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- 32) Rubinstein, Artur (1973) *My Young Years*. New York: Alfred A. Knopf.
- 33) Salazar, Adolfo (1929) *Sinfonia y ballet*. Madrid: Editorial Mundo Latino.

Discografia

- 1) *Manuel de Falla (1876-1946) Grabaciones Históricas*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. ALMAVIVA 0121.
- 2) *I Concurso de Cante Jondo, Colección Manuel de Falla, Granada, Corpus de 1922, Colección Federico García Lorca*. SONIFOLK 20106.
- 3) *Manuel de Falla, 1876-1946, Colección "Música en los jardines de España"*, livro/CDROM. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

Agradecimentos

Agradecimentos ao Arquivo Manuel de Falla pela autorização da utilização da fotografia "Torero".

