
LOS PRINCIPIOS ROTATIVOS Y LA FORMA TELEOLÓGICA EN EL *CONCERTO* DE FALLA

Chris Collins•

Resumen

El presente artículo aplica los conceptos de James Hepokoski de forma rotativa y génesis teleológica al primer movimiento del *Concerto* de Falla (1923-26). Este enfoque analítico ilumina la relación entre el contenido musical y la estructura formal del movimiento al mostrar cómo, tras una serie de rotaciones que recorren una selección de una misma secuencia de material, se llega a la primera exposición completa del objetivo temático (el *telos*). Esta interpretación encaja con la propia opinión de Falla de que la forma de una pieza no debería venir impuesta desde fuera, sino que debería ser fruto de su contenido. Un análisis de los borradores del compositor demuestra que el *telos* quedó establecido en una etapa muy temprana del proceso compositivo, lo que prueba una vez más la primacía del contenido sobre la forma. Así mismo, el artículo identifica principios rotativos en otros movimientos del *Concerto* y en otras obras de Falla compuestas entre 1919 y 1935 (*Homenaje “Le Tombeau de Claude Debussy”*, *El retablo de Maese Pedro* y *Pour le Tombeau de Paul Dukas*) y establece reveladores paralelismos con el método compositivo de Jean Sibelius, contemporáneo de Falla, cuyas obras también contienen principios formales rotativos y teleológicos.

Palabras clave: Análisis; Forma y contenido; Proceso compositivo; Estudio de borradores; Sibelius; Hepokoski.

Abstract

This article applies James Hepokoski's concepts of rotational form and teleological genesis to the first movement of Falla's *Concerto* (1923-6). These analytical approaches shed light on the relationship between the movement's musical content and

• Chris Collins es Director del Departamento de Música en Bangor University, Gales. En 2002 se doctoró en Bangor University con una tesis sobre las relaciones entre Manuel de Falla y sus contemporáneos europeos. Su labor investigadora abarca distintos aspectos de la vida y obra de Manuel de Falla, como el estudio de borradores, la relación entre palabra y música, y su biografía. En la actualidad colabora con Elena Torres Clemente en una nueva edición crítica de los escritos publicados por Falla.

Recepción del artículo: 24-04-2013. Aceptación de su publicación: 25-06-2013.

its formal structure, showing how the first full statement of its thematic goal (its *telos*) is reached through a series of rotations, each one cycling through a selection from the same sequence of material. This interpretation chimes with Falla's own belief that the form of a work should not be externally enforced, but should be determined by its content. Sketch analysis demonstrates that the *telos* was determined at an early stage in the compositional process, further demonstrating the primacy of content over form. The article proceeds to identify rotational principles in the other movements of the *Concierto*, and in other works by Falla written between 1919 and 1935 (*Homenaje "Le Tombeau de Claude Debussy"*, *El retablo de Maese Pedro*, and *Pour le Tombeau de Paul Dukas*), and draws illuminating parallels with the compositional method of Falla's contemporary Jean Sibelius, whose works similarly manifest rotational and teleological formal principles.

Keywords: Analysis; Form and content; Compositional process; Sketch studies; Sibelius; Hepokoski.

1. Contenido y forma

Toda discusión sobre la estructura formal de las obras de Manuel de Falla debe partir de las propias opiniones del compositor sobre los procedimientos formales en la música de sus contemporáneos (la suya queda incluida implícitamente) vertidas en una conferencia que dio en el Ateneo de Madrid el 14 de junio de 1915 y que han sido publicadas posteriormente en numerosas ocasiones:

En todos estos compositores [...] encuéntrase una aspiración unánime: [...] Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad¹.

Conforme a esta aspiración, casi todas las obras de Falla rehúyen cualquier principio formal que venga impuesto desde fuera y se articulan ya sea en forma narrativa (*La vida breve*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro*), descriptiva (*Noches en los jardines*

¹ Este fragmento de la conferencia de Falla se publicó por primera vez en: Villar, Rogelio, "Músicos ilustres españoles: Manuel de Falla", *Por esos mundos*, XVII, 258 (1 de agosto de 1916), pp. 161-167 (este pasaje se encuentra en la p. 164). Posteriormente se publicó una versión más larga del texto en: Falla, Manuel de, "Introducción al estudio de la música nueva", *Revista musical hispanoamericana*, 31 de diciembre de 1916, pp. 2-5. Una transcripción inexacta del texto aparece en: Falla, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Federico Sopena (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 30-43.

de España, partes de *La vida breve*), lírica (*Trois mélodies*, *Siete canciones populares españolas*, *Soneto a Córdoba*), conceptual (*Fantasia bática*, los *Homenajes* a Debussy y a Dukas), o con una combinación de estos enfoques (*Psyché*, *Atlántida*, partes de *El retablo*). Sin embargo, hay una excepción evidente a esta regla: una obra cuyo título (e incluso el idioma en el que Falla insistió que debía publicarse², el italiano, el idioma universal de la música) denota la observancia de un marco formal externo de profunda raigambre. Se trata del *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, 1923-26.

El concierto constituye probablemente la máxima quintaesencia de los géneros musicales absolutos tipo del siglo XIX y principios del XX. A pesar de que en el siglo XVIII se compusieron ejemplos tales como *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, en el siglo XIX los conciertos programáticos fueron algo prácticamente inexistente; de hecho, no fue sino gracias a Joaquín Rodrigo que el concierto recuperó el potencial programático del que venían disfrutando la sinfonía y (en menor medida) la sonata durante todo este periodo. El título del *Concerto* de Falla y la consabida estructura en tres movimientos (*Allegro – Lento – Vivace*) le sitúan firmemente dentro de la tradición más absoluta del género. Roland-Manuel describió poéticamente estas cualidades puras en su biografía de Falla de 1930:

Acuerdo clásico. Al llegar a este punto de equilibrio, a este grado de pureza, un arte llena la medida de su potencia haciendo desaparecer de la obra la huella de las manos que la han realizado. Sin duda, este organismo nuevo portará naturalmente, se quiera o no, el sello del hombre que le comunicó el calor de la vida. Pero cuanto más objetiva sea la tendencia, más espiritual y más secreta será la semejanza³.

Dentro todavía del capítulo de las características externas del *Concerto* de Falla, hay que reseñar que las tradiciones del género se perciben también en aspectos solísticos de la pieza: el clavicémbalo aparece en muchas ocasiones “acompañado” por los otros instrumentos, como es visible al comienzo de la pieza. Pero no podemos adelantar la descripción de esta obra como concierto del siglo XIX. De hecho, más allá de las texturas de acompañamiento, la relación entre el clave y los otros instrumentos dista mucho de ser convencional: apenas hay diálogo y el “solista” toca casi ininterrumpidamente (solo deja de tocar en 17 compases de toda la pieza). Además, la característica más abiertamente atípica de la obra es, evidentemente, la orquestación para seis

² Borrador de una carta de Falla a Max Eschig, Granada, 19 de septiembre de 1923 (Archivo Manuel de Falla –AMF–, carpeta de correspondencia n.º 9143).

³ Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'Art, 1930, pp. 55-56. (Aparece aquí en la traducción de Vicente Salas Viu, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pp. 82-83, N. de la T.).

instrumentos solistas, ninguno de los cuales debe doblarse. En realidad, “Sexteto” habría sido un título tan válido como “Concerto”, si no más⁴.

El propio Falla se esforzó por minimizar la formalidad de la estructura de la obra. Las notas al programa que escribió para su estreno en Barcelona el 5 de noviembre de 1926 lo explican (se publicaron anónimamente traducidas al catalán, pero se conserva un borrador en castellano manuscrito por Falla en el Archivo Manuel de Falla y es de esta versión de la que extraigo la cita):

El autor no se ha propuesto tampoco seguir severamente el plan del concierto clásico. Se trata de una obra libremente concebida, si bien se revelan en ella tradicionales valores de carácter y de forma y aunque en su realización se hayan seguido las leyes de la tonalidad en aquello que tengan de inmutable. Es decir: libertad dentro de la disciplina, y esta inflexible, p[er]o solo en aquello que represente un valor esencial sin vanas apariencias y con el solo deseo de cooperar al fin social que el Arte debe noblemente perseguir⁵.

Por su parte, Jaime Pahissa, el biógrafo más fiel de Falla, descarta también la idea de que la forma precediera al contenido en la creación de esta obra y apunta algunas fuentes de inspiración musical importantes: el sonido de los oboes y los fagotes durante una procesión de la Semana Santa sevillana y los cuadros de instrumentos musicales antiguos que colgaban en la Academia de la Historia de Madrid⁶. De hecho, en el contenido de la obra (más que en la forma) se acumulan los indicios sobre sus influencias generativas: la cita del villancico del siglo XVI de Juan Vásquez *De los*

⁴ Cabe suponer que Falla mantuvo el título de “Concerto”, al menos en parte, por ser esto lo que prometió a Landowska que compondría. Una mención hecha por Landowska a Falla en una carta fechada el 11 de diciembre de 1922 evidencia que el compositor le había prometido algún tipo de obra concertante durante su visita a Granada el mes anterior; cuando su madre escribió a Falla el 25 de agosto de 1923, la obra ya recibía el apelativo de “Concerto”. Sin embargo, resulta evidente que el 22 de junio de 1926 Landowska aún seguía esperando una pieza para clave y orquesta sinfónica, aunque los borradores aún existentes sugieren que Falla nunca tuvo esa intención. Estas cartas de Wanda y Eva Landowska a Falla se conservan en la carpeta 7170 del AMF. Los borradores musicales se conservan en el AMF, número de inventario LXXI A1-A9. De entre ellos, los más importantes se han publicado en: *Manuel de Falla. Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello. Edición crítica de la partitura y facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo Valentín Ruiz-Aznar*, Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

⁵ AMF, manuscrito 9008-1. Aparece reproducido en las páginas 187-192 del facsímil de los manuscritos del *Concerto*.

⁶ Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1956, pp. 144-147.

álamos vengo, madre en el primer movimiento⁷, el *Pange lingua (Tantum ergo)* mozárabe en el segundo⁸ y la evidente imitación de Domenico Scarlatti en el último.

Basándonos en estas alusiones, cabría afirmar que se trata de un ejemplo temprano de concierto programático que precede en 13 años al *Concierto de Aranjuez*. Sin embargo, esta teoría no se sostiene. Por una parte, tal y como hemos visto anteriormente, la obra no es realmente un concierto. En segundo lugar, el hecho de que todas las fuentes de inspiración señaladas en el párrafo anterior deriven de música preexistente tiene una gran importancia, ya que implica una concepción no programática sino referencial⁹. (La aparente adhesión a la tradición musical imperante del concierto en tres movimientos podría considerarse también referencial). En tercer lugar, Falla se resistió a reconocer un programa: el texto que escribió con motivo del estreno no hace referencia alguna a fuentes de inspiración concretas e incluso expone lo siguiente:

M.[anuel] d.[e] F.[alla] piensa que toda obra musical (especialmente en sus primeras audiciones) debe presentarse *directamente*, sin nimias explicaciones previas que pueden desvirtuar la pura percepción de lo que en ella hubiera de sustancia realmente musical, exceptuando, sin embargo, la simple enunciación de sus temas generadores, que han de servir como de asideros *al auditor* en el curso de la obra¹⁰.

Esta afirmación trae al hilo la idea del *Concerto* como pieza musical absoluta, al menos en lo que concierne a su configuración externa. La cita anterior unida al último párrafo de las notas al programa de Falla compendian la paradoja de esta obra:

⁷ Yvan Nommick comenta que Falla copió este tema de la página 154 del tercer volumen del *Cancionero musical popular español* (Valls, Eduardo Castells, s.a.) de Felipe Pedrell, donde se le atribuye un origen popular (*ibid.*, p. 35). La fuente de Pedrell fue un arreglo para voz y vihuela de Miguel de Fuenllana del villancico de Vásquez. Nommick, Yvan, “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XXI, 1 (1998), pp. 11-35.

⁸ García, Juan Alfonso, *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 79. Nommick, Yvan, *Manuel de Falla: Œuvre et évolution du langage musical*, tesis doctoral sin publicar, Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 242-249.

⁹ Pahissa es la única fuente fidedigna que señala una fuente de inspiración ajena a la música para una parte del *Concerto*: asocia el segundo movimiento con la experiencia visual de la celebración del Corpus Christi y llama la atención sobre la anotación que aparece en la partitura al final del movimiento: “A. Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi” (*Vida y obra de Manuel de Falla*, p. 147). Sin embargo, puede que Roland-Manuel (*Manuel de Falla*, p. 57) y J. B. Trend (*Manuel de Falla and Spanish Music*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1929, p. 157) acierten más al afirmar que fue pura coincidencia que Falla terminase este movimiento el día del Corpus, lo cual implica que dicha celebración no fue en absoluto una fuente de inspiración.

¹⁰ AMF, manuscrito 9008-1.

Su carácter rítmico-tonal y melódico[-]harmónico, tiene sus orígenes en la música *general* hispánica, religiosa, noble y popular, y los procedimientos en ella empleados obedecen en muchos casos a otros ya pretéritos –y hasta muy remotos–, aunque sometidos a los actuales modos y posibilidades de expresión¹¹.

La subjetividad y la objetividad desempeñan papeles complementarios en el *Concerto* y, para el compositor, tienen una importancia equivalente. La subjetividad aparece en la generación de contenido musical y la objetividad en su tratamiento. Sin embargo, si recurrimos al propio vocabulario de Falla, el tratamiento no se ha llevado a cabo “severamente”, sino que hay “libertad dentro de la disciplina”. Por ello, de acuerdo con el manifiesto del propio compositor de 1915, el contenido guía a la forma.

En el texto restante, definiendo que el concepto de *forma rotativa* de James Hepokoski contiene una clave para entender la relación entre forma y contenido de esta pieza.

2. Los principios de la forma rotativa

Hepokoski definió por primera vez el concepto de forma rotativa en 1993¹². En primer lugar, se aplicó al análisis de la música de Jean Sibelius, pero desde entonces tanto Hepokoski como otros estudiosos (especialmente Warren Darcy) lo han aplicado con éxito a piezas de compositores tan diversos como Richard Wagner, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, Giacomo Puccini y George Gershwin, e incluso han trasladado sus principios hasta los clásicos vieneses¹³. Básicamente, la forma rotativa consiste en exponer, en

¹¹ *Ibid.*

¹² Hepokoski, James, *Sibelius Symphony N.º 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 23-26 y 58-84.

¹³ Darcy, Warren, “Bruckner’s Sonata Deformations”, en *Bruckner Studies*, Timothy L. Jackson y Paul Hawkshaw (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 256-277; *Idem*, “Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony”, *19th-Century Music*, XXV, 1 (verano de 2001), pp. 49-74; *Idem*, “Die Zeit ist da: Rotational Form and Hexatonic Magic in Act II Scene I” en *A Companion to Wagner’s Parsifal*, William Kindermann y Katherine Rae Syer (eds.), Rochester, Boydell and Brewer, 2005, pp. 215-241; Davis, Andrew y Pollack, Howard, “Rotational Form in the Opening Scene of Gershwin’s *Porgy and Bess*”, *Journal of the American Musicological Society*, LX, 2 (verano de 2007), pp. 373-414; Grimley, Daniel M., “Landscape and Distance: Vaughan Williams, Modernism and the Symphonic Pastoral”, en *British Music and Modernism, 1895-1960*, Matthew Riley (ed.), Farnham, Ashgate, 2010, pp. 147-174; Harper-Scott, J. P. E., *Edward Elgar, Modernist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Hepokoski, James, “Structure, Implication and the End of *Suor Angelica*”, *Studi pucciniani*, III (2004), pp. 241-261; e *Idem* y Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-*

un solo movimiento, varios ciclos consecutivos (o *rotaciones*) de los mismos materiales musicales. Esta forma es intrínsecamente flexible: el material musical puede variar, extenderse o condensarse al pasar de una rotación a otra; puede aparecer material nuevo en rotaciones posteriores; puede omitirse material en ciertas rotaciones; y estas pueden tener duraciones muy diversas. A pesar de todo, los análisis más convincentes de forma rotativa perciben una cierta finitud en cada rotación: algo así como una sensación de cierre y renacimiento con cada división, o (como en el caso del primer movimiento del *Concerto* de Falla) una regularidad en el orden en que se presenta el material en cada rotación.

En la teoría de Hepokoski, las formas rotativas se suelen asociar a estructuras dirigidas hasta un fin específico. Precisamente es la lucha por la consecución de un objetivo (o *telos*) a lo largo de un movimiento lo que evita que una pieza rotativa caiga en una circularidad errante. Hepokoski describe este fenómeno como *génesis teleológica*¹⁴, un término que refleja la tendencia de los compositores de establecer un *telos* desde el comienzo del proceso creativo, aunque en la obra terminada este elemento no se revele hasta prácticamente el final.

Un breve resumen del análisis del propio Hepokoski del cuarto movimiento de la Sinfonía n.º 6 en re menor, op. 10, 1923 de Sibelius¹⁵ sirve para ilustrar la naturaleza flexible y dinámica de los principios rotativos y teleológicos. (Era imposible resistirse a la elección de esta pieza para establecer la presente comparación por ser exactamente contemporánea del *Concerto* de Falla). De todas formas, no hay que sacar demasiadas conclusiones al respecto, ya que no tenemos pruebas de que ninguno de los dos compositores conociese música alguna del otro). Este movimiento contiene nueve rotaciones. La Rotación 1 (compases 1-16) incluye dos exposiciones de la idea temática inicial (una frase antecedente que desciende una cuarta seguida de una consecuente que asciende una séptima). La Rotación 2 (compases 17-55) es una variación de la Rotación 1, e incluye también dos exposiciones temáticas, aunque la segunda aumenta considerablemente en longitud. Esta rotación introduce dos ideas nuevas: en primer lugar, una figura ondulante en el viento madera que comienza con corcheas (compás 17), pero que en seguida alcanza su grafía definitiva, el tresillo de corcheas (compás 41); en segundo lugar, un motivo rítmico apremiante en los violines (compás 49). En la Rotación 3 (compás 55-83), las tres ideas expuestas hasta el momento se fusionan en el tema *telos*. Este se repite en la Rotación 4 (compás 83-114) y en la Rotación 5 (compases 114-146), en la que un acorde *fff* en el viento metal (compás 144) lo interrumpe y señala el clímax del movimiento. Las Rotaciones 6-8 (compases 146-221) contienen una deconstrucción del tema *telos*, al que reducen a sus elementos básicos, simplificándolos aún más. La Rotación final

Eighteenth-Century Sonata, New York, Oxford University Press, 2006. No es un listado completo.

¹⁴ Hepokoski, J., *Sibelius Symphony N.º 5*, pp. 26-27.

¹⁵ Hepokoski, James, "Rotations, sketches and the Sixth Symphony", en *Sibelius Studies*, Timothy L. Jackson y Veijo Murtomäki (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 322-351.

(compases 221-256) desarrolla una inversión del tema ondulante de viento madera que se escuchó por primera vez en la Rotación 2. Con la velocidad ralentizada a la mitad y con su sonoridad con reminiscencias del comienzo del primer movimiento de la sinfonía, esta Rotación hace de coda de toda la sinfonía.

Por todo ello, podemos decir que este movimiento tiene forma de “marea”: aborda el tema *telos* en una serie de olas, algunas mayores que otras, pero todas ellas con material temático adicional. Después de llegar al clímax del movimiento, el proceso se invierte.

En los tres movimientos del *Concerto* de Falla se perciben principios rotativos, aunque tienen mayor fuerza en el primer movimiento, y es por ello que el artículo se centra en él. La mayoría de los análisis anteriores de este movimiento hablan de procedimientos relativos a la forma sonata, en los que los temas que denominaremos posteriormente *A* y *Z* desempeñan el papel de primer y segundo tema¹⁶. Sin embargo, este enfoque ha quedado eclipsado por el análisis hecho por Yvan Nommick en 1998 que lo identifica como una estructura basada en la del primer movimiento del concierto del barroco tardío, con alternancia de *ritornelli* y episodios¹⁷. Esta interpretación resulta convincente, en gran medida por las texturas no contrastantes de los instrumentos que rememoran el *concerto grosso* del barroco tardío. Además, encaja con las pruebas documentales que sugieren que Falla analizó los conciertos del barroco tardío mientras componía este movimiento: se han encontrado borradores autógrafos de ello entre sus ejemplares de las partituras de los cinco primeros conciertos de Brandemburgo BWV 1046-1050 y del concierto en re menor para tres claves BWV 1063¹⁸ de J. S. Bach.

Atribuir a este movimiento una forma rotativa no implica descartar el análisis neobarroco de Nommick; al contrario, lo refuerza. Hepokoski se apresura a señalar que la forma rotativa puede coexistir con otros principios formales en la interpretación analítica de una obra concreta y que estas otras formas pueden incluso considerarse subcategorías de ella. Los ejemplos más claros de ello son las formas estróficas y las variaciones, que consisten, en ambos casos, en reciclajes periódicos del mismo material. La forma sonata también se puede interpretar desde el punto de

¹⁶ Nommick cita los análisis de este movimiento como forma sonata realizados por Otto Mayer-Serra, Jaime Pahissa, Suzanne Demarquez, Roger Ernest Foltz, Michel Rigoni, y José María García Laborda (“Un ejemplo de ambigüedad formal...”, p. 25).

¹⁷ Nommick, Y., “Un ejemplo de ambigüedad formal...”, pp. 29-31.

¹⁸ Christoforidis, Michael, “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 669-682; y Nommick, Yvan, “La ‘vuelta a Bach’ en Manuel de Falla y sus contemporáneos” en *Bach: Homenaje de Chillida*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 13-34. Las partituras de Falla de BWV 1046-1050 y BWV 1063 se conservan en el AMF con los números de inventario 472-6 y 1045 respectivamente.

vista rotativo: todo movimiento con forma sonata contiene al menos tres rotaciones del mismo material (exposición, desarrollo y recapitulación); las repeticiones supondrían la adición de más rotaciones, las *codettas* y codas aún más, y el desarrollo puede incluir varias rotaciones en sí mismo. Teniendo en mente el análisis de Nommick, cabe señalar que la forma *ritornello* también tiene una estructura rotativa, tal y como mencionan Hepokoski y Darcy:

La estructura barroca del ritornello [...] sugiere un conjunto de distintas repeticiones tipo estribillo –el primer *ritornello* (o tutti) suena muchas veces a “comienzo” tipo– que derivan en episodios más libres y variados en lo que queda de cada rotación. (O, a la inversa, a medida que avanzamos en la pieza podríamos defender que las rotaciones tienen comienzos cada vez más libres y episódicos –los “solos”– que terminan siempre con una referencia tipo estribillo al *ritornello* o a una parte de este¹⁹).

Por lo tanto, las anotaciones en las partituras que poseía Falla de los conciertos de Bach nos proporcionan una clara justificación para analizar este movimiento desde el punto de vista de los principios rotativos. Además, tal y como veremos más adelante, esta no es la única prueba documental que apoya mi interpretación.

3. Un análisis del primer movimiento

Ya es hora de que comencemos con el prometido análisis. Puede decirse que el movimiento tiene seis rotaciones y que el *telos* (tema Z) aparece hacia el final de la cuarta de ellas, en lo que sería la primera exposición completa de la frase del villancico de Vásquez (compases 89-94). (Las distintas ideas temáticas del movimiento aparecen recogidas en la Figura 1).

Rotación 1	cc. 1-7	<i>A</i>	Re mayor
(cc. 1-14)	cc. 8-14	<i>A</i>	Si mayor

La Rotación 1 abarca los primeros 14 compases y expone la que, en principio, parece ser la idea más importante de la obra (tema *A*): la figura que comienza con tres notas repetidas y que aparece en la mano derecha del clave (con las plicas hacia arriba). Evidentemente, este tema no es el objetivo teleológico del movimiento, pero para el oyente (al menos en este punto de la escucha) suena a tema principal. Nommick considera que este motivo está relacionado con *Z*²⁰ y el manus-

¹⁹ Hepokoski, J. y Darcy, W., *Elements of Sonata Theory...*, p. 612, nota 2.

²⁰ Nommick, Yvan, “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”, *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998), pp. 573-591.

The image displays five musical excerpts from the first movement of the Concerto by Falla, labeled Z, Z', A, B, and C.

- Z:** A single melodic line in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes with accents.
- Z':** A single melodic line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It consists of a sequence of eighth notes with various accidentals and accents.
- A:** A piano accompaniment in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a steady eighth-note pattern in both hands, with the instruction *sempre ben marcato* above the staff.
- Variante de A en cc. 64-66:** A piano accompaniment in 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a steady eighth-note pattern in both hands, with dynamic markings *V* and *b* above the staff.
- B:** A piano accompaniment in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a steady eighth-note pattern in both hands.
- C:** A piano accompaniment in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a steady eighth-note pattern in both hands.

Figura 1. Concerto, primer movimiento: ideas temáticas.

crito lo apoya²¹. Sin embargo, debido a su deriva (fruto de la repetición obsesiva de dos sonidos: fa sostenido y mi), cabe opinar que *A* es la antítesis del *telos* (que tiene un carácter más dinámico) en la medida en que representa un paisaje estático que debemos recorrer para alcanzar el destino

²¹ Véase la página del manuscrito del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar reproducida en la página 125 del facsímil del manuscrito del *Concerto*, en donde los temas *A* y *Z* aparecen refundidos.

final. (Tiene un estrecho paralelismo con la vista de la Vega de Granada desde el estudio de Falla). La figuración del acompañamiento en el clave, que combina semicorcheas y tresillos de corcheas, es casi tan importante como la melodía; a esta figuración la llamaremos *a*.

A aparece en dos ocasiones: primero en re mayor y después (ligeramente contraído) en si mayor. De esta manera se establece una oposición tonal que tendrá gran importancia al final del movimiento, tal y como veremos más adelante. Las dos tonalidades no aparecen completamente puras: el violín, la flauta y el clarinete aportan color armónico con acordes tónicos, primero en mi bemol menor y después en do menor, tonalidades situadas exactamente a un semitono por encima de las tonalidades principales. (Quisiera comentar que, a pesar de que esta sea la forma más sencilla que tiene el analista de describir el origen de este grupo de sonidos, hay pruebas de que el propio Falla consideraba que las notas de estas dos triadas existen con autonomía dentro de las tonalidades principales de re mayor y si mayor, ya que las interpretaba como quintas alteradas de las notas del acorde de tónica²². De esta manera el efecto resultante queda mejor descrito: colorido armónico más que oposición bitonal. Es importante hacer este comentario porque, en gran medida, Falla crea tensión en la pieza gracias a estas amalgamas de quintas alteradas, o politonalidad, si se prefiere. Tal y como veremos más adelante, los modos no diatónicos son otra manera, no del todo ajena a la anterior, de crear anticipación).

Por tanto, la primera rotación expone el material primario del movimiento y prefigura la estructura tonal. Esta rotación ejerce en gran medida de preludio al establecer un marco casi minimalista al que se incorporará el material nuevo en rotaciones posteriores; resulta tentador denominarla “Rotación 0”.

Rotación 2 (cc. 13-42)	cc. 13-20	<i>A</i>	Re mayor > Sol mayor mixolidio
	cc. 21-29	<i>Z</i> (deformado) + <i>B</i> (+ <i>A</i>)	Sin centro tonal
	cc. 30-39	<i>C</i> (+ <i>A</i>)	Sin centro tonal
	cc. 40-42	<i>A</i>	Sin centro tonal

²² Harper, Nancy Lee, “Rodolfo Halffter and the *Superposiciones* of Manuel de Falla”, *Ex tempore*, VIII, 1 (verano de 1996), pp. 57-91; *Idem*, *Manuel de Falla: His Life and Music*, Lanham, Scarecrow Press, 2005, pp. 188-208; Pinamonti, Paolo, “L’‘Acoustique nouvelle’ interprete ‘inattuale’ del linguaggio armonico di Falla”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa*, Paolo Pinamonti (ed.), Florence, Leo S. Olschki, 1989, pp. 107-119; Gallego, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 153-163; Christoforidis, Michael, “Hacia un nuevo mundo sonoro en *El retablo de Maese Pedro*”, en *Manuel de Falla: Latinité et universalité*, Louis Jambou (ed.), Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 219-235; y Collins, Chris, “Manuel de Falla, *L’acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed”, *Journal of the Royal Musical Association*, CXXVIII, 1 (mayo de 2003), pp. 71-97.

Los primeros ocho compases de la Rotación 2 presentan una vez más el tema A , enfatizando así su importancia (de nuevo en re mayor, aunque termina en un sol mayor mixolidio). Así que los primeros 17 compases del movimiento (Rotaciones 1 y 2) no consisten más que en tres presentaciones de este material. A continuación aparece una primera insinuación de Z : una versión deformada de las primeras notas del tema, primero en la flauta y el oboe (compás 21) y después en el violonchelo (compás 27).

Antes de la llegada de Z en su forma definitiva, escucharemos otras dos versiones deformadas. Estas tres exposiciones distorsionadas comparten algunas características:

1. Las tres exposiciones contienen modificaciones interválicas y modales.
2. Las tres exposiciones convierten el do sostenido en tónica temporal, a pesar de que la primera exposición comienza con un la sostenido en esa misma función. En todo caso, ambas notas están muy alejadas de la tonalidad principal de re mayor.
3. En parte debido a lo expuesto en los puntos 1 y 2, estas exposiciones deformadas de Z están siempre en una tonalidad distinta de la del resto de la textura. Esta politonalidad y polimodalidad contribuye a crear una sensación de tensión.
4. Las tres exposiciones están en *ff*.
5. Ninguna de las exposiciones llega hasta lo que probablemente sea la parte más característica de la melodía de Z : la hemiolia de su quinto y sexto compás.

La primera deformación de Z tiene como acompañamiento una figura sincopada en el clave, que en seguida adquirirá relevancia por derecho propio. A esta idea la llamaremos B . También aparece en el violín y el chelo una versión deformada de A , que ha quedado reducida tan solo a dos notas alternantes.

Además, esta rotación anuncia la llegada de una idea nueva (idea C) en el clave (compás 30) compuesta por notas repetidas. A mantiene su presencia (aumentada en el chelo) y después, en los tres últimos compases de la rotación, regresa con una apariencia muy similar al original (compás 40).

Por tanto, la segunda rotación comienza igual que la primera, con A , pero a continuación introduce tres ideas nuevas: B , Z (en una versión deformada) y C . (Curiosamente, hasta este punto la estructura rotativa es casi idéntica a la del último movimiento de la Sexta Sinfonía de Sibelius, hasta en lo que respecta a la doble exposición de A en la Rotación 1).

Rotación 3 (cc. 43-63)	cc. 43-49	A	Re mayor
	cc. 50-54	A	Si mayor
	cc. 55-60	Z (deformado) + B	Sin centro tonal
	cc. 61-63	Z'	Modulante

La Rotación 3 comienza igual que las anteriores: con A en su forma original y en re mayor. Esta vez, como en la Rotación 1, continúa con una reexposición abreviada en si mayor. Seguidamente viene una nueva distorsión de Z (compás 55), una vez más con acompañamiento sincopado en el clave derivado de B . El pasaje se fragmenta en un diálogo rítmico entre el clarinete y el clave (final del compás 60). La figuración en semicorcheas del clave proviene en este caso de las primeras siete notas de Z y reaparecerá en la siguiente rotación, lo que justificará una denominación propia: Z' .

Rotación 4 (cc. 64-111)	64-68	A	Sin centro tonal
	69-75	$A + B$	Sin centro tonal
	76-81	A	Sin centro tonal
	82-88	Z (deformado)	Sin centro tonal
	89-104 (<i>telos</i>)	$Z + Z'$	La mayor
	105-111	C	Sin centro tonal

La singularidad de la Rotación 4 radica en ser la única que comienza con una versión drásticamente modificada de A . Se escucha en el chelo, sin acompañamiento, a modo de recitativo, y a pesar de no sonar mucho a A , el contorno melódico la delata. (La Figura 1 muestra esta variación de A). El clave interrumpe dos veces al chelo con la figura a a modo de acompañamiento. Este acompañamiento se prolonga en el siguiente segmento de la rotación (compases 69-75) y sirve de apoyo a un híbrido de A y B (el contorno sonoro del primero y el ritmo del segundo) en la voz superior del clave.

A sigue con su desarrollo (compás 76), igual que lo hizo al comienzo de esta rotación: el clave interrumpe dos veces con a las exposiciones reducidas del tema A en el oboe, el clarinete y el chelo. Esta atención insistente sobre A/a crea una intensa sensación de anticipación ante la inminente llegada del *telos*. De todas formas, antes escucharemos la última distorsión de Z (compás 82) en el violín, en una especie de do sostenido menor frigio que contrasta enormemente con los acordes ondulantes del clave en fa mayor lidio.

El *telos* llega en el compás 89 con la primera exposición completa e intacta de Z . Por primera vez en todo el movimiento, la modalidad es claramente diatónica: estamos en la mayor, sin alteraciones accidentales a la vista. El resultado es un *telos* extremadamente conspicuo, aunque ajeno a cualquier sensación de cierre; en lugar de ello, insinúa una preparación en la dominante hacia la tonalidad principal, re mayor. La reexposición inmediata del *telos* (compás 98) le da aún más peso. Entre las dos exposiciones, la flauta y el clarinete tocan Z' , como si fuese ahora una especie de estribillo. La rotación termina con una vuelta al material C de la Rotación 2.

Rotación 5 (cc. 112-144)	112-118	\mathcal{A}	Re mayor
	119-127	\mathcal{A}	Sin centro tonal
	128-131	Z (fragmentos) + Z'	Sin centro tonal
	132-138	Z	Re mayor
	139-144	\mathcal{A}	Mi bemol mayor > Dominante de Re mayor

La Rotación 5 se pone en marcha, igual que las tres primeras, con una exposición del material \mathcal{A} en un formato muy cercano al original. En esta ocasión escuchamos la melodía en el violín y no en el clave, aunque hay una diferencia aún mayor: la tonalidad de re mayor ya no aparece coloreada con notas ajenas, sino que recuerda la serena consonancia del *telos* de unos compases antes. De todas formas, esa sensación desaparece en seguida por la aparición de otra exposición de \mathcal{A} (compás 120) coloreada con acordes de séptima y sin un centro tonal claro. Le siguen una serie de fragmentos y derivaciones de Z (compases 128-131), incluyendo Z' . Todo esto desemboca en una última exposición completa de Z (compás 132), ahora en la tonalidad principal de re mayor.

El pasaje de clave que viene a continuación (cc. 139-144) puede interpretarse tanto como una conclusión de la Rotación 5 o como un alejamiento momentáneo del esquema rotativo en forma de cadencia. En cualquiera de los casos, se deriva del perfil de la melodía \mathcal{A} y sirve de preparación para la última rotación al prolongar una progresión de la sexta napolitana a la dominante en la tonalidad principal. (El acorde de la bemol mayor al final de este fragmento resulta bastante sorprendente).

Rotación 6 (cc. 145-150)	cc. 145-150	\mathcal{A}	Re mayor, cadencia en si Mayor
-----------------------------	-------------	---------------	--------------------------------

La última rotación (Rotación 6) es tan sorprendentemente sencilla como la Rotación 1 y se compone tan solo de una reexposición abreviada de \mathcal{A} en un formato muy cercano al original. Lo inesperado es que el movimiento no termina en re mayor, sino que hace una cadencia en si mayor y evoca así la contraposición de estas dos tonalidades planteada al comienzo del movimiento.

4. Más allá del *Concerto*

Toda una serie de factores coadyuvan a que este análisis del movimiento resulte convincente. En primer lugar, la notoria regularidad en la secuencia en la que se presentan los temas en todas las rotaciones excepto en las de los extremos: primero \mathcal{A} y después B , Z y C (algunos de ellos o todos). En segundo lugar, la estructura en forma de marea –una serie de olas

aumentan la tensión hasta llegar al clímax y luego decrecen— se escucha claramente al tocar la pieza. En tercer lugar, no se trata de un caso aislado, sino que otras obras de Falla de los años veinte y treinta contienen estructuras parecidas. En la Figura 2 se esbozan cinco de estos ejemplos y a continuación se valoran.

Concerto (1923-1926): segundo movimiento

cc. 1-2	cc. 2-18	cc. 19-34	cc. 34-39	cc. 40-43	cc. 43-54	cc. 54-73
	Rotación 1	Rotación 2	Rotación 3		Rotación 4	Rotación 5
Arpeggio en La mayor	Ritornello	Episodio temático	Ritornello, interrumpido	Episodio no temático (campanas)	Episodio temático	Ritornello

Concerto (1923-1926): tercer movimiento

Cita de 1-34	cc. 35-61	cc. 62-130	cc. 131-167	cc. 168-175
Rotación 1	Rotación 2	Rotación 3	Rotación 4	Rotación 5
Primera sección de una forma binaria cerrada	Repetición de la Rotación 1, modificada a partir del compás 46	Extenso desarrollo temático	Recapitulación modificada de Rotación 1	Coda temática

El retablo de Maese Pedro (1919-1923): Final (estructuras dramática y rotativa)

Don Quijote reprende a los títeres de la morisma			Himno a Dulcinea	Don Quijote cita testigos de su victoria		Don Quijote proclama la gloria de la caballería errante	
DQ ataca a los títeres	Descripción del hecho	DQ se presenta a sí mismo		DQ pide la atención de todos	Descripción del hecho	DQ recita la lista de nombres	Proclamación de gloria
cc. 737-760	cc. 761-773	cc. 774-797	cc. 798-814	cc. 815-830	cc. 831-853	cc. 854-864	cc. 865-904
Rotación 1	Rotación 2	Rotación 3	Episodio no temático	Rotación 4	Rotación 5	Episodio no temático	Rotación 6
				Primera exposición del <i>telos</i> (cc. 815-826)			Última exposición del <i>telos</i> (cc. 891-894)

Homenaje “Le Tombeau de Claude Debussy” (1920)

cc. 1-15	cc. 16-23	cc. 24-29	cc. 30-36	cc. 37-42	cc. 43-48	cc. 49-62	cc. 63-66	cc. 67-70
Rot. 1	Rot. 2	Rot. 2	Rot. 3	Rot. 4	Rot. 5	Rot. 6	Rot. 7	Rot. 8
Exposición	Desarrollo					Recapitu- lación	<i>Telos:</i> cita de Debussy	Coda

Pour le Tombeau de Paul Dukas (1935)

cc. 1-7	cc. 8-12	cc. 13-21	cc. 22-36	cc. 37-38	cc. 39-42
Rotación 1	Rotación 2	Rotación 3	Rotación 4	Rotación 5	Rotación 6
	<i>Telos:</i> cita de Dukas				

Figura 2. Estructuras rotativas en una selección de obras de Manuel de Falla, 1919-1935.

Vamos a retomar el análisis donde lo habíamos dejado, en los dos últimos movimientos del *Concerto*. El segundo movimiento consta de cinco rotaciones y alterna *ritornelli* (pasajes en los que se presenta el material temático del movimiento) y episodios (en los que se desarrolla dicho material); una característica poco común de este movimiento es que un breve pasaje no temático (compases 40-43), ajeno a la estructura rotativa y que evoca un repique de campanas, interrumpe el *ritornello* central (Rotación 3). El tercer movimiento consta de cinco rotaciones que articulan un híbrido de forma sonata y de la forma binaria cerrada típica de tantas sonatas para tecla de Domenico Scarlatti (que es claramente el modelo estilístico de este movimiento). Las Rotaciones 1 y 2 son afines a la primera mitad de una sonata de Scarlatti y su repetición, aunque la segunda mitad de la Rotación 2 se transforma ligeramente para evitar la modulación a la dominante que sí se da en la Rotación 1. Las Rotaciones 3 y 4 cumplen los papeles de desarrollo y recapitulación de la forma sonata (la Rotación 4 es una variante muy parecida a la Rotación 1), y la obra termina con una breve coda (Rotación 5) que reduce el material temático a tan solo ocho compases. Sin embargo, ambos movimientos carecen de un *telos* incipiente como el que veíamos en el primer movimiento y sus objetivos estructurales son, en los dos casos, una recapitulación prácticamente exacta del material inicial.

En el Final de *El retablo de Maese Pedro* nos encontramos con un enfoque más teleológico. En este caso, identificamos seis rotaciones y un motivo ondulante de semicorcheas (se escucha por primera vez en el flautín, el oboe y el clarinete en el compás 737) marca claramente el comienzo de cada una de ellas. Tal y como señala Elena Torres Clemente en su análisis de la escena, este motivo es una variante del tema principal del Final, que se escucha por primera vez en la primera trompa en el compás 739 y que está basado en los compases 10-13 de la canción popular catalana *El*

*desembre congelat*²³. A medida que el Final avanza, surgen libremente nuevas ideas y es una de ellas, y no la frase de *El desembre congelat*, la que asume el papel de *telos*²⁴: la melodía que acompaña la caída del telón (compases 891-894; Rotación 6), que Falla había presentado con sutileza por primera vez en la Rotación 4 en forma de acompañamiento en el viento madera (compases 815-826).

La forma en que los principios rotativos se integran en la estructura dramática de la obra, en la que cada rotación representa un escalón más en la locura ilusoria de Don Quijote, refuerza este análisis del Final de *El retablo*. Gracias a él quedan justificadas las dos interpolaciones no temáticas dentro del esquema rotativo (compases 798-814 y 854-864), que coinciden en ambos casos con momentos en los que Don Quijote está por completo en otro mundo: el cántico de alabanza a Dulcinea²⁵ y la loca enumeración de los nombres de caballeros famosos de la historia.

De todas las obras analizadas en la Figura 2, son los dos *Homenajes* los que lucen con más convicción una combinación hepokoskiana de principios rotativos y teleológicos. Al igual que el primer movimiento del *Concerto*, ambas piezas se basan en una frase musical preexistente que emerge a lo largo de la obra y que se cita literalmente hacia el final de la misma. En el caso del *Homenaje “Le Tombeau de Claude Debussy”*, existen pruebas contundentes de que la pieza se compuso partiendo de la semilla inicial del tema *telos*: Pahissa comenta que al comienzo “solo una idea tenía [Falla], y es que la obra había de terminar con la *Soirée dans Grenade*”²⁶; por su parte Michael Christoforidis afirma, tras analizar los borradores, que esta frase era “una idea temprana”²⁷. (Por desgracia, no se conservan borradores del homenaje a Dukas).

El *Homenaje “Le Tombeau de Claude Debussy”* contiene nueve rotaciones. El *telos* aparece en la Rotación 8: se trata de la cita de los compases 17-20 de *La soirée dans Grenade*, la segunda

²³ Torres Clemente, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla: De La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 432-437. Michael Christoforidis fue el primero en identificar la fuente (*Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El Retablo de Maese Pedro and Concerto*, tesis doctoral no publicada, University of Melbourne, 1997, I, pp. 106 y 111).

²⁴ Conviene reseñar que Falla parece haber reconocido el papel que desempeña el tema catalán en la primera parte del Final, lo que descarta cualquier posibilidad de que constituya el *telos* de la escena. Jean-Aubry, Georges, “De Falla Talks of His New Work Based on a Don Quixote Theme”, *The Christian Science Monitor* (Boston), 1 de septiembre de 1923; citado en Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 432.

²⁵ En sus notas al programa sin firma para la representación de *El retablo* en el Teatro San Fernando de Sevilla el 1 de enero de 1925, Falla describe de la siguiente manera cómo Don Quijote queda embelesado en este punto de la trama: “[...] al invocar a Dulcinea queda como en éxtasis, la mirada en alto, entonando un canto a la señora de sus pensamientos”. AMF, programa FN 1925-004, pp. 3-7; citado por Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 418.

²⁶ Pahissa, J., *Vida y obra...*, p. 121.

²⁷ Christoforidis, Michael, “Manuel de Falla’s homage to Debussy... and the guitar”, *Context* (Melbourne), III (invierno de 1992), pp. 3-8.

pieza de las *Estampes* (1903) de Debussy. Todas las demás rotaciones exploran el perfil rítmico tipo habanera de esta idea; van creciendo poco a poco a partir de la alternancia rítmica de dos notas y regresan a esta alternancia en la Rotación final. Las dos Rotaciones más largas (1 y 7) desempeñan también los papeles de exposición y recapitulación de una sonata. *Pour le Tombeau de Paul Dukas* consta de seis Rotaciones y el *telos* aparece también en la penúltima de ellas: una cita de los compases 201-210 del tercer movimiento de la Sonata para Piano (1899-1900) de Dukas, sometida a una reducción rítmica y una simplificación armónica. La cita aparece entre los dos únicos silencios de la pieza, lo que provoca un efecto retórico semejante a la utilización de comillas²⁸. Las Rotaciones 1-4 van preparando el camino al *telos* con insinuaciones sobre su perfil rítmico e interválico. Los espaciados acordes mayores con que concluye cada rotación articulan con claridad el esquema rotativo de la pieza. La Rotación 6 resume las exploraciones precedentes y concluye con un acorde de fa menor con una sexta mayor añadida; el intervalo entre el la bemol y el re natural recuerda el registro de tritono del tema *telos*²⁹.

5. *Telos*

Ya hemos hablado sobre las pruebas circunstanciales que relacionan la composición del primer movimiento del *Concerto* de Falla con el análisis por parte del compositor de los conciertos de Bach y también hemos visto que esto encaja con los principios rotativos. Vamos a observar una vez más este movimiento y a recopilar pruebas que apoyen el análisis rotativo y teleológico que hemos hecho de él. A través de este proceso, estableceremos tres enlaces directos entre Falla y Sibelius, el compositor cuyas obras fueron objeto de los primeros análisis rotativos de Hepokoski.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, los esquemas rotativos se impulsan gracias a la variación constante de un material dado y en los borradores de Falla encontramos precisamente este enfoque compositivo basado en la variación³⁰. Este enfoque es igual de evidente en los cuadernos de borradores de Sibelius, en los que las ideas germinales se transforman en temas de mayor duración³¹.

El segundo paralelismo, del cual también existen pruebas documentales, lo encontramos en el papel del *telos* en el enfoque compositivo de Sibelius y Falla. Los borradores más antiguos

²⁸ La modulación a una nueva tonalidad que se produce en el pasaje equivalente del *Homenaje* a Debussy tiene como resultado un efecto parecido.

²⁹ Terminar en un acorde que no sea una triada mayor resulta significativo por ser prácticamente la única vez que sucede en la obra madura de Falla, siendo *Psyché* la otra excepción.

³⁰ Por ejemplo: AMF, manuscrito LXXI A1, reproducido en la página 3 del facsímil de los manuscritos del *Concerto* y la página del manuscrito del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar reproducido en la página 144 del mismo volumen.

³¹ Hepokoski, J., *Sibelius Symphony N.º 5*, pp. 33-35; e *Idem*, “Rotations, sketches, and the Sixth Symphony”, pp. 329-332.

conservados del último movimiento de la Sexta Sinfonía de Sibelius indican que, en primer lugar, concibió el tema *telos* y luego compuso a partir de él³², precisamente el proceso que Hepokoski describe como génesis teleológica. En el primer movimiento del *Concerto* de Falla, la frase proveniente de *De los álamos vengo, madre* (tema Z) detenta la misma primacía; algunos de los primeros borradores de la partitura abreviada no contienen mucho más que diferentes elaboraciones de esta frase³³, lo que indica inequívocamente que esta es la semilla de la cual surgió la obra. Por lo tanto, ambos compositores veían el *telos* como objetivo estructural e impulso creativo.

El tercer paralelismo entre los dos compositores ofrece una explicación psicológica de la prevalencia de las formas rotativa y teleológica en su obra. El paralelismo es el siguiente: ni el finlandés ni el español admitieron aplicar conscientemente estos principios. De hecho, ambos negaron enfáticamente que fueran esclavos de cualquier principio formal y se decantaron en su lugar por la primacía del contenido sobre la forma. Las opiniones de Falla sobre el tema aparecen reproducidas al comienzo de este artículo y Sibelius era del mismo parecer:

Muchos opinan que la esencia de la sinfonía reside en la forma, pero esto no es así. El contenido es siempre el factor fundamental, mientras que la forma es secundaria, y la música establece por sí misma su forma exterior³⁴.

Los principios rotativos y teleológicos dan prioridad al contenido sobre la forma y su aplicación a las obras de Falla sugiere la existencia de una “lógica profunda” (citando el famoso término de Sibelius³⁵) que va más allá de aquella a la que recurría conscientemente y que las sitúa a la altura de los mayores logros artísticos de la humanidad. ■

Artículo original para Quodlibet
Traducción de María Pildain

³² Hepokoski, J., “Rotations, sketches and the Sixth Symphony”, pp. 329-330.

³³ Véase una vez más la página 144 del facsímil de los manuscritos del *Concerto*.

³⁴ Sibelius, citado en Levas, Santeri, *Sibelius: A Personal Portrait*, traducido al inglés por Percy M. Young, London, Dent, 1972, pp. 82-83.

³⁵ La utilización de estas palabras por parte de Sibelius proviene de una conversación con Mahler en noviembre de 1907: “En el momento en que la conversación trató la esencia de la sinfonía, mencioné que admiraba su estilo severo y la lógica profunda que establecía una conexión interna entre todos los motivos. [...] Mahler opinaba justo lo contrario: ‘No, la sinfonía debe ser como el mundo. Tiene que abarcarlo todo’”. Ekman, Karl, *Jean Sibelius: His Life and Personality*, traducido al inglés por Edward Birse, New York, Alfred A. Knopf, 1938, p. 191.