



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Allegro de Concierto de Manuel de Falla:
**Análisis estilístico y consideraciones
interpretativas a través de la búsqueda
de sonoridades orquestales.**

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Inés Rico Rodenas

Director/a del TFG: Cristina Molina Sarrió

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

El presente trabajo se centra en realizar un análisis interpretativo del *Allegro de Concierto* de Manuel de Falla, destacando su valor como obra digna de estudio. Dado que esta obra se caracteriza por la gran variedad de texturas que presenta, el objetivo principal será lograr una imagen orquestal de cada una de ellas, con el propósito de enriquecer su interpretación pianística. Para ello, se realizará un estudio de comparación con otros fragmentos orquestales, que servirán como referencia para sugerir una posible orquestación a la que se aplicará, posteriormente, la técnica pianística para la obtención de un resultado similar con el instrumento. No obstante, será fundamental investigar el contexto en el que el compositor creó la obra y analizar su lenguaje musical para obtener una comprensión profunda de la misma.

Palabras clave

Allegro de Concierto, Manuel de Falla, análisis musical, texturas, orquesta y timbre.

ABSTRACT

The present work focuses on an interpretative analysis of Manuel de Falla's *Allegro de Concierto*, highlighting its value as a work worthy of study. Given that this work is characterized by the great variety of textures it presents, the main objective will be to achieve an orchestral image of each one of them, in order to improve its piano performance. To this end, a comparative study will be carried out with other orchestral fragments, which will serve as a reference to suggest a possible orchestration, subsequently, it will be possible to apply the piano technique to obtain a similar result with the instrument. However, it will be essential to investigate the context in which the composer created the work and to analyse its musical language to obtain a deep understating of it.

Keywords: *Allegro de Concierto*, Manuel de Falla, music analysis, textures, orchestra and timbre.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, especialmente a mi madre, por su apoyo incondicional y su constante ánimo durante esta etapa musical.

A mi pareja y amigas, por su motivación y respaldo emocional, que siempre han sido una fuente de fortaleza.

A todos los profesores que han formado parte de mi formación pianística.

En especial, a Cristina Molina, a quien admiro profundamente y considero una referente. Agradezco su confianza plena desde el inicio, su paciencia incansable y su dedicación fundamental para mi crecimiento, tanto pianístico como personal.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Elementos estructurales del trabajo.

c.: Compás.

cc.: Compases.

p.: Página.

pp.: Páginas.

Notas de adorno.

Ap.: Apoyatura.

Bord.: Bordadura.

N.p.: Nota de paso.

Ret.: Retardo.

Indicaciones para la técnica pianística.

1: Pulgar.

2: Índice.

3: Corazón.

4: Anular.

5: Meñique.

m.i: Mano izquierda.

m.d: Mano derecha.

Ped.: Pedal.

Instrumentos:

A: Arpa.

C.B: Contrabajo.

C. Ingl.: Corno inglés.

Cl.: Clarinete.

Cor.: Trompa.

Cst.: Castañuelas.

Fag.: Fagot.

Fl.: Flauta.

Ob.: Oboe.

P.: Piano.

Piatti: Plato.

Picc. Flautín.

P.: Piano.

Timp.: Timbal.

Tr.: Trompeta.

Tromb o Tb.: Trombón.

V.: Violín.

V.C.: Violonchelo.

Xil: Xilófono.

ÍNDICE

ÍNDICE	V
1. INTRODUCCIÓN.	1
1.1. Objeto de estudio y justificación.	1
1.2. Estado de la cuestión.	1
1.3. Objetivos.....	3
1.4. Metodología y estructura.	3
1.5. Dificultades y facilidades.	5
2. BIOGRAFÍA DE MANUEL DE FALLA Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA.	6
2.1. Breve biografía de Manuel de Falla.	6
2.2. Etapa “Premanuel de Antefalla”.	8
2.3. El <i>Allegro de Concierto</i> en contexto.	9
2.4. Posibles influencias en la obra.....	10
3. ANÁLISIS DEL LENGUAJE COMPOSITIVO DEL <i>ALLEGRO DE CONCIERTO</i>	11
3.1. Forma.....	11
3.1.1. Exposición (cc. 1-24).....	12
3.1.2. Desarrollo (cc. 90-190).....	14
3.1.3. Reexposición (cc. 192-230).....	14
3.1.4. Coda (cc. 231-243).	14
3.2. Armonía	16
3.2.1. Progresiones y series.	16
3.2.2. Notas pedales.	18
3.2.3. Uso de escalas modales.	18
3.2.4. Otros recursos: Acordes prestados y nota <i>blue</i>	20
3.3. Melodía.	21
3.4. Texturas	24
3.4.1. Tema A.	24

3.4.2.	Tema B: Textura de melodía acompañada.	27
3.4.3.	Tema C: Textura de melodía acompañada y homofónica.	28
3.4.4.	Puentes: Texturas utilizadas para las transiciones temáticas.	31
3.5.	Ediciones	33
4.	EL ALLEGRO DE CONCIERTO EN ORQUESTA.	37
4.1.	Tema A.	38
4.1.1.	Textura A1.	38
4.1.2.	Textura A2.	46
4.1.3.	Textura A3.	49
4.2.	Tema B.	54
4.2.1.	Textura B.	54
4.3.	Tema C.	57
4.3.1.	Textura C.	57
4.4.	Temas AC.	62
4.4.1.	Textura AC: Combinación de los temas A ¹ y C. Polifonía.	62
4.5.	Puentes.	65
4.5.1.	Textura del Puente 1.	65
4.5.2.	Textura del Puente 4.	70
5.	CONCLUSIONES.	73
6.	BIBLIOGRAFÍA.	76
7.	FONOGRAFÍA	77
8.	WEBGRAFÍA	78
9.	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.	79
	Anexo 2: Tabla del análisis formal de la obra detallada.	83
	Anexo 2: Análisis armónico y formal del <i>Allegro de Concierto</i>	85

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Objeto de estudio y justificación.

El objetivo de la investigación es llevar a cabo un estudio interpretativo del *Allegro de Concierto*, poniendo el foco en la búsqueda de las posibilidades tímbricas del piano a través del análisis de las texturas pianísticas que aparecen en la obra y su posible correlación con texturas orquestales. La idea principal es llegar a obtener una imagen sonora orquestal de estas texturas y poder así enriquecer la interpretación pianística.

El *Allegro de Concierto* de Manuel de Falla nace del certamen del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para premiar la mejor “obra compuesta para los concursos de piano” en el año 1903 (Gallego, 1990, pp. 27-28).

Esta composición es la última de la etapa “Premanuel de Antefalla”¹, donde se pueden encontrar otras pequeñas obras anteriores que se pueden categorizar como “música de salón”, como pueden ser: *Nocturno*, *Canción*, *Serenata andaluza*, *Cortejo de Gnomos*, etc. La biografía y contexto sobre esta etapa será clave para poder entender el lenguaje musical de la obra.

1.2. Estado de la cuestión.

Por lo que al estado de la cuestión se refiere, la información de la que se dispone es escasa. La obra tan solo aparece citada como una composición menor dentro del catálogo de obras del compositor. Sí que se han encontrado mínimas referencias con respecto al análisis musical de la obra y la evolución del lenguaje compositivo de Falla que se aprecia en la misma, tanto en revistas de musicología como en libros.

En lo que respecta al análisis musical e influencias de otros compositores en el lenguaje que Falla utiliza en esta obra, se han encontrado las siguientes fuentes:

¹ La expresión “Premanuel de Antefalla” fue acuñada por el poeta Gerardo Diego para referirse a la joven etapa compositiva de Falla que engloba las denominadas “Composiciones de infancia”.

El libro *Manuel de Falla (su obra para piano)* y “*Noches en los Jardines de España*” de Antonio Iglesias publicado en 2001, el cual ofrece un estudio acerca de la expresión “Premanuel de Antefalla”, realizando un breve recorrido por cada una de las obras y las de todo su repertorio. Entre ellas, encontramos el *Allegro de Concierto*, donde el autor, no solo expone su importancia como obra digna de estudio, sino que además realiza un breve análisis formal de la obra. En este trabajo, el autor asocia el lenguaje compositivo utilizado por Falla en algunos pasajes de la obra al estilo compositivo de otros compositores románticos.

En la revista Quodlibet, con el “Monográfico Manuel de Falla (II)” publicado en 2014, Yvan Nommick presenta un artículo denominado “Wagner en Falla, una presencia continua” en el que destaca cómo Falla toma como referencia al compositor Wagner incorporando elementos característicos propios de su estilo compositivo en diversos pasajes de la obra.

Sobre el *Allegro de Concierto* no se han encontrado referencias directas a estudios relacionados con la técnica pianística. Sin embargo, a continuación, se mencionan dos artículos que relacionan la técnica pianística con la obtención del timbre y han sido de gran relevancia para la realización del cuerpo de este trabajo.

El estudio *White Rose Research Online* de Shen Li y Renee Timmers publicado en 2020, se centra en investigar, cómo los pianistas perciben y aplican la técnica necesaria para obtener el timbre requerido del piano, a pesar de las limitaciones acústicas que pueda presentar un pasaje musical cuando la intensidad y la articulación se mantienen estables. A través de la observación y entrevistas con estudiantes profesionales de piano, se descubrió que los pianistas obtienen el timbre anhelado, combinando criterios de interpretación específicos del intérprete y las características musicales de cada compositor o estilo. El timbre se asocia con imágenes visuales, emocionales, gestos, y experiencias corporales, mediante la conexión entre cuerpo y mente en la producción de matices tímbricos.

En la *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística*, Pablo Bucher trata de explicar cómo se puede obtener el control preciso de movimientos biomecánicos para

producir sonidos específicos, combinando la técnica pianística junto con conocimientos musicales. Los intérpretes de piano deben integrar las dinámicas, articulaciones y expresiones emocionales al interpretar, lo cual reflejará un sonido que se adapte al carácter musical y a las indicaciones específicas de cada obra. Esta perspectiva se centra en la búsqueda activa del sonido adecuado por medio de la biomecánica y la expresión estética y emocional.

1.3. Objetivos.

Objetivo principal:

Enriquecer la interpretación pianística de esta obra a través de la exploración de las posibilidades tímbricas del piano, en relación con el estudio de sus texturas musicales y su asociación con fragmentos orquestales paralelos, para llegar a alcanzar la perspectiva desde la dirección de una orquesta.

Objetivos secundarios:

1. Comprender el lenguaje pianístico del compositor en la obra, mediante la investigación de su biografía, contexto de la obra e identificación de las posibles influencias de otros importantes compositores en la misma.
2. Conseguir comprender el lenguaje musical de la obra a partir de un análisis musical pormenorizado (formal, armónico, melódico y de texturas).
3. Realzar el *Allegro de Concierto* de Falla, como obra digna de estudio.

1.4. Metodología y estructura.

Para la elaboración del presente trabajo se ha utilizado la metodología cualitativa.

Por una parte, se ha realizado una investigación documental para ahondar en el contexto biográfico del compositor y contexto histórico de la obra. Para su elaboración, se han

consultado fuentes documentales como biografías, artículos académicos y revistas, entre otros.

Por otra parte, se ha realizado un análisis musical para el estudio detallado de la obra que ha permitido desglosarla en los componentes fundamentales que conforman su lenguaje, como la forma, armonía, melodía y texturas y observar cómo estos interactúan entre sí para formar un conjunto coherente.

Asimismo, cabe destacar el análisis comparativo de fragmentos musicales para, por una parte, establecer conexiones estilísticas entre el lenguaje de Falla con el de otros compositores y poder así valorar las influencias recibidas; y, por otra parte, para asociar diferentes texturas pianísticas a posibles texturas orquestales.

Por último, se debe mencionar la práctica artística que ha sido fundamental para la realización de las diferentes propuestas interpretativas.

Por lo que respecta a la estructura, el trabajo consta de cinco partes. La primera es una introducción, donde se encuentra el objeto de estudio, la justificación, el estado de la cuestión, objetivos, metodología y estructura y, por último, dificultades y facilidades.

La segunda es el cuerpo de trabajo, que consta de tres apartados. Para comenzar, un apartado dedicado a la biografía del compositor, contextualización de la obra y posibles influencias en la obra. En el que se ofrece una breve explicación de la vida del autor, se aclara el significado del término “Premanuel de Antefalla” y se expone el contexto en el que se compuso el *Allegro de Concierto*. Además, se da a conocer influencias románticas presentes en la obra. Seguido de un apartado en el cual se muestra un análisis musical centrado en el estudio de la forma, armonía, melodía y texturas de la obra. Del cual, se han podido identificar diferentes influencias en la obra y posibles errores editoriales en su partitura. Y, como último apartado del desarrollo, se muestra “*El Allegro de concierto en orquesta*”, en el que a cada textura se le asocian paralelismos con otros fragmentos orquestales, se le aplica una posible orquestación y se muestra cómo aplicar la ejecución técnica en el piano para lograr el timbre deseado.

En la siguiente parte del trabajo se han desarrollado las conclusiones. Y para finalizar, se muestran todas las fuentes consultadas en la bibliografía, fonografía y webgrafía, seguida del apéndice documental, donde se encuentra una tabla formal detallada y análisis musical completo de la partitura del *Allegro*.

1.5. Dificultades y facilidades.

La mayor dificultad que se presenta en este trabajo es la escasez de información existente al tratarse de una composición que ha sido recuperada recientemente. Otra de las barreras que se impone es el hecho de que la obra no consta de versión orquestal, por lo que se tendrá que realizar una apreciación orquestal a través de la identificación y comparación de pasajes orquestales semejantes.

Sin embargo, existe un análisis de la obra y se dispone, aunque de manera limitada, de información sobre el contexto de su creación y de las influencias que se encuentran en ella, lo cual supone una ventaja a la hora de comprender la procedencia de la inspiración en su lenguaje musical.

2. BIOGRAFÍA DE MANUEL DE FALLA Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA.

2.1. Breve biografía de Manuel de Falla.

Manuel María de los Dolores Falla y Matheu, conocido como Manuel de Falla, nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876 y falleció en Alta Gracia, Argentina, el 14 de noviembre de 1946. Junto a Isaac Albéniz y Enrique Granados, formó parte de la tríada más destacada de la música nacionalista española. Falla es considerado uno de los primeros compositores españoles en alcanzar renombre internacional (Pahissa, Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f.). Su estilo estuvo influenciado por compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel, sin dejar de reflejar el carácter de la música folclórica española (Roland-Manuel, Infancia y juventud, s.f.).

Desde joven, Falla se vio influenciado por las danzas y cantos tradicionales que le ofrecía la sirvienta familiar. Su formación musical inicial fue proporcionada por su madre, María Jesús Matheu, y más tarde por Eloísa Galluzo, quien le enseñó a tocar el piano (Roland-Manuel, Infancia y juventud, s.f.). Aunque en un principio estuvo interesado en la literatura, se terminó decantando por la música, empezando su formación en la composición con los profesores Alejandro Otero y Enrique Broca (Franco, 2001, p. 371).

Falla continuó sus estudios en el Conservatorio de Madrid en 1899. Allí recibió formación pianística de José Tragó, un buen pedagogo y pianista de la época. Durante su estancia en Madrid, compuso varias zarzuelas para contribuir económicamente a su familia, a pesar de que este estilo no le resultaba del todo atractivo. Falla terminó sus estudios en 1899 tras ganar el primer premio de piano del centro con muy buena puntuación en todos sus cursos (Franco, 2001, p. 371).

En 1903, compuso el *Allegro de Concierto* para un concurso de composición del Conservatorio de Madrid, obteniendo una mención especial por obras de piano con bravura. En su creación es notable la evolución de su lenguaje ya que comienza a adquirir influencias de referentes europeos. Éstas se avivarán al trasladarse a París, en 1907, donde Falla conoce a Debussy, Ravel y Dukas, de los cuales adopta elementos propios del impresionismo musical, que se evidencian en sus composiciones posteriores. Es en

Francia, donde el compositor alcanza un carácter y estilo más definido en su composición, lo cual se manifiesta con el éxito de *La vida breve* estrenada en la Ópera-Comique y la composición de *Cuatro Piezas Españolas* en 1909 (Fundación Archivo Manuel de Falla, Diez años de vida breve, s.f; Franco, 2001, p. 372).

En 1915, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Falla regresó a Madrid y continuó con su labor compositiva. Entre sus obras más destacadas de este período se encuentran *Siete canciones populares españolas* y *Noches en los jardines de España* (1916), ambas marcadas por una clara influencia del folclore andaluz y de la orquestación rusa (Franco, 2001, p. 372). En colaboración con los Martínez Sierra, creó el *Amor Brujo* y *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres en 1919 con la colaboración de Picasso en los decorados (Ballets Russes y España, Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f.).

En 1921 se mudó a Granada, donde se rodeó de intelectuales como Federico García Lorca, trabajando en espectáculos teatrales y en la recuperación del *cante jondo*. Esta etapa culminó en 1923 con la creación de *El retablo de maese Pedro*, una obra teatro – musical que le supuso investigar acerca de la música española antigua, logrando rehabilitar el clavecín, que utilizó en la orquesta de la obra y posteriormente, para su *Concerto per clavicembalo* estrenada en 1928 (Granada, ciudad elegida, Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f.; Lo jondo, la cachiporra, el Quijote, Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f.; Franco, 2001, p. 372).

A partir de 1927, Falla comenzó a trabajar en *Atlántida*, pero nunca la completó debido a su deteriorada salud (Franco, 2001, p. 373). Durante la década de los años 30, con el inicio de la Guerra Civil Española en 1936 y la llegada de la Segunda Guerra Mundial, Falla decidió aceptar una invitación de la Institución Cultura Española en Buenos Aires en 1939, trasladándose a Argentina, donde continuó trabajando en *Atlántida*. Una vez allí, estrenó la suite orquestal *Homenajes* y terminó *Pedrellana*. El compositor falleció en 1946 en Alta Gracia, Argentina, dejando *Atlántida* inconclusa en manos de Ernesto Halffter (Franco, 2001, p. 373).

2.2. Etapa “Premanuel de Antefalla”.

El poeta Gerardo Diego fue el creador de la expresión “Premanuel de Antefalla”, para referirse a la primera etapa compositiva de Manuel de Falla. Según el autor, el propio compositor, se autodenominaba de esta manera, en sus escritos, cuando hacía referencia a esa etapa de su vida (Iglesias, 2001, p. 31).

En este periodo de tiempo se encuentran las obras creadas dentro de la juventud del compositor, poniendo su final en la composición de las *Piezas Españolas* (1904 - 1905) para piano y la ópera *La vida breve* (1904 - 1905). Esta fase de su vida abarca todas aquellas piezas conocidas como “Composiciones de la infancia”, muchas de las cuales permanecen inéditas o se han perdido con el tiempo (Iglesias, 2001, p. 31).

Muchas de estas obras fueron editadas en el extranjero sin la autorización del autor, mientras que otras fueron impresas o distribuidas tras su fallecimiento. Algunas composiciones han sido casi recién descubiertas y algunas hasta en edición por el año 2001. Todas estas piezas, pertenecen al género de “música de salón” influenciadas por el ambiente cultural de Cádiz, ciudad natal de Falla (Iglesias, 2001, p. 31).

Los conciertos celebrados en la casa de Don Salvador Viniegra, para el cual compuso su *Melodía para violoncello y piano, Op. 1* o la tienda de música de Quirell, donde Falla exploraría con otros géneros musicales escritos para piano, fueron muy relevantes en esta etapa compositiva de Falla (Iglesias, 2001, p. 31).

Su dedicación a la composición la empezó alrededor de los 20 años, y lo tuvo que compaginar con sus estudios interpretativos, pues en 1890, Falla se trasladó a Madrid para estudiar con José Tragó, demostrando un alto nivel técnico, al ser capaz de interpretar obras como “La Campanella” de Liszt. Durante esta etapa estudiantil, mantuvo su alto nivel pianístico terminando sus estudios en dos convocatorias consecutivas: 1897-1898 y 1898-1899 (Iglesias, 2001, p. 31).

Las obras de esta etapa, aunque sean tempranas, poseen un interés indiscutible. No solo destacan por su adaptabilidad al teclado, sino también por las influencias que anticipan

rasgos estilísticos del futuro Manuel de Falla, consolidando su evolución como uno de los grandes compositores de la música nacional española (Iglesias, 2001, p. 31).

Marco (2014) señala que:

Un puente entre el "Premanuel de Antefalla" y las primeras obras importantes del autor, el que nos da dos obras de transición algo posteriores: la canción *Tus ojillos negros* y el pianístico *Allegro de concierto*. Son obras diferentes pero que obedecen a una cierta evolución del lenguaje del autor que ya ha asimilado las constantes básicas de su época y empieza a buscar nuevos recursos, ahora desde su propia perspectiva. (p. 65)

2.3. El *Allegro de Concierto* en contexto.

La obra fue compuesta para un concurso de composición otorgado por la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid², en el que demandaban una “obra impuesta para los concursos de Piano”. Se llegaron a presentar hasta 27 obras, del cual Enrique Granados obtuvo el primer premio por consenso, con su *Allegro de Concierto*. Vicente Zurrón y José María Guervós obtuvieron el segundo premio. No obstante, el jurado mencionó honorablemente otras seis obras, en las que se encontraba el *Allegro de Concierto* de Manuel de Falla, junto con Zavara, Ruiz Manzanares, Jiménez Delgado y Mariani (Marco, 2014, p. 66).

El *Allegro* finalmente se estrenó en un recital convocado en el Ateneo de Madrid el 15 de mayo de 1905, junto con otras obras de Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Scarlatti y Liszt (Iglesias, 2001, pp. 73 y 74).

Con esta composición Falla termina de aportar su influencia de Grieg y Chopin, que fue muy importante en la etapa compositiva “Premanuel de Antefalla”. Sumado a esto, fue la obra que puso cierre a esta etapa para saltar al lenguaje compositivo propio de Manuel de Falla, que empezaría pocos años después con la ópera *La vida breve* y las *Piezas españolas* para piano (Marco, 2014, p. 65; Iglesias, 2001, p. 74).

² Nombre dado al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde su fundación en el año 1830 hasta el año 1900.

Iglesias (2001) sostiene que: “Su ímpetu exige ya del concurso de un pianista, capaz de realizar esta obra con la suficiente técnica y la holgura necesarias” (pp. 74-75). Incluso sus indicaciones en la partitura pueden aportar mucho respecto a su interpretación. Esto evidencia que el compositor ya había asimilado plenamente los recursos técnicos, expresivos y estéticos de su momento y estaba preparado para adquirir su propio lenguaje compositivo (Marco, 2014, p. 65).

Alrededor del año 2001, cuando el musicólogo y pianista Antonio Iglesias, se disponía a estudiarla, la partitura todavía no había sido editada y ni siquiera se encontraba en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, para el cual fue presentada. Fue gracias al poeta Gerardo Diego, por el que obtuvo fotografías de la misma, y posteriormente, por Maribel de Falla de García de Paredes, quien más tarde, le ofreció una fotocopia de la misma. Aun así, se seguía sin saber dónde se hallaba el manuscrito original (Iglesias, 2001, p. 73).

Finalmente, la partitura original se recuperó entre sus documentos tras ser reexaminados y en la actualidad, se conserva en el Real Conservatorio de Música de Madrid (Crhichton, 1986).

2.4. Posibles influencias en la obra.

A partir del *Allegro de Concierto*, Falla muestra un avance significativo en su lenguaje musical, reflejándolo así, en su composición. En esta etapa, investiga acerca del folclore andaluz, manteniendo su esencia, pero a la par, explora las características estilísticas que le causan mayor atención de las obras de compositores internacionales de gran renombre.

Estas influencias enriquecen su lenguaje y estilo, inspirándole a desarrollar nuevas obras que fusionan el folclore tradicional con el estilo europeo. Esto se manifiesta en el *Allegro*, donde se aprecian influencias de compositores como Schumann, Tchaikovsky, Liszt, Chopin y Wagner (Nommick, 2014, p. 89). Aunque en el análisis de texturas, se señalará que la influencia de estos tres últimos compositores es más pronunciada, evidenciada por referencias concretas a pasajes específicos de la obra.

3. ANÁLISIS DEL LENGUAJE COMPOSITIVO DEL *ALLEGRO DE CONCIERTO*.

3.1. Forma

Desde una perspectiva general, se puede apreciar una estructura basada en la forma sonata, compuesta de sus tres grandes secciones: Exposición, Desarrollo y Reexposición. Sin embargo, la obra escapa de los rasgos característicos de cualquier forma sonata convencional clásica, en vista de que el compositor adopta un enfoque más libre, introduciendo y desarrollando estructuras formales menores dentro de estas tres grandes secciones.

Dentro de esta gran forma sonata, se encuentran tres temas principales: A, B y C. Cada uno de ellos ejerce un papel fundamental en el discurso de la obra. El tema A destaca por la bravura y carácter triunfal de sus entradas, manifestándose con fuerza y energía. En contraste, el tema B aporta serenidad y sensación de ensoñación, mientras que el tema C introduce recreación y movimiento. Estos temas se combinan y transforman a lo largo de la obra, creando un tejido musical lleno de contrastes y variaciones.

Antonio Iglesias en su obra *Manuel de Falla (su obra para piano)* y “*Noches en los jardines de España*”, a través de la elaboración del análisis formal del *Allegro de Concierto*, llega a la siguiente conclusión:

La forma de un primer tiempo de “sonata”, consustancial con su título, la altera Falla subdividiendo su *ALLEGRO DE CONCIERTO* en seis periodos estructurales, muy semejantes en sus dimensiones, que se rubrican en una oportuna “coda”. (...) Su formulación estructural es la siguiente: A-B-A-C-B¹-A-Coda. (2001, pp. 74 y 75)

Esto implica que, para el autor, la Exposición contiene los temas A, B y A; el Desarrollo por su parte, presenta los temas C y B¹ y, la Reexposición se limita al tema A concluyendo en una brillante Coda. (Iglesias, 2001, pp. 75 – 79)

A continuación, se muestra el análisis formal de Iglesias reducido en el siguiente esquema:

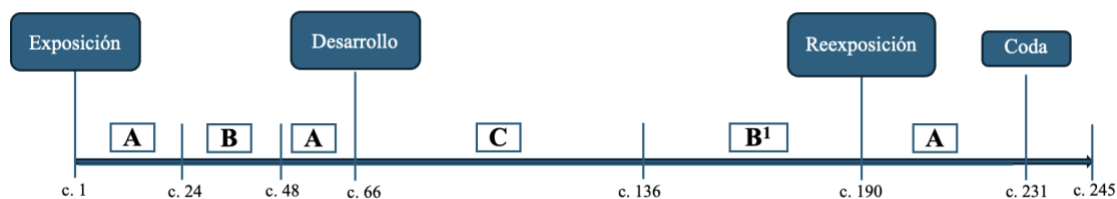


Ilustración 1: Estructura formal del *Allegro de Concierto* de Manuel de Falla basada en el análisis de Iglesias.

Tras la elaboración propia del análisis formal, se propone considerar el comienzo del Desarrollo en el c. 90. Esto implica que en la exposición se presentan los tres temas principales de la obra, ya que, a partir de ese compás, se inicia un proceso de variación constante de estos temas, el cual se extiende hasta el compás 189, dando paso a la Reexposición.

A continuación, se procede a explicar cada uno de los temas y se mostrará cómo estos encajan dentro de la forma sonata.

3.1.1. Exposición (cc. 1-24).

La obra empieza presentando al protagonista Tema A, con energía y dinamismo con la frase A1 (cc. 1-6), en la que destaca su textura densa, su dinámica en *fortissimo* y el uso de un ritmo muy definido. Estas características podrían hacer posible que la frase se pudiera asimilar a un *tutti* orquestal.

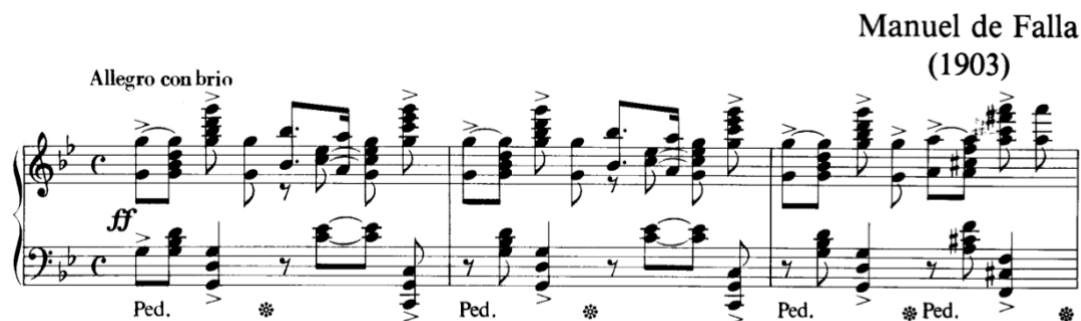


Ilustración 2: Primera semifrase de la frase A1 (cc. 1-3).

Este tema no se mostrará siempre con la misma textura; a lo largo de sus variaciones, se alterna entre diferentes texturas y se entrelaza con otros temas. El Tema A se desarrolla en un total de nueve frases, desde A1 hasta A9, donde cada una de ellas ofrece una variación del tema original, introduciendo nuevos recursos que mantienen el interés sin que el tema se vuelva monótono o repetitivo.

El Tema B (cc. 25-29) en *pianissimo* y *dolce*, contrasta con el tema A transmitiendo un ambiente de ensueño y evocación, lo cual sirve de respiro antes de su regreso. Este tema tan sólo volverá a aparecer una vez más en el Desarrollo, por medio de una variación.

Tema B

a tempo

B1

24

mi dórico

pp dolce

2 Ped.

IV⁶

I

IV⁶

26

re dórico

I

IV⁶

Ilustración 3: Tema B en los cc. 24-27.

En el Tema A¹ (cc. 30-65), el motivo melódico presentado en el Tema A sufre una variación rítmica. Este se intercambia en forma de canon entre soprano y tenor, generando un diálogo entre ellos en la frase A4 (cc. 30-39). Esta nueva variante, reaparece en el desarrollo con las frases A' y A'C.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. Red boxes highlight specific musical features: the first measure of the first system, the second measure of the first system, and the first measure of the second system. Blue boxes highlight the second measure of the second system and the third measure of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ilustración 4: Tema A¹ en los cc. 30-31.

El Tema C (cc. 66-99) en Fa Mayor, presenta dos motivos diferentes, los cuales se abordarán en el apartado de las melodías y texturas, ambos comparten la característica de dirigirse hacia las apoyaturas. El tema se verá representado hasta en 8 frases con nuevas variaciones y en combinación con el tema A.



Ilustración 5: Motivos principales del Tema C (cc. 66-69).

A diferencia de la sonata clásica convencional, que suele presentar dos temas principales en su exposición, el primero en la tonalidad principal y el segundo modulando a la dominante, la Exposición del *Allegro de Concierto* introduce tres temas distintos. Estos temas varían entre sí sin mantener una conexión tonal aparente, buscando generar contraste en lugar de continuidad tonal.

3.1.2. Desarrollo (cc. 90-190).

En esta sección de la obra, Falla opta por crear diferentes combinaciones de los Temas A y C. Estas fusiones se intercalan con diferentes variaciones de los temas A, B y C, creando nuevas conexiones entre ellos a través de puentes y transiciones.

3.1.3. Reexposición (cc. 192-230).

La Reexposición (c. 192 - c. 230) marca el regreso de tan sólo el Tema A, que aparece de forma idéntica a la exposición, con la introducción de las frases A8 (cc. 213-220) y A9 (cc. 221-230).

3.1.4. Coda (cc. 231-243).

Finalmente, la Coda (cc. 231-243) presenta un desenlace brillante con un *Più vivo*, en Sol Mayor, con un motivo desarrollado inspirado en el tema C. El *Allegro* culmina en

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

fortissimo cerrando con un grandioso arpeggio hasta llegar a una cadencia perfecta, finalizando la obra con una sensación resolutive de gran final.

La tabla que se muestra a continuación resume como se organizan los diferentes temas en la Exposición, Desarrollo, Reexposición y Coda.³

ALLEGRO DE CONCIERTO (1903)	
<u>Exposición</u> cc.1-90 Sol m	<u>Tema A</u> cc. 1-23 Sol m
	<u>Tema B</u> cc. 24-29 Mi dórico
	<u>Tema A¹</u> cc. 30-47 Sol m
	<u>Tema A</u> cc. 48-65 Sol m
	<u>Tema C</u> cc. 66-90 Fa M
<u>Desarrollo</u> cc. 90-189 Fa M	<u>Tema AC</u> cc. 90-105 Fa M
	<u>Tema C</u> cc. 106-135 Sib M
	<u>Tema A'C</u> cc. 136-164 Si b M
	<u>Transición</u> cc. 164-172 La m
	<u>Tema B¹</u> cc. 172-184 La mixolidio
	<u>Tema A</u> cc. 186-189 Re m
<u>Reexposición</u> cc. 190-230 Sol m	<u>Tema A</u> cc. 190-230 Sol m
<u>Coda</u> cc. 231-245 Sol M	<u>Coda</u> cc. 231-245 Sol M

Tabla 1: Estructura formal del Allegro de Concierto.

³ Para un análisis más detallado, consultar el apéndice documental, donde se encuentra el anexo 1 y anexo II, con el análisis en la partitura.

3.2. Armonía

Continuando con el análisis ⁴, se mostrarán los recursos más característicos del lenguaje armónico que Falla usó para su composición.

3.2.1. Progresiones y series.

A lo largo de la obra, se pueden apreciar diversas progresiones armónicas, que incluyen modulaciones, secuencias cromáticas y diatónicas. Estas se sitúan tanto para el desarrollo de los temas como en puentes o en zonas de transición.

Además, la mayoría de las frases musicales se desarrollan a través de imitaciones por movimiento directo, dando lugar a la creación de nuevas semifrases al transportar fragmentos musicales a tonalidades vecinas. Este tratamiento se puede observar en gran parte de la obra. Por ejemplo, en la exposición en el tema A, con su frase A2.

Ilustración 6: Imitación por movimiento directo con las dos semifrases de A2 (cc. 7-12).

Otra progresión llamativa que cabe destacar es la progresión cromática modulante ascendente, ubicada en la frase A3 en los cc. 20 y 23. Esta se encarga de conducir el motivo principal mediante una secuencia cromática acompañada de un *sempre crescendo*, en dirección hacia la dominante del tema B manteniendo la tensión con un *poco ritardando* hasta la entrada del nuevo tema.

⁴ Para ver el análisis armónico completo de la obra, consultar el apéndice documental, en el anexo II.

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.



Ilustración 7: Progresión cromática modulante ascendente en A3 en los cc. 20-23.

Falla emplea las series de séptimas disminuidas para generar tensión. En la frase A6, que se ilustra a continuación se puede observar una serie de séptimas, a la que añade el recurso *stretto* con el objetivo de acelerar el ritmo armónico. Este recurso complementa y amplifica la tensión generada por las séptimas, además de ser una herramienta que Falla usará en la mayoría de sus progresiones.

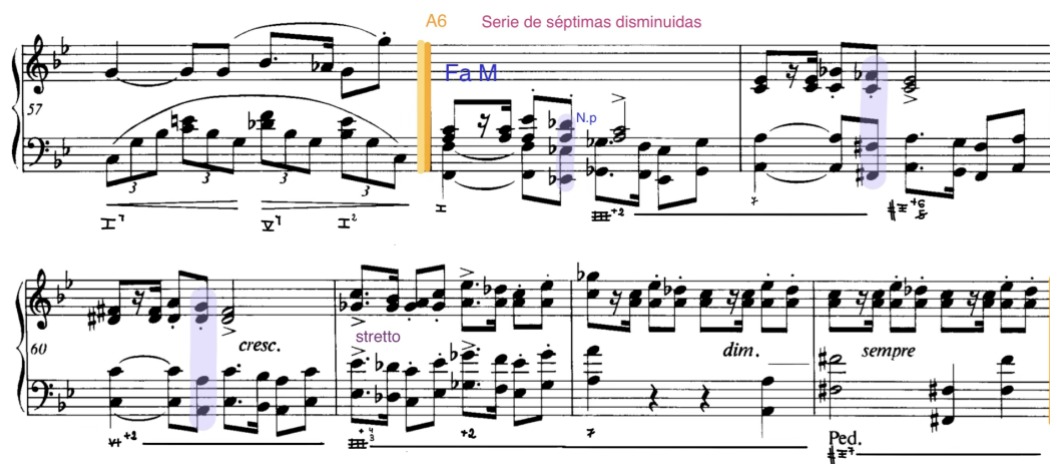


Ilustración 8: Serie de séptimas (cc. 58-63) en A6.

O las series de sextas en La menor que utiliza para la creación del puente 4.



Ilustración 9: Serie de sextas en Puente 4 (cc. 154-160).

3.2.2. Notas pedales.

Falla construye secciones enteras utilizando el pedal de dominante o de tónica. Como es el caso del tema C, en el que hace uso de notas ornamentales que otorgan coherencia y significado al fragmento.

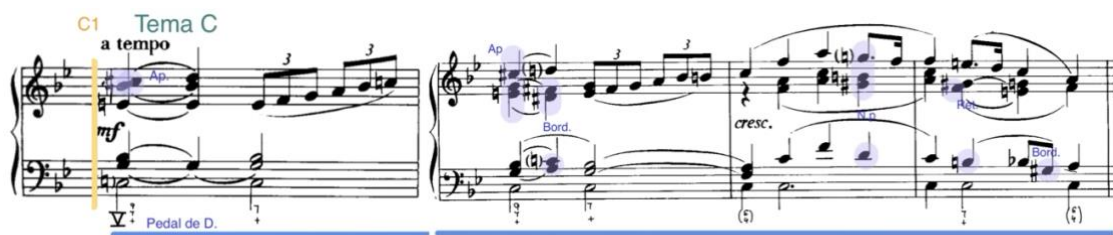


Ilustración 10: Pedal de Dominante de Fa Mayor en Tema C (cc. 66-69).

3.2.3. Uso de escalas modales.

El uso del modo Mi Dórico en el tema B genera un contraste significativo con el tema A, creando una sensación de luz al fragmento. Cuando este tema varía a B¹ (cc. 172-184) se utiliza el modo de La Mixolídio, con el mismo fin. La escala de Mi Dórico contiene las siguientes notas:



Ilustración 11: Escala de Mi Dórico.

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.



Ilustración 12: Mi Dórico en Tema B (cc. 24-26).

Por otro lado, en la frase A4, Falla opta por usar el modo Re Frigio Mayorizado. Este modo con su segunda menor y tercera mayor, evoca sonoridades que se suelen asociar al folklore andaluz aportando un color exótico y distintivo a la obra, de forma que genera una tensión armónica que ayuda a añadir dramatismo al fragmento. En este caso, actúa como dominante de Sol Mayor preparando la entrada del tema A.



Ilustración 13: Escala de Re Frigio Mayorizado.

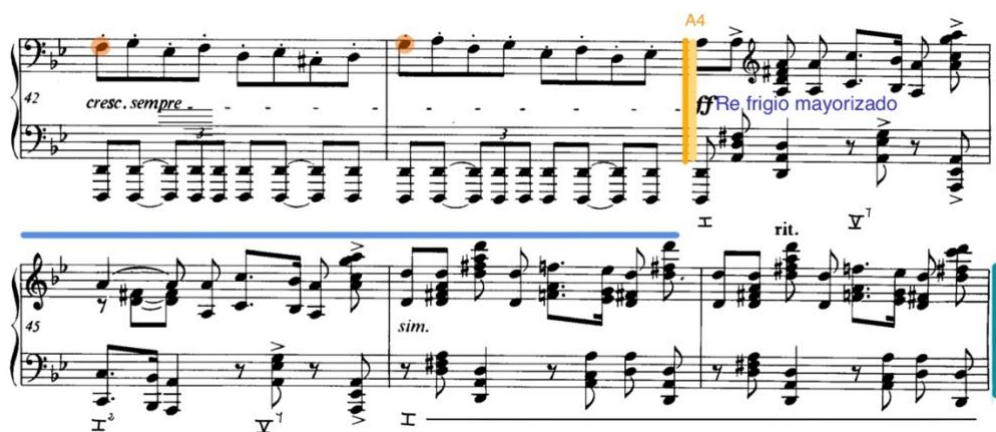


Ilustración 14: Re Frigio Mayorizado en la frase A4 (cc. 44-47).

3.2.4. Otros recursos: Acordes prestados y nota *blue*.

En algunos compases el compositor hace uso de elementos armónicos que contribuyen a enriquecer la armonía y aportar color a la obra.

En el c. 145 del Tema A'C, se observa el uso de un acorde préstamo de la tonalidad homónima menor (Reb m). Se trata del VI grado de esta tonalidad (acorde de Sibb M) que enharmonizado resultaría el acorde de La M que aparece en la partitura. A efectos prácticos, el recurso armónico sería ese juego interválico entre dos acordes mayores a distancia de tercera mayor, el cual se caracteriza por una sonoridad luminosa.



Ilustración 15: VI grado prestado de Reb m en la tonalidad de Re# M, en el c. 145.

Por otro lado, el uso de la nota *blue* en el tercer tiempo con la nota *fa*3 del c. 38, crea una disonancia respecto a la nota *fa*#2 del acorde de séptima de dominante de Sol menor. Este recurso expresivo, característico del blues y el jazz, podría reflejar cómo Falla incorpora nuevos elementos en su búsqueda hacia un lenguaje compositivo propio.

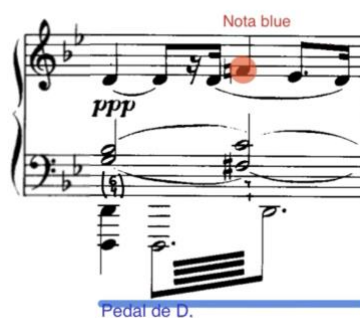


Ilustración 16: Nota *blue* en el c. 38.

3.3. Melodía.

A continuación, se analizarán en profundidad las melodías más relevantes, extraídas de los temas principales, a partir de las cuales, Falla generará el resto de contenido melódico de la obra.

Para empezar, se analizará la melodía principal del tema A. Esta se desarrolla dentro de un marco diatónico tonal, en la tonalidad de Sol menor y se encuentra camuflada entre el acompañamiento, por lo que será necesario extraer la melodía para poder visualizarla con mayor claridad.



Ilustración 17: Melodía extraída de la frase A1 (cc. 1-3).

El motivo principal de la obra se desarrolla y sirve de base para la creación de melodías muy semejantes que utilizarán el motivo o células del mismo para generar nuevos patrones. Este motivo focaliza toda la atención en la apoyatura del tercer tiempo, con el IV grado como base armónica. A continuación, se extraerá el motivo principal de la melodía y se estudiará su comportamiento en el análisis armónico que se ofrece en la siguiente imagen:



Ilustración 18: Motivo principal del Tema A (c. 1).

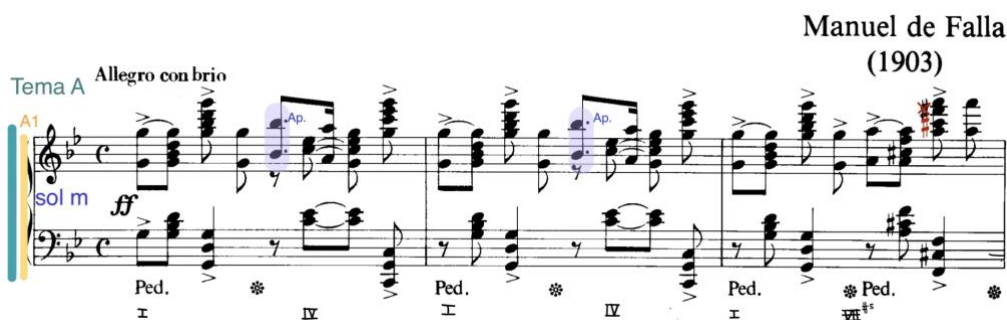


Ilustración 19: Melodía dentro del contexto armónico de la frase A1 (cc. 1-3).

La técnica compositiva que utiliza Falla para crear la melodía se basa en repeticiones sucesivas del mismo motivo, desarrollándose a través de su adaptación progresiva. La dirección que genera este proceso provoca que la tensión aumente conforme avanza el discurso musical hacia el último acorde, un VII grado con función de dominante secundaria con la quinta aumentada.

En cuanto a la interpretación se refiere, el compositor expone de forma clara que debe ejecutarse en *Allegro con Brio*, en *fortissimo*, remarcando con acentos los acordes a destacar, dotando a la obra de energía y un carácter brillante.

El tema B, por su parte, presenta una propuesta muy contrastante con la primera. Se trata de una melodía sencilla en *pianissimo* y *dolce* acompañada por arpeggios en la mano izquierda.

Tema B a tempo

Ilustración 20: Melodía del Tema B en su contexto armónico (cc. 24-26).

Tal y como se aprecia en la imagen anterior, la melodía en cuestión emplea la escala modal de Mi Dórico, sustentada armónicamente por el I y IV grado. Esta destaca por estar compuesta principalmente de sus notas estructurales, mientras que las notas de adorno situadas en tiempos débiles y semidébiles se utilizan para enriquecer el discurso melódico. El motivo principal orienta su dirección hacia la nota *mi*5.



Ilustración 21: Motivo principal del tema B.

En cuanto a la tímbrica de la melodía, el compositor contrasta drásticamente con la melodía anterior, con una dinámica en *pianissimo* y *dolce*. Junto con el uso de los dos pedales (Los pedales de *corda* y resonancia).

El tema C presenta una nueva melodía en Fa Mayor y su estructura armónica se apoya sobre un pedal de dominante. Este recurso permite al compositor jugar con las notas de adorno enriqueciendo el fragmento.

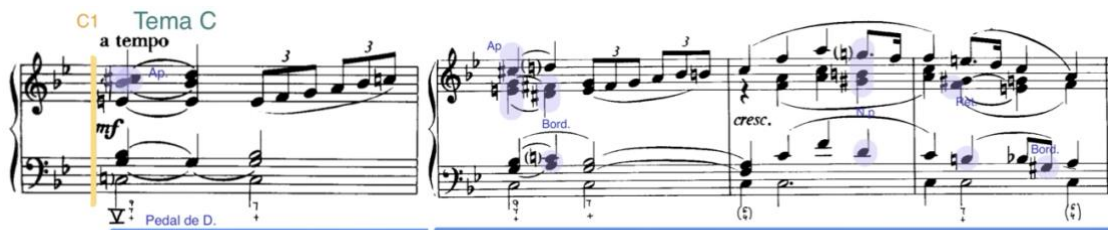


Ilustración 22: Melodía del tema C en su contexto armónico (cc. 66-69).

Este tema se compone de dos motivos. No obstante, el motivo principal, será el más representativo, ya que Falla lo usará para desarrollar futuras variaciones y combinaciones con otros temas. El foco de este motivo se centra en la apoyatura situada en el primer tiempo, la escala que le acompaña se dirigirá a la apoyatura del siguiente compás. El segundo motivo se caracteriza por tener un carácter más rítmico. En cuanto a su agógica,

Falla mantiene el mismo tempo y su dinámica cambia a *mezzoforte*. A partir del c. 66, marca un *crescendo* en el segundo motivo.



Ilustración 24: Motivo principal del Tema C.



Ilustración 23: Segundo motivo del Tema C.

En cuanto a su agógica, Falla mantiene el mismo tempo y su dinámica cambia a *mezzoforte*. A partir del c. 66, marca un *crescendo* en el segundo motivo.

3.4. Texturas

En esta obra se destaca una amplia variedad de texturas, cada una de las cuales, contribuye de manera significativa a la construcción de la misma. En este análisis, se examinarán las texturas más relevantes, poniendo especial atención en aquellas que denoten un gran contraste con el resto de la obra. Las texturas predominantes están vinculadas a los temas principales A, B y C. Además, la combinación de los temas A y C, junto con los puentes 1 y 4, aportan nuevas texturas que merecen ser destacadas por su contribución única al conjunto de la obra.

3.4.1. Tema A.

3.4.1.1. *Textura homofónica densa.*

La textura que presenta la frase A1, es la más relevante del Tema A, ya que llega a aparecer hasta tres veces a lo largo de la obra en representación del mismo. Se trata de una textura homofónica en *fortissimo*, caracterizada por una gran densidad armónica organizada en acordes con grandes saltos de octava, que ofrece como resultado una entrada triunfal y poderosa de la obra.

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.



Ilustración 25: Textura homofónica densa en la frase A1 (cc. 1-3).

En términos orquestales, en el plano principal destaca una clara melodía realizada a octavas en la mano derecha, mientras que el resto de voces completan su armonía con una rítmica paralela situadas en un plano de fondo. Este tratamiento se podrá apreciar en las frases A1 y A4.



Ilustración 26: Planos orquestales de la frase A1 (cc. 1-3).

Según Iglesias, esta textura guarda una gran semejanza con el estilo de Liszt, por su carácter brillante y enérgico y la disposición de su armonía en grandes acordes y saltos de gran distancia entre ellos (2001, p. 75). Se puede observar ciertas similitudes con el *Estudio Trascendental n.º 8* de Liszt. A un tempo de *presto furioso* y *fff*. En el que se observa un juego de saltos entre las células de fusas y los grandes acordes de 8ª que se ubican a una o hasta dos octavas por encima de las mismas.

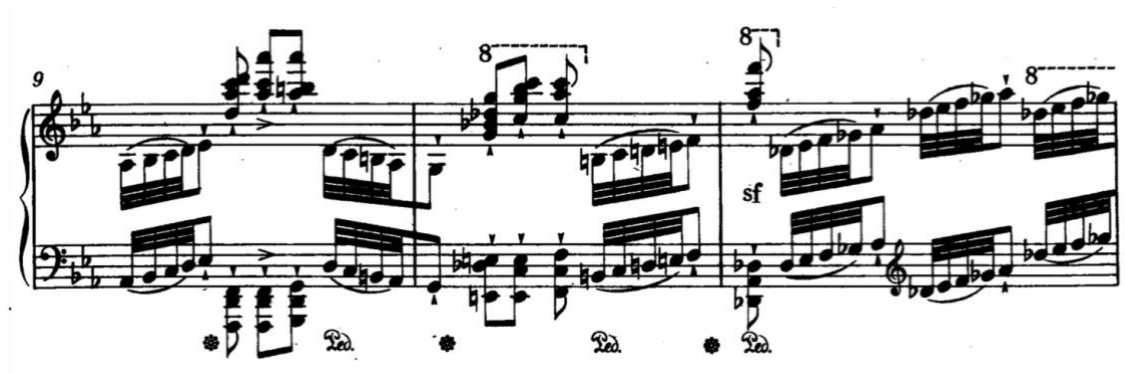


Ilustración 27: Liszt. *Estudio trascendental N.º 8*. (cc. 9-11).

3.4.1.2. *Textura homofónica ligera.*

En la frase A2, la densidad armónica de la presentación inicial se reduce a una melodía y dos patrones de acompañamiento en *piano* y *ben marcato e canto*. La voz contralto realiza un acompañamiento de tresillos arpegiados y el bajo completa la armonía con negras. Como resultado se obtiene una textura sofisticada y ligera.



Ilustración 28: Textura homofónica ligera de la frase A2 (cc. 7-8).

3.4.1.3. *Textura polifónica densa.*

Reaparece la densidad armónica en la frase A¹1, pero esta vez, con polifonía, mediante el intercambio del motivo melódico expuesto por la voz soprano y la respuesta del tenor en forma de canon. Se mantiene un acompañamiento de tresillos en la voz central, pero esta vez con acordes placados.



Ilustración 29: Textura polifónica densa de la frase A¹1 (cc. 30-32).

3.4.2. Tema B: Textura de melodía acompañada.

La textura que introduce el tema B crea un gran contraste respecto al tema A, al desarrollarse en *pianissimo* y *dolce*. Se trata de una melodía acompañada en la que la mano derecha interpreta la melodía principal y la mano izquierda realiza un acompañamiento simple con acordes arpegiados, generando una textura muy ligera.



Ilustración 30: Textura de melodía acompañada en el Tema B (cc. 24-26).

En este fragmento, se pueden observar rasgos característicos de la música de Chopin (Iglesias, 2001, p. 75), tanto por la gran expresión de su línea melódica como por su simple acompañamiento bajo el efecto sonoro inducido por los dos pedales. Un ejemplo de su influencia se puede observar en el siguiente fragmento del *Nocturno Op.9, N.º 1* de Chopin. En el que la mano derecha lleva una melodía en *piano* muy expresiva, sostenida por un simple acompañamiento de acordes arpegiados en el que se genera la misma sensación evocadora.



Ilustración 31: F. Chopin: *Nocturno Op.9, N.º 1* (cc. 1-3).

3.4.3. Tema C: Textura de melodía acompañada y homofónica.

La segunda textura más recurrente se encuentra en el tema C. Esta se desarrollará mediante variaciones y en combinación con otros temas a lo largo de la obra.



Ilustración 32: Textura de Polirritmia Horizontal del Tema C (cc. 66-69).

En esta sección el compositor decide combinar dos motivos rítmicos diferentes dentro de una misma voz. En el primer motivo destaca una melodía acompañada en la que las apoyaturas se convierten en su principal elemento característico, complementadas por un acompañamiento sencillo compuesto de acordes placados.



Ilustración 33: Primer motivo del Tema C (cc. 66-67).

El segundo motivo es homofónico, al presentar hasta cinco voces, que se mueven de forma paralela rítmicamente, formando acordes placados marcados con gran densidad, respecto al primer motivo. Por encima del resto de voces, la voz soprano sobresale llevando la voz cantante, mientras que el tenor realiza un contracanto en relación con la misma.

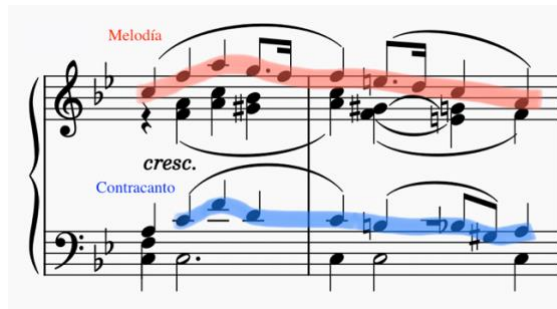


Ilustración 34: Segundo motivo del tema C (cc. 68-69).

En esta textura se percibe un carácter propio de la composición de Wagner. Lo cual se refleja en el primer motivo (cc. 66 y 67), con las apoyaturas y las escalas ascendentes creando la sensación de olas que suceden y rompen entre sí, generando impresión de aceleración hasta que termina en el segundo motivo (cc. 68-69), que contrasta introduciendo un ritmo armónico más lento, frenando la sensación de movimiento continuo (Nommick, 2014, p. 90).

En “*Ankunft bei den schwarzen Schwänen*” *WWV 95* de Wagner, se percibe, como de forma similar, se crea la misma sensación de ola por medio de la repetición de motivos, que se dirigen hacia largas apoyaturas y entonces cesan.



Ilustración 35: R. Wagner: *Ankunft bei den schwarzen Schwänen*, WWV 95. En los cc. 1-13.

3.4.3.1. Textura AC: Combinación de Temas A y C. Polifonía.

Esta textura, desarrollada en *fortissimo*, combina los elementos temáticos de A y C. Se observa el uso de la escala en tresillos, característicos del primer motivo C, que se irá sobreponiendo entre ambas manos en forma de canon ascendente. De esta manera consigue crear tensión hasta el compás 93, en el que culmina con el motivo rítmico A en octavas, realizando un canon a octavas descendentes entre ambas manos. Esta textura se verá reflejada de forma similar en la frase A¹C, en esta, el intercambio motivico se produce de compás en compás.



Ilustración 36: Textura polifónica y combinación de temas A y C (cc. 90-93).

3.4.4. Puentes: Texturas utilizadas para las transiciones temáticas.

A parte de las texturas características de los temas principales, los puentes que conectan las diferentes secciones presentan texturas distintas a estos, facilitando la transición entre temas, por medio de progresiones. A continuación, se analizarán los puentes que aporten texturas nuevas y relevantes.

3.4.4.1. *Puente 1.*

Ofrece una melodía acompañada, en la que la voz tenor ejecuta escalas descendentes a ritmo de corcheas, en sincronía con el bajo, que realiza un motivo rítmico marcado creado a partir de corcheas, síncopas y tresillos con la nota *re* como pedal con función de dominante.



Ilustración 37: Melodía acompañada con imitación directa de patrón rítmico en el Puente 1 (cc. 40 y 41).

La creación de este ritmo tan marcado por la combinación de ambas manos denota un rasgo característico de la música española, que se pueden apreciar en obras de otros compositores españoles. Se puede observar muchas similitudes con Albéniz. Por ejemplo, en *Rondeña*, del cuaderno II de la *Suite Iberia*, utiliza el mismo juego de la célula llevada en progresión, aunque en este caso se produce una hemiolia.



Ilustración 38: Albéniz. *Suite Iberia*. Cuaderno II. *Rondeña* (cc. 35-36).

Asimismo, en el cuaderno IV de su Suite Iberia, en la obra *Eritaña*, se pueden apreciar patrones semejantes con la sincronización de una melodía muy marcada con un bajo compuesto de sínkopas.

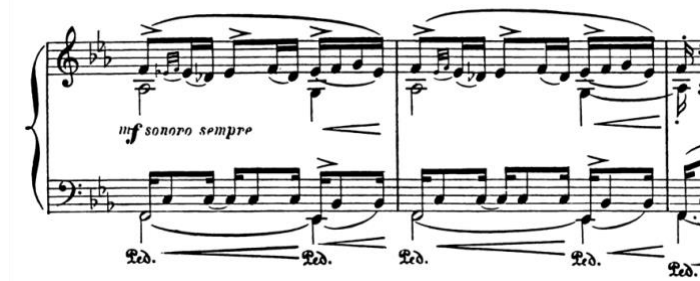


Ilustración 39: Albéniz. *Suite Iberia*. Cuaderno IV. *Eritaña* (cc. 33 y 34).

3.4.4.2. Puente 4.

Se encuentra una textura homofónica, con todas las voces moviéndose en bloque con un ritmo de corcheas muy marcado, creando una serie de sextas. El tenor y el bajo se mueven en octavas en primera inversión, mientras que contralto y soprano completan los acordes. Esta serie juega con bordaduras alrededor de la dominante de La menor, aumentando la tensión para llegar al siguiente fragmento.



Ilustración 40: Textura homofónica del puente 4 (cc. 156 y 157).

3.4.4.3. Puente 5.

Se establece una melodía acompañada en *pianissimo* y *leggiero*, desarrollada en semicorcheas en un registro agudo, mientras que los bajos contienen acordes partidos con amplios intervalos. A partir del primer motivo compuesto de cuatro grupos de semicorcheas, se origina el resto de contenido del puente recurriendo a la imitación por movimiento directo, en transporte de segunda descendente.



Ilustración 41: Textura de melodía acompañada del Puente 5 en el c. 164.

3.5. Ediciones

La única editorial que ha llevado a cabo la revisión y edición del manuscrito es Chester-Wise Music Group, en colaboración con Manuel de Falla Ediciones. La ausencia de ediciones adicionales por parte de otras empresas editoriales y el poco material audiovisual que hay de la obra, dificulta la verificación de la corrección de la edición de la partitura.

Sin embargo, parece estar detalladamente editada, ya que conserva numerosas indicaciones de pedal, diferentes articulaciones, así como instrucciones concretas de dinámicas y agógica, reflejando cómo desea Manuel de Falla que se interprete la obra. No obstante, se han detectado algunas erratas que se detallan a continuación.

En el compás 3 de la obra se observa la ausencia de un sostenido en la nota *do*5, lo cual genera disonancias fuera del estilo compositivo del autor. Asimismo, el sostenido en la nota *fa*5 del mismo acorde no debería estar presente, dado que no concuerda con la armonía que la envuelve. El mismo compás reaparece dos veces posteriormente a lo largo de la obra de forma diferente. En el acorde de la mano derecha, la nota *do*3 sí que lleva el sostenido. Asimismo, el sostenido en la nota *fa*5 del mismo acorde no debería estar presente, porque no concuerda con la armonía que la envuelve.



Ilustración 42: Errata en el c. 3 del *Allegro de Concierto*.

Al revisar las apariciones posteriores de este tema, específicamente en el compás 50, se observa que la nota *do5* sí que lleva sostenido, aunque en ese mismo compás no aparece el sostenido en la nota *do3* del acorde anterior de la mano izquierda y el *fa3* de ese mismo acorde sí que lleva.



Ilustración 43: Errata en el c. 50 del *Allegro de Concierto*.

En la tercera aparición de este tema, en el compás 192, la escritura es correcta y se ajusta a las alteraciones propias de la armonía.



Ilustración 44: c. 192 del *Allegro de Concierto*.

En el compás 20, encontramos otra supuesta errata editorial en la nota *sol*₂ ubicada en el segundo tiempo del compás en la mano izquierda, por la ausencia de un bemol, y así se puede corroborar, cuando en su reexposición, en el compás 209 vuelve a aparecer la misma música, esta vez con el *sol*_b, encajando correctamente con la armonía.



Ilustración 45: Errata en el c. 20 del *Allegro de Concierto*.



Ilustración 46: c. 209 del *Allegro de Concierto*.

En el c. 216 encontramos otra pequeña errata en el primer acorde compuesto de las notas: *si*₂ – *fa*₃ – *la*_{#3}. En el que, la nota *fa*₃ debería llevar sostenido y la nota *la*₃ no, pues no encaja con la armonía que le corresponde del acorde de séptima de dominante de Mi menor.



Ilustración 47: Errata en el c. 216 del *Allegro de Concierto*.

Por último, en la coda, específicamente en el c. 234, falta un bemol en la nota *mi*4 en el primer y segundo tiempo. Posteriormente, en el c. 240, el compás aparece ligeramente modificado y sí que se puede apreciar el *mi bemol*.



Ilustración 48: Errata en el c. 234 del *Allegro de Concierto*.



Ilustración 49: c. 240 del *Allegro de Concierto*.

4. EL ALLEGRO DE CONCIERTO EN ORQUESTA.

Después de haber analizado y comprendido el lenguaje musical de la obra, se procederá a desarrollar el objetivo más importante de este trabajo: Conseguir una perspectiva orquestal del *Allegro de Concierto* para poder enriquecer su interpretación pianística.

Con el fin de lograrlo, se asociará a cada textura uno o varios pasajes orquestales que mantengan características en común. Este enfoque permitirá avanzar al siguiente paso: Atribuir una orquestación a la obra en base a los fragmentos relacionados. Una vez obtenida una idea clara de cómo podría sonar la orquestación, se procederá a aplicar la técnica pianística necesaria para conseguir reproducir en el piano el color y timbre identificativo de los instrumentos vinculados. Este proceso permitirá al intérprete asumir el papel de director de orquesta, enriqueciendo su interpretación pianística y facilitando una comprensión más clara del discurso musical.

Es importante resaltar, que la orquestación de la obra se realizará tomando como referencia los ejemplos asociados, con apoyo de los libros de orquestación de Korsakov, N. R. (1946). *Principios de orquestación* (Buenos Aires: Ricordi Americana), y Adler, S. (2006) *El estudio de la orquestación* (Barcelona: Idea Books, S. A), de los cuales se ha extraído información sobre el registro, abreviaturas y función de cada instrumento. El objetivo de este procedimiento es conseguir evocar el efecto sonoro orquestal ideal para cada textura, sin pretender llevar a cabo un trabajo de composición.

Entre las obras orquestales relacionadas, la obra con mayor afinidad respecto a las texturas asociadas es *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. Por lo que servirá de referencia la orquestación de la misma, para establecer la correspondencia de los instrumentos orquestales a las voces que conforman la obra.

La orquestación del *Sombrero de Tres picos* de 1919, según la Fundación Archivo Manuel de Falla (n.d.), consta de: Flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión (bombo, castañuelas, platillos, caja, tam - tam, triángulo y xilófono), arpa, piano o celesta y las cuerdas.

4.1. Tema A.

4.1.1. Textura A1.



Ilustración 50: Textura homofónica densa en la frase A1 (cc. 1-3).

4.1.1.1. Obras orquestales relacionadas.

Para la textura predominante del tema A, se han identificado dos pasajes que mantienen relaciones directas con la misma. Lo cual, puede ayudar a visualizar la orquesta desde diferentes perspectivas y utilizar diferentes estrategias para la orquestación de la obra.

El primer pasaje corresponde al “Fandango” de la Suite I del *Sombrero de Tres Picos* (cc. 29-31). En este fragmento se presenta una melodía en *forte* y *legato*, interpretada principalmente por la flauta 1ª y violín 1º, y es reforzada por los demás instrumentos (flautín, oboe, clarinete, corno inglés, trompa, fagot, timbales, platillos, piano, arpa, violín 2º, viola, cello y contrabajo) que realizan pequeñas células de la melodía, contribuyendo a alcanzar el *sforzando* requerido. Mientras que el acompañamiento, con una dinámica menos intensa y una articulación en *staccato molto*, es interpretado por la sección de cuerda (violín 2º, viola, violoncello y contrabajo) junto con los clarinetes, marcando un ritmo muy definido, intercalándose con la principal línea melódica, generando una textura contrastante, pero cohesiva.

Audio:

[M. Falla. Fandango. Sombrero de Tres Picos.](#)

42

20 pochiss rit. a tempo

Fl.1º

Picc.

Oboe

C. Ingl.

1º

Clar. Sib

2º

Fag.

2 Cor. in Fa

Timp.

1 Piatto

Piano

Arpa

VI.1º

VI.2º

Viole

V. Celli

C. B.

colle bacchette

f

sfz

stacc.

stacc. molto

f vibrando

sfz

stacc. molto

J.W. C. 43C

Ilustración 51: Manuel de Falla. *Sombrero de tres picos*. Primera suite: III. "Fandango" (cc. 29-31).

La segunda propuesta se encuentra en la Segunda Suite del *Sombrero de tres picos*, con la “Danza final” en los cc. 88-92. La melodía es interpretada por la sección de viento madera (flauta, flautín, oboe y corno inglés); los cuales tocan una melodía sencilla ligada en corcheas, complementada por los violines, que doblan la melodía en semicorcheas aportando dinamismo y fluidez al pasaje.

Por su parte, los clarinetes, fagots, trompas, trombones y timbales, enfatizan la dirección de la música mediante su articulación y acentos. El resto de la cuerda (violín 2º, viola, violonchelo y contrabajo) completan la armonía del fragmento siguiendo el patrón rítmico de los violines. Esta sección servirá como base armónica para la línea melódica, colocándose en un plano de fondo con una textura homofónica.

Audio:

[M. Falla. Danza final. Sombrero de tres picos.](#)

218

Fl.

Picc.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Tromb. 1. 2

8 e Tuba

Timp.

Triang.

Piatto col mazzo

Cassa colla bacchetta

P.

A.

VI. 1

VI. 2

Viole

V. C.

C. B.

J.W.C. 430

Ilustración 52: Manuel de Falla. *Sombrero de tres picos*. Segunda suite. VII. “Danza final” (cc. 88-92).

4.1.1.2. Sugerencias de orquestación.

Para la orquestación de la melodía servirá de referencia el primer ejemplo. Por lo que esta será liderada por completo por el violín 1º y la flauta 1ª. A la vez, será reforzada por medio de un *tutti* orquestal en *fortissimo*, compuesto de algunos instrumentos de viento madera (flautín, oboe, clarinete y corno inglés) y metal (trompa), junto con el piano y arpa. Cada instrumento del *tutti* realizará pequeñas células dentro de la misma para enfatizar su dirección, tal y como se produce en el “Fandango”.



Ilustración 53: Propuesta de orquestación del plano principal para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).

El segundo ejemplo servirá de inspiración para orquestar el plano de fondo, por la forma en la que se dispone la melodía, y, sobre todo, la armonía en cada instrumento. En el registro grave se situarán de más grave a más agudo: contrabajo con tuba, violonchelo con trombón, y viola con fagot. El registro agudo será interpretado por viento madera (oboe, corno inglés, clarinete) junto con el 2º violín. Tal y como se muestra a continuación:

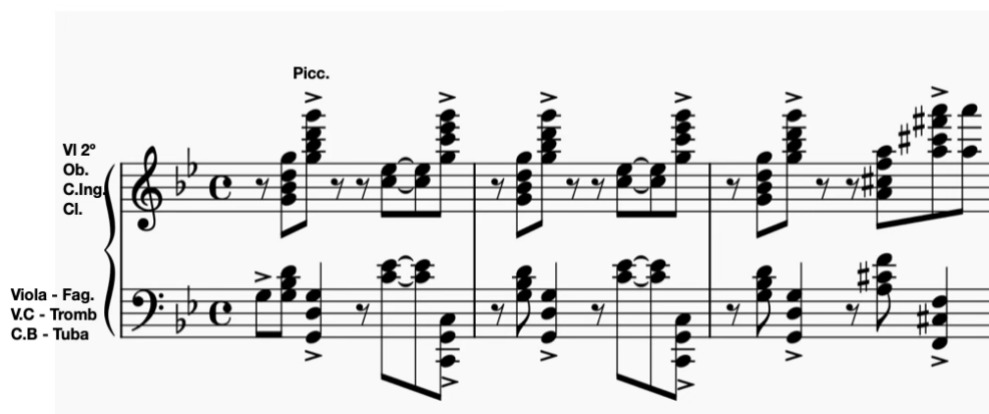


Ilustración 54: Propuesta de orquestación del plano de fondo para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).

Por último, cabe remarcar los acentos. Aquellos que contienen mayor densidad de notas son el segundo y último contratiempo de cada compás, ambos serán reforzados por timbal y platos. Sin embargo, los acentos interpretados en la melodía colocados en el primer tiempo de cada compás serán intensificados por el timbal.

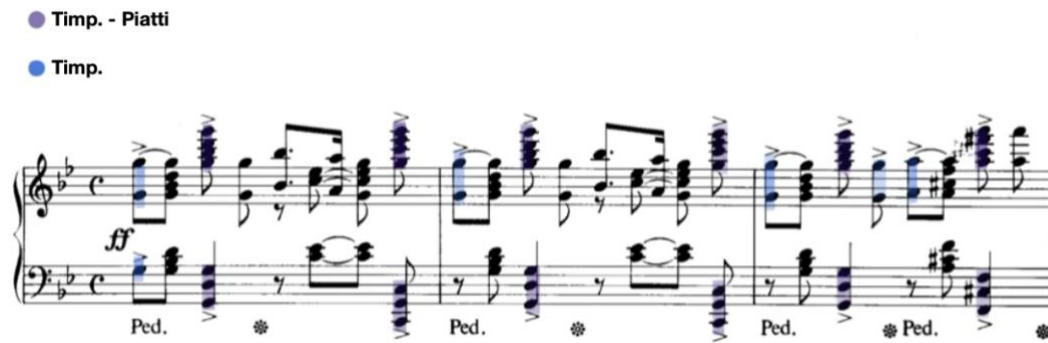


Ilustración 55: Propuesta de orquestación para el refuerzo en los acentos para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).

4.1.1.3. Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.

Antes de centrar la técnica en la obtención del timbre, es crucial estudiar los saltos de esta primera textura, puesto que el Tema A empieza con un *Allegro con brio* que requiere ejecutar grandes intervalos de octava con soltura. Para conseguirlo, será necesario estudiar primero los saltos por manos separadas, enfocando el movimiento hacia la octava superior e inferior, trabajando la velocidad. La digitación del acorde se debe anticipar mentalmente. Posteriormente, se debe practicar a manos juntas, sintiendo como el peso del cuerpo se apoya en el piano. Este estudio permitirá asegurar con precisión y fluidez la ejecución de los grandes intervalos, que son esenciales para la interpretación de este pasaje. La dirección de los saltos y digitación que se deben aplicar en este estudio, se muestran en la siguiente imagen:

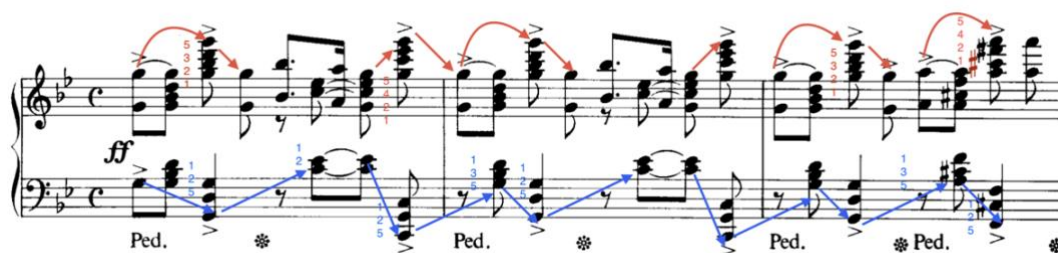


Ilustración 56: Estudio de saltos relevantes en ambas manos con previa de digitación del acorde al que se dirigen (cc. 1-3).

Una vez que se adquiriera la memoria digital de las notas y la capacidad de realizar los saltos sin impedimento. Será conveniente el estudio de los gestos de ambas manos. En cuanto a la melodía, se deben realizar dos gestos por compás, uno principal en el primer tiempo con el movimiento del brazo, dedos y muñeca hacia abajo, y el segundo, desde la apoyatura del tercer tiempo hacia la última octava del compás. Aunque esta forma parte del acompañamiento, se integrará en el estudio de la mano derecha para asegurar que destaque la línea melódica sin que el salto interfiera. El peso debe inclinarse hacia el meñique curvado para lograr un timbre brillante, similar al de la flauta. A continuación, se muestra la realización de los gestos en la siguiente imagen:



Ilustración 57: Gestos aplicados para la melodía en la mano derecha (cc. 1-3).

Para el estudio del acompañamiento, será muy importante comprender cómo dirigir la armonía hacia los acentos. El primer gesto se ejecutará hacia abajo, reforzando el primer acento de cada compás de la melodía. A partir del mismo, la armonía se dirigirá en *tutti* hacia el segundo acento, realizando un impulso desde el aire, dejando caer el peso hacia el interior del teclado para obtener un sonido vibrante y armonioso. Finalmente, el último acento debe realizarse desde el teclado hacia arriba, para volver a caer en el primer tiempo



Ilustración 60: Propuesta para la realización de dinámicas para A1 (cc. 1-6).

4.1.2. Textura A2.



Ilustración 61: Textura homofónica ligera en A2 (cc. 7 y 8).

4.1.2.1. Obras orquestales relacionadas.

En la *Suite Iberia*, del cuaderno 2, en *Triana* de Albéniz, en la versión orquestada por Enrique Fernández Arbós, se presenta un fragmento (cc. 51-54) en *pianissimo* y *dolce*. En este, destaca una línea melódica realizada por las flautas y sustentada por dos tipos de acompañamiento diferentes. En uno de ellos, se realizan acordes en corcheas a contratiempo. Mientras en el segundo, se repite constantemente un patrón rítmico en el bajo, como si de un bajo *ostinato* se tratase, enfatizando en las notas principales de la armonía. El hecho de no tener la partitura orquestal y de que la interpretación se encuentre en una dinámica en *pianissimo*, dificulta la identificación de los instrumentos que ejecutan los acompañamientos. Aun así, se puede apreciar que uno de ellos parece ser de viento madera, más en concreto el fagot, con pequeñas intervenciones de un triángulo.

Audio:

[Albéniz. Suite Iberia. Triana.](#)

The image displays a musical score for the piece 'Triana' from Isaac Albéniz's 'Suite Iberia'. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system is marked with a piano (*pp*) dynamic and the tempo/style instruction 'très doux et nonchalant'. The second system is marked with 'sempre *pp*' and 'poco *sfz*'. Both systems feature a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment is characterized by arpeggiated chords and is marked with 'Ped.' (pedal) and 'dolce' (sweet). The right hand melody is marked with 'très doux et nonchalant' and 'poco *sfz*'. The score is numbered 45 in the top right corner.

Ilustración 62: Isaac Albéniz. *Suite Iberia*. Cuaderno 2. *Triana* (cc. 51-54).

4.1.2.2. *Sugerencia de orquestación.*

Siguiendo la misma línea de orquestación que Albéniz, la línea melódica principal será protagonizada por una flauta como solista. Al final de cada compás, la última corchea que se produce a distancia de octava será interpretada por un triángulo, para poder conseguir el efecto de campanilla, al igual que en el ejemplo orquestado.

Al tratarse de una textura en *legatto*, será conveniente el uso de cuerda frotada, por lo cual, los dos acompañamientos se llevarán a cabo en la sección de cuerda. En concreto, la viola realizará el acompañamiento en tresillos arpegiados, mientras que los violonchelos junto con el contrabajo se encargarán del bajo.



Ilustración 63: Propuesta de orquestación para A2 (cc. 7 y 8).

4.1.2.3. Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.

Para la segunda textura, se presenta una propuesta de la digitación que facilita el *ben marcato e canto* dirigido a la melodía, tal como lo indica el compositor:

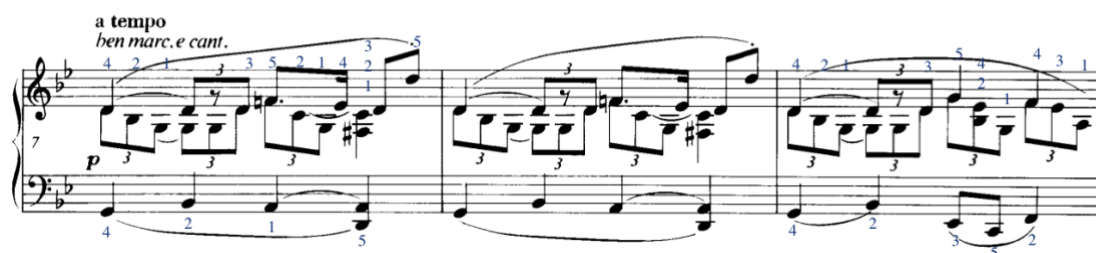


Ilustración 64: Sugerencia de digitación en A2 (cc. 7-9).

En esta textura el timbre de la flauta se apodera de la melodía en *piano*. Para poder emular el efecto, los dedos deben estar firmes, con la ayuda del movimiento del brazo seguido de la muñeca flexible dotaremos a la melodía de una mayor expresión. La dirección musical, como en la primera textura, se orienta hacia la apoyatura para luego desvanecerse con el toque final del triángulo. Este último se realizará siguiendo el movimiento del brazo hacia arriba, con el dedo meñique firme rozando la tecla.

En cuanto al acompañamiento de la viola, se realizará en *pp*, con un carácter muy suave, con la colocación de los dedos más planos intentando no despegar los dedos de las teclas, controlando el sonido en un plano sonoro ambiental sin sobrepasar por encima de la melodía. Por su parte, en la línea del bajo, el peso de los brazos se traspasará de un dedo a otro en *leggatto*, consiguiendo dar profundidad al pasaje en un plano de fondo.

En la siguiente imagen se puede observar el gesto que debe de seguir la línea melódica de la mano derecha junto con los reguladores empleados en cada compás y la indicación de pedalización a emplear, manteniendo las directrices de la textura A1.

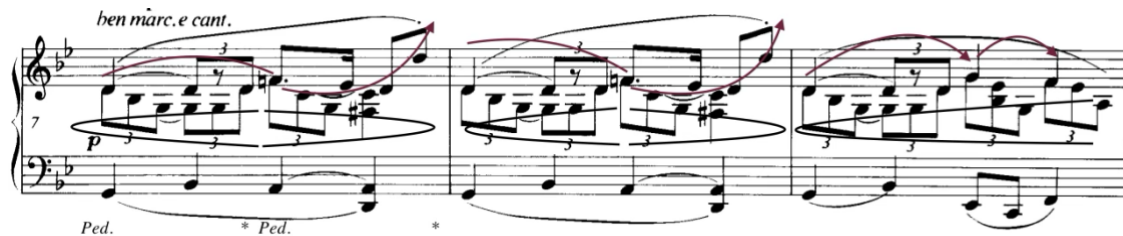


Ilustración 65: Indicaciones de gesto, pedal y dinámicas a emplear en A2 (cc. 7-9).

4.1.3. Textura A3.



Ilustración 66: Textura polifónica densa de la frase A¹ (cc. 30-32).

4.1.3.1. Obras orquestales relacionadas.

Para la tercera textura del tema A, caracterizada por la alternancia de dos motivos similares en forma de pregunta y respuesta, se ha identificado un pasaje que se encuentra en el *Sombrero de Tres Picos*. En la segunda suite, con la octava obra, “Danza final” (cc. 39-42).

En este fragmento, el violín 1º, el corno inglés, el fagot, el violonchelo y el contrabajo cobran protagonismo liderando en la línea melódica exponiendo el tema principal. Aunque no se produce un cambio completo de instrumentos para la respuesta, se emplean instrumentos de viento metal, junto con el violonchelo y contrabajo, aportando un registro más grave, para poder responder al primer tema motivico, creando un contraste sonoro que dota a la respuesta de mayor profundidad.

Durante la primera exposición del motivo, la sección de viento metal (tuba, trombón, trompa y trompeta), junto con los timbales, ejecutan la armonía a contratiempo en un plano de fondo. Sin embargo, en la respuesta, los roles se intercambian. La cuerda (violines y viola) y viento madera (flautas, oboe, clarinete), en conjunto con el timbal y algunos instrumentos de viento metal (trompa, trompeta y trombón), asumen el mismo acompañamiento a contratiempo, pero esta vez en un registro más agudo.

Audio:

[M. Falla. El sombrero de tres picos. Danza final.](#)

229

1
Fl.
2
Picc.
Ob.
C. Ingl.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tromb.
e Tuba
Timp.
Triang.
P.
A.
Vl. 1
Vl. 2
Viole
V.C.
C.B.

mf *sf* *fff* *ff* *mp* *f* *pos.nat.* *uniso.* *div.* *uniso.* *ff* *J.W.O. 430 ff*

Ilustración 67: Manuel de Falla. *Sombrero de tres picos*. Segunda suite. VII. “Danza final” (cc. 39-42).

4.1.3.2. *Sugerencias de orquestación.*

El ejemplo relacionado, mantiene una gran semejanza en el tratamiento del discurso musical, a través del intercambio motivico entre voces, aunque el registro en el que se ubican las voces de cada intervención resulta ser más grave que el de la obra pianística. Por lo cual, la voz soprano, encargada de exponer el tema principal, será interpretada por flauta, flautín, oboe y corno inglés y para la respuesta, será de referencia la orquestación de la respuesta del ejemplo (fagot, trompa, tuba, violonchelo y contrabajo).

Mientras tanto, el acompañamiento en tresillos completando la armonía con acordes placados se ubicará en la voz contralto interpretada por el violín 2º y viola, y se añadirá el clarinete cuando el tenor realice su respuesta. El acompañamiento será ejecutado en *portato*.

Ilustración 68: Propuesta de orquestación para A'1 (cc. 30-32).

4.1.3.3. *Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.*

El estudio interpretativo debe empezar explorando el intercambio de voces para conseguir emular el timbre del instrumento que interpreta cada línea melódica. Para la melodía interpretada por la voz soprano se busca un sonido dulce, propio del viento madera. Por otra parte, con la respuesta del tenor, se pretende proyectar un sonido brillante y profundo, similar al del ejemplo. Ambas voces serán ligadas, mientras que el acompañamiento se realizará en *portato*.

La dificultad principal de esta frase radica en obtener el timbre deseado para la melodía en la mano derecha, ya que la misma mano también debe desempeñar el acompañamiento. Por lo que será conveniente estudiar ambas partes de forma aislada.

Para conseguir un sonido dulce y expresivo para la mano derecha, los dedos deben estar firmes aprovechando toda posibilidad de movimiento que ofrezca la mano, muñeca y brazo derechos. Mientras tanto, los dedos 1, 2 y 3 de la mano derecha realizarán el acompañamiento con los dedos más planos y desde la tecla hacia arriba, con un movimiento controlado, sin sobrepasar por encima de la melodía de la voz soprano. La mano izquierda, por su parte, goza de una ventaja técnica debido a que los dedos, muñeca y brazos, quedan a total disposición de la interpretación de su contestación.

El canon debe interpretarse como una discusión más que una conversación, adquiriendo progresivamente mayor carácter e intensidad emocional a medida que avanza el movimiento, por lo que ambas manos deben incrementar su dinámica construyendo un clímax expresivo hasta el c. 36, a partir de entonces, se realizará un *diminuendo* hasta el c. 37, llegando a *ppp*.

En cuanto a la pedalización de esta frase, se empleará medio pedal en cada tiempo. A continuación, se muestra una sugerencia de digitación, dinámicas y pedalización para la frase A¹¹:



Ilustración 69: Propuesta de dinámicas, digitación y pedalización para la frase A¹ (cc.30-38).

4.2. Tema B.

4.2.1. Textura B.



Ilustración 70: Textura de melodía acompañada en el Tema B (cc. 24-26).

4.2.1.1. Obras orquestales relacionadas.

Para la textura del tema B se ha encontrado un ejemplo en la *Suite Española* n.º 1, Op. 47 de Albéniz, en concreto, en su segunda obra, *Granada* (cc. 33-44) en su versión orquestal.

Se trata de un pasaje en *piano* y *dolce legato*, en el que toda la tensión y densidad musical desaparece y se crea un mar armónico que nace del acompañamiento de acordes arpegiados realizados por la cuerda y algunos instrumentos de viento metal, como la tuba, generando un ambiente muy íntimo, en el que la flauta, asume el papel protagonista al interpretar la melodía, captando la atención del oyente, por completo. A continuación, exponemos la partitura del fragmento en su versión pianística:

Audio:

[Albéniz. Suite Española nº 1. Op. 47. Granada.](#)



Ilustración 71: Albéniz. *Suite Española* N.º 1, Op. 47: II. *Granada* (cc. 33-44).

4.2.1.2. Sugerencias de orquestación.

En esta nueva textura desaparece la densidad musical, y una melodía en *pianissimo* y *dolce* se llevará todo el protagonismo. De igual forma, la melodía será interpretada por la flauta primera en su papel de solista.

Por su parte, el acompañamiento de semicorcheas estará a cargo de la cuerda frotada del cello y respaldada por el arpa. Este acompañamiento será reforzado por el contrabajo, que asumirá la función de pedal, manteniendo los bajos de la armonía.

The image shows a musical score for three instruments: Fl. 1ª (Flute 1), V.C. Arpa (Violoncello and Arpa), and C.B. (Contrabajo). The score is for measures 24-26. The Fl. 1ª part is in the treble clef, marked 'a tempo' and 'pp dolce'. The V.C. Arpa part is in the bass clef, marked '2 Ped.' and 'C.B.'. The C.B. part is in the bass clef, marked 'C.B.'. The score is in B-flat major and 3/4 time. The Fl. 1ª part has a melodic line with slurs and ties. The V.C. Arpa part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The C.B. part has a bass line with slurs and ties.

Ilustración 72: Propuesta de orquestación para el Tema B (cc. 24-26).

4.2.1.3. *Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.*

La melodía debe ser muy expresiva, logrando simular el color tímbrico característico de la flauta, lo cual requiere un gran control del movimiento y del sonido. El gesto del brazo y muñeca deben ser fluidos consiguiendo una mayor libertad de movimiento y favoreciendo a la expresión musical. La articulación empleada es ligada, como si cada ligadura se dibujara de un solo trazo, utilizando un único gesto para abarcar cada frase.

En cuanto a la mano izquierda, cuya función evoca el sonido del arpa y el violonchelo, será necesario realizar un toque más perlado junto con el soporte del peso del brazo, que variará gradualmente de menos a más y de más a menos. Los dedos, deben colocarse ligeramente planos, controlando que el sonido no sobrepase la interpretación de la flauta. Su función reside en establecer un ambiente íntimo y discreto, creando un trasfondo armónico que sostiene y realza la línea melódica principal.

En la partitura, Falla indica que se deben utilizar los dos pedales (*una corda* y pedal de resonancia). Ambos serán imprescindibles para conseguir el ambiente que el pasaje requiere.

A continuación, se mostrará una posible digitación para el Tema B, junto la pedalización y dirección dinámica de la primera semifrase, que servirá de referencia para su segunda semifrase:



Ilustración 73: Pedalización, digitación y dinámicas correspondientes a la primera semifrase del Tema B (cc. 24-26).

4.3. Tema C.

4.3.1. Textura C.



Ilustración 74: Textura de Polirritmia Horizontal del Tema C. (cc. 66-69)

4.3.1.1. Obras orquestales relacionadas.

Esta textura se puede ver reflejada en el inicio del “Preludio” (cc. 1-18) de *Tristan e Isolda* de R. Wagner. Los motivos iniciales (cc. 1-8) de este inicio simulan el movimiento de las olas que se dirigen hacia una apoyatura final hasta desvanecerse. A este movimiento se añade el movimiento cromático que realiza la melodía hasta las apoyaturas, tal como ocurre en el *Allegro de concierto*.

El “Preludio” se interpreta en un tempo bastante más lento que el Tema C del *Allegro de Concierto*. Aun así, resulta interesante el intercambio de instrumentos que emplea Wagner para la repetición del mismo motivo terminando en un *tutti* final en *forte* en los cc. 17-19.

Audio:

[Wagner. Tristan e Isolda. Preludio](#)

Richard Wagner Tristan und Isolde

Erster Aufzug

Einleitung Langsam und schmachtend

The musical score for the Prelude of *Tristan und Isolde* by Richard Wagner, measures 1-18, is presented in a full orchestral arrangement. The tempo is marked "Langsam und schmachtend" (Slow and languorous). The score includes parts for the following instruments: 2 Oboes, 2 Clarinets in A, 1 English Horn, 1st and 2nd Bassoon, Violoncello, 2 Flutes, Horns, Bassoon, Bass Clarinet, Violins, Violas, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations, including dynamics (p, pp, sf, ff, dim, cresc., decresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz, bow). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4.

Ilustración 75: R. Wagner. "Preludio" de *Tristán e Isolda* (cc. 1-18).

4.3.1.2. Sugerencias de orquestación.

Cabe recordar que esta textura consta de dos motivos diferentes. Por lo que se proporcionará una orquestación que evolucione desde el primer al segundo motivo. La línea melódica del primer motivo será interpretada por el oboe. Mientras tanto, la sección de madera y cuerda en el acompañamiento, servirán de refuerzo para enfatizar las apoyaturas. En el siguiente compás, clarinete y oboe intercambiarán sus funciones, de forma que clarinete interpretará la línea melódica y oboe servirá de acompañamiento, imitando el enfoque de Wagner en el “Preludio”.

Ilustración 76: Propuesta de orquestación para el primer motivo del tema C (cc. 66 y 67).

Cuando este culmina en el segundo motivo, la densidad musical se expande a un *tutti* orquestal. La flauta y el violín se unen al oboe en la melodía principal, mientras la viola, el fagot la trompa desempeñan un contracanto discreto en la voz tenor sin sobresalir de la línea melódica principal. En el plano de fondo, clarinete, corno inglés, violonchelo y trombón completan la armonía con acordes *en forte*, mientras que el contrabajo sostiene un pedal de dominante.

Ilustración 77: Propuesta de orquestación para el segundo motivo del Tema C (cc. 68 y 69).

4.3.1.3. Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.

La visualización del timbre característico de cada instrumento ayuda a aplicar la técnica pianística necesaria para aproximarse a un sonido similar. En el primer motivo, el oboe, con un timbre más brillante, requiere de dedos firmes y un ataque rápido, mientras que para el clarinete, con un sonido más apagado, se precisa un mayor control del peso en los dedos, apoyándose de un ataque más lento. El peso del brazo debe distribuirse entre los dedos de forma progresiva en dirección a las apoyaturas resolviéndolas con un gesto de retroceso, logrando un fraseo expresivo.

En cuanto al segundo motivo, se aplicará un ataque más lento dejando caer el peso del cuerpo, permitiendo que la reverberación de la armonía se expanda de manera natural. La voz soprano, que interpreta la melodía, debe destacar con un timbre dulce y envolvente, por lo que los dedos superiores se mantendrán un poco más firmes que el resto, mientras que el contracanto debe ser más apagado para no opacar la melodía principal, por lo que los dedos se ejecutarán en contacto con las teclas.

El primer motivo empieza en *mezzoforte*, tal y como se indica en la partitura, incrementando progresivamente su intensidad hacia el segundo motivo. A partir del cual, se indica un *crescendo* que se alargará hacia la nota *la4* del mismo compás. A partir de entonces, se propone realizar un *descrecendo*, para volver a emplear la misma dinámica en la semifrase consecuente. En la siguiente ilustración, se muestra la pedalización, la digitación y las dinámicas de la primera frase del Tema C, sirviendo de referencia para las demás frases que lo completan:



Ilustración 78: Digitación, Pedalización y dinámicas de C1 (cc. 66-73).

4.4. Temas AC.

4.4.1. Textura AC: Combinación de los temas A¹ y C. Polifonía.



Ilustración 79: Textura polifónica y combinación de temas A¹ y C (cc. 144-146).

4.4.1.1. Obras orquestales relacionadas

De nuevo, se encuentran referencias en *El Sombrero de Tres Picos*, en su segunda suite, con su octava obra, “La Danza final” (cc. 111-116).

En este extracto de la obra, se destaca el juego de intercambio de dos motivos distintos, presentados en cada compás. El primero de ellos, con un ritmo marcado y definido, es interpretado por flauta, fagot, la sección de viento metal, timbales y la sección de cuerda. El segundo motivo, por su parte, se trata de un pequeño grupo de corcheas ejecutado por la sección de viento madera en conjunto con el piano. Ambos motivos juegan con su intercambio hasta culminar en un *tutti* final en el que todos los instrumentos participan de manera conjunta.

Audio:

[M.Falla. Sombrero de tres picos. Danza final.](#)

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

228

⑪ *Giocoso*

Fl. *sf* *ff* *marcatiss.*

Picc. *ff* *sf* *ff* *marcatiss.*

Ob. *ff* *sf* *ff* *stacc.*

C. Ingl. *ff* *sf* *ff* *stacc.*

Cl. *ff* *sf* *ff* *stacc.*

Fag. *sf* *sf* *ff* *stacc.*

Cor. *sf* *sf* *ff* *stacc.*

Tr. *mf* *sf* *ff* *stacc.*

Tromb. 1.2 *mf* *sf* *ff* *stacc.*

e Tuba *mf* *sf* *ff* *stacc.*

Timp. *mf* *sf* *ff* *stacc.*

Piatti. *mf* *sf* *ff* *stacc.*

Cassa. *mf* *sf* *ff* *stacc.*

P. *f* *sf* *ff* *stacc.*

A. *f* *sf* *ff* *stacc.*

Vl. 1 *sf* *ff* *marc.*

Vl. 2 *sf* *ff* *marc.*

Viole *f* *sf* *ff* *marc.*

V.C. *f* *sf* *ff* *marc.*

C.B. *f* *sf* *ff* *marc.*

Ilustración 80: M. Falla. Sombrero de tres picos. Segunda suite. VII. Danza final (cc. 111-116).

4.4.1.2. *Sugerencias de orquestación.*

El motivo A, será orquestado de igual manera que el primer motivo del ejemplo asociado, por un *tutti* de la sección de cuerda (violines, viola, violonchelo y contrabajo), sección de viento metal (trompa, trombón y trompeta) y viento madera (flauta y fagot). Cada acorde será enfatizado por el timbal.



Ilustración 81: Propuesta de orquestación para el motivo del Tema A¹ (c. 144).

Alternado por el motivo C, con un arpeggio ascendente, ejecutado por la sección de viento madera (corno inglés, clarinete, oboe, flauta y flautín), como se dispone en la siguiente imagen:

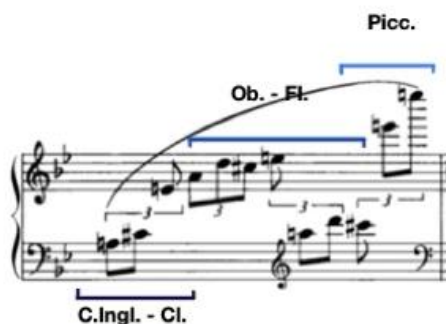


Ilustración 82: Propuesta de orquestación para el motivo del Tema C (c. 145).

4.4.1.3. *Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.*

Para interpretar el primer motivo del tema A, en *tutti*, se utilizará el peso del torso para generar impulso sobre cada acento, evitando un ataque brusco y permitiendo que los dedos caigan sobre los acordes de forma natural, resonando plenamente. Se debe realizar una ligera rotación de muñecas para expandir el sonido, acompañada de un ligero *diminuendo* hacia el último acorde.

Cuando la acción pasa al segundo motivo del tema C, el sonido debe reducirse ligeramente respecto al primero. Esto facilitará una transición del timbre del clarinete y corno inglés hacia un *fortissimo* brillante con el flautín. La articulación debe ser fluida, alternando entre manos sin que se note el cambio, aumentando progresivamente el peso e intensidad.

A continuación, se muestra la digitación, pedalización y propuesta de dirección empleadas en el Tema A¹C, sirviendo de referencia para la posterior aplicación en el resto del tema:

Ilustración 83: Propuesta de digitación, pedalización y dinámicas para el Tema A¹C (cc. 143-145).

4.5. Puentes

4.5.1. Textura del Puente 1.

The image shows the beginning of a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It starts with a piano introduction in B-flat major, marked 'pppp' (pianissimo). The introduction consists of a series of chords in the left hand and a single note in the right hand. The main melody begins in the second system, marked 'pp' (piano), and is played in the right hand. The melody is a simple, elegant line that moves from B-flat to A, then to G, and finally to F. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The score is written for piano and is in 3/4 time.

Ilustración 84: Melodía acompañada en el Puente 1 (cc. 40-41).

4.5.1.1. Obras orquestales relacionadas

El puente 1 se ha relacionado con dos pasajes de obras diferentes. El primero aparece en *Eritaña* (cc. 34-36) obra que forma parte del Cuaderno IV de la *Suite Iberia* de Albéniz, tal y como se ha mencionado en el análisis de texturas. Se ha encontrado una versión orquestal, que se fusiona con el baile por medio de las castañuelas y el ‘taconeo’. Además, en el fragmento, se puede apreciar cómo el ‘taconeo’ realizado por la bailarina contribuye a consolidar un ritmo marcado formado por la sección de cuerdas.

Audio:

[Albéniz. Eritaña. Suite Iberia. Cuaderno IV.](#)

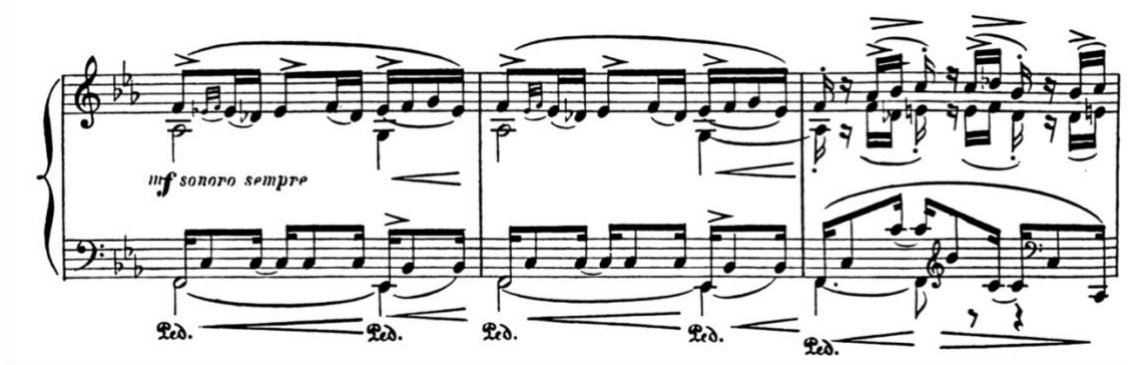


Ilustración 85: Albéniz. *Suite Iberia*. Cuaderno IV. *Eritaña* (cc. 34-36).

El último fragmento similar a este puente, se encuentra en el “Allegro” (cc. 51-60) de la Segunda Suite del *Sombrero de Tres Picos* de Falla. La melodía es interpretada por el fagot, el violonchelo y contrabajo que realizan corcheas en *marcato*. Mientras tanto, el resto de la orquesta juega con su melodía intercalando corcheas a contratiempo.

Audio:

[M. Falla. Allegro. Segunda Suite. Sombrero de Tres Picos](#)

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

175

Fl. 1.2

Ob. 1.2

C. Ing.

Clar. 1.2

Fag.

Tr.

Timp.

V.I. Div.

V.I. 2

Viole

V. C.

C. B.

pizz.

arco

3

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

cresc.

f

div.

cresc.

mf marc.

cresc.

cresc.

mf marc.

cresc.

J.W.C. 43C

176

41

1.2 Fl. 3

1 Ob. 2

C. Ingl.

Clar. f. 2

Fag.

Tr.

Timp.

P.

41

1.2. (Sol# Lab)

div. a2 (Reb Mis)

3

1.2. (Fa# Solb)

div. a3 (Fa# Solb)

unis arco

V. C.

C. B.

J.W.C. 43C

Ilustración 86: M. Falla. *Sombrero de tres picos*, Segunda suite. VI. “Allegro” (cc. 51-60).

4.5.1.2. *Sugerencias de orquestación.*

El primer ejemplo, se considera como modelo para la ejecución del ritmo marcado a través del "taconeo", que en la obra será reemplazado por el uso de castañuelas. El segundo ejemplo será el de mayor influencia, ya que la melodía es interpretada por el contrabajo, el violonchelo y el fagot, mientras el resto de la orquesta enfatiza el contratiempo mediante acentos.

Debido al registro en el que se encuentra la melodía, se tomará de referencia los instrumentos atribuidos a la melodía del segundo ejemplo, por lo que la progresión melódica será interpretada por el fagot y el violonchelo, mientras que el ritmo marcado del bajo se ejecutará por la tuba, castañuelas, contrabajo y timbal.

The musical score for Illustración 87 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the Fagot and V.C. parts, marked *pppp*. The second system shows the continuation of the melody and the rhythmic accompaniment in the Tuba, C.B., and Timp. parts. The rhythm is marked with a strong accent on the first beat of each measure.

Ilustración 87: Propuesta de orquestación para el Puente 1 (cc. 39 y 40).

4.5.1.3. *Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.*

La melodía, con la intención de imitar el chelo y el fagot, ejecutará un solo gesto por compás, con un ataque directo, para obtener un *staccatto* marcado y profundo, lo cual permitirá que esa sensación aumente conforme avanza la progresión de 2ª ascendente.

El acompañamiento en la nota pedal de dominante se realizará con dos ataques: El primero implicará un movimiento rápido hacia abajo en el primer tiempo, desde el cual se ejecutarán los tresillos por medio de un rebote en el mecanismo de doble escape. El segundo ataque, en el tercer tiempo, será más suave, e irá acompañado de un movimiento ascendente del brazo para preparar una nueva caída en el primer tiempo del siguiente compás. La ejecución del bajo debe ser muy exacta, con los dedos firmes y la muñeca libre para asegurar una articulación precisa. El estudio de ambas manos por separado es

crucial para sincronizar y marcar las notas correctamente. Se recomienda practicar el bajo con el meñique y luego con el pulgar para asegurar consistencia rítmica.

Falla indica un crescendo desde *pppp* hasta *fortissimo* en la frase A4, con un breve pedal rítmico en cada tiempo para definir el ritmo. A continuación, se muestra la digitación, dinámica junto al gesto empleado para la interpretación del Puente 1:



Ilustración 88: Propuesta de digitación y gestos para el Puente 1 (cc. 40-43).

4.5.2. Textura del Puente 4.



Ilustración 89: Textura homofónica en el Puente 4 (cc. 156 y 157).

4.5.2.1. Obras orquestales relacionadas.

De nuevo se observa la influencia de Albéniz en el *Allegro*, particularmente en *Castilla*, la obra n.º 7 de su *Suite Española* n.º 1 Op. 47, en la versión orquestada. En el fragmento que se encuentra entre los cc. 86-93, el compositor hace uso de instrumentos de viento

madera con un registro agudo, como la flauta y el flautín, qué, junto con los violines y el glockenspiel en *stacatto*, consiguen un timbre brillante y un ritmo muy marcado.

Audio:

[Albéniz. Suite Española nº1. Castilla](#)



Ilustración 90: Albéniz. *Suite Española nº1 Op. 47. Nº7. Castilla* (cc. 86-93).

4.5.2.2. Sugerencias de orquestación.

En este caso, el *glockenspiel* será reemplazado por el xilófono, ya que no forma parte de la orquestación de *El Sombrero de Tres*. Además, el registro del xilófono es más grave y consigue adaptarse mejor al ámbito de tesitura que contiene el Puente 4. Por lo tanto, los instrumentos encargados de interpretar este fragmento serán de la familia de viento-madera (flauta, oboe y fagot), percusión (xilófono) y cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo). Estos instrumentos se dispondrán de la siguiente manera:



Ilustración 91: Propuesta de orquestación del puente 4 (cc. 156-158).

4.5.2.3. *Aplicación de la técnica pianística para recrear efectos orquestales.*

Para la ejecución del siguiente pasaje, los dedos de las dos manos deben mantenerse firmes en coordinación con el gesto realizado por los brazos y el rebote libre de las muñecas consiguiendo la obtención de un efecto sonoro similar al del ejemplo. La mano derecha debe estar ligeramente inclinada hacia el dedo meñique, de modo que recaiga en él un mayor peso. A su vez, el *stacatto* debe realizarse desde la tecla hacia arriba, logrando emitir un sonido muy breve, que permitirá lograr imitar el timbre característico del xilófono.

El gesto aplicado a los brazos se realizará siguiendo el dibujo trazado por los acordes. Cogiendo un breve impulso en cada compás intensificando su dinámica hasta el final del mismo. En cuanto a la pedalización aplicada, se realizarán breves pedales rítmicos apoyando el primer y tercer tiempo de cada compás. Las dinámicas se interpretarán según lo indicado por Falla, con reguladores en cada compás y un crescendo del c. 162 al c. 164. En la siguiente imagen se podrá apreciar la digitación aplicada para el puente 4 (cc. 156-163):



Ilustración 92: Digitación aplicada al Puente 4 (cc. 156-163).

5. CONCLUSIONES.

El presente trabajo ha servido para comprender por completo el lenguaje musical utilizado por Falla en el *Allegro*, desde la evidencia de un joven Falla con poca experiencia compositiva hasta la aplicación de innovadores recursos compositivos. A partir de este conocimiento total de la misma, se ha podido abordar la obra desde la gran perspectiva que ofrece una orquesta, aportando una mejor interpretación en cada textura y al contraste entre ellas. A continuación, se expone una conclusión de cada apartado del trabajo.

Mediante la investigación centrada en la biografía de Manuel de Falla y el contexto de su obra, se ha logrado una comprensión más profunda de su primera etapa creativa, conocida como "Premanuel de Antefalla". Durante esta fase, el compositor, intentando escapar del estilo dominante en Cádiz, la zarzuela, exploró nuevas vías compositivas a través de las obras de otros compositores con las que fue adquiriendo nuevas técnicas compositivas. El *Allegro de Concierto* es un ejemplo de esta búsqueda y evolución. Si bien esta composición no muestra un estilo consolidado, refleja una clara evolución en su lenguaje musical, sentando las bases para el desarrollo de un estilo nacionalista propio. Esta comprensión ha llevado a abordar la interpretación del *Allegro* con una mayor sensibilidad hacia la intención original del compositor e identificar en ella, rasgos del lenguaje de otros compositores en la obra. Según Iglesias (2001): “Su ímpetu exige ya del concurso de un pianista, capaz de realizar esta obra con la suficiente técnica y la holgura necesarias” (pp. 74 – 75).

Este análisis integral de la obra de Falla ha proporcionado un estudio detallado de los distintos aspectos musicales que la componen. El estudio de la forma ha revelado cómo los temas A, B y C, encajan dentro de la estructura general de la forma sonata, evolucionando a través de variaciones y combinaciones que se desarrollan de manera no convencional, desafiando los patrones clásicos de la forma sonata. Lo cual permite al intérprete entender mejor su estructura y así, poder definir las secciones en la interpretación destacando las transiciones y contrastes entre temas.

En el análisis armónico, por su parte, ha mostrado la evolución del lenguaje musical de Falla a través del uso de recursos armónicos innovadores y cómo enriquece la interpretación, al resaltar los efectos que cada recurso genera en la obra. Se concluye, como se ha explicado en el apartado 3.3.1., que los recursos armónicos más característicos de su lenguaje en esta obra son las progresiones y series, las notas pedales, uso de escalas modales y otros recursos como acordes prestados o la nota blue. La toma de consciencia de estos recursos ha permitido, por una parte, entender mejor el desarrollo del discurso musical, y, por otra, poder tomar decisiones interpretativas basadas en dicha comprensión. Asimismo, ha favorecido la fluidez en la interpretación y la memorización comprensiva de la obra.

Finalmente, el análisis de texturas ha revelado una gran variedad de las mismas en la obra, incluyendo homofonía, melodías acompañadas, polifonía y contrapunto. Cada una de estas texturas contribuye a caracterizar los temas, sus variaciones y las transiciones entre ellos. Esto implica que el pianista debe adaptar su técnica para resaltar el carácter que define cada sección, logrando una interpretación más profunda y expresiva. Además, se ha podido identificar y comparar las influencias mencionadas en el apartado 2.4., estableciendo conexiones con pasajes de la obra y las de otros compositores, lo que facilita la adopción de un estilo interpretativo acorde con esas influencias.

Otra de las conclusiones a las que se ha podido llegar, es la importancia del análisis musical a la hora de detectar posibles erratas editoriales. De hecho, el análisis armónico concretamente, ha servido para justificarlas, como se ha detallado en el apartado 3.6 del trabajo.

Por último, el apartado titulado “El *Allegro de concierto* en orquesta” ha permitido elevar la interpretación y dirección de la obra, facilitando al intérprete la posibilidad de asumir el rol del director de orquesta. Este estudio ha sido clave para consolidar un enfoque desde la dirección, gestionando las entradas de los *tutti*, solos y demás instrumentos que contribuyen a las distintas texturas. Esto proporciona a la obra una dimensión más profunda en su interpretación, enriqueciendo su expresividad a través de la visualización orquestal.

En definitiva, este trabajo de investigación ha realizado la composición de Manuel de Falla como obra digna de estudio en los conservatorios y en el ámbito de las interpretaciones en conciertos, poniéndola en valor y resaltando su importancia dentro de la evolución compositiva del autor. Los resultados obtenidos abren la puerta a nuevas investigaciones que profundicen en otros aspectos relacionados con la pieza, como pudiera ser la comparativa entre versiones interpretativas. Así, este estudio no solo contribuye al conocimiento y reflexión sobre la interpretación de esta obra específica, sino que también invita a seguir indagando en la relación entre la recreación de sonoridades orquestales y el estudio de la interpretación pianística en otras obras del repertorio.

6. BIBLIOGRAFÍA.

Adler, S. (2006) *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, S. A.

Falla. M. (1903). *Allegro de Concierto*. (piano) Chester Music.

Franco, E (2001). *Manuel de Falla*. En el The new Grove dictionary of music and musicians. (6ª, ed., pp. 371 - 373). Macmillan.

Gallego, A. G. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. En Alianza Editorial.

Herrera Cáceres, C. y Rosillo Peña, M. (2019). *Confort y eficiencia energética en el diseño de edificaciones*. Universidad del Valle.

Iglesias, A. (2001). *Manuel de Falla (su obra para piano) y “Noches en los Jardines de España”*. Manuel de Falla Ediciones, S.L. Editorial Alpuerto, S.A.

Korsakov, N. R. (1946). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Marco, T. (2014). Internacionalización y españolización de elementos lingüístico-musicales. *Monográfico Manuel de Falla (II)*, 55, Universidad de Alcalá. Quodlibet.

Nommick, Y. (2014). Wagner en Falla: Una presencia continua. *Monográfico Manuel de Falla (II)*, 55, Universidad de Alcalá. Quodlibet.

Orozco Díaz. M (1985). *Falla*. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías.

Suárez Pajares.J. (1995). *Iconografía Manuel de Falla 1876/ 1946. La imagen de un músico*. Sociedad General de Autores y Editores.

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

7. FONOGRAFÍA

Ansermet. E., De LaRocha. A. (1988). Manuel de Falla. *Jardines de España*. Orchestre de la suisse romande. Decca.

Franco, J. M., López. P. (2011). Isaac Albéniz. *Palillos y Tacaneo: Eritaña, de la suite Iberia*. Orquesta Sinfónica Española.

López. J. (1998). Isaac Albéniz. *Iberia. 5.105*. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Telarc. Digital.

Mena. J., Roscoe. M. (2016). Isaac Albéniz. *Orchestral works*. BBC Philharmonic. Chandos.

Rendell. R. (2011). Richard Wagner. *Wagner. Oberturas y Preludios*. Orquesta Radio Sinfónica de Berlín.

Pons. J. (1997). Manuel de Falla. *El sombrero de tres picos*. Orquesta ciudad de Granada. Harmonia Mundi.

8. WEBGRAFÍA

Archivo Fundación Manuel de Falla (2025) *Vida y Obra*. Manueldefalla.com.
<https://www.manueldefalla.com/es/infancia-y-juventud>

Bucher. P. *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística* [Archivo PDF].
<https://www.pianofba.com.ar/images/Recursos%20biomecánicos,%20percepción,%20sonido,%20Técnica%20pianística.pdf>.

Cuéllar. T. D. (2022). *UNA RAPSODIA SINFÓNICA. Proceso de orquestación estilística de la Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1 de Johannes Brahms* [Archivo PDF].
<https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/d1d9f847-104a-4d75-b8c7-b319ca96b766/content>

Li & Timmers (2020). *White Rose Research Online* [Archivo PDF]
[https://eprints.whiterose.ac.uk/166008/8/Li & Timmers JNMR Sept2020.pdf](https://eprints.whiterose.ac.uk/166008/8/Li%20%26%20Timmers%20JNMR%20Sept2020.pdf)

Molina. A. (2017). *Vademecum musical* [Archivo PDF].
<https://www.enclavecreativa.com/wp-content/uploads/2020/09/Vademecum-IEM-3.0.4.pdf>

Predota. G (2016). *Minors of the Majors Manuel de Falla: Allegro de Concierto*.
<https://interlude.hk/minors-majors-manuel-de-falla-allegro-de-concierto>

Vela. M. (2022). *Aproximación metodológica al estudio de la dirección orquestal desde el punto de vista de la obra musical* [Archivo PDF].
<https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2536/2236>.

9. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.

Tabla 1: Estructura formal del Allegro de Concierto.	15
Ilustración 1: Estructura formal del Allegro de Concierto de Manuel de Falla basada en el análisis de Iglesias.	12
Ilustración 2: Primera semifrase de la frase A1 (cc. 1-3).	12
Ilustración 3: Tema B en los cc. 24-27.	13
Ilustración 4: Tema A¹ en los cc. 30-31.	13
Ilustración 5: Motivos principales del Tema C (cc. 66-69).	14
Ilustración 6: Imitación por movimiento directo con las dos semifrases de A2 (cc. 7-12).	16
Ilustración 7: Progresión cromática modulante ascendente en A3 en los cc. 20-23.	17
Ilustración 8: Serie de séptimas (cc. 58-63) en A6.	17
Ilustración 9: Serie de sextas en Puente 4 (cc. 154-160).	18
Ilustración 10: Pedal de Dominante de Fa Mayor en Tema C (cc. 66-69).	18
Ilustración 11: Escala de Mi Dórico.	18
Ilustración 12: Mi Dórico en Tema B (cc. 24-26).	19
Ilustración 13: Escala de Re Frigio Mayorizado.	19
Ilustración 14: Re Frigio Mayorizado en la frase A4 (cc. 44-47).	19
Ilustración 15: VI grado prestado de Reb m en la tonalidad de Re# M, en el c. 145.	20
Ilustración 16: Nota blue en el c. 38.	20
Ilustración 17: Melodía extraída de la frase A1 (cc. 1-3).	21
Ilustración 18: Motivo principal del Tema A (c. 1).	21
Ilustración 19: Melodía dentro del contexto armónico de la frase A1 (cc. 1-3).	22
Ilustración 20: Melodía del Tema B en su contexto armónico (cc. 24-26).	22
Ilustración 21: Motivo principal del tema B.	23
Ilustración 22: Melodía del tema C en su contexto armónico (cc. 66-69).	23
Ilustración 23: Segundo motivo del Tema C.	24
Ilustración 24: Motivo principal del Tema C.	24

Ilustración 25: Textura homofónica densa en la frase A1 (cc. 1-3).	25
Ilustración 26: Planos orquestales de la frase A1 (cc. 1-3).	25
Ilustración 27: Liszt. Estudio trascendental N.º 8. (cc. 9-11).	26
Ilustración 28: Textura homofónica ligera de la frase A2 (cc. 7-8).	26
Ilustración 29: Textura polifónica densa de la frase A¹1 (cc. 30-32).	27
Ilustración 30: Textura de melodía acompañada en el Tema B (cc. 24-26).	27
Ilustración 31: F. Chopin: Nocturno Op.9, N.º 1 (cc. 1-3).	28
Ilustración 32: Textura de Polirritmia Horizontal del Tema C (cc. 66-69).	28
Ilustración 33: Primer motivo del Tema C (cc. 66-67).	29
Ilustración 34: Segundo motivo del tema C (cc. 68-69).	29
Ilustración 35: R. Wagner: Ankunft bei den schwarzen Schwänen, WWV 95. En los cc. 1-13.	30
Ilustración 36: Textura polifónica y combinación de temas A y C (cc. 90-93).	30
Ilustración 37: Melodía acompañada con imitación directa de patrón rítmico en el Puente 1 (cc. 40 y 41).	31
Ilustración 38: Albéniz. Suite Iberia. Cuaderno II. Rondeña (cc. 35-36).	31
Ilustración 39: Albéniz. Suite Iberia. Cuaderno IV. Eritaña (cc. 33 y 34).	32
Ilustración 40: Textura homofónica del puente 4 (cc. 156 y 157).	32
Ilustración 41: Textura de melodía acompañada del Puente 5 en el c. 164.	33
Ilustración 42: Errata en el c. 3 del Allegro de Concierto.	34
Ilustración 43: Errata en el c. 50 del Allegro de Concierto.	34
Ilustración 44: c. 192 del Allegro de Concierto.	34
Ilustración 45: Errata en el c. 20 del Allegro de Concierto.	35
Ilustración 46: c. 209 del Allegro de Concierto.	35
Ilustración 47: Errata en el c. 216 del Allegro de Concierto.	35
Ilustración 48: Errata en el c. 234 del Allegro de Concierto.	36
Ilustración 49: c. 240 del Allegro de Concierto.	36
Ilustración 50: Textura homofónica densa en la frase A1 (cc. 1-3).	38
Ilustración 51: Manuel de Falla. Sombrero de tres picos. Primera suite: III. “Fandango” (cc. 29-31).	39
Ilustración 52: Manuel de Falla. Sombrero de tres picos. Segunda suite. VII. “Danza final” (cc. 88-92).	41

Ilustración 53: Propuesta de orquestación del plano principal para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).	42
Ilustración 54: Propuesta de orquestación del plano de fondo para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).	42
Ilustración 55: Propuesta de orquestación para el refuerzo en los acentos para la textura de la frase A1 (cc. 1-3).	43
Ilustración 56: Estudio de saltos relevantes en ambas manos con previa de digitación del acorde al que se dirigen (cc. 1-3).	44
Ilustración 57: Gestos aplicados para la melodía en la mano derecha (cc. 1-3).	44
Ilustración 58: Gestos aplicados al plano de fondo de ambas manos (cc. 1-3).	45
Ilustración 59: Sugerencia de pedalización de A1 (cc. 1-3).	45
Ilustración 60: Propuesta para la realización de dinámicas para A1 (cc. 1-6).	46
Ilustración 61: Textura homofónica ligera en A2 (cc. 7 y 8).	46
Ilustración 62: Isaac Albéniz. Suite Iberia. Cuaderno 2. Triana (cc. 51-54).	47
Ilustración 63: Propuesta de orquestación para A2 (cc. 7 y 8).	48
Ilustración 64: Sugerencia de digitación en A2 (cc. 7-9).	48
Ilustración 65: Indicaciones de gesto, pedal y dinámicas a emplear en A2 (cc. 7-9).	49
Ilustración 66: Textura polifónica densa de la frase A¹1 (cc. 30-32).	49
Ilustración 67: Manuel de Falla. Sombrero de tres picos. Segunda suite. VII. “Danza final” (cc. 39-42).	51
Ilustración 68: Propuesta de orquestación para A¹1 (cc. 30-32).	52
Ilustración 69: Propuesta de dinámicas, digitación y pedalización para la frase A¹1 (cc.30-38).	54
Ilustración 70: Textura de melodía acompañada en el Tema B (cc. 24-26).	54
Ilustración 71: Albéniz. Suite Española N.º 1, Op. 47: II. Granada (cc. 33-44).	55
Ilustración 72: Propuesta de orquestación para el Tema B (cc. 24-26).	56
Ilustración 73: Pedalización, digitación y dinámicas correspondientes a la primera semifrase del Tema B (cc. 24-26).	57
Ilustración 74: Textura de Polirritmia Horizontal del Tema C. (cc. 66-69).	57
Ilustración 75: R. Wagner. “Preludio” de Tristán e Isolda (cc. 1-18).	59
Ilustración 76: Propuesta de orquestación para el primer motivo del tema C (cc. 66 y 67).	60

Ilustración 77: Propuesta de orquestación para el segundo motivo del Tema C (cc. 68 y 69).....	60
Ilustración 78: Digitación, Pedalización y dinámicas de C1 (cc. 66-73).	61
Ilustración 79: Textura polifónica y combinación de temas A¹ y C (cc. 144-146)..	62
Ilustración 80: M. Falla. Sombrero de tres picos. Segunda suite. VII. Danza final (cc. 111-116).....	63
Ilustración 81: Propuesta de orquestación para el motivo del Tema A¹ (c. 144)....	64
Ilustración 82: Propuesta de orquestación para el motivo del Tema C (c. 145).	64
Ilustración 83: Propuesta de digitación, pedalización y dinámicas para el Tema A¹C (cc. 143-145).....	65
Ilustración 84: Melodía acompañada en el Puente 1 (cc. 40-41).	65
Ilustración 85: Albéniz. Suite Iberia. Cuaderno IV. Eritaña (cc. 34-36).....	66
Ilustración 86: M. Falla. Sombrero de tres picos, Segunda suite. VI. “Allegro” (cc. 51-60).....	68
Ilustración 87: Propuesta de orquestación para el Puente 1 (cc. 39 y 40).	69
Ilustración 88: Propuesta de digitación y gestos para el Puente 1 (cc. 40-43).....	70
Ilustración 89: Textura homofónica en el Puente 4 (cc. 156 y 157).....	70
Ilustración 90: Albéniz. Suite Española nº1 Op. 47. Nº7. Castilla (cc. 86-93).....	71
Ilustración 91: Propuesta de orquestación del puente 4 (cc. 156-158).....	71
Ilustración 92: Digitación aplicada al Puente 4 (cc. 156-163).....	72

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 2: Tabla del análisis formal de la obra detallada.

ALLEGRO DE CONCIERTO (1903)		
Exposición cc.1-90 Sol m	Tema A cc. 1-23 Sol m	Frase A1 cc. 1-6
		Frase A2 cc. 7-14
		Frase A3 cc. 15-23
	Tema B cc. 24-29 Mi dórico	Frase B1 cc. 24-29
	Tema A¹ cc. 30-47 Sol m	Frase A ¹ cc. 30-39
		Puente 1 cc. 40-43
		Frase A4 cc. 44-47
	Tema A cc. 48-65 Sol m	Frase A1 cc. 48-53
		Frase A5 cc. 54-57
		Frase A6 cc. 58-65
	Tema C cc. 66-99 Fa M	Frase C1 cc. 66-73
		Frase C1.1 cc. 73-81
		Puente 2 cc. 82-89
Desarrollo cc. 90-189 Fa M	Tema AC cc. 99-105 Fa M	Frase AC cc. 90-94
		Frase AC1 c. 94-101
		Puente 3 cc. 102-105
	Tema C cc. 106-135	Frase C2 cc. 106-113

	Sib M	Frase C2.1 cc. 114-121
		Frase C2.2 cc.122-135
	<u>Tema A'C</u> cc. 136-164 Si b M	Frase A ¹ 2 cc. 136-143
		Frase A'C cc. 144-155
		Puente 4 cc. 156-164
	<u>Transición</u> cc. 164-172 La m	Puente 5 cc. 164-172
	<u>Tema B¹</u> cc. 172-184 La mixolidio	Frase B ¹ 1 cc. 172-178
		Frase B ¹ 2 cc. 179-185
<u>Reexposición</u> cc. 190-230 Sol m	<u>Tema A</u> cc. 186-189 Re m	Frase A7 cc. 186-189
	<u>Tema A</u> cc. 190-230 Sol m	Frase A1 cc. 190-195
		Frase A2 cc. 196-204
		Frase A3 cc. 203-213
		Frase A8 cc. 213-221
		Frase A9 cc. 221-230
<u>Coda</u> cc. 231-245 Sol M	<u>Coda</u> cc. 231-245 Sol M	Coda cc. 231-245

Manuel de Falla
(1903)

Tema A **Allegro con brio**

85

2

16

si b m

Progresión cromática modulante ascendente

19

do b m

sempre cresc.

do m

22

re b m

poco rit.

Tema B

a tempo

B1

mi dórico

pp dolce

24

re dórico

26

Tema A'

sol m

28

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

The musical score is presented in a system of six staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Annotations in blue and orange highlight specific musical features and structural elements.

Annotations and Markings:

- Measure 31:** *Ap.* (Anchura), *N.p.* (Nada de piano), *do³m* (do major triad), *Ap.* (Anchura).
- Measure 34:** *re m* (re major), *Ap.* (Anchura), *N.p.* (Nada de piano).
- Measure 36:** *sol m* (sol major), *N.p.* (Nada de piano), *poco rit.* (poco ritardando), *a tempo* (a tempo), *Nota blue* (blue note), *ppp* (pianissimo).
- Measure 39:** *Puente 1* (Bridge 1), *Progresión diatónica de 2a asc.* (Diatonic progression of 2nd ascending), *pppp* (pianississimo), *Pedal de D.* (Pedal of D).
- Measure 42:** *cresc. sempre* (crescendo sempre), *A4* (Fourth A), *Re frigio mayorizado* (Majorized Phrygian Re), *rit.* (ritardando), *V⁷* (Dominant Seventh).
- Measure 45:** *sim.* (simile), *I* (First), *V⁷* (Dominant Seventh).

4 Tema A a tempo

A1 sol m

51 re m

A5 a tempo

Sol frigio mayorizado
subito *p dolce*

Do frigio mayorizado

A6 Serie de séptimas disminuidas

Fa M

60 *cresc.* *stretto* *dim.* *sempre*

64 *rit. molto*

C1 Tema C a tempo

Pedal de D.

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

5

67

71

75

79

83

86

Annotations: Ap., Bord., cresc., Ret., N.p., C1.1, f, Si b M, Pedal de D., Punto 2, Progresión ascendente cromática, Fa M, sempre cresc. e accel, Sol M, La M, stretto, Si b M, Fa M.

Roman numerals: IV, V, VII.

The image displays a musical score for a piece, likely a piano and voice composition. The score is divided into two main sections: 'Tema AC' and 'DESARROLLO'.

Tema AC: This section begins at measure 89. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The melody is marked with a forte (*ff*) dynamic. The bass line includes a triplet of eighth notes. The section concludes at measure 92.

DESARROLLO: This section begins at measure 92. It continues the piano introduction with a treble and bass staff. The melody is marked with a forte (*ff*) dynamic. The bass line includes a triplet of eighth notes. The section concludes at measure 98.

Puente 3: This section begins at measure 101. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The melody is marked with a forte (*ff*) dynamic. The bass line includes a triplet of eighth notes. The section concludes at measure 104.

Tema C: This section begins at measure 104. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes a triplet of eighth notes. The section concludes at measure 107.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. It also includes annotations in Spanish, such as 'Tema AC', 'DESARROLLO', 'Puente 3', and 'Tema C'. The score is written for piano and voice, with a treble and bass staff for the piano and a single staff for the voice.

91

8

125

VII^b I^c #III⁷ V^I IV V⁷ IV V⁷

128

cresc. *f* N.p. N.p. cresc. sempre

131

N.p. *f* Si b M dim.

134

Tema A' A'2 Bord. Escala cromática ascendente con función de D *p* V *pp*

137

cresc. molto *gva* - - - - - 7 loco *dim. molto* V⁷

140

Re b M Escala cromática ascendente con función de D *cresc. molto* *dim.* V⁷

Allegro de Concierto de Manuel de Falla: Análisis estilístico y consideraciones interpretativas a través de la búsqueda de sonoridades orquestales.

9

Tema A'C

A'C

Ap.

8va

143

cresc. molto

fff

Acorde préstamo de Re b m

147

Acorde préstamo de Re b m

Do M

150

f sempre

Adaptación de un motivo por cambio de nivel

154

stretto

Puente 4

Serie de sextas

la.m

Función de Dominante

158

161

cresc.

10 Transición

Puente 5

Progresión modulante de 2a. desc.

164 *pp* *leggero* *ff*

Sol M

la m

ossia:

V V (V) IV VII V (V) IV VII (VII) (VI) II

Imitación 8a desc.

167 *cresc.*

(ossia)

V (V) I II⁶ III⁵ V (V) IV VII V (V) IV

Tema B'

B'1

170 *ppp* La Mixolidio

2 Ped.

(ossia)

VII (VII) (VI) II V (V) I II⁶ III⁵

173 *marc. e cant.*

V (V) I V (V)

REEXPOSICIÓN

12

194

Ap.

rit.

$\delta \frac{1}{2} \sim 1$

a tempo

A2

mf

sol m

197

si b m

201

Progresión modulante de 2ª. Asc.

stretto

sempre cresc.

do# m

mi m

203

sol m

A3

206

si b m

Progresión cromática modulante ascendente

209

sempre cresc.

do b m

do m

do# m

13

14 Adaptación de un motivo por cambio de nivel

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- Measure 227:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The right hand has an *8va* (octave) marking. The left hand has an *mf* (mezzo-forte) marking.
- Measure 230:** Includes a *Più vivo* (faster) instruction and a *Coda* section. The right hand has an *mf* marking.
- Measure 233:** Features a *cresc.* (crescendo) instruction. The right hand has an *f* (forte) marking.
- Measure 236:** Includes a *sempre cresc.* (always crescendo) instruction. The right hand has an *8va* marking.
- Measure 239:** Features a *brillante* (brilliant) instruction and a *ff* (fortissimo) marking. The right hand has an *8va* marking.
- Measure 242:** Includes a *ff* marking and a *al* (allegro) marking.

The score also includes Roman numerals for chords: I, IV, V, I[#], bII, and V⁶.