

A Interpretação Pianística da *Fantasia bætica* (1919) de Manuel de Falla

NANCY LEE HARPER

1. Introdução¹

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 seviliano” ...apenas tentei prestar homenagem à nossa raça latino-andalusa².

Manuel de Falla é conhecido como compositor de obras de carácter 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 *Fantasia bætica* (1919) – é considerada como a obra mais abstracta que alguma vez ele compusera para piano a solo. Foi descrita como uma “fantasia andalusia”³, mas não como uma evocação histórica⁴.

1. Ofereço especial agradecimento à Fundación Archivo Manuel de Falla em Madrid, pela utilização da foto de Artur Rubinstejn.

2. Antonio Gallego Gallego, (1987), *Catálogo 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 arquivado no Archivo Manuel de Falla (AMF) em Granada, Espanha.

3. Cartas de Falla a Harry Kling no AMF 9133. Ver: Yvan Nommick, (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.

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

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 a 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 pianista⁵.

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 de tocar. No entanto, o maior problema situa-se a nível da interpretação. Poucos pianistas conseguem entender a sonoridade e expressão necessárias para ultrapassar os problemas técnicos. Na opinião da autora, a obra reúne características francesas revestidas numa postura espanhola.

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

2. 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 estadia em Paris que decorreu de 1907 a 1914. Em Paris, ganhou 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”⁶. Assim, começou o seu período andaluzo (de 1915 a 1919), segundo o musicólogo Yvan Nommick (e outros)⁷. Este período coincidiu com a larga colaboração com o casal Gregório e

5. Artur Rubinstein, (1973), *My Young Years*, New York, Alfred A. Knopf, 472.

6. Ver o livro de Carol Hess na Bibliografia.

7. Yvan Nommick, (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*, n. V/5 (oct. 1941), 590.

María Marínez 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. E em 1919, ambos os pais morreram, o pai em fevereiro e a mãe em julho. Para completar a má fortuna, a ruptura com o casal Martínez Sierra, que se deu também nesse mesmo ano, como que libertou Falla para realizar o seu sonho de viver em Granada. Paralelamente, o sucesso obtido em *El sombrero de tres picos*, com decorados 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 do mérito internacional. E assim, ficava concluído o período andaluso (1915-1919).

Pouco a pouco, Falla começou a desligar-se do nacionalismo, em favor do universalismo e do modernismo. Não lhe interessava ficar no “*callejón sin salida*” que representava o período andaluso. 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 (na sequência do 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 Madri, pedindo a Rubinstein 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 meses⁸. No entanto, Rubinstein não teve tempo de a preparar para os seus concertos seguintes em Barcelona. Resolveu fazer a estréia 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

8. Jaime Pahissa, (1956), *Vida y obra de Manuel de Falla*, 2. ed. ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, 115.

Ravel – Rubinstein executou a nova obra de Falla. Posteriormente tocou a *Fantasia bætica* subsequentemente em Londres, Madrid, Barcelona, Malaga e Cádiz, entre 1922 e 1926⁹.

O nome da *Fantasia bætica* demonstra vários sentidos. Na 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 idéia de fantasia é intimamente ligada à imaginação e à interpretação. O título original da obra de Falla era apenas *Fantasia*.

A palavra *bætica* foi adicionada quando, em carta de 2 de março de 1922¹⁰ 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 plait-il. *Bætica* c’est le nom antique de l’Andalousie”¹¹. Kling aceitou a espanholização do título (23 de março) e, no dia 4 de abril, Falla propôs

9. Rubinstein eventualmente abandonou a obra. Na correspondência Falla-Rubinstein no AMF, há apenas uma carta (21 de fevereiro de 1921) sobre a *Fantasia*: “Quel a été le sort de la Fantasia?” (sublinhada 2 vezes, Falla a Rubinstein, sem resposta).

10. Cartas Falla-Kling in AMF (Archivo Manuel de Falla) 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 plait 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 objeção a fazer.

11. Carta de Falla à Kling de Granada com a data de 11 de março de 1922. A fotocópia do documento está archivadado no AMF, carpeta de correspondência n. 9133.

*Fantasia bética*¹². Mas, na sua carta de Falla à Kling¹³, 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 dígrafo æ.

Quanto aos elementos andaluzos, é indubitável a influência de *cante jondo* na *Fantasia bética*. A fascinação de Falla pelo folclore 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* (AMF) testemunha contra este facto. Falla não foi um Bartók. Utilizou apenas exemplos editados em cancionários, 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, criaram-lhe com um respeito enorme pela tradição popular da Espanha e por Pedrell.

Em 1922, três anos após a composição da *Fantasia bética*, Falla, com Federico García Lorca e outros, organizou o 1^a *Concurso Cante jondo* em Granada. A tradição de *cante jondo* foi-se perdendo. Antes do concurso, Falla leu o seu polémico texto, que, segundo o musicólogo australiano¹⁴ 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*,

12. Carta Falla-Kling, 4 de abril de 1922, de Granada. Fotocópia do documento no AMF, carpeta de correspondência n. 9133.

13. Cartas Falla-Kling in AMF 9133. Ver Nommick-Tutti, nov. 1997, 12-13. Falla escreve à Kling: “*FANTASÍA BÆTICA*. Je vous prie de faire graver le titre avec Æ diphongue: BÆTICA, et pas BAETICA.” “*FANTASÍA BÆTICA*. Rogo-lhe haja grabar o título com o ditongo Æ: BÆTICA, e não BAETICA.”

14. Manuel de Falla, (1988), *Escritos sobre Música y Música*, 4. ed., amplificada, com introducción y e notas de Federico Sopeña. Madrid, Espasa-Calpe, S.A. 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*. Os prémios atribuídos foram entre 250 a 1000 pesetas e houve apenas um velhote capaz de executar uma *seguiriya*, no estilo antigo.

cujo trabalho, nutrido pelos elementos dessa música, pretendia enfatizar o seu impacto na arte universal¹⁵.

3. Características Marcantes

3.1. Características flamencas

El “palo” más utilizado en la Fantasía es el de las Seguidillas, en algunas de sus variantes; ...todas estas pertenecen, dentro de la triple clasificación del cante flamenco, al llamado cante chico, hijo predilecto del cante jondo, y por tanto su más directa creación y representación¹⁶.

As características de *cante jondo* encontradas na *Fantasía 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) *taconeo* (marcando os calcanhares) – acentuação com a planta do pé, existente em canções/danças como, por exemplo, o *zapateado* (c.186) ou o motivo b1 (c. 9 com o *tocque* do tambor na colcheia, seguida com as sua repetição nas 2 semi-colcheias seguintes e conhecido como um *redoble*);
- 6) *punteado* – toque de guitarra, com as pontas dos dedos, em notas separadas (ex: secção *Flessible*, 2º e 3º tempos; as *falsetas* e outras passagens);

15. Michael Christoforidis contends that Falla’s lecture was not evidence of ‘a great labor of recompliling 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).

16. Susanna García Poliz, (1999), “*Cante jondo* y vanguardia europea en la *Fantasía bætica*”, in *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 239.

- 7) *rasgueado* – toque da guitarra harpejando os acordes, de cima para baixo ou de baixo para cima (ex: 1º acorde da peça; 1º acorde da secção *Flessible* etc.);
- 8) *copla* – forma poética utilizada como interlúdio entre os versos da canção; oriunda da zona de Ronda (ex: nas secções do *cante jondo* – c. 122+ e 338+, os compassos 124+, 128+, 133, etc. e 341+, 346+, 349+ etc.);
- 9) *falsetas* – “coplas” de guitarra que introduzem ou se tocam entre as partes vocais do/a *cantaor/a* (ex: c. 115-120 etc.);
- 10) *bulería* – canção e dança viva em compasso ternário, com esquema normal de: 1 2 3 | 4 5 6 | 7 8 9 | 10 11 12 (ex: motivo a1);
- 11) *bolero* – dança em compasso ternário com tercina na segunda parte do 1º tempo, mais forte do que se encontra na danza *seguidilla* (ex: motivo a1);
- 12) *fandango* – dança antiga marcada em compasso ternário (ex: c. 12, motivo b2);
- 13) *guaríja* – dança espanhola, de origem cubana, utilizando compasso alternando entre 6/8 e 3/4 (ex: Intermezzo);
- 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 (secções do *cante jondo*, ex: c. 121+, c. 350);
- 15) *seguidilla* – família de canções e danças rápidas, em compasso ternário (motivo b1);
- 16) acordes baseados nas cordas da guitarra -Mí-Lá-Ré-Sol-Sí-Mí; ex: 1º acorde, 1º acorde da secção *Flessible*, motivo d1, c. 29);
- 17) Normalmente a extensão vocal era limitada a uma sexta, por exemplo, de dó a lá (ex: c. 29-30, 36-37 etc.);
- 18) Utilização dos modos, principalmente do modo frígio descendente, por exemplo, Lá, Sol, Fá, Mí (ex: c. 21-22);
- 19) *Jipío* – quebra da voz de *cantaor* – AY (motivo c1, c. 134+, 338+);
- 20) *Quejio (quejido)* – canção morosa com compassos alternados, tais como de 3/4 & 6/8 ou 2/4 e 6/8; como utilizado por Falla na *Fantasia* é 3/4, 3/8 e 6/8 Intermezzo);
- 21) *Hemiola* – não exclusivamente espanhol, mas sempre presente nesta música. Um exemplo de Falla encontra-se nos compassos 155-156, escritos em 3/4, mas com o efeito rítmico de 3/8 + 6/8 + 3/8;
- 22) *Acciaciaturas* – efeito utilizado para criar a ilusão do *cante jondo* (Ay) ou da guitarra (*punteado*). A peça contém imensos exemplos de ambas as coisas;

- 23) *Echapées* – notas de passagem (ex: fim do motivo d1 e outras melismas) na imitação da voz (arabescos) e da guitarra.

Para além dos seus estudos centrados na música popular espanhola, entre os anos de 1901 a 1904, com Felipe Pedrell, Falla também estudava a 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, algumas de quais são utilizadas na *Fantasía (soleares, c. 79-82 ou siguirillas gitanas, c. 46, c. 316 e outras)*.

3.2. Características francesas

Apesar de ser nomeado um compositor “afrancesado” pela prensa espanhola, Falla nunca foi considerado um compositor do Impressionismo¹⁷ pelos seus seguidores. No entanto, um cheiro do perfume francês permeia esta obra. As influências detectadas são:

- 1) “Jardins sous la pluie” (início) – Debussy; *Fantasía* de Falla- c. 54-57;
- 2) *L’isle joyeuse* – Debussy ; *Fantasía* – c. 157-166;
- 3) *Quarteto* – Debussy; *Fantasía* – c. 97-98;
- 4) *Ballade* – Fauré; *Fantasía* – c. 97-114;
- 5) *Sonatine* e outras obras de Ravel (notas rápidas e alternadas); *Fantasía* – c. 87-96, 47, 49 etc.;
- 6) “Une barque sur l’océan” (*miroirs*) – Ravel; *Fantasía* – c. 87-96;
- 7) “La sérénade interrompue” (utilização do padrão harmónico sí-dó-sí); *Fantasía*, c. 36-46 (e mais tarde na peça *Homenaje. Pour letombeau de Debussy*).

Outras obras de Falla citadas na *Fantasía* e inspiradas no estilo francês, são as seguintes:

- 1) *El amor brujo* (relembrando *Carmen* de Bizet?) – “Minuit”; *Fantasía* – c. 1-4;
- 2) *Noches en los jardines de España* – “Danza lejana”; *Fantasía* – c. 324, c. 369-380.

17. Segundo Rodolfo Halffter, aluno de Falla e membro do “Grupo de Ocho”, grupo de jovens compositores espanhóis seguindo o caminho de Falla. Ver Iglesias 1979 na Bibliografía.

3.3. Outras características

Duas outras influências na *Fantasia* são sublinhadas aqui, de Louis Lucas e de Domenico Scarlatti.

É desconhecida a data exacta em que Falla encontrou o livro de Louis Lucas, intitulado *L'Acoustique nouvelle* (2. ed. amplificada de 1854)¹⁸, numa loja de livros usados, em Madrid. Foi durante os anos quando estava a compor *La vida breve*. Provavelmente foi após, ou no fim, dos estudos com o compositor-musicólogo Felipe Pedrell (1901-1904). Este livro teve um impacto ao longo da evolução composicional da Falla. Falla encontrou no livro a base teórica para o desenvolvimento da sua música espanhola.

Do conceito de Lucas de *enharmonismo*, como meio modulatório aparente nos modos primitivos da Índia e reflectido nas inflexões da voz, Falla focou no modo hindu *Sriraga*. Este modo tem com as suas notas fixas – lá, ré, mi, as mesmas notas contidas no primeiro acorde guitarrístico da *Fantasia* – a ligação falliana do *cante jondo* ao modo antigo indiano¹⁹. (ver exemplo 1).

De Lucas, Falla também derivou um sistema de construção de acordes, denominado *Superposiciones*²⁰. Nunca alheio ao sistema tonal, Falla o exagerou até os seus limites. Apesar de ter escrutinado o sistema de Schönberg e utilizado algumas componentes deste sistema numa obra posterior (*Fanfare sobre el nombre de A. R. B. O. S.*, de 1934) a tonalidade para Falla foi igual a sua religião. No sistema de *Superposiciones*, Falla utilizava apenas os acordes maiores e menores para construir acordes bi-tonais²¹. Encontra-se apenas um exemplo da *Fantasia* no documento *Superposiciones* (c. 29, motivo d1, na secção *Flessible, scherzando*) – a justaposição do acorde de mi menor com as suas notas derivadas de lá e ré, que também corresponde às cordas da guitarra.

Sem esquecer o legado de Domenico Scarlatti – compositor admirado e analisado por Falla e compositor influenciado pela música folclórica

18. Encontra-se actualmente, com as anotações de Falla, no AMF.

19. As notas móveis são sol, si, dó e fá.

20. Um documento, *Superposiciones*, foi editado em 1975-1976, mostrando este sistema. Contem 2 páginas de esboços de encadeamentos de acordes e 2 páginas de aplicação na música de Falla. Ver o meu artigo em *ex tempore*.

21. O termo “politonalidade aparente” foi utilizado pelo “aluno” de Falla, Rodolfo Halffter (1900-1987), para descrever este fenómeno. Ver Mayer-Serra na Bibliografia.

ibérica – relembramos a re-descoberta de Scarlatti no início do século XX, particularmente em Paris durante a estadia de Falla lá. A influência de Scarlatti em Falla (a que Falla chamou o seu “ritmo interno”)²² é óbvia nos períodos irregulares e na construção neoclássica da *Fantasía bética*. Compare, por exemplo, a Sonata em dó maior, K. 159, de Scarlatti, provavelmente composta durante a sua estadia em Portugal (1719-1727)²³, com a Parte B, secção 5²⁴, da *Fantasía*. Ambas reflectem a falta de desenvolvimento melódico gerindo a construção da frase das formas semelhantes.

Scarlatti:

$2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3(2 + 1) + 3(2+1) + 3 + 4(1+3) + 2 = 1^a$ Parte (c.1-25)

a1 a1 b1 b1' b1(t)* b1'(t) p1 c1 p1 c1'c1'' c1''' p1p2p2' coda

Falla:

$3+2+2+2+2+2+3$ ou $3+2+2+2+2+2+3+(2) =$ Parte B, Secção 5 (c. 36-51)

* transposição

4. Análise Formal

4.1. Estrutura musical

A estrutura musical da *Fantasía bética* não é perceptível numa primeira análise e revela alguma ambiguidade sobre a interpretação analítica. Vários autores têm efectuado análises formais da obra com resultados que diferem entre si.

António Iglesias²⁵ apresenta uma forma binária do tipo: [A-B-C] –

22. Otto Mayer-Serra, (January, 1943), “Falla’s Musical Nationalism in *Musical Quarterly*, vol. XXIX, n. 1, pp. 1-21, 10.

10. “Ritmo interno” quer dizer, segundo Rodolfo Halffter, a “relação simétrica entre os períodos e as cadências”.

23. Nancy Lee Harper, (Spring 2002), “The Iberian Elements in the Scarlatti Sonatas”, in *Piano Journal*, n. 67, 15-22.

24. Ver a Análise Formal da *Fantasía*.

25. Antonio Iglesias, (2001), *Manuel de Falla (Su obra para piano)*. Madrid, Editorial Alpuerta y Granada, Manuel de Falla Ediciones, 209.

[A'-B'-D] – Coda. Outros autores²⁶ apresentam uma grande forma ternária A-B-A.

Uma outra perspectiva é oferecida por Yvan Nommick, cuja análise reunia aspectos de ambas as formas: binária e ternária. O seu plano divide a estrutura musical em dez partes, assim organizadas: [A-B-C-D] – E — [A'-B'-C'-D'-F] – Coda. Nommick caracteriza a obra como uma rapsódia, destacando três elementos importantes: 1) a impregnação da dança e da música popular andalusa; 2) a sua natureza improvisatória; 3) a sua forma livre, em apenas um andamento, apontando para uma sucessão de partes e de secções contrastantes²⁷.

A justificação dada por Nommick baseia-se principalmente na interpretação do *Intermezzo* E, cuja duração é inferior a dois minutos. Assim, a curta duração da secção E não justifica uma análise do tipo A-B-A²⁸.

A polémica da análise de Iglesias, no nosso entender, tem a ver com a subestimação da importância do *Intermezzo* E. Esta secção situa-se no meio da peça, tem um carácter tranquilizante, em que toda a peça descansa brevemente até a re-exposição. É um ponto fulcral na obra, como iremos entender melhor, no que se segue.

Assim, concordamos com a análise de Nommick, apenas com uma pequena diferença, oferecida aqui:

26. Gilbert Chase, (1941), "Falla's Music for Piano Solo", in *The Music of Spain*, 2. ed., New York, Dover, 46; Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla* (1983), trad. S. Attanasio. New York, Da Capo Press, 110; Crichton, Ronald (1976) *Manuel de Falla. Descriptive Catalogue of His Works*. London, J. & W. Chester/Wilhelm Hansen, 34. Garms, Thomas (1990) *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, U. Frankfurt am Main, Wiesbaden, Breitkopf & Haertel. Tese de Doutoramento, 190.

27. Nommick-tese, I, 183.

28. *Ibidem*.

Tabela 1: Análise Estrutural

Compassos	Partes	Secções	Temáticos
1-8 9-15 16-28 29-35	A	1 2 3 4	1º Bloco Temático Motivos a1, a2 Motivos b1, b2 Motivos c1, célula a. Desenhos c2, c3 Motivos d1, d2.
36-53 54-62 63-86 87-114	B	5 6 7 8	1º Bloco de Variações Variação melódica sobre d1, d2, a2 Variação ornamental sobre d2, repetição variada e abreviada da secção 3 Variação ornamental sobre c2, d1, a2 alternando com uma variante (mudanças dinâmica) de b1, b2 Variação melódica sobre b2, d', d2.
115-120 121-149	C	9 10	2º Bloco Temático Desenho e1, imitação guitarrística, preparando a entrada do canto (<i>falseta</i>) tema f1 e repetição transformada (dinâmicas, ornamentação, sonoridade)
150-171 172-194 195-204	D	11 12 13	2º Bloco de Variações Motivo g1, da célula a. Variação e superposição da variante de d2 (c. 158) H1, h2, do b', alternando com as variações c2, c3 e sobre g2. Variação melódica sobre d1, d2, após a var. ornamental sobre a cabeça de g1.
205-270	E	14	Intermezzo Larga variação melódica sobre i1.

Continuação

Compassos	Partes	Secções	Temáticos
271-278 279-285 286-298	A'	15 16 17	Re-exposição do 1º Bloco Temático Igual à secção 1 Igual à secção 2 Igual à secção 3, mas modulação à 4ª superior (c.298) Quase igual à secção 4, mas 4ª inferior.
299-305		18	
306-331	B'	19	Re-exposição do 1º Bloco de Variações Quase igual à secção 5, mas 4ª inferior e alargada 8 c. As secções 6,7,8 não são repetidas.
332-337 338-352	C'	20 21	Re-exposição do 2º Bloco Temático Semelhante à secção 9 Re-exposição à 5ª inferior da 2ª parte da secção 10 (c. 135-149).
353-369	D'	22	Re-exposição do 2º Bloco de Variações Semelhante à secção 11, mas abreviada 9 c. e a seguir uma passagem de transição de 4 c. (c. 366-369), baseada em d' e g (secção 12 e 13 não são re-expostas).
370-393	F	23	Desenvolvimento Final Variação sobre a1, a2, seguido pela b1, d, d2, g.
394-407	Coda	24	Conclusão brilhante sobre b1, b2, c1, c2, c3, α.

Exemplos:

Exemplo 1. Compassos (c.) 1-4 = células a1, a2 (rasqueado, modo hindo Sriraga, punteado, boleras, bulerías, seguidilla).

FANTASIA BÆTICA

MANUEL de FALLA.
(1919)

Allegro moderato. (♩ = ss.)

PIANO.

a 1

a 2

cresc.

Exemplo 2. C. 9-14 = b1, b2 (seguidillas andaluzas ou sevillanas, taconeo, redoble).

Giocoso (molto ritmico)

b 1

b 2

poco pesante

a tempo

(b)

Exemplo 3. C. 16-18 = c1 (canto flamenco "ay") c2 (arpejo descendente), c3 (escala ascendente), a (iâmbica, guitarra).

pesante
molto cresc.
mf
fff
a tempo
fff
c1
c2
c3

Exemplo 4. C. 29-33 = d1, d2 (rasgueado, punteado, Superposiciones).

Flessibile, scherzando
mf
pp
stacc. molto
d1
pp
d2
pp

Exemplo 5. C. 115-120 = e1 (falseta, punteado).

Tranquillamente mosso. (♩ = 60.)

e1 *ppp*

appena rit.

Exemplo 6. C. 121-128 = f1 (cante jondo, siguriya gitano, copla sombria).

Molto lento (liberamente) (♩ = ♩)

ff ma dolce

f1

Tempo primo. *(ff) ppp*

Lento di nuovo. (♩ = ♩) *ff ma dolce*

Tempo primo. *(ff) ppp*

Exemplo 7. Secção do cante jondo (c. jipfó – ay – cantoar, accaciatura).

Lento. (♩ = 72, ma libero)

ff ma dolce

(Le piccole note sempre molto breve e senza pedale)
(Ped. ♯) (Ped. ♯) (Ped. ♯) etc.

The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics in Portuguese. The lower staff is a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 72 quarter notes per minute, and 'ma libero'. The dynamic is 'ff ma dolce'. A performance instruction in Italian is provided below the piano part: '(Le piccole note sempre molto breve e senza pedale) (Ped. ♯) (Ped. ♯) (Ped. ♯) etc.'

Exemplo 8. C. 150-152 = g1 (taconeio).

pp

cresc.

f

pp

p marc.

The score is a single piano part. It begins with a dynamic of 'pp' and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The dynamics change to 'f' and then 'pp' again. The piece concludes with a 'p marc.' (piano marcato) marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

Exemplo 9. C. 172 –176 = h1, h2 (acordes da guitarra, Superposiciones, taconeio).

fff

gliss.

p

ff

h1 pp

ff

pp

ff

p cresc.

h2

(loco)

The score is a piano part divided into two systems. The first system starts with a fortissimo (*fff*) dynamic and includes a 'gliss.' (glissando) marking. Dynamics shift to piano (*p*) and fortissimo (*ff*). The second system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, marked 'h1', then piano (*pp*), followed by fortissimo (*ff*). It continues with piano (*p*) and fortissimo (*ff*) dynamics, marked 'h2'. The piece ends with a '(loco)' marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

Exemplo 10. C.205-233 = Intermezzo ("El zorongo", guajira).

Intermezzo.
Andantino. (♩ = 82) (*poco rubato*)

Dolcemente marc. il canto
ppp

Exemplo 11. Fim da obra (*Superposiciones*, castanholas).

(♩ = 81) *cresc. molto* (♩ = 81) *ff*

ff *fff*

(♩ = 81) *presente* *ff*

ff *marcato* *fff*

4.2. Aspectos melódicos

Os aspectos melódicos caracterizam-se da seguinte forma:

- 1) Falla, na sua lealdade ao estilo, escreve em extensão melódica restrita, como se vê na canção cigana, preferindo extensões de terceiras e quartas nas figuras repetidas e utilizando também extensões de sextas nas passagens de transição (c. 8, por exemplo). No início da peça, o primeiro motivo da mão esquerda “dança” sobre Lá e suas notas superior e inferior – Síb, Sol (c. 1). O tratamento geral dos motivos, utilizado por Falla, é da repetição, sem nenhum desenvolvimento melódico. Isto é característica, muitas vezes, de dança espanhola. Por exemplo, encontra-se esta técnica nas passagens de d1 (c. 29 +, onde se repete 3 vezes a figura de Lá, Sí, Dó, Ré, Lá) ou de B, variante de d1, nos compassos 36 a 51.
- 2) A falta de desenvolvimento melódico é uma característica inerente na dança espanhola e particularmente em Falla, não só no seu período andaluso, mas de modo geral na maior parte das suas obras.
- 3) Para compensar esta restrição melódica, Falla utiliza toda a extensão do teclado de piano nas passagens intermédias ou da transição de um motivo para outro.
- 4) O intervalo da 2ª, característica do modo frígio (fá-mi), é utilizado para construir motivos de uma maneira “neo-clássica”.
- 5) Geralmente, o intervalo da terceira é reservado a mudanças harmônicas ou a variações de um motivo melódico.
- 6) Os motivos melódicos são transportados à distância de 3ª, 4ª e 5ª. Uma vez que transporta a figura ou muda a *tessitura*, converte-se num novo centro tonal.
- 7) A repetição dos motivos melódicos constitui um recurso unificador²⁹.

4.3. Aspectos harmônicos

A complexidade da sua organização formal e a riqueza temática da *Fantasia bética* complementam uma grande variedade de procedimentos harmônicos. Assim, observam-se três sistemas de construção harmônica: 1) a utilização de modalidade e tonalidade; 2) os agregados

29. Ver García-Poliz na Bibliografia.

sonoros, ou seja, a construção dos acordes e seus encadeamentos; 3) as figuras semelhantes aos *clusters*, mas com derivação funcional – os micro-intervalos, inspirados em Lucas; 4) a melodia como impulsionador da harmonia.

1) *Todo o discurso harmónico da Fantasía bætica pode ser analisado através deste jogo subtil entre a modalidade e os pólos de referência tonais*³⁰. Falla utiliza especificamente secções tonais ou modais. *Os pólos tonais aparecem não só nos momentos-chave da obra (exposição dos elementos temáticos principais e coda), mas também no seio dos blocos de variações....não são os pólos de atracção, mas, de preferência, os pólos de orientação que esclarecem, unificam e consolidam a arquitectura da obra*³¹.

Em contraste, os dois blocos temáticos são claramente modais (A, C, E-Intermezzo). O Intermezzo, apesar de começar na dominante (V) e de ter a armadura de clave em 5 sustenidos, acaba por ser no modo Dó# dório.

Um caso interessante sobre a utilização de um acorde como uma falsa modulação ocorre no c. 27, quando Falla temporariamente emprega a tonalidade de Láb maior, de Sí maior, o que poderá ser interpretado como corrupção da modulação por 3^a (aqui 2^a aumentada), passando rapidamente a Lá eólio. A óbvia relação entre Láb e lá é o meio tono.

Num outro caso, Falla emprega a repetição do acorde de sí maior (c. 36-40) como um triplo pedal no contexto de sí mixolídio³².

Em resumo, Falla, influenciado pelos modos antigos, utiliza a modalidade num contexto de tonalidade como meio tímbrico – de colorir e de evocar.

2) A construção dos agregados sonoros, ou dos acordes, está bem patente nas cordas da guitarra (dos intervalos de 3^{as} e 4^{as}) e na influência de Lucas (como vimos no modo hindu *Sriraga*), quando Falla deriva os agregados sonoros das justaposições ou das superposições de notas. Assim, existe uma grande variedade de “superposiciones”, não exclusivas

30. Nommick-tese, I, 191. “Tout le discours harmonique de la *Fantasie bétique* peut être analyse selon ce jeu subtil entre la modalité et les poles de reference tonal”.

31. Nommick-tese, I, 194. “Les pôles tonals apparaissent non seulement a des moments cles de l’œuvre (exposition des éléments thématiques principaux et *coda*), mais aussi au sein des blocs de variations....ce ne sont pas des pôles d’attraction, mais plutôt d’orientation qui éclairent, unifient et consolident l’architecture de l’œuvre.”

32. Nommick, I, 195.

dessa obra mas encontrada em obras anteriores e posteriores, tais como *El amor brujo*, *Siete canciones populares españolas*, *El sombrero de tres picos* e *El retablo de maese Pedro*.

3) As figuras micro-interválicas no *cante jondo* só poderão ser realizadas no piano como meio-tom³³, ficando mais limitada do que o canto³⁴. Falla propunha a criação de instrumentos de tecla que tivessem a possibilidade de distinguir entre Dó# e Réb³⁵.

4) Parece claro o facto segundo o qual Falla fazia derivar a harmonia dos aspectos melódicos, como se pode verificar pela entrevista citada acima no *Daily Mail*. Rodolfo Halffter, num documento não editado sobre as *Superposiciones* de Falla, disse: “Falla fundaba su técnica compositava – sobre todo, en obras posteriores al *Amor Brujo* – en la formación de conglomerados sonoros y en su ulterior encadenamiento....La línea melódica – tonal o modal –, siempre firmamente dibujada, es el elemento que ajusta el enlace de los conglomerados sonoros entre sí”³⁶.

Na Parte B, secção 5 (c. 36-46), Falla utiliza harmonicamente uma característica inerente ao modo andaluzo (lá, sol, fá, mi) e ao modo frígio, que é o meio-ono descendente (fá-mf). Transportado a uma 4^a superior,

33. Na carpeta da *Fantasia bática* do AMF, LV A2, encontra-se um esboço de seis encadeamentos de acordes, com as palavras de Falla: “Procedimientos modulantes a usar”. Este exemplo mostra algum plano da relação meio-tom, como é visto nos compassos 51-52 e 321-322.

34. Numa entrevista no dia 18 de julho, de 1919, no *Daily Mail*, Falla fala sobre as suas idéias. “¡Que estímulo es el pensar en el futuro! Porque la música comienza precisamente ahora su camino. La armonía está aún en los umbrales del arte. Por ejemplo las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra. Pero se acerca rápidamente el día en que nuestra notación actual tendrá que ser abandonada por otra más capaz de responder a nuestras necesidades.”

35. Falla, “Advice to Young Composers”, *The Daily Mail*, Londres, 18 de julho de 1919. *Los instrumentos musicales, también – especialmente los instrumentos de tecla como el piano – no serán tolerados se no consiguen distinguir entre, por ejemplo, las notas de Dó# e Réb.*

36. Rodolfo Halffter, (s.d.), “Notas”. Documento oferecido à autora por Halffter. Halffter projectava várias combinações melódicas resultantes dos acordes (maior e menor) da técnica “Superposiciones”. Assim, por exemplo, de um acorde menor, pode formar combinações dos modos lídio, frígio, mixolídio e eólio. Também o acorde maior rende outras possibilidades.

o meio-ono inverte-se no esquema harmónico sí-dó-sí (sí, sí, sí, sí, sí, dó, dó, sí, sí, dó, dó). É a mesma técnica que utilizava Debussy no seu Prelúdio “La sérénade interrompue” e mais tarde Falla no sua obra *Homenaje. Pour le tombeau de Debussy* (1920) para guitarra e “transcrita” para piano.

5. Considerações Pianísticas na Interpretação da Obra

5.1. Interpretação estilística (tempo e rubato)

A *Fantasia bética* situa-se entre os grandes pilares de virtuosidade pianística das primeiras duas décadas do século 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 española*”³⁷.

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-se 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 (205 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)*.

Numa peça com tantas notas (quase *perpetuum mobile*) é importante encontrar os espaços para respirar. Falla ajuda o executante neste aspecto com as suas indicações de *rubato* (*appena rit.*, *Lento di nuovo*, *ma libero*). Também ele aponta a necessidade de acelerar (*affrettando sem-*

37. García Morillo, *op. cit.*, p. 595.

pre ma gradualmente) ou utiliza compassos alternados (6/8 e 3/4 ou 3/4 e 2/4) para criar tensão. No desenvolvimento final antes da Coda (c. 390) Falla incorpora uma técnica original na secção de 10/16, quando faz a ilusão de acelerar e atrasar no mesmo compasso.

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

5.2. Aspectos organológicos e a interpretação das figuras flamencas

Como vimos acima, a *Fantasia bætica* está cheia das figuras de *cante jondo*. Um género, por exemplo, um *seguiira*, pode ser mesmo uma canção e uma dança. Este aspecto binomial 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 essa música “não erudita”, música de tradição oral, música étnica. Convém que o pianista possa estudar a história de cada canção-dança, 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.

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

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, com articulações claras.

Na procura da sonoridade correcta é conveniente que se faça a experimentação da obra num cravo para música contemporânea (com pedaleira). Existe a referência de uma gravação cravística da *Fantasia bætica* por Frank Pelleg³⁸. De facto, Falla teve um registo no seu piano

38. Piero Rattalino, (1989), “Dal pianoforte al clavicembalo”, in Manuel de Falla tra La Spagna e L’Europa, atti del convegno internazionale di studi (Venezaia, 15-17 maggio 1987), a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 177.

em Granada³⁹ e aparentemente tocou num piano semelhante em Madrid. Pouco depois à composição da *Fantasia*, Falla começou a escrever para o cravo (primeiras composições modernas para cravo), visto nas obras de *El Retablo de Maese Pedro* e o Concerto (para cravo o piano....)⁴⁰. A *renaissance* da música antiga e os seus instrumentos foi “a modo” nos anos em que Falla esteve em Paris⁴¹.

5.3. As notas erradas

Na edição de Chester, existem vários sítios com notas erradas. Consultando os manuscritos no AMF em Granada e as provas de edição na British Library em Londres, o intérprete chegará às conclusões próprias. No entanto, chamam atenção os seguintes erros:

- 1) C. 70 – dentro do 1º acorde da m.d. lê-se Sol#-Dó-Mi que devia ser Sol#-Si-Mi;
- 2) C. 105, 106, 110- segundo Antonio Iglesias⁴², o penúltimo acorde da m.d. devia ser Fá x-B#-D x e não Fá#-b#-D x;
- 3) C. 276 na Re-Exposição tem lá na m.d. onde devia ser Sol, correspondente à Exposição;
- 4) C. 398, no 4º acorde da m.d. devia ser Sol (passagem ascendente) e não Sol#.

5.4. A dedilhação

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. Falla, na sua partitura de “La soirée dans Granade” de *Estampes* de Debussy anota mudanças dos dedos nas oitavas (dedilhação: 5-4-5), entre outras.

39. Joaquín Nin-Culmell, (1996), “Manuel de Falla, pedagogo”, in *Revista de Occidente*, n. 188, 37-46, 41.

40. Ambas as obras tiveram a influência da presença da Wanda Landowska.

41. Esta influência marcou as épocas seguintes na evolução de Falla, tais como a música de Couperin, Rameau, Scarlatti etc., e as amizades internacionais, por exemplo de Stravinsky, Albéniz, Granados, Ravel, Dukas, entre outras.

42. Antonio Iglesias, (2001), Manuel de Falla (Su obra para piano), 2. ed. y “Noches en los Jardines de España”, co-edição. Madrid, Editorial Alpuerto, S. A. & Granada, Manuel de Falla Ediciones, 226.

Cada pianista tem uma mão diferente e deve tentar experimentar uma dedilhação mais adequada à sua mão. Indicam-se, a seguir, várias soluções (m.d. = mão direita; m.d.. = mão esquerda).

1. C. 1 – 1º acorde: tome a nota de apoio com a m.e. e o resto das notas com a m.d.;
2. C. 1 – 2ª metade do 1º tempo, tome a nota de lá com a m.e. e as outras notas com a m.d.;
3. C. 17 – escala ascendente: tome a nota lá com a m.e., as próximas 5 notas com a m.d. (dedos 1-2-3-4-5), as próximas 5 notas com a m.e. (dedos 5-4-3-2-1), acabando a escala com a m.d. (dedos 1-2-3-4);
4. C. 23 – escala ascendente: tome a nota de apoio + 3 notas com a m.e. (dedos 5-3-2-1), logo a seguir as 5 notas com a m.d. (dedos 1-2-3-4-5); o próximo padrão é o mesmo;
5. C. 29 (*Flessible*) – mantém o polegar da m.d. na tecla Si no 1º acorde e seguir com a dedilhação implícita de Falla, ou alternativamente continuar os próximos padrões com a m.d.;
6. C. 399 – 1º tempo – m.d. = 2-1/3-2/4-1/3-5; m.e. = 1-2-3-1-2-4; 2º tempo – m.d. = 1-2-3-1-2-4 e m.e. = 5-4-3-2-1 (alternativamente a última nota de Sol da m.e. poderá ser tomada com a m.d. quando toca a nota de Dó);
7. C. 402 – 1º tempo – m.d. = 5/3-4/2-3/1; m.e. = 1/3, 2/4, 3/5; esta dedilhação será repetida nos próximos padrões musicias.

5.5. O emprego do pedal

Muito complicado nesta peça é o uso correcto do pedal. Falla deixa poucas indicações, todavia elas são extremamente importantes no que diz respeito à interpretação. Por exemplo:

- 1) 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.
- 2) Outra anotação do pedal é feita pelos compositores franceses, Debussy e Ravel, quando indicam o *sostenuto* pela ligadura da sonoridade. Apesar de Falla também utilizar muito pouco esta indicação, ela surge no c. 96 e nos compassos 120-121, por exemplo.
- 3) Uma outra indicação é vista quando Falla escreve uma nota *sostenida* na mão direita (*sfz*) e uma nota *staccato* na mão esquerda (c. 128-129).

- 4) 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, com clareza no que diz respeito ao pedal)⁴³.

5.6. As intensidades dinâmicas

Falla apresenta aqui 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, ver – Ex. 2). 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.

5.7. A memorização da obra

Além dos desafios da técnica pianística, o problema da memorização da obra para muitos pianistas é grande. Uma das razões para isso é vista nas flutuações motílicas constantes. Pequenas alterações podem tornar-se em pesadelos no palco.

Para efectuar uma sólida memorização da obra, o executante tem que entrar na lógica do compositor, ou seja, tem que ser o compositor. Assim, a possibilidade de ter falhas de memória é reduzida. Felizmente, Falla incorpora padrões repetidos (normalmente 3 vezes), facto que ajuda o pianista na sua tarefa de memorização. Talvez, alguns padrões rítmicos tenham que ser decorados nas suas mudanças numéricas, por exemplo:

43. Ver Discografia. Em 1905, Falla ganhou o 1º prémio do Concurso Ortiz y Cussó, que incluiu os melhores pianistas espanhóis, tais como de Frank Marshall. Pouco depois, Falla também ganhou 1º prémio da Academia de Bellas Artes “San Fernando” para a sua ópera *La vida breve*.

Falsetas nas secções de Cante jondo

Exposição	Re-Exposição
1-4-1 (c. 138-140)	1-4-1 (c. 341-343)
1+2 (c. 143-144)	2 + 1 (c. 346-347)
1 +2+2 (c. 146-147)	1 +2+2 (c. 349-350)

Num outro exemplo, o baixo (m.e.) do Intermezzo tem que ser cuidadosamente visto para entender a lógica harmónica criada por Falla. Dessa maneira, o pianista pode ter confiança na sua execução em palco.

Do lado positivo, o treino digital necessário para tocar a *Fantasia* naturalmente cria uma memória digital e automática. No entanto, este tipo de memória é o mais fraco e deve ser reforçado com outros tipos de memória, tais como da visualização, audição interior, solfejo, entre outros.

6. Falla e Portugal

As ligações fallianas com Portugal foram ligeiras, mas marcantes. A sua música sempre foi tocada em Portugal com boa receptividade, como as críticas revelam. Podemos observar as seguintes ligações:

- 1) A sua música influenciou compositores portugueses como Fernando Lopes-Graça (1906-1994), por exemplo, que publicamente admite este laço musical.
- 2) A 1ª audição da versão do sexteto (2 vl. Vla. Vlo., Cb e Piano) da “gitanería” *El amor brujo* foi estreada em Portugal (Lisboa?)⁴⁴, pelo sexteto de José Media Villa, no Cassino Espanhol, durante o mês de Setembro de 1915.
- 3) O pianista português e director do Conservatório Nacional, José Viana da Mota, visitou Falla em Granada, segundo o seu cartão de visita actualmente arquivado no AMF⁴⁵;
- 4) Destaca-se o facto que discípulo de Falla, Ernesto Halffter, casou com uma pianista portuguesa, Alícia Câmara Santos, e fixou sua residência em Portugal durante os anos da guerra civil e além (1936+),

44. Gallego Gallego, 122.

45. Agradecimento especial ao Director Musical do AMF, Yvan Nommick, pela ajuda fornecida.

onde foram estreadas várias obras para piano⁴⁶ da pianista portuguesa Helena Moreira de Sá e Costa;

- 5) É desconhecida a data da 1ª audição da *Fantasia bætica* em Portugal. A falta de continuidade de documentação e a falta de acesso aos programas do Conservatório Nacional de Lisboa⁴⁷ não permitem uma pesquisa profunda. Os pianistas espanhóis convidados e outros (Leopoldo Querol, Fernando Ember, Nikita Magaloff) e a maioria dos pianistas portugueses (M.^a Cristina Lino Pimentel, Eurico Thomaz de Lima) preferiram tocar as obras de Falla mais curtas e “populares”, tais como um andamento das *Quatro Piezas españolas* ou uma transcrição da *La vida breve* ou *El amor brujo* (“La danza ritual del fuego”). No entanto, é muito possível que a 1ª audição da *Fantasia bætica* tenha tido lugar quando a pianista portuguesa Helena Moreira de Sá e Costa tocou-a num concerto da Sociedade Nacional de Música de Câmara de Lisboa (201º concerto), no Salão do Sindicato Nacional dos Músicos, no dia 22 de dezembro de 1945, pouco antes do falecimento de Falla (14 novembro de 1946)⁴⁸.

Conclusões

Na opinião da autora, a interpretação desta obra torna-se mais acessível se for vista como ramo da escola francesa de piano. Falla estudou no Conservatório de Madrid com José Tragó, um aluno de George Mathias no Conservatoire de Paris, aluno de Chopin. Falla, excelente pianista, ponderou muitos assuntos de interpretação e da técnica pianística com Tragó⁴⁹. 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. Qualquer pianista que começa a estudar esta obra deve ter conhecimento do estilo *flamenco*. De especial interesse são as

46. “La danza de la Pastora”, “La danza de la Gitana” de Ernesto Halffter e “Dos sonatas de El Escorial” de Rodolfo Halffter.

47. Actualmente encontram-se guardados no Arquivo Histórico do Ministério da Educação, na Escola Secundária Marquês do Pombal, em Lisboa, ainda não arquivados.

48. Dados recolhidos do *Archivo Musical Português*, compilado por César Leiria, p. 324. Agradecimento especial à Sílvia Sequeira, da Biblioteca Nacional de Lisboa, pela ajuda fornecida neste assunto.

49. O facto que podemos averiguar nas cartas Tragó-Falla no AMF.

gravações históricas de Falla e do *1º Concurso de Cante Jondo*⁵⁰. Também, é de relembrar, na procura de uma interpretação autêntica, que os alunos nunca consideravam Falla como um compositor de Impressionismo. Assim, a gravação de Mark Hambourg (a mais rápida e a mais curta em 8' 36'') ou a gravação da pianista portuguesa Manuela Gouveia (a mais lenta, 15' 22'') não devem ser medidas exactas de interpretação. Contudo, as indicações copiosas de Falla devem ser respeitadas.

Luís de Freitas Branco, no seu artigo, "A Morte de Manuel de Falla", aconselha⁵¹: *A Fantasia bætica...marca um ponto de transição na obra de Falla. Como o título indica, ainda é andaluzismo, mas um andaluzismo não redondo, pelo contrário, esquinado, seco, a anunciar uma arte despojada de pormenores excessivos, que se confirma na ópera de câmara: El Retablo de Maese Pedro, sobre um episódio do D. Quijote, e no classicismo "escarlattiano" do Concerto para cravo...*⁵²

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 bætica*) com a subsequente morte do 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 bætica*.

Assim, é possível que a 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 bætica* 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.

Bibliografia

ADDESI, 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. PhD Thesis.

50. Ver Discografia.

51. *Arte Musical*, 1946, 3-6.

52. Freitas Branco, 6.

- ARMERO, Gonzalo & Jorge de Persia. (1996). *Manuel de Falla, his Life & Works*. Trans. Tom Skipp. Madrid, *Poesía*, Ministerio de Cultura.
- CASTOR, Sergio de. (1999). "Falla en 1945-1946". In *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*, Actes du Colloque International, 18-21 novembre 1996, Sorbonne. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 19-24.
- CHASE, Gilbert. (1941). *The Music of Spain*, 2nd revised edition. New York, Dover.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. (1995). "Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*". In *Musicology Australia* 18, pp. 1-10.
- _____. (1997). "Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el *Cante Jondo (Canto Primitivo Andaluz)*". Granada, Archivo Manuel de Falla.
- CRICHTON, Ronald. (1976). *Manuel de Falla. Descriptive Catalogue of His Works*. London, J. & W. Chester/Wilhelm Hansen.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep. (1983). *El folklore musical*. Madrid, Alianza Música.
- DEBUSSY, Claude. "Jardins sous la pluie" in *Estampes*. Paris, Durand.
- DEMARQUEZ, Suzanne. (1983). *Manuel de Falla*. Trad. Salvator Attansio. New York, Da Capo Press.
- FALLA, Manuel de. (18 de julho de 1919). "Advice to Young Composers". In *The Daily Mail*, Londres.
- _____. (1988). *Escritos sobre música y músicos*, 4. ed., ampliada con la introducción y notas de F. Sopeña. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____. (1922). *Fantasia baética*. London, J. & W. Chester.
- _____. (s.d.). Sketches for *Fantasia baética*, LV A1, LV A2, LV B1.
- _____. (1975-1976). *Superposiciones*. Madrid, Carlos Romero.
- FREITAS BRANCO, Luís. (1946). "A Morte de Manuel de Falla". In *Arte Musical*, 3-6.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio. (1987). *Catalogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- GARCÍA MATOS, Manuel. (1972). "El folklore en *La vida breve* de Manuel de Falla". In *Anuário Musical*, XXVI, 173-197.
- GARCÍA MORILLO, Roberto. (oct. 1941). "Manuel de Falla y la Fantasia Baética". In *Boletín Latino Americano de Música*, n. VI/5, 585-599.
- 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.
- GARMS, Thomas. (1990). *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, U. Frankfurt am Main, Wiesbaden, Breitkopf & Haertel. Tese de Doutorado.
- HALFFTER, Rodolfo. (s.d.). "Notas", documento ineditado.
- HARPER, Nancy Lee. (at press). *Manuel de Falla*. Lanham, Md., Scarecrow Press.
- _____. (1998). *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, Conn., Greenwood Press.
- _____. (Spring 2002). "Iberian Elements in the Scarlatti Sonatas". In *Piano Journal*, 15-22.
- _____. (Summer 1996). "Rodolfo Halffter and the *Superposiciones* of Manuel de Falla". In *ex tempore*, 58-94.
- HESS, Carol A. (2001). *Manuel de Falla and Modernism*. Chicago, University of Chicago Press.

- IGLESIAS, Antonio. (1979). *Rodolfo Halffter. Su Obra para Piano*. Madrid, Editorial Alpuerto.
- IGLESIAS, Antonio. (2001). *Manuel de Falla (Su obra para piano)*, 2. ed. y “Noches en los Jardines de España”, co-edição. Madrid, Editorial Alpuerto, S. A. e Granada, Manuel de Falla Ediciones.
- KLING, Harry. (1922). Correspondência ineditada, Carpeta 9133. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- LEIRIA, César, recomp. (1945). *Arquivo Musical Português*. Lisboa.
- LUCAS, Louis. (1854). *L'Acoustique nouvelle*. Paris.
- MARÍN, Rafael. (1902). *Aires andaluces*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- MAYER-SERRA, Otto. (january, 1943). “Falla’s Musical Nationalism in *Musical Quarterly*”, vol. XXIX, n. 1, pp. 1-21.
- NIN-CULMELL, Joaquín. (1996). “Manuel de Falla, pedagogo”. In *Revista de Occidente*, n. 188, 37-46.
- 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.
- NOMMICK, Yvan. (1998-1999). *Manuel de Falla: Œuvre et Évolution du Langage Musical*, 3 vols. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Tese de Doutoramento.
- PAHISSA, Jaime. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*, 2. ed. ampliada. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- POWELL, Linton E. (1980). *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press.
- 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.
- ROMERO, Justo. (1999). *Falla. Discografía recomendada, Obra completa comentada*. Barcelona, Peninsula (Guías Scherzo).
- RUBINSTEIN, Artur. (1980). *Grande est ma vie*. Paris, Editorial Robert Laffont.
- SALAZAR, Adolfo. (1929). *Sinfonia y ballet*. Madrid, Editorial Mundo Latino.
- TORRES, Elena. (2000). “La Presencia de Scarlatti en la Trayectoria Musical de Manuel de Falla”. In *Manuel de Falla e Italia Granada*. Publicaciones del archivo MANUEL DE FALLA, Colección “Estudios”, Serie “Música”, n. 3, 63-122.

Discografía

- Mark Hambourg (1923) ALMAVIVA DS 0121.
- Leopoldo Querol (1952) EMI 7243 5 69235.
- Alicia de Larrocha (1973) DECCA 417 816-2.
- Joaquín Achúcarro (1975) RCA 74321 35634 2.
- Esteban Sánchez (1976) ENSAYO ENY CD-9735.
- Eulàlie Solé (1976) ETNOS CD 02^A39.
- Eduardo del Pueyo (no date) AAEP (Asociación de Amigos de Eduardo del Pueyo)EDP 1905.

- Nikita Magaloff (1978) RICORDI CARRERE 94008.
Alma Petchersky (1984) ASV CD QS 6079.
Manuela Gouveia (1988) PAVANE RECORDS ADW 7238.
Jean-François Heisser (1989) ERATO 2292-45481-2.
María Garzón (1992) ASV CD DCA 798.
Alicia de Larrocha (1992) RCA 09026 61389 2.
Josep Colom (1993) MANDALA MAN 4816.
Rafael Orozco (1994) AUVIDIS V 4724.
Ricardo Requejo (1996) CLAVES 50-9615.
Eleuterio Domínguez (1996) MORALEDA 6462.
Miguel Baselga (1996) BIS 773.
Marián Lapšanský (2003) AQUARIUS AQ 0035-2.
Manuel de Falla (1876-1946) Grabaciones Históricas. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. ALMAVIA 0121.
I Concurso de Cante Jondo. Colección Manuel de Falla, Granada, Corpus de 1933. Colección Federico García Lorca. SONIFOLK 20106.

Fotos

Foto 1. Manuel de Falla



Foto 2. Arthur Rubinstein