

El amor brujo,
metáfora de la modernidad
Estudios en torno a Manuel de Falla
y la música española del siglo xx

- Chris COLEMAN, *Compañía a toda velocidad*
El compositor profesional
- M.^a Luz GONZÁLEZ PÉREZ, *La amistad bruja de Falla*
de Falla a través de sus correspondencias
- Inmaculada María PÉREZ, *Dona Inés de la Cruz*
El amor brujo
- Emilio PERAL, *Alma Bruja*
de modernidad al teatro
- Alba MURGA CASAS, *Armonías*
de composición de danza en *El amor brujo*
- Inés HILDEBRAND, *El amor brujo y la danza*
una música de danza
- Ana Rodríguez DE LA CASA, *La modernidad*
en *El amor brujo* de Manuel de Falla (1915)
- Carmen NÚÑEZ, *La danza española*
hacia la danza española

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA-INAEM

FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA

Madrid 2017

El amor brujo, *metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx* / edición a cargo de Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa - Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada: Archivo Manuel de Falla, 2017

896 p.: il., 24 cm

ISBN: 978-84-9041-285-5

NIPO: 035-17-062-2

1. Danza 2. Música 3. Edad de Plata

I. Falla, Manuel de II. Amor brujo, El III. Archivo Manuel de Falla
IV. Centro de Documentación de Música y Danza

Edición:

Elena Torres Clemente

Francisco J. Giménez Rodríguez

Cristina Aguilar Hernández

Dácil González Mesa

Ilustración de cubierta: Vicente Escudero. *Fantasia flamenca paleolítica*, 1977. Col. Archivo Manuel de Falla

Maqueta:

Imprenta Taravilla, S.L. Mesón de Paños, 6. 28013 Madrid (España)

Impresión y encuadernación:

Imprenta Nacional de la Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. Avda. de Manoteras, 54. 28050 Madrid

ISBN: 978-84-9041-285-5

NIPO: 035-17-062-2

Depósito Legal: M-28807-2017

© De la edición: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM, Archivo Manuel de Falla

© De los artículos: sus autores

© De las imágenes: sus autores

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

Sobre el estreno veneciano de la primera versión de *El amor brujo*: recepción crítica y fortuna ejecutiva

PAOLO PINAMONTI

Teatro San Carlo de Nápoles

Resumen: Durante la temporada 1986/87, el Teatro La Fenice organizó el Festival Falla, un ciclo de conciertos monográfico dedicado a la figura del compositor gaditano en el cual se presentaron por primera vez en Italia sus obras más destacadas. Una de las novedades del programa fue la ejecución de la versión de 1915 de *El amor brujo* a partir de la reconstrucción de la partitura original llevada a cabo por Antonio Gallego. Este trabajo se centra en visitar las circunstancias que rodearon a lo que se considera como la primera interpretación de la gitanería en tiempos modernos. Tras una parte inicial en la que se reflexiona sobre el papel que jugó dicho festival en el contexto estético y musicológico italiano a finales de la década de 1980, se profundiza, a través de distintas fuentes hemerográficas, en la recepción y debate crítico que suscitó la obra en su estreno veneciano.

Palabras clave: Manuel de Falla, *El amor brujo*, La Fenice, recepción crítica.

Abstract: In the 1986/87 season, the Teatro La Fenice organized the Falla Festival, a monographic cycle of concerts devoted to the composer from Cádiz that introduced his most representative work to Italy for the first time. One of the highlights of the program was the performance of the first version of *El amor brujo* [Love, the Magician] based on the reconstruction of the original score by Antonio Gallego. This article revisits the circumstances around what is regarded as the first interpretation of *gitanería* in modern times. It will first reflect upon the role played by this festival in the Italian aesthetic and musicological context by the end of the 1980s to then delve into the reception and critical debate around *El amor brujo* when it opened in Venice through different newspaper sources.

Keywords: Manuel de Falla, *El amor brujo*, La Fenice, critical reception.

Antes de empezar mi breve intervención, me gustaría, por un lado, agradecer a los organizadores la invitación a participar en este coloquio y, por otro, aclarar que con estas breves palabras deseo simplemente visitar un momento particular y muy importante en la historia de la recepción de Falla en Italia y también en Europa a finales de los años ochenta del siglo pasado: el Festival Falla, promovido por el Teatro La Fenice en la temporada 1986/87 en Venecia, donde tuvo lugar la primera ejecución en tiempos modernos de la primera versión de *El amor brujo*.

Si Falla había sido una figura absolutamente de referencia en el panorama de la música contemporánea entre los años veinte y treinta del siglo XX, su presencia en los festivales de música contemporánea de Siena (1928) o de Venecia (1932)¹ lo ratifica, así como sus estrenos en París y Londres. Era evidente que después de los acontecimientos ligados a las vanguardias musicales de la segunda posguerra, y como consecuencia de una literatura crítica que interpretaba la historia musical contemporánea en una forzosa visión dialéctica entre progreso y restauración, Falla se había quedado al margen en la reflexión musicológica de aquellos años. La primera ejecución escénica de *Atlántida* en La Scala de Milán el día 18 de junio del 1962 había conseguido reabrir el interés por el gran músico español, pero sin cambiar esta perspectiva. Con motivo de este estreno, Ricordi, que era el editor de la partitura de la revisión de *Atlántida* realizada por Ernesto Halffter, había publicado un importante volumen monográfico realizado por Massimo Mila sobre la figura del músico gaditano². En este volumen figuraban todos los grandes músicos y críticos musicales que se habían ocupado de Falla, desde Jaime Pahissa (1880-1969) hasta Roland Manuel (1891-1966); desde un testimonio póstumo del gran hispanista John B. Trend (1887-1958) hasta Kurt Pahlen (1907-2003); desde Luis Campodónico (1931-1973), que acababa de publicar en Francia en la editorial Seuil su importante monografía³, a Enrique Franco (1920-2009); desde Adolfo Salazar (1890-1958),

¹ NICOLODI, Fiamma. «Falla e l'Italia». En: *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Paolo Pinamonti (ed.). Firenze, Olschki, 1989, pp. 214-267: 233.

² *Manuel de Falla*. Massimo Mila (ed.). Milano, Ricordi, 1962.

³ CAMPODÓNICO, Luis. *Falla*. Paris, Editions du Seuil, 1959.

con su siempre válido análisis del *Concerto* de 1930⁴, hasta Federico Sopena (1917-1991) y muchos otros.

Pero la ejecución de *Atlántida* había dejado algunas dudas sobre la homogeneidad estilística y la efectividad de la escenificación de la gran cantata. Quería recordar la frase con la cual Massimo Mila terminaba su crítica en la revista italiana *Espresso* en 1962:

La gran orquesta y el despliegue polifónico de una amplia coralidad establecen en las dos primeras partes de la obra, al final, un clima estilístico diferente de la preciosa, quintaesenciada y sávida atmósfera arcaica de aquella tercera parte que, excluyendo el final, contiene en el Coro profético, en la Gallarda y Romanza de Isabel, en la Salve en el mar y en la Noche suprema, las cosas más bellas de toda la obra y, para entendernos, lo más hermoso y alto que la música ha dado en nuestro siglo⁵.

En otras palabras, esta presentación de la cantata había sido un momento significativo en la revisión interpretativa de la figura de Falla y, sin embargo, su nueva ópera no había aportado nuevos horizontes críticos a la reflexión teórica de aquellos años⁶. Falla seguía siendo el gran autor del *Sombrero*, de *El amor brujo*, con su célebre «Danza ritual del fuego», de *Noches en los jardines de España* y nada más. Un compositor, dicho así, del nacionalismo musical español del inicio del siglo veinte.

Veinticinco años después, muchas cosas habían cambiado en la vida musical europea; los ardores teóricos y la dialéctica negativa

⁴ SALAZAR, Adolfo. «Il "Concerto" per clavicembalo». En: *Manuel de Falla tra la Spagna...*, pp. 255-259. Este artículo es la traducción de una parte del ensayo SALAZAR, Adolfo. «Manuel de Falla». En: *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, pp. 155-186.

⁵ «La grande orchestra e lo spiegamento polifonico di un'ampia coralità stabiliscono nelle prime due parti dell'opera, e nel finale, un clima stilistico diverso dalla preziosa, quintessenziata e sapida atmosfera arcaica di quella terza parte che, escluso il finale, contiene nel Coro profetico, nella Gallarda e Romanza di Isabella, nella Salve nel mar e nella Notte suprema, le cose più belle di tutto il lavoro e, tanto per intenderci, cose tra le più belle ed alte che la música abbia dato nel nostro secolo». MILA, Massimo. «I miti preistorici di Manuel de Falla». *L'Espresso*, 1-VII-1972, citado en: *Massimo Mila alla Scala 1955-1988*. Renato Garavaglia y Alberto Sinigaglia (eds.). Milano, Rizzoli, 1989, p. 181.

⁶ Véase PINAMONTI, Paolo. «Sulla prima rappresentazione di *Atlántida* a Milano». En: *Musicus Discologus*. Maria Emanuela Marinelli y Anna Grazia Petaccia (eds.). Pisa, ETS, 2007, vol. 2, pp. 587-597.

de las vanguardias de Darmstadt habían llegado a su agotamiento. Entraba en escena una nueva generación de compositores que volvía a replantear las reglas del juego.

En 1985, el Festival de la Biennale Musica de Venecia, que en aquel momento era aún una referencia fundamental en la música contemporánea, se abrió con el título *Europa 50/80 generazioni a confronto*, donde Boulez, Stockhausen, Berio, Nono dialogaban con Gerard Grisey, Hugues Dufourt, Wolfgang Rihm, Francisco Guerrero y muchos otros. También, en las universidades y en los conservatorios tanto en Italia como en España o Francia había madurado una nueva conciencia crítica sobre los instrumentos y las metas de la investigación musicológica. Convivían, por un lado, una generación de compositores que quería traspasar aquel fetichismo de la técnica que había caracterizado el pensamiento más riguroso de Darmstadt y, por otro lado, una generación de musicólogos que quería profundizar en el trabajo de investigación, más allá de la simple, y sin embargo importante, reflexión crítico-periodística.

En este clima de cambio, también los teatros y las instituciones concertistas tenían que modificar sus criterios de programación teniendo en cuenta los resultados más interesantes de la nueva musicología. Fue así como el director artístico de La Fenice, Ítalo Gómez, organizó en 1987, en el ámbito de las actividades del teatro veneciano, un ciclo monográfico dedicado al compositor español con la ejecución casi integral de su obra.

En este festival tuvo lugar la primera presentación en Italia de muchas obras de Falla: la primera versión del *Sombrero*, o sea, la pantomima *El corregidor y la molinera*, que López Cobos acababa de grabar con la orquesta de cámara de Lausanne en 1984 con Teresa Berganza⁷; el estreno de muchas piezas juveniles para piano o para canto y piano; el estreno de la suite *Fuego fatuo*, que Antoni Ros Marbà había preparado en una primera edición en 1976⁸, y,

⁷ Manuel de Falla. *El corregidor y la molinera* [LP]. Claves D 8405, 1984.

⁸ La revisión de esta suite, basada en la ópera inédita en tres actos *Fuego fatuo*, fue estrenada en el Festival de Granada el 1 de julio de 1976; la primera edición de la partitura fue publicada por Chester en 1996. FALLA, Manuel de. *Fuego fatuo. Suite for orchestra* (arr. Ros Marbà). Londres, Chester, 1996.



Imagen 1. Foto de escena de la representación de la pantomima *El corregidor y la molinera*, Venecia, Teatro C. Goldoni, abril 1987.

naturalmente, la primera versión de *El amor brujo*, cuya partitura Antonio Gallego acababa de reconstruir⁹.

Mario Messinis, hoy uno de los decanos de la crítica musical en Italia, en una intervención crítica del 8 de mayo del 1987 presentando este festival en las páginas del *Gazzettino* de Venecia, subrayaba:

Nuestro tiempo ama sondear incluso el momento, en cierto modo periférico, de lo moderno. Un músico como Manuel de Falla, por ejemplo, aún no ha tenido un enfoque crítico definitivo. Pertenece como Malipiero o Milhaud a los grandes marginados del *Novecento*, aunque sus dos ballets («El amor brujo» y «El tricornio») y una pieza sinfónica «Noches en los jardines de España», han entrado en el repertorio de la misma manera que obras coreográficas e instrumentales de Ravel. Pero, como decíamos, para Falla falta todavía un esclarecimiento exegético definitivo: en Italia, la aportación más significativa sigue

⁹ En el apéndice se halla la cronología de todos los conciertos del Festival Falla organizado por el teatro veneciano en la temporada 1986/87.

siendo la voz que Massimo Mila escribió hace veinte años para la Enciclopedia de la Música de Utet, además de un volumen misceláneo que él mismo tuvo a su cargo.

Decíamos que hoy nos interesan cada vez más las áreas periféricas del pensamiento del siglo XX. Pero no para circunscribir o reducir el sentido de la vanguardia histórica vienesa o de las operaciones radicales en el lenguaje, sino para resaltar las muchas facetas de la música de nuestro siglo, que no se puede reducir solo a punta de diamante de la nueva música¹⁰.

También Paolo Petazzi escribía en las páginas de *L'Unità*: «Más allá de cada aniversario, La Fenice ha decidido dedicar un ciclo monográfico a Manuel de Falla, músico español del que se conocen mucho las piezas más famosas, pero poco su obra completa. Y es casi la integral de Falla lo que La Fenice presentará en una serie de conciertos»¹¹.

Asimismo, en España, el 9 de abril de 1987 Antonio Fernández-Cid anunciaba, desde las páginas de *ABC*, este importante festival veneciano, sin hacer todavía referencia a la primera ejecución de *El amor brujo*, que en este momento aún no había sido anunciada, y concluía: «Para el músico gaditano, siempre en cabeza de los compositores de España de nuestro siglo, se ratifica un

¹⁰ «Il nostro tempo ama scandagliare anche i momenti, in certo senso periferici, del moderno. Un musicista come Manuel de Falla, per esempio, non ha ancora avuto una definitiva messa a fuoco critica. Appartiene come Malipiero o Milhaud – ai grandi emarginati del Novecento, anche se i suoi due balletti ("L'amore stregone" e "Il Tricorno") e un pezzo sinfonico "Notti nei giardini di Spagna", sono entrati nel repertorio al pari di opere coreografiche e strumentali di Ravel. Ma, come dicevamo, per Falla manca ancora una definitiva chiarificazione esegetica: per limitarsi all'Italia, il contributo più significativo rimane sempre la voce che Massimo Mila ha scritto un ventennio fa per l'Enciclopedia della musica Utet, oltre ad un volume miscelaneo da lui stesso curato.

Dicevamo che oggi siamo sempre più interessati alle aree periferiche del pensiero novecentesco. Ma non per circoscrivere o per ridurre il senso delle avanguardie storiche viennesi o delle operazioni radicali sul linguaggio, quanto per evidenziare i molti volti della musica del nostro secolo, non riducibili soltanto alle punte di diamante della musica nuova». MESSINIS, Mario. «Progetto Falla». *Il Gazzettino*, 8-v-1987, p. 3.

¹¹ «Al di fuori di ogni anniversario la Fenice ha deciso di dedicare un ciclo monografico a Manuel de Falla, il musicista spagnolo del quale si conoscono brani famosissimi ma poco l'intera opera. Ed è quasi l'integrale di De Falla che la Fenice eseguirà in una serie di concerti». PETAZZI, Paolo. «Tutto il De Falla che non conoscete». *L'Unità*, 21-v-1987, p. 21.

predicamento ininterrumpido que hace de su obra, de esa forma, una de las más universalmente aceptada»¹².

El Festival Falla se abrió como una oportunidad para una profundización crítica de la figura del compositor. Además de los conciertos tuvo lugar un coloquio internacional que contaba con la presencia de ilustres figuras como Fedele d'Amico, Kurt Pahlen (que había conocido personalmente a Falla en Argentina), Ronald Critchon y Françoise Lesure junto con las nuevas fuerzas vivas de la musicología europea¹³. Hubo también una bellísima exposición fotográfica en el *foyer* de La Fenice a cargo de María Isabel de Falla García de Paredes y de la joven Elena García de Paredes. En este contexto, la decisión de presentar la primera versión de *El amor brujo* fue uno de los momentos álgidos de los días venecianos.

Dejo la palabra a Antonio Gallego, al cual se le debe la gran labor de una atenta e inteligente recuperación de muchas partituras de Falla. En una crónica posterior publicada en la revista *Ritmo* Antonio Gallego escribía:

La Fenice ha organizado su actual temporada en torno a un «Proyecto Falla» que está permitiendo a los venecianos repasar prácticamente toda la música de nuestro compositor [...]. Un concierto dedicado a la música camerística (15 de mayo) incluía el *Concerto*, con el incomparable Rafael Puyana al clave (hubo de repetirse como propina el tercer movimiento), la infrecuente y bellísima *Psyché* y la primera versión de *El amor brujo*, tal como se representó por Pastora Imperio en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915 [...] no hace ni seis meses que tuve la fortuna de poder reconstruir en los papeles familiares esta primera versión, que se creía perdida, y no hace ni tres que pude localizar el libreto impreso de la obra, ejemplar rarísimo y nunca citado por nadie. Con estos materiales —que también han sido mostrados a los responsables del Festival de Granada, por ejemplo, sin que les interesara lo más mínimo— La Fenice, un

¹² FERNANDEZ-CID, Antonio. «Actualidad de Manuel de Falla en el mundo». *ABC*, 9-IV-1987, p. 97.

¹³ El elenco completo de los participantes al coloquio fue el siguiente, con dos sesiones el viernes 15 y el sábado 16 y una el domingo 17: Fedele D'Amico, Josep Crivillé i Bargalló, Ivanka Stoianova, Fiamma Nicolodi, Françoise Lesure, Pietro Rattalino, Gianfranco Vinay, Guido Salvetti, Emilio Sala, Ronald Critchon, José Sasportes, Alberto Testa, Federico Sopena, Antonio Martín Moreno, Mario Ruggenini, Emilio Casares Rodicio, Kurt Pahlen, Jorge de Persia, Andrew Budwig, Antonio Gallego y Paolo Pinamonti.

teatro donde han estrenado Cimarosa, Paisiello, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi [...], Stravinsky, Prokofiev, Britten o Luigi Nono, entre otros, puede añadir otro hito a su palmarés. Porque este *Amor brujo* es algo muy distinto al ballet definitivo que todos conocemos. Escrito para quinteto de cuerda, piano y cuatro instrumentos de viento, más el percusionista del campanólogo en el número final (15 instrumentistas en total), contiene textos recitados entre y sobre la música, una ordenación distinta del material musical, un argumento diferente y alrededor de diez minutos de música que luego suprimió. Los venecianos han podido escucharla en versión no representada, bajo la dirección de Ch. Thielemann, y luego podrán compararla con el ballet que, con coreografía de Mario Maya, se representará en Campo S. Angelo del 3 a 7 de julio. Un lujo del que, hoy por hoy, carecemos en España¹⁴.

Pido disculpas si hago referencia a hechos personales, pero en esta época yo trabajaba en el archivo musical de La Fenice. Cuando en mi viaje a Madrid en febrero de 1987, con motivo de la preparación del coloquio internacional, Antonio Gallego me enseñó la partitura de *El amor brujo* que acababa de reconstruir, consignándome una fotocopia en hojas de cartulina blanca A3 que guardo todavía, no tuve un instante de duda asegurando que esta obra se tenía que presentar en Venecia y confirmé tanto a él, como a María Isabel de Falla, esta petición y esta decisión sin haber hablado con el director artístico, pero contando con su aprobación, que luego me confirmó cuando lo llamé desde el hotel al teatro, muy ilusionado por esta oportunidad.

De regreso a Venecia se planteaban dos problemas: preparar la partitura y las partes de orquesta y organizar el concierto en una planificación de las actividades del teatro anunciada hace tiempo.

Hablar con Chester para la realización de una partitura era imposible. No había tiempo suficiente, y en aquella época no había la posibilidad de utilizar los ordenadores para escribir música. Lo primero que hicimos fue preparar, a partir del canto y piano de la edición Chester de la versión de 1925, un canto y piano de la nueva edición para comprender lo que significaba esta nueva versión y para que la cantante pudiese estudiar una obra nueva. Después, con varios copistas, preparamos el material de orquesta

¹⁴ GALLEGO, Antonio. «El "Proyecto Falla" de Venecia». *Ritmo*, año LVIII, n.º 579 (julio-agosto 1987), p. 14.



Imagen 2. Programa del concierto del 15 de mayo de 1987. Teatro La Fenice.

y la partitura (material que hoy se ha perdido en el incendio del teatro del 29 de enero de 1996; desde el archivo yo había llevado a mi casa solo una fotocopia de la edición de canto y piano) y así se llegó a la noche del 15 de mayo, al término de la primera jornada del coloquio, cuando tuvo lugar este significativo estreno.

Dirigía a los músicos de la orquesta de La Fenice, y a la mezzosoprano suizo-colombiana Martha Senn, un joven asistente de Peter Maag, Christian Thielemann. En efecto, esta versión fue impactante para todos los estudiosos y los críticos musicales allí reunidos con motivo del coloquio por varias razones. En las recensiones que salieron en los días siguientes fue evidente.

Fedele d'Amico, figura eminente de la crítica musical italiana, que había abierto el coloquio en Venecia con una ponencia intitulada emblemáticamente «Un genio tra parantesi», escribía en las páginas de la revista *L'Espresso* del 7 de junio de 1987:

Entre los números del Festival que tuvieron lugar durante el encuentro, la perla fue la primera versión de «El amor brujo», inédita y no ejecutada tras su «creación» en Madrid en 1915. Se subtitula «gitanería», y es algo entre la zarzuela y el ballet, con canciones y diálogos, para conjunto instrumental de 15 elementos.

La versión que todos conocemos, a excepción de su enorme circulación en los conciertos, es sin embargo un ballet (París, 1925) para orquesta normal más una mezzosoprano que canta dos canciones; y de la primera suprime algunas piezas, cambiando también la colocación y título de otras, conformándose a un nuevo tema (siempre de Martínez Sierra), claramente superior.

La última noche, ballet radiante, tal vez, de Falla, la gran obra maestra; pero la gitanería —en Venecia dada en forma de concierto bastante brillante, con el director Christian Thieleman, la mezzosoprano Martha Senn— obtiene su propia fascinación de la elementalidad omnipotente de los medios instrumentales: cada instrumento se aproxima como un carácter, una flor singular. Y es como volver a escuchar el ballet, divisando en filigrana sus raíces, hallando el testimonio de una autenticidad inmaculada¹⁵.

¹⁵ «Tra i numeri del Festival incontrati durante il convegno la perla era la prima versione de "El amor brujo", inedita e non più eseguita dopo la sua "création" a Madrid nel 1915. Si sottintola "gitaneria", ed è qualcosa di mezzo fra zarzuela e balletto, con canzoni e melologhi, per un organico strumentale di 15 elementi.

La versione che tutti conoscono, se non altro per la sua enorme circolazione nei concerti è invece un balletto (Parigi, 1925) per orchestra normale più un mezzo soprano che canta due canzoni; e della prima sopprime alcuni pezzi, mutando anche collocazione e titolo di altri, conforme ad un nuovo soggetto (sempre di Martinez Sierra), decisamente superiore.

Il notturno infine radioso balletto resta forse, di Falla, il capolavoro supremo; ma la gitaneria —a Venezia data in forma di concerto abbastanza brillantemente, direttore Christian Thielemann, mezzosoprano Martha Senn— ricava un suo fascino specifico dall'onnipotente elementarietà dei mezzi strumentali: ogni strumento vi viene incontro come un personaggio, un fiore singolare. Ed è come risentire il balletto scorgendone in filigrana le radici, e rinvenirci il testimonio di una autenticità immacolata». D'AMICO, Fedel. «Questo Festival non Falla». *L'Espresso*, 7-VI-1987, p. 198.

Sabemos que D'Amico era una voz muy peculiar en el panorama crítico y, cómo decir, no precisamente abierta y entusiasta en relación a las vanguardias de la secunda posguerra. Su juicio de la gitanería, bastante positivo —él consideraba la versión final del ballet más definida—, podía ser leído también como antítesis a las vanguardias vienesas. Aun así, este juicio era importante para revisar el lugar de Falla en el panorama de la modernidad. Ronald Crichton, importante estudioso inglés de la obra de Falla y también crítico en las páginas del prestigioso *Financial Times*, subrayaba también en una amplia recensión que salió el 28 de mayo:

Durante la primavera y el verano de esta temporada se desarrolla un ciclo dedicado a Manuel de Falla en el Teatro La Fenice. Este ciclo incluye óperas, ballets, conciertos y una exposición del archivo de Madrid en el foyer del teatro. Se presentó una nueva producción de *La vida breve* y quizás el evento más importante haya sido una interpretación de la versión original de *El amor brujo*, versión que durante mucho tiempo se había considerado perdida pero que había sido recientemente recuperada.

Durante la Primera Guerra Mundial, el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra dirigía un teatro de arte en Madrid. Su esposa, María, compuso entre otras cosas escenarios para Falla que se publicaban firmados por su marido. La bailarina de flamenco Pastora Imperio, quien por entonces comenzaba lo que sería una larga carrera, les pidió «un canto y danza». Recibió una pieza en un acto descrita como gitanería basada en un cuento gitano acerca del uso de conjuros mágicos para curar males de amor. Pastora tenía un rol protagónico como bailarina, cantante y recitadora. Falla, que tenía la impronta impresionista de sus recientes años en el París de Debussy, Ravel y el primer Stravinsky, compuso una partitura electrizante para pequeño conjunto instrumental¹⁶.

¹⁶ «A Manuel de Falla cycle spreads itself this season over spring and summer at the Teatro La Fenice. The Falla cycle covers operas, ballets, concerts and a foyer exhibition drawn from the archive in Madrid. There has already been a new production of *La vida breve* and, possibly the most interesting single event, a concert performance of the original version of *El amor brujo*, long believed lost but recently unearthed.

During the first world war the dramatist Gregorio Martínez Sierra ran an art theatre in Madrid. His wife María wrote, among other things, scenarios for Falla, published under her husband's name. The gipsy dancer Pastora Imperio, at the outset of a long career asked them for "a son and a dance". What she received was a one-act piece described as gitanería based on a gipsy lore about the use of magic

Crichton, aun en los límites de una recensión, sabe dibujar también un interesante primer análisis de las novedades de esta versión de *El amor brujo*:

El estreno de *El amor brujo* en el Teatro Lara de Madrid en 1915 provocó un impacto perturbador entre los críticos y el público por su crudeza; más tarde sería mejor recibida en Barcelona. No es difícil entender que la música haya desconcertado a algunas personas. Esta creación desbordante (los elementos principales de la versión final, hoy muy conocidos, ya están presentes en diferente orden) está escrita de un modo que en aquellos días se debe haber sentido de manera muy intensa. En esta obra Falla aplicó de manera deliberada sus teorías favoritas acerca de la acústica y el sonido. Es poco probable que la versión original de *El amor brujo* recupere un lugar en los escenarios —incluso en España, artistas con la versatilidad de Pastora Imperio son difíciles de encontrar— pero las versiones para concierto y las grabaciones claramente están volviendo a la escena.

En La Fenice, Christian Thielemann, cuya gestualidad exagerada no logró empañar un excelente concierto, dirigió músicos pertenecientes a la orquesta del teatro. Martha Senn, colombiana nacida en Suiza, cantó y recitó el rol principal¹⁷.

Lo que quiero decir es que, a través de la presentación de estas voces de diferentes países europeos, todos los presentes concordaron que esta primera versión no era simplemente una curiosidad

spells to cure the pangs of love. There was a star role for Pastora to dance, sing and recite. Falla, fresh from impressionistic years in the Paris of Debussy, Ravel and early Stravinsky, wrote an electric score for a small ensemble». CRICHTON, Ronald. «Falla in Venice». Financial Times, 28-v-1987.

¹⁷ «Presented at a late-night show at the Teatro Lara in 1915 *El amor brujo* upset critics and audiences in Madrid by its rawness – Barcelona, subsequently was more welcoming. One can see why the music was found disconcerting by some. The teeming invention (the main features of final version, long familiar, are already present, in a different order) is scored with what must have seemed in those days biting pungency. Falla was deliberately testing his pet theories about acoustics and sonorities. Whether the original *El amor brujo* will regain a place on the stage may be doubtful—even in Spain, artists as versatile as Pastora Imperio don't grow on trees— but concert performances and recording are strongly indicated.

At the Fenice Christian Thielemann, whose distracting gestures did not prevent excellent results, conducted players drawn from the theatre's orchestra. The Swiss-born, Colombian mezzo Martha Senn sang and recited the main role». Id.

musicológica, sino un hecho que abría nuevas sendas en el camino de la interpretación histórica de la evolución estilística de Falla.

Fiamma Nicolodi, reputada musicóloga, nieta de Alfredo Casella, que había participado en el coloquio con una relación sobre Falla y la música italiana, y que acababa de publicar un texto fundamental sobre la música italiana en los años de la dictadura del fascismo¹⁸, anotaba en *Paese Sera* del día 19 de mayo de 1987:

La «gitanería» *El amor brujo* ofrecida en forma de concierto en su primera versión resalta todavía más que el ballet —del que difiere en la trama y en la sucesión de los «números»— su carácter nocturno y mágico. Las asperezas rítmicas, la claridad de la melodía, el nerviosismo instrumental, permiten, entre otras cosas, entender cómo el punto de inflexión estilístico del *Concerto para clave* (1926) estaba más cerca de lo que se sospechaba hasta el momento¹⁹.

La fecha del 1915 adelantaba los aspectos de la gran modernidad estilística de Falla. También Messinis, ya citado, insistía sobre esta interesante modernidad de la primera versión de *El amor brujo* que acercaba a Falla a las experimentaciones del teatro de cámara de comienzos del siglo XX, como en el caso de la *Histoire du soldat* de Stravinsky.

Asimismo, el ya citado Paolo Petazzi comentaba:

Después de regresar a España, Falla profundizó en Madrid su reflexión sobre el folclore andaluz, dando a sus materiales una intensa vitalidad rítmica y tímbrica, colocándolos en una luz cruda y deslumbrante para poner de intenso relieve sus caracteres esenciales: así sucede en los dos famosos ballets, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, de los cuales en Venecia se realizaron las rarísimas y fascinantes primeras versiones²⁰.

¹⁸ NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Florencia, La Nuova Italia, 1984.

¹⁹ «La "gitanería" dell'Amor brujo prima versione offerto in forma di concerto fa risaltare ancor più del balletto —da cui diverge nella trama e nella successione dei "numeri"— la cifra notturna e magica. Spigolosità ritmiche, chiarezza di segno melodico, nervosismo strumentale permettono fra l'altro di capire come la svolta stilistica de *Concerto per clavicembalo* (1926) fosse più vicina di quanto fino a oggi sospettato». NICOLODI, Fiamma. «De Falla lo stregone». *Paese Sera*, 19-v-1987.

²⁰ «Dopo il ritorno in Spagna de Falla approfondì da Madrid la riflessione sul folklore andaluso, conferendo ai suoi materiali una intensa vitalità ritmica e tim-

Giorgio Pestelli, figura emblemática de la renovación de la musicología italiana y crítico musical en las páginas del histórico periódico *La Stampa* de Turín, no tenía dudas de que esta versión de *El amor brujo* tenía un significado absolutamente innovador en la comprensión de la figura del músico gaditano y escribía el 23 de mayo de 1987:

Que se trata de un genio lo sabemos todos, y siempre a pesar de toda posible vacilación ha llegado el concierto de esta noche de La Fenice dirigido por Christian Thielemann que incluye, entre otras cosas, el restablecimiento de la primera versión (1915) para conjunto de cámara de *El amor brujo*: un prodigio de invenciones y descubrimientos, recogidos en la calle, debajo de casa, con una apasionante frescura, más que en la famosa versión para gran orquesta.

Manuel de Falla (esta es la idea central en el retrato de D'Amico) encuentra en el elemento español una condición de pureza que le permite una entrega total a la vida, más allá de cualquier fractura intelectual; para Debussy y Ravel España es un sueño, añoranza, para Falla es realidad, positividad, aceptada con una fe en los valores (también típica del hombre, para quienes lo conocían) más singular que rara en el panorama contemporáneo²¹.

La valoración de la obra de Falla, gracias a la versión redescubierta de la gitanería, acentuaba los caracteres de la modernidad europeísta del autor y la adelantaba a los años inmediatamente

brica, collocandoli in una luce cruda, abbacinante, in modo da porre i loro caratteri essenziali nel più esatto ed intenso rilievo: così accade nei due celebri balletti, El amor brujo e El sombrero de tres picos, dei quali a Venezia sono state eseguite le rarissime e affascinanti prime versioni». PETAZZI, P. Tutto il de Falla..., p. 21.

²¹ «Che si tratti di un genio lo sappiamo tutti, e per sempre possibili tentennamenti è giunto il concerto serale alla Fenice diretto da Christian Thielemann contenente fra l'altro il ripristino della prima versione (1915) per complesso da camera di *El amor brujo*: un prodigio di invenzioni e scoperte, raccolte per strada, sotto casa, con una freschezza avvincente, più che nella nota versione per grande orchestra.

Manuel de Falla (è l'idea centrale nel ritratto sbizzato da D'Amico) trova nell'elemento spagnolo una condizione di purezza che gli permette un abbandono totale alla vita, al di qua di ogni frattura intellettuale; per Debussy e Ravel la Spagna è sogno, rimpianto, per Falla è realtà, positività, accettata con una fede nei valori (tipica anche nell'uomo, per chi l'ha conosciuto) più unica che rara nel panorama contemporaneo». PESTELLI, Giorgio. «Udire De Falla, genio e stregone». *La Stampa*, 23-v-1987, p. 3.

anteriores al primer conflicto mundial, independientemente la visión historiográfica, que veía solo en *El retablo* y en el *Concerto* las mayores aproximaciones de Falla al lenguaje de las vanguardias europeas. Fue, a mi entender, el mayor resultado del Festival Falla de Venecia; este importante estreno consiguió redefinir el mapa de la música europea de los primeros años del siglo pasado, poniendo a Falla en una nueva dimensión europea.

Para terminar, quería recordar, partiendo de la observación de Crichton («Es poco probable que la versión original de *El amor brujo* recupere un lugar en los escenarios —incluso en España, artistas con la versatilidad de Pastora Imperio son difíciles de encontrar— pero las versiones para concierto y las grabaciones claramente están volviendo a la escena»), cómo en una primera fortuna discográfica de la versión original de *El amor brujo* hubo una serie de vicisitudes que hicieron que aún no haya una grabación filológicamente correcta.

En la versión veneciana todas las partes habladas eran interpretadas solo por la mezzo Martha Senn, cuando, como sabemos por el libreto original, había otros actores para los pequeños papeles, los de la «gitana vieja», la «gitanilla», «otra gitanilla» y el «gitano»²², pero la rapidez con la cual preparamos el material de orquesta y definimos la programación de un concierto que no estaba en las tablillas de la orquesta de La Fenice hizo que esta primera ejecución tuviera que prescindir de los demás actores y hubo pequeños cortes en el texto hablado. Pero esta ejecución condicionó, sin querer, la primera fortuna discográfica, antes de que Antonio Gallego pudiese preparar una edición definitiva para Chester que no salió hasta 1996; edición que curiosamente no ha tenido aún, si no me equivoco, una versión discográfica.

Después del estreno veneciano se han llevado a cabo cuatro grabaciones discográficas: una primera, editada en 1989 para el sello Nuova ERA, con Martha Senn y Luiz Izquierdo con la orquesta Carme de Milán²³, que utilizaba el material manuscrito de

²² Véase Manuel de Falla – Gregorio Martínez Sierra. *El amor brujo*. Madrid, R. Velasco imprenta, 1915, p. 4.

²³ Manuel de Falla. *El amor brujo (I vers.)* [CD], mezzosoprano Martha Senn, Carme Ensemble, dirección musical Luis Izquierdo, Milán, Nuova ERA 6809, 1989. La grabación fue tomada en el Teatro Olímpico de Vicenza con ocasión del Festival dedicado a España en los días 14-16 de septiembre de 1988. En ocasión

la edición veneciana, siempre con la sola voz recitante de Martha Senn; después llegó una segunda grabación importante con Josep Pons, Ginesia Ortega y la orquesta de cámara del Teatro Lliure²⁴. Esta grabación recurrió por primera vez a la voz de una cantaora de flamenco, sin embargo, esta edición, que se grabó con el material de una primera versión preparada por Chester a partir del material de orquesta que desde La Fenice enviamos a Londres, no tenía todavía todo el texto de los Martínez Sierra y así, Ginesia Ortega recita solo el «Romance del Pescador» y parte del «Conjuro para reconquistar el amor perdido».

Una tercera edición con Jesús López Cobos que dirige a la mezzo Alicia Nafé, a la orquesta de cámara de Lausanne y a los dos actores Silvia Aguilar y Antonio Beida Eges, publicada en 1993 para la Denon²⁵, fue de hecho la primera grabación con el texto completo y, sin embargo, recurre a una cantante lírica y no a una cantaora. La última grabación que salió antes de la edición definitiva de Antonio Gallego fue la de la Naxos, con Nancy Fabiola Herrera dirigida por Maurizio Dini Ciacci y grabada en 1995, con la integración de las voces recitadas de los cantantes de Natacha Valladares e Ismael Pons-Tena, pero como en la precedente edición, la protagonista Candela no es interpretada por una cantaora sino por una cantante lírica²⁶.

Es curioso que después casi treinta años de la recuperación de esta importante partitura aún no haya ni una grabación ni una ejecución íntegra y filológicamente correcta.

de este Festival se presentó también el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, con la ejecución en vivo de la música de escena escrita por Falla.

²⁴ Manuel de Falla. *El amor brujo* [CD], cantaora Ginesia Ortega, Orquesta de Cambra Teatre Lliure de Barcelona, dirección musical Josep Pons, - Harmonia Mundi #905213, 1992.

²⁵ Manuel de Falla. *El amor brujo (original version 1915)* [CD], mezzosoprano Alicia Nafé, Orchestre de Chambre de Lausanne, dirección musical, Jesus Lopez-Cobos, Denon CO-75339, 1993.

²⁶ Manuel de Falla. *El amor brujo (original version 1915)*, [CD], mezzosoprano Nancy Fabiola Herrera, I Cameristi, dirección musical, Diego Dini Ciacci, Naxos 8.553499, 1997.

APÉNDICE

Cronología de los conciertos del Festival Falla, Venecia, Teatro la Fenice, temporada 1986/87.

31 de octubre, 2 de noviembre 1987

Teatro La Fenice

El amor brujo (suite del ballet vers. 1925)

Orquesta del Teatro La Fenice

Dirección musical: Antoni Ros-Marbá

14-17 de abril 1987

Teatro C. Goldoni

*El corregidor y la molinera** farsa mímica en dos cuadros (1917)

«Lucas, el molinero» Angelo Corti, «Frasquita la molinera» Claudia Casolaro, «El corregidor» Giovanni Lucini, «La corregidora» Marta Ferri, «Una moza» Ilaria Landi, «Garduña» Morgan Nardi, «Alguacil» y «Petrimetre» Gianluca Ferri.

Dirección de escena: Angelo Corti. Escenografía y vestuario: Angelo Poli.

Mezzosoprano: Pamela Hebert, Instrumentistas de la Orquesta del Teatro La Fenice

Dirección musical: Angelo Faja

24 de abril 1987

Teatro La Fenice

Canto y piano

*Preludio**, *Olas gigantes**, *Dios mío que solo se quedan los muertos**, *Tus ojillos negros**, *Trois mélodies*, *Soneto a Córdoba* (arpa: Alessandra Trentin), *Homenaje a C. Debussy* (Guitarra: Francesco Rizzoli), *El pan de Ronda*, *Oración de las madres*, «Aria de Salud» de *La vida breve*, «Aria de Pirene» de *Atlántida*, *Siete canciones populares españolas*.

Soprano: Alicia Nafé

Piano: Miguel Zanetti

14, 16, 17, 19, 20 de mayo 1987

Teatro La Fenice

La vida breve, ópera en dos actos, texto de C. Fernández-Shaw (1904-1914)

«Salud» Wilhelmenia Fernandez, «La abuela» Carmen Gonzale, «Carmela» Silvia Montanari, «1ª Vendedora» Nella Bisotto, «2ª Vendedora» Anna

Lia Bazzani, «3ª Vendedora» Misuzo O. Cimarosti, «Paco» Iorio Zenaro, «El tío Sarvaor» Carlo del Bosco, «El cantaor» Juan Montoya, «Manuel» Sergio de Salas, «Una voz en la fragua» Ferrero Poggi, «La voz de un vendedor» y «Una voz lejana» Pio Bonfanti.

Ballet Teatro Español. Lola Greco, Antonio Canales, Manuela Aguilar, Beatriz Martín

Guitarras: Paco Cortez, Manuel Santiago

Coreografía: Rafael Aguilar

Dirección de escena: Franco Però. Escenografía: Franco Però y Lauro Crisman. Vestuario: Andrea Viotti

Orquesta y Coro del Teatro La Fenice

Dirección musical Cristóbal Halffter

15-17 de mayo 1987

Coloquio Internacional *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*

15 de mayo 1987

Teatro La Fenice

*El amor brujo*** , gitanería en un acto y dos cuadros, texto de G. Martínez Sierra (vers. 1915)

Psyché, texto de G. Jean-Aubry

Concerto per clavicémbalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello

Mezzosoprano: Martha Senn

Clave: Rafael Pujana

Instrumentistas del Teatro la Fenice

Dirección musical: Christian Thielemann

17 de mayo 1987

Cuatro piezas españolas, Vals capricho, Pour le tombeau de Paul Dukas, Fantasía Bética

Piano: Joaquín Achúcarro

23-27 de junio 1987

Campo S. Angelo

El sombrero de tres picos

Escenografía y vestuario de P. Picasso realizados por Gonzales y Ana Lacoma

Coreografía: José Antonio

Ballet Nacional de España

3-7 de julio 1987

Campo S. Angelo

El amor brujo ballet en un acto (vers. 1925)

«Carmelo» Mario Maya, «Candela» Gabriela Torres «La Tona», «José»
Juan Manuel «El Mistela», «Hija de la Faraona» Lalo Tejada, «La
Sabina» Patro Soto

Coreografía: Mario Maya

Dirección de escena: Mario Maya y Ramón Pareja

Compañía de flamenco Mario Maya

22 de julio 1987

Teatro C. Goldoni

*El fuego fatuo** suite para orquesta (arr. A. Ros-Marbá)

Noches en los jardines de España, para piano y orquesta

El sombrero de tres picos suite de danzas 1 y 2

Piano: Rafael Orozco

Orquesta del Teatro La Fenice

Dirección musical: Arturo Tamayo

* estreno absoluto en Italia.

** estreno absoluto tras la recuperación de la partitura.